

Waarom seriële muziek te waarderen

Pim Beliën 3216713
Studiejaar 2010/2011 Blok 3
8-4-2011
Begeleider: Dr. T. Dumitrescu

| | |
|--|-----------|
| Inleiding: Verschil in waardering van <i>Structures Ia</i> | 2 |
| Hoofdstuk 1: De perceptuele complexiteit van seriële muziek | 3 |
| Perceptie van melodie en toonsoort..... | 3 |
| Perceptie van ritme | 4 |
| Complexiteit van seriële muziek | 5 |
| Hoofdstuk 2: Muzikale betekenis en verwachting in complexe muziek | 7 |
| Muzikale verwachting | 8 |
| Verwachting in complexe muziek | 9 |
| Hoofdstuk 3: Muziek als esthetisch plezier..... | 10 |
| Plezier | 10 |
| Balans in verwachtingen..... | 11 |
| Hoofdstuk 4: Artistieke waarde van complexe muziek | 12 |
| Originaliteit | 12 |
| Het artistieke ideaal van de componist..... | 13 |
| Conclusie | 16 |
| Bibliografie | 17 |

Inleiding: Verschil in waardering van *Structures Ia*

De twintigste eeuw was een tijd van snelle veranderingen in technologie, maatschappij en de kunst, waaronder muziek. Componisten zoals Wagner, Debussy en Stravinsky doorbraken tussen het einde van de negentiende en begin van de twintigste eeuw conventies als functionele harmonie en ritme. Vervolgens werd door Schönberg ook de tonaliteit aan de kaak gesteld. Schönberg ontwikkelde uiteindelijk een twaalftoonstechniek dat vervolgens in het midden van de twintigste eeuw weer doorontwikkeld werd door componisten zoals Messaien en Boulez. Al deze veranderingen worden op de dag van vandaag niet altijd gewaardeerd. Stel, je laat bijvoorbeeld een serieel stuk zoals *Structures Ia* horen aan een persoon op straat, dan zal deze zich waarschijnlijk afvragen of dit stuk nog wel muziek is. Wanneer je hetzelfde stuk laat horen aan een persoon die veel kennis bezit over de westerse kunstmuziek uit de twintigste eeuw, dan zal deze persoon dit wel waarderen als muziek.

Omdat er eigenlijk geen vaste definitie is van muziek is het moeilijk te verdedigen dat *Structures Ia* muziek genoemd kan worden. Door de jaren heen zijn er veel pogingen gedaan om muziek te definiëren. In de *Oxford English Dictionary* wordt muziek gedefinieerd als "The art or science of combining vocal or instrumental sounds to produce beauty of form, harmony, melody, rhythm, expressive content."¹ Er kan hierover echter nog flink gedebatteerd worden, aangezien het maar de vraag is of dit altijd het doel is van muziek.² Echter is de bovengenoemde definitie niet volledig te ontkennen. Ter verduidelijking van het concept muziek is er wel een werkdefinitie nodig, dat uitgaat van muziek als een verzameling van geluiden en stiltes.

Dit betekent niet dat elke verzameling van geluiden en stiltes muziek kan worden genoemd. De luisteraar beslist namelijk voor zichzelf of het muziek is of niet.³ De vraag is dus waarom de persoon op straat seriële muziek niet als muziek hoort. Om dit te beantwoorden is het nodig om vast te stellen waarom dit probleem zich bij seriële muziek voordoet. Dit komt waarschijnlijk omdat seriële muziek te complex is om voor een luisteraar te verwerken. De perceptuele complexiteit van seriële muziek beïnvloedt ook de beleving van de luisteraar en hierdoor zal het onbegrip van de luisteraar verklaard kunnen worden. De volgende vraag is waarom muziek door de persoon op straat niet gewaardeerd wordt en door de andere persoon wel. Dit komt omdat er waarschijnlijk meerdere elementen zijn waarop we muziek kunnen waarderen. Elementen die onvindbaar zijn voor de persoon op straat.

1 "music, n. and adj." OED Online, Maart 2011, Oxford University Press,

<http://www.oed.com/view/Entry/124108?rskey=WvmJzz&result=1&isAdvanced=false> (geraadpleegd 24 maart, 2011).

2 Zie voor meer discussies over het concept 'muziek': H.H. Eggebrecht en C. Dahlhaus, *Was ist Musik?* (Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, 1985).

3 P. Hegarty, *Noise/Music: A History* (London: Continuum International Publishing Group, 2007), 1-20.

Hoofstuk 1: De perceptuele complexiteit van seriële muziek

Een ernstig gevolg van het doorbreken van de conventies door componisten uit de twintigste eeuw is misschien te vinden in de première van *Le Sacre du Printemps* in 1913. Deze première leidde tot flinke ontevredenheid bij het publiek. Het is alleen niet geheel duidelijk of het publiek ontevreden was over alleen de muziek. Er bestaan echter wel theorieën dat de muziek de oorzaak was van deze ontevredenheid. Volgens Jonah Lehrer bijvoorbeeld veroorzaakte de muziek een zekere reactie waar bepaalde neuronen die verantwoordelijk zijn voor het vormen van perceptiepatronen elkaar niet konden vinden.⁴ Dit wekt negatieve reacties en emoties op bij de luisteraar.

Volgens Lehrer was de muziek te complex om te verwerken voor de luisteraar. Dit zou dus ook voor seriële muziek kunnen gelden. Daarom is het van belang uit te zoeken hoe deze muziek als complex kan worden ervaren door te kijken naar de cognitieve processen hoe de luisteraars muzikale elementen als melodie, harmonie, tonaliteit en ritme opvatten.

Perceptie van melodie en toonsoort

Op het moment dat de eerste noten van het *Ode an die Freunde* thema uit Beethovens *Negende Symfonie* klinken, kunnen de meeste mensen de rest van de noten meezingen. Ongeacht op welke specifieke noot dit thema begint. De reden waarom de meeste mensen dit mee kunnen zingen heeft te maken met onze gevoeligheid voor toonrelaties tussen opeenvolgende tonen zoals intervallen. Deze gevoeligheid is al vroeg in de 20^{ste} eeuw aangetoond door Edmonds en Smith. Ze vroegen luisteraars om bepaalde intervallen die gelijktijdig gespeeld werden te beschrijven.⁵ Vaak kregen dezelfde intervallen ook vrijwel dezelfde beschrijvingen en kregen verschillende intervallen ook verschillende beschrijvingen. Daarnaast werden consonante intervallen, zoals het octaaf, beschreven als ‘soepel’ en ‘glad’ en dissonante intervallen, zoals een groot septiem, als ‘ruw.’ Dit onderzoek laat dus zien dat luisteraars ook gevoelig zijn voor consonante en dissonante intervallen.

Ook voor de contour van een melodie is de luisteraar gevoelig. Een melodisch contour is niets anders dan de richting waarop de melodie beweegt. Specifieke noten en intervallen worden minder goed onthouden dan de richting van de melodie.⁶ Luisteraars zijn het meest gefixeerd op het moment waarbij de richting van de melodie verandert en

4 I. Massey, *The Neural Imagination: Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Art* (Austin: University of Texas Press, 2009), 102.

5 E. M. Edmonds & M.E. Smith, “The effect of emotion on cue utilization and the organization of behavior,” *American Journal of Psychology* 34, (1923): 287-291.

6 M. C. Dyson & A. J. Watkins, “A figural approach to the role of melodic contour in melody recognition,” *Perception & Psychophysics* 35, (1984): 477-488.

melodieën met weinig veranderingen in richting worden als ‘simpeler’ ervaren.⁷ Dit komt uiteraard doordat er in deze melodieën minder momenten zijn waarop de luisteraar zijn aandacht richt. Melodieën met veel veranderingen van richting hebben dus veel meer momenten voor de luisteraar om te verwerken.

In de jaren '50 is ook aangetoond dat het werkgeheugen van een volwassen persoon zich limiteert tot het onthouden van ongeveer zeven elementen.⁸ In een melodie met meer dan zeven tonen wordt het lastig om de exacte noten te onthouden. We kunnen echter wel een melodie herkennen dankzij de contour van de melodie. Ook wanneer we naar een toonladder kijken is het opvallend dat de meeste toonladders niet meer dan zeven noten bevatten. Daarnaast bestaan de meeste toonladders ook uit ongelijke stappen. Een verklaring hiervoor is dat verschillende noten in een toonsoort met gelijke stappen moeilijk te onderscheiden zijn. Elke noot heeft namelijk dezelfde relatie met elkaar. In een toonsoort van ongelijke stappen heeft elke noot een unieke relatie met de andere noten. Daardoor kunnen bepaalde noten ook een bepaalde functie hebben binnen de toonladder.⁹ Door deze functies kan een luisteraar toonsoorten herkennen in een muziekstuk.

Perceptie van ritme

De perceptie van ritme wordt sterk beïnvloed door het tijdsinterval tussen het begin van een toon en het begin van de volgende toon, ook wel het interonset interval (IOI) genoemd. Wanneer de IOI van twee opeenvolgende tonen minder is dan 100 ms, dan zullen de tonen worden opgevat als één enkele klank. Als de IOI langer is dan anderhalve seconde, dan zullen de twee tonen opgevat worden als twee compleet onafhankelijke klanken. Voor alle IOI's daartussen is de luisteraar bewust van ritmische patronen, zoals het verschil tussen achtsten en triolen.¹⁰ Daarnaast is de luisteraar ook gevoelig voor metrum. Het metrum is een cyclus van sterke en zwakke maatdelen die de muziek eigenlijk voortbeweegt. Wanneer ritmische patronen deze indeling van sterke en zwakke maatdelen niet volgen is de muziek lastiger te verwerken.¹¹

7 M. Boltz & M. R. Jones, "Does rule recursion make melodies easier to reproduce? If not, what does," *Cognitive Psychology* 18, (1986): 389-431.

8 G. A. Miller, "The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information," *Psychological Review* 63, (1956): 81-97.

9 G. J. Balzano, 'The group-theoretic description of 12-fold and microtonal pitch systems' *Computer Music Journal* 4, (1980): p. 66-84.

10 J. London, "Temporal Complexity in Modern and Post-Modern Music: A Critique from Cognitive Aesthetics," *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music*, ed. Darla Crispin (Leuven: Leuven University Press 2009), 45-68.

11 J. J. Bharucha and J.H. Pryor, "Disrupting the isochrony underlying rhythm: An asymmetry in discrimination," *Perception & Psychophysics* 40, (1986): 137-141.

Complexiteit van seriële muziek

Er zitten dus bepaalde elementen in muziek waardoor een luisteraar de muziek makkelijker kan verwerken. Een makkelijk vast te stellen toonsoort geeft de mogelijkheid om de structuur van een muziekstuk te ontdekken en een melodie zonder teveel veranderingen in zijn contour is makkelijker te verwerken. In *Structures Ia* van Boulez zal te zien zijn wat voor complicaties een seriële behandeling van melodie en ritme met zich meebrengt.

In de reeks van toonhoogtes worden alle noten van het octaaf gebruikt. Daarnaast geldt dat het voor de opeenvolging van de noten niet uitmaakt in welk octaaf de noot uiteindelijk valt. Boulez koos voor *Structures Ia* dezelfde reeks die Messaien eerder had gebruikt in *Mode de valeurs et d'intensités*. (figuur 1).



Figuur 1: Toonhoogtereeks, kreeftvorm en omkeringen in *Structures Ia*

Het gebruik van een twaalftoonstoonladder brengt ons bij de eerste complicaties van seriële muziek. Deze ladder bestaat uit enkel gelijke stappen, dus elke noot is even belangrijk en er ontstaat een soort eenheid. Dit kan problemen opleveren, denk maar aan een positie van een stip te onthouden in een lange rij van even geplaatste stippen. In een lange rij van oneven geplaatste stippen is dit een stuk makkelijker. Omdat het ook niet uitmaakt in welk octaaf de opeenvolgende noten van de reeks voor komen, wordt de melodische contour niet bepaald gemakkelijk.

De volgende reeks is de reeks van toonduren. De kortste waarde van een noot is slechts een vierenzestigste. Uiteraard is de IOI afhankelijk van het tempo. In het stuk gebruikt Boulez drie tempo aanduidingen. De kortste IOI die in het stuk kan voorkomen binnen een reeks is 250ms en de langste is anderhalve seconde. Wat dat betreft is de luisteraar dus in staat om elke reeks als een geheel te kunnen waarnemen. Ook als we kijken naar de reeksen in het stuk zelf zit er nergens een rust langer dan anderhalve seconde binnen een reeks.

Het grootste probleem ligt echter in de perceptie van het metrum. Het metrum wordt normaalgesproken ondersteund door de plaatsing van de klanken binnen dat metrum. Het tegenoverstellen van constant verschillende toonduren, verhindert eigenlijk het vormen van

een puls voor de luisteraar. Zonder een tastbare puls is het vrij lastig om een gevoel van metrum te kunnen herkennen.

Er zijn natuurlijk meerdere implicaties bij het verwerken een serieel stuk zoals *Structures Ia*. Het is echter nu wel duidelijk dat door het gebruik van reeksen de muziek niet gemakkelijk te verwerken is voor een luisteraar. We kunnen dus weldegelijk zeggen dat deze muziek complex is.

Hoofdstuk 2: Muzikale betekenis en verwachting in complexe muziek

De perceptie van geluid is slechts het begin van de muzikale beleving. Een luisteraar moet nog een betekenis koppelen aan het geluid. Deze betekenis kan gekoppeld zijn aan meerdere mechanismes. Bepaalde muziek wordt soms gekoppeld gebeurtenissen in ons leven of aan visuele beelden.¹² Programmatische muziekstukken exploiteren dit laatste juist. Er is dus niet een enkel mechanisme dat de betekenis en daarmee ook waardering voor bepaalde muziek bepaalt. Er zijn juist meerdere mechanismes die samenwerken tot een muzikale beleving van de muziek.

Maar de bovengenoemde twee mechanismes koppelen de muziek aan een betekenis die eigenlijk buitenmuzikaal is. Het is daarom belangrijk om in ieder geval twee typen van betekenis te onderscheiden.¹³ Een woord heeft bijvoorbeeld betekenis omdat het refereert naar een object. Dit is net als een symfonisch gedicht dat bijvoorbeeld een verhaal kan uitbeelden. We noemen dit een benoemende betekenis. Een proces kan ook betekenis vormen omdat het refereert naar iets in zichzelf. Dit noemen we een belichaamde betekenis. Een voorbeeld hiervoor is ‘donder’ op een druilerige dag en het ontstaan van donkere wolken. Deze elementen refereren naar het komen van stortbui. Het gaat hier om bepaalde elementen in het object of evenement die we opvangen en door analyse van deze elementen tot een constatering kan komen. De elementen in het evenement verwijzen dus naar het evenement zelf.

De belichaamde betekenis is vooral van belang bij muziek in absolute zin. Absolute muziek zou immers niets moeten representeren.¹⁴ Dit in tegenstelling tot de andere kunsten die juist vertrouwen op hun representatieve karakter om het idee over te brengen. Denk bijvoorbeeld aan theater die voornamelijk taal, zowel gesproken als lichaamstaal, en bekende objecten gebruikt om slechts een alternatieve versie te creëren van onze wereld. Absolute muziek creëert een eigen wereld.

12 P. N. Juslin & D. Västfjäll, “Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms,” *Behavioral and Brain Sciences* 31, (2008): 559-575.

13 L. B. Meyer, *Music the arts and ideas* (Chicago: The university of Chicago Press, 1967), 1-22.

14 P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 251-263.

Muzikale verwachting

Na de perceptie van geluiden volgt bij de luisteraar dus een interpretatie van het geluid en vervolgens wordt de interpretatie omgezet in bijvoorbeeld een mentale staat of in emotie. Volgens Meyers theorie over muzikale betekenis staat verwachting van de muzikale evenementen centraal. In de afgelopen jaren zijn er theorieën verschenen die hier dieper op ingaan zoals Hurons ITPRA theorie.¹⁵ Deze theorie stelt dat er vijf stappen bestaan binnen een muzikale verwachting: Imagination, Tension, Prediction, Reaction en Appreciation. De eerste stap bereidt de luisteraar voor op potentiële gebeurtenissen. Vlak voor het moment waar een verwachting getoetst wordt ontstaat er spanning. De voorspelling is een reactie op het geanticipeerde evenement. Deze is positief als de verwachting juist was en negatief wanneer de verwachting onjuist was. De reactie is de directe lichamelijke uitkomst op de nauwkeurigheid van de voorspelling. De waardering is een meer bewust proces dat terugkijkt op de nauwkeurigheid. Dit hele proces werkt volgens Huron bij iedereen op dezelfde manier, maar voor veel mensen heeft dit proces een andere uitkomst bij dezelfde input. Het belangrijkste verschil zit in de eerste stap van het proces. Deze zorgt er namelijk voor dat er een verwachting gevormd kan worden door de luisteraar. Volgens Meyer is dit de herkenning van de muzikale stijl.¹⁶ Wanneer een luisteraar vertrouwd raakt met een bepaalde muzikale stijl weet deze luisteraar wat hij kan verwachten.

Die muzikale stijl kan dus beschreven worden als een systeem met bepaalde normen. Wanneer je bekend bent met de stijl van Bach zou je bijvoorbeeld verwachten dat een stuk van Bach klinkt als Bach en niet als The Beatles. Het gaat hier echter niet alleen om normen zoals tonaliteit of harmonie die een stijl kunnen beschrijven. Een specifieke sound van een groep is bijvoorbeeld ook een norm.

In zijn essay *Music's Worldly Uses or how I learned to stop worrying and to love Led Zeppelin* laat Theodore Gracyk dit zien. Gracyk is het erover eens dat de luisteraar een betekenis moet kunnen achterhalen om muziek te begrijpen.¹⁷ Als voorbeeld gebruikt Gracyk het nummer *Dyer Maker* van Led Zeppelin om te wijzen op de humor in het nummer. Gracyk geeft een beschrijving van het nummer als een Jamaicaanse reggae dankzij het ritme, de vorm en de sound van het nummer. De vocale partij sluit hier echter niet bij aan. Het is een doorbreking van de muzikale stijl van het nummer. Daarnaast is de sound van de solo ook compleet onverwacht volgens Gracyk, het klinkt niet zoals Gracyk gewend is van Led

¹⁵ D. Huron, *Sweet anticipation* (Cambridge: MIT press, 2006), 1-18.

¹⁶ L.B. Meyer, *Music the arts and ideas*, 1-22.

¹⁷ T. Gracyk, "Music's Worldly Uses or how I learned to stop worrying and to love Led Zeppelin," in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, ed. A. Neil and A. Ridley (New York: Routledge, 2007), 135-148.

Zeppelin. Dit is eigenlijk een doorbreking van de muzikale stijl van Led Zeppelin. De muzikale stijl is dus meer dan alleen een set conventies zoals functionele harmonie.

Het belangrijkste moment in een muziekstuk voor zijn belichaamde betekenis is dus het moment waarop de spanning ontstaat, want verwachtingen kunnen alleen getoetst worden op deze momenten. Dit is dus een moment waar de norm wordt doorbroken en er dus onzekerheid ontstaat. Een melodie die volgens de desbetreffende muzikale stijl een logische opeenvolging van klanken is zal ook weinig spanning en daarbij dus ook weinig emotionele reactie opwekken volgens de ITPRA theorie. Wanneer er geen onzekerheid ontstaat in de muziek dan heeft deze dus ook geen belichaamde betekenis volgens Meyer. Dit type betekenis is dus direct gerelateerd aan verwachtingen en onzekerheden in de muziek. Als er echter teveel onzekerheid bestaat betekent het eigenlijk dat er niet eens een verwachting gemaakt kon worden en heeft de muziek ook geen betekenis meer. Het is dus ook deze stap waar er een betekenis kan ontstaan. Deze betekenis wordt dan vervolgens door de luisteraar toegekend in de evaluatie van het bovengenoemde moment.

Er zijn echter nog wat kanttekeningen te plaatsen. Het vormen van een verwachting is namelijk ook een proces dat continu aan de gang blijft. Wanneer een componist een bepaalde opeenvolging van klanken, die in eerste instantie verrassend was, vaker terug laat komen, dan is die opeenvolging niet meer zo verrassend en verliest de muziek zo eigenlijk betekenis. Daarnaast is het ook niet zo dat het hierboven gaat om de opeenvolging van twee noten. Een volwassen persoon is ook in staat om structurele kenmerken te herkennen en de opeenvolging hiervan kan ook zorgen voor spanning.

Verwachting in complexe muziek

Uiteraard is seriële muziek uiterst systematisch opgebouwd met duidelijke normen. Echter zijn deze systemen vaak te complex om voor een luisteraar te verwerken. Door bijvoorbeeld het gebruik van een systeem waar elke noot even belangrijk is, is het lastig om voor de luisteraars een referentiekader te creëren. Deze is wel nodig om een muzikale stijl te ontdekken in deze muziek. Het kost de luisteraar dus veel moeite om verwachtingen te creëren.

Dit zou betekenen dat er bij elk verschillend serieel stuk een andere muzikale stijl te ontdekken valt. Dit kan veel verwarring brengen aangezien een stuk van Boulez niet meer als Boulez zou klinken. Zelfs als er identieke systemen gebruikt worden, zoals de toonhoogtereeks in *Structures Ia* en *Mode de valeurs et d'intensités*, is de specifieke behandeling van de systemen anders. Seriële muziek is dus niet alleen complex om te verwerken, maar ook om een betekenis aan te geven.

Hoofdstuk 3: Muziek als esthetisch plezier

Tot dusver is de waardering van de muziek nog niet echt ter sprake gekomen. Het is vanzelfsprekend dat iets zonder betekenis ook moeilijk een waarde kan hebben. In Hurons proces van verwachtingen is de laatste stap een bewuste evaluatie van het moment. Dus het is ook aannemelijk dat waarde, net als betekenis, een continu proces is. Eigenlijk eindigt het waardeoordeel pas wanneer het stuk is afgelopen. En zelfs bij een volgende keer horen kan onze waardeoordeel weer anders zijn omdat we dezelfde muziek met nieuwe verwachtingspatronen in ons hoofd beluisteren. Vervolgens kunnen we ook verschillende waarden koppelen aan beide typen van betekenis. Muziek dat ons herinnert aan een specifieke gebeurtenis kan voor een luisteraar veel waarde hebben. Hier is echter de vraag wat we precies waarderen. Is het de gebeurtenis of de muziek waar we waarde aan hechten. Waardering van de muziek zelf is dus meer gekoppeld aan zijn belichaamde betekenis.

Plezier

Plezier wordt gezien als een belangrijke factor voor waardering. Het is een zogenaamde intrinsieke motivatie om naar bepaalde muziek te luisteren. Hoewel plezier dus een belangrijke factor is, wordt deze door kunstwetenschappers toch vaak gezien als niet meer dan hedonistisch en daarom wordt deze factor niet altijd meegenomen in het onderzoek.¹⁸ Plezier overstijgt natuurlijk niet alle andere vormen van waardering, maar als het luisteren naar muziek helemaal geen plezier zou brengen dan zou niemand ook naar muziek luisteren. Het gevoel van plezier is dus een reden waarom we naar muziek luisteren, maar het is ook niet meer dan dat. De vraag is echter waarom dit plezier zo belangrijk is.

Dit brengt ons terug naar het karakter van absolute muziek. Het is muziek die in principe nergens naar verwijst. Of in ieder geval niet naar ‘wereldse’ objecten of situaties. Als muziek ons ergens naar verwijst dan is het naar iets buiten de realiteit. Er zijn talloze voorbeelden te noemen van mensen die tijdens het luisteren van muziek de wereld om hun heen vergeten en verdwijnen in hun eigen perfecte wereld.¹⁹ Uiteraard is dit een eigenschap van elke muziek en misschien zelfs voor elke vorm van kunst.

In de wereld die door de geluiden gecreëerd wordt, handelt de luisteraar niet vanuit gevoel maar beleefd deze alleen maar. Dit omdat het geloof, dat nodig is voor de aansporing

18 D. Huron, *Sweet anticipation*, 1-18.

19 B. Anderson, “A Principle of Hope: Recorded Music, Listening Practices and the Immanence of Utopia,” *Geografiska Annale: Series B Human Geography* 84 No. 3/4 (2002): 211-227.

van het gevoel, niet aanwezig is. Het is immers een fictionele wereld en daar zijn we ons zeer van bewust. Scruton noemt onze reactie op muziek daarom ook een sympathieke reactie, we spelen mee in die fictionele wereld. Er is echter geen object van sympathie omdat (absolute)muziek in principe daar niet naar kan verwijzen.²⁰ Daarom moet muziek volgens Scruton ook gewaardeerd worden om wat er in de muziek zit en niet om waar het naar verwijst.

Balans in verwachtingen

Voor de meeste luisteraars heeft muziek dus weldegelijk een doel, namelijk dat ze er plezier aan beleven. De belichaamde betekenis of ook wel de verwachting van muziek is hierbij van belang. De luisteraar kan betekenis geven aan muziek door middel van het toetsen van verwachtingen. Wanneer een moment in de muziek onverwacht is kan dit door de luisteraar als een fout beschouwd worden. Een onverwacht moment kan echter ook positief ervaren worden. Het houdt de luisteraar namelijk bezig en het maakt een daarop volgende verwachte moment nog plezieriger.²¹ Het is dus het vinden van de balans tussen onverwachte en verwachte momenten muziek plezierig maakt en wat het vakmanschap van de componist bepaalt.²² Het plezier dat uit deze perfecte balans voortkomt, is een belangrijk onderdeel van de waardering van een muziekstuk.

Dit kan nog verder ondersteund worden door het onderzoek naar hedonistische waarde door Berlyne.²³ Berlyne beargumenteert dat deze vorm van waarde zich verhoudt tot opwinding volgens een omgekeerde U-functie. Stukken die weinig opwinding opbrengen of juist teveel opwinding hebben minder hedonistische waarde dan stukken die een middelmatige hoeveelheid opwinding veroorzaken. Opwinding wordt direct veroorzaakt door onverwachte momenten. In muziek kan dit dus een nieuwe melodie of een complexe structuur zijn. Wat hieruit ook volgt is dat wanneer de luisteraar gewend raakt aan de muziek er minder onverwachte momenten ontstaan. Denk maar eens aan een popnummer dat grijsgedraaid wordt op de radio. In eerste instantie is het misschien een leuk nummer, maar na een tijdje klinkt deze plaat misschien erg voorspelbaar en voldoet deze niet meer aan de eisen die een luisteraar stelt aan de muziek.

20 R. Scruton, "The decline of Musical Culture," in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, ed. A. Neil and A. Ridley (New York: Routledge, 2007), 122-134.

21 D. Huron, *Sweet anticipation*, 19-40.

22 J. Rahn, "What is Valuable in Art, and Can Music Still Achieve It?," in *Perspectives on Musical Aesthetics*, ed. J. Rahn (New York: W. W. Norton & Company, 1994), 54-65.

23 D. E. Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology* (New York: Meredith Corporation, 1971), 75-95.

Hoofdstuk 4: Artistieke waarde van complexe muziek

Esthetische eigenschappen worden normaal gesproken gezien als objectieve elementen waargenomen in het gewaardeerde object wanneer deze vanuit zichzelf wordt benaderd. Deze interne elementen kunnen herkend worden zonder informatie van buitenaf.²⁴ Tot dusver gaan we er dus vanuit dat de esthetische waarde van het stuk ligt in de muziek zelf. Het is dus ook van belang om esthetische waarde te scheiden van artistieke waarde. Artistieke waarde vereist kennis van het kunstwerk en over de kunstenaar. Artistieke eigenschappen staan vaak in relatie met conventies van stijl of genre.²⁵ Voor een complete beleving van een kunstwerk is deze waarde vaak even belangrijk als een esthetische waarde.

Originaliteit

Dit kan beter geïllustreerd worden door middel van een belangrijk artistiek concept, namelijk originaliteit. Er zijn meerdere typen originaliteit te onderscheiden.²⁶ Een origineel kunstwerk kan betekenen dat 1) er geen object is identiek aan het kunstwerk; 2) het kunstwerk een oppervlakkig element bevat waardoor het zich onderscheidt van andere kunstwerken. Het gaat hier om een bepaalde stijl en de conventies die daarbij horen. Individualiteit is ook een beter woord hiervoor; 3) het kunstwerk een nieuwigheid bevat. In muziek is dit bijvoorbeeld een specifieke behandeling van ritme of harmonie dat niet eerder gebruikt is. Het gaat hierbij om een originele stijl. De term kan ook gebruikt worden voor een artistieke prestatie in een specifiek kunstwerk. Het gaat hier meer om een specifiek kunstwerk waarin de originele stijl excelleert. Een artistieke nieuwigheid kan ook gelden voor het hele oeuvre van een kunstenaar. Dit kun je ook wel eigen stijl noemen.

Wat al deze typen bindt is dat de betekenis van originaliteit stuk voor stuk afhangt van context. Er moet namelijk een vergelijking getrokken worden tussen kunstwerken om de originaliteit te achterhalen. Er is dus kennis nodig voordat originaliteit van een kunstwerk vastgesteld kan worden. Originaliteit is dus typisch een artistieke kwaliteit omdat deze afhangt van de kennis die je over het kunstwerk of kunstenaar hebt om deze kwaliteit te waarderen.

24 S. Davies, *The Philosophy of Art* (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 53-54.

25 J. London, "Temporal Complexity in Modern and Post-Modern Music: A Critique from Cognitive Aesthetics," in *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music*, ed. Darla Crispin (Leuven: Leuven University Press 2009), 45-68.

26 A. Lessing, "What is wrong with a forgery?" in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, ed. A. Neil and A. Ridley (New York: Routledge, 2007), 89-101.

Bij muziek ontstaat er uiteraard nog een dilemma aangezien het bij muziek ook niet duidelijk is wat het kunstwerk is. Het kunstwerk is niet de partituur want deze geeft geen geluid. Daarnaast zijn de uitvoeringen van een muziekstuk steeds verschillend en bovendien slechts een representatie van de compositie.²⁷ Verschillende uitvoeringen kunnen ook esthetisch falen omdat het voor de luisteraar niet het plezier brengt waarop die heeft gehoopt. Het zal nu ook gaan blijken dat de esthetische waarde van de compositie, en dus niet de uitvoering, niet zo relevant meer zal zijn voor de waardering van die compositie.

Het artistieke ideaal van de componist

Dit brengt ons naar het idee van de componist. Het gaat hier niet zozeer om hoe een componist van seriële zijn reeksen samen stelt maar juist waarom. Dit is ook typisch een artistieke kwaliteit. Het idee van de componist is het artistiek ideaal dat de componist probeert na te streven door middel van zijn compositie. Het gaat hier eigenlijk puur om de compositie en niet om het muziekstuk zoals hierboven al is aangegeven. De muziek zelf kan falen in het overbrengen van het artistiek ideaal. Of door muziek dus het artistieke ideaal wordt bereikt is dus moeilijk te bepalen. Dit maakt een artistiek ideaal dus iets wat buiten de muziek staat, maar dicht bij de compositie.

Een belangrijk artistiek ideaal in de muziek is originaliteit. Het creëren van een originele stijl is volgens Boulez altijd nodig geweest voor de ontwikkeling van muziek.²⁸ Dit gold ook voor de ontwikkeling van muziek na de Tweede Wereldoorlog. Componisten probeerden los te breken van de vooroorlogse wijzen van componeren, of zoals Boulez zei: “In 1945-46 nothing was ready and everything remained to be done: it was our privilege to make the discoveries and also to find ourselves faced with nothing”²⁹ Boulez beweerde ook dat de componisten uit het begin van de twintigste eeuw er niet in geslaagd waren om zich volledig los te breken van de romantische stijl. In zijn essay *Schönberg is Dead* werd Schönberg geprezen om de ontwikkeling van de twaalftoonstechniek, maar kraakte hij Schönberg ook af omdat Schönberg zich niet de volledige potentie van serialisme realiseerde.³⁰ Wat dus nodig was, volgens Boulez, was het complete vertrek van voorgaande muzikale conventies door middel van complete serialisatie van alle muzikale elementen.

In *Structures Ia* is dit duidelijk terug te vinden. Zoals al vermeld gebruikt Boulez vier verschillende reeksen voor toonhoogte, toonduur, dynamiek en accenten. De maatstaf voor

27 Zie voor meer discussies over het ‘bestaan’ van muziek: L. Goehr, *The imaginary museum of musical works* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

28 P. Boulez, “Aesthetics and Fetishists,” in *Orientations: Collected Writings*, ed. J. Nattiez, trans. Martin Cooper (Londen: Faber and Faber Ltd, 1986), 31-44.

29 P. Boulez, “Where are we now?,” in *Orientations*, 445-463.

30 P. Boulez, “Schoenberg is Dead,” in *Stocktakings from an Apprenticeship*, ed. P. Thévenin, trans. S. Walsh (Oxford: Clarendon Press, 1991), 209-214.

alles is de toonhoogtereeks. Boulez nummerde deze reeks van één tot twaalf. De daarop volgende transpositie behoudt de nummering van de eerste rij. Voor de transpositie van reeks van toonduren gebruikt Boulez hetzelfde systeem. (figuur 2).

| | | | | | | | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|------|----------------|------|----------------|
| E ^b | D | A | A ^b | G | F [♯] | E | C [♯] | C | B ^b | F | B |
| (1) | (2) | (3) | (4) | (5) | (6) | (7) | (8) | (9) | (10) | (11) | (12) |
| | | | | | | | | | | | |
| D | C [♯] | A ^b | G | F [♯] | F | E ^b | C | B | A | E | B ^b |
| (2) | (8) | (4) | (5) | (6) | (11) | (1) | (9) | (12) | (3) | (7) | (10) |
| | | | | | | | | | | | |
| (1) | (2) | (3) | (4) | (5) | (6) | (7) | (8) | (9) | (10) | (11) | (12) |
| (2) | (8) | (4) | (5) | (6) | (11) | (1) | (9) | (12) | (3) | (7) | (10) |

Figuur 2: Transposities van de toonhoogtereeks en toonduurreeks voor *Structures Ia* ³¹

De reeksen zijn vervolgens samengesteld volgens twee matrices van mogelijke transposities van de originele reeks (P) en de inversie (I). (figuur 3).

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|--|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | | 1 | 7 | 3 | 10 | 12 | 9 | 2 | 11 | 6 | 4 | 8 | 5 |
| 2 | 8 | 4 | 5 | 6 | 11 | 1 | 9 | 12 | 3 | 7 | 10 | | 7 | 11 | 10 | 12 | 9 | 8 | 1 | 6 | 5 | 3 | 2 | 4 |
| 3 | 4 | 1 | 2 | 8 | 9 | 10 | 5 | 6 | 7 | 12 | 11 | | 3 | 10 | 1 | 7 | 11 | 6 | 4 | 12 | 9 | 2 | 5 | 8 |
| 4 | 5 | 2 | 8 | 9 | 12 | 3 | 6 | 11 | 1 | 10 | 7 | | 10 | 12 | 7 | 11 | 6 | 5 | 3 | 9 | 8 | 1 | 4 | 2 |
| 5 | 6 | 8 | 9 | 12 | 10 | 4 | 11 | 7 | 2 | 3 | 1 | | 12 | 9 | 11 | 6 | 5 | 4 | 10 | 8 | 2 | 7 | 3 | 1 |
| 6 | 11 | 9 | 12 | 10 | 3 | 5 | 7 | 1 | 8 | 4 | 2 | | 9 | 8 | 6 | 5 | 4 | 3 | 12 | 2 | 1 | 11 | 10 | 7 |
| 7 | 1 | 10 | 3 | 4 | 5 | 11 | 2 | 8 | 12 | 6 | 9 | | 2 | 1 | 4 | 3 | 10 | 12 | 8 | 7 | 11 | 5 | 9 | 6 |
| 8 | 9 | 5 | 6 | 11 | 7 | 2 | 12 | 10 | 4 | 1 | 3 | | 11 | 6 | 12 | 9 | 8 | 2 | 7 | 5 | 4 | 10 | 1 | 3 |
| 9 | 12 | 6 | 11 | 7 | 1 | 8 | 10 | 3 | 5 | 2 | 4 | | 6 | 5 | 9 | 8 | 2 | 1 | 11 | 4 | 3 | 12 | 7 | 10 |
| 10 | 3 | 7 | 1 | 2 | 8 | 12 | 4 | 5 | 11 | 9 | 6 | | 4 | 3 | 2 | 1 | 7 | 11 | 5 | 10 | 12 | 8 | 6 | 9 |
| 11 | 7 | 12 | 10 | 3 | 4 | 6 | 1 | 2 | 9 | 5 | 8 | | 8 | 2 | 5 | 4 | 3 | 10 | 9 | 1 | 7 | 6 | 12 | 11 |
| 12 | 10 | 11 | 7 | 1 | 2 | 9 | 3 | 4 | 6 | 8 | 5 | | 5 | 4 | 8 | 2 | 1 | 7 | 6 | 3 | 10 | 9 | 11 | 12 |

Figuur 3: Matrices voor "P" en "I" voor *Structures Ia*

De opeenvolging van de toonhoogtereeksen is bepaald door de inversiematrix. Piano I speelt bijvoorbeeld zijn eerste reeks op E^b (=1), zijn tweede reeks op E (=7), zijn derde reeks op A (=3) en zo verder. (figuur 4). De reeksen zelf blijven slechts transposities van de normale reeks. Piano II speelt juist de inversies en de opeenvolging hiervan wordt bepaald door de originele matrix. De opeenvolging van toonduren wordt ook bepaald door deze matrices. De eerste reeks voor Piano I correspondeert met de rechter kolom van de inversie matrix van onder naar boven gelezen. De tweede reeks correspondeert met de kolom links daarvan.

³¹ R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music Volume 5* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 28.

De opzet is zo dus duidelijk. Boulez gebruikt dezelfde muzikale parameters als Messaien eerder had gedaan. Waar bij *Mode de valeurs et d'intensités* deze reeksen eigenlijk als eenheid werden gebruikt,³² doorbreekt Boulez dit door voor elke parameter steeds een andere voortzetting te kiezen. Boulez laat het potentieel van de twaalftoonstechniek zien door het ordenen van meerdere parameters door middel van reeksen. De reeks krijgt in dit stuk ook een sterke regulerende functie. En dit brengt met zich mee dat de componist zelf de grote vorm minder in de hand heeft. De luisteraar heeft daarnaast ook de veel moeite om deze opbouw te herkennen omdat het herkennen van de reeksen ook al lastig is. Pas wanneer de notatie erbij gepakt kan worden is het systeem dat Boulez gebruikt te herkennen.³³

The image displays two pages of a musical score for Pierre Boulez's *Structures Ia*, measures 1-15. The score is presented in two columns. The left column, measures 1-15, is marked 'Très Modéré (♩=120)'. It features piano and harp parts with dynamic markings like *fff* and *legato sempre*. The right column, measures 16-30, is marked 'Modéré, presque vif (♩=144)'. It includes piano and harp parts with dynamic markings such as *mf subito*, *sfz*, and *ppp subito*. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including 5/16 and 3/8 time signatures, and frequent changes in dynamics and articulation.

Figuur 4: Pierre Boulez, *Structures Ia*, m.1-15³⁴

32 R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music Volume 5*, 1-54.

33 *ibid.*, 1-54.

34 *ibid.*, 31-32.

Conclusie

Structures Ia werd door de persoon met kennis over kunstmuziek uit twintigste eeuw gewaardeerd als stuk als muziek. De persoon zonder kennis was het hier echter niet mee eens. De vraag was waarom deze laatste persoon deze muziek niet zou waarderen en de eerste persoon wel. Om te beginnen is een serieel stuk zoals *Structures Ia* moeilijk te verwerken voor een luisteraar. Zonder een duidelijk te herkennen structuur dankzij afwezigheid van een makkelijk te ontdekken toonsoort of puls, is deze muziek complex te noemen. Het herkennen van een bepaalde structuur is ook het herkennen van een muzikale stijl. Een muzikale stijl herkennen is nodig om verwachtingen te kunnen creëren die de muziek een belichaamde betekenis geven. Het is voor een luisteraar dus niet heel vreemd dat seriële muziek niet begrepen wordt.

Luisteraars luisteren graag naar muziek die hun plezier brengt. Daarbij is het van belang dat muziek te begrijpen blijft, maar ook weer niet te simpel klinkt. Een balans tussen verwachte en onverwachte momenten zorgt dus voor een plezierige beleving van muziek. Maar dit is uiteindelijk geen reden om seriële muziek niet te waarderen. Bij veel muziek is ook artistieke waarde van belang. Het gaat hier om het artistieke ideaal wat de componist nastreeft. Dit artistieke ideaal is niet iets wat we in de muziek horen maar dat maakt het niet minder belangrijk. Het gaat om waarom een componist bepaalde keuzes maakt in zijn compositie. Hiervoor is kennis over het kunstwerk en over de kunstenaar nodig. Deze artistieke waarde ontgaat de luisteraar als deze geen kennis heeft over het kunstwerk en daardoor is seriële muziek zoals *Structures Ia* moeilijk te waarderen zonder te weten wat de intentie van Boulez was.

Bibliografie

- “music, n. and adj.” OED Online, Maart 2011, Oxford University Press,
<http://www.oed.com/view/Entry/124108?rskey=WvmJzz&result=1&isAdvanced=false>
(geraadpleegd op 24 maart, 2011).
- B. Anderson, “A Principle of Hope: Recorded Music, Listening Practices and the Immanence of Utopia,” *Geografiska Annale: Series B Human Geography* 84 No. 3/4 (2002): 211-227.
- G. J. Balzano, ‘The group-theoretic description of 12-fold and microtonal pitch systems’
Computer Music Journal 4, (1980): p. 66-84.
- D. E. Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology* (New York: Meredith Corporation, 1971), 75-95.
- J. J. Bharuacha and J.H. Pryor, “Disrupting the isochrony underlying rhythm: An asymmetry in discrimination,” *Perception & Psychophysics* 40, (1986): 137-141
- M. Boltz & M. R. Jones, “Does rule recursion make melodies easier to reproduce? If not, what does,” *Cognitive Psychology* 18, (1986): 389-431.
- P. Boulez, “Aesthetics and Fetishists,” in *Orientations: Collected Writings*, ed. J. Nattiez, trans. Martin Cooper (Londen: Faber and Faber Ltd, 1986), 31-44.
- P. Boulez, “Where are we now?,” in *Orientations*, 445-463.
- P. Boulez, "Schoenberg is Dead," in *Stocktakings from an Apprenticeship*, ed. P. Thévenin, trans. S. Walsh (Oxford: Clarendon Press, 1991), 209-214.
- S. Davies, *The Philosophy of Art* (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 53-54.
- M. C. Dyson & A. J. Watkins, “A figural approach to the role of melodic contour in melody recognition,” *Perception & Psychophysics* 35, (1984): 477-488.

E. M. Edmonds & M.E. Smith, "The effect of emotion on cue utilization and the organization of behavior," *American Journal of Psychology* 34, (1923): 287-291.

H.H. Eggebrecht en C. Dahlhaus, *Was ist Musik?* (Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, 1985).

L. Goehr, *The imaginary museum of musical works* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

T. Gracyk, "Music's Worldly Uses or how I learned to stop worrying and to love Led Zeppelin," in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, ed. A. Neil and A. Ridley (New York: Routledge, 2007), 135-148.

P. Hegarty, *Noise/Music: A History* (London: Continuum International Publishing Group, 2007), 1-20.

D. Huron, *Sweet anticipation* (Cambridge: MIT press, 2006), 1-40.

P. N. Juslin & D. Västfjäll, "Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms," *Behavioral and Brain Sciences* 31, (2008): 559-575.

P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 251-263.

A. Lessing, "What is wrong with a forgery?" in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, ed. A. Neil and A. Ridley (New York: Routledge, 2007), 89-101.

J. London, "Temporal Complexity in Modern and Post-Modern Music: A Critique from Cognitive Aesthetics," in *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music*, ed. Darla Crispin (Leuven: Leuven University Press 2009), 45-68.

I. Massey, *The Neural Imagination: Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Art* (Austin: University of Texas Press, 2009), 102.

L. B. Meyer, *Music the arts and ideas* (Chicago: The university of Chicago Press, 1967), 1-22.

G. A. Miller, "The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information," *Psychological Review* 63, (1956): 81-97.

R. Scruton, "The decline of Musical Culture," in *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, ed. A. Neil and A. Ridley (New York: Routledge, 2007), 122-134.

R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music Volume 5* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 1-54.

J. Rahn, "What is Valuable in Art, and Can Music Still Achieve It?," in *Perspectives on Musical Aesthetics*, ed. J.Rahn (New York: W. W. Norton & Company, 1994), 54-65.