

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

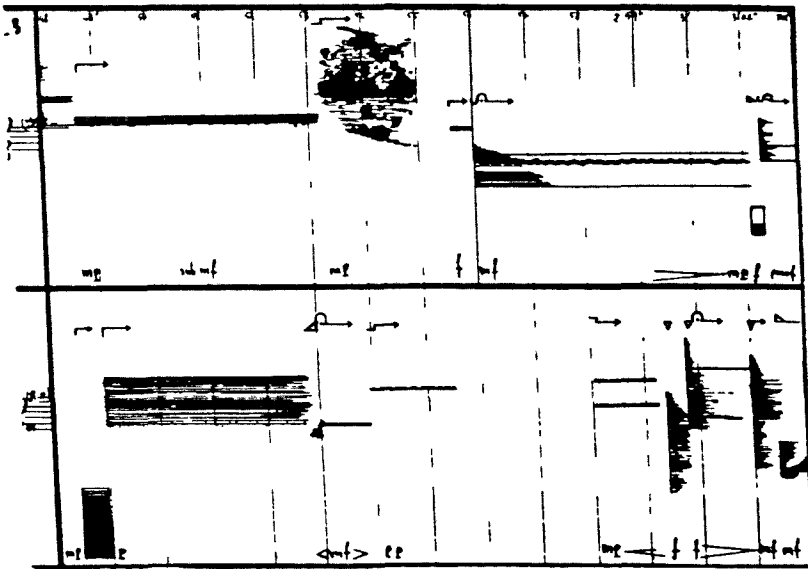
<http://hdl.handle.net/2066/113320>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

3228

H.J.M.F. SMEIJSTERS

DE MUZIEK IN DE GREEP VAN DE TECHNOLOGIE





# DE MUZIEK IN DE GREEP VAN DE TECHNOLOGIE

Enkele aspecten van de muziek van de  
twintigste eeuw in relatie tot het  
heersende sociale karakter

Smeijsters, Hendrik Jozef Marie Franciscus

De muziek in de greep van de technologie : enkele aspecten van de muziek van de twintigste eeuw in relatie tot het heersende sociale karakter / Hendrik Jozef Marie Franciscus Smeijsters. - (S.l. : s.n.) Proefschrift Nijmegen. - Met lit. opg. - Met samenvatting in het Duits.

ISBN 90-9001040-8

SISO 781.6 UDC 78+67

Trefw.: muziek en technologie.

# DE MUZIEK IN DE GREEP VAN DE TECHNOLOGIE

Enkele aspecten van de muziek van de  
twintigste eeuw in relatie tot het  
heersende sociale karakter

## PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DE GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN  
AAN DE KATHOLIEKE UNIVERSITEIT TE NIJMEGEN, OP GEZAG VAN  
DE RECTOR MAGNIFICUS PROF. DR. J. H. G. I. GIESBERS VOLGENS  
BESLUIT VAN HET COLLEGE VAN DEKANEN IN HET OPENBAAR TE  
VERDEDIGEN OP DONDERDAG 16 JANUARI 1986 DES NAMIDDAGS  
TE 4.00 UUR

DOOR

Hendrik Jozef Marie Franciscus Smeijsters

GEBOREN TE HEERLEN

Druk: Centrale Reprografie Directoraat A-Faculiteiten K.U.N.

Promotor:

Prof.Dr. Etty Mulder

Co-Referent:

Prof.Dr. S.J. Nijdam

# INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	1
I. SOCIAAL KARAKTER	11
I.1. De relatie onderbouw - bovenbouw	11
I.1.1. Werkelijkheid	11
I.1.2. Weerspiegeling als werkelijkheid in de kunst	15
I.1.3. Muziek als weerspiegeling	22
I.1.4. De kunstenaar als intermediair tussen weerspiegeling en werkelijkheid	31
I.2. Sociaal karakter en existentiële behoeften	36
I.2.1. Sociaal karakter	37
I.2.2. Existentiële behoeften	49
I.3. Nekrofilie als aanduiding voor technofilie; het Futurisme; het Dadaïsme; de architectuur en het Bauhaus	55
I.4. Nekrofilie in de muziek	76
II. MACHINEMUZIEK en TECHNOFILIE	85
II.1. Het technische aspect in de muziek	85
II.2. Machinemuziek en technofilie	95
II.2.1. Automatische instrumenten en instrumenten uit een technische context	106
II.2.1.1. Mechanische muziekinstrumenten als imitatie en perfectionering van de uitvoerder	107
II.2.1.2. Electronische muziek: klankuitbreiding door automatisering	119
II.2.1.3. Technische geluidsbronnen uit een andere context	132
II.2.2. Nabootsing van machines	134
II.2.2.1. De titel van een werk als aanduiding voor technofiele achtergronden	135
II.2.2.2. Voordrachtsaanduidingen	137
NAWOORD	142
LITERATUURLIJST	146
SAMLNVATTING	157
ZUSAMMENFASSUNG	160
CURRICULUM VITAE	163





## INLEIDING

"...toekomstige schokkende veranderingen van de psyche worden allereerst in de beeldende kunst, in de literatuur en in de muziek als door een seismograaf geregistreerd, vaak reeds een hele eeuw voordat zij zichtbaar en tastbaar werden"(1).

Onderwerp van deze studie vormt het ontstaan van de muziek na 1900, vanuit de hypothese dat de muziek na 1900 voor een deel bestaat uit "machinemuziek" die te verklaren is uit een nieuw levensgevoel.

Dit levensgevoel noemt Fromm "nekrofiel"(2), omdat het gekenmerkt is door de liefde voor "dode" technische dingen. Hoewel Fromm dit gevoel eigenlijk pas na de tweede wereldoorlog ziet ontstaan verwijst hij naar de jaren rond de eerste wereldoorlog.

Mumford merkt, in zijn bespreking van het Futurisme, op dat de kunst vaak vooruit loopt op veranderingen van sociaal-psychologische aard, zodat het mogelijk moet zijn algemene ontwikkelingen van jongere datum aan te wijzen in kunstuitingen die daaraan vooraf gingen, overeenkomstig het bovenstaand motto.

Fromm vertaalt "levensgevoel" in "sociaal karakter", waarmee hij bedoelt dat grote groepen mensen, onafhankelijk van klasseverschillen, soortgelijke opvattingen en strevingen hebben, die op te vatten zijn als voorwaarden voor het functioneren van de maatschappij.

De eerste decennia van deze eeuw werden gekenmerkt door anti-romantische stromingen in de muziek. Terwijl het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw nog grotendeels in het teken staat van de Romantiek, ontstaan nu artistieke opvattingen die het romantische kunstideaal bestrijden. Collaer(3) noemt als kenmerken: de afkeer van pathos en psychologisch drama; het teruggrijpen op stijlkenmerken

(1) Mumford, 1981, 749.

(2) Fromm, 1981<sup>a</sup>, 393.

(3) Collaer, 1963, 38.

van vóór de Romantiek; de aandacht voor de vorm.

In het oeuvre van Strawinsky komt een en ander duidelijk naar voren. Het "expressionisme" van Schönberg, dat meer een voortzetting is van de Romantiek dan een reactie hierop, is in vele opzichten evenzeer een spiegel van de tijd, hetgeen blijkt uit zijn compositorische middelen.

Indien we deze verschuivingen in de muziek omschrijven als "stijlverandering" en stijl omschrijven als: "een overeenstemming van belangrijke trekken in een bepaalde tijd", mag niet vergeten worden dat eigenlijk geen sprake kan zijn van moderne muziek als stijl, maar van een pluralisme, een veelvoud van stijlen.

Een fundamentele vraag in de benadering van "moderne muziek", en het ontstaan ervan luidt: Hoe komt stijlverandering tot stand? De opvattingen in deze zijn in twee categorieën te verdelen.

Aan de ene kant zijn er de theorieën die een immanente ontwikkeling veronderstellen. Hiermee wordt bedoeld dat muzikale veranderingen uitsluitend voortkomen uit het muzikale materiaal zelf en onbeïnvloedbaar zijn door psychologische of sociologische factoren.

Met materiaal wordt hier bedoeld: alle beschikbare middelen om muziek te componeren.

Aan de andere kant zijn er theorieën die muziekstijlen althans voor een deel herleiden tot persoonlijkheidsfactoren of maatschappelijke ontwikkelingen, dus externe factoren.

Tot de eerste groep behoort de opvatting van "organische groei" zoals die bijvoorbeeld door Schelling wordt geformuleerd(4). Muziek zou dan te vergelijken zijn met een plant die geleidelijk, van binnenuit groeit. Elke volgende fase staat in organisch en genetisch verband met de voorafgaande.

De kritiek op deze opvatting luidt onder meer dat op deze manier datgene wat men globaal wel omschrijft als een "breuk" in de geschiedenis, een plotseling gebrek aan overeenstemming, niet te verklaren is. Een breuk in de geschiedenis kan weliswaar

(4) Hauser, 1974, 170.

vaak uit het verleden verklaard worden overeenkomstig de tendens van het verleden, maar als kenmerken van een voorgaande stijl wezenlijk verschillen van een nieuwe stijl dan kan men moeilijk spreken van het organische "volwassen" worden van de oude stijl in de nieuwe.

Naast de theorie van de organische groei bestaat de theorie der periodiciteit, die ervan uitgaat dat er sprake is van een regelmatige terugkeer van stijlen onafhankelijk van invloeden van buiten(5). Wölfflins "Kunstgeschichte ohne Namen" bijvoorbeeld veronderstelt een bovenmenselijke regelmaat. Tegen deze opvatting kan men inbrengen dat over het hoofd gezien wordt dat "dezelfde" stijlen uit verschillende eeuwen vaak meer verschillen dan overeenkomsten vertonen(6).

Bovendien blijken tussen de perioden der hoofdstijlen vaak onvoorspelbare ontwikkelingen plaats te vinden.

De afwisseling tussen de stijlen in deze theorie zou men, indien men afziet van maatschappelijke factoren, kunnen verklaren uit "verzadiging"(7).

Nu ontkomt men er hier niet aan psychologische begrippen te gebruiken. De theorie doelt echter niet op persoonlijkheidseigenschappen, maar op objectieve kenmerken van het muzikale materiaal zelf. De oorzaak ligt niet buiten, maar binnen de muziek of stijl. De "verzadiging" wordt gezien als een objectieve eigenschap van het materiaal.

Een derde opvatting over stijlverandering gaat uit van het begrip "probleemoplossing" dat, naast de periodiciteit, uitgangspunt is van b.v. Wölfflin(8).

Probleemoplossing veronderstelt dat het mogelijk is een probleem te identificeren waarvoor een oplossing kan worden gevonden. "Probleem" zou kunnen verwijzen naar een zaak of situatie waarover

(5) Hauser, 1974, 127 e.v.

(6) Zie bv Hauser, 1974, 214. "Klassiek" bij de Grieken is anders dan "klassiek" in de renaissance of in de 18<sup>e</sup> eeuw.

(7) Hauser bekritiseert dit als volgt: verzadiging kan wel het verdwijnen van het oude, maar niet het opkomen van het nieuwe verklaren. Daar komt bij dat afstomping symptoom en geen oorzaak is (Hauser, 1974, 259).

(8) Hauser, 1974, 155.

men onvoldoende kennis bezit, een "objectieve" werkelijkheid die men tracht te begrijpen en te voorspellen. Wellicht is het van belang het begrip "probleem" in een natuurwetenschappelijk kader te plaatsen, aangezien het op zich niet exclusief is voor kunstwetenschap en wellicht kunnen aldus interessante gedachten-verbindingen ontstaan.

In de bèta-wetenschappen, c.q. de natuurwetenschap(9) stelt men hypothesen op die een voorspelling suggereren over een onbekende zaak om zodoende de kennis te vermeerderen en het probleem op te lossen. Het ligt in de aard van een wetenschappelijke hypothese dat ze falsifiëerbaar is, dit wil zeggen dat situaties worden omschreven waaruit duidelijk blijkt dat de hypothese bevestigd of verworpen moet worden. Bij falsificatie van de hypothese wordt de hypothese als "onwaar" opgevat en is ze niet langer bruikbaar.

Het proces van hypothesetoetsing is objectief, want iedereen kan hetzelfde experiment uitvoeren.

Vatten we nu "stijl" hypothetisch op (omdat elke stijl een opvatting is over hoe het muzikale materiaal geordend zou moeten worden) dan blijkt dat een stijl niet falsifiëerbaar is. Dit wil zeggen: men kan niet met zekerheid vaststellen dat een stijl onjuist is, omdat de objectieve werkelijkheid waaraan getoetst zou moeten worden, in de muziek niet bestaat.

Zou men het begrip "probleem" willen identificeren met de natuurwetenschappelijke uitleg dan suggereert men, door stijl als probleemoplossing op te vatten, een van de mens onafhankelijke objectieve werkelijkheid met een eigen wetmatigheid, die de mens in staat stelt die werkelijkheid als een probleem te zien en te zoeken naar een oplossing. Het is mogelijk om werken binnen een bepaalde stijl te beoordelen op stijlkenmerken, maar omdat een stijl niet gefalsifiëerd kan worden door het materiaal, (daar dit geen natuurproduct maar menselijk cultuurproduct is), kan men niet spreken van probleemoplossing in natuurwetenschappelijke zin.

(9) Er wordt gerefereerd aan de natuurwetenschappelijke methode die ook zijn ingang heeft gevonden in de menswetenschappen.

Dit betekent niet dat er tot op zekere hoogte niet sprake kan zijn van probleemoplossing (bv. dodecafonie voor het vormprobleem van de atonaliteit(10)), maar wel dat men niet moet vervallen in (natuurwetenschappelijk) reductionisme ter verklaring van stijlverandering in de kunst.

Strawinsky's opvatting dat de componist een "uitvinder" is, Ansermets en Hindemiths pogingen om een stijl te baseren op wetenschappelijk natuurkundig onderzoek (Hindemith,1940; Strawinsky,1949; Ansermet,1965) suggereren een objectieve basis die er niet is.

Auteurs die muziekgeschiedenis als probleemoplossing beschrijven, lopen de kans een positivistisch pad te betreden(11). Door te spreken van probleem en probleemoplossing bestaat het gevaar van quasi-natuurwetenschappelijkheid.

De "probleem-oplossing" suggereert tevens, en dit is een tweede punt van kritiek, toename van "kennis" waarbij verouderde theorieën enkel anecdotische waarde bezitten.

Zou oude muziek niet meer zijn dan de oplossing voor oude problemen, dan is onverklaarbaar waarom zij, door de eeuwen heen, haar waarde blijft behouden.

De kritiek op het gebruik van het "probleem" in de beschrijving van kunst werpt de vraag op in hoeverre in de kunst sprake kan zijn van "waarheid". Omdat de kunst een door mensen gemaakte (esthetische) wereld is waarin men noch van objectieve problemen, noch van falsificaties en oplossingen kan spreken is het voor de hand liggend om "waarheid", in de gangbare wetenschappelijke betekenis, zeer voorzichtig te gebruiken.

Hauser concludeert naar aanleiding van enkele opmerkingen van Marx in zijn "Kritik der politischen Ökonomie" dat er eigenlijk in de kunst geen sprake kan zijn van een probleem noch van

- (10) Hier is sprake van een probleem omdat men zich bindt aan bepaalde regels (bv. het kunnen componeren van een grotere vorm) waaraan men wil voldoen. Dit geldt ook als men volgens de regels van een bepaalde stijl tracht te componeren. De stijl (de regel) kan niet door een andere stijl (regel) gefalsificeerd worden. Wel kan er sprake zijn van falsificatie als een stijlelement in een andere stijl geciteerd wordt.
- (11) De muziek heeft wel een fysiologische werkelijkheid, maar de muziekwerken zelf zijn voortbrengselen van mensen en kennen dus een menselijke werkelijkheid, in tegenstelling tot de natuur.

waarheid (12). Andere auteurs bevestigen dit. Zij gaan bij hun uitspraken uit van een bepaalde opvatting van waarheid : het produkt van (natuurwetenschappelijke) kennisvermeerdering(13). Toch wordt "waarheid" in de kunst wel gebruikt. Schönberg deed dit bijvoorbeeld door te zeggen dat de "muziek niet fraai, maar waar moet zijn"(14). Hij doelde hierbij onder andere op een te overdreven gebruik van ornamentiek die met de "schijn van uniformiteit breuken in de constructie tracht te lijmen"(15). Hij bedoelde er bovenal mee dat de kunstenaar zich volgens zijn eigen wetten moet proberen uit te drukken(16).

Achter deze kritiek, die zich hult in begrippen die gebruikelijk zijn in wetenschap en filosofie, gaat een stijloppvatting schuil die zich verzet tegen het oplossen van de structuur zoals dit in de Romantiek had plaatsgevonden(17). Dat dit heeft plaatsgevonden is objectief constateerbaar, maar er bestaat geen falsificatiemogelijkheid die over waar of onwaar uitsluitsel geeft.

(12) Hauser (1974,178 en 194):

"Voor Monet bestond er geen lichtprobleem...Het probleem in de kunst ontstaat tegelijk met zijn oplossing, en daarom bestaan er in de kunst eigenlijk geen onopgeloste problemen".

"Kunstwerken spreken elkaar niet tegen, ook al verschillen ze nog zoveel van elkaar, en kunstkritieken zijn eerder symptomatisch dan waar of onwaar".

(13) Kneif(1975,81):

"Een dergelijke weerlegging blijkt daarentegen bij muziekwerken niet mogelijk te zijn en daarom zijn hier de categorieën waar en onwaar niet van toepassing".

Stuckenschmidt (1976,201):

"...dat het veranderingsproces in de kunst niet progressief kan zijn zoals een reeks van experimenten in de kernfysica".

Friedland (in Freitag,1979,107):

"...een immanente grotere toenadering tot absolute kennis (geldt niet) in de kunst, waar twee geestescheppingen op twee verschillende culturele en individueel door de tijd bepaalde waardeniveaus liggen en niet in een opklimmende reeks geplaatst kunnen worden".

(14) Reich,1968,36.

(15) Freitag,1974,24.

(16) Schönberg,1966,392.

(17) De romantiek kende de "vrije vorm" in "karakterstuk", ballade, "romanze", "Albumblatt" enz. van Schumann, Chopin, Schubert.

Hetzelfde natuurwetenschappelijk denken zou men ook kunnen associëren met Schönbergs uitspraak dat iemand de stap naar de atonaliteit wel moest zetten. Hiermee lijkt hij een wetmatige, noodzakelijke ontwikkeling te postuleren(18).

In feite wordt vaak moraal bedoeld als men over waarheid spreekt. Freitag noemt dan ook waarheid en moraal in een adem(19) en Schönberg spreekt in zijn "Musikalisches Tagebuch" van "oprechtheid" waarvan volgens hem alleen dan sprake is als de techniek in dienst staat van de persoon.

De voorlopige conclusie is dat waarheid in de kunst niet geïdentificeerd mag worden met objectieve (natuurwetenschappelijke) kennis over de werkelijkheid .

Deze conclusie is nogal vanzelfsprekend, omdat ook in de natuurwetenschappen de discussie over wat waarheid is en de manier waarop men tot waarheid komt nog lang niet is uitgedoofd. Zo werden de grondvesten van de wetenschappelijke methode voor het zoeken naar waarheid (de empirische falsificatie) ondergraven door Kuhn(20).

Sommige falsificaties, die als consequentie de verwerping van een theorie zouden hebben, blijken langere tijd buiten beschouwing te blijven. Pas in een later stadium, als de theorie al vervangen is, worden ze aangemerkt als beslissende experimenten. Wat volgens Kuhn wel bepalend is voor het vervangen van een theorie is het "paradigma":

-een geheel van regels dat richting geeft aan het zoekproces van de wetenschapper, dat zijn wereldbeeld bepaalt, dat verankerd is in de psyche van een grotere groep, dat tot stand komt door een intuïtief inzicht hetwelk onverenigbaar is met dat van zijn voorganger(21).

(18) Reich, 1968, 58.

(19) Freitag, 1974, 25.

(20) Kuhn, 1975.

(21) Kuhn(1975, 11, 24):

"Mensen die in hun onderzoek uitgaan van dezelfde paradigma's gebruiken dezelfde regels en standaardprocedures voor wetenschappelijk onderzoek",  
"...deze onderneming schijnt een poging te zijn om de natuur in de voorgestelde en relatief inflexibele doos waarin het paradigma voorziet te persen".



De omschakeling op een ander paradigma geschiedt niet logisch, dit wil zeggen niet op grond van systematische gevolgtrekkingen uit de gefalsifiëerde hypothesen. Men houdt geruime tijd aan een paradigma vast omdat men erin gelooft en men besluit tot verwerping als een ander paradigma geloofwaardiger is. Door dit nieuwe paradigma gaat men de wereld anders waarnemen(22).

Samengevat kenmerkt een paradigma-verandering zich door een proces in de psyche van meerdere mensen dat ertoe leidt dat waar men in geloofde vervangen wordt door opvattingen die met het voorafgaande onverenigbaar zijn(23).

Met andere woorden: waarheid is afhankelijk van wat men als waarheid wenst te zien, is afhankelijk van principes die op hun beurt product zijn van persoonlijke behoeften(24).

Als voor de natuurwetenschap geldt dat daar psychologie in plaats van falsificatie een rol speelt, is de afstand tussen natuurwetenschap en kunst misschien minder groot dan steeds werd aangenomen. In beide gevallen zou het vaststellen van wat een probleem is, wat een oplossing is en wat een falsificatie is, met andere woorden wat uiteindelijk waarheid is niet een objectief logisch-empirisch proces, maar een subjectieve geloofsdaad kunnen zijn (die berust op andere sectoren van het bewustzijn).

De kritiek die in de natuurwetenschap op Kuhns opvatting werd gegeven blijft verder buiten beschouwing omdat ze hier niet ter zake doet. De vraag is niet of het paradigma bruikbaar is in de natuurwetenschap, maar of het toepasbaar is op stijlverandering in de kunst.

Omdat paradigma verwijst naar een sociaal-psychologische

(22) Kuhn (1975,111):

"...veranderingen in het paradigma leiden ertoe dat wetenschappers de wereld die zij willen onderzoeken anders gaan zien".

(23) Lakatos (1970,91):

"Crisis is (voor Kuhn) een psychologisch begrip; het is een besmettelijke paniek...Vervolgens komt er een nieuw paradigma op dat onverenigbaar is met zijn voorganger... De wetenschappelijke revolutie is irrationeel, een studieobject voor massapsychologie".

(24) Wilson (1967,72):

"De emotionele behoeften van de persoonlijkheid spelen een belangrijke rol in de conceptie die de mens van de waarheid heeft".

"lightning flash" komt het tegemoet aan de eerder gemaakte voorlopige conclusie. Dualistische kunstparadigma's zou men kunnen vinden in: classicisme versus romantiek; idealisme versus realisme; objectivisme versus subjectivisme; apollinisch versus dionysisch.

We kunnen de conclusie als volgt aanvullen: stijlverandering in de kunst ontstaat (mede) doordat een nieuw paradigma het oude vervangt. Deze verandering wordt weliswaar "gerationaliseerd", dit wil zeggen met rationele argumenten omkleed, maar lijkt veel meer op een proces van bekering, engagement: men wil iets anders, gelooft in iets anders en de criteria om het oude te veroordelen formuleert men vanuit dit andere.

Een eerste, nog zeer voorzichtige stelling, zou kunnen zijn dat de muziek na 1900 o.a. ontstaat op basis van een nieuw paradigma dat voor een deel een uiting is van een "sociaal karakter" dat we voorlopig, in navolging van Fromm, aanduiden als "nekrofiel".

De kritiek op de opvattingen over verandering in de kunst probeerde te wijzen op onvolkomenheden, maar er zal geen twijfel over bestaan dat elke theorie een bijdrage kan leveren net zoals ook vast staat dat de verklaring vanuit het sociaal karakter nooit voldoende kan zijn om stijlverandering te bepalen.

De vergelijking met de natuurwetenschappen verduidelijkt het - niet verwonderlijke - verschil tussen kunst en natuurwetenschap, maar toont een overeenkomst wat betreft de niet systematische verandering van paradigma's. Er zijn psychologische en sociologische factoren die mede van invloed zijn(25).

Dit betekent dat het vruchtbaar zou kunnen zijn om in het volgende hoofdstuk een schets te geven van theorieën die deze factoren als uitgangspunt nemen(26).

(25) Het is niet de bedoeling om stijlverandering te reduceren tot sociaal-psychologische en sociologische factoren. Onderzocht wordt wat de (gedeeltelijke) invloed van deze factoren zou kunnen zijn. Daarmee worden transcendente ervaringen niet ontkend, evenmin worden subjectieve gevoelens als louter reflecties van zintuiglijke ervaringen opgevat.

(26) Theorieën van Marx, Adorno, Fromm e.a.

Uitgaande van de verdeling "heteronoom-autonoom"(27) wordt in deze studie gekozen voor een heteronoom uitgangspunt: belangrijke krachten die leiden tot het ontstaan van een kunstwerk liggen voor een deel in de maatschappij en het sociale karakter (28).

(27) Karbusicky, 1977, 8.

(28) In I.2 wordt uitgebreid ingegaan op de relatie tussen Marx, Freud en Fromm. Het "sociale karakter" neemt hierbij een centrale plaats in.

## I. SOCIAAL KARAKTER

### I.1. De relatie onderbouw - bovenbouw

Een kunstwerk kan beschouwd worden als weerspiegeling van de werkelijkheid, die op haar beurt bepaald is door de geschiedenis(29).

Zowel het begrip "weerspiegeling" als het begrip "werkelijkheid" maakt hier profilering noodzakelijk.

#### I.1.1. Werkelijkheid

Het begrip "werkelijkheid" kan op verschillende manieren worden uitgelegd. De materialistische en idealistische benaderingen beklemtonen sommige aspecten ten koste van andere en vatten het ene op als "schijn" of als afgeleide van het andere. Daarnaast bestaan er opvattingen die niet uitgaan van het idee dat er één werkelijkheid zou zijn, maar niveaus van werkelijkheid(30). Plato plaatste de zintuiglijke buitenwereld tegenover de puur geestelijke wereld. Plotinus maakte onderscheid tussen het transcendente, de godgelijke geest, het zijnsrijk van de mens en de materiële wereld. Thomas van Aquino werkte Plato's dualisme uit in de zintuiglijk waarneembare, empirisch kenbare wereld en de slechts in beperkte mate rationeel kenbare geestelijke wereld. Kant nam afstand van Plato door het menselijke bewustzijn af te sluiten van de transcendente werkelijkheid. Hij hanteerde hiertoe het onderscheid tussen de fenomenen en de, volgens hem, niet kenbare achterliggende wereld. Freud legde de nadruk op het libidineuze niveau, Darwin op het fysieke organische niveau en Marx op het economische. Marx probeerde hiermee het rationele alternatief waarmee Hegel op Kant reageerde om te draaien.

Indien wij, met respect voor andere opvattingen, uitgaan van de theorieën van Hegel en Marx kunnen deze als illustratie dienen voor het op de voorgrond schuiven van de "materie" of de "idee".

(29) Vgl. Althaus, 1971, 206.

(30) Dessaur, 1982, 52 e.v.

Voor Hegel is de psyche en de wereld waarin deze psyche vertoeft niet werkelijk, maar louter schijn(31).

Men kan, zoals Hegel doet, in de scheiding van "materie" en "idee", werkelijkheid als iets geestelijks opvatten. Voor Hegel is de werkelijkheid de "idee". "Materie" is slechts verschijningsvorm van de "idee".

De "objectieve geest" is de bovenindividuele redelijkheid die los van de "subjectieve geest" (de individuele psyche) zijn geldigheid heeft. Hieronder vallen familie, maatschappij, staat en geschiedenis.

De "objectieve geest" is machtiger dan de "subjectieve geest" en Hegel noemt dit de "list der rede".

Als er sprake is van "weerspiegeling" dan vindt deze als volgt plaats:

- door verandering van de buitenwereld, waarop de mens het stempel van de (door de objectieve geest bepaalde) subjectieve geest drukt(32).

Pas in de "absolute geest" (kunst, religie en filosofie) komt de idee helemaal tot zichzelf. De "absolute geest" verschijnt in het kunstwerk dat men aldus kan opvatten als "weerspiegeling" van de "idee".

Marx zet, zoals hij zelf zei, Hegel "op z'n kop" en neemt de zogenaamde "onderbouw" als werkelijkheid.

(31) In Riethmüller (1967, 37):

"De uiterlijke wereld der verschijningen en haar directe materialiteit, de eigen innerlijke zinnelijke ervaringswereld, dus het terrein van de empirische innerlijke en uiterlijke wereld, is niet de wereld van waarachtige werkelijkheid, maar in sterkere mate dan de kunst kan men haar louter schijn en misleiding noemen".

In Delfgaauw (1965, 125 e.v.) en Störig (1972, dl 2, 85 e.v.):

"Wat redelijk is dat is werkelijk en wat werkelijk is dat is redelijk".

(32) In Riethmüller, 1976, 52.

Deze onderbouw bestaat uit produktiekrachten en produktieverhoudingen(33). Volgens Marx bepalen de produktiekrachten de produktieverhoudingen.

Een onbetwistbaar voorbeeld hiervan is de opkomst van de machine, die de oorspronkelijke ambachtelijke nijverheid uitschakelde door een bevoorrechte concurrentiepositie (namelijk snellere, betere en goedkopere produktie). Dit leidde ertoe dat vele handwerkslieden in hun ambacht niet langer aan de slag konden en genoodzaakt waren hun arbeidskracht aan te bieden aan hen die in het bezit waren van voldoende kapitaal om machines te kunnen bekostigen. De vrije individuele werkplaats verdween en werd vervangen door de fabriek waarin de collectieve werkgemeenschap niet langer de produktie (werktempo, soort produkt, arbeidsduur enz.) zelf in de hand had.

Het is niet alleen zo dat de produktiekrachten de produktieverhoudingen voortdurend revolutioneren, maar de produktiekrachten en produktieverhoudingen bepalen op hun beurt de zogenaamde "bovenbouw": recht, staat, politiek, moraal, religie, filosofie en kunst. Om bij ons voorbeeld te blijven: de staat garandeert het eigendom van de produktiemiddelen, de staat verbodt geruime tijd de coalitievorming van arbeiders, de staat verzorgt de reproductie van de arbeidskracht door onderwijs, gezondheidszorg en welzijnswerk en de staat zorgt voor de nodige infrastructurale voorzieningen.

Men kan spreken van weerspiegeling van de onderbouw in de

(33) Marx, 1972, 46.

Produktiekrachten omschrijft Marx als:

"...onderwerping van de natuurkrachten, machinerie, toepassing van de chemie in industrie en landbouw, stoomvaart, spoorwegen, elektrische telegrafie, het ontginnen van gehele werelddelen, het bevaarbaar maken van rivieren..."

en produktieverhoudingen verwijzen naar de manier waarop de arbeid georganiseerd wordt, bijvoorbeeld in vrije concurrentie, met een gelijktijdige concentratie van de produktiemiddelen in particuliere handen.

Marx:

"De bourgeoisie heft meer en meer de versnippering van de produktiemiddelen, van het bezit en de bevolking op. Zij heeft de bevolking oopen gehoopt, de produktiemiddelen gecentraliseerd en het eigendom in weinige handen geconcentreerd".

Marx ontleende hieraan de stelling dat de produktiekrachten de produktieverhoudingen veranderen.

bovenbouw.

De stelling van Marx zou te eenzijdig geïnterpreteerd worden wanneer wordt vergeten dat Marx tevens oog had voor de wisselwerking tussen onderbouw en bovenbouw. Juist de dialektiek van het marxisme sluit een wisselwerking van subject en object in. Marxistische theoretici trachten deze eenzijdigheid dan ook te vermijden zoals bijvoorbeeld blijkt uit het werk van Hauser (34).

In deze studie zal gezocht worden naar samenhangen tussen onderbouw en bovenbouw.

De vragen naar wat werkelijkheid is, naar het primaat van "materie" en "idee" en naar predictie van het ene uit het andere, zullen buiten beschouwing blijven. Voor het gemak worden de begrippen onderbouw en bovenbouw gehanteerd, maar in navolging van Dahlhaus(35) wordt hun samenhang opgevat als "structuur". Deze omvat economische, sociale, psychische en esthetische factoren, zonder dat a priori een van hen als onafhankelijke variabele wordt opgevat.

(34) Hauser, 1978, 302 e.v. Zie ook Kneif, 1975, 81 en Borries, 1980, 36. Hauser illustreert het verband tussen onderbouw en bovenbouw met het volgende voorbeeld:

"Zo doet zich bijvoorbeeld het principe van de waarde-vrijheid, dat Machiavelli voor de politieke praktijk gebruikt, in de meest uiteenlopende aspecten van de economie van die tijd, gelden... Onpersoonlijke geld-economie, opheffing van het renteverbod, het opheffen van het begrip 'billijke prijs', de rechtvaardiging van de vrije concurrentie..."

Hij merkt hierbij op:

"...in de praktijk worden materiële feiten zonder meer in geestelijke instituties omgezet, en scheppingen van de geest worden direct beleefd als behoorden zij tot de concrete materiële werkelijkheid",

en:

"...subject en object zijn slechts in verbinding met elkaar, namelijk in de functionele samenhang waarin zij elkaar wederzijds bepalen, denkbaar en definiëerbaar".

(35) Dahlhaus, 1977, 218.

### I.1.2. Weerspiegeling van werkelijkheid in de kunst

"...al datgene zou een reflex van onze psychische en maatschappelijke toestand kunnen zijn. Maar ik heb niet veel vertrouwen in de wijsheid van onze psychologen en sociologen. Altijd als zij zich met kunst bezighouden, speelt hun eigen wensdenken hun parten en zij achten bewezen wat niet te bewijzen is"(36).

Het begrip "weerspiegeling" wordt veelvuldig gebruikt door marxistische theoretici(37). Zij zien in de bovenbouw een weerspiegeling van de onderbouw. Voorafgaand aan de inventarisatie van de kritiek op deze theorie, zij opgemerkt dat veel kritiek op de weerspiegelingstheorie ten onrechte aanneemt dat er sprake zou zijn van een reflex of kopie. De marxistisch-leninistische theorie is dialektisch en heeft, in elk geval bij Lukács, geen mechanische opvatting van weerspiegeling zodat het subject niet wordt opgevat als een minderwaardige schaduw(38). Op deze plaats zullen een aantal kritische schrijvers worden aangehaald.

De kritiek van Karbusicky gaat er vanuit dat in de weerspiegelingstheorie enerzijds sprake is van een wetmatige weerspiegeling waarin het individuele subject nauwelijks een rol speelt, maar anderzijds het onderscheid wordt gemaakt tussen "realisten" en "formalisten"(39). Dit onderscheid is enkel mogelijk wanneer de activiteit van het individuele bewustzijn wordt aangenomen.

(36) Stuckenschmidt, 1976, 198.

(37) Lenin: "Materialismus und Empirokritizismus" (1909), Stalin: "Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft" (1950), Lukács: "Die Eigenart des Ästhetischen" (1963).

(38) Riethmüller, 1976, 49.

Van een reflex of kopie is bijvoorbeeld wel sprake bij Locke waar "eenvoudige ideeën" een "afbeelding" zijn van "eenvoudige stimuli" (Dessaur, 1982, 106). Locke ontkent dat er in de menselijke psyche nog andere bewustzijnsinhouden zijn dan die welke door weerspiegelingen via de zintuigen tot stand gekomen zijn.

(39) Karbusicky (1973, 57):

"Wanneer de weerspiegeling als een noëtische wetmatigheid geldt, dan betekent de holle frase 'valse gedeformeerde' weerspiegeling een contradictio in adjecto".



Volgens Karbusicky is weerspiegeling wetmatig en daarom altijd een "ware" weerspiegeling (een kopie), of ze is niet wetmatig hetgeen betekent dat het beeld van de werkelijkheid "vertekend" wordt door de creatieve individuele persoonlijkheid die als medium fungeert.

De "valse" weerspiegeling gaat terug op Marx die in "Die deutsche Ideologie" als uitgangspunt neemt dat het bewustzijn een weerspiegeling is van het leven, maar tevens stelt dat dit een omgekeerde weerspiegeling is(40), waaruit blijkt dat van een kopie van de werkelijkheid in het bewustzijn geen sprake kan zijn. Het was, volgens Karbusicky, Lenin die het woord weerspiegeling als kopie heeft opgevat en het onderscheid tussen ware en onware weerspiegeling toespitste op de tegenstelling realisme - formalisme, om zo enerzijds te kunnen spreken van een wetmatige bepaling door de onderbouw en anderzijds van vals bewustzijn .

Zoals reeds opgemerkt, is de kritiek van Karbusicky een voorbeeld van een aanval op het triviale marxisme, waarbij voorbij wordt gegaan aan het oorspronkelijke marxisme, waarin nooit sprake was van een kopie, en over het hoofd wordt gezien dat zowel Lenin als Lukács het "mechanische materialisme" hebben laten varen.

Ook met betrekking tot de kunst blijkt dat Marx zelf geen mechanistische opvatting huldigde. In een manuscript van 1859 signaleert hij het probleem dat kunst en maatschappelijke ontwikkelingen vaak helemaal niet parallel schijnen te lopen(41). Verschillende maatschappijen vertonen vaak dezelfde stijlen of eenzelfde maatschappij kent meerdere min of meer tegengestelde stijlen. Bovendien blijkt het vaak moeilijk om overeenkomsten tussen de kunst en de onderbouw te ontdekken.

(40) Marx (1979,147 e.v.):

"Niet het bewustzijn bepaalt het leven, maar het leven bepaalt het bewustzijn",

en:

"...in de hele ideologie staan de mensen en hun verhoudingen als in een Camera Obscura ondersteboven".

(41) Zie Blaukopf,1982,111.

De theorie van de weerspiegeling probeert de tegenstellingen in de kunst van eenzelfde maatschappij met het onderscheid ware en onware weerspiegeling te verklaren. We zagen dat het daardoor noodzakelijk wordt de persoonlijkheid van het individu, in dit geval de kunstenaar, in de verklaring te betrekken. Men kan als men over de kunstenaar spreekt het bewuste of het onbewuste benadrukken(42). Een poging om de ware en onware weerspiegeling met elkaar te verenigen onderneemt Kagan. Hij ziet het gedeelte dat niet louter kopie is als kritiek op de werkelijkheid, als het appèl van de kunstenaar aan de mens om de wereld in de gewenste richting te veranderen(43).

Een soortgelijke opvatting bestaat bij Adorno, die uitgaat van overeenstemming tussen maatschappij en kunstwerk, maar daarbij het bewustzijn van de kunstenaar niet uitsluit en tenslotte verklaart dat kunst niet alleen weerspiegelt, maar ook afstand neemt van de werkelijkheid(44).

(42) Maróthy (1974,91):

"Hoe actiever dit bewustzijn zichzelf richt op de objectieve kennisname van de materiële werkelijkheid, hoe sterker de kunst van een bepaalde tijd inhoudelijk zal corresponderen met aspecten die zonder meer produkt van de maatschappij zijn".

Podolski (in Karbusicky,1973,81):

"Het is iets dat aan de oppervlakte komt als de kunstenaar zich niet bewust is van zijn rol in de maatschappij".

(43) Kagan (in Freitag,1979,99):

"Het artistieke scheppingsproces is weerspiegeling en tegelijk hervorming van de werkelijkheid; het belichaamt het resultaat van de kennis en tegelijkertijd de beoordeling van de werkelijkheid...het geeft uitsluitsel over de realiteit van het leven en zegt tegelijk hoe het menselijke leven wel en niet moet zijn".

(44) Adorno (1978<sup>c</sup>,39,47 ):

"De vormen van de kunst zijn een betere registratie van de geschiedenis der mensheid dan de documenten".

"Het materiaal is een maatschappelijke door het bewustzijn van de mensen gepreformeerde substantie, met eenzelfde oorsprong als het maatschappelijk proces".

In Schuhmacher (1975,91):

"...niet de realiteit zelf wordt afgebeeld, evenmin is kunst een weerspiegeling van een weerspiegeling, zoals Lukács het noemt, maar antwoord op en verzet tegen de bestaande verhoudingen".

Riethmüller (1976,95) merkt hierover op dat het vreemd is dat de fervente tegenstander van de weerspiegelingstheorie de kunstenaar ziet als iemand die de wetmatigheid van het werk moet voltrekken door subordinatie onder de historische eisen, waarbij eigen reflectie niet vereist is.

Volgens Schuhmacher vat Adorno kunst dan alleen als kunst op als ze in tegenspraak is met de maatschappij. Dit is in feite een kritisch waardeoordeel: alleen die werken die een antithese van de maatschappij zijn verdienen de naam kunst(45).

Afgezien van dit waardeoordeel is in de visie van Adorno kunst zowel antwoord als tegenspraak, weerspiegeling en kritiek.

Wat de weerspiegeling betreft acht Adorno het uitgesproken moeilijk om de relatie van onderbouw en bovenbouw aan te wijzen. Hij introduceert het begrip "decodering" en wijst op de volgende moeilijkheden:

- de moeilijkheid om uiteenlopende kunstenaars onder de noemer van een bepaalde maatschappelijke ontwikkeling te brengen en
- het probleem op welke plaats in het kunstwerk men het maatschappelijke residu kan vinden(46).

Deze en andere problemen over "wat" en "hoe" de kunst weerspiegelt zullen hierna en in de volgende paragraaf nog uitvoeriger ter sprake komen(47).

Voorlopig kan worden geconcludeerd dat kunst vanzelfsprekend niet enkel weerspiegeling is en dat de subjectiviteit van de kunstenaar hierin uiteraard een grote rol speelt. Daarbij is het mogelijk een onderscheid te maken tussen een bewust en een onbewust proces.

Natew(48) vindt dat de kunst de maatschappij weerspiegelt, maar hij laat ook enige ruimte voor de kunstenaar als "homo ludens". De weerspiegeling wordt door hem vooral opgevat als een bewust gebeuren waarbij de kunstenaar "Erkenntnis" nastreeft. Kunst is dan, net als wetenschap, een bewuste poging te komen tot ware uitspraken over de werkelijkheid. Deze nadruk op het bewustzijn is niet terecht, en bovendien is dit bewustzijn in deze opvatting zeer passief als het louter wordt opgevat als kopieproducent. Daarbij kan tevens worden opgemerkt dat van

(45) Bv. doordat ze niet overeenkomen met de heersende smaak, traditie enz.

(46) Adorno, 1981<sup>b</sup>, 231.

(47) "Wat" wordt besproken in I.1.3. "Hoe" in I.1.4.

(48) In Karbusicky, 1973, 36.

"Erkenntnis" pas dan sprake is als de schone schijn doorbroken wordt, en als de werkelijkheid niet alleen wordt weerspiegeld(49). Met het aspect van de "homo ludens" treedt een derde factor die het kunstwerk bepaalt in het licht: kunst is niet alleen weerspiegeling en kritiek, al of niet via het bewustzijn of onderbewustzijn van de kunstenaar, maar kunst ontstaat mede omdat de mens een behoefte heeft aan het creatief omgaan met materialen, ook als deze materialen min of meer een eigen leven leiden en niet zonder meer het produkt zijn van maatschappelijke ontwikkelingen.

Deze factor maakt het kunstwerk onafhankelijk van de onderbouw . Er zijn nog twee elementen die los staan van de onderbouw . Op de eerste plaats de sociale geschiedenis van de kunstenaar zelf. Deze heeft als mens een volstrekt unieke hoeveelheid ervaringen opgedaan in zijn opvoeding. Natuurlijk zijn deze ervaringen maatschappijgekleurd, maar er is ook veel in die ervaringen specifiek.

Daarnaast bezit de mens niet alleen de behoefte aan creativiteit, maar zijn er ook gelijkblijvende behoeften door de eeuwen heen die voortkomen uit de menselijke existentie. Om met Lamprecht(50) te spreken heeft de mens een symbolische, individuele en conventionele psyche, met andere woorden: in het kunstwerk komen invloeden tot stand vanuit het algemeen menselijke (symbolische), het eigene van het individu (individuele) en het tijd gebonden maatschappelijke (conventionele).

Omdat in elk kunstwerk de algemeen menselijke behoeften (zie I.2.2) tot uitdrukking komen kan verklaard worden waarom een kunstwerk zijn waarde kan behouden over eeuwen heen. In de tijd van zijn ontstaan is het kunstwerk reeds meer geweest dan louter kopie of weerspiegeling van de onderbouw.

(49) Stuckenschmidt, 1967, 77.  
Vgl. de inleiding.

(50) In Freitag, 1979, 134.

Vanzelfsprekend is dit door meerdere auteurs benadrukt(51). Gebruiken we in dit verband het begrip "Funktionswechsel"(52), dan kunnen we een onderscheid maken tussen werken die:

- louter functioneel waren en niet in staat zijn tot functie-wisseling;
- functionele werken met een overschot dat het werk waardevol maakt door de eeuwen heen;
- niet-functionele werken die pas in een latere periode functioneel worden.

Guido Adler maakt onderscheid tussen de "subjectieve" eigenwaarde en de maatschappijgebonden "objectieve" waarde van het kunstwerk. Men zou dit "subjectieve" aspect van Adler nog moeten verdelen in het individuele en collectieve aspect van de kunstenaar om zodoende recht te doen aan specifieke ervaringen en algemeen menselijke behoeften.

Rummenhüller(53) maakt een indeling in "politiek-maatschappelijk" en "biografisch-individueel" en de muziek zelf. In zijn theorie ontbreken de algemeen menselijke behoeften terwijl ook de indeling van Dahlhaus(54) in "esthetisch" en "historisch" minder compleet is.

Bij wijze van samenvatting is het wellicht zinvol de tot nu besproken heteronome invloeden op een kunstwerk te voorzien van een nieuwe terminologie.

Datgene wat samenhangt met de bestaande maatschappij is een

(51) Althaus (1971,7):

"De esthetische waarde van een kunstwerk wordt door de maatschappelijke structuur waarin het is ontstaan, nooit volledig bepaald".

Schopenhauer (in Stuckenschmidt,1976,279):

"Dit intellectuele leven zweeft als een esthetisch geschenk, een uit de gisting zich ontwikkelende welriekende fijne damp boven het wereldlijke gedoe".

Stuckenschmidt (1976,282):

"Er bestaat iets wat ondefiniëerbaar, bovenpersoonlijk is, een soort autonome energie die zich meester maakt van de speeldrift in een scheppend individu, opdat de onafhankelijke wereldvreemde schepping geboren kan worden".

(52) Schuhmacher,1975,109.

(53) Rummenhüller,1978,33.

(54) Dahlhaus,1977,151.

gegeven dat historisch is omdat het verandert met de maatschappij en tegelijk collectief omdat het gedeeld wordt door meerdere mensen die in dezelfde maatschappij leven. De aangewezen term hiervoor zou kunnen zijn: "collectief-historisch". Weerspiegeling, dus de samenhang tussen onderbouw en bovenbouw via de persoonlijkheid van de componist (bewuste kopie, bewuste kritiek of onbewuste kopie) valt binnen dit terrein van collectief-historische factoren. De behoefte van de mens aan creativiteit en de overige algemeen menselijke behoeften die inherent verbonden zijn aan zijn existentie worden gedeeld door alle mensen en zou men kunnen aanduiden met "collectief-existentiëel". Omdat deze behoeften in het kunstwerk bevredigd worden, wordt het kunstwerk vereeuwigd en is het niet enkel weerspiegeling van de onderbouw (55).

Tenslotte kan men de individuele ervaringen en eigenschappen van de kunstenaar "individueel-historisch" noemen omdat ze enkel voor hem gelden en gebonden zijn aan zijn levensduur. Hieronder vallen "individueel karakter" en talent(56).

Door deze indeling ontloopt men het gevaar van zinloos reductionisme doordat voorkomen wordt dat het kunstwerk eenzijdig wordt gebonden aan een enkele causale factor. Hierop werd reeds gewezen bij de behandeling van Marx en Hegel.

De fout van de "Widerspiegelungstheorie" in het algemeen en de theorie van Lukács in het bijzonder is de reductie tot het collectief historische. Het mogelijk transcendent(57) gaat dan in de redenering verloren.

Wil men zoals Stuckenschmidt(58) het collectieve element buiten beschouwing laten door te zeggen dat kunstwerken per se geen collectieve ervaringen weerspiegelen en dat de subjectiviteit en de individualiteit van de kunstenaar steeds weer bovenkomt, dan is ook dit een foutief reductionisme.

(55) Een aantal collectief-existentiële behoeften is de voorwaarde voor autonomie van het kunstwerk (bv: drang tot activiteit, probleemoplossen enz.). Een interessante stelling poneert Wilson (1967,72) die de moderne muziek (bv. Schonberg) een gebrek aan universele betekenisgeving verwijt.

(56) Zie I.2.1.

(57) Schuhmacher, 1975, 71.

(58) Stuckenschmidt, 1976, 280 e.v.

Stuckenschmidt spreekt over de "triomf van de mens over de mens", het niet door de collectiviteit gedetermineerd zijn. Als hij zijn bewijsvoering op de stelling baseert dat wiskundige ordeningen niets met maatschappelijke wetten te maken hebben, vergeet hij dat de keuze voor deze ordeningen gemaakt wordt door een mens die ingebed is in maatschappelijke structuren en dat in de geschiedenis de aard van deze keuze nogal eens verschilde.

### I.1.3. Muziek als weerspiegeling

In de kritische bespreking van de marxistische theorie stelt Riethmüller de centrale vraag hoe, in analogie met de schilderkunst, er in de muziek sprake kan zijn van weerspiegeling van de werkelijkheid. Hij noemt een aantal mogelijkheden(59):

- "Mimesis": datgene wat niet in de partituur staat, maar tot uitdrukking komt in de bewegingen van de uitvoerder. Mimesis hangt samen met gesticulatie en ontstaat pas als men loskomt van partituur en techniek. Wordt de uitvoerder opgevat als een "homme machine" die geen overbodige gebaren mag maken, dan verdwijnt het mimetische.
- "Nabootsing": (imitatio) hierbij wordt iets dat buiten de muziek bestaat in de muziek "verdubbeld". Dit kan door "Figurenlehre" (Schütz, Bach, waarbij de muziek de tekst illustreert), "Affektenlehre" (Quantz, C.Ph.E. Bach. De menselijke gevoelens worden gebonden aan vaste muzikale elementen), "Programmamuziek" (Kuhnau, Vivaldi, Couperin, Liszt, Strauss. Realistische schildering van de werkelijkheid). Andere gangbare termen zijn bijvoorbeeld nog "Augenmusik" en "Wortmalerei".
- "Expressie": geen weergave van externe gebeurtenissen of algemene gevoelens, maar psychische spanningen van de componist die "zijn hart uitstort" en van de toehoorder vereist dat "zijn ziel meetrilt" (Romantiek). De codering van bv. de "Affektenlehre" verdwijnt.
- "Intonatie": de melodie en het ritme bootsen het spreken na.

(59) Riethmüller, 1976, 9 e.v.  
Zie ook Schuhmacher, 1975, 60 e.v.

Riethmüller acht weerspiegeling dus toepasbaar op muziek, maar geeft herhaaldelijk te kennen dat de "serieuze" muziek van de 20<sup>e</sup> eeuw, in tegenstelling tot de volks- en amusementsmuziek, zich niet goed leent voor toepassing van een der genoemde categorieën(60). De onderhavige studie probeert aan te tonen dat er wel degelijk sprake kan zijn van nabootsing en weerspiegeling, zij het in een ruimere zin dan door Riethmüller aangegeven.

Op deze plaats zal de kritiek op de weerspiegeling van de werkelijkheid zich, in aansluiting op I.1.2, toespitsen op de muziek.

In de opvatting van Kneif wordt "muziek als weerspiegeling" gereduceerd tot het niveau van de waarneming van de luisteraar(61). Uit het feit dat hetzelfde werk steeds weer anders wordt geïnterpreteerd trekt hij de conclusie dat het werk blijkbaar niets zegt over de maatschappij waarin het ontstaan is, maar dat het de luisteraar is die een telkens andere wereld in dat werk projecteert. Dat luisteraars muziek steeds anders kunnen interpreteren kan niet ontkend worden. Omdat veel factoren van invloed zijn op het ontstaan en de interpretatie van muziek, staat het resultaat open voor meerdere interpretaties. Indien echter de luisteraar zijn eigen wereldbeeld in de muziek weerspiegeld ziet kan ook het wereldbeeld van de componist (bewust of onbewust) ingang vinden in het werk. Aangezien tussen mensen die in eenzelfde tijd leven aspecten van dit wereldbeeld overeenkomsten vertonen, kan men spreken van een "maatschappelijke kleuring" van de muziek, die niet beperkt is tot de

(60) Riethmüller vindt o.a. dat de "Widerspiegelungstheorie" niet van toepassing is op de "serieuze" muziek omdat deze is afgesneden van het publiek i.t.t. de amusementsmuziek. Uit het feit dat het publiek zich niet "herkent" is, bij aanname van een "dialektische bemiddeling" (Adorno) een dergelijke conclusie niet te trekken. Het is niet uitgesloten dat het publiek vervreemd is van het eigen spiegelbeeld (Riethmüller, 1976, 30, 91).

(61) Kneif (1975, 84):

"Spreekt men van weerspiegeling, dan gaat het helemaal niet over muziek...maar over het concrete bewustzijnsniveau van hen die met muziek omgaan".



interpretatie, maar ook aantoonbaar is in het werk zelf(62). Ook al verandert een muziekwerk van betekenis dan sluit dit niet uit dat er ook elementen van weerspiegeling in aanwezig zijn. Kneifs nadruk op "persoonlijkheid" is terecht, maar als hij overeenkomsten in die persoonlijkheid die van maatschappelijke aard zijn ontkent, en als hij formuleert dat iedereen in een compositie hoort wat hij wil horen, vervalt hij in psychologische(63).

Lissa erkent dat het moeilijk is om in het muziekstuk precies aan te wijzen wat de inhoud is(64). "Inhoud" kan verwijzen naar muziek die overeenkomsten vertoont met maatschappelijke ontwikkelingen, muziek die niet uitsluitend te herleiden is tot zichzelf.

Zij gebruikt de interpretatie van de luisteraar omdat volgens haar de klanken zelf slechts indirect betekenis overbrengen(65). Hierin gaat ze niet zo ver als Kneif omdat zij het mogelijk acht dat de muziek verwijst naar een objectieve zaak buiten haar zelf, al roept ze hierbij wel tekst, handeling en "programma" te hulp. Volgens Lissa kan niet elke interpretatie juist zijn en moet men zich niet laten verleiden tot relativisme. Zij verlaat het deterministische model waarbij een muziekwerk louter weerspiegeling is en dus geen verduidelijkende interpretatie behoeft. Dat zij de interpretatie nodig acht verwijst naar de gecompliceerdheid van het werk: weliswaar weerspiegeling,

(62) Dit kan verklaren waarom, zoals Eggebrecht aantoonde, de werken van Beethoven op een constante wijze worden waargenomen (in Riethmüller, 1976, 44).

(63) Hij erkent wel een intersubjectieve overeenstemming in interpretatie, maar stelt niet de vraag hoe deze te verklaren is. Hem ontgaat het feit dat zo'n consensus niet alleen inhoudt dat men aan dezelfde muzikale fragmenten dezelfde (psychologische) betekenis toekent, maar dat deze consensus ook objectieve componenten, zowel in de muziek als in de maatschappij, heeft. Subjectiviteit is, om met Lukács te spreken, "'t innerlijke" dat maatschappelijk bepaald is (zie Riethmüller, 1976, 88 e.v.).

(64) In Freitag, 1979, 98.

(65) "Onze perceptie van de klankbewegingen dwingt ons in deze bewegingen iets dat door hen zelf niet wordt overgebracht, te projecteren" (Lissa, in Freitag, 1979, 98).

maar veel meer dan dat. De componist verliest de betekenis van "foto-apparaat" (zoals in de mono-causale weerspiegelingstheorie) en wordt het medium dat actief muziek scheidt, bewust en onbewust beïnvloed door het collectief-historische (en zijn kritiek hierop), het individueel-historische en het collectief-existentiële (de behoefte aan creativiteit, een waardenoriëntatie enz.). Omdat Lissa de "absolute" muziek (zonder tekst, handeling of "programma") opvat als anti-expressief maakt zij een onnodige beperking. Weerspiegeling is niet gebonden aan een buitenmuzikaal hulpmiddel om de muziek te associëren met een objectieve (buiten de muziek bestaande) zaak(66). Het door Riethmüller, in navolging van Helmholtz, gemaakte onderscheid tussen "teken" en "evenbeeld" kan dit verduidelijken.

Een teken (symbool) kan naar iets verwijzen zonder dat er gelijkheid bestaat tussen het teken en datgene waarnaar verwezen wordt(67). Er is sprake van een "staan voor iets anders".

Wanneer in een bepaalde periode aan muzikale middelen of een heel werk een symbolische betekenis werd gehecht, hoeft dit dus niet te betekenen dat deze middelen uit het object waarnaar verwezen wordt zijn af te leiden(68).

Een evenbeeld vertoont een feitelijke overeenkomst met datgene wat weerspiegeld wordt(69).

(66) Adorno:

"...zonder een blik naar buiten te werpen lijken zij (de stukken van Beethoven) op de wereld...niet omdat zij die wereld proberen na te bootsen" (1981<sup>b</sup>,247)

en:

"Maatschappelijk is de objectiviteit van de zaak zelf" (1981<sup>b</sup>,253). Zie ook Bloch, 1976,1256.

(67) Riethmüller,1976,26,111.

(68) Mattheson (1713) vond e-mineur bijvoorbeeld "bedroefd en treurig, maar zo dat de weg tot troost open staat" (Kloppenburger,1951,340). In de chinese, egyptische, assyrische en hindoeïstische culturen was elke muzikale frase een symbool voor magische doelen (Sorokin,1970,166). Plato vatte de toonsoorten op als symbolen van ethische waarden. In geen van deze gevallen is de toonvolgorde letterlijk af te leiden uit het voor te stellen object.

(69) Indien men bijvoorbeeld vindt dat polyfonie "feodaal" is omdat men kan aantonen dat er een overeenstemming in structuur bestaat tussen polyfonie en feodalisme.

Weerspiegeling is zowel mogelijk door middel van een teken , dat ontstaan is op grond van conventie en bewust gehanteerd wordt, als door een evenbeeld , dat bewust en onbewust in een muziekwerk ingang kan vinden zonder verbale associaties. Omdat er bij het teken sprake is van een conventie, is de uitleg minder moeilijk dan wanneer men muziek interpreteert als evenbeeld .

In het laatste geval komt verschil in interpretatie en gebrek aan bewijsvoering nogal eens voor. Een aantal voorbeelden kunnen dit verduidelijken.

Zo wijst Karbusicky erop dat Sietz de vervanging van de polyfonie door de homofonie interpreteert als het aristocratisch absolutisme dat zijn heerschappij in de overheersing van de bovenstem uitdrukt, terwijl Bloch het overheersen van de bovenstem vooral toeschrijft aan de opkomende burgerij(70).

Rummenh ller versterkt deze kritiek door erop te wijzen dat de vervanging van de polyfonie door de homofonie niet zo strikt is als wordt gesuggereerd.

Ook burgerlijke muziek presenteert zich polyfoon(71).

Knepler(72) maakt in het muzikale materiaal het volgende onderscheid:

- gebeurtenissen van de "eerste orde" zoals bijvoorbeeld homofonie, polyfonie en thematische ontwikkeling. Zij zouden direct verwijzen naar een maatschappijstructuur.
- gebeurtenissen van de "tweede orde" waarbij het toeval een rol speelt. Bijvoorbeeld het jaar waarin een werk ontstaat.
- gebeurtenissen van de "derde orde" die van muzikaal-technische aard zijn zoals bijvoorbeeld een nieuwe notatie.

De eerste orde wordt door hem zonder meer gekoppeld aan de maatschappij en zoals uit bovenstaande voorbeelden duidelijk bleek, lopen de interpretaties in deze nogal uiteen.

(70) Karbusicky,1977,16, en Bloch,1976,1249.

(71) Rummenh ller(1978,81 en 30):

"...zo wordt een rechtstreekse, onvoorwaardelijke, directe verbinding van een maatschappelijke situatie en een muzikaal gegeven gesuggereerd".

(72) In Freitag,1979,103.

Rummenh ller wijst daarom deze eerste orde af. Volgens hem is het mogelijk dat werken binnen dezelfde eerste orde maatschappelijk gezien volstrekt verschillende betekenissen bezitten. Hij demonstreert dit met een homofoon werk van Scarlatti en Bach(73).

Wiora(74) bekritiseert eveneens het onder één noemer brengen van verschillende zaken. Zo vraagt hij zich af of het mogelijk is de "galante" stijl, het "Weense Classicisme", de "Romantiek" en het "Neo-Classicisme" te herleiden tot het "burgerlijk" tijdperk.

Al is de verklaring van Rummenh ller veel gedetailleerder en minder oppervlakkig dan Kneplers eerste orde, toch moet ook hij zich op het laatste moment beroepen op suggestieve uitspraken(75).

De koppeling tussen maatschappij en muziek is ook bij andere schrijvers onderhevig aan een verschil in interpretatie. Hanteert men "kapitalisme" of "bourgeoisie" als onderbouw dan kan men, zoals Maróthy(76) de A-B-A vorm als burgerlijk opvatten. Verklaard zal dan moeten worden waarom, zoals studie van melodieën uit de Middeleeuwen aantoon(77), de A-B-A vorm algemeen verbreid was voordat er sprake was van kapitalisme, en waarom deze vorm door componisten in een communistisch land (bijvoorbeeld Sjostakowitsch) nog wordt gebruikt(78). Maróthy probeert deze kritiek te ontlopen door de A-B-A vorm

(73) Rummenh ller, 1978, 83.

In Scarlatti ziet hij de belichaming van het perfectionisme uit de Barok: de wereld als een grandioos uurwerk. Scarlatti's muziek is dus wel herleidbaar tot de maatschappij, maar met hetzelfde materiaal van de eerste orde "bedoelt" Bach iets heel anders.

(74) In Karbusicky, 1977, 10.

(75) Rummenh ller (1978, 95):

"...dringt zich de vergelijking met het uurwerk op...

...de motieven grijpen met een perfecte noodzakelijkheid in elkaar als tandraden..."

Dit soort vergelijkingen zijn evenzeer vatbaar voor discussie als interpretaties van de eerste orde.

(76) Maróthy, 1974, 20.

(77) Lemacher-Schroeder, 1962, 34.

(78) Kneif, 1975, 70.

niet exclusief te binden aan het burgerlijke tijdperk, maar alleen te stellen dat deze vorm in de bedoelde periode haar hoogtepunt bereikt. In dit geval moet de ontwikkeling nauwkeurig worden gevolgd en de samenhang met het burgerlijke aspect precies worden uitgewerkt. Lukt dit niet, dan is sprake van een ontwikkeling van muzikaal-technische aard, los van de maatschappij. Eenzelfde interpretatieprobleem ontstaat bij Bloch. Als de sonatevorm revolutionair is, het product van een conflictrijke maatschappij, dan moeten we haar aantreffen waar de dynamiek van het kapitalisme het verst is voortgeschreden. Toch merkt Blaukopf op dat deze vorm juist daar tot ontwikkeling kwam waar de voorwaarden voor kapitalistische ontwikkeling in het geheel niet aanwezig waren, namelijk in Mannheim(79). Blijven we bij Bloch en diens interpretatie van de burgerlijke muziek:

"...uit het duitse burgerlijke vertrek, met een gecultiveerde piano- en kamermuziek"(80),

dan is deze uitleg bijna onverenigbaar met de opvatting van Stuckenschmidt, die onder burgerlijk juist die werken verstaat die niet speelbaar zijn in kleine kring. Als burgerlijk expansief betekent is onverklaarbaar waarom tegelijk met de grote symfonie de typische kamermuziek opbloede (strijkkwartet, lied met pianobegeleiding)(81).

Probeert men de productie van muziek direct aan een maatschappelijke klasse te verbinden dan blijkt al snel dat "burgerlijke" muziek niet wordt gecomponeerd door de bourgeoisie, maar door kunstenaars die financieel soms juist aan de grond zaten. Componisten zijn veelal geen kapitalisten ook al zijn het de kapitalisten die tot op zekere hoogte het muzikaleven in handen hebben(82).

(79) Blaukopf, 1982, 107.

(80) Bloch, 1973, 82.

(81) Stuckenschmidt, 1976, 86 .

(82) Maróthy: "De creatie en distributie van cultuur is voor een groot deel in handen van de kapitalisten, die dit instrument ter beïnvloeding van de massa ten volle gebruiken" (1974, 220). Maróthy's uitspraak verdient enige nuancering. De kapitalistische economie beïnvloedt de cultuur door het marktprincipe: geproduceerd wordt de ruilwaarde voor de markt. De omzet is bepalend, de productie wordt dus beïnvloed door de afzetmogelijkheden. De invloed van de kapitalistische economie op de cultuur is niet ideologisch, maar markt-georiënteerd.

Componisten van na het Maecenaat zijn wel vrije ondernemers, maar men kan de ogen niet sluiten voor het gegeven dat menig componist de markt welbewust de rug toekeert.

Wat aan de compositie bourgeois kan zijn, is niet het feit dat de componist kapitalist zou zijn, dat hij als vrije ondernemer optreedt of dat het muzikleven door kapitalisten wordt gestuurd. Bourgeois is een compositie pas dan als inhoudelijk kan worden aangewezen dat typische kenmerken van het burgerlijke tijdperk een vertaling krijgen in muzikale elementen.

Een andere manier om muziek te binden aan een bepaalde klasse is naar de consument te kijken in plaats van naar de producent. Hauser koppelt muziek aan een klasse, als die klasse de muziek apprecieert(83). Hanteert men deze opvatting dan kan men, in tegenstelling tot Bloch, atonale muziek niet burgerlijk noemen omdat de burgerij deze muziek niet waardeert.

Adorno acht deze verbinding voorbarig. De essentie van de muziek is, zo stelt hij, niet af te lezen uit de reacties van het publiek. Hij geeft het voorbeeld Strawinsky: volgens hem past Strawinsky's muziek typisch bij de laatkapitalistische burgerij, maar deze groepering waardeerde Strawinsky's muziek niet. Adorno ziet hierin een "vervreemding" van de eigen ideologie(84).

Uit het voorafgaande blijkt dat de interpretatie van muziek als evenbeeld , waarbij men niet de hulp heeft van (verbale) buitenmuzikale middelen die kunnen verduidelijken dat de muziek een teken is voor iets anders, slechts met moeite kan rekenen op intersubjectieve overeenstemming. Er ontstaan meningsverschillen over de samenhang tussen fundamentele muzikale en maatschappelijke structuren, maar ook de meer gedetailleerde relaties tussen muziek en maatschappij zijn niet zonder kritiek te construeren.

(83) Hauser, 1974, 32.

(84) Adorno, 1978<sup>c</sup>, 124.

Daar waar niet sprake is van een tekst, titel, "programma" of conventie moet in de uitleg een zeer grote voorzichtigheid in acht worden genomen(85).

Ook als de buiten-muzikale verwijzingen wel beschikbaar zijn blijft de vraag bestaan in hoeverre de muziek zelf weerspiegelt. Schuhmacher kritiseert bijvoorbeeld de interpretatie aan de hand van titels, omdat deze vaak toevallig achteraf tot stand komen(86).

Bij een aantal moderne componisten (b.v. Hindemith(87)) wordt bovendien niet gestreefd naar afspiegeling van de tekst in de muziek.

Of er sprake is van overeenstemming zal afzonderlijk moeten worden nagegaan, maar omdat deze studie zich richt op zowel de werken (de "machinemuziek"), als de componisten van muziek (het "sociaal karakter"), is het interessant dat bepaalde titels of teksten gekozen worden. Dit geldt ook voor uitspraken van componisten, los van de congruentie met hun werk.

(85) Er zij nog op gewezen dat een "programma" muziek als teken en als evenbeeld kan impliceren omdat de muziek letterlijke nabootsingen van de buitenwereld - bijvoorbeeld vogelgeluiden - kan gebruiken. Een "programma" kan echter ook muziek vergezellen die enkel symbolische betekenis heeft (b.v.: Virginalisten, Haydns "Schöpfung", Beethovens Pastorale, v. Webers "Wolfsschlucht", Wagners "Ring des Nibelungen" enz.).

(86) Schuhmacher, 1975, 96.

(87) Schubert, 1981, 49.

I.1.4. De kunstenaar als intermediair tussen weerspiegeling en werkelijkheid

"Veel brengt muziek teweeg in de vorm van onmerkbare indrukken, wat ze met een heldere indruk niet kan teweegbrengen. Men vergist zich als men denkt dat er niets in de ziel kan gebeuren waarvan men zich niet bewust is"(88).

In I.1.1 werd ingegaan op het begrip "werkelijkheid" en in de paragrafen I.1.2 en I.1.3 op de "weerspiegeling" van "werkelijkheid" in de kunst en in de muziek in het bijzonder. Men kan uit I.1.2 concluderen dat men de factoren die van invloed zijn op het kunstwerk, niet mag terugbrengen tot een van de drie gebieden. Slechts met in achtning van zowel het "collectief-historische", het "individueel-historische" als het "collectief-existentiële" doet men recht aan de invloeden die verantwoordelijk zijn voor het ontstaan van het kunstwerk. Daarbij mag niet vergeten worden dat deze krachten werkzaam zijn via zowel het bewustzijn als onderbewustzijn van de kunstenaar.

Deze studie richt zich vooral op het "collectief-historische". Daarom is het van belang aandacht te schenken aan theorieën die stellingen hebben ontwikkeld over "wat" deze "collectief-historische" invloed is.

Dit houdt in dat de noodzakelijke schakel tussen maatschappij en kunstwerk, de (collectieve) persoonlijkheid van de kunstenaar, aandacht verdient(89).

Nedoschiwin ziet in het kunstwerk de psyche van de persoonlijkheid en aspecten uit de bovenbouw weerspiegeld(90). Als marxist veronderstelt hij uiteraard dat deze "ideeën enz." op hun beurt een weerspiegeling zijn van de economische produktiekrachten en produktieverhoudingen. De relatie wordt dan:

(88) Guido van Arezzo (in Gradenwitz,1974,22).

(89) D.w.z. het deel der persoonlijkheid dat niet existentiële, noch individueel is, maar gebonden aan een bepaalde historische maatschappijstructuur (zie I.1.2).

(90) Nedoschiwin (in Karbusicky,1973,28):

"In een kunstwerk weerspiegelt zich een hele reeks verschijnselen: ware afbeeldingen van het menselijke leven, de moraal en psychologie van de persoonlijkheid uit de betreffende tijd, verschillende aspecten van ideologische aard zoals ideeën, voorstellingen, idealen enz."



de persoonlijkheid van de kunstenaar (zijn ideeën, voorstellingen en idealen) is weerspiegeling van de maatschappij en de kunst is weerspiegeling van de persoonlijkheid(91).

Nedoschiwin spreekt van een "persoonlijkheid uit de betreffende tijd" en neemt dus aan dat een bepaalde persoonlijkheid overheersend is in een bepaalde periode.

Hanteert men deze relatie zuiver causaal-deterministisch, dan ontstaan problemen (in I.1.2 werd hier reeds op gewezen) als men aan elkaar tegengestelde idealen uit eenzelfde maatschappij of persoonlijkheid moet verklaren. Het gelijktijdig naast elkaar bestaan van liberalisme en socialisme bijvoorbeeld is nog verklaarbaar, omdat deze tegenstelling een weerspiegeling van klassentegenstellingen kan zijn, maar het verschil in stijlen op eenzelfde tijdstip is moeilijk te verklaren.

Er ontstaat wat Dahlhaus(92) noemt: "het ongelijktijdige van het gelijktijdige", met andere woorden: op eenzelfde tijdstip lopen ontwikkelingen parallel die ieder afzonderlijk in een verschillend stadium verkeren. Bij een volstrekt determinisme zou dit niet mogelijk zijn, want elk aspect van de bovenbouw wordt dan tegelijkertijd beïnvloed.

De ongelijktijdige ontwikkeling ontstaat door factoren die buiten het collectief-historische liggen.

Taine onderscheidt de volgende factoren die van invloed zijn op een kunstwerk: technische, economische, sociale en politieke, vervolgens: behoeften, bekwaamheden en emoties en als derde: de heersende persoonlijkheid(93). De klanken, vormen, kleuren en woorden zijn volgens Taine in overeenstemming met deze persoonlijkheid. Zoals Nedoschiwin spreekt van de "persoonlijkheid uit de betreffende tijd" zo had Taine (al jaren eerder) het begrip "heersende persoonlijkheid" geformuleerd.

Dat Taine behoeften en heersende persoonlijkheid apart naast elkaar stelt doet vermoeden dat hij een existentiële en maatschappelijk aspect van de persoonlijkheid wil onderscheiden, maar het onderscheid is verwarrend omdat ook de heersende persoonlijkheid bestaat uit behoeften, bekwaamheden en emoties.

(91) Vgl. Lukács: mimesis van mimesis(zie Riethmüller,1976,82e.v.).

(92) Dahlhaus,1977,225.

(93) In Blaukopf,1982,51 e.v.

Een soortgelijk begrip gebruikt Plechanow(94). Hij spreekt van "maatschappelijke psychologie" en veronderstelt dat de psyche van de mens direct door de produktiekrachten, maar ook door de produktieverhoudingen en het daaruit voortkomende systeem wordt bepaald. Deze psyche weerspiegelt zich dan in ideologie, kunst en wetenschap. Het voorbeeld dat Plechanow geeft is gebaseerd op een vergelijking tussen Hugo, Delacroix en Berlioz.

Blaukopf(95) merkt terecht op dat binnen de veronderstelde gemeenschappelijkheid tussen de drie kunstenaars (die zou berusten op eenzelfde "maatschappelijke psychologie") de verschillen in organisatie en specifieke eigenschappen van de afzonderlijke kunsten over het hoofd gezien worden. Ook is het onmogelijk om uit dezelfde maatschappelijke psychologie verschillen tussen werken onderling te verklaren.

Evenals bij Nedoschiwin lukt het ook hier niet om variabiliteit terug te brengen tot een bepaalde maatschappijstructuur en maatschappelijke psychologie.

Hauser daarentegen neemt de variabiliteit juist als uitgangspunt. Hij ontwijkt daardoor het strenge marxistische determinisme. Hij laat stijl ontstaan door de keuze uit alternatieven door het publiek(96).

Vragen die hierbij kunnen worden gesteld zijn dan: hoe zijn de alternatieven ontstaan? Hoe is de keuze van het publiek te verklaren?

Men is geneigd een nieuwe paradox te construeren tussen de niet gedetermineerde variabiliteit van de werken en de wel gedetermineerde collectieve stijlkeuze van het publiek. Hier gaat het om de vraag: waarin herkent het publiek zich en waarom?

Durkheim gebruikt voor het collectief-historische de term "collectieve bewustzijn": de door een grote groep gedeelde waardevoorstellingen(97). Deze waarden gaan vergezeld van normen die bedoeld zijn om een als wenselijk beschouwde situatie te

(94) In Blaukopf, 1982, 80.

(95) Blaukopf, 1982, 82.

(96) Hauser, 1974, 25.

(97) In Haselauer, 1977, 18.

continueren. Wanneer deze normen betrekking hebben op de kunst dan kan men spreken van een collectief-kunst-bewustzijn of, in navolging van Riegl, van een "Kunstwollen" of "Regeln des Geschmacks"(98). Riegl introduceerde het "Kunstwollen" (de wil tot een bepaalde stijl) om zich af te zetten tegen het materialisme(99). Hij komt dan tot de uitspraak dat het niet de technische mogelijkheden zijn die bepalen wat men wil, maar dat men altijd alles kan wat men wil. Daarmee plaatst hij de intentie (de "idee") van de kunstenaar in het middelpunt. Een moeilijkheid bij begrippen als "collectief bewustzijn" en "Kunstwollen" is dat ze te zeer uitgaan van bewuste normen en waarden. Daarmee worden onbewuste persoonlijkheidsdrijfveren, die evenzeer tijdgebonden en collectief kunnen zijn, volledig buiten beschouwing gelaten.

In de inleiding werd het begrip "paradigma" omschreven als een geheel van regels dat richting geeft aan het zoekproces. Ondanks het feit dat reeds de nadruk werd gelegd op het irrationele, intuïtieve ontstaan van het paradigma (al of niet gepaard gaande met rationalisaties), blijkt dat dit begrip slechts voor een gedeelte bruikbaar is omdat het net als "collectief bewustzijn" en "Kunstwollen" vooral het bewustzijn benadrukt.

Nadat de revolutie van het paradigma heeft plaatsgehad ontstaat een kluwen van bewuste (het paradigma) en onbewuste factoren in de persoonlijkheid van de kunstenaar. We noemen dit, vooruitlopend op het volgende hoofdstuk, "sociaal karakter" als de intenties en drijfveren tijdgebonden en collectief zijn. Paradigma kunnen we opvatten als het bewuste gedeelte van dit sociale karakter.

Overziet men deze theorieën dan blijkt dat ze niet in staat zijn tot het verklaren van variabiliteit. Men probeert de verschillen niet te zien om vervolgens de kunstwerken te kunnen toeschrijven aan een bepaalde maatschappelijke structuur, of men ziet de verschillen wel, maar kan daarvoor geen afdoende verklaring leveren en is uiteindelijk toch weer aangewezen op een maatschappelijke factor die de variabiliteit moet reduceren.

(98) Zie Blaukopf, 1982, 199.

(99) Zie Hauser, 1974, 238.

Wat opvalt is echter dat de hier besproken theorieën uitgaan van de persoonlijkheid .

Deze persoonlijkheid zal het uitgangspunt vormen voor het verdere onderzoek. Om recht te doen aan bewuste en onbewuste elementen in "de door meerderen gedeelde persoonlijkheid" van een bepaalde periode, zal het noodzakelijk zijn uit te gaan van een persoonlijkheidstheorie die de tot nu toe aangedragen losse elementen kan integreren. De sociale psychologie van Erich Fromm lijkt aan deze voorwaarde te voldoen.

I.2 en I.3 zullen zich concentreren rond het reeds genoemde begrip "sociaal karakter" van Fromm.

## I.2. Sociaal karakter en existentiële behoeften

In de inleiding werd gesteld dat een revolutie in de kunst een "studieobject voor massapsychologie" kan zijn. Met behulp van het begrip "paradigma" werd verduidelijkt dat gedurende een bepaalde periode in de geschiedenis "een geheel van regels richting geeft aan het zoekproces van de kunstenaar", waarbij vooral kenmerkend is dat dit paradigma een (met rationalisaties gepaard gaande) bewuste uiting van een levensgevoel vormt. Omdat getracht wordt een verband te leggen tussen levensgevoel en kunst, werd in I.1 ingegaan op theorieën die een weerspiegeling veronderstellen tussen werkelijkheid en kunstwerk. "Werkelijkheid" werd niet gereduceerd tot "materie" of "geest". De onderlinge verstrengeling en wisselwerking tussen beide werd benadrukt zodat "onderbouw" in ruimere zin gebruikt zal worden. Bij de bespreking van de weerspiegeling bleek dat er niet sprake kan zijn van een kopie van de werkelijkheid. Een kunstwerk is niet louter weerspiegeling, maar ook kritische stellingname en produkt van autonome creativiteit. Bovendien kan een kunstwerk uiting zijn van specifieke unieke ervaringen en van algemeen menselijke (existentiële) behoeften. In I.1.2 werden de factoren die een kunstwerk beïnvloeden samengevat onder de begrippen: collectief-historisch, collectief-existentiëel en individueel-historisch. De laatste categorie zal buiten beschouwing blijven omdat deze in de biografische geschiedschrijving ruim bedeed is.

De paragrafen die nu volgen bestaan uit een verdieping van de begrippen "collectief-historisch" en "collectief-existentiëel". Daarbij wordt de persoonlijkheid centraal geplaatst. In de opvatting van dit begrip bestaat zij enerzijds uit eigenschappen die door meerdere mensen worden gedeeld omdat zij tot eenzelfde maatschappijstructuur behoren en anderzijds uit behoeften die alle mensen bezitten omdat zij in eenzelfde existentiële situatie verkeren. Uitgangspunt voor de bespreking van de persoonlijkheid is de sociale psychologie van Erich Fromm.

### I.2.1. Sociaal karakter

In I.1.4 werden collectieve bewustzijn , "Kunstwollen" en paradigma als bewuste uitingen van het sociaal karakter aangeduid. In het nu volgende wordt geprobeerd dit begrip "sociaal karakter", afkomstig van Fromm, nader te omschrijven.

Allereerst moet erop gewezen worden dat het woord "sociaal" in sociologische zin wordt gebruikt. Het heeft niet betrekking op liefdadigheid, maar uitsluitend op het feit dat er "...min of meer stabiele betrekkingen tussen mensen en groepen (sociale structuren) en bewegingen binnen deze structuren (sociale processen) bestaan"(100).

"Sociaal" verwijst naar het bestaan in een samenleving van mensen, in een maatschappij.

Fromm wil met het begrip "sociaal" aangeven dat het bepaalde karaktertypen betreft die in grote lijnen representatief zijn voor groepen individuen(101).

Hij gaat uit van Freuds begrip "individueel karakter"(102), maar modificeert dit door te veronderstellen dat:

1. er karaktereigenschappen zijn die door meer mensen worden gedeeld
2. dit collectieve aspect tot stand komt doordat de maatschappelijke invloeden een minstens even grote rol spelen als de in de familie ondergane invloeden(103).

(100) Van Doorn, Lammers,1972,18.

(101) Fromm,1974<sup>b</sup>,79.

(102) Hiermee wordt bedoeld dat er geen twee mensen met een volstrekt identiek karakter bestaan. Het aan het individu gebonden karakter komt voort uit die situaties die verschillend zijn: familieconstellatie en toevallige omstandigheden die het kind beïnvloeden (Fromm,1981<sup>f</sup>,76). In zekere zin is de tegenstelling tussen het "individuele" en het "sociale" karakter onjuist. Freud zag immers in de burgerlijke familie het prototype van elke familie (Fromm,1981<sup>h</sup>,66) dus kunnen de individuele karakters niet zo sterk verschillen als wordt gesuggereerd.

(103) Fromm (1981<sup>h</sup>,63 e.v.):

"Of iemand voornamelijk liefheeft of haat, of hij zich onderwerpt of voor zijn vrijheid strijdt, of hij gierig of vrijgevig is, wreed of teder, hangt af van de maatschappijstructuur".

Het is echter niet zozeer het sociale , in de zin van "door meer mensen gedeeld" waar Freud en Fromm van elkaar afwijken, maar datgene waar het sociale naar verwijst: de statische familie of de dynamische maatschappij(104).

Aangezien de maatschappij veranderlijk is verandert ook het sociale . Het sociale verwijst naar eigenschappen die behoren bij een fase van sociaal-economische ontwikkeling.

Fromm reduceert niet alleen de invloed van de familie, maar schuift datgene waardoor bij Freud het conflict in de familie pas kon ontstaan - de libido - naar de achtergrond(105).

Als er al een conflictsituatie bestaat tussen mens en maatschappij, dan betreft deze de existentiële behoeften die, verdrongen in het "sociaal onbewuste" naar de oppervlakte proberen te komen(106).

Nu heeft "sociaal" betrekking op de verdrongen gebieden die in een bepaalde maatschappij bij het merendeel der mensen bestaan. Dus ook hier behoren het "door meer mensen gedeeld" en het "aan een bepaalde maatschappij gebonden" tot het sociale .

Na verduidelijking van het begrip "sociaal" is het voor Fromm noodzakelijk om Freuds karakterbegrip nader te omschrijven(107). Freud maakt een onderscheid tussen karakter en gedrag. Wezenlijk in dit onderscheid is dat achter eenzelfde gedrag verschillende bewuste of onbewuste motieven schuil kunnen gaan. Fromm geeft hiervan een voorbeeld(108): omschrijft men "moed" als het gedrag dat niet wijkt voor gevaren, dan kunnen verschillende drijfveren een rol spelen: eerzucht, de drift tot zelfmoord, het gebrek aan voorstellingsvermogen, de overgave aan een principe enz.

(104) Fromm (1981<sup>h</sup>,65):

"(Freud) heeft niet onderkend dat het gezin zelf door de klasse en de maatschappijstructuur bepaald en een 'agentschap' van de samenleving is, dat de functie heeft op het kind het sociale karakter over te brengen".

(105) Fromm (1981<sup>h</sup>,64):

"Het dramatische element in het menselijke leven is geworteld in de niet-biologische hartstochten en niet in honger en seksualiteit".

(106) Fromm, 1974<sup>b</sup>, 90, 189.

(107) "Karakter" is afgeleid van  $\chi\alpha\rho\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega$  = ingrijpen, inkrassen.

(108) Fromm, 1981<sup>f</sup>, 70.

Onder dynamische karakterstructuur vatte Freud samen:

- een betrekkelijk gelijkblijvende structuur van hartstochten(109), waarvoor kenmerkend is dat het niet gaat om "louter rationele reacties op een reële situatie"(110). Omdat ieder mens een vaste drift-ontwikkeling doormaakt, blijven volgens Freud sommigen gefixeerd op een bepaalde fase zodat verschillende karaktertypen worden gevormd. Zo'n type uit zich in karaktertrekken die door afweermechanismen ontstaan. Aan de "freudiaanse school" kunnen de volgende karaktertrekken worden ontleend:

- oraal-incorporatief: correspondeert met de allereerste verzorging en kenmerkt zich door passiviteit en het gevoed willen worden.
- oraal-agressief: hangt samen met de fase waarin het kind zuigt en bijt. Het gedrag is minder passief.

Bij het orale karaktertype horen kenmerken als optimisme-pessimisme, passiviteit-activiteit en afweermechanismen zoals projectie, ontkenning en introjectie.

- anaal-expulsief: komt voort uit het gecontroleerd kunnen ontlasten door het kind.
- anaal-retentief: houdt verband met het vasthouden van de ontlasting.

Het anale karaktertype kent de eigenschappen gierigheid-vrijgevigheid, ordelijkheid-wanordelijkheid enz. en de afweermechanismen rationalisering, reactievorming en scheiding van gevoel en verstand.

- fallisch: komt voort uit de aandacht van het kind voor de eigen geslachtsorganen. Kenmerken van dit karakter zijn trots-schaamte, roekeloosheid-verlegenheid, vrolijkheid-droefheid enz. Het belangrijkste afweermechanisme is de verdringing.

(109) Fromm, 1981<sup>h</sup>, 59.

(110) Fromm, 1974<sup>b</sup>, 75.



- genitaal: ontstaat wanneer de seksuele drift zich richt op een partner van het andere geslacht met als uiteindelijke consequentie voortplanting. De persoon is volwassen(111). De afweermechanismen remmen de sociaal onacceptabele seksuele wensen en vervangen de lustobjecten door andere doelen(112). Zo ontstaan karaktereigenschappen als afhankelijkheid, dominantie en spaarzaamheid, terwijl de eigenlijke drift niet tot het bewustzijn doordringt. Het gefixeerde karakter kenmerkt zich door een aantal extreme eigenschappen behorend bij een niet-genitale fase waarin het kind gefrustreerd raakte en zeer sterke afweermechanismen ontwikkelde. Doorloopt de mens het volwassen worden zonder problemen dan wordt de seksuele drift gesublimeerd in sociale patronen, waarbij de frustratie tot een minimum wordt beperkt(113).

Hieruit volgt dat er bij Freud altijd sprake is van een tegenstelling tussen het individu en de maatschappij. Cultuur ontstaat pas als het individu zijn on-sociale driften weet in te tomen(114).

Alhoewel Fromm tot op zekere hoogte vasthoudt aan Freuds indeling legt hij de basis van het ontstaan niet in het driftleven.

Dit leidt ertoe dat hij meer karaktertypen gaat onderscheiden dan Freud, bv:

(111) Freud, 1983, 70. De terminologie die hier wordt gebruikt is afgeleid van Abraham die het orale en het anale karakter splitste (Maddi, 1980, 292).

Freud noemde de karaktertypen: oraal, anaal-sadistisch, fallisch en genitaal. Fromm past naamsverandering toe en maakt geen melding van het fallische karakter (Fromm, 1981<sup>a</sup>, 102; 1981<sup>b</sup>, 59).

Fromm wijkt op meerdere punten van Freud af: de libidotheorie (zie blz. 38) wordt vervangen, het Oedipus-complex verdwijnt en het doodsinstinct reduceert hij tot een fixatie van de pre-genitale seksualiteit (Jay, 1973, 110 e.v.). Voor de libidotheorie komt de theorie der "existentiële situatie" in de plaats. Het Oedipus-complex acht hij alleen van toepassing in patriarchale samenlevingen.

(112) "Het karakter van het 'Ich' (is) een neerslag van de 'Objektbesetzungen' waarvan men heeft afgezien" (Freud, 1981<sup>a</sup>, 184).

(113) Freud, 1972, 92.

(114) Freud staat hier in de traditie van o.a. Hobbes. Fromm ontkent deze on-sociale mens.

- marketing karakter
- autoritaire karakter
- nekrofiele karakter enz.(115).

Een omschrijving van deze begrippen volgt hierna.

In de redentie van Fromm ontstaat het karakter uit de manier waarop de mens de relatie met de wereld aangaat(116). Hij noemt dit "assimilatie" en "vermaatschappelijking" en bedoelt respectievelijk de assimilatie van dingen door de mens en de vermaatschappelijking (socialisatie) van mensen(117).

Hij houdt echter vast aan Freuds theorie van het onbewuste.

Volgens Freud was de werkelijke drijfveer onbewust omdat deze niet tot het bewustzijn mocht doordringen ten gevolge van het feit dat het realiteitsprincipe (dat in dienst staat van het voortbestaan en daarom de on-sociale driften aanpast aan de realiteit(118)) de driften onacceptabel vindt.

Bij Fromm wordt het onbewuste ook opgevat als een automatisme dat het de mens mogelijk maakt zonder talloze bewuste overwegingen snel te handelen.

Het karakter is voor een deel onbewust en functioneert dus gedeeltelijk automatisch. Waarom dit zo is maakt Fromm duidelijk aan de hand van een vergelijking tussen mens en dier:

- de mens beschikt niet over een overgeërfd programma dat hem zou vertellen hoe hij zich in de meeste gevallen te gedragen heeft(119).

De hersenen vormen weliswaar een vervanging voor de instincten (120), maar Fromm ziet hierin juist een dichotomie, een existentiële conflict: de mens is zowel deel van de natuur, praktisch

(115) Fromm,1973,126; 1981<sup>a</sup>,318; 1981<sup>a</sup>,373; 1981<sup>f</sup>,82.

(116) Kinderen leren dit door hun ouders, die door Fromm vooral worden opgevat als vertegenwoordigers van de bestaande cultuur.

(117) Fromm (1981<sup>f</sup>,74):  
"Het karakter (is) de (betrekkelijk permanente) vorm waarin de energie van de mens, gedurende het proces van assimilatie en vermaatschappelijking, geleid wordt".

(118) Freud,1972,54.

(119) Fromm,1981<sup>a</sup>,252.

(120) Marx wees hier reeds in "Die deutsche Ideologie" (Marx, 1979,153) op:

"De mens onderscheidt zich slechts van het schaap door het feit dat het bewustzijn bij hem de plaats van het instinct inneemt".

niet in staat de wetten van zijn eigen ondergang te veranderen, maar tegelijkertijd plaatst zijn bewustzijn en gebrek aan instincten hem boven die natuur. Daarom kan de mens niet zoals het dier in harmonie met de natuur leven.

De paradox is niet beter te illustreren dan door het feit dat de mens zeker weet dat hij doodgaat, maar niet wanneer. Hij is deel van de natuur, heeft - in tegenstelling tot het dier - daar weet van, maar kan haar niet volledig beheersen.

Doordat ieder mens in deze situatie verkeert ontstaan bij iedereen dezelfde "existentiële behoeften", gericht op het overwinnen van deze toestand (zie I.2.2).

De bevrediging van deze behoeften geschiedt in een maatschappelijke situatie en verandert in de historie. De wijze waarop deze behoeften vorm krijgen in specifieke drijfveren, bepaalt uiteindelijk het karakter(121).

Tot slot zal een korte omschrijving gegeven worden van een aantal karaktertypen die Fromm wenst te onderscheiden.

Voordat daartoe wordt overgegaan moeten de, in het voorafgaande besproken, begrippen "sociaal" en "karakter" worden samengevoegd.

Fromm probeert door middel van het begrip "sociaal karakter" het dialektisch materialisme van Marx en de psycho-analyse van Freud met elkaar te verenigen. Volgens hem bevat de marxistische theorie een tekortkoming omdat ze niet verklaart hoe de onderbouw in de bovenbouw wordt weerspiegeld(122). Het is de bedoeling van Fromm om de overeenstemming tussen onderbouw en bovenbouw (in de zin van Marx) te verklaren met behulp van de psychologie. In zijn opvatting is het de persoonlijkheid die als intermediair functioneert tussen economische produktiekrachten en verhoudingen enerzijds en

(121) Fromm (1981<sup>a</sup>, 255) concludeert:

"Het karakter is een betrekkelijk permanent systeem van alle niet-instinctieve driften, door middel van welke de mens zich met de menselijke en natuurlijke wereld in verbinding stelt. Men kan het karakter opvatten als het menselijke surrogaat voor het ontbrekende dierlijke instinct. Het is de tweede natuur van de mens".

(122) Fromm (1974<sup>b</sup>, 73):

"Maar Marx en Engels hebben, zoals Engels heel duidelijk toegaf, niet aangetoond hoe de economische basis wordt omgezet in de ideologische bovenbouw".

recht, staat, politiek, moraal, religie, filosofie en kunst anderzijds (zie I.1.1).

Tot op zekere hoogte grijpt Fromm terug op Feuerbach die constateerde dat de psyche van de mens als "bemiddelaar" functioneert(123).

Houden we vast aan wat in het voorafgaande over "sociaal" en "karakter" werd gezegd (door meerderen gedeeld, maatschappijgebonden, assimilatie, socialisering, automatisme, instinctvervanging, permanentie) dan wordt duidelijk wat Fromm met het "sociaal karakter", dat hij tussen onderbouw en bovenbouw plaatst, bedoelt(124).

Uit zijn definitie blijkt duidelijk dat het gaat om:

- de gebondenheid aan een grotere groep van mensen
- de relatie tot een bepaalde (historische) cultuur
- een onbewust automatisme tot conformeren
- het ondervinden van bevrediging zo te handelen.

De mens bezit, aldus Fromm, een karakter waarvan de onbewuste drijfveren tegemoet komen aan de eisen van de economische en sociale onderbouw.

(123) Feuerbach (in Hauser,1978,52):

"...(niet-psychologische motieven) door het hoofd van de mensen heen moeten gaan".

(124) Fromm (1974<sup>b</sup>,80):

"Wat is dit sociale karakter? Met dit begrip verwijs ik naar de kern in de karakterstructuur die de meeste leden van eenzelfde cultuur gemeen hebben, en zulks in tegenstelling tot het individuele karakter waarin de leden van eenzelfde cultuur onderling van elkaar verschillen".

Het karakter is dus niet louter produkt van de maatschappij, maar bevat een individueel en collectief deel. Parsons wijst daar eveneens op:

"De persoonlijkheid wordt een onafhankelijk systeem door haar relatie met haar eigen organisme en door de uniciteit van de eigen levenservaring; zij is niet louter een epifenomeen van de maatschappelijke structuur" (Parsons,1958,82).

Fromm (1974<sup>b</sup>,81):

"En nu is het de taak van het sociale karakter om de energie van de leden van die samenleving zodanig te geleiden, dat hun gedrag niet wordt bepaald door een bewuste beslissing het sociale gedragspatroon al dan niet te volgen, maar door de wil te doen zoals zij dienen te doen en er tegelijkertijd voldoening in te vinden dat zij handelen in overeenstemming met de eisen van de cultuur".

Onderwijs en opvoeding zijn erop gericht dit karakter bij het merendeel van de mensen aan te kweken. Zonder dit aangepaste karakter kan de maatschappij niet functioneren.

Fromm illustreert dit met een paar voorbeelden:

In de feodale gemeenschap, waar de horige helemaal afhankelijk is van zijn heer en meester, kan de maatschappelijke orde alleen blijven bestaan als de mensen een karakter bezitten dat gekenmerkt is door aanhankelijkheid, onderdanigheid, verlamming van het kritische denkvermogen. Dit karakter noemt Fromm "receptief"(125).

Met deze karaktereigenschappen hangen bepaalde idealen samen. Die idealen zijn de rationalisaties (sociaal acceptabele verklaringen die moeten dienen om de eigenlijke motieven te verdringen) van de onbewuste drijfveren. Zo zal de feodale horige zeer gelovig zijn en vinden dat er een rijk Gods in het hiernaamaals bestaat waarin hij verlost zal worden, dat zijn wereldlijk leven een door God gewild tranendal is en dat hij dit eerst moet doorstaan om tot de hemel toegelaten te worden.

Het kenmerkende van de rationalisatie is dat de persoon denkt een vrije rationele beslissing te nemen terwijl hij in feite gedreven wordt en zijn eigenlijke motieven verdringt(126).

Een tweede voorbeeld dat Fromm geeft is het volgende:

Het kapitalisme was in de 18<sup>e</sup>/19<sup>e</sup> eeuw onderworpen aan de wetten van de vrije markt. De mens was losgescheurd van zijn feodale banden en vrij om zijn arbeidskracht als waar op de markt aan te bieden.

Door de "Industriële Reservearmee" ontstond op deze arbeidsmarkt een grote concurrentie onder het proletariaat. Deze was vanuit het gezichtspunt van de kapitalist uitermate gunstig voor de loonontwikkeling. Noodzakelijk was daarom dat deze concurrentie bleef bestaan. De rationalisatie die hiervoor nodig was, kwam neer op het propageren van ideeën als "survival of the fittest" in het sociaal-darwinisme, de "wet van vraag en

(125) Fromm, 1981<sup>f</sup>, 77.

(126) Lagache, 1962, 53 en vgl. Hauser, 1974, 19.  
Fromm wees erop dat de begrippen "ideologie" bij Marx (waarden die sociaal-economische belangen verhullen) en "rationalisatie" bij Freud (geloven in iets dat helemaal geen werkelijkheid is) nauwe overeenkomsten vertonen (Fromm, 1974<sup>b</sup>, 19).

aanbod" met betrekking tot de loonontwikkeling, de waarde van het "persoonlijk initiatief"(127). Deze ideeën vormden niet meer dan de mantel voor het sociale karakter dat gekenmerkt was door wantrouwen, cynisme, egoïsme, afgunst, agressie etc.

Fromm noemt dit het "exploitatieve" sociale karakter. Hij bindt het niet aan een maatschappelijke klasse maar vindt dat zowel kapitalist als proletariër dit karakter bezitten.

In I.l.l werd gewezen op de wisselwerking tussen onderbouw en bovenbouw , m.a.w. het "speciale karakter" is het produkt van de "onderbouw" en produceert deze "onderbouw"(128).

Fromm onderscheidt de volgende sociale karakters(129):

- de receptieve oriëntatie: men denkt dat al het goede van buiten komt. Men is ontvangend, passief, aanhankelijk en onkritisch.
- de exploitatieve oriëntatie: ook nu denkt men dat al het goede van buiten komt, maar men is niet ingesteld op ontvangen, doch op veroveren, stelen, plagiaat plegen, uitbuiten enz.
- de hamsterende oriëntatie: deze mens heeft weinig vertrouwen in alles wat buiten hem omgaat. Hij bouwt een muur om zichzelf, is gierig, nostalgisch, gedistantieerd, pedant, overdreven hygiënisch, punctueel, wantrouwend enz.
- de marketing oriëntatie: men vat zichzelf op als een waar die op de "persoonlijkheidsmarkt" te ruil wordt aangeboden. De mens verkoopt zichzelf met behulp van een goed in de markt liggende "lay-out": hij moet vriendelijk LIJKEN, de geschikte relaties hebben, tot de "juiste" clubs behoren enz. Hij past zich aan de mode die op de "persoonlijkheidsmarkt" heerst aan. Door reclame en film leert hij "hoe hij er moet uitzien" en zijn lijfspreuk is "Ik ben zoals jullie wensen dat ik ben".
- de produktieve oriëntatie: dit "gezond" karakter weet zijn talenten te gebruiken, stelt zich niet afhankelijk op, laat zich door de rede leiden, is vrij van angst, conformeert zich niet automatisch, wordt niet gedreven door asociale drijfveren enz.

(127) Fromm, 1974<sup>b</sup>, 88.

(128) In I.l.l werd ook gewezen op het begrip "structuur" van Dahlhaus waarmee hij doelt op de samenhang tussen onderbouw en bovenbouw zonder de richting van het verband bij voorbaat vast te leggen (noot 35).

(129) Fromm, 1981<sup>f</sup>, 77 e.v.

Elke karakteroriëntatie verbindt hij aan een historische periode (feodaliteit, het vroegkapitalisme, het 19<sup>e</sup> eeuwse kapitalisme en het laat-kapitalisme).

Reeds eerder had Fromm het "autoritaire karakter" omschreven:

- het autoritaire karakter wordt bekoord door macht als zodanig. Macht roept liefde op en machteloosheid verachting. De aanblik van een machteloze wekt bij deze mens de begeerte op om aan te vallen(130).

Houden we vast aan het verschil tussen assimilatie en socialisatie dan vallen de karakters die Fromm receptief, exploitatief, hamsterend en markt-georiënteerd noemt onder assimilatie(131). Het autoritaire karakter verwijst naar socialisering.

Fromm voegt aan de karakters die betrekking hebben op socialisering toe(132):

- narcisme: de mens die zichzelf als enige realiteit neemt, lijdt aan hallucinaties en vervolgingswaan, en aan een gebrek aan empathie. Hij is hypochondrisch, kan geen kritiek verdragen en lijdt aan melancholie en depressie. De buitenwereld wordt als minderwaardig opgevat. Uit dit laatste blijkt een zekere mate van overeenstemming tussen de hamsteroriëntatie en het narcisme.
- de incestueuze binding, waarbij de mens behoefte aan onvoorwaardelijke liefde koestert, geen verantwoordelijkheid neemt, een onaantastbaar idool vereert en een overdreven behoefte aan zekerheid heeft. Nu valt een relatie met de receptieve oriëntatie op. De incestueuze binding kan zich uiten in masochistische onder-schikking of in de sadistische drang de ander helemaal te willen onderwerpen.
- de nekrofilie waarbij de mens wordt aangetrokken door de dood, graag praat over ziekte, in het verleden leeft, voorstander is van recht en orde. Hieruit volgt dat er overeenstemming bestaat met het hamsterende karakter.
- het destructieve karakter: dit verschilt van het sadistische karakter want:

(130) Fromm, 1973, 127.

(131) Fromm, 1981<sup>f</sup>, 126.

(132) Fromm, 1981<sup>b</sup>.

"De sadist zou graag heerser over het leven worden en wil daarom dat zijn slachtoffer blijft leven. Juist dat onderscheidt hem van de destructieve mens"(133).

De "nekrofilie" zal in I.3 uitvoerig ter sprake komen, omdat de inhoud van dit begrip als uitgangspunt kan dienen voor de relatie tussen de technologische maatschappij en de greep die de techniek heeft gekregen op de muziek van de twintigste eeuw(134). Keren we terug naar het begrip "sociaal karakter", dan moet nog gewezen worden op een aantal verschillen met andere begrippen. Fromm zelf hanteert het begrip "sociaal onbewuste" en bedoelt:  
- de verdrongen gebieden die het merendeel van de leden van de samenleving gemeen hebben(135).

Hieronder vallen die ervaringen waarvan de maatschappij niet toestaat dat ze bewust worden. Het zijn o.a. ervaringen die samenhangen met de existentiële behoeften (zie I.2.2). Hier is het dus niet de automatische drijfveer te doen zoals men moet doen (sociaal karakter), maar de verdrongen bewustzijnsinhouden die maatschappelijk onacceptabel zijn.

(133) Fromm, 1981<sup>a</sup>, 329.

(134) Fromm trekt een aantal verbindingslijnen. Zo zegt hij (1981<sup>a</sup>, 330) dat het sadomasochistisch karakter (sadisme en masochisme horen bij elkaar omdat ze allebei voortkomen uit een incestueuze binding) in politiek opzicht overeenkomt met het autoritaire karakter. Het door Freud beschreven anale karakter, met de eigenschappen van overdreven spaarzaamheid en de wens tot pedant ordenen, vertoont overeenkomsten met het hamsterende karakter, dat zich verdedigt tegen de wanordelijke buitenwereld, en het sadomasochisme dat gecontroleerd wil worden door anderen en zelf anderen wenst te controleren. Het anale karakter hangt echter ook nog samen met nekrofilie (1981<sup>a</sup>, 392) want ontlasting is de symbolische uitdrukking voor wat dood en vergaan is. Fromm merkt nog op dat de karakters die samenhangen met het door Freud beschreven "anale karakter" (dus sadomasochisme, hamsterende karakter, autoritaire karakter, nekrofilie) kunnen worden opgevat als graduele verschillen. Hierbij zou dan het Freudiaanse anale karakter het minst ziekelijk zijn, het nekrofiele karakter het meest, met daar tussenin het sadistische karakter.

(135) Fromm, 1974<sup>b</sup>, 90.



Het "kollektieve onbewuste" in de zin van Jung verschilt van zowel sociaal karakter als sociaal onbewuste. Dit laatste be-doelt collectieve verdringing van motieven, feiten en gevoelens die onverenigbaar zijn met de maatschappij. Verdrongen worden ook de existentiële behoeften die streven naar volledige menselijkheid, maar vaak strijdig zijn met de bestaande ideologie. Wellicht tonen de uitingen van de existentiële behoeften in mythen, dromen, rituelen, religies en kunstwerken wel overeenkomsten met de "archetypen" van Jung(136).

Fromm onderscheidt zelf karakter en temperament en acht tempe-rament onveranderlijk vanaf de geboorte, terwijl karakter ont-staat door milieu-invloeden(137).

In een van zijn werken(138) noemt Fromm de theoretische lijn waarvan hij, met betrekking tot het ontwikkelen van het begrip "sociaal karakter", een voortzetting wil zijn: Sombart, Weber, Brentano, Tawney, Kraus.

In sociologisch opzicht is in dit verband Parsons van belang die als voorwaarde voor een geïntegreerde maatschappij de eis van overeenstemming van het gemiddelde "Ueber-ich" met de functionele behoeften (objectieve voorwaarden) stelt(139). Parsons signaleert "mechanismen" waardoor de mensen overeen-komstig de objectieve-institutionele verwachtingen handelen, in strijd met hun persoonlijkheidsstructuur. In de terminologie van Fromm: het sociale karakter keert zich tegen de existentiële behoeften die in het sociale onbewuste worden verdrongen. Parsons leidt niet zoals Freud de aanpassing af uit het reali-teitsprincipe, maar uit de angst voor deklassering. In "The social system" (1951) verklaart hij maatschappelijke samenhang uit waarden-consensus, geïstitutionaliseerde normen en de internalisatie hiervan tot motivaties van de persoonlijkheid. Evenals Durkheim was hij beducht voor anomie, een gebrek aan door de maatschappij gestelde normen(140).

(136) Zie noot 142.

(137) Fromm, 1981<sup>f</sup>, 67.

(138) Fromm, 1981<sup>h</sup>, 66.

(139) In Adorno, 1981<sup>c</sup>, 98; Vgl. Rademaker, Petersma, 1974, 23.

(140) Goudsblom, 1977, 107.

Weber benadrukte daarentegen veel meer de waardegedrevenheid (Fromms "existentiële behoeften") die in botsing kan komen met het bestaande systeem, maar daardoor ook zorgt voor de noodzakelijke bijstelling. Het is terecht dat Fromm zich op Weber beroept(141).

Duidelijk wordt ook nu weer dat een eenzijdige causale relatie tussen onderbouw en bovenbouw moet worden afge-  
wezen. De maatschappij geeft vorm aan het sociale karakter, maar de existentiële behoeften blijven hun werking behouden.

### I.2.2. Existentiële behoeften

In de vorige paragraaf werd het collectief-historische aspect uitgewerkt met behulp van Fromms begrip "sociaal karakter": de persoonlijkheidsstructuur die door velen gedeeld wordt en gebonden is aan een historische situatie.

Met behulp van dit sociaal karakter kan een factor die van invloed is op kunstuitingen verduidelijkt worden.

Om recht te doen aan de vele invloeden die bijdragen aan de totstandkoming van een kunstwerk en om te voorkomen dat men vervalt in eenzijdig causaal deterministisch denken werden de begrippen collectief-existentiële en individueel-historisch geïntroduceerd.

Hoewel het sociaal karakter (in het bijzonder het "nekrofiele" karakter) het centrale aandachtspunt van deze studie vormt, wordt in deze paragraaf tevens ingegaan op de collectief-existentiële zijde van de persoonlijkheid .

In I.1.2 werd collectief-existentiële omschreven als:

- algemeen menselijke behoeften die inherent zijn aan de menselijke existentie.

Evenals bij het sociaal karakter (het collectief-historische) is er ook hier sprake van een sociaal aspect: het gedeeld worden door een grotere groep. Het essentiële verschil bestaat echter hierin dat het collectief-existentiële niet gebonden is aan een historische situatie, maar b.v. verwantschap vertoont met wat Jung omschreef als "archetypen"(142).

(141) Zie Rademaker, Petersma, 1974, 31.

(142) "Archetypen" zijn thema's die altijd terugkeren. De existentiële behoeften zijn, net als de archetypen, tijdloos en uit zich in symbolen en mythen die tijdloos zijn (Fromm, 1981<sup>a</sup>, 257, en Jung, 1982, 56).

Refererend aan de in I.1.2 beschreven menselijke situatie geldt dat voor ieder mens deze existentiële situatie in alle tijden gelijk is. Fromm spreekt dan ook van de "natuur" van de mens. Uit de confrontatie van deze menselijke natuur met de omgeving ontstaat dan het historische sociale karakter(143).

De existentiële situatie werd als volgt beschreven:

- de mens is zowel deel van de natuur, niet in staat de wetten van de natuur te veranderen, maar tegelijkertijd plaatst zijn bewustzijn hem boven de natuur.

Vanuit de existentiële behoeften wordt getracht het existentiële conflict te overwinnen. De concrete uitwerking van deze overwinning vormt - zoals gezegd - het sociaal karakter.

In het nu volgende wordt nader ingegaan op de existentiële behoeften(144).

Fromm onderscheidt ze aldus:

- de behoefte aan oriëntatie en devotie. De mens heeft een "landkaart" nodig zodat hij zich in de wereld kan oriënteren. Vanuit een referentiekader kan hij zijn ervaringen ordenen. Hij zoekt naar, wat we eerder noemden, een paradigma dat zin geeft aan zijn bestaan. Hij heeft behoefte aan argumenten waarom hij zó doet en waarom hij zó denkt te moeten doen. Elke ideologie kan deze behoefte bevredigen. De blinde fascinatie van mensen voor irrationele of religieuze doctrines vindt haar oorsprong in deze behoefte en wordt nog gevoed door het feit dat de mens verlangt naar een object van devotie waarop hij al zijn strevingen kan richten. Deze functie wordt vervuld door een idool of een ideaal.

(143) Fromm (1981<sup>a</sup>,245):

"Ik zal trachten aan te tonen dat de destructiviteit (het sociale karakter) het resultaat is van de interactie tussen verschillende sociale voorwaarden en de existentiële behoeften van de mens".

Fromm onderscheidt: "instinctuele natuur" en "existentiële natuur". Het sociaal karakter, dat de instincten moet compenseren, is een tweede natuur.

(144) Fromm (1981<sup>a</sup>,254):

"Het existentiële conflict in de mens brengt bepaalde psychische behoeften voort, die voor alle mensen eender zijn. Hij is verplicht zijn ontsteltenis over zijn geïsoleerdheid, zijn machteloosheid en zijn gevoel van verlorenheid te overwinnen en nieuwe vormen van betrokkenheid met de wereld te vinden, door welke hij zich in haar thuis kan voelen".

De inhoud van zo'n ideaal kan positief of negatief zijn.

Beide bevredigen de existentiële behoefte.

- de behoefte aan geworteld zijn. De binding met de moeder, die na de geboorte van karakter verandert, probeert de mens te herstellen. Door contact met zijn medemensen tracht hij isolering en vereenzaming te voorkomen. Hoe hij dit doet, via diverse relatievormen, werd reeds bij de uitleg van sociaal karakter besproken.
- de behoefte aan eenheid. De mens streeft naar een gevoel van eenheid met zichzelf en met de natuurlijke en menselijke wereld. Om tot deze eenheid te komen kan men het bewustzijn van de gescheidenheid wegnemen door narcotisering, deelname aan rituelen, totemisme of zich blind over te geven aan een hartstocht voor destructie, macht, geld of bezit(145).
- de behoefte iets tot stand te brengen. De mens probeert iets te presteren. Hij wil zijn competentie vergroten en in de wereld invloed uitoefenen. Dat kan door bij de ander interesse of liefde op te wekken, door materiële, intellectuele of artistieke arbeid te verrichten, maar ook door datgene te vernietigen wat anderen hebben opgebouwd.  
Ook nu weer is de concrete bevrediging van de behoefte afhankelijk van opvoeding en maatschappij.
- de behoefte aan spanningstoename. De hersenen hebben behoefte aan stimulering. Fromm maakt hierbij een onderscheid tussen stimuli die de ontvanger wel of niet aktiveren.

De existentiële behoeften kunnen de discussie over autonomie en heteronomie in de kunst verhelderen.

Indien men wil erkennen dat kunst ook autonoom is, met andere woorden onafhankelijk van maatschappelijke factoren en uitsluitend voortkomend uit een immanente ontwikkeling, kan men verwijzen naar de menselijke behoefte aan spanningstoename, de behoefte aan oriëntatie en de behoefte iets tot stand te brengen. Men kan het kunstwerk dan beschrijven als het produkt van een kunstenaar die zijn geworteldheid en eenheid probeert te herstellen door iets tot stand te brengen dat de behoefte

(145) De behoefte aan geworteld zijn staat in verband met socialisering (zie I.2.1).

De behoefte aan eenheid verwijst naar assimilering en socialisering (zie I.2.1).

aan spanning bevredigt en een kader van oriëntatie biedt. Elk werk kan een "landkaart" van transcendente waarden, zoals "schoonheid" en "waarheid", vormen. Deze kunnen dienen als objecten van devotie.

Ook al geldt in de kunst (vgl. de inleiding) alleen een niet falsifiëerbare waarheid, dit doet niets af aan het feit dat het streven naar schoonheid en waarheid een algemeen menselijke behoefte is. Bovendien zou het onjuist zijn waarheid gelijk te stellen met het resultaat van zintuiglijk waarneembare falsificatie(146).

De vormgeving en het rangordnen van het artistieke materiaal heeft dus plaats zonder dat dit materiaal in z'n totaliteit bepaald is door maatschappelijke invloeden. De kunstenaar "speelt" met het materiaal, bouwt voort op wat hij vindt, wijkt hiervan af, beweegt zich in die zelfstandige artistieke wereld zonder dat zijn daden en zijn resultaten te herleiden zijn tot maatschappelijke invloeden. Het materiaal leeft als het ware een eigen leven en kan ons onafhankelijk van historische ontwikkelingen, aanspreken omdat het tegemoet komt aan de existentiële behoeften van oriëntatie, devotie, competentie, spanning, geworteldheid en eenheid. Ook voor de ontvanger van de artistieke boodschap wordt de behoefte aan geworteldheid en eenheid bevredigd omdat elk kunstwerk communicatie is met mensen en elk kunstwerk het symbool is van niet-vervreemde arbeid en eenheid met zichzelf.

Bezien in het licht van de existentiële behoeften is het weer zinvol om (met in achtneming van de in de inleiding besproken beperkingen) begrippen te introduceren als: "groei", "verzadiging", "vooruitgang" en "probleemoplossing".

Het uiteindelijke artistieke produkt is een samenspel van autonome en heteronome invloeden, tegemoet komend aan algemeen menselijke behoeften (existentiële behoeften), maatschappij-

(146) Dahlhaus (1977,229):

"Het 'autonome kunstwerk' is onderworpen aan de normen van artistieke schoonheid en menselijke waarheid, die als tijdloze symbolen van geestelijke vrijheid beschouwd worden, een wereld van idealen hoog verheven boven het gewone leven van alledag".

gebonden behoeften (het sociaal karakter) en individuele ervaringen.

Het kunstwerk bezit elementen die wel en elementen die niet maatschappijgebonden zijn, het is weerspiegeling, kritische stellingname en tegelijk creatieve constructie.

Als afsluiting van deze paragraaf wordt geïllustreerd dat de functies die Fromm toeschrijft aan mythen en dromen ook voor de muziek gelden.

Alhoewel de muziek pas in deel II uitgebreid onderwerp van studie zal zijn, wordt toch op deze plaats een verbinding gelegd met de muziek omdat het probleem van de existentiële situatie verderop niet meer terugkomt.

Fromm(147) noemt twee functies van mythen en dromen:

1. Wensvervulling. De mens die geen bevredigende zelfstandige relatie met de wereld heeft opgebouwd kan de irrationele wens bezitten om weer baby te worden. Hij verlangt naar eenwording op een manier die hem helemaal afhankelijk maakt van een verzorger die hem voedt en beschermt. Hij wenst in slaap gesust te worden en meer dan iets anders kan muziek, ten allen tijde, deze wiegende functie vervullen (Muziek als drug). Er hoeft niet altijd sprake te zijn van een dergelijke narcotisering. Muziek kan ook als compensatie dienen voor het gebrek aan diepte dat het alledaagse leven (noodgedwongen?) over het algemeen eigen is. (Muziek als "top-ervaring"(148)).
2. "Grensoverschrijding". Muziek kan iemand oproepen te worden wat hij zou kunnen zijn. Het heldere inzicht dat men het leven moet veranderen, moet kiezen voor een ander bestaan, kan door de muziek worden geïnitieerd omdat muziek transcendente waarden kan oproepen. Het systeembevestigende (ideologische) vormt hier een dialektische eenheid met het utopische. Muziek kan kracht en ontwikkeling weergeven en gevoelens van geluk oproepen. Door dit laatste is ze in staat de mens aan te sporen tot actie.

De voorbeelden verduidelijken dat de functies van mythen en dromen toepasbaar zijn op de muziek. Muziek kan frustratie

(147) Fromm, 1981<sup>e</sup>, 105 e.v.

(148) Maslow, 1974.

wegnemen doordat ze geborgenheid oproept. Zij stelt de mens in staat het contact te hervinden met de, buiten de alledaagse werkelijkheid staande, diepste existentiële vragen en ze kan hem oproepen tot actie om zijn leven, zijn bewustzijn of zijn milieu te veranderen.

Samenvattend:

Het collectieve existentiële is gekenmerkt door de bij elke componist bestaande behoefte aan bevrediging van existentiële drijfveren, door de eeuwen heen en het appèl aan de existentiële behoeften van de toehoorder.

Ook het marxisme erkent deze gelijkblijvende component omdat het spreekt van "relatieve autonomie", "dubbelkarakter", "vals bewustzijn" etc.(149).

Bloch wijst erop dat de bepaaldheid van het muziekwerk door de maatschappij niet absoluut is(150).

Voor hem is de muziek de roep naar het ontbeerde, hoop en utopie. Het niet maatschappijgebonden gedeelte van muziek, en kunst in het algemeen, vindt hij belichaamd in het gevoel:  
- Breek toch aan, gewenste stonde, gewenste stonde breek toch aan.  
Deze hoop is een existentiële menselijke behoefte(151).

(149) Dahlhaus, 1977, 183.

(150) Bloch (1976, 1249):  
"Geen kunst heeft zoveel meer dan de betreffende tijd en ideologie te bieden heeft".

(151) Fromm (1980<sup>b</sup>, 18):  
"...een verlangen naar een zinvol bestaan en een toestand van interne paraatheid".

I.3. Nekrofilie als aanduiding voor technofilie ; het Futurisme; het Dadaïsme; de architectuur en het Bauhaus

"Is de machine tegenwoordig misschien niet het fantastische symbool van de geheimzinnige scheppingskracht? Door en in de machine voltrekt zich vandaag het menselijke drama. De machine geeft de maat voor het lied van het genie aan. De machine is de nieuwe verlichtende gaven schenkende en straffende godheid"(152).

In I.2.1 werd reeds in het kort aangegeven wat onder "nekrofilie" moet worden verstaan. Het begrip werd daar gebruikt in een andere betekenis dan die welke centraal zal staan in het verdere onderzoek naar de muziek van de twintigste eeuw. Ter verduidelijking zal de inhoudelijke ontwikkeling van "nekrofilie" in het nu volgende worden geschetst.

Het Griekse woord "nekros" betekent lijk (dood lichaam) zodat "nekrofilie" letterlijk verwijst naar de liefde voor een lijk(153). Ofschoon het begrip zelf van latere datum is vindt men in oude geschriften toch de nekrofilie beschreven.

Bij Herodotos kunnen we over Periandros lezen:

"...(dat) hij met Melissa, toen zij reeds dood was, gemeenschap had gehad..."(154).

Von Hentig(155) geeft een opsomming van teksten waarin de "nekrotropie" wordt beschreven. Hij noemt onder andere noorse sagen (het tweede Edda-lied), passages bij Goethe ("Braut von

(152) Panaggi en Paladini,1922 (in: Szeemann,1983,268).

(153) Het begrip "nekrofilie" is een "mot savant", d.w.z. dat het in de moderne tijd (19<sup>e</sup> eeuw) gevormd is uit oudgriekse elementen en naar het voorbeeld van oudgriekse samenstellingen. Het eerste element is de stam van  $\delta\nu\epsilon\kappa\rho\acute{\sigma}$  "de dode, het lijk", het tweede element is  $-\phi\iota\lambda\omicron\varsigma$  dat met "lievend" kan worden weergegeven. In het oudgrieks kwamen de samenstellingen  $\pi\alpha\iota\delta\omicron\phi\iota\lambda\omicron\varsigma$  en  $\nu\epsilon\kappa\rho\tau\omicron\lambda\omicron\varsigma$  voor, maar  $\nu\epsilon\kappa\rho\delta\phi\iota\lambda\omicron\varsigma$  c.q.  $\nu\epsilon\kappa\rho\phi\iota\lambda\iota\alpha$  zijn in deze teksten nog niet aangetroffen. Van Dale omschrijft het als volgt: "perverse liefde voor lijken of stervenden".

(154) Herodotos, boek V,92 g. (vertaling Damsté,1974).

(155) Von Hentig,1964,58 e.v. "Nekrotropie" wordt door hem breder opgevat: het aangetrokken worden door het dode, de "Genuss der Totenatmosphäre".



Korinth"), Heine ("Lyrisches Intermezzo") en Baudelaire ("Les fleurs du mal"). Uit "Les fleurs du mal" het volgende voorbeeld:

UNE CHAROGNE

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,  
Ce beau matin d'été si doux:  
Au détour d'un sentier une charogne infâme  
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,  
Brûlante et suant les poisons,  
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique  
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,  
Comme afin de la cuire à point,  
Et de rendre au centuple à la grande Nature  
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe  
Comme une fleur s'épanouir.  
La puanteur était si forte, que sur l'herbe  
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,  
D'où sortaient de noirs bataillons  
De larves, qui coulaient comme un épais liquide  
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,  
Ou s'élançait en pétillant;  
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,  
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,  
Comme l'eau courante et le vent,  
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique  
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,  
Une ébauche lente à venir,  
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève  
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète  
Nous regardait d'un œil fâché,  
Espionnant le moment de reprendre au squelette  
Le morceau qu'elle avait lâché.

- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,  
A cette horrible infection,  
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,  
Vous, mon ange et ma passion!

Où! telle vous serez; ô la reine des grâces,  
Après les derniers sacrements,  
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,  
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés!

In de psychiatrie werd "nekrofilie" gebruikt sinds de intensieve bestudering van sexuele afwijkingen. Op enkele uitzonderingen na(156) werd er over het algemeen relatief weinig aandacht aan besteed omdat de frequentie laag is. Von Hentig maakte voor de periode van 1960-1963 melding van 10 (geregistreeerde) gevallen in de Bondsrepubliek. De vraag of er kans bestaat dat het aantal niet ontdekte gevallen veel groter is kan nauwelijks worden beantwoord.

Nekrofilie moet worden onderscheiden van "eidolisme" dat verwijst naar de aanbidding van een afgod(157). Zij verschilt van "wraak in effigie" omdat deze zich richt op de beeltenis(158). De wens iemand te doden en het sadisme behelzen de motivaties tot het vernietigen of het kwellen van een levende mens hetgeen niet overeenkomt met nekrofilie omdat lijken willoos en gevoelloos zijn. De nekrofilie is wel destructief want er is zowel sprake van sexueel misbruik als het verscheuren van het lijk. De volgende voorbeelden zijn ontleend aan respectievelijk De River, Von Hentig en Baker.

(156) Krafft-Ebing (1924), Hirschfeld (1953), De River (1956), Spierri (1959), Von Hentig (1964), Baker (1984).

Freud beschrijft de sexuele nekrofilie in "Vorlesungen zur Einführung in die Psycho-analyse" (1917), coprophilia in "Über infantile Sexualtheorien" (1908), sadisme in "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" (1905) en hij spreekt in "Der Rattenmann" (1909) van een "nekrophile Phantasie" omdat de man zijn vrouw, die hem geweigerd had, als lijk wenste.

(157) Ook wel "Pygmalionisme" genoemd: de aanbidding van een beeld en het sexueel contact met een beeld. (Naar de sage van Pygmalion: Ovidius, Metamorfofen X 243 ; "eidolisme" is afgeleid van het griekse εἰδωλον = afgodsbeeld, bij Herodotus).

(158) Von Hentig, 1964, 47.  
"Effigies" = Beeltenis (lat.).

De River:

"Gedurende de twee jaren die hij in het begrafenisinstituut aangesteld was, vergreep hij zich aan tientallen vrouwelijke lijken in de vorm van verschillende perversies, waarbij zijn slachtoffers variëerden van kinderen tot oudere vrouwen. Gewoonlijk begon hij ermee aan hun borsten te zuigen waarna hij op cunnilingus overging, hetgeen hem zo opwond dat hij de lijken besteeg en met bovenmenselijke inspanning de coïtus voltrok"(159).

Von Hentig:

"Hij opende het graf van een drie dagen tevoren gestorven vrouw, schoof de lijkwade omhoog en probeerde gemeenschap met haar te hebben"(160).

Baker:

"Langzaam onthulde hij een reeks van sadistische interesses en fantasieën waarbij hij masturbeerde. Alles wat te maken had met dood, sterven of het macabere prikkelde hem. Hij wenste dat hij het lijk van een van de slachtoffers van de Yorkshire Ripper gevonden had om sex te kunnen bedrijven"(161).

Fromm vindt de "sexuele omschrijving" te beperkt. Terwijl Von Hentig de liefde voor het dode aangeeft met "nekrotropie" en het specifieke sexuele misbruik van het lijk met "nekrofilie", houdt Fromm toch vast aan "nekrofilie", maar bedoelt hij in feite "nekrotropie":

(159) In: Fromm, 1981<sup>a</sup>, 368.

(160) Von Hentig, 1964, 75.

(161) Baker, 1984, 286.

fascinatie voor lijken, verrotting, uitwerpselen, modder en smeerboel; leven in het verleden, het koesteren van gevoelens van gisteren en voorliefde voor recht, orde, geweld, destructie en macht(162).

Dat Fromm voor het niet-sexuele gedrag "nekrofilie" blijft hanteren verdedigt hij met een tweetal argumenten.

In de eerste plaats vindt hij dat de psychiatrie het begrip onnodig heeft ingeperkt terwijl, bijvoorbeeld in de omschrijving van Hirschfeld, het zich in de nabijheid van een lijk bevinden meer te maken heeft met de liefde voor "het dode", dan met seksualiteit.

In de tweede plaats refereert hij aan de spaanse filosoof Unamuno die, in een toespraak in 1936, de uitspraak "Viva la muerte" van de fascistische generaal Astray, bestempelde als een "nekrofiele uitspraak"(163).

Aan de twee argumenten van Fromm kan men een derde toevoegen. Baker(164) doet een poging hiertoe.

De sexuele nekrofilie is volgens hem een onderdeel van de omgang met het dode omdat het leven te bedreigend is. Doordat de nekrofiele mens angstig is, gedreven wordt door schaamte

- (162) Fromm, 1981<sup>b</sup>, 35 e.v. Fromm ziet een relatie met het "anaal-sadistische" karakter en de "doodsdrift" uit de Freudiaanse theorie. Freud:  
"...een doodsdrift, die tot taak heeft het organisch levende terug te brengen tot de levenloze toestand" en:  
"...de doodsdrift zou zich openbaren als destructiedrift gericht tegen de buitenwereld en andere levende wezens" (Freud, 1981<sup>a</sup>, 193).

Fromm bekritiseert Freud omdat hij vindt dat Thanatos (terugkeer tot het anorganische) en destructiedrift niet met elkaar geïdentificeerd mogen worden. Het ene is passief en het andere actief (Fromm, 1981<sup>a</sup>, 506). Fromm wil bovendien de destructiedrift verklaren uit het gefixeerde anale karakter en niet opvatten als een zelfstandige drift. Daarbij verlaat hij Freuds libidotheorie want hij acht het wezenlijke van het anale karakter het zich aangetrokken voelen tot het dode en niet het sexuele aspect (1981<sup>b</sup>, 51). Nekrofilie is dan de boosaardige vorm van het anale karakter. Fromms gedachtengang heeft zich in de loop der jaren ontwikkeld, want in "The revolution of hope" (1980<sup>b</sup>, 46) gebruikt hij "nekrofilie" nog als een uiterst extreme vorm van het zich aangetrokken voelen tot de dood.

- (163) Fromm, 1981<sup>a</sup>, 372.

- (164) Baker, 1984.

en onzekerheid, geen eigen identiteit kon ontwikkelen, heeft hij alleen dan het gevoel te leven wanneer de buitenwereld dood en dus manipuleerbaar is:

"Ik voel me alleen veilig als jij dood bent...als een stuk stront, zodat ik je volledig kan controleren"(165).

Hoewel Baker een relatie legt met de seksualiteit (castratie-angst en Oedipuscomplex), zou men als wezenlijk kunnen zien dat de mens zich probeert veilig te voelen door de medemens te ontwijken. Alleen een dood lichaam biedt geen weerstand en is volledig manipuleerbaar. Als dood lichaam kunnen een lijk, maar met evenveel recht uitwerpselen of een ding dienen. Nekrofilie verleent macht om het gevoel van onmacht te overwinnen(166).

Op grond van deze argumenten kan men "nekrofilie" hanteren als "liefde voor het dode", waarbij "het dode" een nogal brede invulling heeft gekregen. Het woord "liefde" houdt zowel een hartstocht tot omgang met, als een drijfveer tot vernietiging van het dode in omdat de "liefde" vooral een "liefde voor de macht" is die zich zowel kan uiten in het manipuleren van het dode als het vernietigen van het dode. Overigens zou men van mening kunnen verschillen of het gebruik van het woord "liefde" hier wel op zijn plaats is.

Interpreteert men nekrofilie als een dergelijk streven naar macht, dan wordt begrijpelijk dat Fromm de betekenis nog meer uitbreidt door bij het "dode" al datgene in te vullen wat niet uit zichzelf groeit, dus ook het mechanische, met andere woorden de techniek. Zij voldoen dan immers aan het criterium van nekrofilie: ze verleent macht.

Er is echter een verschil met de eigenlijke nekrofilie. Het destructieve element keert zich bij de nekrofilie tegen het lijk, terwijl de mens die techniek adoreert, niet deze techniek zelf zal vernietigen, maar met de techniek het leefmilieu en de buitenwereld.

(165) Uitspraak van de door Baker behandelde Sam.

(166) Dit maakt de relatie met het "anale karakter" aannemelijk. Het verband met de techniek wordt bijvoorbeeld benadrukt door Rado (in Maddi, 1980, 300). Hij illustreert de mens met een anaal karakter als volgt:

"...zijn echte bewondering wordt gereserveerd voor wiskunde, de exacte wetenschappen, technologie, de nieuwe wereld van elektronische machines".

Men zou dit verschijnsel beter kunnen omschrijven als "fetisjisme" en "destructiviteit".

Een tweede punt van kritiek is dat als het gebruik van techniek gepaard gaat met destructiviteit er geen destructieve hartstocht aan ten grondslag hoeft te liggen. Fromm veronderstelt deze samenhang als hij spreekt van "nekrofiel karakter". Zijn voorbeelden betreffen vooral situaties waarin sprake is van oorlogsmachinerie. Meer dan eens is opgemerkt hoe geconcentreerd mensen de oorlogsmachines bedienen en tegelijkertijd geen aandacht schenken aan de verschrikkelijke gevolgen van hun handelen.

Fromm vindt dat nekrofilie bovendien blijkt uit de milieu-problematiek. Deze bewijst volgens hem eens te meer dat de mens zich blindelings van techniek bedient. Een simpel voorbeeld kan echter aantonen dat liefde voor de techniek en liefde voor de natuur kunnen samengaan: veel automobilisten maken uitstapjes door de natuur om van de natuur te genieten. Natuurlijk doen ze met de uitlaatgassen de natuur veel schade, en inderdaad is er slechts sprake van een geamputeerde ervaring, maar men trekt er niet op uit om de natuur te vernietigen.

Het valt te betwijfelen of het geautomatiseerde gedrag van de "operators" van machines een hartstocht voor destructie insluit. Fromm leidt uit de stelling dat machines de mens onverschillig maken voor destructiviteit, ten onrechte een hartstocht voor destructie af. In dit geval spreken van "nekrofiel karakter" lijkt onjuist(167).

(167) De "homo mechanicus" (Fromm, 1981<sup>b</sup>, 55) zou door de omgang met machines onverschillig worden en daardoor destructief zijn. De hulphypothese dat de destructieve drijfveer onbewust is overtuigt niet. De kritiek die Fromm op Freud heeft (dat deze de doodsdrijf veronderstelt als hij de oorlog probeert te verklaren) treft Fromm zelf. Hij neemt een karakterologische onbewuste drijfveer aan als hij het heeft over het niet tot het bewustzijn doordringen van de gevolgen van het handelen (Fromm, 1981<sup>a</sup>, 284, 379, 492, 514).

De liefde voor de techniek en de wens tot destructie zijn niet zo onlosmakelijk verbonden als Fromm veronderstelt, ook al zijn angstaanjagende voorbeelden beschikbaar waar het wel zo is(168).

Het gebruik van de term "nekrofilie" levert dus problemen op omdat de destructiviteit die het gevolg is van de omgang met techniek geen hartstocht hoeft te zijn en zich niet richt tegen de techniek, maar tegen het leefmilieu en de buitenwereld.

(168) Marinetti publiceerde in 1909 het "Manifesto iniziale del Futurismo", waarin men kan lezen:

"Wij verklaren dat de heerlijkheid van de wereld verrijkt is met een nieuwe schoonheid; de schoonheid van de snelheid. Een renwagen, de karosserie versierd met grote buizen, die lijken op slangen met explosieve adem...een brullende auto...is mooier dan de Nike van Samothrake"

Marinetti:

"...Bezingen zullen we de nachtelijke vibrerende gloed der arsenalen en scheepswerven, belicht door schelle elektrische manen; de vraatzuchtige stations, die rokende slangen verorberen; de fabrieken, die met hun opklimmende rooksluizen aan de wolken hangen; de bruggen die als gigantische atleten rivieren overspannen, die in de zon als messen blinken; de stoomboten die op avontuur uit zijn en de horizon ruiken; de rondborstige lokomotieven, die op de spoorlijn als reusachtige, met buizen afgerasterde stalen rossen vooruit denderen, en de glijdende vlucht van de vliegtuigen, met propellers die als vlaggen in de wind knetteren en als een extatisch publiek instemmend schijnen te applaudiseren".

In het "Manifesto tecnico della pittura futurista" uit 1910 schrijft hij onder meer:

"De extase van hoge snelheden in auto's is niets anders dan het hoogtegevoel zich met de enige godheid te verenigen".

Deze liefde voor de techniek hangt samen met destructiviteit, hetgeen bijvoorbeeld blijkt uit:

"Wij willen de aanvalsbeweging...de oorvijg en de vuistslag prijzen",

"Schoonheid bestaat alleen nog maar in de strijd",

"Wij willen de oorlog verheerlijken - deze enige hygiëne van de wereld - het militarisme, het patriottisme, de vernietiging door de anarchisten...en de verachting van de vrouw",

"Wij willen de musea, de bibliotheken en de akademies...verwoesten", en;

"...toekomstige verwoesting van huizen en steden om plaats te maken voor grote ontmoetingsplaatsen voor auto's en vliegtuigen".

(Ontleend aan Fromm, 1981<sup>a</sup>, 387 e.v.).

Ziet men af van de destructiviteit in het technische handelen dan is het minder verwarrend wanneer men van "fetisjisme" spreekt(169). Het begrip "fetisjisme" kan men vanuit twee wetenschappelijke invalshoeken benaderen.

In de psychoanalyse wordt de fetisj aanvankelijk opgevat als "penis-surrogaat". De fetisj verdringt de waarneming van het ontbreken van de penis bij de vrouw en de castratieangst. Bij enkele psychoanalytici wordt meer de nadruk gelegd op de pregenitale fase en wordt de fetisj geïnterpreteerd als plaatsvervanger van vader en/of moeder. Winnicott ziet de fetisj in het verlengde van het "transitionele" object dat een substituut vormt van de moeder en het kind in staat stelt een eerste realiteitsbesef te ontwikkelen(170). In tegenstelling tot het in de normale vroegkinderlijke ontwikkeling voorkomende transitionele object, fungeert de fetisj niet als middel tot vergroting van het realiteitsbesef. De fetisj is een object dat de plaats van de medemens heeft ingenomen. Dit kenmerk - het vervangen van de mens door een ding - maakt het mogelijk een relatie te leggen met het gebruik van het begrip fetisj bij Marx.

Marx en, in navolging van hem, Lukács verbinden fetisjisme met "vervreemding" en "Verdinglichung"(171).

De producten van menselijke arbeid gaan, wanneer ze ruilwaarde worden, een onafhankelijk "leven" leiden. Omdat verondersteld wordt dat deze producten van nature waarde bezitten - vergeten wordt dat ze deze waarde slechts bezitten door menselijke arbeid - spreekt Marx van "vervreemding van het product" en "warenfetisjisme". Doordat de menselijke (productie)relaties worden gereduceerd tot "relaties" tussen dingen kan men het "warenfetisjisme" ook opvatten als "Verdinglichung".

(169) "Fetisso" (Portugees) = een object dat zelf god is of naar een god verwijst. "Facticus" (Latijn) = kunstmatig, nagemaakt.

"Feitiço" = kunstmatig. Dit onderscheidt "fetisj" van "totem". De laatste is geen kunstmatig object, maar een symbool ontleend aan de dieren- en plantenwereld (Freud, 1981<sup>c</sup>, 108).

(170) Freud, 1981<sup>d</sup>, 274; 1983, 29. Pontalis (1972) en Kraft (1984) geven een overzicht van de zich wijzigende interpretaties in de psychoanalyse.

Een kunstwerk kan ontstaan zijn uit het zoeken naar een substituut van een persoon die men dreigde te verliezen. Van fetisjisme is sprake als het kunstwerk de mens losmaakt uit zijn sociale omgeving doordat de illusie als realiteit geïnterpreteerd wordt.

(171) Marx, 1964, 241; Marx, 1975, 85; Fromm, 1982<sup>a</sup>, 83 e.v.; Von Borries, 1980, 26.



Een tweede aspect van deze "Verdinglichung" is: het onderwerpen van de mens aan een ding (machine). Dit laatste houdt in dat de mens wordt opgevat als een onderdeel van het productieproces - een verlengde van de machine - waarin hij alleen van betekenis is omdat een specifieke handeling (een enkele functie) in dit proces past. De mens is, net als de machine, een calculatiefactor in het productieproces. Met andere woorden: hij wordt opgevat als een ding.

Deze "Verdinglichung" kan men vanuit de mens beschouwd ook "zelfvervreemding" noemen, omdat de mens van zijn eigen activiteit vervreemd is.

Omdat de mens wordt opgevat als een ding ontstaat (als derde aspect) vervreemding tussen de mensen onderling: mensen gaan met elkaar om alsof de ander een ding is.

Men kan het voorafgaande als volgt samenvatten: in de visie van Marx vervreemdt de mens van zijn product (fetisjisme), van zichzelf (zelfvervreemding) en van zijn medemens. "Verdinglichung" neemt toe omdat dingen die de mens lijken te kunnen vervangen tot fetisj worden en omdat de mens wordt opgevat als een ding.

Op een aantal plaatsen in de werken van Fromm wordt gerefereerd aan deze theorie van Marx(172).

Fromm legt een verband met "afgodendienst", omdat de mens zich onderwerpt aan een zelfgemaakt ding waarop hij zijn eigenschappen projecteert, met als gevolg dat zijn eigen talenten verdorren(173),

Fromm spreekt van de "homo-mechanicus" die mensen als dingen behandelt en meer houdt van dingen dan van mensen.

Een mens met "marketing"-karakter ziet zichzelf als een op de markt verkoopbare "waar". De "mono-cerebrale" mens beschouwt de wereld als bestaande uit manipuleerbare dingen. De "cybernetische"

(172) Fromm, 1981<sup>i</sup>, 199; 1982<sup>a</sup>, 49; 1981<sup>b</sup>, 56; 1981<sup>a</sup>, 391; 1981<sup>d</sup>, 31 (in chronologische volgorde van de eerste druk).

(173) Het afstand doen van zelfontplooiing en zelfervaring door de "Götzendienst" betreft Fromm niet alleen op de theorie van Marx, maar ook op theorieën van Goethe, Schiller, Hegel, Kierkegaard en Tillich. Comte interpreteerde fetisjisme positiever: als eerste stap in de menselijke beschaving, omdat de mens de natuur probeert te verklaren (zie Pontalis, 1972, 196).

mens functioneert als automaat. Deze typen die door Fromm worden omschreven kunnen worden gezien tegen de achtergrond van de theorie van Marx. Dit geldt ook voor, wat Fromm noemt, de "existentiewijze van het hebben" die zich richt op het in bezit nemen van dingen die eigen activiteit en ervaring overbodig maken en de mens van zichzelf en zijn eigen mogelijkheden vervreemden.

Uit het voorafgaande blijkt dat fetisjisme en "Verdinglichung" de relatie tussen mens en ding, dus ook tussen mens en mechanische ding, kunnen verduidelijken zonder dat men het problematische begrip "nekrofilie" hanteert.

Fetisjisme en "Verdinglichung" krijgen bij Fromm in het begrip "nekrofilie" een grote plaats(174).

Fromm gaat hierin heel ver als hij, zij het met enige restricties, bijvoorbeeld het fotograferen en het gebruik van allerlei arbeidsbesparende apparaten nekrofiel noemt(175). Breidt men Fromms voorbeelden uit, dan kan men opnoemen: de tv (die de huiselijke communicatie vervangt), de auto (die het lopen overbodig maakt), het rekenapparaat (dat voor de mens rekenfuncties uitvoert) enz.

Er kan in dit verband alleen sprake zijn van "Verdinglichung" als de mensen zichzelf onnodig veroordelen tot passiviteit door op grote schaal niet-levende technische dingen, die worden opgevat als "bezielde" met levende eigenschappen, hun plaats te laten innemen. Technologie betekent immers ook een zegen voor de mens omdat ze het "Rijk van de noodzaak" verkleint en het "Rijk van de vrijheid" vergroot(176).

De objectie dat mechanisering de mens in staat stelt de vrij-

(174) Omdat fetisjisme een speciale vorm van "Verdinglichung" is zal in het volgende alleen nog maar van "Verdinglichung" worden gesproken.

(175) Fromm, 1981<sup>a</sup>, 385.

(176) Deze termen worden door Marx in "Das Kapital" (dl. III, 1983, 828) gebruikt. Het onderscheid valt niet samen met "arbeid" en "vrije tijd" omdat ook arbeid tot persoonlijke en sociale ontplooiing ("de relatie waarin mensen zich aan elkaar als unieke individuen kunnen openbaren", Achterhuis, 1984, 103 en 280) kan leiden.

gekomen tijd te besteden aan ontplooiing van "echte" menselijke eigenschappen is dus niet onjuist.

Problematisch wordt dit wanneer het ertoe leidt dat de mens enkel nog wordt opgevat als het residu van zijn, in de machine weerspiegelde, oorspronkelijke eigenschappen.

In de filosofie en natuurwetenschap is sinds Descartes het "mechanische wereldbeeld" nadrukkelijk aanwezig(177). Zo werden het menselijk lichaam, het zonnestelsel en de staat vergeleken met een uurwerk. In de twintigste eeuw wordt de computer gebouwd naar analogie van sommige hersenfuncties van de mens, zodat men van de hersenen zegt dat ze functioneren als een computer(178).

Op deze wijze wordt de mens gedwongen niet alleen veel van wat hij zelf zou kunnen verrichten, te laten doen door de machine, maar tevens datgene wat hem rest, uit te voeren naar analogie van de machine. Er wordt van hem de "betrouwbaarheid" en "perfectie" van een machine verlangd.

Van zinvolle mechanisering is bovendien geen sprake meer als de machine zijn intrede doet in het "Rijk van de vrijheid" en de menselijke creativiteit dreigt te vervangen of in te perken.

Deze twee aspecten:

- de opvatting dat de mens een soort "machine" zou zijn
- het overnemen van menselijke ontplooiingsmogelijkheden door machines, zijn uitgangspunt voor de bespreking van de "machinemuziek" in deel II.

De centrale vraag van deze paragraaf was of men "Verdinglichung" mag gelijk stellen met nekrofilie.

(177) Voor de ontwikkeling van het mechanische wereldbeeld zie Dijksterhuis (1975), Dessaur (1982), Bammé (1983), Russelman (1984).

(178) Roszak:

"Op deze manier wordt de mens op alle gebieden vervangen door de machine, niet omdat de machine sommige dingen "beter" kan, maar veel meer omdat alle dingen zijn teruggebracht tot wat de machine wel kan".  
Het gevolg is dat de "mechanische imperatief" wordt toegepast op de mens (Roszak, 1980, 198).  
Fromm geeft het voorbeeld van een patiënt die droomde dat hij mensen als uurwerken kon opdraaien (1981a, 376).

Fromm doet dit inderdaad en komt zo tot zijn definitie van het "nekrofiele karakter"(179). Deze definitie omvat een aantal aspecten die nauw verwant zijn met de oorspronkelijke betekenis van nekrofilie (de liefde voor het dode en verrotte), maar ook zaken die daar verder vanaf staan (de liefde het levende te doden, de liefde voor het mechanische).

In het bijzonder het "mechanische" aspect bleek in het voorafgaande moeilijk te vereenzelvigen met nekrofilie omdat de liefde voor de techniek zich niet richt tegen de techniek en niet onlosmakelijke verbonden is met de drijfveer tot destructie. Deze verschillen m.b.t. het destructieve element in nekrofilie en de beschikbaarheid van begrippen als "Verdinglichung" voor de overheersing van de mens door de techniek, maken het begrip "nekrofilie" minder geschikt. Omdat "Verdinglichung" niet verwijst naar een drijfveer, maar naar het resultaat van een (psychologisch) proces, wordt het streven naar "Verdinglichung" aangegeven met "technofilie", als met "ding" "machine" wordt bedoeld. Aan het slot van deze paragraaf wordt geprobeerd een indruk te geven van de betekenis van technofilie . Als voorbereiding op deel II, waarin het streven de mens te vervangen door een machine of hem gelijk te schakelen aan een machine in de muziek van de twintigste eeuw wordt nagegaan, volgen een aantal voorbeelden uit andere kunsten(180).

(179) Fromm (1981<sup>a</sup>, 373):

"...het zich hartstochtelijk aangetrokken voelen door alles wat dood, vergaan, verrot en ziek is; het is de hartstocht dat wat levend is te veranderen en iets wat dood is; te vernietigen omwille van de vernietiging; het uitsluitende interesse voor alles wat zuiver mechanisch is. Het is de hartstocht levende samenhangen in stukken te breken".

Fromm noemt verder:

de "cybernetische" mens, de "monocerebrale" mens en de "autistische" mens die allen overeenkomsten bezitten met de nekrofiele mens. Bij de cybernetische mens ligt de nadruk op het zich laten sturen als een deeltje van de personeelsmarkt. De cybernetische mens is louter cerebraal georiënteerd en bezit kenmerken als: gebrek aan gevoelsmatig reageren, narcisme, stereotiep gedrag en autisme.

(180) Nekrofilie en nekrotropie kan men in literatuur uit vroegere eeuwen aantreffen. Voor technofilie geldt hetzelfde b.v.: Jean Paul ("Titan"), E.T.A. Hoffmann ("Die Automate ", "Der Sandmann"). Deze literatuur valt samen met het eerste hoogtepunt van het mechanische muziekinstrumentarium (zie II.2.1.1).

## Het Futurisme

In het voorafgaande werd gewezen op de nauwe samenhang tussen technofilie en destructiviteit in het Futurisme. De volgende citaten van Marinetti kunnen als illustratie dienen voor het streven de mens te vervangen of met de machine te vereenzelvigen:

"...we moeten de machine uitspelen tegen de sentimentaliteit van het menselijke hart..."

en:

"...de mens moet onvermijdelijk geïdentificeerd worden met de motor..."(181).

In Marinettis woorden worden techniek en strijd verstrengeld. Hij onderwerpt zich in blinde aanbidding aan auto's, treinen, vliegtuigen, electriciteit, beton, hij verheerlijkt de snelheid die - net als de strijd - een spel is met de dood. Het is niet alleen het geloof in de vooruitgang dat hier tot uitdrukking komt, maar tevens wordt de weg bereid voor de uitschakeling van de mens. De techniek is weliswaar door de mens gemaakt, maar Marinetti probeert de technische apparaten te verzelfstandigen: het zijn auto's en vliegtuigen die elkaar ontmoeten. Hij wil musea, bibliotheken en akademies verwoesten en het zingevend vermogen van de creatieve mens vervangen door de ijzeren logica van de machine(182).

Het lijkt paradoxaal dat het Futurisme zich baseerde op de filosofie van Bergson(183). Marinetti beroept zich namelijk, in een interview in "Comedia" uit 1909, op het instinkt en de intuïtie in mens en dier. Symbool van het "élan vital" wordt voor hem echter de machine, het product van rationeel denken, niet in staat tot ervaring, met volledig gebrek aan intuïtie.

(181) Ontleend aan Kolleritsch,1976,13,79.

(182) Fubine (in Kolleritsch,1976,34) stelt dat de futuristen niet echt een nieuwe industriële mens wisten. Volgens hem waren ze net boeren die, voor het eerst in de stad, zich vergapen aan machines. Zo verklaart hij de overgang van het Futurisme naar het Nationaal-Classicisme (van b.v. Pizzetti, Respighi en Casella).

(183) Störig noemt als kenmerken van het vitalisme (van o.a. Bergson, Blondel, Dilthey, Spranger, Simmel, Spengler, Klages e.a.): dynamisch, organisch, irrationalistisch (Störig, dl. 2,1974,89).

Marinetti was bevriend met de dichters van het "vers libre" (Catulle Mèndes, Gustave Kahn, Gian Pietro Lucini) die probeerden de starre versmaten te overwinnen. Hun irrationalisme, als reactie op de kloof tussen rede en werkelijkheid, laat ruimte voor verborgen mogelijkheden van de mens, terwijl in het Futurisme de mens op het offeraltaar der technologie wordt gelegd. Wat het Futurisme met het Vitalisme verbindt is de nadruk op het "automatische", "blinde" functioneren van de mens die zijn rationeel bewustzijn uitschakelt en op de machine die een dergelijk bewustzijn niet bezit.

Het futuristische paradigma bestaat uit de begrippen "beweging" en "snelheid" die door de schilders (Severini, Boccioni, Balla, Carrà) op het doek worden weergegeven. De dichters (Marinetti, Papini, Soffici) oriënteerden zich, zoals gezegd naar het "vers libre".

De componisten - die in II.2 uitgebreider ter sprake zullen komen - verheerlijkten machines en ontwierpen machine-achtige instrumenten die de geluiden uit de technologische buitenwereld reproduceerden. Strawinsky en Varèse werden met het Futurisme geconfronteerd(184).

### Het Dadaïsme

Een reactie op de oude cultuur werd ook belichaamd door Dada. De verheerlijking van de techniek treedt echter niet zozeer op de voorgrond als bij het Futurisme, temeer daar Dada ontstond tijdens de gruwelen van de eerste wereldoorlog(185).

De oude cultuur wordt door Louis Aragon resoluut afgewezen:

(184) Het Futurisme kende veel manifesten: "Fondazione e manifesto del Futurista" (1909), "Manifesto tecnico della pittura Futurista" (1910), "Manifesto dei musicisti Futuristi" (1911), "L'arte dei rumori" (1913), "Pittura, scultura Futuristica" (1914) enz.

(185) "Het is deze vernederende tijd niet gelukt ons respect af te dwingen. Wat zou respectabel en imponerend aan haar moeten zijn? Haar kanonnen? Haar idealisme? De grandioze slachtpartijen en kannibalistische heldendaden?" Ball (1916, in: Szeemann, 1983, 312).

"...genoeg van al deze krankzinnigheid: niets meer van wat dan ook, helemaal niets meer: NIETS , NIETS, NIETS"(186). Ondanks de veroordeling van een oude, destructieve cultuur ontkomt Dada zelf niet aan destructiviteit. Ribemont-Dessaignes verklaart in 1920 dat hij zichzelf beschouwt als een moordenaar(187). Dada (Ball, Hennings, Janko, Arp, Tzara, Huelsenbeck, Baader, Man Ray, Schwitters, Aragon, Picabia, Breton, Ernst, Duchamp) hekelte, net als het Futurisme het "burgerlijke verstand" en stelt daar tegenover irrationaliteit. Bij Dada krijgt deze irrationaliteit vorm in primitivisme en in de verheerlijking van het toeval.

De technofilie is echter bij Dada niet geheel afwezig. Picabia fantaseerde in 1912 over de auto als sexuele partner. In 1918 vervaardigt hij "machinetekeningen"(188). Duchamp depersonaliseerde in "La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires" (1923) het lichaam en stelde de liefde voor als een machinekamer. In een werk uit 1912 had hij de bruid als een machinekamer voorgesteld(189). Fabrieksproducten werden door hem gepresenteerd als kunstwerken. Hij noemde deze "readymades". Evenals Picabia maakte hij "mechanische" tekeningen. Bij de proclamatie van Baader in 1918 tot "Ober-Dada" wordt het woord grafmonument gebruikt, zodat men geneigd is een verband te leggen tussen de techniek en de dood(190). De lijfspreuk van de "Eerste internationale Dada-beurs" in 1920 was:

"De kunst is dood, leve de nieuwe machinekunst van Tatlin"(191). Dada loopt, in de personen van Breton en Ernst, uit op het Surrealisme dat zich baseert op een "verminkte" Freud. Door te zoeken naar de "samenhang der onsamenvangende dingen" en door de

(186) Mumford, 1981, 747 e.v.; Schneede, 1979, 20 e.v.

(187) "Wij waarschuwen jullie: wij zijn moordenaars" (in Ades, 1976, 3).

(188) Russell, 1981, 168: "L'Enfant Carburateur", "Parade amoureuse" (1917).

(189) Russell, 1981, 177

(190) "Hij is een architect van grafmonumenten, een door zichzelf benoemde profeet en godsdienststichter" (Szeemann, 1983, 311). Het grafmonument, als symbool van de dood, verwijst echter naar een nieuw paradijselijk leven. Dit plaatst de uitspraak dichterbij "Thanatos" dan bij destructie (vgl. noot 162).

(191) Ades, 1976, 25.

"automatische schrijfwijze" te propageren wordt duidelijk dat het Surrealisme het irrationele aspect van het Dadaïsme voortzet, maar dat op dit punt ook overeenkomsten bestaan met het Futurisme(192).

Het Surrealisme, dat door Breton wordt geïntroduceerd met het beeld der electriciteit(193), neemt later in werken van b.v. Dali, door het uitbeelden van vervormde klokken, afstand van het gemechaniseerd wereldbeeld(194).

### De architectuur en het Bauhaus

De architectuur van de twintigste eeuw vertoont eveneens sporen van technofilie .

In 1906 bouwde Frank Lloyd Wright de "Unity Temple" in Oak Park, Chicago. Het gebouw, dat ingericht is als een kerk, vertoont kenmerken van een kantoor, maar zou net zo goed een gemeal of fabriekshal kunnen zijn(195). Bij Wright ontstaat dezelfde paradox als bij het Futurisme. Voor hem bestaat er geen tegenstelling tussen wat hij de "natuurlijke" of "organische" architectuur noemt - geënt op de natuurervaring van bijvoorbeeld Emerson en uitmondend in Wrights "Prairie-stijl" - en de machine(196).

In 1901 schrijft Wright:

"De toekomst van de kunst ligt alleen in de machine"(197).

- (192) Ook Dada kent een aantal manifesten: "Dadaïstische Manifest" (1918), "Manifeste cannibale Dada" (1920) en manifestaties in Zürich, Berlijn en Parijs. In 1922 wordt Dada opgeheven en in 1924 verschijnt het Surrealistisch manifest van Breton. Een verschilpunt met het Futurisme is dat Dada zichzelf niet beschouwt als staande in een esthetische relatie tot de wereld (Schneede,1979,21). Men wil de werkelijkheid niet afbeelden, maar gebruiken.
- (193) Ades,1976,30.
- (194) Russell,1981,209.
- (195) Van de Berg,1981,71 e.v.
- (196) Ralph Waldo Emerson zag in de natuur de onbewuste pendant van de bewuste ziel (Pantheïsme).
- (197) Gustmann,1981.



Le Corbusier zei in 1914:

"We moeten het huis zien als een machine om in te wonen... met vensters als van een fabriek...met muren glad als plaatijzer"(198).

Hij zou dit herhalen in 1923(199).

Het Bauhaus, dat als voornaamste doelstelling had de integratie van kunst en maatschappij, kende voorlopers in Malevitch die "waarheid" opvatte als geautomatiseerde, geëlectrificeerde en geprefabriceerde huizen(200). In de Bauhaus-periode (1919-1933) probeerde men in een "Gesamtkunstwerk" door machines vervaardigde producten en "nutteloze" kunst met elkaar te verenigen. De kunstenaar zou een plaats in de industriële maatschappij moeten krijgen. Het paradigma van Gropius, Feiniger, Klee, Schlemmer, Kandinsky, Moholy-Nagy heette "product design"(201). De architecten vonden inspiratie in machine-onderdelen zoals bijvoorbeeld blijkt uit Mendelsohns "Einsteintoren"(202).

Gropius:

"Wij willen het heldere organische bouwwerk scheppen...dat tegemoet komt aan onze wereld van machines, metaaldraden en snelle voertuigen"(203).

De machine deed in de architectuur haar intrede door een bouwwerk de vorm van een machine te geven, door een bouwwerk te construeren overeenkomstig de vorm van fabrieksgebouwen en door de machine te gebruiken in de productie. Strakke afwerking en standaardisatie werden tot norm verheven.

Het russische constructivisme kende in de - op een opera van Kruchenyh gebaseerde - "electromechanische show" van Lissitzky (1923) een hoogtepunt van het vooruitgangsoptimisme en het

(198) Nuttgens,1981,301 e.v.

(199) In "Vers une architecture".

(200) Russell,1981,237 e.v.

(201) Wick,1979,93. Russische vertegenwoordigers waren: Tatlin, Malewitsch, Kruchenyh, Eisenstein, Rodschenko, Tretjakow (Kolleritsch,1976,52).

(202) Nuttgens,1981,300.

(203) Schneede,1979,174.

geloof dat de technologie de wereld ten goede zou veranderen (204). Het kunstwerk is gemechaniseerd:

"Alle delen van het geraamte en alle bewegende delen worden door middel van electro-magnetische krachten en toestellen in beweging gezet, en deze centrale bevindt zich in handen van een enkeling"(205).

In Frankrijk was het Léger die in zijn werken gebruik maakte van machinale vormen(206). In 1924 werkte hij aan de film "Ballet Mécanique".

Behalve deze liefde voor de techniek ontstaan in de kunst ook reacties op de technologie. Het primitivisme bij Dada was daar een uiting van, evenals de interesse voor negerplastieken, die b.v. de stoot gaf tot Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon" (1907), of voor primitieve rituelen die in "Le Sacre du Printemps" (1911) hun niet te evenaren uitdrukking vonden(207).

Het voorafgaande tracht aan te tonen dat technofilie optreedt bij verschillende kunsten. De technofilie blijkt uit wat kunstenaars nastreven (het paradigma) en (los daarvan) uit de kunstwerken zelf.

Technofilie is de (bewuste en onbewuste) motivatie tot mechaniseren, terwijl met "machinekunst" bedoeld wordt kunst die elementen van machines of mechanisering heeft opgenomen.

- (204) Russell,1981,237. Het russische "Suprematisme" en "Constructivisme" is beïnvloed door het Futurisme (Nash,1974,46). Malewitch wil "het vlees vervangen door de machine" en schilderen zonder voorwerp (vgl. Mondriaan en Kandinsky).
- (205) Schneede,1979,219. De "Magister Ludi" is de ware voorloper van de componist die het paneel bestuurt bij de "Live electronic music" (zie II.2.1.2).
- (206) Russell,1981,253. "Le Mécanique"(1920) en andere werken.
- (207) Het schilderij van Picasso was het begin van het kubisme dat door zijn geometrische vormen relaties vertoont met de standaardisatie van de machine. Reacties op techniek zijn b.v. Delaunay's chaotische Eiffeltoren (1911). De abstracte kunst (b.v. Kandinsky) is een reactie op het materialisme. Schönberg was anti-materialist (Freitag,1974,94).

Het zal niet verbazen dat de technofilie in de kunst niet op zichzelf staat, maar verankerd is in het algemene levensgevoel zoals blijkt uit de volgende voorbeelden.

Toynbee(208) schetst de achtergrond van het nieuwe levensgevoel als hij illustreert dat in een paar decennia het verkeer op de weg zo is toegenomen dat hij op dezelfde weg waar hij als tienjarige jongen in 1899 leerde fietsen nu dodelijk zou verongelukken. Sinds het begin van de massaproductie van de auto door Ford (1908), zwermde deze middelen tot voortbeweging als bijen over het landschap uit. In 1927 verkocht Ford zijn 15-miljoenste T-Ford.

De vluchten van Bleriot (1909) en Lindbergh (1927) haalden de voorpagina's van de internationale pers. Zij onderstreepten de grenzeloze mogelijkheden van de techniek. De afzet van (technische) producten floreerde dank zij de plakkaatindustrie en de wereldtentoonstellingen die zorgden voor de noodzakelijke massaconsumptie(209). De tentoonstellingen waren pelgrimstochten naar de fetisj "waar"(210).

De film bracht de nieuwe wereld voor iedereen zichtbaar op het doek. Mechanisering deed alom haar intrene : telefoon (1876), gloeilamp (1879), electromotor (1879), elektrische tram (1881), schrijfmachine (1881), elektrische straatverlichting (1884), motorkoets (1886), fotoapparaat (1888), fiets (1890), film (1895), telegrafie (1897), röntgenstralen (1895), stofzuiger (1901), zeppelin (1900), snelheidsrecord elektrische trein (1903), autobus (1905), radio (1906), Bleriot's vlucht over het kanaal (1909), snelheidsrekord "Blitzen-Benz" (1910), lopende band (1913), mitrailleur (1917), chemische oorlogvoering (1917), autoscooter (1922), voorbespannen beton (1925), Lindbergh's vlucht (1927), strijkbout (1927), waterkookapparaat (1927), kookplaat (1927), TV (1927) enz.(211).

Het vooruitgangsgeloof dat men koesterde in de techniek was zo sterk dat ondanks de eerste wereldoorlog, de nervositeit van

(208) Toynbee,1970,251.

(209) De tentoonstelling in Londen (1851) werd bezocht door 7 miljoen mensen.

(210) Benjamin,1977,7 e.v.

(211) Glaser,1981.

het gemechaniseerde leven, de werkloosheid (die onverbrekkelijk aan de mechanisering was verbonden) en incidentele technische mislukkingen(212), het optimisme bij veel mensen bleef overheersen:

"De arbeiders zagen de hele revolutie alleen als een middel tot het verkrijgen van auto's en zijden kousen"(213).

Het appèl aan de kunst uit 1910:

"Hebben we een cultuur die overeenkomt met onze tijd? Die niet in strijd is met auto, torpedoboot, booglamp, metro?"(214),

verschilt nauwelijks van de visie op de mens uit 1932:

"Een mensengeslacht dat machines bouwt en machines trotseert, dat machines niet als dood ijzer, maer als organen van de macht ziet, die het met koud verstand en warm bloed beheerst"(215).

In deze maatschappelijke context moeten technofilie en machinemuziek worden geplaatst.

Met respect voor andere ontwikkelingen in de muziek wordt gepoogd om sporen van het technologische denken, in uitspraken van componisten en in de werken zelf, aan te wijzen.

(212) De ondergang van de Titanic in 1912. Andere ontwikkelingen schokten het geloof in de redelijkheid : Plancks Quantentheorie, Einsteins relativiteitstheorie, Freuds psychoanalyse, Husserls fenomenologie, Bergsons vitalisme.

(213) In Sanders, 1980, 51, uitspraak van Kessler na de eerste wereldoorlog.

(214) Uitspraak van Friedell (Glaser, 1981, 33).

(215) Uitspraak van Jünger (Glaser, 1981, 181).

#### I.4. Nekrofilie in de muziek

Kritische verwerking van het begrip was nodig omdat op een aantal plaatsen in de muziekliteratuur de term "nekrofilie" opduikt en men hetzelfde begripsprobleem kan signaleren. Er heeft reeds verbreding van het begrip plaatsgehad zodat men zich, door het in een verruimde betekenis te gebruiken, ver verwijderd van de oorspronkelijke pathologische opvatting.

Deze paragraaf behandelt een tweetal toepassingen van "nekrofilie" in de muziek.

Adorno gebruikt in zijn "Philosophie der neuen Musik" de term "nekrofilie" in de bespreking van Strawinsky.

Bij Adorno staan "Verdinglichung" en nekrofilie naast elkaar, hetgeen het in I.3 aangevoerde bezwaar versterkt. In de vorige paragraaf werd geopperd dat het meer duidelijkheid zou verschaffen indien men van fetisjisme en "Verdinglichung" zou spreken in plaats van nekrofilie .

Adorno brengt het begrip in verband met Strawinskys "neoklassicisme"(216).

Bij Strawinsky keurt Adorno het gebruik van "materiaal", dat volgens hem anachronistisch is, af. Daartegenover stelt hij dat het muzikale "materiaal" erom vraagt voltrokken te worden in die zin dat niemand tot een vroegere stand van zaken terug kan keren(217).

Het gebruik van oud "materiaal", behorende bij een niet meer bestaande dus "dode" maatschappij, zou uitsluitend reactionair zijn.

Volgens Adorno is verzet tegen de maatschappij noodzakelijk.

(216) Adorno:

"Voor iedere 'verdinglijking' wordt blinde sympathie gekoesterd...zelfs de expressie is geoorloofd, mits zij nog slechts haar eigen dodenmasker is. De uiterste perversiteit van de stijl is universele nekrofilie"(1978<sup>c</sup>,185).

Strawinsky gebruikte bijvoorbeeld in "Pulcinella" muziek van Pergolesi. In andere werken (b.v. Sonate pour piano (1924), Apollon Musagète (1928), Symphonie en Ut (1940)) nam hij Beethoven, Lully en Haydn als uitgangspunt.

(217) Adorno (1978<sup>c</sup>,39):

"Het materiaal is zelf een bezinksel van de geest, maatschappelijk gepreformeerd, via het bewustzijn van de mensen".

Dit moet een verzet zijn tegen haar taal. Wie muzikale taal wil restaureren schrijft geen muziek, maar "muziek over muziek" en bevestigt daarmee een oude maatschappijstructuur. Hiermee is tevens een oordeel uitgesproken over bijvoorbeeld Hindemith, Keger, Strauss, Sibelius enz.

"Nekrofilie" bij Adorno staat of valt met zijn opvatting over het "materiaal" dat de historie van de mensheid en maatschappij volgens hem niet zozeer weerspiegelt maar wel "bemiddelt". Kunst is in deze opvatting een codetaal van maatschappelijke gebeurtenissen en reacties op deze gebeurtenissen (zie I.1.2). Als het materiaal maatschappelijke inhouden bezit is het niet autonoom en geen grabbelton waaruit naar believen muzikale verrassingen kunnen worden gehaald.

Adorno laat echter buiten beschouwing dat, indien kunst bemiddeling is en dus gebaseerd is op non-identiteit, het oude materiaal de eigenschap die hij aan het eigentijdse materiaal toeschrijft (een kritische functie ten opzichte van de bestaande maatschappij) evenzeer kan bezitten. Dit wil zeggen dat kunstwerken uit een ver verleden ook nu nog voor de mens van betekenis kunnen zijn. Het houdt in dat het oude materiaal niet zo "dood" is als hij suggereert.

Daarbij werd nog niet besproken dat Strawinsky het "dode" materiaal "tegendraads" gebruikt. Men kan dit ironie, satire of groteske noemen, men kan het zelfs zoals Adorno doet vergelijken met het kind dat zijn speelgoed uit elkaar haalt en het gebrekkig weer in elkaar zet, maar de suggestie dat dit tot niets nieuws zou kunnen leiden of dat er zelfs sprake zou kunnen zijn van nekrofilie is betwistbaar(218).

(218) Adorno, 1978<sup>c</sup>, 189.

Adorno vergelijkt het componeren van Strawinsky met het uit elkaar halen van speelgoed door kinderen, maar is het "manipuleren van oud materiaal" gelijk aan "het in mootjes hakken van lijken" (Fromm, 1981<sup>a</sup>, 367)?

"Tegen de haren in" componeren kan waardeverbredend zijn. In het licht van de esthetica der "vervreemding" is juist sprake van herordening en uitvinding (Dömling, 1982, 62). "Vervreemding" (en Surrealisme) werden door Sklovsky in de literatuur toegepast. Men probeert het "automatisme van de waarneming" te doorbreken. De Chirico wilde in de schilderkunst "de alledaagse dingen metafysieren" (Russell, 1981, 192). Striedter merkt op over de muziek:

"Niet het gecompliceerde ritme is van belang, maar het verstoren van het ritme, een verstoring die men niet kan voorspellen" (Striedter, 1969, 35).

In de bespreking van Strawinsky noemt Adorno nog een aantal zaken die hij weliswaar niet als nekrofilie bestempelt, maar die wel overeenkomst vertonen met de in het begin besproken opvatting van Fromm. Zo noemt hij de verschoven accenten en de dynamische slagklanken(219) bij Strawinsky "schokken" die de wanverhouding aangeven tussen het individu en de technische civilisatie die, volgens Adorno, bij Strawinsky wordt opgeheven door de mens reflexmatig te conditioneren aan de "reuzenmachine van het hele systeem".

Het ritmische (zo ook bijvoorbeeld in de Jazz) ziet Adorno, indien het niet geïntegreerd is in het melodische, als onderwerping van het subject. In "Le Sacre du Printemps" wordt volgens hem het muzikale subject gedwongen zich te onderwerpen aan het ritme. Muziek en choreografie zouden op elkaar aansluiten: het muzikale subject wordt vernietigd door de "schok", het choreografische subject danst zichzelf in een roes dood.

Fromm noemt dit laatste het narcotiseren van het bewustzijn om zodoende de eenheid met de wereld, die verloren ging, te herstellen(220). Dit uitschakelen van het bewustzijn, het terugkeren in de schoot van de natuur zou men kunnen aangeven met het begrip Thanatos, maar niet met "nekrofilie" omdat de wens tot terugkeer in de moederschoot uiteraard niet kan samenvallen met de liefde voor (en eventueel destructie van) een lijk.

Adorno's algemene kritiek op de dans is eenzijdig omdat de lichamelijke van de dans tevens inhoudt dat de technocratische rationaliteit, die door Adorno in de "Dialektik der Aufklärung" aan kritiek wordt onderworpen(221), juist wordt uitgeschakeld. Het is vervolgens zeer de vraag of men, met betrekking tot Strawinsky, mag spreken van "in de pas lopen". "Le Sacre du Printemps" kenmerkt zich immers door het additieve ritme, waarbij onregelmatige ritmische figuren aan elkaar worden geregen en er geen overkoepelende grotere "organische" regelmaat (overeenkomstig bijvoorbeeld de ademhaling) bestaat(222).

(219) In "Le Sacre du Printemps" (Adorno, 1978<sup>c</sup>, 135 e.v.)

(220) Fromm, 1981<sup>a</sup>, 262.

(221) Horkheimer, Adorno, 1981, 27 e.v.

(222) De Leeuw, 1964, 36. Divisief = de muziek is te verdelen in grotere, gelijkwaardige groepen van pulseenheden.  
Additief = geen regelmatig onderverdeeldbaar tijdstramien, de noten tellen zich a.h.w. op.

Adorno benadrukt dat in dit geval de onderstroom van de starre, allerkleinste impulsen zich des te sterker zullen doen gelden(223). Toch blijft van kracht, ook als men de opvatting van Adorno niet deelt, dat in de muziek een overheersing van het (divisie) ritme kan leiden tot monotonie en dat de standaardisatie die zo ontstaat enige overeenkomst vertoont met een machine of een "mega-machine"(224) en ook met de (natuurlijke) lichaamsbeweging (Dit kan verklaren waarom de Futuristen techniek en "élan vital" vereenzelvigden).

In de passages over Strawinsky noemt Adorno nog andere zaken die op deze plaats van belang zijn.

Over nekrofilie in de zin van Fromm, zijnde een overdreven liefde voor de techniek, kan men spreken met het oog op Strawinsky's beweringen dat hij blij was dat zijn concertino voor strijkkwartet gespeeld werd als een naaimachine (225) en dat hij de piano's in "Les Noces" oorspronkelijk wenste te vervangen door pianola's(226). Dat dit uiteindelijk niet doorging was enkel en alleen te wijten aan praktische problemen en niet aan een verandering van opvatting van de componist. Adorno gebruikt in dit verband niet het begrip "nekrofilie", Fromm zou dit naar alle waarschijnlijkheid wel hebben gedaan.

Misschien zou, overeenkomstig het in I.3 gestelde, hier de term "technofilie" meer uitkomst bieden.

Adorno noemt niet alleen de pianola's en de naaimachine, hij acht uitbreiding van het instrumentarium bij Strawinsky het

(223) Adorno:

"Hij moet zich blootstellen aan de aanvallen, de onregelmatige accentstoten, zonder uit de orde van de gelijkblijvende teleenheid te geraken"(1978<sup>c</sup>,182).

Andriessen en Schönberger (1983,50) proberen Strawinsky's muziek te ontdoen van het etiket "motorisch" omdat de muziek met het "motorische" geheugen niet te spelen is. Als echter enkel "tellen" uitkomst kan bieden leidt dit tot concentratie op het kleinste element.

(224) Met "mega-machine" bedoelt Mumford (1981,219) de hele maatschappij die functioneert als een machine (b.v. Egypte tijdens de bouw der piramides). Tegenwoordig geldt dit misschien voor de "massacultuur" (nivellering, standaardisatie).

(225) Lindlar,1982,76. Adorno,1978<sup>c</sup>,156.

(226) Dömling,1982,66. Adorno noemt nog de "Piano Rag Music" (1919) die hij voor pianola acht geschreven (Adorno,1978<sup>c</sup>,156).



uitspelen van het middel tegen het doel.

Er heeft plaats wat Horkheimer het "instrumentaliseren van de rede" noemt: waardeoordelen worden geëlimineerd omdat ze niet verifiëerbaar zijn(227). Voor de muziek betekent dit dat steeds meer aandacht voor de middelen (de instrumenten en technieken) het "hoe" benadrukt ten koste van het "wat".

Er is sprake van "Verdinglichung" als de existentiële vragen, die het eigenlijke menszijn uitmaken, niet langer worden gesteld. Als de muziek geen expressie van de mens mag zijn verwordt ze uitsluitend tot "ambacht" waarbij ofwel de componist zelf technicus wordt, ofwel de componist door een techniek wordt vervangen.

Het verwijt van "academisme" wordt in dit licht begrijpelijk, want terwijl componisten die iets wilden uitdrukken, de technieken (zowel compositorisch als uitvoerend) aanpasten aan hun doelstelling, probeert het academisme precies volgens de bestaande technieken een diepte te suggereren die er niet is(228). Adorno erkent dat Strawinsky geen eigenlijke machinemuziek (die zou kunnen blijken uit b.v. programmamuziek) heeft geschreven.

Vatten we Adorno's visie samen dan volgt hieruit dat hij een aantal waardevolle componenten levert die van belang kunnen zijn om de technofilie in de muziek verder uit te werken: het ritme, het gebruik van machines of machine-aanduidingen en het instrumentarium (de instrumentele rede).

In navolging van de kritiek op Fromm in I.3 blijkt ook nu dat het gebruik van het begrip nekrofilie niet in overeenstemming is met de oorspronkelijke betekenis en slechts in overdrachtelijke zin zou kunnen worden gebruikt. Adorno's beoordeling van het "neo-klassicisme" was gebaseerd op zijn opvatting over het "materiaal". Hij spreekt van "dood materiaal" en maakt gebruik van de term "nekrofilie". Uit het voorafgaande bleek dat men het materiaal uit vroegere eeuwen niet als "dood" kan bestempelen.

(227) Zie Rademaker, Petersma, 1974, 161.

(228) Adorno spreekt van "Fetisjisme van de methode" (in Sabbe, 1972, 94).

Metzger(229) gebruikt, in navolging van Adorno, eveneens het begrip "nekrofilie" met betrekking tot Strawinsky.

Hij baseert zich op Fromm en neemt diens uitbreiding van het oorspronkelijke nekrofiliebegrip over(230).

Metzger volgt de redenering van Fromm (van sexuele perversie, naar destructiviteit en technologie) precies. Hij legt een verband met de accumulatietheorie van Marx door erop te wijzen dat Marx de toekomstige ontwikkeling voorzag omdat hij veronderstelde dat de organische samenstelling van het kapitaal(231) zich zou wijzigen in een overheersing van de machinerie.

In het voetspoor van Adorno past Metzger dit ruime nekrofiliebegrip toe op Strawinsky. Het zal niet verbazen dat de verschillen met Adorno niet al te groot zijn.

Hij noemt een aantal kenmerken waarop hier kort zal worden ingegaan.

Dat Strawinsky boven alles de subjectieve expressie probeert uit te bannen(232) noemt Metzger een "nekrofiel symptoom", omdat Strawinsky met dit esthetische standpunt, het kunstwerk tracht los te maken van het psycho-sociale subject waardoor het is geschapen. Hij beschouwt dit als een zinloze onderneming omdat het onmogelijk is zich niet uit te drukken, zoals het eveneens onmogelijk is zich niet te gedragen. Wie zijn eigen gevoelens niet wenst uit te drukken geeft daarmee toch uitdrukking aan zijn karakter. In zoverre is de gedachtengang van Metzger juist, maar het zou te ver gaan om de esthetica van de vervreemding aan te duiden als nekrofiel .

(229) Metzger, in Metzger, Riehn,1984,34/35, blz. 99 e.v.

(230) Als voorbeeld van psychopathologische nekrofilie noemt Nagler (Metzger, Riehn,1982,23/24, blz. 103) Bruckner. Bruckner vormde tijdens zijn opvoeding een zeer slaafs karakter dat hem tijdens zijn volwassenheid dwong om gevoelens te onderdrukken (anale karakter). Nagler brengt dit in verband met Bruckners fascinatie voor het dode die hij in zijn brieven ontdekt (bijzondere aandacht voor begrafenissen). Machabey karakteriseert Bruckners thema-ontwikkeling als "proces van ontvlezing" (geciteerd door Nagler).

(231) De organische samenstelling van het kapitaal houdt in: de verhouding tussen machines, gebouwen etc. (constante kapitaal) enerzijds en de som van dit constante kapitaal en de arbeidskracht (variabele kapitaal) anderzijds:

$\frac{c}{c + v}$ . C wordt groter (automatisering) terwijl v daalt.

(232) Zie "Poetique musicale" (1942).

Metzger tracht verder op grond van geheel andere overwegingen aan te geven dat men bij Strawinsky kan spreken van nekrofilie . Hij noemt bijvoorbeeld het opvallend grote aantal "in memoriams". Strawinsky schreef werken bij de dood van Rimski-Korsakow (Chant Funèbre (1908)), Debussy (Symphonies pour Instruments à Vent (1920)), Natalja Kussewitzky (Ode (1943)), Alphonse Onnou (Elegie (1944)), Dylan Thomas (In Memoriam Dylan Thomas (1954)), Max Egon (Epitaphium (1959)), Raoul Dufy (Double Canon (1959)), J.F. Kennedy (Elegie (1964)), Huxley (Variations (1964)), Eliot (Introitus (1965)), Helen Buchanan Seeger (Requiem Canticles (1966))(233).

Neemt men in acht dat Strawinsky in Rimski-Korsakow een zeer goede leraar vond die hij boven alles bewonderde dan is het schrijven van een werk ter nagedachtenis aan deze man noch vreemd, noch nekrofiel .

Pas twaalf jaar later (in 1920) volgt een tweede stuk ter gedachtenis aan Debussy. Ook nu is sprake van het einde van een sterke vriendschap. Strawinsky droeg reeds een werk op aan Debussy vijf jaar voor diens dood (Le Roi des Étoiles (1912)), zodat men ook in dit geval niet van nekrofilie kan spreken. Serge Kussewitzky was een bevriend dirigent. Strawinsky was eveneens bevriend met Dylan Thomas, T.S. Eliot, Max Egon zu Fürstenberg, J.F. Kennedy en Huxley.

Men kan concluderen dat Strawinsky op deze wijze zijn vrienden begraven heeft. Vooral na 1950 schrijft hij een groot aantal "in memoriams". Men mag echter niet vergeten dat de keuze van deze onderwerpen met twee andere zaken kan samenhangen, namelijk Strawinsky's eigen ouder worden en vooral zijn toewending tot de religie die door Burde verklaard wordt als een gevolg van zijn schuldcomplex over zijn profane levenswijze(234).

Strawinsky's religieuze gerichtheid is in zijn werken voldoende aanwijsbaar: "Paternoster" (1926), "Symphonie des Psaumes" (1930), "Credo" (1932), "Ave Maria" (1934), "Babel" (1944), "Mass" (1947),

(233) Andriessen en Schönberger maken hier ook melding van:

1. Strawinsky's liefde voor dodenmaskers,
2. zijn talloze "in memoriams",
3. zijn manier van werken met "dode" vormen en conventies,
4. het gebruik van de seriële techniek na Schönbergs dood (Andriessen, Schönberger, 1983, 118 e.v.)

(234) Dömling, 1982, 19, 109.  
Burde, 1982, 40, 144, 220.

"Cantata" (1952), "Canticum Sacrum" (1955), "Tres Sacre Cantiones" (1957) enz.

Misschien zijn de treurmuzieken van Strawinsky niet meer (en niet minder) dan een van de vormen van religiositeit.

Net als bij Adorno wordt ook bij Metzger het "neo-klassicisme" voorzien van de term "nekrofilie".

Strawinsky's centrale werk vóór het "neo-klassicisme" (L'Histoire du Soldat (1918)) noemt hij een geheel van "reflexen van gegalvaniseerde spierstelsels van lijken" en het "neo-klassicisme" kenschetst hij als een methode die "voor-beelden verminkt"(235).

In Strawinsky's eigen taal betekent "verminking" vervreemding. De vraag in hoeverre hier sprake is van "dood" materiaal en de mogelijkheid dat Strawinsky dit "dode" materiaal juist verlevendigd heeft, werd reeds bij Adorno besproken.

Metzger bestempelt het citeren van triviale muziek in "Petrouchka" (1911) als nekrofilie. Evenzo noemt hij de werken in stijl van Pergolesi (Pulcinella (1920)), Beethoven (Sonate (1924)), Lully (Apollon Musagète (1928)), Tsjaikowsky (Le Baiser de la Fée (1928)), Weber (Capriccio (1929)), Bach (Vioolconcert (1938)), Haydn (Symphonie en Ut (1940)), Brahms (Symphony in three Movements (1945)), maar ook de latere dodekafonische werken (Septet (1953), Three Songs of William Shakespeare (1953), Canticum Sacrum (1955), Agon (1957), Threni (1958), Movements (1959) enz.) nekrofiel, omdat Strawinsky met de "afgekloven beenderen"(236) van anderen zou werken.

Metzger vergeet bij dit laatste dat de naoorlogse generatie de weg van de Tweede Weense School probeerde voort te zetten, zij het niet zozeer in de voetstappen van Schönberg als van Webern. Het was vooral het expressieve dat de nieuwe generatie aan Schönberg afkeurde.

De opvattingen van Strawinsky kwamen met deze afkeer van expressie overeen. Op zijn beurt kan Strawinsky zich door deze gedeelde geesteshouding aangetrokken hebben gevoeld tot de seriële techniek. Niet omdat Schönberg overleed componeerde hij

(235) Metzger, 1984, 103. Burde (1982, 152) spreekt van een "in mootjes gehakte tekst" bij "Oedipus Rex" (1927).

(236) Metzger, 1984, 105.

dodekrafonisch, maar omdat er toenadering mogelijk bleek tussen hem en de erfenamen van Schönberg.

Tenslotte legt Metzger het verband tussen nekrofilie en technologie door, zoals Adorno, te wijzen op Strawinsky's voorkeur voor pianola's in "Les Noces". Hij voegt een citaat van Strawinsky toe waaruit blijkt dat de componist de pianola ziet als een "geautomatiseerde klopgeest", die de onnauwkeurigheden van de uitvoerders kan wegnemen en daarenboven stukken kan spelen die voor de uitvoerder technisch niet te verwezenlijken zijn. Daarbij gebruikt Strawinsky een vergelijking tussen twee auto's(237). De opmerkingen die over Adorno's opvattingen werden gemaakt zijn ook hier van toepassing.

Net als bij Adorno is op het gebruik van het begrip "nekrofilie" door Metzger het een en ander af te dingen. Wanneer men wil aangeven dat de componist zich laat inspireren door de techniek lijken de begrippen "Verdinglichung" en technofilie beter op hun plaats.

Deze technofilie vormt het uitgangspunt van dit onderzoek. De hypothese is dat de aandacht die Adorno en Metzger eenzijdig op Strawinsky vestigen niet terecht is.

Als er werkelijk sprake is van een sociaal karakter - dat in het vervolg zal worden aangegeven met technofilie omdat de technofiele impuls domineert - moet het mogelijk zijn dit sociale karakter zelf en de uitingen daarvan in bijvoorbeeld kunstwerken, aan te wijzen bij meer dan één componist. Technofilie in de muziek, die blijkt uit opvattingen van componisten, kan leiden tot "machinemuziek": muziek die machines nabootst, die machines gebruikt als instrumenten, die de mens overbodig maakt of hem gelijkschakelt aan een machine, kenmerken bezit die overeenkomst of analogie vertonen met eigenschappen van machines(238) en tenslotte muziek die een disproportionele plaats inruimt voor het instrumentarium.

(237) In Metzger, Riehn, 1984, 34/35, blz. 104.

(238) Dit laatste doelt op "evenbeeld". Zie I.1.3.

## II. MACHINEMUZIEK en TECHNOFILIE

### II.1. Het technische aspect in de muziek

In I.4 werden twee aanzetten tot het gebruik van het begrip "nekrofilie" in de muziek besproken.

Bij Metzger bleek dat hij, net als Fromm, uitgaat van een verruimd begrip dat een ontwikkeling doormaakte van de traditionele psychiatrische inhoud naar voorliefde voor techniek.

Omdat Metzger zich volledig baseert op Fromm, is op zijn benadering dezelfde kritiek - die in I.3 werd geformuleerd - van toepassing. De voorliefde voor techniek (technofilie) leidt tot "Verdinglichung", maar verschilt van de kenmerken van nekrofilie omdat, als er sprake is van destructiviteit, deze vernietiging zich niet richt tegen de techniek en niet voortkomt uit een destructieve drijfveer.

Kenmerkend voor technofilie is de wens de mens te vervangen door een machine waaraan menselijke of bovenmenselijke eigenschappen worden toegeschreven (fetisjisme) en de neiging de mens alleen nog maar op te vatten als een afspiegeling van een machine. Veronderstelt men dat er sprake zou kunnen zijn van een technofiel sociaal karakter dan moet het mogelijk zijn bij meerdere componisten en bij meerdere werken, kenmerken van technofilie (in de opvattingen van componisten) en machinemuziek (nabootsing van machines e.d.) aan te tonen.

Fromm acht het nekrofiele karakter tekenend voor de twintigste eeuw. Ons uitgangspunt is dan ook dat de technofilie in de muziek in deze eeuw tot een hoogtepunt is gekomen.

Desalniettemin is het vruchtbaar de geschiedenis niet geheel onbesproken te laten. Het "mechanische wereldbeeld" kent immers een lange traditie(239).

In de nu volgende paragraaf wordt het technische aspect in de muziek in ruime zin onderzocht. De algemene ontwikkeling van de muziek moet in overeenstemming zijn met de veronderstelling dat technofilie en machinemuziek in de loop van de geschiedenis toenemen.

(239) Zie Dijksterhuis (1975), Mumford (1981), Dessaur (1982), Bammé (1983), Russelman (1984) e.a.

In het overzicht van de geschiedenis van de muziek zou men kunnen uitgaan van het begrippenpaar "abstract" - "concreet". Met "abstract" wordt bedoeld muziek die niet afhankelijk is van een specifieke uitvoeringspraktijk, terwijl "concreet" verwijst naar muziek die gebonden is aan precieze voorschriften ter uitvoering.

De abstracte muziek is de klank op zich, of zo men wil: het "wezen" van de klank. De concrete muziek is de klank van een bepaald instrument: de "verschijning" van de klank.

Als het "wezen" van de klank voorop staat is de empirische werkelijkheid ondergeschikt, want het maakt weinig uit hoe de klank in concreto geproduceerd wordt(240).

Sorokin ondernam een poging tot het onderzoeken van de geschiedenis van kunst, waarheid, ethiek, recht en sociale relaties. Omdat hij gebruik maakt van het onderscheid "abstract"- "concreet" (in zijn terminologie: "ideëel" - "zintuiglijk") kan zijn werk behulpzaam zijn bij het maken van een schets van de geschiedenis wat betreft het technische aspect in de muziek(241).

De "ideële" cultuur heeft als kenmerken dat ze niet-materieel, statisch, theologisch is en de zinnelijke behoeften zoveel mogelijk probeert te verminderen. Daar tegenover staat de "zintuiglijke" cultuur die zintuiglijk, dynamisch en materialistisch is. Vooral het laatste is voor dit onderzoek belangrijk omdat Sorokin hiermee bedoelt dat deze cultuur extravert is en gericht is op het veranderen van de buitenwereld door onder andere natuurwetenschap en mechanisering. De veronderstelling van Sorokin is dat 'n kenmerk van cultuur is dat zij een geïntegreerd geheel vormt (een eenheid van kunst, wetenschap, religie, sociale werkelijkheid enz.) en dat in de loop van de geschiedenis deze culturen elkaar afwisselen.

Sorokin neemt tussen de "ideële" en "zintuiglijke" culturen mengvormen aan.

De "idealistische" cultuur ontstaat uit de overgang van de "ideële" naar de "zintuiglijke" cultuur. In de schilderkunst en de beeldhouwkunst noemt hij de late middeleeuwen "idealistisch".

(240) "Abstract" - "concreet" kan ook zijn: "wezen" - "verschijning" of "transcendent" - "empirisch".

(241) Sorokin, 1970, 20 e.v. Sorokin geeft een aantal waardevolle aanknopingspunten (vgl. Toynbee, 1972; Spengler, 1983, e.a.).

Het is een cultuur die een harmonische versmelting is van de twee overige culturen.

Tussen de "zintuiglijke" cultuur en de "ideële" cultuur vindt men echter niet zo'n harmonieuze mengvorm. Hij acht de vele stijlen in deze eeuw (kubisme, expressionisme, futurisme etc.) een reactie op het hoogtepunt van de voorafgaande "zintuiglijke" cultuur, een tegenstelling die echter niet de eenheid van de "idealistische" cultuur kent.

Beperken we ons nu tot de muzikale ontwikkeling zoals Sorokin die schetst.

De ideële cultuur hecht geen waarde aan de klankkleur.

Volgens Sorokin kan men deze cultuur vinden in de vroege Griekse beschaving (8<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> eeuw voor Christus). Muziek had een transcendente betekenis. Rond de 6<sup>e</sup> eeuw voor Christus zou een geleidelijke verschuiving optreden naar een meer idealistische cultuur, die tenslotte zou uitmonden in de zintuiglijke cultuur. De muziek werd pathetischer, complexer en richtte zich op de alledaagse werkelijkheid. Daarbij kwam het behagen der zinnen op de voorgrond te staan. Met dit doel voor ogen werd het instrumentarium uitgebreid.

In de 4<sup>e</sup> eeuw na Christus gaat, onder invloed van het Christendom, een nieuwe ideële cultuur overheersen. Zij zal duren tot in de 11<sup>e</sup> eeuw.

De gehele muziekgeschiedenis vanaf de late Middeleeuwen tot en met Beethoven vormt weer de idealistische overgang naar een zintuiglijke cultuur die in de 19<sup>e</sup> eeuw een hoogtepunt bereikt. Het instrumentarium (de klankkleur) neemt een enorme vlucht en de composities worden zeer complex (maatsoort, ritmiek, chromatiek, modulatie, harmonie, dynamiek, enz.).

Interessant is dat Sorokin "technische complexiteit" als een van de kenmerken van de zintuiglijke cultuur noemt. Hij doelt onder meer op een toenemende onspeelbaarheid, waardoor training in technische vaardigheden belangrijk wordt. Een tweede kenmerk is de toename van de uitbeelding van de profane werkelijkheid, die als onderwerp het transcendente vervangt. Als derde kenmerk van de zintuiglijke cultuur noemt Sorokin het belang van muziekkritiek en theoretische rechtvaardiging.



Deze drie kenmerken zijn in overeenstemming met de hypothese over technofilie (242).

Toename in technische complexiteit behoeft geen verdere uitleg. De toename van het profane impliceert een gemechaniseerde alledaagse wereld. De theoretische rechtvaardiging tenslotte vinden we terug in de verdediging van steeds nieuwe compositietechnieken die door hun kwantiteit de 20<sup>e</sup> eeuwse technofilie illustreren(243). Omdat de zintuigen graag geprikkeld worden door zich steeds wijzigende uiterlijkheden, met andere woorden ontvankelijk zijn voor "mode", worden "absolute waarden" naar de achtergrond verdrongen en moet alles zoveel mogelijk veranderen. Dynamiek, flexibiliteit, originaliteit en exentriciteit vervangen de collectieve waarden. "Geest" wordt vervangen door "materie". Men probeert het oor te behagen door het steeds opnieuw te prikkelen. Daarom neemt complexiteit op alle gebied toe.

Sorokin zoekt voor deze cultuurveranderingen geen verklaring in externe factoren. Zijn opvatting is "immanent". Hij wijst de relatie onderbouw-bovenbouw af en verschilt in dat opzicht van de in de inleiding gemaakte vooronderstellingen.

Omdat hij de externe factoren buiten beschouwing laat beperkt hij zich onnodig in het verklaren van cultuurwisselingen.

Dat in een bepaalde periode de nieuwe muziek niet mag afwijken van de oude kan niet verklaren waarom muziek na verloop van tijd wel origineel moet zijn. Dat men zich vandaag aan

(242) De muziek van de twintigste eeuw verkeert in een overgangsfase: van zintuiglijk naar ideëel. De reactie op de zintuiglijke cultuur kenmerkt zich door: afstand doen van het kolossale, afwijzen van het zinnelijke, terugkeer naar het abstracte. Technofilie zal zich menen met deze andere tendenzen.

(243) Schönberg en Strawinsky, Hindemith ("Unterweisung im Tonsatz" 1937) en bijvoorbeeld Hába (onderzoek naar kwarttonen, 1922), Bartók (wetenschappelijk empirisch onderzoek, 1923) en Messiaen ("Technique de mon langage musical", 1944), ontwikkelen in vijftig jaar tijd hun eigen methode van componeren. Steeds meer componisten proberen in geschriften hun doen en laten theoretisch te rechtvaardigen nadat componeren tot een probleem werd. Men ontwerpt een technische theorie die beargumenteerd moet worden omdat de producten van de theorie auditief onbegrijpelijk zijn.

de regels houdt en morgen niet is onmogelijk te verklaren uit de regels zelf, maar alleen uit iets dat van buiten komt en de regels buiten werking stelt. De toename van de zintuiglijke cultuur zou men kunnen verklaren uit het feit dat de zintuiglijkheid wordt gestimuleerd omdat het object van de zintuigen (de buitenwereld) aan verandering onderhevig is.

De zintuiglijkheid is een onderdeel van het sociale karakter en het sociale karakter wordt gevormd door de onderbouw. De onderbouw ondergaat wijzigingen in het menselijk handelen die niet onderhevig zijn aan de regels van de oude cultuur (de voorziening in het levensonderhoud b.v.)(244).

Concluderend kan gezegd worden dat, ondanks het verschil tussen immanente en externe benadering, de schets die Sorokin geeft van de cultuur van eind 19<sup>e</sup> en begin 20<sup>e</sup> eeuw niet strijdig is met de hypothese dat er sprake is van een toename in technofilie. Sorokin draagt, zoals reeds gezegd, hiertoe de volgende bouwstenen aan: technische complexiteit, toename van het profane en theoretische rechtvaardiging.

Het binden van de klank aan een bepaalde kleur en de toename in complexiteit van de muziek hebben er onder andere toe geleid dat het instrumentarium een belangrijke plaats ging innemen. Omdat de machinemuziek in II.2 voor een groot gedeelte terug te voeren is op het "automatische instrumentarium" verdient de historie van het instrumentarium bijzondere aandacht.

In het onderstaande zal de rol van het instrumentarium in de loop van de geschiedenis kort worden weergegeven.

Volgens Plato en de Pythagoreïsche school mocht de bestaande muziek niet veranderd worden, omdat ze de grondslag vormde van het staatsbestel en gebaseerd was op getallen, die een afspiegeling waren van de aritmetische verhoudingen in de kosmos: "Harmonie der sferen".

(244) Er is sprake van een wederzijds proces: de buitenwereld, die complexer wordt, prikkelt de zintuigen. De zintuiglijke cultuur die ontstaat hecht veel waarde aan de waarneembare buitenwereld en ordent de buitenwereld opnieuw.

De zintuiglijkheid kan ook verklaard worden vanuit de existentiële behoeften. In feite baseert Sorokin zijn "immanente" ontwikkeling hierop (zie I.2.2).

Plotinus heeft weliswaar de werking van de muziek in zijn neo-platonisme uitgelegd met behulp van het "schone" dat het "ethische" zou doen oplichten, maar nog steeds was het "schone" geen doel in zich.

Hoe meer echter de symbolische betekenis verdween, hoe meer de achter de muziek veronderstelde absolute waarden afbrokkelden, des te meer werd de muziek onderhevig aan de noodzaak tot variatie, hetgeen leidde tot complicatie van de compositie zelf alsook tot het benadrukken van de techniek aan de kant van de uitvoerder en dus ook van het instrumentarium.

Het verdwijnen van de geheiligde regels onthief de muziek van haar rituele functie en stelde daarvoor in de plaats de muziek als zintuiglijke ervaring.

Natuurlijk verliep dit proces van technologisch denken en verinstrumentaliseren heel geleidelijk.

"We hebben één instrument nodig: het vredige woord van aanbidding, geen harpen of fluiten of pauken of trompetten".

Deze uitspraak van Clemens van Alexandrië van rond 200 na Christus(245) maakt duidelijk dat in de vroeg-christelijke cultuur de aandacht voor het instrumentarium zeer gering was. Josquin Des Prés is, met zijn uitsluitend a cappella muziek, rond 1500 een van de voorlopig laatste belichamingen van Clemens' uitspraak. Het lijkt paradoxaal dat de gerichtheid op God althans in de muziek meer ruimte laat voor de mens dan de secularisering die enerzijds de mens in het middelpunt plaatst, maar hem tegelijk confronteert met een technisch instrumentarium dat steeds meer van zijn functies overneemt of hem dwingt steeds meer de technische perfectie van dat instrumentarium over te nemen(246).

Boethius maakte (rond 500 na Christus) het onderscheid tussen "musica instrumentalis", "musica humana" en "musica mundana"(247). In de middeleeuwen werd de "musica instrumentalis", in navolging

(245) Sachs,1961,44.

(246) De uitspraak van Thomas van Aquino:  
"De hoogste trap van de gehele schepping is de menselijke ziel, en de materie neigt in haar richting" (in Schuhmacher,1975,117), maakt duidelijk dat de mens in de door God geschapen wereld centraal kan staan.

(247) In "De institutione musica libri".

van Boethius, beschouwd als het laagste niveau van musiceren. De gregoriaanse muziek werd gezongen en alleen bij hoge uitzondering door het orgel ondersteund. Naast de kerkmuziek bestond, duidelijk gescheiden, de lekenmuziek. Hierin speelden instrumenten wel een grote rol. Het instrumentarium fungeerde als begeleiding van troubadours, maar onderging ook een uitbreiding op vorstelijke gelegenheden die ruim baan gaven aan het ensemble-spel. Machaut kon reeds 36 verschillende soorten instrumenten opnoemen. Toch golden nog steeds Guido van Arezzo's woorden:

"Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia",  
welke uitspraak Nolthenius als volgt omschrijft:

"...dat er groot verschil bestaat tussen de musicoloog die weet en de musikant die enkel doet wat de muziek voorschrijft"(248).

In de Ars Antiqua werd het instrument (het orgel of blaasinstrument) belangrijk omdat het de lang aangehouden tenor gemakkelijker kan realiseren dan de zangstem. De instrumentale begeleiding deed zijn intrede in organum, conductus en motetus. Toch werd de vrijheid van instrument-keuze nog niet aan banden gelegd. Instrumenten werden dus wel langzamerhand steeds meer gebruikt, maar men vond het niet belangrijk genoeg het instrument voor te schrijven. Blijkbaar bezat de muziek nog steeds een van de concrete realisatie onafhankelijke abstracte kwaliteit. De functie van de muziek was nog onafhankelijk van het timbre en de technische eigenschappen van een instrument, de zintuiglijke cultuur was nog niet verwezenlijkt. Zo liet bijvoorbeeld de Robertsbridge Codex (± 1325) de keuze van het toetsinstrument over aan de uitvoerder. Rond 1450 besteedden de componisten in hun notatie weinig aandacht aan de instrumenten. Daarbij komt dat veel instrumentale muziekstukken enkel bewerkingen waren van vocale stukken zoals bijvoorbeeld de "canzona da sonar"(249). Met het ontstaan van vrije coloraturen in de vocale muziek kwam de aandacht te liggen op het instrumentarium, omdat dit bij uitstek geschikt is om een technische vervolmaking te garanderen. De instrumenten werden voorgeschreven door Monteverdi, Rossi Ebreo rond 1600 en door Lully in de 17<sup>e</sup> eeuw. Hiermee werd

(248) Nolthenius, 1977, 57.

(249) Hindley, 1977, 89. Later werd de "canzona da sonar" onafhankelijk instrumentaal. Zie verderop.

niet alleen de grondslag gelegd voor de instrumentatiekunst, maar tegelijkertijd een volgende stap in de richting van de zintuiglijke cultuur gezet.

Voor vele stukken gold echter nog steeds "da cantare ò sonare" met uitzondering van de niet zingbare zuiver instrumentale muziek van bijvoorbeeld de Engelse "Virginalisten"(250). In Italië ontstonden onafhankelijke instrumentale werken zoals: "ricercare", "canzona da sonar", "toccata" en "fantasia".

Tot in de zeventiende en achttiende eeuw zijn nog voorbeelden aanwijsbaar die blijk geven van een onduidelijkheid waar het de voorgeschreven instrumenten betreft.

"Das wohltemperierte Clavier" van Bach uit het begin van de 18<sup>e</sup> eeuw verstaat onder "Clavier" waarschijnlijk elk instrument dat voorzien was van toetsen (clavichord, clavecymbel en orgel) omdat niet wordt aangegeven dat het bedoeld is voor clavecymbel (zoals de Goldbergvariaties), noch dat het voor orgel werd geschreven (zoals het Orgelbüchlein).

Brandts Buys(251) probeert Spitta's opvatting dat het Wohltemperierte Clavier voor clavichord geschreven zou zijn met een aantal argumenten te weerleggen, maar concludeert uiteindelijk dat, ook als het orgel als voorkeur-instrument gedacht was, Bach geen bezwaar zou hebben gemaakt tegen uitvoering op een ander instrument.

De terreinwinst van het instrumentarium kenmerkte zich vooral nog niet door teruggang in het belang van de mens. Weliswaar werd de bespeler - bij veel instrumenten - ontheven van de taak de toonhoogte te vormen, omdat deze gefixeerd werd, toch bleven genoeg taken aan hem voorbehouden.

Voorlopig hoefde de uitvoerder niet te vrezen dat hij aan de kant zou worden gezet (alhoewel het orgel - dat de toonhoogte, toonsterkte en klankkleur vastlegt - een zeer vroege afschaduwning is van wat later in de elektronische muziek zou gebeuren).

In de 19<sup>e</sup> eeuw groeide de bespeler van het instrument nog uit tot een virtuoze halfgod.

(250) "The Fitzwilliam Virginal Book" met werken van Bull (e.a.) en "My Lady Nevell's Booke" van Byrd.

(251) Brandts Buys, 1955, 104.

De pendant van het overnemen van menselijke eigenschappen door dingen is het gelijkschakelen van de mens aan deze dingen. De mens wordt gereduceerd tot een "bundel technieken" om te kunnen wedijveren met de mechanische apparaten.

Een vroeg voorbeeld hiervan is het "bel canto" uit de 17<sup>e</sup> eeuw. De acrobatische virtuositeit van de menselijke stem probeert gelijke tred te houden met de ongelooflijke versieringen van de "sonata da camera".

Na Bach treffen we steeds meer aan wat Sorokin een begeleidingsverschijnsel van de (opkomende) zintuiglijke cultuur noemde: het theoretisch bezig zijn met de kunsten.

De theoretische werken proberen het instrumentarium en de behandeling van dit instrumentarium zo exact mogelijk vast te leggen(252).

Het voorschrijven van het instrument op grond van zijn klankkleur - waarmee te kennen gegeven wordt dat de muziek op zichzelf blijkbaar aan kwaliteit verliest wanneer ze op een ander instrument ten uitvoer zou worden gebracht - en het ontwikkelen van het instrumentarium gaan hand in hand. Indien het instrument van doorslaggevende betekenis wordt voor een muziekstuk, en de muziek niet meer abstract genoemd kan worden, richt de aandacht zich op het ontwikkelen van dit instrument, zowel wat betreft de klankkleur als wat betreft de technische mogelijkheden. Dit laatste hangt samen met de toename van het aantal noten in de compositie: bijvoorbeeld in passagewerk en versieringen die een uiting zijn van de zintuiglijke cultuur omdat ze een eventueel stoïcijnse muzikale architectuur proberen te verhullen met "in het oog" vallende, niet wezenlijke, maar wel de zintuigen bekorende franje. Op dezelfde manier wordt met het uitbreiden van het orkest getracht te imponeren door massaliteit(253).

(252) B.v.: Quantz met zijn "Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" en Leopold Mozart met "Versuch einer gründlichen Violinschule" of Carl Philipp Emanuel Bach met "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen".

(253) Voorbeelden van grote bezettingen zijn te vinden bij Berlioz, Wagner, Bruckner, Mahler, Strauss, Schönberg ("Gurrelieder", 1901) en Strawinsky ("Le Sacre du Printemps", 1913). De bezetting bij Monteverdi ("L'Orfeo", 1607) omvatte 30 instrumenten. Mahler (5<sup>e</sup>, 1902, 8<sup>e</sup>, 1906, symfonie), Strauss ("Ein Heldenleben", 1898, "Elektra", 1909) en anderen zouden componeren voor een orkest van rond de 120 instrumenten.

Uit het feit dat men het instrumentarium gaat voorschrijven, het instrumentarium gaat ontwikkelen wat betreft klank en technische mogelijkheden, dat men het instrumentarium in de bezetting gaat uitbreiden, dat men stukken componeert die niet meer te zingen zijn, dat parallel daarmee de menselijke stem tracht de instrumentale perfectie zoveel mogelijk na te bootsen, kunnen we concluderen dat enerzijds het instrument een steeds grotere plaats gaat innemen en anderzijds de mens "geïncorporaliseerd" wordt, door technieken.

De mate van "Verdinglichung", dit wil zeggen de mate van uitschakeling van de mens, is af te lezen uit datgene wat na invoering van het instrumentarium nog voor de mens overblijft. Tot in de twintigste eeuw behield de musicerende mens - afgezien van een gering aantal mechanische muziekinstrumenten - zijn centrale positie. Het instrumentarium was zonder de mens niet in staat tot het produceren van muziek.

Ook al eisten componisten van de uitvoerders vaak het technisch bijna onmogelijke, het zou pas in de twintigste eeuw voor het eerst worden uitgesproken dat men moest streven naar het volledig uitschakelen van zowel de "onvolkomen" instrumenten als de "onvolkomen" instrumentalisten.

De genoemde kenmerken van (algemene) technische aard - technische complexiteit, toename van het profane, theoretische rechtvaardiging en uitbreiding van het instrumentarium - zijn in overeenstemming met de hypothese. Uit het toenemend belang van het instrumentarium blijkt dat de "Verdinglichung" toeneemt, maar dat er anderzijds nog veel ruimte blijft voor de ontplooiing van de mens met behulp van dit instrumentarium.

## II.2. Machinemuziek en technofilie

"Een leven zonder liefde, in een mooie stalen atmosfeer",  
"De machine moet in opstand komen tegen het menselijke hart"(254).

"De optimistische idee dat in het machinetijdperk ook de muziek machinekarakter moest hebben, heeft toen betoverend gewerkt"(255).

"Technologie en materialisme hebben zich als een kanker in onze hersenen genesteld...Door de onzalige concentratie op het praktische en de vergoeding van arbeid is de westerse mens het verleerd te spelen; ernstiger nog, hij veracht het... Een computer kan niet musiceren, hij kan ook niet liefhebben"(256).

In I.3 werd "nekrofilie" vervangen door "technofilie". Met dit laatste wordt bedoeld dat mensen (bewust of onbewust) streven naar "Verdinglichung", met andere woorden de mens zoveel mogelijk proberen te vervangen door een ding, te beschrijven als een ding of hem gelijk te schakelen aan een ding. Deze technofilie zegt iets over motivaties van mensen en is gebonden aan menselijk gedrag. Wat de muziek betreft kan technofilie aangetoond worden in uitspraken of geschriften van componisten.

Het is waarschijnlijk dat componisten dit streven proberen te verwezenlijken in hun werken, maar de betekenis van een werk is niet afhankelijk van de uitleg (of verdediging) door de componist. Technofilie kan een voor de hand liggende samenhang vertonen met machinemuziek omdat eigenschappen van het kunstwerk overeenkomen met uitlatingen van de componist. Een tweede mogelijkheid is echter dat de technofilie niet zijn neerslag heeft gevonden in de muziek of dat men wel machinemuziek aantreft, maar geen corresponderende uitlatingen bij de componist vindt.

(254) Kolleritsch, 1976, 79. Uitspraak van Marinetti.

(255) Borris, 1979, 44.

(256) Nikolaus Harnoncourt, voordracht "Was ist Wahrheit?" (1984).



In de paragrafen die nu volgen wordt nagegaan in hoeverre kunstwerken en uitspraken van componisten kenmerken bezitten die zouden kunnen rechtvaardigen dat men van "machinemuziek" of "technofilie" spreekt.

Allereerst wordt (in II.2.1) het "automatische" instrumentarium besproken(257). Hieronder worden gerangschikt:

- muziekinstrumenten die door mechanische aandrijving de uitvoerder overbodig maken, of zijn taken beperken tot het fungeren als aandrijfkraft (b.v. draailier, pianola) (II.2.1.1).
- electro-mechanische, electro-magnetische of electronische middelen die met behulp van registratie op plaat, band, ponskaart e.d. het spelen helemaal overbodig maken of beperken tot eenvoudige handelingen (b.v. grammofoon, bandrecorder, computer, ritmic-box) (II.2.1.1).

Bij mechanische muziekinstrumenten en elektrische (electronische) reproductie-apparaten kan de registratie geschieden met behulp van een uitvoerder of zonder uitvoerder, door het vastleggen van de tonen op de wals, het papier, de band enz.(258).

- electronisch instrumentarium dat taken van de componist overneemt (b.v. de componerende computer) (II.2.1.2).

Tot het instrumentarium uit een technische context worden geluidsbronnen gerekend die een zeer sterke binding hebben met

(257) Hier wordt "automatisch" opgevat als "geautomatiseerd", m.a.w. zelfstandig functionerend zonder ingrijpen van de mens, of "half-automatisch": functionerend met een minimaal gebruik van menselijke vaardigheden.

Automatisch impliceert zowel mechanische, elektrische als electronische apparatuur die zonder de mens muziek produceert.

Wendel (1983,9) noemt "mechanisch": muziekinstrumenten waar een "Tonspeicher" aan te pas komt. Simon (1980,16) spreekt van: "Muziek zonder musicus". Deze omschrijving is ruimer want ze beperkt zich niet tot mechanische muziekinstrumenten, maar impliceert alle technische middelen die op de een of andere manier muziek zonder mens produceren (dus ook de pick-up). Deze uitbreiding is noodzakelijk omdat uit functioneel oogpunt, de overgang van mechanische muziekinstrumenten naar b.v. phonograph vloeiend is. Het voorkomt misverstanden als men "mechanisch" vervangt door "automatisch".

(258) Registratie met behulp van uitvoerder gebeurde b.v. met het "Welte-Mignon" systeem uit 1904. Het spel van Paderewski, Grieg, d'Albert, Debussy, Busoni, Strauss en Reger werd vastgelegd op papierrol. Tegenwoordig geschiedt dit met microfoon en band (Wendel,1982,178).

technologie:

- omdat ze toegepaste electronica zijn (b.v. sinusgenerator) (II.2.1.2)
- omdat ze afkomstig zijn uit de wereld der technische gebruiksvoorwerpen (b.v. propeller, tikmachine) (II.2.1.3).

De indeling van bijvoorbeeld Borris(259) geeft ruimte aan wat hij noemt "het indirecte omzetten van deze ideeën", waarbij techniek niet louter wordt nagebootst maar in het componeren zelf traditionele middelen worden vervangen door technologische . De techniek is niet langer iets dat de componist met bestaande middelen probeert na te bootsen, is niet iets dat de componist in zijn instrumentarium opneemt, maar de techniek, c.q. het technische denken, geeft richting aan het compositieproces. Borris doelt op wetenschappelijkheid , mathematica en technologie . Daarvan is veel terug te vinden in de electronische muziek, en ook in de seriële techniek. In het vervolg zal dit aspect worden aangegeven met "indirecte omzetting".

In II.2.2 komt muziek ter sprake waarin uit een "teken" blijkt dat er sprake is van "nabootsing" van machines of van technologie. Een titel, tekst of programma kunnen dienen als aanwijzing. De muziek kan feitelijke overeenkomst vertonen met het bedoelde ("evenbeeld"), maar dit is niet noodzakelijk.

De gehanteerde indeling in "automatische en technische instrumenten" en "nabootsing" komt overeen met bijvoorbeeld Friebergs indeling van de "Musica ex machina" in "muziek uit de machine" en "muziek over de machine"(260).

Machinemuziek moet als volgt worden begreep:

- machinemuziek is niet identiek aan muziek die het leven van alledag als uitgangspunt neemt.  
Pas dan wanneer voorwerpen en voorstellingen uit die alledaagse wereld betrekking hebben op techniek, wordt de grens overschreden naar de machinemuziek .
- electronische muziek en machinemuziek vallen evenmin samen. Machinemuziek omvat meer dan electronische muziek.  
Zo trachtten de Futuristen met mechanische middelen machine-

(259) Borris,1979,45.

(260) Prieberg,1980,16.

geluiden na te bootsen en gebruikte Antheil in zijn "Ballet **Mécanique**" echte vliegtuigmotoren. De "musique concrète" vormde met behulp van bandmontage geluiden uit de "alledaagse werkelijkheid". Machinemuziek is dus ruimer op te vatten dan muziek met elektronische klanken.

- machinemuziek is niet beperkt tot de twintigste eeuw: het verschijnsel was marginaal of onder de oppervlakte, sinds de Renaissance aanwezig. Automatische instrumenten zijn evenmin een uitvinding van de twintigste eeuw. Omdat verondersteld wordt dat machinemuziek samenhangt met technofilie en met de voortschrijdende industrialisatie, zal ook een toename in de aspecten van machinemuziek moeten worden gevonden. In het begin van deze eeuw moeten op grotere schaal (dat wil zeggen zowel wat betreft het aantal werken als wat betreft het aantal componisten) de kenmerken van machinemuziek en technofilie worden aangetroffen.

- uiteraard is alle muziek in principe "een stukje techniek". Gaan we uit van de stelling dat machinemuziek een teken des tijds is, dan stuiten we op de objectie dat de machinemuziek par excellence: de elektronische muziek, nauwelijks gehoor vindt bij de "massa".

In I.1.3 werd dit probleem reeds besproken. Dat de machinemuziek weinig publiek heeft, behoeft niet in te houden dat ze buiten de maatschappij staat, maar kan erop duiden dat er andere factoren in het spel zijn die de "massa" er vooralsnog van weerhouden de afspiegeling van het eigen sociale karakter te herkennen. De elektronische muziek kan b.v. geen associaties oproepen die overeenstemmen met de door de "massa" wel geaccepteerde technische vooruitgang op andere gebieden. In Adorno's opvatting begrijpt het publiek de eigen ideologie niet(261).

Het slot van deze inleiding geeft een overzicht van instrumenten, muziekwerken en teksten na 1900 waaruit in het vervolg van het hoofdstuk geput zal worden.

Het overzicht heeft zowel betrekking op machinemuziek als op technofilie . De wijze waarop zal in het navolgende worden duidelijk gemaakt.

<u>Instrumenten</u>	<u>Werken</u>	<u>Teksten</u>
1900 Hupfeld: Phonola, Hornolist-Violina, Pianola (andere firma's: Hleyel, Aeolian Company)		
1905 Varèse experimenteert met sirenes		
1906 Cahill: Dynamophon		Baker: "New music for an old world"
1907	Ravel: Rhapsodie Espagnole	Busoni: "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" Cahill: "Electrical music as a medium of expression"
1909	Schönberg: Farben.	
1911	Schönberg: op. 19 Bartók: Allegro Barbaro (Piano als slagwerk) Strawinsky: Petrouchka (Imitatie van draai- orgel-muziek)	Schönberg: "Klang- farben" Pratella: "Manifesto dei musicisti futuristi"
1912	Fratella: Musica Futuristica per Orchestra Ravel: Daphnis en Chloé (Windmachine)	Busoni: "Futurismus der Tonkunst"
1913	Strawinsky: Le Sacre du Printemps	Russolo: "L'arte dei rumori"
1914 Russolo: Intonarumori	Strawinsky: Le Rossignol (Uitbeelding van een levende versus een mechanische nachtegaal) Russolo: Convegno dell' Automobili e dell' Aeroplani Prokofjev: Skytische Suite	Schönberg overweegt het gebruik van het mechanische orgel voor "Die glückliche Hand"
1915 Lee De Forest: patent voor apparaat voor elektrische klankvoortbrenging		
1916		Varèse: "Muzikaal alfabet"

<u>Instrumenten</u>	<u>Werken</u>	<u>Teksten</u>
1917	Satie:Parade (Tikmachine) Strawinsky:Etude pour Pianola (Bewerking voor piano:Madrid)	Varèse neemt afstand van het Futurisme in "Que la musique sonne"
1918		Cocteau:"Le coq et l'arlequin" "Musique à l'emporte-pièce"
1919	Milhaud:Machines Agricoles Strawinsky:Les Noces (Pianola) Bartók:De Wonderbaar- lijke Mandarijn Satie:Socrate	
1920	Termen:Aetherophon	
	Strawinsky:Concertino voor Strijkkwartet ("Als een naai- machine") Satie:Musique d'Ameu- blement Hindemith:Cellosonate op. 11,no. 3	
1921	Russolo:Rumorarmonio	
	Groupe des Six:Les Mariés de la Tour Eiffel Bartók:Sonate Viool- Piano-1	
1922	Hindemith:Suite voor Piano("Als een machine") Kammermusik-1 (Sirene)  Varèse:Amériques (Sirene),Hyperprism Bartók:Sonate Viool- Piano-2	
1923	Honegger:Pacific 231 Milhaud:La Creation du Monde (Slagwerk) Hindemith:Das Marienleben	

<u>Instrumenten</u>	<u>Werken</u>	<u>Teksten</u>
1924 Mager:Sphärofoon Milhaud experimen- teert met grammo- foon	Respighi:Pini di Roma (Grammofoonopname) Varèse:Intégrales Milhaud:Le Train Bleu Antheil:Ballet Méca- nique (o.a. pianola, sirene, electrische bellen, propellers) Hindemith:Kammermusik-2	
1925	Prokofjev:Le Pas d'Acier Antheil:Mr. Bloom (Motoren)	Stuckenschmidt: "Die Mechanisierung der Musik"
1926 Hába:Kwarttoonpiano	Hindemith:Toccata (Pianola) Das Triadische Ballett (Mechanisch orgel)	Schönberg:"Mechanische Musikinstrumente" Stefan:"Musik und Maschine"
1927 Varèse: poging electronisch instru- ment te ontwikkelen	Hindemith:filmmuziek bij "Felix der Kater im Zirkus"(Mechanisch instrumentarium) Schönberg:Derde Strijkkwartet Varèse:Arcana Bartók:Derde Strijkkwartet	Hindemith:"Zur mechanischen Musik"
1928 Bertrand:Dynaphone Martenot:Ondes Martenot Trautwein:Trautonium	Ravel:Bolero Mossolow:De IJzergieterij Janáček:Strijkkwartet	
1929 Russolo:Russolophone Hindemith experimen- teert met grammo- foonplaten Hellberger:Hellertion Givelet, Coupleux: Muzieksynthesizer Hammond:Hammondorgel	Schillinger:First Airphonic Suite for RCA Theremin Hindemith:Neues vom Tage ("De klank van het machinetijd- perk") Weill:Lindberghflug Brand:Maschinist Hopkins	
1930 Honegger manipuleert met geluidssporen	Trow:Concert voor Ondes Martenot Hába:Opera in kwart- tonen Weill:Der Jasager	Varèse:"La mécani- sation de la musique"

<u>Instrumenten</u>	<u>Werken</u>	<u>Teksten</u>
1931 Neo-Bechstein- vleugel Cowen:Rhythmicon	Hindemith:Concert voor Trautonium en Strijk- orkest, 4 stukken voor Trautonium, Das Unaufhörliche W. Wagner:Parzifal (Met electronische klokken) Varèse:Ionisation (Sirene, slagwerk)	
1932	Schönberg:Moses und Aron	
1934	Varèse:Ecuatorial  Hindemith:Mathis der Maler	
1936 Varèse experimen- teert met draai- tafels	Varèse:Density 21.5 Orff:Carmina Burana	
1937	Bartók:Sonate voor twee Piano's en Slagwerk	Cage:"The synthetic production of music" Hindemith:"Unter- weisung im Tonsatz"
1938 Martenot:bouw van speciale Ondes met micro-tonen uit Hindoe-muziek Bode:Melodium Cage:Prepared piano	Cage:Bacchanale (Prepared piano)	
1939	Bartók:Zesde Strijk- kwartet Cage:Imaginary Landscape 1 (Draaitafels)	
1941 Jenny:Ondioline		
1942 Schaeffer:Studio d'Essai	Cage:Imaginary Landscape 2 en 3	Strawinsky:"Poétique Musicale" Cage:"For more new sounds"
1943 Bechet: experimen- teert met over- lappingsen		Bartók:"Revolutie en evolutie in de kunst (eerste Harvard lezing)

<u>Instrumenten</u>	<u>Werken</u>	<u>Teksten</u>
1944 Grainger, Cross patenteren "Free music" Boisselet experimen- teert met plaat en band Hanert:Synthesizer		Messiaen:"Technique de mon langage musicale"
1945 Le Caine:Electronic Sackbut		
1947 Cary experimenteert met draaitafels		
1948 Sala:Mixtuurtrau- tonium	Messiaen:Turangalila (Multiplicatie- reeks) Schaeffer:Etudes (Musique Concrète) Nancarrow:muziek voor pianola	Schillinger:"The mathematical basis of art" Schaeffer:"Musique concrète"
1949 Bode:Melochord Club d'Essai (studio voor musique concrète)	Messiaen:Mode de Valeurs et d'Inten- sités	Meyer-Eppler: "Elektrische Klangerzeugung"
1950		Varèse, Meyer-Eppler Beyer spreken in Darmstadt over electronische muziek Schönberg:"Style and idea"
1951 Studio voor elec- tronische muziek in Keulen	Stockhausen:Kreuzspiel Cage:Music of Changes Cage, Wolff, Feldman, Brown componeren direct op band	
1952 Grainger:Free Music Machine Goeyvaerts:Sinus- generator Trautwein:Elektro- nisches Monochord	Blacher:Tweede piano- concert (Variabele metra) Boulez:Etude I sur un Son (Musique Concrète), Structures Messiaen:Timbres-Durées (Musique Concrète) Stockhausen:Etude (Musique Concrète)	Hindemith:"A com- poser's world" Honegger'"Je suis compositeur" Schaeffer:"A la recherche d'une musique concrète"
1953	Stockhausen:Studie I	



<u>Instrumenten</u>	<u>Werken</u>	<u>Teksten</u>
1954	Varèse:Déserts (Son Organisé) Stockhausen:Klavierstück V, Studie II Milhaud:La Rivière Endormie (Musique Concrète) Boulez:Le Marteau sans Maître (Slagwerk) Cage:34'46.776'	
1955 Electronische studio Baden-Baden Impulsgenerator (Keulen) Studio di Fonologia Musicale (Milaan)		Varèse:"Les instruments de musique et la machine électronique" Stockhausen:"Struktur und Erlebniszeit"
1956 Natuurkundig laboratorium Philips (Eindhoven)	Stockhausen:Klavierstück XI Gesang der Jünglinge Krenek:Spiritus Intelligentiae Sanctus Cage:Radio Music	Stockhausen:"Wie die Zeit vergeht"
1957 Studio für Elektronische Musik München	De Meester:La Grande Tentation de Saint Antoine Cage:Concert voor piano Boulez:Derde Piano-sonate	
1958 Oskar Sala Elektronische Studio (Berlijn) RCA Sound Synthesizer Mark II Studio Eksperymentalne (Warschau) Studio de Musique Electronique de Bruxelles	Boulez:Poésie pour Pouvoir Varèse:Poème Électronique Berio:Tema-Omaggio a Joyce	
1959	Kagel:Transición II	
1960 Electronische Studio Universiteit Utrecht	Stockhausen:Kontakte	Blacher:"Vorlesungen über elektronische Komposition"

<u>Instrumenten</u>	<u>Werken</u>	<u>Teksten</u>
1962 Instituut voor Psychoacustica en Electronische Muziek (Gent)	Cage:Atlas Eclipticalis Penderecki:Fluorescences	Cage:"Silence"
1963	Halffter:Espejos	
1964 Electronic Music Studio Stockholm	Nono:La Fabbrica Illuminata Stockhausen: Mikrophonie I	
1966	Nono:Ricorda Cosa ti Hanno Fatto in Auschwitz	
1967	Reich:Piano Phase (Minimal music)	

II.2.1. Automatische instrumenten en instrumenten uit een technische context

Zoals in de inleiding tot deze paragraaf werd gesteld, wordt met "automatisch" bedoeld dat er sprake is van het overnemen van taken van de mens door een apparaat. Daarnaast worden instrumenten gebruikt die een zeer nauwe binding hebben met externe technologische ontwikkelingen. Met andere woorden:

automatische instrumenten kunnen vaardigheden van de uitvoerder of van de componist overbodig maken, instrumenten uit een technische context zijn instrumenten die, ook als de menselijke vaardigheden niet worden geautomatiseerd, niet specifiek tot de muziek behoren, maar ontstaan zijn in een andere context (b.v. fabriek of laboratorium) en op grond van bijvoorbeeld hun klankkwaliteit in de muziek worden gebruikt. In dit geval kan de techniek die buiten de muziek staat tot fetisj worden, met als gevolg dat de middelen, die door de electronica uitgegroeid zijn tot een onmetelijke hoeveelheid, de muziek dreigen te overwoekeren. De verleiding in een technologische maatschappij techniek toe te passen is zo groot dat elke hiervan afwijkende opvatting gauw als reactionair zal worden bestempeld.

Het lijkt alsof de electronische middelen zijn voortgekomen uit de zuiver muzikale wens tot uitbreiding van het muzikale instrumentarium. Het traditionele instrumentarium is immers beperkt in zijn akoestische mogelijkheden. Busoni wees hierop. Varèse sprak daarom van de noodzaak tot "bevrijding van de klank". Toch is het ook mogelijk de bewijsvoering om te keren en te veronderstellen dat men, doordat er in de twintigste eeuw op het gebied der electriciteit en electronica grote ontwikkelingen plaatsvonden, de nieuwe technieken ging toe-passen omdat ze aanwezig waren en omdat men vond dat de muziek

niet mag achterblijven bij de maatschappelijke "vooruitgang"(262). Deze technische euforie hield overigens bij de meeste componisten niet lang stand, hetgeen bewijst dat men snel genoeg begreep dat de middelen de muziek niet kunnen vervangen.

#### II.2.1.1 Mechanische muziekinstrumenten als imitatie en perfectionering van de uitvoerder

In het nu volgende zal allereerst worden nagegaan in hoeverre het mechanische muziekinstrumentarium het musiceren van de mens heeft vervangen. Daarbij is een historisch overzicht onontbeerlijk.

#### Historisch overzicht(263):

14<sup>e</sup>/15<sup>e</sup> eeuw Carillon en astronomische uurwerken met eenvoudige muziekstukjes. Bij het carillon worden klokken met hamertjes tot klinken gebracht door middel van een ronddraaiende wals met stiften. De astronomische uurwerken laten het "kraaien" van een haan of een melodietje, voortgebracht door aangeslagen snaren of aangeblazen pijpjes, horen. Het instrument (klokken, snaren, pijpen) werkt volledig mechanisch, zonder tussenkomst van de mens en is niet meer dan een aardigheidje dat de uitvoerder wenst te imiteren.

(262) Gehlen (1957,29) acht het meest kenmerkende van de geïndustrialiseerde wereld dat de middelen belangrijker worden dan het doel. Met behulp van het experiment probeert men (zonder gerichte doelstelling) uit te zoeken wat er allemaal met techniek mogelijk is. Het veranderen van de "variabelen" wordt een doel in zich. Twee andere kenmerken die hij noemt zijn: "Das Prinzip der vorbereiteten Vollzüge" (het principe dat een proces precies volgens plan dient te verlopen zonder afwijking van dit plan) en "Das Prinzip der Konzentration auf dem Effekt" (het principe van de kleinst mogelijke inspanning en het grootst mogelijke effect). Het uitschakelen van de "onbetrouwbare" uitvoerder, de automatisering en standaardisering van de uitvoering zijn uit beide principes af te leiden. Fromm (1980<sup>b</sup>,38): "Het principe dat men iets denkt te moeten doen, omdat het technisch mogelijk is". Weizenbaum (1978,48 e.v.) zegt met betrekking tot de computer dat deze niet werd geconstrueerd om te komen tot probleemoplossingen, maar dat de nuttige toepassingen achteraf werden gezocht. De computer wordt gebruikt omdat hij bestaat, niet omdat hij nodig is. De computer veroorzaakt massale informatiestromen.

(263) Willemze (1966,187 e.v.), Simon (1980), Wendel (1982).

16<sup>e</sup>/17<sup>e</sup> eeuw Men kent door water aangedreven walsorgels in parken, tafelklokken met een door een veer aangedreven klokkenspel, snarenspeel (spinet) of kleinorgel (positief, portatief) "Glockenspieluhr", "Harfenuhr" en "Flötenuhr" heten zo omdat ze door middel van een uurwerk dat een cilinder in beweging zet, worden aangedreven. Ze behouden deze naam, ook als de klok zelf wordt weggelaten. Hoewel voor het spannen van de veer de mens nodig is geldt ook hier dat het instrument volledig mechanisch is in de uitvoering zelf. De door Bidermann in Augsburg gebouwde Spinetten van rond 1600 konden zowel met de hand als met een wals bespeeld worden. Rummenhüller(264) brengt het mechanische aspect van de esthetica der Barok naar voren: het ideaal van de mens als automaat. Concreet wijst hij dit aan in de in elkaar grijpende motieven van bijvoorbeeld de stukken van Domenico Scarlatti. Rummenhüller vat Scarlatti's werk op als een uurwerk. Hierbij past natuurlijk de uitbreiding van de mechanische muziekinstrumenten. De aandacht voor de pre-romantische muziek, in het begin van de twintigste eeuw bij onder meer Reger, Hindemith en Strawinsky, was misschien niet alleen een reactie op Romantiek en Impressionisme, maar kan ook uiting zijn geweest van de wens tot automatisering. De 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw vormen een periode waarin de technofilie een duidelijke aanvang neemt. Het natuurwetenschappelijk denken begint zich dan los te maken van het religieuze denken zodat mens en kosmos worden "ontheiligd". De nieuwe uitvindingen en ontdekkingen leiden tot een bloei der techniek. De technofiele onderstroom van de geschiedenis komt aan de oppervlakte(265).

(264) Rummenhüller, 1978, 96.

(265) De verschillende aspecten van technofilie zijn aanwezig: automatiseren van de uitvoering, muziekwerken die "lopen als een uurwerk" en de eerste componeermachine (Athanasius Kircher. Hij gaf in "Musurgia universalis" in 1650 een beschrijving van mechanische muziekinstrumenten).

In II.1 werd gewezen op de schijnbare paradox dat het religieuze denken meer ruimte laat voor de mens omdat het de mens niet opvat als automaat, terwijl de bevrijding van de mens uit de banden van de religie hem juist sterker dreigt te binden. Gaan we over op de "bevrijding van de klank"(266) dan zou deze bevrijding ook wel eens een paradox kunnen zijn.

18<sup>e</sup> eeuw

In de 18<sup>e</sup> eeuw werden menselijke bewegingen door mechanische poppen nagebootst. Men was gefascineerd door de zelfgemaakte "mens" en tegelijkertijd verbaasd dat de mens zoveel overeenkomsten met een mechaniek vertoonde. Deze "androïden" (van b.v. Vaucanson, Droz, Kempelen) waren de eerste robotten. Het streven tot automatiseren d.m.v. een beheersbaar betrouwbaar mechaniek dat de mens kan vervangen uitte zich op meerdere terreinen van het maatschappelijke leven, dus ook in de muziek.

Het einde van de 18<sup>e</sup> eeuw is een hoogtepunt voor de mechanische muziekinstrumenten.

Naast de reeds genoemde instrumenten wordt een draagbaar fluitwerk (portatief), dat met een slinger wordt aangedreven, ontwikkeld. De "Flötenuhr" met labiaalpijpen, met een vollere en langere toon, verdringt de snaarinstrumenten.

Men kent ook nog de "Geisterharfe" die bestaat uit door de wind aangeblazen snaren.

Sinds 1796 worden de zwitserse staalkamdozen ontwikkeld (met cilinder).

19<sup>e</sup> eeuw

Ofschoon in de serieuze muziek de aandacht voor het mechanisch muziekinstrumentarium voorlopig verzwakt, wordt op grote schaal de productie van het mechanische muziekinstrumentarium ter hand genomen.

Mälzel ontwerpt een "Panharmonicon", dat blaasinstrumenten, strijkinstrumenten en pauken imiteert. Zijn "Orchestrion" produceert tamelijk banale muziek waardoor muzikwetenschappers weinig belangstelling voor dit soort instrumenten koesterden. Gedurende de gehele 19<sup>e</sup> eeuw werd de aandrijfkraft nog betrokken uit gewichten. Zij laten, via een uurwerk, een cilinder met stiften ronddraaien. Later zal deze wals vervangen worden door "Planchetten" (houten platen met stiften) en door geperforeerd karton. In het laatste geval werkt men met in de gaten verende toetsen of met zogenaamde "luchtklavieren". De gewichten worden uiteindelijk vervangen door een electromotor. De doelstelling van de bouw van een "Orchestrion" werd slechts gedeeltelijk bereikt omdat de grote instrumenten veel te duur waren.

Rond 1900

Het reeds vroeger ontwikkelde draaiorgel (met cilinder of boek) krijgt een massale verspreiding. Dit geldt ook voor de pianola.

Fourneaux bouwde in 1863 een pneumatisch voorzetapparaat dat de toetsen van de piano in beweging brengt. Hij noemde dit "Pianista". Hupfeld bouwde een soortgelijk apparaat dat hij "Phonola" noemde (rond 1900).

Door het mechaniek van de "Phonola" in de piano te bouwen ontstaat de pianola. De aanvankelijke bediening van de blaasbalgen door de voeten werd later overgenomen door elektrische aandrijfkraft. Eveneens door Hupfeld ontwikkeld is de "Phonolist-Violina". Men ontwikkelde trompetten, mondharmonica's en trekharmonica's met geperforeerde kaarten.

Voor al deze mechanische muziekinstrumenten geldt dat ze ofwel volledig geautomatiseerd zijn (b.v. pianola met electromotor) of de taak van de mens reduceren tot aandrijfkraft (b.v. Phonola). In feite werd de grens naar de mechanisering zonder gebruikmaking van een oorspronkelijk instrument geleidelijk overschreden. De speeldozen die ontstaan lijken tenslotte op de pick-up (zoals b.v. de "Polyphon" platenwisselaar uit 1900) en verschillen enkel van Edisons "Phonograph" met betrekking tot de toonrealisatie die niet gebeurt met membraan en wasrol, maar met behulp van bellen die mechanisch tot klinken worden gebracht.

#### Het gebruik van mechanische muziekinstrumenten als imitatie

"Alles wordt zo netjes voorgedragen dat men een virtuoos op de fluit denkt te horen"(267).

Uit het verdwijnen van de mechanische muziekinstrumenten blijkt dat zij veelal geen doel in zichzelf zijn geweest. De vraag naar de kosten en baten is niet onbelangrijk geweest. Toen duidelijk werd dat het mechanisch muziekinstrumentarium kostenbesparend was omdat het de uitvoerder(s) kon vervangen, maakte het een stormachtige ontwikkeling door. Vooral de "Orchestrions" werden ontworpen om het kleine (dans)orkest te vervangen. Toen het zelf door de goedkopere elektrische media ter reproductie kon worden vervangen, kwam de productie tot een einde.

Daarbij mag niet worden vergeten dat, door het goedkoper worden van deze reproductiemiddelen, de verspreiding van de muziek een hoge vlucht nam en daardoor het zelf uitvoeren van muziek positief werd beïnvloed.

De burger uit de negentiende eeuw probeerde in zijn huiskamer de kunst na te bootsen. Dit leidde zowel tot de bloei van de

(267) Nicolai, 1786 (in Simon, 1980, 52).



muziekpedagogiek en de amateuristische muziekbeoefening, als tot de aanschaf van mechanische muziekinstrumenten. De automatisering van de uitvoering en het oefenen van de eigen bekwaamheden ontwikkelden zich gelijktijdig.

Tot in de twintigste eeuw bleef de automatisering beperkt in haar doelstelling. Ze diende ertoe in huiskamer en salon de live-uitvoering te imiteren. Er bestond weinig twijfel over het feit dat de uitvoerder de meest volmaakte vertolking kon geven(268). Ook de "opvolgers" van het mechanische muziekinstrumentarium (de electro-mechanische en electro-magnetische reproductiemiddelen: grammofoon en bandrecorder) worden gebruikt om de uitvoering van musici vast te leggen en hun interpretatie zoveel mogelijk zonder (of met beperkte) actieve uitvoerende deelname van de consument op elke plaats te realiseren. Deze automatisering is echter reeds een voorafschaduwning van de latere ontwikkelingen die de muziek onderwerpen aan verdere rationalisering, totdat uiteindelijk de vervreemding van de mensen opzichte van zijn eigen mogelijkheden en ten opzichte van de communicatie met zijn medemens algemeen wordt(269).

Zonder dat men expliciet twijfelt aan componist en uitvoerder zijn een aantal verschuivingen waarneembaar.

Daar waar de professionele uitvoerder en de componist door de machinerie niet expliciet worden verdrongen, kan men vaststellen dat het geld dat wordt besteed aan compositie en interpretatie in geen verhouding staan tot de financiële middelen die worden uitgegeven aan techniek(270). Met andere woorden: de organische samenstelling van het kapitaal verandert doordat het constante kapitaal toeneemt.

De grammofoonplaat is in sommige gevallen een kunstmatig product dat is samengesteld door losse fragmenten te combineren.

"Levende" uitvoering wordt - zonder dat men de uitvoerder

(268) Hoewel componisten soms uiting gaven aan hun ongenoegen over de beperkingen van de uitvoerder (b.v. Beethoven).

(269) Zie I.3. Het "Rijk van de vrijheid" werd geformuleerd als de mogelijkheid tot ontplooiing van individuele en sociale talenten (creativiteit en communicatie). Zie ook Illich, 1980,92.

(270) Metzger, 1980,231.

uitschakelt - tot een artefact. In de amusementsmuziek, wordt door het systeem van "play-back", de uitvoering tot karikatuur, de mens vervreemd van zijn product en van zichzelf. De opname wordt tot fetisj.

Een verandering van de organische samenstelling van het kapitaal kan men ook vaststellen aan de kant van de amateuristische muziekbeoefening. De grote verspreiding van muziek heeft, zoals geconstateerd, het "zelf doen" positief beïnvloed, maar tegenwoordig is het moeilijk aan te geven of de grammofoonplatenindustrie de mens nog stimuleert tot het zelf-muziek-maken of juist niet. De apparatuur stelt de mens immers in staat de muziek, in al haar perfectie, te "bezitten".

#### Het mechanische muziekinstrumentarium bedoeld als perfectionering van de uitvoerder

Met "perfectionering" wordt bedoeld dat men het mechanisch muziekinstrumentarium gebruikt, niet om de levende uitvoerder te benaderen, maar om de levende uitvoerder te overtreffen. In het voorafgaande was in zekere zin ook sprake van perfectionering omdat men het spel van de meest vooraanstaande vocalisten en instrumentalisten conserveert. Indien men echter met de mogelijkheden van zelfs deze mensen geen genoeg neemt, ontstaat er een doelbewuste vervanging van de uitvoerder. De mechanische muziekinstrumenten waren, zoals uit het voorafgaande bleek, vroeger vooral bedoeld als imitatie. De grammofoon en bandrecorder maakte van deze imitatie tenslotte een nauwkeurige registratie.

In een aantal gevallen werden in het verleden stukken gecomponeerd die direct bestemd waren voor het mechanische muziekinstrumentarium. Dit leidde ertoe dat men de mogelijkheden van dit instrumentarium zoveel mogelijk ging gebruiken met als gevolg dat composities ontstonden die door een uitvoerder op een gewoon instrument niet langer te verwezenlijken waren.

Het zal niet verbazen dat de componisten die voor mechanische muziekinstrumenten componeerden vooral te vinden zijn in de eeuwen vóór de Romantiek. Rond 1800 wordt een artistiek hoogtepunt bereikt. Voorbeelden van composities specifiek voor mechanische muziekinstrumenten:

H.L. Hassler (1564-1612) Augsburg. Ontwierp een automatisch orgel met aandrijving door gewichten en meerdere registers. Componeerde Ricercare, Madrigaal, Canzona en Motet voor dit instrument.

C. Erbach (1570-1635) Augsburg. Präludium, gefigureerde Koraal, Fantasie. 4-stemmige orgelcomposities overgedragen op mechanisch orgel.

A. Kircher (1601-1680) Rome. Werk voor automatisch orgel: "Musica Pythagorica".

J.C. Kerll (1687-1793) Rome. "Toccatà sive Ricercata in Cylindrum Phonotacticum Transferenda".

G.F. Händel (1685-1759) Londen. "Ten Tunes for Clay's Musical Clock". Clock staat voor elk soort uurwerk. Het eerste gedeelte (11 stukken) werd voor "Flötenuhr" geschreven. Het tweede gedeelte (7 stukken) voor klokken-, snaren- of orgeluurwerk.

J.F. Dandrieu (1682-1738) Paris. "Die Singuhr".

J.P. Kirnberger (1721-1683) Berlijn. "Allegro für die Singuhr".

Bij de werken van Dandrieu en Kirnberger heeft men niet kunnen vaststellen of zij voor mechanisch muziekinstrumentarium zijn geschreven of bedoeld zijn om op een gewoon instrument het mechanische instrument te imiteren. Indien dit laatste het geval is dan zou hieruit zijn af te leiden dat het mechanische muziekinstrument eens te meer een doel in zich wordt. Niet alleen door het specifiek aan het mechanische instrument gebonden componeren, maar ook door dit instrument te willen nabootsen dien het niet langer als louter imitatie van de uitvoerder. Het wordt gezien als een reëel alternatief.

F. Benda (1709-1786) Berlijn. "1 Stück zur Harphen-Uhr".

F. Bach (1714-1784) Halle. 18 stukken voor "Harfenuhr".

C.Ph.v. Bach (1714-1788) Berlijn. Schreef veel stukken in Berlijn, dat door toedoen van koning Frederik II van Pruisen een centrum voor de bouw van mechanische muziekinstrumenten was. 30 stukken voor Flötenuhr, Harfenuhr en draaiorgel.

J.E. Eberlin (1702-1762) Salzburg. 4 stukken voor waterorgel in het park van slot Hellbrunn.

L. Mozart (1719-1787) Salzburg. Met Eberlin 12 stukken voor het "Walzenorgel" op de Hohensalzburg. Later voor piano uitgegeven door L. Mozart als "Der Morgen und der Abend".

F.J. Haydn (1732-1809) Wenen. 16 stukken (1772), 12 stukken (1792) en 12 stukken (1793) voor "Flötenuhr". In totaal 30 verschillende stukken. "8 Stücke für eine Spieluhr" (1783-1794).

W.A. Mozart (1756-1791) Wenen. Köchel: 593a, 594, 608, 615a, 616 voor orgelwals.

L. v. Beethoven (1770-1827) Wenen. Adagio Assai in F, Allegro Nr 2/Scherzo in G en Allegro in G allen uit 1799. Grenadiermarsch für Fürst Schwarzenberg 1807. "Wellingtons Sieg, für Mälzel" 1813 werd niet voor Panharmonicum gemaakt, maar omgewerkt tot de orkestfantasie.

L. Cherubini (1760-1842) Wenen. "Sonata per l'Organo a Cilindro" 1805 "Air pour le Panharmonicon" 1806.

De ontwikkeling in het schrijven voor mechanisch muziekinstrumentarium verliep als volgt:

- men bewerkte bestaande stukken voor dit instrumentarium
- men schreef direct voor dit instrumentarium (Hassler en navolgers)
- men imiteerde het mechanische instrumentarium (Dandrieu en Kirnberger)
- men maakte gebruik van een enkel op het mechanisch muziekinstrumentarium uitvoerbare zetting. In dit laatste geval is het muziekstuk niet meer door de instrumentalist uitvoerbaar(271).

De uitvoerder wordt doelbewust vervangen door het mechaniek omdat dit meer mogelijkheden biedt. Deze echte machinemuziek begint bij Haydn en Mozart. Terwijl C.Ph.E. Bach nog typische pianozettingen voor het mechanisch **muziekinstrumentarium** schreef zijn een aantal stukken van Haydn en Mozart gezien vanuit een bepaalde, vooropgezette mening, strikt genomen pianistisch "niet meer uitvoerbaar"(272). Simon spreekt van een

(271) Beethoven, Allegro in G:  
In een aantal gevallen was het mogelijk een quaternair zetting te realiseren (b.v. Mozart KV 608).



(272) Simon, 1980, 85 en 98.

"Spieluhr-Setzkunst". Ze kenmerkt zich door: snelle loopjes, akkoorden over drie oktaven, lange tertst-trillers enz. Ook in het werk van Beethoven treffen we "onspeelbare" passages aan.

In de twintigste eeuw wordt de rol van de uitvoerder steeds meer naar de achtergrond gedrongen:

"De instrumenten zijn aan hun omvang, timbre en mogelijkheden in de uitvoering vastgeketend...daarbij voegt zich de gekunsteldheid van de instrumentalisten in de omgang met het instrument"(273).

Deze opvatting zou het streven naar een nieuw instrumentarium bevorderen dat niet alleen zou zorgen voor klankuitbreiding, maar ook voor vervanging van de mens, want de "gekunsteldheid" kan slechts geheel worden opgeheven door geautomatiseerde weergave. Het nieuwe paradigma wordt dat de machine niet alleen "meer", maar het ook "beter" kan. Dan behoren het "overdrevene van de cello", de aarzelende inzet van de hoorn", de "kortademigheid van de hobo" en soortgelijke "problemen" tot het verleden. De mens kan met al zijn vaardigheden nooit de precisie van een machine bereiken. Enkel de machine is zo "betrouwbaar" dat twee producten op geen enkele manier van elkaar verschillen, zodat dus de herhaling van de productie een volstrekt overeenkomstig product oplevert.

Busoni wenste het instrumentarium uit te breiden en de instrumentalist van zijn "nukken" te bevrijden. Tegelijkertijd neemt hij het echter nog op voor de uitvoerder en erkent hij dat een volstrekt identieke herhaling niet mogelijk en niet wenselijk is. Later zou Busoni het betreuren dat zijn vroegere uitspraak veel te "radicaal" werd geïnterpreteerd.

Stuckenschmidt(274) prijst in een artikel uit 1925 het exact musiceren (precisie) en de volledig identieke herhaling (betrouwbaarheid). Volgens hem bestaat er geen verschil tussen de pianola en de levende uitvoerder, behalve...dat de eerste exacter is. Hij verdedigt het mechanische muziekinstrumentarium en roemt de voordelen:

(273) Busoni, 1973, 33.

(274) Stuckenschmidt, 1976, 13.

geen foutief samenspel, geen verlate inzet, geen fouten in de interpretatie. Als bijzondere kenmerken somt hij op: besparing in de kosten, grotere snelheden, grotere accoördomvang en complexere parallelle ritmen. Voor Stuckenschmidt is, althans in 1925, de pianola het logische vervolg op de metronoom. In 1926 schrijft Toch dat er muziek moet worden gemaakt die helemaal niet meer door mensen uitgevoerd kan worden:

"...die een mate van exactheid bezit die door menselijk spel nooit bereikt kan worden. De volmaakte verzakelijking, het volmaakte onpersoonlijk maken van het spel; elk spoor van spontaniteit, van een gevoel, van een impuls is geëlimineerd"(275).

In het begin van de twintigste eeuw wordt het schrijven voor mechanisch muziekinstrumentarium met het doel de uitvoerder te vervangen, voortgezet.

Twee ontwikkelingen vloeien nu samen.

In de eerste plaats gaat het om enkele aspecten van de esthetica van de 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> eeuw die tot uitdrukking komen in het divisieve ritme, het motorische, het "automatische" functioneren. Hoe dit eventueel in voordrachtstekens wordt omgezet zal in II.2.2 worden besproken.

De tweede ontwikkeling is de reeds genoemde doelbewuste compositie voor mechanisch muziekinstrumentarium om een einde te maken aan de "gekunsteldheid" van de instrumentalisten en hun technische mogelijkheden te overtreffen.

Enkele voorbeelden van verschillende componisten:

Strawinsky schreef in 1917 een "Etude pour Pianola". Hij was er voorstander van dat al zijn werken op pianola zouden worden overgedragen om zodoende een grotere precisie te bereiken.

In de instrumentatie van "Les Noces" was, in de versie van 1919, een pianola opgenomen(276).

(275) In Stefan, 1926, 348 en Stuckenschmidt, 1976, 192.

Zie ook Andriessen, Schönberger, 1983, 150 e.v.

De twee laatste auteurs concluderen dat de mechanisering van de interpretatie de paradoxale consequentie was van het streven naar ontmechanisering van het muzikale denken. "Ontmechanisering" doelt op het vervangen van de interpretatie ("de tragische en roerende mise-en-scène van de eigen emoties") door de mechanische weergave.

(276) Dömling, 1982, 79. Andriessen, Schönberger, 1982, 150. In 1929 zette hij "L'Oiseau de Feu" op een pianolarol (Burde, 1982, 64). Strawinsky: "De mechanische piano heeft bijzondere eigenschappen. Zij biedt onbepaalde mogelijkheden met het oog op precisie, snelheid en polyfonie"(Dömling, 1982, 79). In "Petrouchka" (1911) wordt het draaiorgel geïmiteerd.

Hindemith schreef een aantal werken direct voor de pianorol van de pianola waaronder de "Tokkata für Mechanisches Klavier" (1926), uitgevoerd in Donaueschingen als voorbeeld van het niet-reproductieve gebruik van het Welte-Mignon-systeem (vgl. noot 258). Tevens schreef hij "Das Triadische Ballett" voor mechanisch orgel (1926) en mechanische muziek voor de film "Felix der Kater im Zirkus" (1927). In 1927 schreef hij "Zur mechanischen Musik", waarin hij zowel de voordelen (precieze weergave van de intentie van de componist, onafhankelijkheid van de dispositie van de uitvoerder, uitbreiding van de technische mogelijkheden, inperking van de persoonlijkheidscultus, grote verspreidingsmogelijkheden) als de nadelen (verlies van persoonlijke vertolking, het volstoppen van de mens met surrogaten) van "mechanische muziek" relateert.

Schönberg deed over enkele van zijn werken de uitspraak dat zij op mechanische (of elektronische) instrumenten misschien beter tot hun recht zouden komen. Hij overwoog in "Die Glückliche Hand" het orkest te vervangen door een mechanisch orgel.

In 1926 schreef hij in "Pult und Taktstock" een artikel: "Mechanische Musikinstrumente". De essentie van de muziek ligt volgens Schönberg in de toonhoogte en het ritme. Mechanisering van de muziek zou juist de willekeurige uitvoering van deze twee elementen aan banden kunnen leggen. Een volledige vervanging van de instrumentalist staat hem echter niet voor ogen. Ook in het concept van "Moses und Aron" (1932) zijn aanwijzingen te vinden dat hij zich voor mechanische klankuitbreiding interesseerde(277).

Nancarrow, Grainger en Antheil schreven werken voor pianola die niet meer door de mens uitvoerbaar zijn. Hierdoor vormen zij de overgang naar de vroege elektronische muziek waarin de "gekunsteldheid" van de uitvoerders tenslotte helemaal verdwijnt omdat er geen uitvoerders meer zijn.

Op de elektronische muziek zal in II.1.2 apart worden ingegaan.

(277) Stam, 1953, 66. Reich, 1968, 93, 114, 184.  
Hilmar, 1974, 47 e.v.

II.2.1.2. Electronische muziek: klankuitbreiding door automatisering

"Waarom, Italiaanse Futuristen", imiteert u slechts slaafs hetgeen oppervlakkig en vervelend is in de verwarring van het dagelijkse leven?"(278).

Busoni wilde de muziek bevrijden omdat ze "vrij is geboren"(279). De klank mocht niet langer herinneren aan de bestaande (instrumentale en vocale) klank. In II.2.1.1 werd gewezen op het streven om de beperktheden van de uitvoerder uit te schakelen. We zullen zien dat het streven naar "bevrijding van de klank" tenslotte onvermijdelijk zal leiden tot de definitieve eliminatie van de herscheppende uitvoerder omdat hij niet bij machte zal zijn de gewenste klank te produceren.

In navolging van Busoni kan men Varèse beschouwen als degene die - minder tegenstrijdig dan Busoni zelf - de "bevrijding van de klank" daadwerkelijk trachtte te realiseren(280).

De bovenstaande uitspraak van Varèse geeft aan dat hij geen genoegen nam met het louter imiteren van alledaagse geluiden van motoren en machines zoals de Futuristen deden. Varèse was, net als Busoni, geen voorstander van het nabootsen van bestaande geluiden.

Het alledaagse, of dit nu de Music-Hall van de Groupe des Six, de vliegtuigmotoren van de Bruiteurs of de na de tweede wereldoorlog op band opgenomen Musique Concrète was, stond ver van Varèse af.

De relatie tot bijvoorbeeld Léger, die in zijn schilderijen mechanische elementen uit de buitenwereld weergaf, is Varèse's relatie tot de Futuristen: Varèse wil niet producten van de techniek afbeelden, hij wil deze producten zelf maken.

Varèse is het vooral te doen om nieuwe periodieke en niet-periodieke trillingen (klank en geruis) die het product zijn van manipulatie met behulp van technische apparatuur, zonder de

(278) Varèse, juni 1917, tijdschrift "391".

(279) Busoni, 1973, 12. De imitatie van natuurgeluiden noemt hij "het vernederen van de klank" (blz. 17).

(280) Varèse (in Metzger, Riehn, 1983, 6, blz. 11).



bedoeling bestaande techniek na te bootsen of alleen maar te gebruiken.

Wat in II.2 "indirecte" omzetting werd genoemd is beter op Varèse van toepassing.

De componist wordt technoloog en natuurwetenschapper. Varèse refereert in "De bevrijding van de klank" aan het quadrivium en hij wil van de compositie een fysisch proces maken(281). Hij streeft naar een eenheid van wetenschappelijkheid en muziek en oppert het idee van een "laboratorium voor muziek".

In de volgende zinnen spreekt de "experimentator":

"En dit zijn de voordelen die ik van zo'n apparaat verwacht: bevrijding van het willekeurige, verlamdende, getempereerde systeem; de mogelijkheid elk willekeurig trillingsgetal te verkrijgen of, indien gewenst, elke willekeurige indeling van het octaaf, dus de vorming van elke gewenste volgorde van tonen"(282).

Varèse voegt hieraan toe dat de klank niet alleen "bevrijd", maar ook "georganiseerd" moet worden:

"Elke klank is een muziek-molecuul, en als zodanig kan het gesplitst worden in aparte klank-atomen en klank-electronen. Ik ben er voorstander van de uitdrukking 'georganiseerde klank' te gebruiken".

Hier zien we een voorbeeld van de componist als natuurwetenschapper .

Er loopt een rechte lijn van Busoni, die ontevreden was over het beperkte klankmateriaal van de traditionele elementen, via Schönbergs idee der "Klangfarbenmelodie", waarbij de klankkleur een centrale positie kreeg toegewezen(283), via Varèse naar de

(281) "Door zo'n fysisch proces zouden deze zones, bestaande uit verschillende kleuren en sterkten, onze perceptie in verschillende perspectieven doen opflikkeren" (Metzger, Riehn, 1983,6, blz. 12).

De titels geven hier blijk van: "Hyperprism" (1922), "Ionisation" (1931), "Density 21.5" (1936).

(282) Metzger, Riehn, 1983,6, blz. 16. Varèse gebruikte met dit doel sirenes in "Ameriques" (1922), "Ionisation" (1931).

(283) Schönberg: "Dan moet het mogelijk zijn uit dat wat we klankkleur noemen, reeksen samen te stellen die een soortgelijke logica vertonen als die welke wij gebruiken bij de opeenvolging van toonhoogten (Schönberg, 1966, 503).

electronische muziek waarbij traditionele elementen door middel van electronica "vervreemd" worden of de toon "gemoduleerd" wordt(284). Alhoewel Varèse zich niet tevreden stelt met het gebruiken van klanken uit de buitenwereld van de techniek, maar de techniek wil gebruiken om nieuwe klanken op te wekken, was hij wel verliefd op vliegtuigen en motorfietsen(285). Het "Poème Électronique" (1958) was een versmelting van Schaeffers techniek der bewerking van bestaande geluiden en het ontwikkelen van nieuwe klanken met behulp van electronische generatoren.

Uit Varèse's gerichtheid op natuurwetenschap en techniek spreekt een opvatting die, het zal niet verbazen, kan leiden tot klankproducerende apparaten die werken weergeven onvervalst door interpretatie:

"Nadat een componist met behulp van een nieuwe grafische notatie zijn partituur geschreven heeft, zal hij, in samenwerking met de toon-ingenieur, de partituur direct op het elektrische apparaat overbrengen. Daarna is iedereen in staat op de knop te drukken om de muziek, precies zoals de componist ze geschreven heeft, eruit te laten"(286).

Bovendien kunnen de "klankmachines" muziek produceren en reproduceren, op een manier die door mensen niet is te realiseren, b.v. door de vele polyritmische structuren in een exact voorgeschreven tijdsperiode.

De machine moet zoveel mogelijk de taken van de mens overnemen, ook al ziet Varèse dat een machine ons alleen kan geven wat we er zelf in hebben gestopt.

(284) Stockhausen, 1963,141 .

Stockhausen verduidelijkt de doelstelling achter deze "modulatie" in 1958 als volgt:

"Zo ontstond het idee...de klanken voor een bepaalde compositie zelf te componeren, ze kunstmatig samen te stellen, overeenkomstig de vorm van deze en geen andere compositie".

(285) Louise Varèse (1972,107) zegt dat dit niet betekent dat Varèse de auto mooier vond dan de "Nike van Samothrake".

(286) Varèse (in Metzger, Riehn, 1983,6, blz. 16).

Schönberg pleitte voor het "economischer" componeren en bedoelde ondermeer dat men zoveel mogelijk sequensen en herhalingen uit de muziek moet verbannen(287).

Varèse is eveneens een voorstander van economischer componeren, maar doelt hierbij op mechanisering(288).

De technofilie van Varèse komt dus niet in de eerste plaats tot uitdrukking in het toepassen van de techniek uit de maatschappij, maar in de natuurwetenschappelijke benadering van de muziek en in het uitschakelen van de uitvoerder.

De interpretatie van Metzger als zou Varèse tegen het maatschappelijk geweld, de lawaai-zondvloed, proberen terug te slaan (in tegenstelling tot het Futurisme dat juist partij trok voor het lawaai) is gerechtvaardigd als men de nadruk legt op het verschil tussen het klakkeloos imiteren van motoren, boormachines enz. en de "son organisé". Metzger ziet Varèse als het muzikale subject dat zichzelf nog tot meester van de nieuwe klanken probeert te verheffen(289).

Wat in deze opvatting buiten beschouwing blijft is, dat - ondanks een verwijzing naar Adorno's filosofie - zowel aan de boormachine als aan de muziek van Varèse het technologische denken ten grondslag ligt en dat Varèse uiteindelijk de mens door de machine wenst te vervangen.

Zijn liefde voor New York, voor vliegtuigen, wetenschap en techniek toont ons de componist die met zijn uitspraak niet van de natuur te houden(290), aangeeft het op zichzelf natuurlijk be-

(287) Hilmar, 1974, 47 e.v. Ook Satie propageerde een economisch gebruik der middelen (Mellers in Metzger, Riehn, 1980, 11, blz. 14).

(288) Varèse (in Metzger, Riehn, 1983, 6, blz. 80):  
"Het is belachelijk tegenwoordig, nu men alles met de machine doet - de productie vereenvoudigen, goedkoper produceren - twintig eerste violen en twintig tweede violen te gebruiken om dezelfde noot te spelen".

(289) Adorno schrijft in "Dissonanzen" dat Varèse niet louter "infantiel" verwetenschappelijkt, maar ruimte scheidt om spanningen uit te drukken die in de seriële muziek niet mogelijk zijn (Adorno, 1982, 152). Collaer (1963, 448) benadrukt zo'n kritisch element in de werken van Antheil. De opera "Transatlantic" (1930), die de liefde van de tussen wolkenkrabbers gevangen gehouden jeugd bezingt, onderstreept dit. Antheil offert, b.v. door de inschakeling van de pianola (zie II.2.1.1) de mens echter ook op aan de techniek.

(290) L. Varèse, 1972, 229.

staande niet te waarderen. Slechts de uiteengerafelde natuur die door de mens met behulp van techniek weer wordt samengesteld, heeft voor hem enige gelding. Dat het de mens is die handelend optreedt kan niet verhullen dat het wezenlijke in zijn optreden bestaat uit het vervangen van datgene wat hij vindt door datgene wat hij samenstelt. Hij vervangt "het natuurlijke" door "het kunstmatige" en hij vervangt de mens door een machine. Deze fascinatie voor de techniek heeft als resultaat uiteindelijk een projectie van het natuurlijke op het kunstmatige. Zo kan het gebeuren dat dezelfde klanken die Goeyvaerts "dood" noemde, bij Varèse "levend" heten(291).

Voor hem zijn "levende" klanken klanken waarmee hij alles kan doen, klanken die tot in de kleinste details gedetermineerd zijn en ontdaan van alle toevallige eigenschappen en dus...geen eigen leven meer bezitten. Toch is in het "mensvreemde" kristal het proces van kristallisatie een dynamisch, steeds veranderend levend gebeuren. Varèse probeert als het ware, na het leven afgeschafte te hebben, het leven opnieuw te maken. Hij streeft met zijn "alchemie" naar de "reageerbuisclank".

Over de tekst die oorspronkelijk bedoeld was voor "Espace", het latere "Déserts" (1954) schrijft hij dat de woorden moeten klinken "als slagen van een pneumatische hamer"(292).

"Déserts" is een evocatie van de uitgestrekte gebieden (woestijn, meer, bergen) die voor de mens ondoordringbaar zijn. De door de mens gemaakte "son organisé" wordt vervreemd tot een mensvijandige woestenijs(293).

Hoe het technische denken het componeren bepaalt, wordt in "Déserts" duidelijk in het opheffen van de thematiek. De instrumenten spelen geen melodieën, maar aangehouden tonen in clusters: een afspiegeling van de elektronische klanksynthese.

Hieruit ontstaat de "kristallisatie": een toonaccumulatie waarbij beweging ontstaat door het toevoegen of onttrekken van chromatische tonen.

(291) Varèse (in Metzger, Riehn,1983,6, blz. 51):

"Voor mij betekent het werken met elektronische muziek componeren met levende klanken".

(292) Wehmeyer,1977,79.

(293) "Zonder het gezwets over menselijke hartstochten"  
(Varèse. Zie Wehmeyer,1977,24).

Varèse's relatie tot wetenschap en techniek is echter complexer dan lijkt. Op de eerste plaats blijkt dit uit de rol die hij de luisteraar toebedeelt en zijn afkeer van theoretische analyse. Zoals bij Webern zien we ook bij Varèse een "pananimisme" dat aansluit bij Goethe (294).

De twaalftoonstechniek en de seriële techniek vonden bij Varèse geen erkenning. Wat hij probeerde was niet het getalsmatige systematiseren, maar het beeldend omzetten van wetenschap in kunst.

Varèse mist het destructivisme der Futuristen. Hij hekelt niet alleen hun tekort aan nieuwe klanken - zelf wil hij een uitbreiding van het "muzikale alfabet" - hij vereert, ondanks het feit dat Busonis "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" zijn Bijbel is, de traditie.

Waar Varèse zijn leven lang naar op zoek was zou geleidelijk door de constructie van electronische apparatuur verwezenlijkt worden.

Sinds Cahills "Dynamophone" werden tal van nieuwe electronische klankvoortbrengers ontworpen. In het nu volgende wordt hiervan een beknopt overzicht gegeven(295).

#### Mechanisch

Met bewegende onderdelen 1914 "Intonarumori". mechanische lawaai-instrumenten, gedeeltelijk met elektrische aandrijving.  
1929 "Rumorarmonio": harmonium van de Futuristen dat geruis kan voortbrengen. Ook: "Russolophone". (Kwarttonen).

#### Electronisch

1920 "Termenvoksa" van Leon Termen. Ook: "Aetherophon".  
1924 "Sphärophon" van Jörg Mager.  
1928 "Ondes Martenot" van Maurice Martenot.  
1928 "Trautonium" van Friedrich Trautwein.

(294) Hij beroept zich op Hoëne-Wronsky:  
"De belichaming van de intelligentie die in klanken is"  
(Wehmeyer, 1977, 30).

(295) Ontleend aan Weiland, Tempelaars, 1982, 14.

- 1929 "Hellertion" van Hellberger en Lertes.  
1938 "Melodium" van Harald Bode.  
1948 "Mixturtrautonium". Tweestemmig. Gebouwd door Oskar Sala.  
1949 "Melo-chord". Tweestemmig. Door Harald Bode.  
1952 "Elektronisches Monochord". Tweestemmig. Friedrich Trautwein.
- Electro-mechanisch
- 1906 "Dynamophone" van Thaddeus Cahill  
1929 "Hammondorgel".  
1931 "Neo-Bechstein-vleugel".
- Foto-electrisch
- 1927 "Lichtelektrische Klavier" of "Super-piano" van E. Spielman. Welte Lichtton-Orgel.

De opgesomde instrumenten zijn niet geautomatiseerd. Vooral nog dacht men in traditionele kaders. De bespeling stond in relatie tot de elektronische klank. Omdat de elektronische klank, met uitzondering van amplitude en frequentie, geen beïnvloeding van het toonspectrum mogelijk maakte komt de realisatie geschieden met behulp van b.v. een traditioneel toetsenbord. Ten behoeve van de "bevrijding van de klank" worden elektronische apparaten die geluid produceren toegepast in de muziek of worden apparaten ontworpen met behulp van elektronische technieken.

Om te komen tot een werkelijke "bevrijding van de klank", met andere woorden het beïnvloeden van het klankspectrum, was het noodzakelijk over te gaan tot automatisering.

Elektronische muziek wordt dan als volgt gedefiniëerd:

"muziek waarbij met behulp van elektronische technieken automatisering wordt toegepast om zodoende het 'bespelen' geheel of gedeeltelijk te omzeilen, maar niet met het doel bespeling te imiteren"(296).

Gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw zien we twee ontwikkelingen naast elkaar: enerzijds het automatiseren van de uitvoering met mechanische middelen als de pianola en ander-

(296) Weiland, Tempelaars, 1982, 201. Automatisering wordt verdedigd met verwijzing naar 't gebrek aan bespeelbare instrumenten voor de zogenaamde "fijnstructuur"-modulatie.

zijds de klankuitbreiding die echter vooralsnog de rol van de uitvoerder benadrukt.

Componisten geven, door hun incidentele composities voor pianola, te kennen de instrumentalist uit te willen schakelen en tegelijkertijd wordt een bespeelbaar elektronisch instrumentarium ontworpen om de klankkleur uit te breiden. Na de tweede wereldoorlog vloeiden deze twee aspecten samen. De elektronische muziek houdt dan zowel "bevrijding van de klank" als automatisering van de uitvoering in.

Onder elektronische muziek worden een aantal werkvormen samengevat die niet alleen onderscheiden kunnen worden. Tevens kan worden aangetoond dat de elektronische muziek bij een aantal componisten een ontwikkeling heeft doorgemaakt die in het licht van het onderwerp technofilie interessant is.

Het eerste onderscheid dat men moet maken is het onderscheid tussen, wat Schaeffer noemt, "Musique Concrète" en de eigenlijke, uiteindelijke "elektronische muziek".

Schaeffer probeerde niet abstract te werken door alledaagse geluiden (al of niet gevariëerd) samen te stellen tot een compositie. Hierbij werd gebruik gemaakt van bandmontage. Boulez (Etude I sur un Son, 1952), Messiaen (Timbres-Durées, 1952), Stockhausen (Etude, 1952), Milhaud (La Rivière Endormie, 1954) en Varèse (Déserts, 1954) componeerden eveneens op deze wijze. De bandopname maakte de uitvoerder overbodig en de standaardisatie van de weergave was gegarandeerd(297). De band maakte het mogelijk, door verandering van de omloopsnelheid, het door Varèse gewenste "mens-onmogelijke"(298) te bereiken.

De zuiver elektronische muziek combineert elektronische klankvoortbrenging (die in de oudere elektronische instrumenten nog gepaard ging met bespeling) met automatisering.

Aanvankelijk bleef, evenals bij de musique concrète, de automatisering beperkt tot het vastleggen op de band. Later zou de

(297) Daarmee verliest het werk de uniciteit (Benjamin,1977,16).

(298) Varèse, "De bevrijding van de klank" (Metzger, Riehn, 1983,6, blz. 16):

"...in een voorgeschreven meeteenheid of tijd, die door de mens niet te realiseren is".

automatisering verruimd worden tot het gebruik van digitaal gestuurde filters.

De overeenkomst tussen de musique concrète en de elektronische muziek is dus dat het werk wordt vastgelegd op de band en de uitvoerder van zijn functie wordt ontheven(299).

In het begin onderscheidde de elektronische muziek zich van de musique concrète vooral door het gebruik van generatoren waarmee klanken kunnen worden geproduceerd.

Daarbij stonden twee wegen open. Op de eerste plaats was het mogelijk om met behulp van een sinusgenerator te komen tot een synthese van het klankspectrum. Stockhausens "Studie I" uit 1953 is een voorbeeld van een compositie waarbij, op seriële grondslag, gewerkt wordt met een combinatie van sinustonen.

De tweede methode is het werken met filters die de witte ruis van een ruisgenerator uiteenrafelen. Stockhausens "Studie II" (1954), waar hij spreekt van "het uit elkaar halen van de witte ruis in gekleurde ruis"(300) is hiervan een voorbeeld.

Goeyvaerts gaat m.b.t. automatiseren verder dan Stockhausen. Terwijl Stockhausen in 1953 de mens die het apparaat moet bedienen benadrukt(301), gelooft Goeyvaerts in de van de mens onafhankelijke perfecte klankrealisatie. Goeyvaerts wenste de instrumentale en vocale muziek te vervangen door automatisch uitgevoerde elektronische muziek.

Bi] Stockhausen staan het instrumentale en het machinale naast elkaar. Door Stockhausen werd bovendien geleidelijk de zuiver elektronische klank verlaten doordat elektronische klanken met (gemoduleerde) vocale en instrumentale klanken werden vermengd. Het weer invoeren van de menselijke stem en het oude instrumentarium hoeft niet altijd het herstel van de uitvoerder te impliceren. Wordt het geheel op de band vastgelegd, dan is er alleen

(299) Het componeren met ponsbanden, zoals dit in New York gebeurde met de RCA Sound Synthesizer Mark II, verschilt in dit opzicht niet van de bandmontage. Of de componist de muziek vastlegt op de band of op een ponsband, in beide gevallen wordt de uitvoering gestandaardiseerd en de rol van de uitvoerder teniet gedaan.

(300) Stockhausen, 1975, 22.

(301) Stockhausen (Metzger, Riehn, 1981, 19, blz. 50):  
"Een apparaat is nooit alleen maar een apparaat, maar het kan alleen handelen als het door een mens in werking wordt gezet".



plaats voor de vocalist en instrumentalist tijdens de opname. Een voorbeeld hiervan is Stockhausens "Gesang der Jünglinge" (1956). Naar de combinatie van stem en electronica werd ook gezocht door bijvoorbeeld Krenek en Berio.

In de "Live" muziek is de oorspronkelijke rol van de uitvoerder grotendeels hersteld.

Allereerst vervult de componist zelf een rol van uitvoerder. Hij is de "Magister Ludi" en regelt vanuit de zaal de electro-nische klankproductie. Later wordt dit electronisch regelsysteem gecombineerd met vocalisten en instrumentalisten op het podium. Voorbeelden hiervan zijn Louis de Meesters "La Grande Tentation de Saint Antoine" (1957), Boulez' "Poésie pour l'ouïr" (1958), Stockhausens "Kontakte" (1960). De volgende stap is het, met behulp van microfonen, vervormen van de vocale en instrumentale klanken. In "Gesang der Jünglinge" had Stockhausen nog de vocale en electronische klanken versmolten door permutatie van de woorden. Later kon hij, in bijvoorbeeld "Mikrophonie I" (1964) de door de microfoon geregistreerde klanken electronisch vervreemden. Integratie van deze werkwijze in de "Live" muziek ondernamen ook b.v. Kagel, "Transición II" (1959), Nono, "La Fabbrica Illuminata" (1964) en in Nederland de groep rond "STEIM" te Amsterdam.

Terwijl in de "Live" muziek de uitvoerder weer wordt ingeschakeld, heeft tegelijk een ontwikkeling plaats die na de uitvoerder ook de componist probeert te automatiseren door inschakeling van de computer. Automatisering door het automatisch sturen van filters valt nog binnen het bereik van de uitvoering.

Als de componist een programma schrijft dat de compositie afhankelijk maakt van door de computer te testen condities, bepaalt het programma het uiteindelijke resultaat. Dat de componist het programma geschreven heeft doet daar niets aan af. Hetzelfde geldt wanneer men, zoals b.v. Xenakis, hiervoor een stochastische verdeling gebruikt of wanneer, zoals in de "niet-standaard" computer-muziek, de componist de akoestische uitkomst niet meer in de hand heeft doordat hij zich overgeeft aan het getallenspel van de computer. De computer combineert een aantal elementen volgens een aantal regels en berekent zo alle mogelijke vormen. De componist componeert dan niet langer vanuit een klankvoorstelling, maar beperkt zich tot het sturen van de computer: hij levert de getallen en het algoritme. De computer permuteert.

Op het gebied van de traditionele muziek was het mogelijk een computer, volgens de strenge regels van het contrapunt van Fux uit 1725, de ILLIAC-Suite te laten componeren(302).

Priberg geeft de kritiek weer die de opkomst van de electronische muziek begeleidde(303).

De argumenten die in de vijftiger jaren tegen deze muziek werden aangevoerd beklemtonen bijvoorbeeld dat de perfectie van de techniek leidt tot "dehumanisatie" (Stuckenschmidt), tot "ontpersoonlijking" en "ontmenselijking" omdat de muziek "als zingende Komeet-baan" geen spoor van leven in zich draagt. Blume plaatste de vraag naar de electronische muziek in een ethisch licht door te stellen dat de uiteengerafelde muziek een wereld is: "vol grimassen", "die de schepper beetneemt"(304). Priberg beschrijft verder hoe twee ideologische partijen ontstonden die zich ofwel als vooruitstrevende "Musica Novissima" of als verdedigers van de "menselijke maat" beschouwden.

De voorstanders redeneerden vooral vanuit het idee van een nieuwe opbouw. Men beschouwde zich als progressief, revolutionair en radicaal en geloofde in een ongeremde vooruitgang

(302) Zie Weiland, Tempelaars, 1982, 213 en Priberg, 1980, 135 en 258. Stochastische composities werden ook geproduceerd door Pierce bij de Bell Telephone Laboratories. Guttman zegt over het werken met computers:

"Wij hebben klank en muziek direct uit getallen geschapen en zo de conventionele beperkingen van de instrumenten overwonnen".

Stockhausen benadrukt de macht van de middelen over de componist:

"Men moet bij het gebruik van ringmodulatoren heel specifieke structuren componeren" (voorwoord tot Mikrofonie II, 1965).

(303) Priberg, 1980, 63 e.v.

(304) Deze kritiek is te illustreren met de opvattingen van Goeyvaerts (in Metzger, Riehn, 1981, 19, blz. 16). Goeyvaerts wenste een statische muziek waarin geen beweging of ontwikkeling voorkomt, waarin de psychische ervaring van de tijd is geneutraliseerd. Hij wilde niet alleen de klank ontdoen van het onbetrouwbare menselijke element, voor hem had de klank zelf geen enkele betekenis als zinnelijke categorie. De klank mocht enkel een afspiegeling zijn van het "absolute zijn". Om dit te verduidelijken sprak hij van "dode" klanken.

die een pendant had in de technische en economische "boom". De techniek zou alle problemen kunnen oplossen, zo dacht men, en de mens bevrijden van de moeite de steeds toenemende complexiteit te begrijpen en controleren. De techniek vergrootte de productie en was tegelijkertijd nodig om de productie te besturen. De tegenstanders waren overtuigd van het idee dat de kunst vooral bedoeld is om buiten de alledaagse werkelijkheid de mens in staat te stellen zijn krachten weer te verzamelen en te genieten van zijn vrije tijd. Daarom moest muziek worden geschreven die de mens tot genieten in staat stelde. De elektronische muziek leek de scheiding tussen arbeid en vrije tijd te weinig te eerbiedigen.

Dit laatste argument, dat uitgaat van een splitsing van het "Rijk van de noodzaak" en het "Rijk van de vrijheid" legt echter te zeer de nadruk op de muziek als "troosteres", hetgeen bijna automatisch impliceert dat de muziek mooi moet zijn.

Sinds Schönberg is dit criterium niet langer hanteerbaar(305). Het onderscheid tussen "Rijk van de noodzaak" en "Rijk van de vrijheid" valt niet samen met het onderscheid tussen arbeid en vrije tijd, maar met werkzaamheden die weinig of veel persoonlijke en sociale ontplooiing voor de mens toelaten.

De essentiële vraag is in hoeverre deze menselijke ontplooiing door automatisering op de achtergrond wordt gedrongen.

Bovendien moet muziek kenmerken van communicatie blijven bezitten. Communicatie over mensen, tussen mensen onderling en naar mensen toe(306).

(305) Schönberg benadrukte dat het niet om "schoonheid", maar om "waarheid" gaat (Schönberg, 1966, 393).

(306) Prieberg (1980, 50 en 92):

"De geschiedenis van de elektronische muziek is tegelijk een hoofdstuk uit de geschiedenis van de misantropie". Deze verachting van de mens treft niet alleen de uitvoerder en de componist, maar ook de luisteraar. Dit laatste gebeurt niet omdat men niet wenst te componeren volgens bestaande schoonheidsbegrippen, maar omdat men met opzet van communicatie wenst af te zien (Stuckenschmidt, Melos, XXII/9, 1955, blz. 248 en Brün, 1969, 51).

Hierbij is van belang dat componisten van electronische muziek vocalisten en instrumentalisten geleidelijk weer hebben ingeschakeld, dat deze componisten bovendien bleven componeren voor het traditionele instrumentarium en dat uit de definitie van electronische muziek blijkt dat ze, juist door de bespeling niet te willen imiteren, de bespeling niet wensen te vervangen. (307).

- (307) Messiaen blijft met zijn gehoor vogelgeluiden registreren. Cage gebruikt de electronica niet om de mens overbodig te maken. Boulez waarschuwt voor zinloze experimenten. Zijn electronisch werk "Poésie pour Pouvoir" (1958) zou hij later terugtrekken. Berio zegt in 1980 dat de muziek zich nooit van de mens kan losmaken (Tonfallet I, 1980, 5). Medewerkers van het onder Boulez'leiding staande instituut "IRCAM" verzekeren telkens dat de mens de machine moet beheersen en niet andersom.

### II.2.1.3. Technische geluidsbronnen uit een andere context

In de inleiding op II.2 werd onder het "automatische" instrumentarium verstaan: muziekinstrumenten die mechanisch worden aangedreven, elektrische of elektronische middelen die bespeling overbodig maken en elektronische middelen die taken van de componist overnemen.

Deze zaken zijn in het voorafgaande besproken.

Nu zullen een aantal voorbeelden worden gegeven van het gebruik van geluidsbronnen die van technische oorsprong zijn, maar eigenlijk in een andere context thuis horen.

In de eerste plaats zijn de Futuristen te noemen. Zij gebruiken geluidsbronnen uit de technische wereld die worden samengesteld tot een mechanisch instrument in bijvoorbeeld: "Risveglio di una Citta", "Convegno dell'Automobili e dell'Aeroplani", "Si Pranza sulla Terrazza dell'Hotel" (1913-1916)(308). In "L'arte dei rumori" (1913), houdt Russolo een pleidooi voor het geluid van de tram en de verbrandingsmotor(309).

Varèse zou zich hier van distantiëren(310). Als Varèse b.v. sirenes gebruikt (in "Amériques" (1922) en "Ionisation"(1931)) doet hij dit niet omdat het klanken uit de dagelijkse (technische) wereld zijn, maar omdat ze tegemoet komen aan zijn wens tot realisatie van micro-tonen(311).

In het voorafgaande werd gesuggereerd dat Varèse op een andere manier technofiel was. Hij wilde niet zonder meer bestaande technische geluiden overnemen in de muziek, maar met behulp van techniek nieuwe klanken scheppen. Varèse vormde de voorloper van de elektronische muziek, terwijl de Futuristen in feite "musique concrète avant la lettre" maakten.

(308) De "Intonarumori" waren mechanisch (Weiland, Tempelaars, 1982,14), maar beschikten ook over een elektrische bel (Priberg,1980,24).

(309) Kolleritsch,1976,40.

(310) Varèse nam afstand in zijn artikelen voor Picabia's tijdschrift "391" (1917).

(311) Bij de Futuristen wordt dit overschaduwd door hun technofiel wereldbeeld. Pratella had in "Manifesto dei musicisti futuristi" (1911) dit aspect wel benadrukt. Het gebruik van micro-tonen vinden we ook bij Hába (kwarttoonpiano,1926), Janáček (Strijkkwartet, 1928), Bartók (zesde Strijkkwartet, 1939).

De Futuristen, vooral in de persoon van Russolo, wilden het leven in de muziek uitbeelden. In hun visie is het leven onherroepelijk de techniek van alledag en zelfs de oorlogsmachinerie, die toch weinig met leven heeft uit te staan. De instrumenten die zij ontwikkelen, op mechanische grondslag en dus zonder electronica, proberen het leven te imiteren.

Andere voorbeelden vinden we bij Satie, Antheil en Hindemith. Milhaud karakteriseerde Satie als "voorloper ten allen tijde" (312).

In Parade (1917), op tekst van Cocteau met decors van Picasso, maakt Satie gebruik van sirene, tikmachine en sloopstoeter. Auric zegt van Satie dat hij zich gewillig ondergeschikt maakte aan het geluid van trams. Hij zou hun geluid verkiezen boven het zingen van de nachtegaal.

Men kan ook, zoals Respighi deed, de nachtegaal weliswaar nog laten horen, maar de uitvoerder uitschakelen zoals in "Pini di Roma" (1924). Niet de instrumentalist, maar de grammofoonplaat produceert de klank van de vogel.

Hindemith gebruikt in het laatste deel van "Kammermusik Nr 1" (1922) een sirene.

Antheil componeerde "Ballet Mécanique" (1924) met pianola's, sirene, vliegtuigpropellers, elektrische bellen en "Mr. Bloom" (1925) voor motoren en versterkers.

Een voorbeeld van latere datum treft men aan bij Penderecki. In "Fluorescences" (1962) maakt hij gebruik van sirene, tikmachine, elektrische bel en laat hij hout zagen en glas vijlen.

## II.2.2. Nabootsing van machines

In de vorige paragraaf werd ingegaan op het gebruik van **automatische** instrumenten in de muziek.

Wanneer een automatisch instrument niet langer dient om de uitvoerder, die niet beschikbaar of niet betaalbaar is, te vervangen, maar een doel in zichzelf wordt is sprake van technofilie omdat men in de techniek eigenschappen apprecieert die de mens in mindere mate, of in het geheel niet bezit. In de "Spieluhr-Setzkunst" werd niet langer gecomponeerd voor een levende uitvoerder, maar voor een mechanisch instrument.

In de elektronische muziek tenslotte wordt gestreefd naar een "bevrijding van de klank". Hierbij wordt niet getracht "bespeling te imiteren". De voortbrenging van deze "bevrijde" klank wordt geautomatiseerd.

We zagen dat, toen doelbewust voor het mechanische muziek-instrumentarium werd gecomponeerd, enkelingen, zoals Dandrieu en Kirnberger, de mechanische muziekinstrumenten probeerden na te bootsen met traditionele middelen(313).

Het nabootsen van het mechanische en de techniek in het algemeen is het centrale thema van deze paragraaf.

Hierbij staat niet de inschakeling van mechanische of elektronische middelen centraal en evenmin de aan het maatschappelijke leven ontleende technische middelen, maar de min of meer traditionele "programmamuziek", waarbij de techniek met het bestaande instrumentarium wordt nagebootst.

In II.2 (inleiding) werd verduidelijkt dat het gaat om (bewuste) uitingen of voorschriften van de componist die kunnen worden afgelezen uit de aan een stuk toegekende titel, de in het stuk of in een handleiding gegeven aanwijzingen met betrekking tot de voordracht en tenslotte het "programma" dat aangeeft wat de componist trachtte uit te beelden.

(313) Strawinsky zou hen dit nadoen.  
"Les Noces" instrumenteerde hij naar het model van een spaans "Orchestrion" (Stuckenschmidt, 1976, 192).

### II.2.2.1. De titel van een werk als aanduiding voor technofiele achtergronden.

Enkele van de in de vorige paragraaf genoemde werken kenmerkten zich niet alleen door het gebruik van buiten-muzikale mechanische instrumenten, maar ook door titels die veelal aangeven dat men techniek probeert na te bootsen.

Nu volgen een aantal voorbeelden van werken die door de titel aangeven dat de componist techniek probeerde uit te beelden.

Prokofjevs "Le Pas d'Acier" (1925) en Mossolows "IJzergieterij", een onderdeel van het ballet "Sawod" (1928) laten geen twijfel bestaan over de doelstellingen van de componisten.

Deze werken zijn geschreven in de vooruitgangsroes na de oktoberrevolutie van 1917. We treffen het in de USSR ook in andere kunsten aan(314).

Deze programmamuziek is echter niet beperkt tot de Sovjet-Unie. Honegger zegt in de toelichting bij zijn "Pacific 231" (1923) dat hij niet een trein, maar een "wiskundige versnelling" wenste weer te geven(315).

Hij wil op deze wijze afstand nemen van een al te eenvoudige reductie van zijn werk tot "programmamuziek".

Niet een trein wordt uitgebeeld, maar de versnelling in het algemeen. Zijn opmerking doet niets af aan het feit dat "versnelling" onvermijdelijk verwijst naar de techniek. Het "accelerando" verwees niet naar een wiskundige, maar naar een menselijke versnelling. Zou Honegger deze menselijke versnelling op het oog hebben gehad, dan zou een heel ander stuk ontstaan zijn. Onmiskenbaar hoort men in "Pacific 231" het op gang komen van een trein.

(314) Lissitzky: "Sieg über die Sonne" (1923). Malevitch streefde naar een geautomatiseerde, geëlectriceerde en geprefabriceerde maatschappij (Schneede, 1979, 219).

(315) Honegger (in Gräter, 1962, 103):  
"...maar in feite heb ik in Pacific zuiver abstracte ideeën gevolgd, door middel waarvan ik het gevoel van een wiskundige versnelling van het ritme wilde geven".



In "Je suis compositeur", klaagt Honegger over het gebrek aan wonder, plechtigheid en religieuze ceremonie, kortom de verdere mogelijkheden van de muziek(316).

Uit het begrip "versnelling" blijkt dat Honegger met het componeren van "Pacific 231" een bijdrage levert aan het toepassen van materiële criteria op de kunst.

Het gebruik van materiële criteria in de muziek kan de muziek haar "wonder" ontnemen. Juist omdat Honegger de versnelling en snelheid van een machine uitbeeldt legt hij een maatstaf aan die afkomstig is uit de wereld die het ontwikkelen van technische apparatuur als doel heeft.

Zij behoort tot het "Rijk van de noodzaak", waar "tijd geld is" en snelheid van beweging de noodzakelijke tijd verkort.

In het "Rijk van de vrijheid", in de kunst, kunnen deze snelheid en versnelling geen criteria zijn omdat het verminderen van de noodzakelijke tijd geen rol speelt.

Andere programmamuziek uit de twintiger en dertiger jaren: Strawinsky's "Le Rossignol" (1914), Milhaud's "Machines Agricoles" (1919), "Les Mariés de la Tour Eiffel" (1921) van de Groupe des Six, "Maschinist Hopkins" (1929) van Max Brand, de "Lindberghflug" (1929) van Weill, "Airplane Sonate" voor piano van Antheil (1922) (317).

In de twintiger jaren bestaat een algemene trend tot het nabootsen van techniek(318).

Van een bijzondere vorm van nabootsing is sprake in Saties "Musique d'Ameublement" (1920).

(316) Honegger, 1952.

(317) De Groupe des Six heeft zich, met uitzondering van Honegger(1), in een later stadium expliciet afgezet van de machinemuziek:

"Terug naar de poëzie. Weg met de wolkenkrabbers" (Cocteau. Zie Collaer, 1963, 259).

Een dergelijk reactie staat niet alleen. Stuckenschmidt die in de twintiger jaren een pleidooi houdt voor "Horse-Powers" vreesst later dat de elektronische muziek leidt tot "dehumanisatie" (Stuckenschmidt, 1976, 34 en 131).

Na de tweede wereldoorlog zien we bij meerdere componisten een soortgelijke reactie op de elektronische muziek.

(318) Ondanks latere reacties blijven toch werken in deze traditie ontstaan, zoals "Volo di Notte" (1939) van Dallapiccola.

De doelstelling van dit werk is tweeledig: muziek als meubels die geluiden uit de omgeving opneemt en muziek die de stiltes in gesprekken opvult.

Er is niet direct sprake van verheerlijking van de techniek, maar "Meubel"-muziek is wel dingachtige muziek die naar dingen en niet naar mensen verwijst. Het taboe op de expressie bij bijvoorbeeld Strawinsky beoogt een soortgelijk doel.

Het opvullen van de stilte is te verklaren uit de weerstand van de "moderne" mens tegen stiltes. De gemechaniseerde mens wenst steeds actief te zijn en nooit stil te staan. Stilstand van de machine betekent verlies aan rendement(319).

#### II.2.2.2. Voordrachtsaanduidingen

"Inderdaad, dacht ik, kan de geest zich niet vergissen, waar geen geest aanwezig is"(320).

Hindemith probeerde op zijn manier een alternatief te zoeken voor het romantische verleden.

Hoewel hij zich nog een enkele keer door het laat-romantische expressionisme laat inspireren, is zijn muziek anti-romantisch. Hij is een tegenstander van gevoelige nuance-muziek en in de door hem geschapen "Neue Sachlichkeit", wordt het "...sierlijke schone, diepzinnige..." weggenomen en het werk geplaatst in zijn "...rechtstreekse tegenwoordige tijd van zijn kortstondige actuele zintuiglijke verschijning"(321).

Net als Satie gebruikt hij soms traditionele middelen om er de spot mee te drijven. Zo citeert hij in "Nusch Nuschi" (1920) Wagners "Tristan und Isolde". Zijn bedoeling is te choqueren en daarom ontheiligt hij als het ware de citaten door ze te plaatsen in een volstrekt andere context.

Het anti-romantische vindt ook een uiting in de technofilie .

(319) Gehlen (1957,36):

"Het principe van volledige belasting en uitschakeling van nutteloos werk".

(320) Heinrich von Kleist, "Über das Marionettentheater" (1810) (in Sämtliche Werke, blz. 984).

(321) Schubert, 1981, 36 e.v.

De Pianosuite (1922) - met als delen Mars, Shimmy, Nachtstück, Boston en Ragtime - die ontstaan is onder invloed van de jazzgolf welke Europa in het begin van de twintiger jaren bereikte, kent in de gebruiksaanwijzing de volgende passage:

"Vraag je niet af of je met de vierde of zesde vinger moet aanslaan. Speel dit stuk zeer wild, maar steeds strak in het ritme, als een machine"(322).

Op de eerste plaats volgt hieruit dat Hindemith de uitvoerder gelijk wenst te schakelen aan een machine. In tegenstelling tot wat hij later in "A composer's world" (1952) schrijft wil hij geen ongelijkvormigheid van twee opeenvolgende harmonische, ritmische en melodische eenheden, maar juist de benadering van het "motorische geruis"(323).

Als tweede punt valt op dat hij voorschrijft het stuk "wild" te spelen. Dit houdt verband met het respect dat men in die jaren had voor de kunst van volkeren die men tot voor de eerste wereldoorlog niet anders had kunnen zien dan "primitief".

Hindemith ontnemt, door de genoemde voorschriften, de kunst haar "schone schijn", haar illusie. Door verfijning van stemvoering, toonvorming en structuur bood de muziek, tot in de twintigste eeuw, een vlucht uit de werkelijkheid.

Hindemith breekt met deze fantasiewereld en maakt een einde aan de "valse schijn"(324). Anderen doen dit met hem.

Voor Hindemith is de piano niet meer dan hij is. Het is een instrument dat met behulp van hamertjes tot klinken wordt gebracht en men moet volgens hem dan ook laten horen dat dit met hamertjes gebeurt.

Hindemith ziet, net als bijvoorbeeld Strawinsky en Bartók, de piano als een soort slagwerk(325).

(322) In Schubert, 1981, 31.

(323) Hindemith, 1959, 202.

(324) Adorno:

"...zoals aan elke slechte waar is (aan de klank van Wagner) de buitenkant met valse schijn bedekt: telkens wordt datgene wat lijdt verborgen" (Adorno, 1974, 78).

(325) Een "goede" vingerzetting bevordert het in elkaar vloeien der opeenvolgende tonen terwijl een "slechte" vingerzetting de nieuwe toon een extra accent geeft, waardoor het legato wordt doorbroken en het "slagkarakter" benadrukt wordt.

Zoals bij de Futuristen liefde voor destructie en liefde voor de techniek samengingen, zien we nu de "wildheid" en de "machine" naast elkaar staan.

Het "strakke ritme" en de impliciete verwijzing naar het slagwerk ondersteunen deze relatie.

Hindemith schreef het gelijkmatige ook in andere werken voor.

Zo geeft hij b.v. bij de Cellosonate op. 11, nr. 3 (1920) als aanwijzing: "In star doorlopende, eentonige beweging" (326).

Uit een aantal werken spreekt het 'motorische' zonder dat een extra aanwijzing noodzakelijk is. Stobel kan b.v. over "Neues vom Tage" (1929) opmerken dat de "klank van het machinetijdperk" werkelijk tot muziek is geworden (327).

Net als Hindemith maakt ook Strawinsky een eind aan de illusie.

In "L'Histoire du Soldat" (1918) probeert hij, samen met Ramuz, te vermijden dat er "illusie-theater" ontstaat.

Wat op het toneel gebeurt suggereert geen werkelijke handeling doordat het orkest op het podium heeft plaatsgenomen.

De vervreemding in "L'Histoire du Soldat" is een eerste stap in de richting van het "neo-klassicisme", waarin Strawinsky via "Renard" (1916), "Mavra" (1922), "Oedipus Rex" (1927) en "Perséphone" (1934) geleidelijk terugkeert tot het oratorium en daarmee de in de romantische opera gewekte "suggestie van handeling" verder terugdringt.

Met het oog op "machinemuziek" is het relevant te vermelden dat men Strawinsky's muziek wel eens omschrijft als "naaimachine-muziek". Deze omschrijving is terug te voeren op een uitlating van Strawinsky zelf. Het door hem in 1920 gecomponeerde "Concertino pour Quatuor à Cordes" riep na de uitvoering bij Strawinsky enthousiasme op omdat het, zoals hij zelf zei, gespeeld was "als een naaimachine". Strawinsky gebruikt het beeld van de naaimachine om daarmee zijn ideaal, het uitschakelen van de expressie, aan te geven (328).

(326) Schubert, 1981, 30. Hindemith doet dit in navolging van Rottenbergs concept der "Bewegungskontinuität".

(327) Stobel, 1948, 61.

(328) In "Poétique musicale" (1942) verdedigt hij het "apolionische" tegenover het "dionysische". De structuur, orde en kristallisatie moeten de expressie aan banden leggen. "Kristallisatie" treffen we ook aan bij **Hindemith en Varèse**.

Zijn streven is duidelijk: de uitvoering, met andere woorden de uitvoerder moet zoveel mogelijk de regelmaat, het constante ritme van een naaimachine benaderen. De uitvoerder wordt "Verdinglicht"; het laatste restje persoonlijke variatie die in de romantische virtuoze techniek bleef bestaan wordt weggenomen(329).

Alhoewel Strawinsky, net als Varèse, afstand nam van de Futuristen (hij merkte op in hun aanwezigheid de grappigste uren van zijn leven beleefd te hebben(330)), oriënteert hij zich aan Cocteau die - alhoewel evenmin Futurist - zijn vertaling van "Antigone" illustreert met te zeggen dat de antieke cultuur moet worden waargenomen door een technische bril (331). Strawinsky bewerkte de muziek van Pergolesi in zijn "Pulcinella" (1920) zo, dat Cocteau hierover opmerkte:

"Het werk stopt niet aan de kleine stations en raast naar het einde als een sneltrein".

Strawinsky's taboe op de expressie, dat nauw samenhangt met mechanisatie, is tegen wil en dank uitdrukking van de tijd. Voor Adorno is uitdrukking of "mimesis":

de historie tot inhoud maken van de muziek. De moderne muziek moet volgens hem de eigen tijd uitdrukken: ze heeft geen reden tot lachen als er niets te lachen valt(332).

Bij Strawinsky valt op dat zijn muziek, ondanks het feit dat ze geen uitdrukking wil zijn, toch kenmerken draagt van de tijd waarin ze is ontstaan. We vinden bij Strawinsky machinemuziek. Ook de vervreemding is een kenmerk van de tijd. De kunst uit het begin van deze eeuw wenst niet langer de schijn te realiseren en de realiteit naar de marge te verdringen.

(329) Bij het ontwerp van "Petrouchka" (1911) was Strawinsky gefascineerd door de kunstmatig samengestelde pop. Dömling wijst op de overeenkomst met Strawinsky's manier van componeren (Dömling,1982,30).

(330) Dömling,1982,56.

(331) Cocteau (in Dömling,1982,85):

"Het is verlokkelijk om Griekenland vanuit het vliegtuig te fotograferen...Zo wilde ik Antigone vertalen".

(332) Adorno(1981<sup>a</sup>,208) : "In de muziek herhaalt de wereld zich".

Cocteau beschreef in "Le coq et l'arlequin" (1918) de uitgangspunten van de nieuwe muziek: objectieve muziek die niet betovert en het individu gevangen neemt, maar zich kenmerkt door realiteitszin en anti-esthetische vrolijkheid. Muziek met scherpe lijnen: "Musique à l'emporte-pièce"(333).

Hij gebruikt de vergelijking van de acrobaat die geen overbodige beweging maakt.

Honderd jaar eerder had de poppenkastspeler in Von Kleists "Über das Marionettentheater" verklaard dat de marionet beter kan dansen dan de mens omdat de pop geen beweging maakt die niet in overeenstemming is met het zwaartepunt. Dat de mens dit zo moeilijk kan verklaart de poppenspeler door een teveel aan bewustzijn.

Het bewustzijn schakelt het automatisme uit.

Wat de poppenspeler en Cocteau blijkbaar willen is dat het bewustzijn wijkt voor het automatische functioneren. Het bewustzijn, dat zich zijn eigen existentiële situatie realiseert en moet overwinnen, wenst men te vervangen door "instinct" of "mechaniek".

(333) Collaer, 1963, 34, 251. "Emporte-pièce" betekent ponsmachine. "A l'emporte-pièce" is: bijtend, raak, scherp. Werken die als zodanig bedoeld zijn: "Parade" van Satie (1917), "L'Histoire du Soldat" van Strawinsky (1918), "Cocardes" van Poulenc (1919) en "Le Boeuf sur le Toit" van Milhaud (1919).

NAWOORD

"Hun goden zijn afgoden : zilver en goud,  
maaxsel van mensenhanden :  
hebben een mond - maar ze kunnen niet spreken,  
ogen hebben ze - kunnen niet zien,  
oren hebben ze - kunnen niet horen,  
hebben een neus - en toch ruiken ze niets!"

(Psalm 115)

In het voorafgaande is er vanuit gegaan dat er een aantoonbare relatie bestaat tussen de technologische ontwikkeling in de maatschappij en in de muziek. Er werd verondersteld dat dit verband zichtbaar is in de persoonlijkheid van componisten en in de muziekwerken. De liefde voor de techniek, "technofilie", werd gevonden in intenties van componisten. De wens tot automatisering van de uitvoering, het doelbewuste gebruik en de nabootsing van technische mechanismen waren de meest op de voorgrond tredende uitingen van dit technofiele streven. Muziekwerken die, juist ook los van de intentie van de componist, een samenhang vertonen met technologie kan men aanduiden met "machinemuziek".

Aan het slot van deze exploraties op dit terrein is het zinvol om het geheel in een breder kader te plaatsen en een aantal conclusies uit het voorafgaande nog eens te benadrukken.

Overeenkomstig Erich Fromms begrip "sociaal karakter" zou men de technofilie als overheersende persoonlijkheidsstructuur in de twintigste eeuw moeten aantreffen. Hij bedoelt met "sociaal" immers dat het karakter typerend is voor een bepaalde periode in de ontwikkeling van de maatschappij. Inderdaad kan men bij verschillende componisten op een moment in hun ontwikkeling van technofilie spreken omdat zij uiting geven aan strevingen die in de bovenstaande eerste alinea als technofiel werden gekenschetst. De onderstelling wordt bevestigd voor wat betreft de algemeenheid van de persoonlijk-

heidsstructuur die niet beperkt blijkt te zijn tot een bepaalde componist of groep componisten. Neemt men echter het gehele oeuvre van de componisten in ogenschouw, dan blijkt dat technofilie en machinemuziek in hoeveelheid niet dominerend zijn in de muziek van de twintigste eeuw. De technofilie is een drijfveer die naast andere bestaat, de machinemuziek vormt slechts een onderdeel op het totaal van de composities.

Dit is mede een gevolg van het feit dat veranderingen zich geleidelijk voltrekken. Ook in de muziek bestaat een eeuwenlange traditie waaruit elke componist kan blijven putten, zodat vernieuwingen op het ene gebied meestal nog samengaan met conventies op het andere. Laat men dit buiten beschouwing, dan kan men constateren dat technofilie en machinemuziek binnen de groep van doelbewuste vernieuwingen die in de muziek van de twintigste eeuw zijn doorgevoerd, niettemin een belangrijke plaats innemen. Vermeldenswaard is dan echter ook dat bij sommige componisten op hun technofiele gerichtheid een reactie volgde waarbij werd bezworen dat muziek nu juist een zaak van mensen is.

Dat de technofilie naar verhouding niet overheersend blijkt werpt een kritisch licht op de sociale psychologie van Fromm. Indien het sociale karakter zo bepalend is voor de mens als Fromm veronderstelt, zou de oogst van dit onderzoek veel groter moeten zijn. Componisten van de twintigste eeuw laten zich echter door veel immateriële waarden inspireren. Deze waardengedrevenheid, die losstaat van de economische onderbouw, wordt door Fromm zelf gesignaleerd. Zij lijkt sterker dan het sociale karakter zodat de mens in zijn kunstuitingen minder door zijn economische omgeving bepaald wordt dan Fromm voorspelt. Misschien is dit in de kunst voor de hand liggend omdat kunstenaars vanuit een ideële gedrevenheid de materiële werkelijkheid tot een abstracte realiteit trachten te sublimeren. Een tweede punt van kritiek op Fromm betreft zijn gebruik van het begrip "nekrofilie". Zijn redenering is dat de hedendaagse mens zo geobsedeerd is door dood, destructie en techniek dat



het gerechtvaardigd is te spreken van een "nekrofiel" sociaal karakter.

Natuurlijk is het terecht dat Fromm waarschuwt voor de overheersing van de technologie over de mens. De overname van menselijke vaardigheden door machines zou inderdaad het einde betekenen van de autonome zichzelf vervolmakende mens, zowel in individueel als in sociaal opzicht. In hoeverre hiervan reeds sprake is en waar de grenzen van de automatisering liggen, zijn vragen die in de nabije toekomst beantwoord zullen moeten worden.

Fromm gaat evenwel te ver als hij het beladen woord "nekrofilie" gebruikt om deze problematiek aan te geven. De destructie van het leven en de omgang met het dode lichaam worden ten onrechte geïdentificeerd met de liefde voor het technische.

De moderne technologie betekent voor veel mensen juist een hogere levensverwachting, een beter contact met de medemens en de natuur.

Kortom de associatie van de technologie met de dood spreekt weliswaar tot de verbeelding en is - denkt men aan het verdorren van menselijke eigenschappen, de vernietiging van het milieu en de oorlogsmachinerie - in sommige opzichten niet onjuist, maar belicht slechts één kant van de techniek. Het gaat te ver als de liefde voor de techniek op een lijn wordt gesteld met een sexuele perversie. In de technologie schuilt inderdaad het gevaar dat bij de mens de onverschilligheid ten opzichte van het leven groeit, maar dit hoeft niet noodzakelijk te leiden tot een op nekrofilie lijkend gedragspatroon.

De overschatting van de machine en de verachting van de mens ontstaan als de mens geleerd heeft zichzelf en de ander te wantrouwen, een wantrouwen dat door te hulpname van de machine zich alleen nog maar als in een vicieuze cirkel zal versterken. Dan bestaat het risico dat de mens gelooft dat machines menselijker zijn dan hijzelf.

Terzijde moet worden opgemerkt dat het moeilijk is om in deze context van liefde te spreken alhoewel de Griekse terminologie hiernaar verwijst (-φιλικός = lievend). Fromm onderkent dit probleem en benadrukt het door het woord tussen aanhalingstekens te plaatsen.

Tenslotte zij opgemerkt dat de werken die ontstaan zijn uit een technofiele motivatie en de werken die men kan classificeren als machinemuziek niet uitputtend beschreven kunnen worden aan de hand van de voornoemde begrippen. Met andere woorden: de composities hebben allereerst een autonome, esthetische functie. Dit spreekt min of meer vanzelf omdat in een kunstwerk natuurlijk niet alleen de maatschappijgebonden collectief-historische elementen doorwerken maar bovenal algemeen menselijke collectief-existensiële waarden. Een kunstwerk kan een menselijke waarde uitdrukken ook als het geschapen is uit de intentie tot "Verdinglichung" of als het dit verschijnsel tot onderwerp heeft.

LITERATUURLIJST

Muziekwetenschap

- Adorno, T.W., *Impromptus*, Frankfurt am Main, 1969<sup>2</sup>.
- Adorno, T.W., *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main, 1974.
- Adorno, T.W., *Mahler*, Frankfurt am Main, 1978<sup>a</sup>.
- Adorno, T.W., *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main, 1978<sup>b</sup>.
- Adorno, T.W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, 1978<sup>c</sup>.
- Adorno, T.W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 1981<sup>b</sup> (4<sup>e</sup> d.).
- Adorno, T.W., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, 1982<sup>6</sup>.
- Andriessen, L., Schönberger, E., *Het apollinisch uurwerk. Over Stravinsky*, Amsterdam, 1983.
- Ansermet, E., *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein*, München, 1965.
- Barraqué, J., *Debussy, Reinbek bei Hamburg*, 1980<sup>2</sup>.
- Blaukopf, K., *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München, 1982.
- Borris, S., *Einführung in die moderne Musik 1900-1950*, Wilhelmshaven, 1979<sup>2</sup>.
- Boulez, P., *Anhaltspunkte. Essays*, München, 1979.
- Brandts Buys, H., *Het Wohltemperierte Clavier van J.S. Bach*, Arnhem, 1955<sup>3</sup>.
- Burde, W., *Strawinsky*, Mainz, 1982.
- Busoni, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Hamburg, 1973.
- Collaer, P., *Geschichte der modernen Musik*, Stuttgart, 1963.
- Craft, R., *Igor Strawinsky. De kroniek van een vriendschap*, Amsterdam, 1976.
- Dahlhaus, C. (Hrsg), *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Köln, 1975<sup>2</sup>.
- Dahlhaus, C., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, 1977.
- Dömling, W., *Strawinsky, Reinbek bei Hamburg*, 1982.
- Drew, D. (Hrsg), *Über Kurt Weill*, Frankfurt am Main, 1975.
- Freitag, E., *Schönberg, Reinbek bei Hamburg*, 1974<sup>2</sup>.
- Freitag, W.D., *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen*, Wilhelmshaven, 1979.

- Gersdorf, L., Orff, Reinbek bei Hamburg, 1981.
- Goldbeck, F., Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts, München, 1978.
- Gradenwitz, P., Wege zur Musik der Zeit, Wilhelmshaven, 1974.
- Gräter, M., Gids voor moderne orkestmuziek, Utrecht, 1962.
- Harnoncourt, N., Was ist Wahrheit?, O.O., 1984.
- Haselauer, E., Musiksoziologische Studie nach Emile Durkheim, München, 1977.
- Helm, E., Bartók, Reinbek bei Hamburg, 1981<sup>7</sup>.
- Hilmar, E. (Hrsg), Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974, Wien, 1974.
- Hindemith, P., Zur mechanischen Musik, Deutsche Kammermusik, Baden Baden, 1927.
- Hindemith, P., Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen, Zürich, 1959.
- Hindley, G. (ed), The Larousse encyclopedia of music, London, 1977<sup>7</sup>.
- Honegger, A., Ich bin Komponist. Rundfunkgespräche mit Bernard Gavoty, Zürich, 1952.
- Honegger, A., Nachklang, Zürich, 1957.
- Honolka, K. (Hrsg), Weltgeschichte der Musik, Eltville am Rhein, 1976.
- Husmann, H., Einführung in die Musikwissenschaft, Wilhelmshaven, 1980<sup>3</sup>.
- Jankelevitch, V., Ravel, Utrecht, 1959.
- Karbusicky, V., Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik, München, 1973.
- Karbusicky, V., Musikwerk und Gesellschaft, Wien, 1977.
- Karbusicky, V., Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken, München, 1979.
- Kloppenburg, W.C.M., De ontwikkelingsgang van de pianomethoden, deel 1, Utrecht, 1951.
- Kloppenburg, W.C.M., Van monochord tot moderne vleugel. De geschiedenis van de piano, Amsterdam, 1980.
- Kneif, T., Musiksoziologie, Köln, 1975<sup>2</sup>.
- Kolleritsch, O. (Hrsg), Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne, Graz, 1976.
- Krellmann, H., Webern, Reinbek bei Hamburg, 1975.
- Leeuw, T. de, Muziek van de twintigste eeuw. Een onderzoek naar haar elementen en structuur, Utrecht, 1964.

- Lemacher-Schroeder, Formenlehre der Musik, Köln, 1962.
- Lindlar, H. (Hrsg), Igor Strawinsky, Frankfurt am Main, 1982.
- Maróthy, J., Music and the bourgeois, Music and the proletarian, Budapest, 1974.
- Metzger, H.K., Musik wozu, Frankfurt am Main, 1980.
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Cage, München, 1978, (Musik-Konzepte, Sonderband).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Satie, München, 1980, (Musik-Konzepte, 11).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Schönberg, München, 1980, (Musik-Konzepte, Sonderband).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Debussy, München, 1981<sup>2</sup>, (Musik-Konzepte, 1/2).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Berg, München, 1981<sup>2</sup>, (Musik-Konzepte, 4).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Stockhausen, München, 1981, (Musik-Konzepte, 19).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Nono, München, 1981, (Musik-Konzepte, 20).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Bartók, München, 1981, (Musik-Konzepte, 22).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Bruckner, München, 1982, (Musik-Konzepte, 23/24).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Messiaen, München, 1982, (Musik-Konzepte, 28).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Varèse, München, 1983<sup>2</sup>, (Musik-Konzepte, 6).
- Metzger, H.K., Riehn, R. (Hrsg), Strawinsky, München, 1984, (Musik-Konzepte, 34/35).
- Mulder, E., Muziek, ethos, kosmos. Een kanttekening bij de musicologie als wetenschappelijke traditie, Baarn, 1983.
- Mulder, E., Muziek in spiegelbeeld. Essays over muziekfilosofie en dieptepsychologie, Baarn, 1985.
- Neunzig, H.A., Brahms, Reinbek bei Hamburg, 1977<sup>5</sup>.
- Prieberg, F.K., Versuch einer Bilanz der elektronischen Musik, Freudenstadt, 1980.
- Reich, W., Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär, München, 1974.
- Rexroth, D. (Hrsg), Paul Hindemith. Briefe, Frankfurt am Main, 1982.
- Rexroth, D. (Hrsg), Opus Anton Webern, Berlin, 1983.

- Riethmüller, A., Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik, Wiesbaden, 1976.
- Rummenhöller, P., Einführung in die Musiksoziologie, Wilhelmshaven, 1978.
- Sabbe, H., Philosophie der neuesten Musik. Ein Versuch zur Extrapolation der neuen Musik, in: Adorno Heft, Meppel, 1971, (Philosophica Gandensia, 9).
- Sachs, C., Geschiedenis der muziek, Utrecht, 1961.
- Sanders, R., Kurt Weill, München, 1980.
- Scherliess, V., Alban Berg, Reinbek bei Hamburg, 1979<sup>2</sup>.
- Schiedermaier, L.F., Musiker Schicksale. Aus dem Leben grosser Komponisten, München, 1983.
- Schmidt, C.M., Brennpunkte der Neuen Musik, Köln, 1977.
- Schönberg, A., Mechanische Musikinstrumente, Pult und Taktstock, Wien, 1926.
- Schönberg, A., Harmonielehre, O.O., 1966.
- Schubert, G., Hindemith, Reinbek bei Hamburg, 1981.
- Schuh, W., Von neuer Musik. Konzert- und Opernwerke, Musikfeste, Persönlichkeiten, Zürich, 1955.
- Schuhmacher, G., Einführung in die Musikästhetik, Wilhelmshaven, 1975.
- Schweizer, K., Orchestermusik des 20. Jahrhunderts seit Schönberg, Stuttgart, 1976.
- Simon, E., Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik, Wiesbaden, 1980.
- Stam, H., Inleiding tot de hedendaagse muziek, Haarlem, 1953.
- Stefan, P., Musik und Maschine, Wien, 1926, (Musikblätter des Anbruch, Sonderband).
- Stein, G., Neue Musik in der Krise. Kritik, Bestandsaufnahme, Ausblick, Zürich, 1981.
- Stephan, R. (Hrsg), Über das Musikleben der Gegenwart, Berlin, 1968.
- Stockhausen, K., Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1, Köln, 1963.
- Stockhausen, K., Mikrophonie I. Mikrophonie II, O.O., 1965.
- Stockhausen, K., Texte zur eigenen Werke, zur Kunst Anderer. Aktuelles, Köln, 1975<sup>2</sup>.
- Strawinsky, I., Musikalische Poetik, Glückstadt, 1960.
- Strawinsky, I., Gespräche mit Robert Craft, Mainz, 1961.
- Strobel, H., Paul Hindemith, Mainz, 1948.
- Stuckenschmidt, H.H., Arnold Schönberg, Freiburg, 1951.

- Stuckenschmidt, H.H., Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers, Zürich, 1967.
- Stuckenschmidt, H.H., Die Musik eines halben Jahrhunderts. 1925-1975. Essay und Kritik, München, 1976.
- Varèse, L., A Looking-Glass Diary, New York, 1972.
- Vetter, H.J., Die Musik unseres Jahrhunderts, Mainz, 1968.
- Vogt, H., e.a., Neue Musik seit 1945, Stuttgart, 1982.
- Webern, A., Der Weg zur neuen Musik, Wien, 1960.
- Wehmeyer, G., Edgard Varèse, Regensburg, 1977.
- Weiland, F.C., Tempelaars, C.A.G.M., Elektronische muziek, Utrecht, 1982.
- Wendel, S., Das mechanische Musikkabinett, Harenberg, 1983.
- Willemze, T., Muziekinstrumenten, Utrecht, 1966.
- Wilson, C., Modern music. The problem, n.p., 1967.
- Wirth, H., Reger, Reinbek bei Hamburg, 1982.
- Zimmerschied D. (Hrsg), Perspektiven Neuer Musik. Material und didaktische Information, Mainz, 1974.

Kunstgeschiedenis, kunstfilosofie, literatuur

- Ades, D., Dada en surrealisme, Amsterdam, 1976.
- Adorno, T.W., Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, 1981<sup>a</sup>  
(5<sup>e</sup> d.).
- Althaus, H., Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft, München, 1971.
- Baudelaire, Ch., Les fleurs du mal et autres poèmes, Paris, 1982.
- Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen  
Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie,  
Frankfurt am Main, 1977<sup>4</sup>.
- Berg, J.H. van den, Hoogte in de kerkbouw, Nijkerk, 1981.
- Bloch, E., Geist der Utopie, Frankfurt am Main, 1973.
- Bloch, E., Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main, 1976<sup>3</sup>.
- Bouman, P.J., Cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw in  
Westeuropes perspectief, Amsterdam, 1977.
- Gerhardus, M. und D., Kubismus und Futurismus. Die Entwicklung  
zum autonomen Bild, Freiburg, 1977.
- Gustmann, K., Frank Lloyd Wright, O.O., 1981.
- Haftmann, W., Schilderkunst in de twintigste eeuw, Rotterdam,  
1977<sup>5</sup>.
- Hauser, A., Methoden moderner Kunstbetrachtung, München, 1974.
- Hauser, A., Soziologie der Kunst, München, 1978<sup>2</sup>.
- Hauser, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München,  
1983.
- Herodotos, Historiën, Bussum, 1974<sup>3</sup>.
- Hesse, H., Das Glasperlenspiel, Frankfurt am Main, 1977<sup>10</sup>.
- Hesse, H., Gertrud, Frankfurt am Main, 1983.
- Hoffmann, E.T.A., Die Automate. Erzählung, Zürich, 1967.
- Hoffmann, E.T.A., Nachtstücke. Der Sandmann, Ignaz Denner,  
Wiesbaden, 1979.
- Jean Paul, Titan, Frankfurt am Main, 1983.
- Kleist, H. von, Sämtliche Werke, Wiesbaden, O.J.
- Mann, T., Doktor Faustus, Frankfurt am Main, 1982<sup>13</sup>.
- Nash, J.M., Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus,  
München, 1975.
- Nolthenius, H., Renaissance in mei, Utrecht, 1977<sup>4</sup>.
- Nuttgens, P. (red.), Vijftig eeuwen bouwkunst. Van mastaba tot  
massabouw, Alphen aan den Rijn, 1981.



- Russell, J., The meanings of modern art, New York, 1981.
- Schneede, U.M. (Hrsg), Die zwanziger Jahre, Manifeste und  
Dokumente deutscher Künstler, Köln, 1979.
- Striedter, J. (Hrsg), Russischer Formalismus, München, 1969.
- Szeemann, T., e.a., Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische  
Utopien seit 1800, Aarau, 1983<sup>2</sup>.
- Wick, R., Wick-Kmoch, A., Kunstsoziologie. Bildende Kunst und  
Gesellschaft, Köln, 1979.

Sociologie, anthropologie, filosofie, geschiedenis

- Achterhuis, H., *Arbeid, een eigenaardig medicijn*, Baarn, 1984.
- Adorno, T.W., *Minima moralia*, Utrecht, 1971.
- Adorno, T.W., *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*, Frankfurt am Main, 1981<sup>c</sup> (2<sup>e</sup> d.).
- Bammé, A., e.a., *Maschinen-Menschen, Mensch-Maschinen. Grundrisse einer sozialen Beziehung*, Reinbek bei Hamburg, 1983.
- Becker, H., e.a. (Hrsg), *Technologie und Kultur*, Reinbek bei Hamburg, 1983, (Psychosozial, 18).
- Borries, V. von, *Technik als Sozialbeziehung. Zur Theorie industrieller Produktion*, München, 1980.
- Delfgaauw, B., *Beknopte geschiedenis der wijsbegeerte*, Baarn, 1973<sup>9</sup>.
- Dessaur, C.I., *De droom der rede. Het mensbeeld in de sociale wetenschappen*, Den Haag, 1982.
- Dijksterhuis, E.J., *De mechanisering van het wereldbeeld*, Amsterdam, 1975<sup>2</sup>.
- Doorn, J.A.A. van, Lammers, C.J., *Moderne sociologie*, Utrecht, 1972<sup>11</sup>.
- Gehlen, A., *Die Seele im technischen Zeitalter*, Reinbek bei Hamburg, 1957.
- Glaser, H., *Maschinenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik*, Frankfurt am Main, 1981.
- Goudsblom, J., e.a. (red), *Hoofdstukken uit de sociologie*, Utrecht, 1977.
- Horkheimer, M., Adorno, T.W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1981<sup>8</sup>.
- Illich, I., *Het recht op nuttige werkloosheid*, Baarn, 1978.
- Illich, I., *Selbstbegrenzung. Tools for Conviviality*, Reinbek bei Hamburg, 1980.
- Jay, M., *De dialektische verbeelding. Een geschiedenis van de Frankfurter Schule en het Institut für Sozialforschung, 1923-1950*, Baarn, 1977.
- Jokisch, R. (Hrsg), *Techniksoziologie*, Frankfurt am Main, 1982.
- Kuhn, T., *The structure of scientific revolutions*, Chicago, 1975<sup>6</sup>.

- Lakatos, I., Wetenschapsfilosofie en wetenschapsgeschiedenis.  
De controverse tussen Popper en Kuhn, Meppel, z.j.
- Marx, K., Nationalökonomie und Philosophie, in: Die Frühschriften, Stuttgart, 1964.
- Marx, K., Engels, F., Het communistisch manifest, Amsterdam, 1972.
- Marx, K., Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, dl I, Berlin, 1975.
- Marx, K., Die deutsche Ideologie, in: Marx, K., Engels, F., Staatstheorie, Frankfurt am Main, 1979.
- Marx, K., Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, dl III, MEW-25, Berlin 1983.
- Mumford, L., Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht, Frankfurt am Main, 1981<sup>4</sup>.
- Parsons, T., Social structure and the development of personality: Freud's contribution to the integration of psychology and sociology, Psychiatry, 1958, 21-4, pp 321-340.
- Rademaker, L., Petersma, E. (red), Hoofdfiguren uit de sociologie, deel 2, Utrecht, 1974.
- Roszak, T., Opkomt van een tegencultuur. Bespiegelingen over de technocratische maatschappij en haar jeugdige bestrijders, Amsterdam, 1980<sup>7</sup>.
- Sachsse, H., Anthropologie der Technik. Ein Beitrag zur Stellung des Menschen in der Welt, Braunschweig, 1978.
- Sorokin, P., Social and cultural dynamics. A study of change in major systems of art, truth, ethics, law and social relationships, Boston, 1970<sup>2</sup>.
- Spengler, O., Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München, 1983<sup>7</sup>.
- Störig, H.J., Geschiedenis van de filosofie, deel 2, Utrecht, 1972.
- Toynbee, A.J., Blokkerende gewoonten. Fleidooi voor een wereldstaat, Utrecht, 1970.
- Toynbee, A.J., A study of history, New York, 1972.
- Troitzsch, U., Weber, W. (Hrsg), Die Technik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Braunschweig, 1982.
- Weizenbaum, J., Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft, Frankfurt am Main, 1978.

Psychologie, psychiatrie

- Baker, R., Some considerations arising from the treatment of a patient with necrophilic fantasies in late adolescence and young adulthood, *International Journal of Psycho-Analysis*, 1984, 65, pp 283-294.
- De River, J.P., *The sexual criminal: a psychoanalytic study*, Springfield, 1956<sup>2</sup>.
- Freud, S., *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main, 1972<sup>22</sup>.
- Freud, S., *Das Ich and das Es und andere metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main, 1981<sup>a</sup>, (3<sup>e</sup> d.).
- Freud, S., *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion*, Frankfurt am Main, 1981<sup>b</sup>, (15<sup>e</sup> d.).
- Freud, S., *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt am Main, 1981<sup>c</sup>, (18<sup>e</sup> d.).
- Freud, S., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, 1981<sup>d</sup>, (4<sup>e</sup> d.).
- Freud, S., *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie und verwandte Schriften*, Frankfurt am Main, 1983<sup>5</sup>.
- Fromm, E., *De angst voor vrijheid. De vlucht in autoritarisme, destructivisme, conformisme*, Utrecht, 1973<sup>7</sup>.
- Fromm, E., *Liefhebben, een kunst, een kunde. Over de ontplooiing tot creatief mens-zijn*, Utrecht, 1974<sup>a</sup> (7<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., *Marx, Freud en de vrijheid. De bevrijding van de mens uit de ketenen der illusies*, Utrecht, 1974<sup>b</sup> (4<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., *Analytische Sozialpsychologie und Gesellschaftstheorie*, Frankfurt am Main, 1980<sup>a</sup> (6<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., *Die Revolution der Hoffnung. Für eine Humanisierung der Technik*, Reinbek bei Hamburg, 1980<sup>b</sup> (6<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., *Ihr werdet sein wie Gott*, Reinbek bei Hamburg, 1980<sup>c</sup> (2<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbek bei Hamburg, 1981<sup>a</sup> (7<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., *Die Seele des Menschen. Ihre Fähigkeit zum Guten und zum Bösen*, Frankfurt am Main, 1981<sup>b</sup>.
- Fromm, E., *Es geht um den Menschen. Eine Untersuchung der Tatsachen und Illusionen in der Aussenpolitik*, 1981<sup>c</sup>.

- Fromm, E., Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft, München, 1981<sup>d</sup> (9<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache, Reinbek bei Hamburg, 1981<sup>e</sup> (2<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., Psychoanalyse und Ethik, Frankfurt am Main, 1981<sup>f</sup>.
- Fromm, E., Psychoanalyse und Religion, Zürich, 1981<sup>g</sup> (6<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., Sigmund Freuds Psychoanalyse. Grösse und Grenzen, München, 1981<sup>h</sup>.
- Fromm, E., Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung, Frankfurt am Main, 1981<sup>i</sup> (10<sup>e</sup> d.).
- Fromm, E., Das Menschenbild bei Marx. Mit den wichtigsten Teilen der Frühschriften von Karl Marx, Frankfurt am Main, 1982<sup>a</sup>.
- Fromm, E., Sigmund Freud, seine Persönlichkeit und Wirkung, 1982<sup>b</sup>.
- Hentig, H. von, Der nekrotrope Mensch. Vom Totenglauben zur morbiden Totennähe, Stuttgart, 1964.
- Hirschfeld, M., Geschlechtsanomalien und Perversionen, Frankfurt am Main, 1953.
- Jung, C.S., e.a., De mens en zijn symbolen, Rotterdam, 1982<sup>g</sup>.
- Krafft-Ebing, R., Psychopathia sexualis, Stuttgart, 1924.
- Kraft, H. (Hrsg), Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud, Köln, 1984.
- Lagache, D., Wat is psychoanalyse?, Utrecht, 1962.
- Maddi, S.R., Personality theories: a comparative analysis, Homewood, Ill., 1980<sup>4</sup>.
- Maslow, A.H., Religie en topervaring, Rotterdam, 1974.
- Pontalis, J.B. (Hrsg). Objekte des Fetischismus, Frankfurt am Main, 1972.
- Russelman, G.H.E., Van James Watt tot Sigmund Freud. De opkomst van het stuwmodel van de zelfexpressie, Deventer, 1983.
- Spoerri, T., Über Nekrophilie, Basel, 1959.

## SAMENVATTING

Het uitgangspunt van deze studie is de vraag of er een samenhang bestaat tussen de muziek van de twintigste eeuw en de technologie. In eerste instantie wordt geconcludeerd dat stijlveranderingen in de kunst veel overeenkomst vertonen met een verandering van paradigma.

Een grotere groep van kunstenaars gaat waarde hechten aan normen en regels die onverenigbaar zijn met de traditie, omdat men intuïtief in het nieuwe gelooft. Er wordt verondersteld dat het nieuwe paradigma overeenkomst vertoont met gelijktijdige maatschappelijke ontwikkelingen.

Om te kunnen vaststellen hoe de relatie met het maatschappelijke gebeuren kan worden opgevat, wordt onderzocht hoe in verschillende theorieën de weerspiegeling van de maatschappelijke werkelijkheid in de kunst, en in de muziek in het bijzonder, wordt beschreven. Daaruit blijkt dat van een letterlijke kopie geen sprake kan zijn omdat de persoonlijkheid van de kunstenaar, die intermediair is tussen kunstwerk en samenleving, bepaald wordt door maatschappelijke, maar evenzeer door niet aan de maatschappij gebonden motieven. Dit kan verklaren waarom pogingen tot decodering van muziekwerken vaak niet met elkaar in overeenstemming zijn.

Als vervolg hierop worden de verschillende aspecten van de persoonlijkheid nader uitgewerkt overeenkomstig de theorie van Fromm. De mens bezit een sociaal karakter dat hem in staat stelt te functioneren overeenkomstig de eisen van een bepaalde maatschappijstructuur. Het sociaal karakter is sociaal omdat het door meerderen wordt gedeeld en omdat het maatschappijgebonden is. De vorming van dit karakter hangt af van de mogelijkheden die in een maatschappij bestaan tot bevrediging van de existentiële behoeften. Kunst kan, indien deze mogelijkheden te kort schieten, tegemoet komen aan de existentiële motieven. Het verdere onderzoek concentreert zich op het sociale karakter en de uitdrukking daarvan in de muziek.

Er wordt getracht een omschrijving te geven van aspecten van het sociale karakter van de twintigste eeuw. Technofilie, de drijfveer tot Verdinglichung, kenmerkt zich door de wens de mens te vervangen door een technisch apparaat of door de opvatting dat de mens functioneert of dient te functioneren als een machine. Dat technofilie in de kunst is aan te wijzen wordt o.a. verduidelijkt met voorbeelden ontleend aan het Futurisme, Dadaïsme en Bauhaus. Door verschillende auteurs werd het begrip "nekrofilie" geïntroduceerd. In een kritische bespreking wordt aangetoond dat de term "technofilie" beter voldoet.

In het licht van de kritiek op het begrip "nekrofilie" volgt een bespreking van twee toepassingen van nekrofilie in de muziek. Er worden een aantal bouwstenen gevonden die als uitgangspunt kunnen dienen voor een verdere invulling van technofilie en machinemuziek (muziekwerken die overeenkomst vertonen met technologie).

Omdat technofilie en machinemuziek historisch bepaald zijn, wordt het technische aspect in de muziek in de geschiedenis uitgewerkt. Toename in technische complexiteit, theoretische rechtvaardiging en uitbreiding van het muziekinstrumentarium blijkt de tendens te zijn. Sinds Descartes nam het mechanische wereldbeeld in belangrijkheid toe, maar vooralsnog behield in de uitvoering van muziek de mens zijn positie.

De geschiedenis van het mechanische muziekinstrumentarium laat zien dat er een geleidelijke verandering optreedt doordat men de uitvoerder niet meer wil imiteren maar overtreffen. Zo ontstond het automatische instrumentarium dat perfecter, betrouwbaarder en gestandaardiseerder werkt dan de uitvoerder en hem overbodig maakt. Het mechanische muziekinstrumentarium kreeg een vervolg in electro-mechanische, electro-magnetische en electronische middelen ter reproductie die weliswaar dienen ter registratie van levende uitvoering, maar de plaats van de uitvoerder inperken of hem veroordelen tot kunstmatig handelen.

De amateuristische muziekbeoefening dreigt te verschromelen doordat de technische apparatuur de mens in de schaduw stelt.

In de elektronische muziek werd, met als doel klankuitbreiding, automatisering van zowel uitvoerder als componist toegepast. Componisten wens(t)en zichzelf te zien als natuurwetenschapper en de compositie als een fysisch proces. De realisatie zou moeten gebeuren door een druk op de knop die de (niet speelbare) muziek door een technisch apparaat ten uitvoer laat brengen. Sommige componisten wilden de mens in zijn geheel vervangen, terwijl anderen gebruik maakten van instrumentalisten in combinatie met electronica.

Tegelijkertijd werd getracht de computer een aantal taken van de componist te laten overnemen.

Doordat muziek een middel is tot individuele en sociale ontplooiing (het "Rijk van de vrijheid") zal de automatisering van productie en uitvoering gebonden moeten worden aan grenzen omdat autonomie en creativiteit verloren dreigen te gaan.

Behalve door toepassing van automatisering kan men in de muziek spreken van machinemuziek en technofilie omdat componisten geluidsbronnen toepassen die afkomstig zijn uit een technische context ofwel techniek wensen na te bootsen door middel van titel, aanwijzingen of "programma".



Die Musik im Griff der Technologie.  
einige Aspekte der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts im  
Zusammenhang mit dem herrschenden Sozialcharakter.

### ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Studie untersucht inwiefern ein Zusammenhang besteht zwischen der Ausdehnung der Technik im zwanzigsten Jahrhundert und der Musik.

Am Anfang wird gezeigt, dass Änderungen des Stils in der Kunst von psychologischer Art sind. Dass heisst, dass ein Paradigma mit, im Vergleich zu dem Vorangegangenen, wesentlich abweichenden Zügen entsteht. Mehrere Künstler akzeptieren die neue Regel intuitiv. Es wird von der Annahme ausgegangen, dass der Umschwung des Paradigma seine Ursache unter anderem in der Gesellschaftsstruktur findet, durch die viele Mitglieder einer Gesellschaft charakterlich beeinflusst werden.

Zur Feststellung des Zusammenhangs zwischen Gesellschaft und Kunst wird anhand bestehender Theorien untersucht wie Widerspiegelung von Wirklichkeit in Kunst statt finden könnte. Von einer unmittelbaren Kopie kann keine Rede sein, weil ein Musikstück durch die Gesellschaft und durch Motive, die nicht aus der Gesellschaft stammen beeinflusst wird. Die Schwierigkeit der "Dechiffrierung" der Musik wird dadurch verständlich.

Weil der Künstler "Vermittler" ist, wird der Theorie Erich Fromms entsprechend die Persönlichkeitsstruktur ausgearbeitet. Der Mensch hat einen Sozialcharakter, der es ihm ermöglicht, in einer spezifischen Gesellschaft zu leben. Der Sozialcharakter ist sozial, weil er von mehreren geteilt wird und weil er Produkt der Gesellschaft ist. Die Bildung diese Charakters geschieht durch die Wechselwirkung zwischen den existentiellen Bedürfnissen und der Gesellschaft. Die Untersuchung bezieht sich insbesondere auf den Sozialcharakter.

Der Sozialcharakter des zwanzigsten Jahrhunderts hat die Eigenschaft der Technophilie . Dieser Trieb zur "Verdinglichung" möchte eine Maschine anstelle des Menschen setzen oder den Menschen wie eine Art Maschine auffassen. Der einzige Unterschied besteht für ihn im letzten Fall nur darin, dass die Maschine alles "besser" macht.

Man findet diese Technophilie zum Beispiel in Äusserungen von Künstlern des Futurismus, Dadaismus und Bauhaus. Mehrere Autoren haben den Begriff "Nekrophilie" angewandt, es wird jedoch plausibel gemacht, dass "Technophilie" den Anforderungen der Deutlichkeit besser genügt.

Der Kritik der "Nekrophilie" folgt eine Besprechung zweier Autoren, die Nekrophilie und Musik mit einander in Verbindung bringen. Einige Bausteine dieser Theorien können als Basis für die weitere Ausarbeitung der Technophilie und Maschinenmusik (Musikstücke die der Technologie gleichen) dienen.

Technophilie und Maschinenmusik sind historisch bestimmt. Deshalb wird das Technische in der Musik im Laufe der Geschichte aufgezeichnet. Man findet eine Vermehrung der technischen Komplexität, der theoretischen Rechtfertigung und der Instrumente. Seit Descartes wuchs das mechanische Weltbild , dennoch wurde für den Menschen in der Ausführung der Musik anfangs ein grosser Platz eingeräumt.

Die Geschichte der mechanischen Musikinstrumente zeigt eine allmähliche Verschiebung, dadurch dass nicht länger Imitation sondern Perfektion des Interpreten bezweckt wird.

Die automatischen Instrumente arbeiten perfekt, zuverlässig und standardisiert und machen den Interpreten überflüssig. Die mechanischen Musikinstrumente sind verschwunden, weil elektro-mechanische, elektro-magnetische und elektronische Instrumente zur Verfügung standen. Diese Instrumente dienen der Reproduktion der Interpretation, aber führen oft dazu, dass der Interpret nur einen winzigen Teil des Musikgeschäftes einnimmt oder dass er gezwungen wird seinen Vortrag zu zerstückeln.

Der nicht professionelle Musikfreund "hat" die Musik, weil er sie kaufen kann. Seine eigenen Fähigkeiten verkümmern oder verschwinden.

In der elektronischen Musik wurde neuer Klang geschaffen und gleichzeitig wurden Interpret und Komponist automatisiert. Komponisten wollten Naturwissenschaftler sein und man sah die Musik wie einen physikalischen Prozess. Die Realisation sollte durch den Knopfdruck geschehen der die Musik aus dem Apparat lässt. Einige Komponisten sahen die Eliminierung des Menschen als Ziel. Andere dagegen versuchten Interpreten und Maschinen zu versöhnen.

Zur gleichen Zeit diente der Computer zur Entlastung des Komponisten. Weil die Musik der Entfaltung individueller und sozialer Begabung dient (das "Reich der Freiheit") sollte der Automatisierung der Produktion und Interpretation der Musik eine Grenze gesetzt werden. Die Autonomie und Kreativität des Menschen darf man nicht entlasten.

Ausser in bezug auf Automatisierung kann man in der Musik von Maschinenmusik und Technophilie sprechen, wenn Komponisten Geräusche von mechanischen, elektrischen oder elektronischen Geräten verwenden oder wenn Komponisten durch Titel, Vortragsanweisung oder Programm danach trachten, die Technik zu imitieren.

## CURRICULUM VITAE

De auteur van dit proefschrift werd in 1952 geboren te Heerlen. Na het behalen van het diploma H.B.S.-B in 1969 studeerde hij aanvankelijk wiskunde.

Door zijn werkzaamheden als pedagogisch medewerker in een tehuis voor moeilijk opvoedbare jongeren ging zijn interesse uit naar pedagogiek en psychologie. Hij koos in 1972 voor de opleiding Sociale Pedagogiek M.O., behaalde in 1975 het M.O.-A diploma en in 1981 het M.O.-B diploma ("met de hoogste lof") en rondde tenslotte in 1982 aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen deze studie af met het doctoraal examen Andragogiek ("cum laude").

Naast de Pedagogiek-opleiding studeerde hij sinds 1977 piano bij Jean Antonietti en muziektheoretische vakken waarvoor hij in 1979 en 1981 Staatsexamen aflegde. Gaandeweg werd zijn belangstelling gewekt voor de integratie van psychologie, sociologie en muziek. In de doctoraal studie combineerde hij dan ook het hoofdvak met muzikwetenschap.

De samenhang tussen persoonlijkheid, maatschappij en muziek vormde het vertrekpunt voor de dissertatie.

De werkzaamheden van de auteur lagen na zijn functie als pedagogisch medewerker op het terrein van de muziek. Onderzoek op het gebied van de methodiek van het piano-onderwijs leidde in 1980 tot een aanstelling als docent aan het Maastrichts Conservatorium.

Sinds 1982 is hij als docent maatschappijleer verbonden aan een school voor middelbaar onderwijs.



## STELLINGEN

1. De componist van de twintigste eeuw is te vergelijken met een werktuigbouwkundige die technieken ontwikkelt om krachten te trotseren.
2. De afstand tussen elektronische muziek en publiek laat zich niet verklaren uit een afwijzende houding ten opzichte van techniek.
3. De realiteit in beeldende kunst, letterkunde en muziek wordt vervangen door abstractie als de kunstenaar vreest zichzelf in het bekende niet meer te herkennen.
4. Het komt voor dat een kunstwerk (bijvoorbeeld het vioolconcert van Schumann) als een uiting van psychopathologie wordt gezien terwijl het juist het resultaat is van een proces van creativiteit dat de neurose in bedwang houdt.
5. Doordat Erich Fromm ontwikkelingen in de persoonlijkheid van de mens benoemt met begrippen uit de seksuele pathologie, geven zijn analyses meer mogelijkheid tot kritiek dan de feiten toelaten.
6. De fixatie op het authentieke muziekinstrumentarium is een teken van technofilie.
7. De plicht het menselijk leven tot het uiterste te verlengen berooft de mens van zijn existentiële autonomie.
8. De symmetrische escalatie in de bewapeningswedloop zou doorbroken worden indien een partij eenzijdig ontwapent. Dit noodzaakt de andere zijde tot een herinterpretatie van het vijandbeeld.
9. De liefde voor de techniek vertoont in extreme gevallen een samenhang met de drang tot destructie en verachting van de vrouw.
10. De opvatting dat creatieve vormgeving afhangt van het anatomische verschil tussen man en vrouw, kan ideologisch zijn binnen maatschappelijke structuren die creativiteit bij vrouwen belemmeren.
11. De actieve bevolking in Nederland denkt vaak ten onrechte dat haar activiteit een gevolg is van kwaliteit en dat kwaliteit een gevolg is van haar activiteit.
12. Het isoleren van huizen bevordert het open staan van ramen en deuren.







