

Volksopvoeding

Belgisch-Nederlands tijdschrift

Uitgave van het Bestuur voor volksontwikkeling en openbare
lectuurvoorziening bij het Ministerie van Nationale Opvoeding en
Nederlandse Cultuur.

De Belgische uitgave staat onder redactie van :

M. Vanderbruggen (voorzitter)

G. De Bock

L. Bollaert

L. Bollaerts

H. Cammaer

M. Cantrijn

J. Cornelissen

S. Creyf

J. Das

J. Elsen

E. Heidbuchel

H. Hermans

J. Mariën

H. Ongena

R. Oosterlinck

L. Plasschaert

M. De Prins

P. Rock

R. Roels

L. Schevenhels

F. Danckaert (secretaris)

J. Vervaeke (adjunct-secretaris)

De Nederlandse uitgave (getiteld 'Vorming') staat onder redactie van :

Hans van Houte (voorzitter)

Ben Bos (eindredacteur)

Tjeerd Dibbits

Anke Kooke

Henk Mol

Fred Repko

Karel Roessingh

Theo de Ronde

Joos Sinke

Jan Smeets

Frank Spoelstra

Frans Wermer

Wil van der Louw (secretariaat)

Volksopvoeding verschijnt zesmaal per jaar.

De omvang van elk nummer is minimum 4 vel druks, royaal formaat.

Brieven en stukken voor de redactie gelieve men te zenden aan
Frits DANCKAERT, Wolfstraat 20, 2000 Antwerpen.

Inlichtingen betreffende deze publikatie kunnen worden bekomen bij het
Bestuur voor volksontwikkeling en openbare lectuurvoorziening,
Saintlettessquare 13, 1000 Brussel. Tel : 02/219.34.10

Kreatief musiceren in een anti-kreatieve maatschappij?

Godfried-Willem Raes

Voorwoord

Dat dit artikel uiteindelijk veeleer de gedaante heeft aangenomen van een essay vindt zijn reden en verantwoording op tweeërlei punten. Eerst en vooral in het feit dat in het raam van dit tijdschrift er geen traditie is inzake artikels met betrekking tot muziek zodat wij geen mogelijkheid zagen om aan te sluiten bij een bestaande en toegankelijke kontekst. Hierdoor zagen we ons verplicht het kader waarbinnen we het creatief musiceren en de avant-garde muziek zagen zitten iets uitvoeriger te belichten dan anders het geval zou zijn geweest.

In de tweede plaats, en het eerste punt is daarvan wellicht een symptoom, bestaat er in het Nederlands in het geheel geen relevante literatuur met betrekking tot de hier behandelde materie. Bovendien is België op muziekpolitiek gebied zeker één der meest conservatieve landen van West-Europa, waardoor de lezer wellicht niet over de nochtans nuttige muziekkulturele kontekst beschikt waarbinnen hij een en ander zou kunnen duiden.

Vanuit deze optiek zijn we wellicht nog niet uitvoerig genoeg geweest en wellicht zou het voorhanden zijn van luistervoorbeelden daaraan veel kunnen verhelpen. Wie daarvoor interesse heeft gelieve zich evenwel vrij te voelen, zich tot ons adres te wenden.

Mocht er, zoals wij hopen, positieve belangstelling bestaan voor de in onderhavige tekst gedane voorstellen, dan zullen we met plezier in gebeurlijk volgende artikels van beperkter opzet, daarover verder en konkreter uitweiden.

Het tans voorliggende artikel is niets meer dan een inleidende schets, die bijlange geen aanspraak maakt op volledigheid noch op voldoende genuanceerdheid.

De tekst omvat volgende delen :

Hoofdstuk 1 : De plaats van de avant-garde muziek, voorzover zij alternatieven bevat in het geheel van de muziekkultuur als konsumptiekultuur.

.1.: Muziek en maatschappij

.2.: Overzicht van het konsumptief muziekleven

.3.: De avant-garde muziek

Hoofdstuk 2 : Beknopt overzicht van de amateur-muziekproductie

Hoofdstuk 3 : Kreatief muziekmaken

.1.: Betekenis a. Kreativiteit b. Kreatief muziekmaken

.2.: Amateur-muziekproductie, kreatieve muziekproductie?

Hoofdstuk 4 : Konkrete implicaties van het creatief musiceren

- .1.: Konkrete organisatievormen
- .2.: Op akoestisch-instrumentaal vlak
- .3.: Op het niveau van de relaties tussen de verschillende akoestische gebeurtenissen van het muzikaal proces.
- .4.: Slotbeschouwing

Noten

Bibliografie

HOOFDSTUK I

De plaats van de avant-gardemuziek, voorzover zij alternatieven bevat in het geheel van de muziekkultuur als konsumptiekultuur.⁽¹⁾

.1.: Muziek en Maatschappij

Vaak wordt de bewering gehoord als zou avant-garde muziek, zoals avant-garde kunst en cultuur in het algemeen overigens, een elitaire aangelegenheid bij uitstek zijn. Bewering waarmee dan meestal alleen wordt verwezen naar een feitelijk bestaande situatie, namelijk dat numeriek het bestaande publiek voor dit soort manifestaties beperkt blijft tot een kleine groep geïnteresseerden. Hoewel wij de feiten in dit verband geenszins wensen te loochenen, lijkt het ons toch wat al te gemakkelijk zich op die manier van de avant-garde muziek te ontdoen als zijnde onbelangrijk en in het raam van een muziekkultuurbeleid irrelevant. Dit hoofdstuk wil enige ideeën naar voor brengen die aanleiding zouden kunnen geven tot een kritisch-analytische aanpak van het probleem.

Eerst en vooral dringt zich de noodzaak op, deze avant-garde muziek te situeren in het geheel van onze actuele muziekkultuurkonsumptie. Een eerste criterium dat we zouden kunnen gebruiken om dit grote geheel te structureren, zien we in de aard van de relatie tussen de waarden en structuur van de muziek (wel te verstaan steeds zoals zij zich in onze muziekkultuur nu voordoet) als produkt en desgevallend als proces, en de structuur en waarden van de maatschappij. Daarbij kunnen zich drie situaties voordoen :

1. De muziek kan een structuur vertonen die overeenkomt met, verwijst naar een maatschappijstructuur uit het verleden.
2. De muziek kan een structuur vertonen die overeenkomst vertoont met de maatschappijstructuur nu.
3. De muziek kan gestructureerd zijn naar principes en waarden die deze zouden kunnen zijn van een alternatief maatschappijmodel, uiteraard niet zomaar in de lucht gegrepen, doch opgebouwd op basis van kritiek op het bestaande. Dus met een negatieve relatie tot dit laatste.

Een tweede criterium voor een verdere typologie van de muziekkultuur kan worden gezien in een onderverdeling naargelang het historisch moment waarop die muziek oorspronkelijk werd/wordt voortgebracht (geproduceerd).

Voor onze eerste categorie krijgen we zo een tijdspanne die grosso modo zo'n duizend jaar, van de middeleeuwen tot heden, bestrijkt. Immers ook nu wordt (en niet in het minst in het muzikaal bijzonder conservatieve België) nog muziek geproduceerd in de lijn van bvb. Bach, de renaissance en voornamelijk, de romantiek.

Voor deze categorieën kan een derde parameter (een tweede tijdparameter) worden bepaald als verder onderscheidingskriterium, namelijk op welke maatschappelijke structuur de betreffende muziek betrekking lijkt te nemen. Zo kan men stellen dat tot de romantiek de historische muziek gerelateerd was aan de maatschappij waarvan zij een geëksponerd produkt was. Mét het aan de romantiek zo eigene historicisme ontstond echter ook een kultuurprodukt die niet langer eigentijds maar historisch was gericht. We zouden deze attitude inzake kultuurprodukt als reaktionair kunnen betitelen, precies omwille van haar gericht zijn op vormen, waarden, en estetik van een voorbije tijd. Om deze reden komt ons derde criterium, veralgemeend, grosso modo overeen met een indeling naar reaktionair - konservatief - progressief. Zoals met het merendeel der klassifikaties spreekt het ook hier wel vanzelf dat bij konkrete toepassing zich moeilijkheden zullen voordoen, niet in het minst veroorzaakt door de vaak te konstateren halfslachtigheid (of noemen we het beter stilistische-inkonsistentie) van zoveel muziek, evenals door het feit dat wat we hier als diskontinue opdelingen voorstellen, in werkelijkheid continue overgangen en tussenvormen kunnen zijn. Een goed voorbeeld van zulke stilistische inkonsistentie zien we bijvoorbeeld in de protest-song (Bob Dylan, Boudewijn De Groot etc.) waarvan de inhoudsanalyse van de tekst steeds toch wijst op een min of meer progressieve attitude tegenover de maatschappij terwijl de muziek van een dermate groot traditionalisme getuigt dat de kritische intentie van de tekst (zo die al oprecht zou bestaan...) er geheel bij in de mist verdwijnt. Omdat we met betrekking tot ons doel hier, alleen het specifiek muzikale viseren, klasseren we dit dan ook als konservatief, onafgezien van wat dan ook in de tekst wordt gesteld.⁽²⁾

Een vierde criterium zou voorts betrekking kunnen hebben op de functie die deze muziek in onze maatschappij vervult; functies voor konsument, producent en het sociaal-ekonomisch apparaat waarbinnen zij geïntegreerd is. Vooral de functies voor de konsument zijn hier van belang. We moeten hier onderscheid maken tussen praktische functies, gericht op de realisatie van konkrete doeleinden en met konkrete resultaten (cfr. arbeidsfunctie, therapeutische functie e.d.) enerzijds en psychologische of psychosociale functie, gericht op de realisatie van waarden, emoties of hun bestendinging, vaak zonder eksplisiet duidelijk doel (ontspanningsfunctie, ideologische functie, drug-functie, etc.). Deze eerste functies vallen veeleer buiten wat strictu sensu muziekkultuur wordt genoemd. Ze vallen vaak binnen, of vervangen de arbeidstijd, versus de vrije tijd waarin het kultuurleven, zich van konsument-oogpunt uit bekeken afspeelt.

De tweede reeks functies kan gevat worden in wat zo stilaan terecht of tenonrechte een ingeburgerd onderscheid is geworden nml. ernstige

muziek (E-muziek) en ontspanningsmuziek (U-muziek). De eerste verenigt dan de status- en geldingsfunctie, de estetische functie, de informatieve en belerende functie en wat al dies meer, terwijl de tweede voornamelijk de emotieve, vlucht-, drug-, erotische- e.d. functies in zich verenigt. Beide hebben daarnaast nog enige gemeenschappelijke functies, zoals de ideologische, de bevestiging van instituties en rituelen enzomeer.

Ook hier is een onderscheid niet op eenduidige diskontinue wijze te maken. De voorbeelden in ons schema willen dan ook niets meer dan de richting waarin hier wordt gedacht illustreren.

Het onderscheid tussen U-muziek en E-muziek kan eerst in de avant-garde muziek worden opgeheven, terwijl tevens de zin van beide überhaupt hierbij vervaagt. Avant-garde muziek is enerzijds gekenmerkt door een vrij grote informationele rijkdom en een geringe redundantie zoals grosso modo ook de E-muziek terwijl ze anderzijds het belerende, het imperialisme van deze laatste volstrekt mist. Avant garde muziek is enerzijds gekenmerkt door het feit dat zij de kreatieve aktie centraal stelt en daardoor de betrokkene in de gelegenheid stelt zich tegenover zichzelf zowel als tegenover de buitenwereld reflektierend op te stellen waardoor haar in zekere zin ook een 'ontspanningsfunctie' zou kunnen worden toegeschreven, terwijl zij anderzijds het aspekt van werkelijkheidsvlucht en het lampionnetje zijn in een stille zinledige tijd, volstrekt mist.

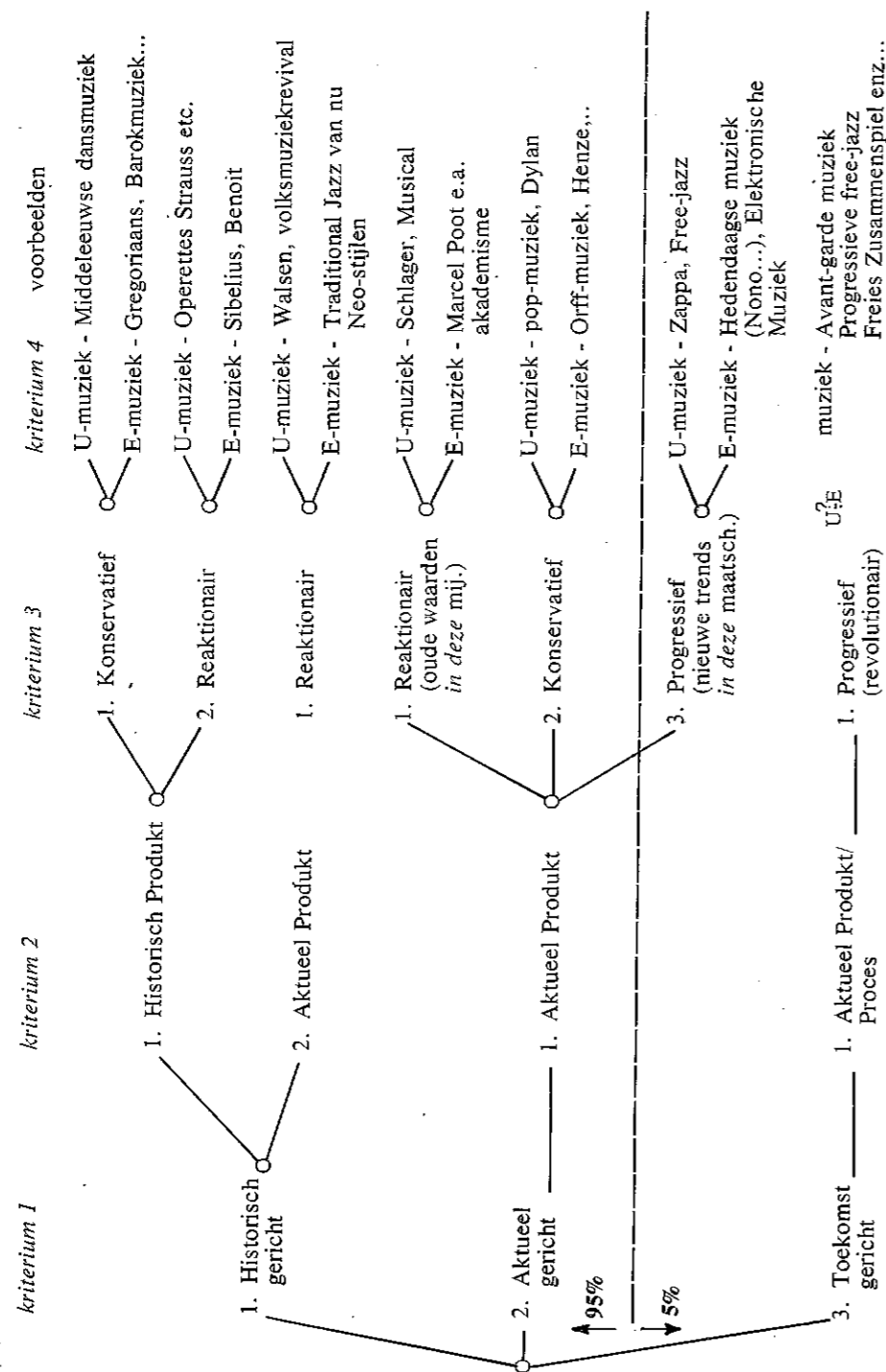
Een andere dan historische parameter in verband met ons eerste aangewend criterium, met name de geografisch-kulturele, die relevant zou zijn om ook de in onze muziekkultuur aanwezige etnische muziek e.d. een plaats te kunnen geven, werken we hier niet verder uit. Het kwantitatief belang hiervan is immers zo gering, terwijl het ons bovendien wat té ver van ons onderwerp zou voeren, dat we dit gebrek aan volledigheid hier niet ongepast achtten.

.2. Overzicht van het konsumptief muziekleven.

Als we zo'n algemeen overzicht geven over het muziekleven van heden dan lijkt het wel alsof er een overmaat aan keuzemogelijkheden, een brede waaier van muziekstijlen en fenomenen voor ons openligt. Wanneer we evenwel aan al deze verschillende uitingsvormen van het muziekleven een cijfer verbinden dat slaat op het aantal mensen dat de overeenkomstige keuzemogelijkheid gekozen heeft (afgezien van de vraag of hier van de effectuering van een keuze in de ware zin kan worden gesproken, waarover trouwens verder meer) dan valt op dat deze ogenschijnlijk zo brede waaier meteen als het ware tot de latjes waaruit we hem ontvouwen ineenskrimpt.

Aangenomen dat iedereen in onze maatschappij op een of andere wijze als muziekkonsument kan worden beschouwd, dan beperken zich,

Overzicht van het bestaande muziekleven hier en nu



rekening houdend met de overlappingsen deze keuzen tot zo'n 90 à 95% der mensen die leven binnen een muziekkultuur die beperkt is tot historisch gerichte muziek en/of aktueel konservatieve en reaktionaire muziek.

Een radioluisteronderzoek gehouden voor de NDR-Hamburg wees uit dat 1% regelmatig, 9% af en toe, 19% zelden, en 67% nooit, naar «nieuwe muziek» luistert. (3% geen respons). De differentiatie tussen avant-garde en hedendaagse muziek werd hier niet gemaakt zodat we mogen aannemen dat de cijfers voor avant-garde alleen nog een stuk lager zouden liggen.⁽³⁾

Gevraagd naar de aan de radio gestelde verwachtingen, antwoordde 52% ontspanning en verstrooiing

41% nieuwsinformatie

4% kunstgenot en kulturele ontwikkeling

3% kennis en vorming⁽⁴⁾

Van de meer dan 41-jarigen heeft 75,3% interesse voor klassieke muziek (wat N.B. geen concertbezoek impliceert) en 29,6% voor pop-muziek (hier in de ruimste zin opgevat). Voor de eronder liggende leeftijdsgroep is deze verdeling 61,1% klassiek en 54% pop-muziek. Voor de leeftijd 15 à 20 j. heeft 88,2% popmuziekinteresse.⁽⁵⁾

4% der jongeren blijkt volgens een ander onderzoek, in elektronische muziek (wat een misleidende term is gezien die niét slaat op een muziekstijl maar op een instrumentarium, waardoor dit cijfer slechts deels relevant is m.b.t. avant-garde muziek) en 8% in moderne muziek (waartoe men naast de avant-garde ook nog uitgesproken konservatieve komponisten zoals Hindemith rekende) geïnteresseerd⁽⁶⁾

Uit alle onderzoeken die terzake relevante gegevens bevatten blijkt voorts dat de interesse vooral bij de jongere leeftijdsgroepen voor avant-garde en progressieve muziek wél in stijgende lijn gaat. Door het grote aantal bejaarden en ouderen in onze samenleving komt dit in de gezamenlijke cijfers niet tot uiting.

Bij zulk onderzoek valt ook op dat de wérkelijke keuzen zich bovendien nog verder uni-dimensionaliseren in het feit dat ze stuk voor stuk re-productief zijn, hetzij direkt (in het geval van klassieke muziek die op uitvoering van oude partituren berust) hetzij indirekt (reproductie van oude waarden en estetik) zijn. Onze muziekkultuur toont zich hierbij als reproductief en re-kreatief. Dit kan niet anders dan nauw samen hangen met de maatschappelijke functie die door de feitelijke muziekkultuur wordt vervuld : affirmatie van waarden en normen en optimalisering van de integratie. De kultuur als ontspanningskultuur, berustend op een estetik van welbehagen.⁽⁷⁾ Met kultuurkritici zoals Hans Eisler, Brecht en tal van Frankfurterianen, beschouwen we ontspanning in deze zin als zijnde in

se negatief aangezien zij voortspuit uit de fouten van de maatschappijstructuur, meer in het bijzonder van de werkvoorwaarden die aliënerend zijn en die reproductie van nieuwe werkkraft veronderstelt, wat alleen mogelijk is door de werkers een eskapistische rekreatiekultuur aan te bieden. De rol van de muziekkultuur, in zoverre zij een ontspanningskultuur is, bestaat dus in het verhelen van de fouten van de maatschappij én in het voortbestaan ervan überhaupt.

Daarom vanzelfsprekend kunnen de waarden die achter en in deze muziekkultuur verscholen liggen niet anders zijn dan affirmatief en werkelijkheidsverhullend. Zij moeten de konsument in staat stellen in deze muziekkultuur hun armetierig en van elke creativiteit ontdaan bestaan te vergeten. Daarom een vlucht, een eskapisme naar lang gekende en daardoor affirmatieve waarden die reeds lang in het verleden liggen en zonder moeite kunnen worden aanvaard. De muziek van NU, in déze zin van ontspanningsmuziek, kan dan ook niet een goede afspiegeling zijn van de maatschappij waarbinnen zij bestaat. Een maatschappij die vol is van schrijnende tegenstrijdigheden, conflicten etc... Afspiegeling die bvb. de barokmuziek wel degelijk was van de maatschappelijke klasse waarvoor en waarbinnen zij werd geproduceerd.

Alleen de hedendaagse muziek is in enige mate zo'n afbeelding, en vandaaruit kan tevens haar publiekloosheid, haar niet algemeen verkozen worden, worden verklaard; (cfr. de ekstreem doorgedreven rationele organisatie van de seriële muziek).

De muziekkultuur waarin wij leven mist een elementair wezenskenmerk van wat een cultuur positief zou kunnen zijn, namelijk creatie van waarden en emancipatie van de sociale mens in een creatie-proces. Deze cultuur is re-kreatief in de meest erbarmelijke zin van het woord. Het is een cultuur die haar eigen negatie in zich draagt, in die zin dat zij, omdat ze zo afschuwelijk is, weigert zichzelf te zijn. Daarom scheidt zij zich een vals bewustzijn. Daarom heeft de muziekkultuur een louterende functie. Zij moet wegwassen het vuil der politieke alledaagse realiteit. Daartoe dienen onder meer de concerttempels, de hitparades.

Bovendien, aangezien deze maatschappij zo'n ontspanningssektor nodig heeft ter meerdere stabilisering van haarzelf, is zij imperialistisch en dringt zij bij middel van barnum-reklame (bvb. die voor het Festival van Vlaanderen) en massa-media (pop) haar waarden op aan al haar onderdanigen. De cultuur moet een schijn van stabiliteit hoog houden die de maatschappij zélf mist. Daarom is zij massaproductgericht. Meer nog, zo'n massakonsumptieproduct-gerichte cultuur, kan door haar bij uitstek materialiseerbaar karakter, uitstekend in het economisch apparaat worden ingepast, wat niet

denkbaar zou zijn met bijvoorbeeld een muziek die haar wezenskenmerk van proces te zijn niét zou verloochenen, zoals de avant-garde muziek dat doet. Door haar distributievorm, en dat is in hoofdzaak de grammofoonplaat, wordt muziek tot koopbaar produkt verheven.⁽⁸⁾ Hiermee gaat natuurlijk de muziekkultuur zélf verloren, aangezien die, indien ze zou bestaan, het karakter heeft van een sociale gebeurtenis.

3. De avant-garde muziek.

Als nu avant-garde muziek, zoals uit de gegevens van de feitelijke orde blijkt, kennelijk een slechts vrij beperkt publiek aanspreekt en de indruk kan wekken een elitaire aangelegenheid te zijn, kunnen de oorzaken daarvan mede in het licht van het voorgaande, worden gezocht in 2 richtingen :

1. De distributie en haar eigenschappen (informatie, organisatie, subsidie...)
2. Eigenschappen eigen aan de avant-garde intrinsiek als muzikaal proces.

In het licht van haar positie in onze algemene schets van de muziekkultuur zal veel van die oorzaken met betrekking tot het tweede punt, de intrinsieke eigenschappen van de avant-garde reeds duidelijk zijn.

Samengevat komt het erop neer dat aan de avant-garde muziek én estetik een produktiewijze ten grondslag ligt waarbij haar implisiet dan wel eksplisiet een alternatief maatschappijbeeld voor ogen staat. Als muziek is zij een proces dat kollektief (versus individueel) en anarchisch (versus hiërarchisch) in werking treedt. Muziektechnisch maakt zij gebruik van wat dan ook tot klinken kan worden gebracht, zonder voorafgaandelijk bepaald en in regels vastgelegd muzikaal-technisch en historisch vastgegroeid systeem. Zij is de eksploratie en de schepping van een nieuwe muzikale taal die voor het eerst sinds onheuglijke tijden, muzikale dialogische kommunikatie mogelijk maakt (versus het 'éénrichtingsverkeer' van alle andere in onze cultuur voorhanden muziekproduktie).

Zij is de eerste vorm van de kreatieve emancipatie van de mens op sonoor gebied. Zij is niét een muziek waarnaar kan worden opgekeken in dezelfde zin als men kan opkijken naar Eddy Merckx of Yehudi Menuhin; zij is immers niét gericht op «specialisatie in creativiteit door geprivilegieerde en professionele kreatievelingen», maar integendeel op de veralgemeenbare produceerbaarheid door elkeen. Precies de reaktie van «dat kan ook ik» is hier gewenst vanwege het publiek, maar maakt het zo moeilijk haar door een door onze imperialistische en repressieve cultuur gekonditioneerde massa te doen aksepteren. Niettemin betekent zij niets minder dan een symbool voor de kreatieve

bevrijding van diezelfde massa. Maar, heeft zij niet precies daarvoor angst?

Wie creatief kan zijn en leert te zijn is immers niet langer integreerbaar in een anti-kreatieve maatschappij, waarin creativiteit een privilege is dat aan technisch geselecteerde bevoorrechten slechts wordt toegestaan. Bovendien zou de algehele creatieve emancipatie een gevaar betekenen voor het neo-kapitalistische bestel! Het zou immers betekenen dat een zingeving ook mogelijk is buiten een konsumptief gedragspatroon. Dit laatste zou aanleiding geven tot het niet langer voelen van de noodzaak van zowat 60% der gemiddelde wedde, met alle gevolgen vandiën voor het sociaal-ekonomisch siesteem...

De niet gewaarschuwde toeschouwer kan als het ware niet anders dan in de avant-garde muziek een gevaar zien : de vrijheid waar hij zo'n drommelse schrik van heeft. Vandaar wellicht de agressie vanwege een zeker deel van het algemeen publiek, die er zo vaak tegenover bestaat.

Komt daar nog bij dat avantgarde muziek niét gesteld is in een estetik van welbehagen en harmonie, maar dat zij, — en dit is mede gevolg van haar proces- en dialoog-karakter, bij haar produktiewijze —, integendeel gesteld is in een typische konfliktsestetik, waarin het konflikt (in de algemene zin van een waargenomen spanningssituatie bestaande uit een konfrontatie van affirmatie en negatie met betrekking tot een feit, een aktie of een waarde, en die verplicht tot het effektueren van een keuze) de centrale waarde is en niét de oplossing daarvan (die in klassieke zin op dissonantiereductie neerkomt).

Zo ervaart het publiek deze muziek bovendien nog als *lelijk, vals, lawaai* en wat al dies meer, omdat het niet vertrouwd is met de mogelijkheid en de rijkdom van negatie en aktie, maar altijd als ideaal een masker van harmonie voorgebonden heeft gekregen. ...in cola-flesjes gebottelde gelukzaligheid...

Aan deze intrinsieke factoren die de verspreiding en veralgemening van de avant-garde muziek in de weg staan, kan alleen een einde worden gesteld door het wegnemen van de aliënatie, door het verhogen — zoniet kreëren — van het kritisch (en dit is negatief, konfliktgenererend) vermogen der mensen, kortom van wat we soms te oppervlakkig en zonder analytisch doorzicht het bewustzijn plagen te noemen.

Dat de realisatie van dit kritisch bewustzijn niet voltrokken zal kunnen worden zonder grondige maatschappelijke omwenteling, lijkt ons daarbij wel voor de hand te liggen. Dit alles mag ons evenwel niet doen geloven dat verder voor de avant-garde muziek niets meer kan worden gedaan! Integendeel, zij staat nog maar aan het prille begin van haar bestaan in de maatschappij die haar als haar tegendeel heeft laten

kiemen, en mist menige mogelijkheid om haarzelf te veralgemenen om zuiver materiële redenen.

Om dit te illustreren geven we hier enige ideeën, die zeker op dit ogenblik materieel (maar wellicht niet politiek) haalbaar zijn :

1. Om avant-garde muziek enige uitstraling te kunnen geven zijn er voldoende competente en geïnformeerde mensen nodig om deze te bewerkstelligen. Dit veronderstelt een kadervorming op dit gebied, vorming die mijns inziens alleen mogelijk is indien zij zou uitgaan van een alternatief soort «konservatorium» (dat alleszins niet zinvol zo zou mogen heten uiteraard), dat bijvoorbeeld in het universitair hoger onderwijs zou kunnen worden ingeschakeld. Ook opleiding in het raam van de instellingen voor permanente edukatie behoort hier tot de mogelijkheden.

2. De jeugdmuziekscholen en muziekkakademies zouden ateliers voor avant-garde muziek moeten krijgen die onder stimulans van de voornoemde kaders zouden werken. In de long run, zouden deze ateliers, mits voldoende gediversifieerd, de gehele oude en autoritaire structuur van de muziekscholen moeten vervangen.

3. Jeugd ateliers, benevens krea-ateliers voor volwassenen, zouden kunnen worden opgericht in de buurten, met een serieuze sekte voor werkelijk creatief musiceren. Iets wat tot op heden nog slechts uiterst sporadisch in België kan worden aangetroffen.

Op het gebied der plastische creatieve uitingen is men (wellicht door de geïndividualiseerde produktiewijze) reeds beduidend verder gevorderd dan op het een veel grotere sociabiliteit vergende sonoor-kommunikatieve gebied.

4. In de scholen voor lager en middelbaar onderwijs zouden alle muziekleraars (waarvoor nog steeds geen opleiding bestaat) in de mate van het mogelijke (en dit is waarschijnlijk uiterst gering) dienen te worden herschoold, ofwel op vervroegd pensioen gesteld en vervangen door muzikaal-kreatief gerichte kaders.

5. De massa-media zouden kunnen worden ingeschakeld om het publiek met het klankmateriaal eigen aan de avant-garde muziek vertrouwd te maken. We denken bijvoorbeeld aan een programma met demonstraties, met participatie van luisteraars in de studio waar creatief muziek zou worden gemaakt, en met reacties van luisteraars daarop. De zendtijd hiervan dient te worden afgepeuterd van die beschikbaar voor amusements-, pop- en klassieke muziek.

De omroep zou zich moeten richten op het stimuleren van de creativiteit van het volk en niét op de pseudo-kreativiteit van professionele specialisten. In de long-run dient zij ook te worden gedecentraliseerd tot omroep *door* het volk.

(Zowel in Canada als in Nederland werden reeds experimenten in dit

verband op touw gezet). Niets immers is zo verziekt als een professioneel kultuurschepper.

6. De bestaande ensembles en werkgroepen voor avant-garde muziek die als dusdanig hetzij een *amateuristisch* hetzij semi-professioneel karakter hebben (sommige werkgroepen bestaan weliswaar voor een groot deel uit professioneel geschoolde musici die zich tegen hun opleiding keerden, maar kunnen om materiële redenen niet als professioneel worden beschouwd) dient de mogelijkheid te worden gegeven — bvb. in de vorm van werksubsidies- in jeugdclubs, cultuurcentra, buurthuizen en waarom niet ook bejaardentehuizen, concerten te verzorgen. Zulke concerten hebben dan niet eenzelfde functie als de klassieke, doch zijn bedoeld als initiatiekoncert om het publiek te confronteren met de creativiteitsmogelijkheden die zij zelf door hun grotendeels creativiteitsfnuikende opleiding en werksituatie, door hun *volwassenwording*, zijn kwijtgespeeld.

In dit verband staan we met ons huidig cultuurbeleid voor de paradoxale situatie, dat meestal wel subsidie beschikbaar is voor het geven van avant-garde concerten in belangrijke cultuurcentra, in concertorganisaties en al dergelijke instellingen waar het siesteem eraan houdt zijn (repressieve) tolerantie te demonstreren, maar niet voor het geven van de nochtans evenveel kosten met zich brengende concerten in de karig met centen bedeelde scholen, jeugdclubs en buurthuizen. Teoretisch hebben ook deze weliswaar de mogelijkheid om voor zulks subsidie aan te vragen, maar enerzijds zijn de wegen daarvoor mysterieus gehouden en met veel overbodige administratieve balast bezaaid (waarvoor zulke instellingen geen personeel hebben) terwijl anderzijds avant-garde muziek in het geheel geen plaats heeft in de subsidiepolitiek van de overheid zodat nagenoeg alles afhangt van de willekeur en de goodwill van een ambtenaar of functionaris.

7. De bestaande organisaties die zich met het organiseren van avant-garde activiteiten hetzij deels hetzij volledig bezighouden, dienen voor wat betreft die activiteiten à 100% te worden gesubsidieerd. Immers gezien het proces-karakter van de avant-garde zou het onzin zijn het publiek avant-garde muziek als waar te verkopen. Avant-garde muziek moet overal vrij en gratis toegankelijk worden gemaakt. Bovendien vergt deze muziek een wezenlijk andere concertsituatie dan de klassieke. Zo is het kontradictorisch de avant-garde groep op een podium van het publiek te verwijderen, evenzeer als het confronteren ervan met een duizendkoppige menigte!

Om wisselwerking redelijkerwijze mogelijk te maken, mogen er maximaal zowat 200 man publiek zijn per concertgebeurtenis, bij voorkeur zelfs minder. Om dan toch de eventueel (?) voorhandene

1000 man te bedienen moeten dan maar vijf of meer verschillende concerten worden ingericht.

8. Aansluitend bij het voorgaande, blijkt dat het nodig zal zijn de klassieke concerttempels te verlaten en andere voorzieningen op te richten die een democratische kultuurdinamiek mogelijk maken. (Zalen zoals bvb. de zwarte zaal te Gent en de Hall in het paleis voor schone kunsten te Brussel.)

In het klassieke operagebouw zijn waarden als virtuositeit' isolement van de *kunstenaar*, klasseverschillen van het publiek, cultuurprofessionalisme... letterlijk ingebouwd. Indien we het ernstig zouden menen met de opbouw van een creatief gerichte cultuur, dan wordt het hoog tijd dat we hen opblazen op één na, die dan als museumstuk zou kunnen worden bewaard, als symbool en herinnering aan een zieke cultuur.

9. De cultuurpolitiek van de overheid zou in dié zin dienen te worden gewijzigd, dat niet langer geld wordt besteed aan het uitbetalen van welk soort *kunstenaar* (kreatief-specialist) dan ook, maar wél aan de organisaties die de creativiteit bevorderen. Zo kunnen zowat overal avant-garde organisaties worden opgericht door bvb. eenvoudige dié mensen die zich met avant-garde inlaten te subsidiëren voor het inrichten van avant-garde activiteiten met andere personen en groepen dan zichzelf.

10. Alle initiatieven inzake avant-garde muziek dienen te worden begeleid met een informatiekampagne. De publikatie van teksten, speelaanwijzingen (een alternatief voor partituren), technische uiteenzettingen en bouwplannen nopens het akoestisch basismateriaal dient volkomen door de overheid te worden gesubsidieerd en gebeurlijk ook door haarzelf (gratis) gedistribueerd.

11. Last but not least, geloof ik dat de staat, zeker aanvankelijk voor wat de avant-garde muziek betreft, het subsidiariteitsprincipe moet laten varen en vervangen door een actieve rol, ten bate van een sociaal gerichte actieve muziekkultuur. Immers indien de staat alleen tegemoet zou komen in het privé-initiatief, dan vraag ik me af, gezien het privé-initiatief toch per definitie stoelt op privé-belangen, wélke privé-belangen bij een creatieve en kritische muziekkultuur gediend zouden zijn...

Het gaat hier niet om privé-waarden maar om waarden die het belang van de hele gemeenschap dienen. Het gaat om een cultuur door het volk en van het volk en niet om een cultuur voor het volk.

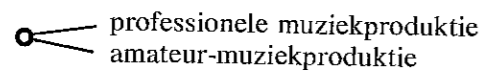
HOOFDSTUK II

Beknopt overzicht van de amateuristische muziekproduktie

In het vorige hoofdstuk werd, weliswaar zeer vluchtig, een beeld opgehangen van het geheel van het aanbod binnen onze muziekkultuur. Tevens werd daarbinnen en daartegenover de avant-garde muziek voor zover zij een alternatief zou kunnen zijn, gesitueerd. Grosso modo, en afgezien van de avant-garde muziek, was dit een aanpak vertrekkend vanuit de muziekkonsumptie. In de volgende bladzijden willen we nu pogen een overzicht te geven van wat onze muziekkultuur op het gebied van de muziekproduktie⁽⁹⁾ te bieden heeft, en meer in het bijzonder welke de karakteristieken daarvan zijn. Uiteraard ook hier vergezeld van een poging om door te dringen tot de onderliggende ideologie, wat ons moet toestaan op een kritische wijze alternatieven naar voor te brengen.

Daar waar we zowat geheel onze bevolking als muziekkonsument kunnen beschouwen, geldt dit niet langer voor wat betreft de muziekproduktie. Dit mag dan al een enigszins triviale vaststelling lijken, maar niettemin heeft zij reeds als dusdanig ernstige ideologische implicaties. Er is immers geen dwingende reden waarom die situatie in onze cultuur is zoals ze is.

Als geheel beschouwd, kunnen we de muziekproduktie alvast in twee grote delen opsplitsen.



Laten we echter duidelijkheidshalve beide begrippen eerst wat duidelijker definiëren. Het komt er daarbij niet zozeer op aan onze muziekproduktie in twee gescheiden klassen onder te brengen, dan wel een gepolariseerde as te scheppen waarop elk deel van deze muziekproduktie kan gesitueerd worden.

Voor de professionele oriëntatie, zijn ons inziens dan in eerste plaats volgende determinanten vastlegbaar :

- .1 : De professionele muziekproducent is in de voorziening van zijn materiële behoeften, van zijn muziekproduktie afhankelijk.⁽¹⁰⁾
- .2 : De professionele muziekproducent wordt door minstens één deelsysteem van de maatschappij als kundig erkend; een kundigheid tot iets, die aan de grond ligt van de mogelijkheid die hem wordt geboden aan determinant 1 te voldoen. Het professioneel muziekproducent zijn, sluit geen professionele vorming daartoe in! Het omgekeerde geldt evenmin, een

professionele vorming daartoe in! Het omgekeerde geldt evenmin, een professionele vorming maakt van een muziekproducent nog geen professioneel.

- .3 : De aard van de produktie van een professioneel muziekproducent is een rechtstreekse functie van het systeem dat hem onderhoudt. Een wélbepaalde muziekproduktie wordt van hem verwacht *én* herhaalde niet-inlossing van die verwachting brengt zijn professioneel muziekproducentschap in het gedrang. Algemeen gesproken, er is een materiële sanktie voorzien die zowel positief als negatief kan zijn.

Voor wat betreft de amateur-muziekproduktie dienen zich dan daartegenover volgende determinanten als essentieel aan :

- .1 : De amateur-muziekproducent is in de voorziening van zijn materiële behoeften van iets anders dan zijn eigen muziekproduktie afhankelijk.
- .2 : De amateur muziekproducent is *niet* afhankelijk van zijn kundig-verklaring door derden voor wat betreft zijn produktie⁽¹¹⁾.
- .3 : De aard van de produktie van een amateur-muziekproducent is niet noodzakelijk een functie van een systeem dat ertegenover als derde kan worden beschouwd, omdat het niet noodzakelijk van anderen buiten zichzelf op enige wijze afhankelijk is. We zeggen *niet noodzakelijk*, omdat zich vaak het geval voordoet, dat een amateur-muziekproducent in de aard van zijn muziekproduktie afhankelijk is van materiële middelen, hem, — niet ter dekking van zijn materiële behoeften, maar ter dekking van zijn instrumentele behoeften (hulpmiddelen zoals partituren, instrumenten, lokalen...) specifiek aan zijn amateur-muziekproducentschap —, ter beschikking gesteld door derden.

Overige opmerkelijke verschilpunten tussen beide lijken ons eerder kontingent te zijn. Zo kunnen we bijvoorbeeld in het feit dat professionele muziekproduktie zich situeert in concertzalen, op platen e.d. terwijl amateur-muziekproduktie zich afspeelt in huizen, op kiosken, straten..., of, dat de enen een betalend publiek krijgen en de anderen niet..., niet anders zien dan factoren te wijten aan de veranderbare structuur van onze muziekkultuur. Genoemde determinanten zijn ons inziens daarvan onafhankelijk.

Het bestaan überhaupt van een professionele muziekproduktie daarentegen, is wel op zichzelf een fenomeen afhankelijk van de cultuur. Amateur-muziekproduktie evenwel is te beschouwen als een *cultural universal*.

Aangezien de muziekproduktie de essentiële keerzijde is van de muziekkonsumptie, — zij is immers voor deze laatste noodzakelijke maar niet voldoende voorwaarde —, moet voorzover onze schets van

het geheel van onze muziekkultuur aanspraak kan maken op volledigheid, deze muziekproduktie aan het schematisch overzicht in hoofdstuk I gekorreleerd kunnen worden.

Van alle aldaar gegeven categorieën bestaan in onze muziekkultuur professionele producenten. Uitzondering moet hier in zekere mate wel worden gemaakt voor precies de alternatieve en/of avant-garde muziek.

Het verder analyseren van de professionele muziekproduktie valt buiten het opzet van dit stuk, en we zullen dan ook op haar feitelijkheid niet terugkomen. Wat betreft anderzijds de amateur-muziekproduktie, als we deze aan ons schema pogen te verbinden, dan stoot dit opzet van bij de aanvang reeds op de moeilijkheid dat erg veel van deze amateur-muziekproduktie niet geïnstitutionaliseerd noch georganiseerd is, (zo bijvoorbeeld het individueel muziek maken voor eigen plezier, de huismuziek, liedjes zingen buiten de school, fluiten op straat, zingen in de badkamer...) zodat het erg moeilijk toegankelijk en dus analyseerbaar is. We menen nochtans dat de muzieksociologie precies op dit terrein nog veel interessants zou kunnen verrichten. Voorlopig echter zien we ons genoodzaakt van alomvattendheid in verband met amateur-muziekproduktie af te zien en ons te beperken tot die vormen die wel toegankelijk zijn.

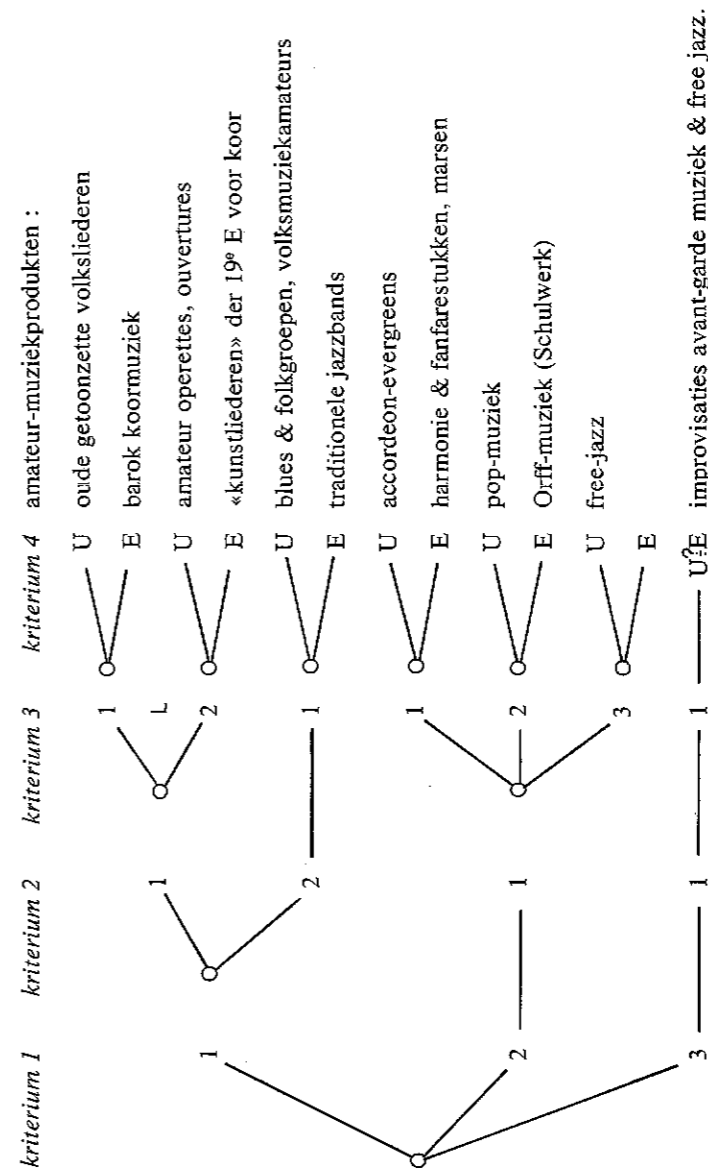
In het hierbij afgedrukte schema, dat refereert naar dat in hoofdstuk I, vullen we nu de voorhandene en ons bekende vormen van amateur-muziekproduktie in, terwijl we al die vormen die in het schema zijn voorzien, docht geen amateuristische produktie kent parallel met de professionele, open laten.⁽¹²⁾

Sommige groepen zijn niets meer dan de afschaduwing van hun parallel op het professionele vlak (vb. koren zoals Cantate Dominum, Audite Nova, Gentse Oratorium Vereniging etc... of operette spelende amateurteatergroepen, of, pop-, beat- en schlagergroepen, of, traditionele jazzbands, of, de volksmuziek revivalgroepen waarvan het voorbeeld, de echte volksmuziek immers reeds lang is uitgestorven).

Andere hebben een eigen specificiteit, hetzij door eigen sterk afwijkende interpretatie (die niet verklaard kan worden vanuit een gebeurlijk gemis aan technische kennis⁽¹³⁾ hetzij door een eigen specifiek repertoire (bvb. dat van fanfares en harmonieën, Orff-muziekgroepen, volkszangkoren).

De moeilijkheid hier is, dat men met behulp van een dergelijke klassifikatie weliswaar een eerste inzicht krijgt in de aard van de amateur-muziekproduktie, doch niet in haar organisatie. Immers er bestaat tussen beide niet steeds een een-eenduidig verband. Een koor bijvoorbeeld kan zich zowel bezighouden met het instuderen van een passie uit de barok, als met het zingen van getoonzette volksliederen of

Overzicht van de amateur-muziekproduktie



orff-muziek. Een akkordeonorkest speelt naast zijn evergreens vaak ook nog wel eens een bewerking van een zogeheten licht klassiek stuk. Daarom is het nuttig, een vergelijking door te voeren van de organisatievormen met de muziktypes uit het schema. Bij deze organisatievormen onderscheiden we :

1. koren
2. sinfonische jeugdorkesten
3. harmonieën
4. fanfares
5. trommelkorpsen
6. akkordeonorkesten
7. pop- en beatgroepen
8. kamermuziekensembles
9. orff-orkesten
10. Blues- en folkgroepen
11. traditionele jazzbands
12. free-jazz groepen
13. volksmuziekgroepen
14. groepen voor vrij samenspel, avant-garde improvisatie, creatief musiceren.

Een verder aspekt dat in deze kontekst van volksopvoeding van belang is, is de aan- of afwezigheid van opleiding of vorming, enerzijds in verband met de verschillende types van muziekproduktie, anderzijds in verband met de organisaties voor amateurmuziekproduktie. Daartoe moeten we vooreerst een overzicht geven van de verschillende instituties die zich met zulke vorming belasten of daarin een zekere rol spelen.

1. MUZIEKONDERWIJS

- .1 met volledig leerplan
 - .1. officieel : rijksmuziekkonservatoria (Antwerpen, Gent, Brussel) (14)
 - .2. katholiek : Lemmensinstituut voor kerkmuziek.
- .2 met beperkt leerplan
 - .1. stedelijke muziekkonservatoria en muziekakademies (ca. 60 in Vlaanderen)
 - .2. muziekscholen 2e kategorie (ca. 40 in Vlaanderen met ca. 150 bijafdelingen).

2. KURSUSSEN EN VORMINGSWERK IN HET RAAM VAN HET MUZIEKVERENIGINGSLEVEN EN ANDERE MUZIEKOPVOEDINGSINSTELLINGEN.

- .1 Nationale federatie Jeugd en Muziek

- .2 A.N.Z.
- .3 Halewijn stichting en jeugdmuziekscholen
- .4 Vlaamse federatie der socialistische muziekkorpsen en zangkringen
- .5 Het madrigaal
- .6 Vlaamse federatie der Jonge Koren
- .7 Musicerende jeugd (+ jeugd en volksmuziekscholen)
- .8 Alternatieve organisaties : werkgroep Logos.

3. KURSUSSEN EN VORMINGSWERK MET BETREKKING TOT MUZIEK INGERICHT DOOR ANDERE NIET SPECIFIEK MUZIKALE VERENIGINGEN EN INSTELLINGEN

- .1 Lodewijk De Raet stichting
- .2 Volkshogeschool Instituut E. Vandervelde
- .3 Zangkursus en sekte kulturele activiteiten en vrije tijd van het ministerie van Landsverdediging.

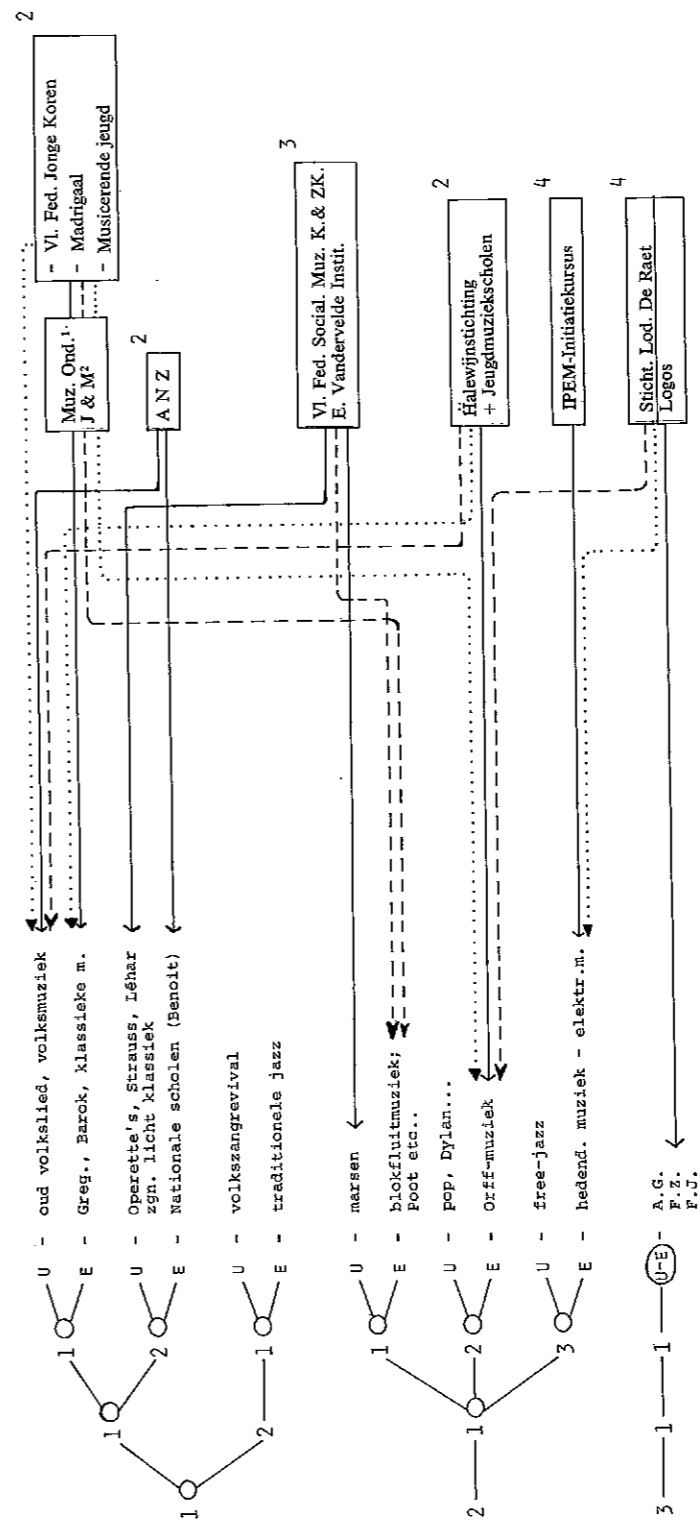
Een onderscheid op het eerste gezicht kan worden gemaakt tussen de instellingen voor muziekonderwijs en de kursussen genoemd sub 2 en 3 op grond van het feit dat de eerste een algemene muziektechniek verstrekken terwijl de tweede zich specifiek richten op een bepaalde techniek die betrekking heeft op een vooropgesteld type van muziekproduktie. Dit onderscheid vervalt evenwel bij nader toezien grotendeels, omdat in de praktijk de technieken aangeleerd in het muziekonderwijs helemaal niet waarde vrij zijn, in die zin dat ze genedele bruikbaar zijn voor elke muziek doch, hoewel universeler dan dat het geval is met andere instellingen, grotendeels gericht op het als Kultureel erkende muzikleven (orkesten, solisten...). Zo vind je bijvoorbeeld geen jazz in onze akademies, vind je er bvb. evenmin een kursus bombardon, fanfareleiding of elektronische muziek. Wie slaggers wil zingen en zich met het oog daarop inschrijft voor een zangkursus aan een of andere muziekschool, krijgt daar een opleiding die hoofdzakelijk opera of kunstlied gericht is en niet in het minst aangepast aan het mikrofonisch tot stand te brengen vokaal geluid in de schlager-kontekst. Hetzelfde geldt ook voor gitaar, saxofon etc.). We herinneren ons nog goed de tijd toen we zelf nog op het konservatorium de slagwerkklas volgden, dat zowat al onze medestudenten dit deden met het oog op hun aktiviteit in een pop- of beatgroepje terwijl ze aan deze feiten binnen de instelling de grootst mogelijke geheimhouding dienden te verlenen zo ze niet onmiddellijk wilden ontslagen worden! In vele gevallen is het zo dat het eigenlijke doel van de verleende vorming niet eens intern-muzikaal, verre van muzikaal-kreatief is, doch zuiver ideologisch.

De muziekbeoefening wordt daarbij dan tot slaaf van een of andere ideologie gemaakt. In deze zin geloven we het merendeel der activiteiten van bvb. het ANZ, de volkshogeschool E. Vandervelde en in iets mindere mate ook de Halewijnstichting te kunnen duiden. In het ene geval betreft het een nationalistisch-solidarisme en een socialisme en in het andere het kristendom en de daaraan verbonden ideologie. Louter muzikaal bekeken is er geen reden om in een koorrepertorium bvb. wél de zuidafrikaanse hymne op te nemen en niet de internationale daar beide eenzelfde type van muziekproductie veronderstellen. Daarom klasseren we dan ook al deze gevallen onder eenzelfde muziektypologische rubriek. Als we na dit alles de opleidings- en vormingstypes in klassen onderbrengen, naargelang het muziektype, waarop zij georiënteerd zijn, verkrijgen we volgende reductie : (schema p. 309)

Verklaring bij schema p. 309 :

1. Belangrijke instellingen 2e kolom (1 tot 4) :
 - 1 = officiële instellingen, groot in aantal, verspreid over het hele land en met continue werking
 - 2 = organisaties met specifiek opzet, provinciaal georganiseerd en met eerder regelmatige werking kwa kursussen.
 - 3 = organisaties met zeer beperkte kursusactiviteit met beperkte deelname en eerder onregelmatige werking.
 - 4 = okkasionele initiatieven van uiterst beperkte omvang en deelname.

2.
 - ← hoofdoriëntatie
 - ← nevenoriëntatie
 - ← okkasionele oriëntaties

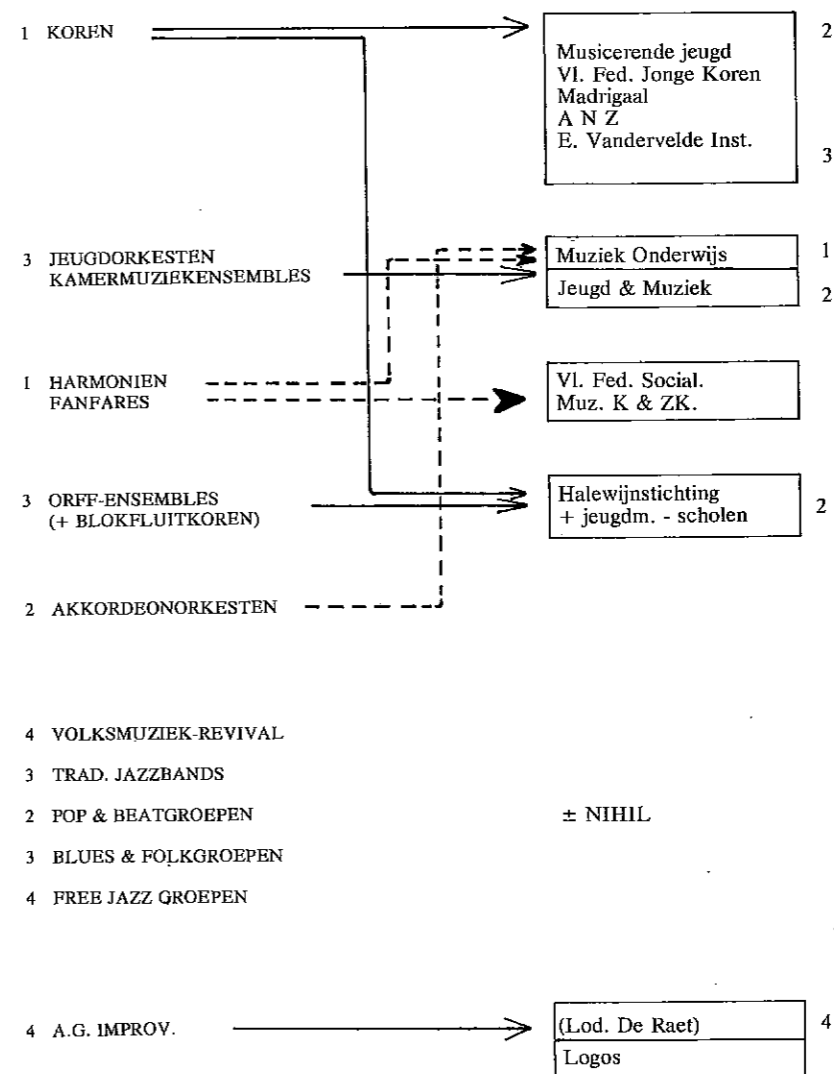


We hebben tot hertoe reeds de vormen van amateur-muziekproductie zowel als de verschillende vormen van onderwijs en vorming gesitueerd in het raam van de muziekproductie. Rest nu nog beide onderling te vergelijken. Door deze vergelijking wordt immers duidelijk in welke mate al dan niet een vorming bestaat aangepast aan de amateur-muziekproductie. Opleiding door en binnen de groep zelf, evenals het individueel autodidaktisme beschouwen we niet als een vorm van eigenlijke scholing. (cfr. schema p. 311)

Verklaring bij schema p. 311

Belangrijkeheidsgraden 1-4 eerste kolom :

- 1 = groepen en verenigingen van alles samen meer dan 10.000 leden of participanten en verspreid over het gehele land.
- 2 = groepen en verenigingen van alles samen meer dan ca. 5000 leden
- 3 = groepen en verenigingen van alles samen meer dan 1000 leden
- 4 = groepen en verenigingen van alles samen minder dan ca. 1000 leden.



Hier valt het op dat enkele vormen van amateur-muziekproductie alleen bestaan door de scholing zelf. In dit geval bijvoorbeeld verkeren de welhaast per definitie schoolse Orff-orkesten.

Ook en vooral het omgekeerde valt erg op : voor pop- en beat-, folk, blues, free-jazz, traditionele jazz, bestaat in het geheel geen vormingsmogelijkheid; voor harmonieën, fanfares, akkordeonorkesten is de scholing in zover voorhanden en gevolgd, onaangepast aan de behoeften.

De muzieklessen binnen normaal schoolverband, hebben we hier evenmin als de in sommige gevallen daaruit ontstane schoolkoren, blokfluitkoren en Orff-groepen tot de amateuristische muziekproductie gerekend. We hebben ons hier willen beperken tot die gebieden waar we er zeker van konden zijn dat het amateurs betrof in ware zin! Immers schoolgaande jeugd in zover zij aan genoemde initiatieven participeert, doet dat niet noodzakelijk uit interesse. Het motief is hier te vaak extern aan het muziekmaken zelf.

Voorts valt op dat er geen overeenkomst bestaat tussen enerzijds het kwantitatief belang van een bepaalde organisatievorm voor amateur-muziekproductie en de opleidingsmogelijkheid ertoe. Dit is een belangrijke vaststelling omdat ze eens te meer aantoonde in welke mate onze muziekkultuur op een imperialistische wijze is georganiseerd. Inderdaad is het zo dat ons hele muziekonderwijs gedacht werd vanuit de idee dat de ideale muziek de klassieke, historische, ernstige muziek is. De andere instellingen doorbreken dit ogenschijnlijk wel wat; hun *imperialisme* ligt evenwel op een ander gebied. Zo bijvoorbeeld is de centrale waarde achter de meeste, voornamelijk katholieke dezer organisaties gelegen in het bewerkstelligen van een solidariteitsgevoel dat evenzeer op historische waarden berust, in casu de ge vulgariseerde esthetiek van de klassieke muziek geprojecteerd op het gepostuleerd volkse en het religieuze.

Beide, muziekonderwijs en andere instellingen, zijn gebaseerd op een fundamenteel analoog vast waardensysteem dat anakronistisch genoemd zou kunnen worden. Nagenoeg alle vormen van amateurmuziekproductie zijn dan ook gericht op het realiseren van produkten; het uitvoeren van stukken van derden, meestal uit een vergangen tijd.

Dat deze oriëntatie niet per se uitgaat van de basis blijkt uit nagenoeg elk onderzoek nopens de amateurmuziekproductie waaruit immers telkens weer blijkt dat datgene wat de deelnemers het meest aanspreekt, niet zozeer de geboekte resultaten zijn dan wel het proces om die te bereiken.⁽¹⁵⁾ Dat desalnietemin toch aan de streving naar resultaat, in casu muzikaal eindprodukt, vrij veel belang wordt gehecht schijnt ons dan ook een wezenlijk gekonditioneerde attitude te zijn.



Amateuristische muziekproductie

In de mate dat het de taak is van vormingswerk, mensen tot autonoom en kritisch denken en handelen te brengen, is het derhalve tevens haar taak een trend in de richting van een meer processueel en dynamisch gerichte amateurmuziekproduktie te helpen bewerkstelligen.

Bovendien heeft een amateurmuziekproduktie voorzover ze een loutere afspiegeling is van de professionele muziekproduktie geen de minste vormende waarde in de zin zoals bedoeld hierboven. Immers, zij strekt er alleen toe haar deelnemers met des te meer bewondering te doen opzien naar hun zoveel betere professionele muziekbeoefenaars. Dit soort frustratie, inherent aan een dergelijke conceptie van amateurmuziekleven, leidt alleen tot de instandhouding van een ondemokratische maatschappij van meesters en slaven.

Wat dit aspect betreft zijn de groepen voor amateuristische kunstbeoefening of creatieve expressie (zonder beide te identificeren overigens) op gebieden als teater en plastische uitingen reeds behoorlijk wat verder gevorderd. De idee dat de taak van de amateur kunstproduktie elders ligt dan die van de professionele, meer nog, dat zij dient te evolueren naar een zo groot mogelijke specificiteit en autonomie tegenover het professionele cultuurleven, is daar reeds veel verder doorgedrongen.

Voor de overleving van dergelijke groepen, — en daaraan hechten we in achtgenomen de noodzakelijke veranderingen naar een meer creatief gericht opzet, het grootste belang, — is zo'n wijziging in elk geval onontbeerlijk. Zolang het amateurisme zich poogt te meten aan het professionalisme, begaat het de fout de aliënatie waarop dit laatste steunt inzichtzelf in te bouwen, evenwel —, en dit is de oorzaak van de onstabiliteit van zo'n amateurisme —, zonder het economisch fundament daarvan.

HOOFDSTUK III

Kreatief muziekmaken

J. : Betekenis

Bij dit alles moet nu de vraag worden gesteld waar er in dit geheel van amateur-muziekbeoefening van werkelijk creatief muziekmaken sprake kan zijn. Dit vergt natuurlijk vooreerst een verduidelijking van wat we onder creatief en creatief muziekmaken in het bijzonder kunnen verstaan.

a. Kreativiteit.

Kreativiteit lijkt ons in eerste plaats te maken te hebben met een proces waarin de elementen actie en negatie van primair belang zijn. Kreativiteit is een eigenschap van een proces getypeerd door actie en negatie.

Aktie, immers het heeft te maken met het doelbewust veranderen van iets, weze dit nu een hoop klei in een skulptuur, een stilte in een reeks geluiden, een bestaande theorie in een nieuwe. Op expressief zowel als op wetenschappelijk vlak (alwaar de notie creativiteit een belangrijke rol speelt bij de stap van de vinding in het kennisverwervingsproces) heeft deze actie te maken met informatie, dus met vorm. Het materieel substraat is daarbij in feite van sekundaire betekenis.

Negatie, immers zo een actie affirmatief gericht ware dan zouden we zeker niet van creativiteit spreken, hoogstens van re-kreatie, her-schepping van iets wat reeds bestond. Hier zou men kunnen opwerpen dat ook het nieuwe, of zelfs uitsluitend het nieuwe, een essentiële eis is om van een creatief proces te kunnen spreken.

Daartegenover staat dan echter, dat het hoogst bedenkelijk wordt dit 'nieuwe', buiten termen van negatie en affirmatie van elementen uit onze opvoeding, cultuur en conditionering te definiëren tenzij men ervoor een metafysische notie zoals 'geest' e.d. invoert. Een rationeel wetenschappelijk gericht iemand zal zich hiertegen zeker ten stelligste verzetten. Wat ogenschijnlijk nieuw lijkt te zijn, blijkt bij enige analyse steeds niets méér te zijn dan een amalgaam van vaak vele verschillende affirmaties en negaties van elementen waarvan de oorsprong in elk geval buiten het individu dat het 'nieuwe' naar voor bracht, kan gevonden worden. Als wij verder nog de term nieuw zouden gebruiken, dan is dat uitsluitend in deze laatste zin te verstaan.

De faktor negatie, waarvan sprake, heeft op het wetenschappelijk en kritisch vlak (in het onderzoeksproces) betrekking op kennis, terwijl dit, hoewel niet noodzakelijk exclusief, op het expressieve vlak in eerste plaats negatie van waarden en normen wordt. Zo doorredenerend echter komen we tot de onaanvaardbare hypothese

dat de pure negativiteit ook de hoogste en waardevolste vorm van creativiteit zou zijn.

Maar, hoewel een 100% affirmatief aktieproces nooit creatief kan zijn (immers puur repetitief), is het toch zo dat een 100% negatief aktieproces op niets anders dan een fictie berust! Immers het zou volstrekt origineel zijn (alle kennis, waarden en normen in hun negatie omzetten) en daardoor autodestructief. Er zullen dus steeds affirmatieve elementen steken in elk creatief proces. Zij staan borg voor een kommunikatie mogelijk makende kontinuïteit maar zijn, niet in het minst door hun onvermijdbaarheid, in genen dele voor het creatief proces typerend.

Typerend is echter wél het element van negatie.

b. Kreatief muziekmaken

Hoe kunnen we nu dit alles in verband brengen met wat we onder creatief muziekmaken moeten verstaan?

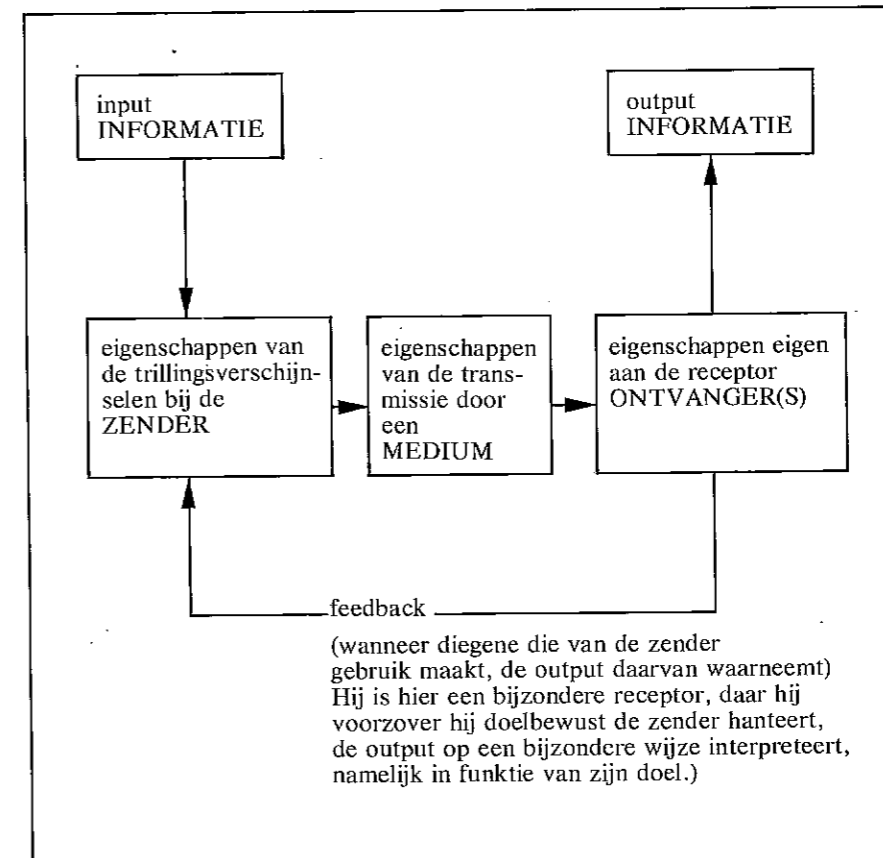
In eerste plaats zal het ook hier gaan om een proces. Dit levert ons al een afbakening op tegenover produkt. Op grond van dit eerste kenmerk alleen reeds, kan een muzikaal produkt niet creatief zijn (triviaal). Wel is een onderscheid hier reeds mogelijk naargelang het muziek betreft met een produktkarakter (d.w.z. een muziekmaken dat een produktieproces is waarvan het einddoel ligt in een vast produkt, 'muziekstuk' geheten) hetzij muziek met een werkelijk proceskarakter, dus waarbij het doel de muziekgebeurtenis zelf als dusdanig is zonder belang te hechten aan het fixeren daarvan. In deze laatste zin is dan ook geen sprake van een eind-doel.

Aangezien muziek uit haar wezen zelf reeds een protocol van sonore gebeurtenissen in de tijd is, ligt het voor de hand muziek met een proceskarakter als meer specifiek muzikaal te beschouwen dan muziek met een produktkarakter. In andere opstellen hebben we er in dit verband overigens reeds vaker op gewezen dat het tot produkt maken van muziek typisch is voor een economisch systeem waarbinnen muziek als koopwaar verhandelbaar is.

Wanneer we nu de notie creatief muziekmaken verder doorlichten, dan zijn daarbij principieel twee facetten, in ogenschouw te nemen, die wezenlijk zijn voor het sonore gebeuren. Daar is enerzijds het sonoor gebeuren op elk moment, gerelateerd aan wat we het akoestisch materiaal zouden kunnen noemen, en anderzijds de relaties en hun eigenschappen tussen de verschillende componenten van het sonore gebeuren.

..A. : Het akoestisch materiaal, of meer precies, de eigenschappen van de (produceerde en) waargenomen akoestische trillingsverschijnselen. Om waargenomen te worden, moeten ze echter

noodzakelijk geproduceerd en gemedieerd worden zodat al deze elementen tot eenzelfde systeem behoren :



De faktor negatie, essentieel voor een creatief proces, zal nu in eerste plaats betrekking moeten hebben op de input-informatie en vervolgens op het feedback mechanisme. Vervolgens dient erop gelet, voorzover we met een kommunikatief proces te maken willen hebben, dat andere ontvangers de faktor negatie in hun ontvangen boodschap terugvinden. Dit vergt een feedback van luisteraar op speler. Er is aldus een getrapte controle mechanisme :

1. De speler konfronteert zijn bedoeling (dit is wat het systeem ZENDER + INFORMANT als NORM had op een tijdstip T) met de output. Indien beide de negatie(s) bevatten op overeenstemmende wijze, dan geeft de feedback geen aanleiding tot wijziging van systeem 1. Indien er echter geen overeenstemming is (bvb. ik wil een lage korte toon op

een trombone spelen en in plaats daarvan ontstaat een scherp luid gesjirp of, een lage lange toon of helemaal niets...) dan zal de informant :

- a. De zender onderzoeken (mond, lippen en instrument in het gegeven voorbeeld) en eventueel corrigeren.
- b. het medium onderzoeken (bijvoorbeeld een akoestiek met grote nagalm, verhindert ons het produceren van korte droge klanken zoals in een tweede geval)
- c. het eigen ontvangststelsel van de informant.
(bijvoorbeeld, deze had watjes in zijn oren zitten...)

2. De speler konfronteert zijn bedoeling met de door andere receptoren waargenomen output.

Hier zijn verschillende situaties mogelijk, doch vooreerst dient erop gewezen dat dit feedback-mechanisme een communicatie vooronderstelt tussen geïnformeerde en informant in de richting van deze opsomming.

a. De andere receptor is tevens een medespeler.

In dit geval beschikt hij, binnen een groeps-muziekmakend systeem over de mogelijkheid op de ontvangen informatie te reageren. We beschouwen het geval waarin hij dat ook inderdaad doet.

Volgende situaties kunnen zich voordoen :

..1.. Hij imiteert de ontvangst. In dit geval kan siestelsel I onmiddellijk toetsen, en komen we in geval I, a & b terecht.

I, c, wordt dan de analyse van het ontvangststelsel van de ontvanger (systeem 2). Het feedback-mechanisme *zélft leert* ons in dit geval iets over systeem 2. We zullen trouwens verder nog zien dat er uit de eigenschappen van een creatief proces noodzakelijk volgt dat dit steeds tevens een leerproces inhoudt!

..2.. Hij reageert op de ontvangst door deze bij middel van een logische operator $\wedge \vee \longrightarrow$, etc... (zie verder) te verbinden met een andere informatie (assertie, boodschap). Hier worden de problemen ingewikkelder omdat systeem I eerst moet zien te achterhalen in welke logische relatie de reactie van siestelsel 2 staat tot de ontvangen output, waarbij genoemde mechanismen natuurlijk ook voor systeem 2 gelden. We werken dit dan ook voorlopig niet verder uit.

..3.. Hij reageert *niet* of op een wijze die geen verband houdt met de ontvangen boodschap.

Schematisch aangegeven verloopt de analyse dan als volgt :

heeft Siestelsel 2 (S2) de boodschap wel ontvangen?

..1 : Indien NIET, waarom?

- ..1 : door een eigenschap van de zender SI
(zond bvb. de boodschap te stil uit)

..2 : door een eigenschap van het medium SI — S2
(bvb. S2 luistert met een koptelefoon en de versterker viel uit)

..3 : door een eigenschap van S2
(bvb. het geluid was te hoog en viel buiten de gehoorskarakteristiek van S2)

..2 : Indien WEL, waarom kwam dan geen reactie?

..1 : eigenschap van de zender S2

..2 : eigenschap van het medium SI — S2

..3 : eigenschap van de boodschap van SI
(die bvb. te kompleks, te triviaal e.d. was)

..4 : eigenschap van de output van SI bij S2
(die bvb. onklaar zou kunnen zijn).

B. De andere receptor is geen medespeler, doch een zuivere ontvanger (luisteraar) (een siestelsel S3).

Hier kunnen zich dan volgende situaties voordoen :

..1.. S3 bevindt zich in dezelfde ruimte als S1. In dit geval kunnen de reacties van S3 al dan niet zichtbaar (of ruimer, waarneembaar) zijn voor S1.

Enkele voorbeelden :

S3 valt in slaap

S3 praat met een geboort

S3 wordt kwaad

S3 applaudisseert

S3 toont zich onbehaaglijk

Aangezien deze reacties veel vager verband houden met de output bij S3 is de feedback, en daarmee ook het leerproces hier veel minder uitgesproken. Niettemin kan ook hier wel een en ander worden geanalyseerd, analoog als hiervoor. Alleen zijn de wisselwerkingen tussen S1 en S3 sterk beperkt, uiteraard niet in het minst doordat S3 niet beschikt over een even uitgebreid communicatiesysteem als S1.

Hier heerst dus een asymmetrische relatie gekarakteriseerd door een groot overwicht van S1 op S3. Naarmate dese asymmetrie groter is, is de luisteraar minder betrokken in het creatief proces. Dit is uiteraard der zaak nog sterker het geval in :

..2.. S3 bevindt zich op een afstand van S1 die communicatie van S3 naar S1 uitsluit. Deze afstand kan zowel een spaciaal als een temporeel karakter hebben, of beide samen. De rechtstreekse uitzending op de radio levert ons een goed voorbeeld van een spatiale scheiding S1/S3. De combinatie van beide vinden we

terug in de grammofoonplaat. Deze situaties laten van slechts een uiterst beperkte en noodzakelijkerwijze temporeel verschoven reactie tot helemaal geen reactie toe. Dit houdt in dat hier het proces van het muziek maken voor S3 uiteindelijk tot een produkt 'muziekstuk' is verworpen. De eventuele beperkte feedback S3 naar S1 zal dan ook in de meeste gevallen, zoals hij zich voordoet, irrelevant zijn.

Uit dit alles volgt, dat zo we een optie nemen op een creatieve muziekkultuur, we tevens zullen moeten streven naar maximale symmetrie. Dit wil zeggen, een vorm van muziek maken waarbij de onderlinge afhankelijkheid groot is én tevens gelijk tussen alle betrokkenen. In de praktijk heeft dit bijvoorbeeld tot gevolg dat een creatief musiceren niet mogelijk is met bvb. hele grote groepen. Het maximale aantal spelers in dit opzicht schommelt zoals bleek uit onze praktijkervaring, rond de zeven. De analogie met het democratisch groepsgesprek is hier ten andere markant! De kern van zo'n muziekkultuur ligt dus in het muzikaal creatief proces. In het muziekMAKEN dus.

..B. : De eigenschappen van de relaties binnen het muzikaal proces, tussen de verschillende fenomenen op het akoestisch-sonore vlak. Weze a, b, c, ... sonore fenomenen gevolg van een actie van siestemen (spelers) S1, S2, S3... die deze voortbrengen en waarnemen (+ kwa informatie-inhoud verwerken), dan kunnen we volgende relaties onderscheiden. We duiden die relaties aan met behulp van de logische tekens voor operatoren. Links van de verticale streep, staat het initieel sonoor gegeven geproduceerd door het boven de kolom aangegeven systeem, rechts van de streep staat de reactie van het andere systeem aangegeven voorzien van een logisch operatie-teken.

affirmatie :	S1		S2
	a		— a
implikatie :	S1		S2
	a		(a) → b
konjunctie :	S1		S2
	a		(a) ^ b
disjunctie :	S1		S2
	a		(a) v b

negatie :	S1		S2
	a		— a
nul-element :	S1		S2
	a		O
eender wat :	S1		S2
	a		Δ

Op de volgende bladzijde geven we een iets meer uitgewerkt voorbeeld van een muzikale dialoog met drie spelers links is de hierboven aangegeven notatie, en rechts in een (evenwel minder adequate) meer konventionele muzieknotatie.

voorbeeld :

logische notatie		muzieknotatie			
S1	S2	S3	speler 1	speler 2	speler 3
a		→ a			
	a → b				
b ^ c		→ c			
	- c				
→ d	→ d	(-c) v d			
o	o	o			

We gebruiken hier de logische tekens buiten elke axiomatische kontekst. We doen dit omwille van de klaarheid in betekenis die ermee niettemin kan worden bereikt. Het axiomasysteem waarbinnen wordt gewerkt in zulk verband zal van situatie tot situatie kunnen veranderen. Ook zal het, gezien het toch niet gaat om het afleiden van tautologieën, niet dienen te voldoen aan eisen van consistentie. Wel zullen steeds enige regels in een zinvol samenspel, vaak onbewust, aanwezig zijn. We kunnen dit spelregels noemen. Het logisch taalsysteem laat ons toe deze op een duidelijke wijze te formuleren.

Alle operaties waarvan sprake zijn afzonderlijk of gekombineerd van toepassing op de perceptieparameters van de muziek.

- Dit zijn :
1. luidheid
 2. plaats
 3. toonhoogte
 4. klankkleur
 5. tijdsduur

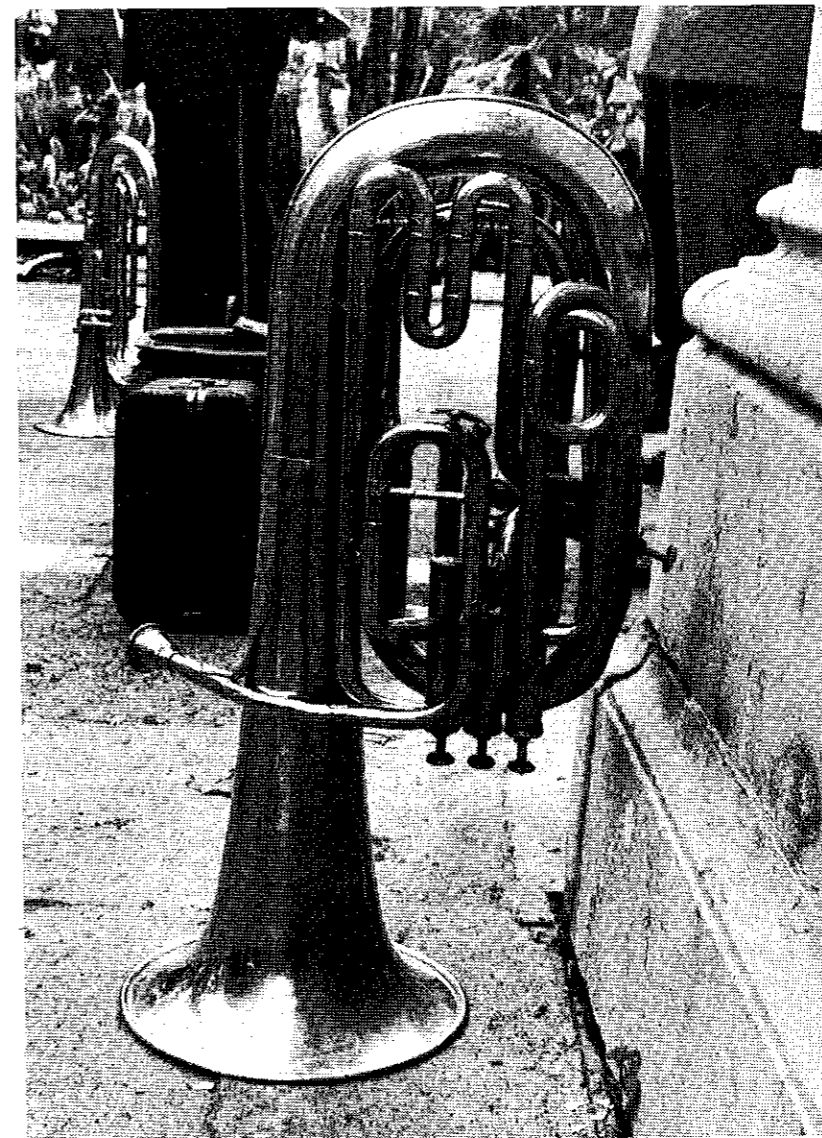
Zo kan op een lange luide pedaaltoon van een trombone, door een andere speler bijvoorbeeld gereageerd worden door een lange zachte harmoniek op een viool. Genegeerd werden hier dan de parameters toonhoogte, luidheid, geïmiteerd (affirmatie) de parameter tijdsduur en in tegenoverstelling (disjunktie) de parameter klankkleur. De plaats bleef buiten beschouwing.

Al dit geformaliseer wil hier meer zijn dan wat ballast of opsmuk om de zaak moeilijker voor te stellen. We willen hier immers nagaan waarin exact het creatief muziek maken bestaat, en daarbij kunnen we er nu eenmaal niet aan ontkomen op een of andere wijze het muzikale proces zelf onder ogen te zien. Dit formalistisch systeem wil daartoe een middel zijn. Een middel dat bovendien het voordeel inhoudt, zo algemeen te zijn dat alle muziek ermee kan worden geanalyseerd, wat niet gezegd kan worden van de methodes voor muziekanalyse die ons door de musikologische stijlstudie ter beschikking worden gesteld⁽¹⁶⁾ Ook dient erop gewezen dat de methode waarop muziek wordt gemaakt, niet noodzakelijk zo formalistisch verloopt. In de belevingswereld van diegenen die in een proces van creatief muziek maken actief betrokken zijn, is het een boeiende; zelfontplooiende, expressieve en kommunikatieve bezigheid. Het nut van een formalistische aanpak in de methode van het creatief musiceren zelf ligt veeleer in het feit dat deze de mogelijkheid verschaft, in de vorm van een formeel en conceptueel systeem als hulpmiddel, de eigen gekonditioneerdheid bewust te worden en kritisch te overwinnen. Dit alleen reeds verleent aan deze vorm van musiceren een bijzondere vormende waarde.

.2. : Amateur-muziekproductie, creatieve muziekproductie?

Waarin is nu echter, voorzover dit nog niet volgt uit het gezegde, de bestaande amateuristische muziekproductie al dan niet als creatief te beschouwen?

1. Met absolute uitzondering van de 'freies Zusammenspiel'-tendens binnen de avant-garde muziek en de geïmproviseerde free-jazz, en met in aflopende lijn grotere restricties voor traditionele jazz, blues, volksmuziek, pop, instrumentale barokmuziek... zijn alle vormen van amateur-muziekproductie volstrekt produktgericht.



Wat rest er nog aan eigen expressie- en creativiteitsmogelijkheden voor de blazer van deze 'gewone' tuba?

De realisatie van een vooropgesteld eindprodukt, vastgelegd in hetzij een partituur hetzij in een voorbeeld (platen als bron voor traditionele jazz, pop e.d.) staat hier immers steeds centraal.

De spelers zijn niet vrij in hun attitude tegenover het vooropgestelde produkt. Hoogstens kunnen zij kiezen welk produkt ze wensen te realiseren. In de praktijk is dit evenwel zelfs meestal pure fictie, immers dit wordt de taak geacht van de dirigent bij koren, orkesten, fanfares e.d. Alleen nog het zich aansluiten bij de ene of de andere groep voor amateurmuziekbeoefening kan voorts nog een keuze bevatten die een negatie zou kunnen inhouden. Hier valt precies dit laatste dan sterk te betwijfelen. Aansluiten bij een amateurgroep is zelden of nooit een daad van kritiek.

2. Met betrekking tot de faktor aktie kunnen we kort zijn. Muziekproduktie is hoe dan ook een aktie, hoe dan ook een sonore ingreep tegen de stilte.

3. De faktor negatie evenwel is zowel de meest konstitutieve voor het kreatief proces als de grootste afwezige in onze amateur-muziekproduktie. Samenhangend met ons eerste punt hier zijn voorzover het muziek met produktkarakter betreft, de negatiecomponenten voorzover überhaupt aanwezig, vooraf vastgelegd in het eindprodukt. Zo is de enige mogelijkerwijze kreatieve faktor, de maker van dit doel, met andere woorden in meer gangbare termen, de komponist, de als voorbeeld fungerende solist etc...

Op het nivoo van de interpretatie zou men dan nog in een enigszins beperkte vorm deze faktor kunnen terugvinden, maar globaal genomen laat de hiërarchische wijze van muziekproduceren dit niet toe. In een orkest, koor, fanfare etc. is het in eerste plaats de dirigent die de interpretatie bepaalt. Vervolgens, op een nóg lager nivoo, gaat dit recht naar gebeurlijke solisten. Op het nivoo van de gewone spelers blijft al zo goed als niks meer te interpreteren over.

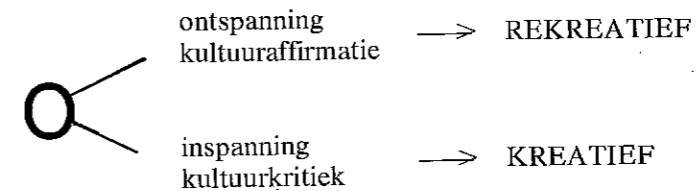
Vormen van amateuristische muziekproduktie die nog wel in enige mate de faktor negatie zouden kunnen bevatten zijn de traditionele jazz, pop-muziek, authentieke-volksmuziekrevival e.d. Grote uitzondering is ook hier weer de avant-garde muziek die in haar schoot de kreatieve muziekbeoefening heeft gebaard vanuit de konfrontatie van materiaal en esthetische analyse in de hedendaagse muziek met de improvisatie elementen uit de jazz, meer in het bijzonder de free-jazz. Wie in dit alles een principiële veroordeling ziet van enerzijds elk muzikaal produkt als zodanig en anderzijds van zowat de gehele amateur-muziekproduktie, heeft het wel bij het verkeerde eind.

.1. Wat het eerste betreft, geloven we weliswaar dat een

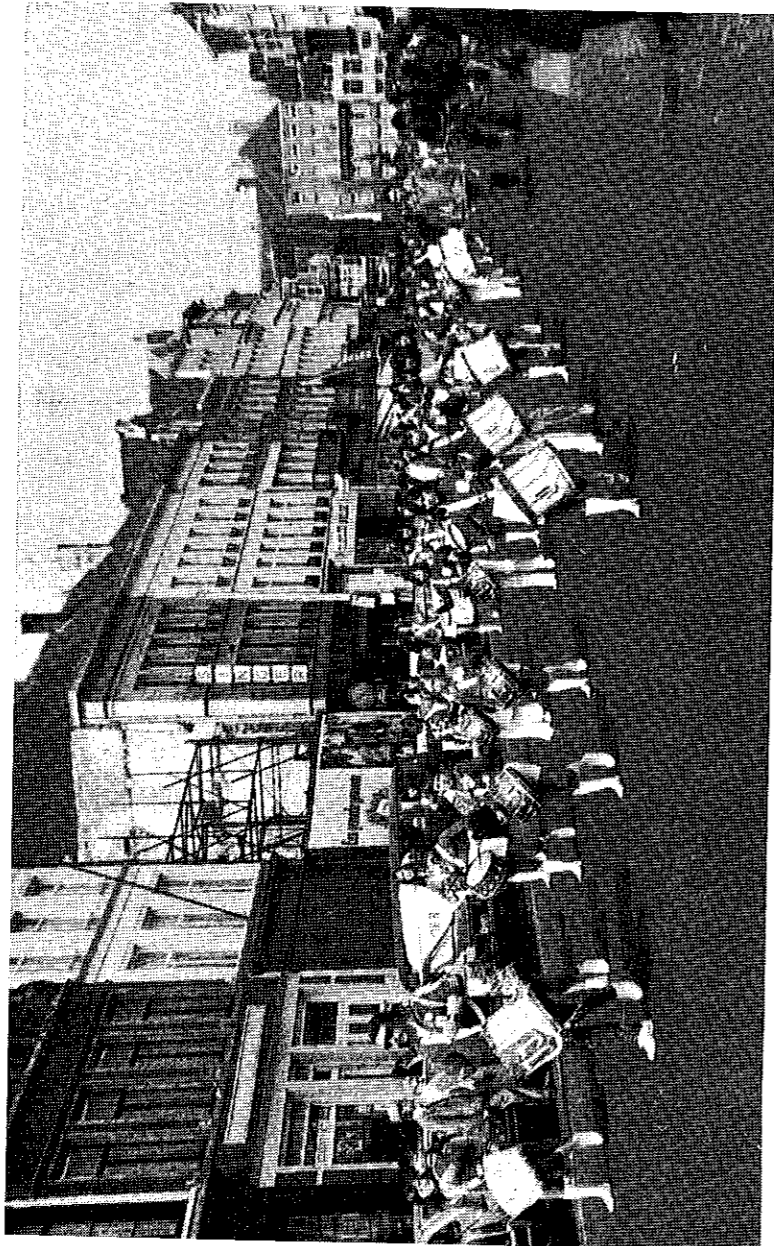
produktgericht muziek maken in het feit dat dit noodzakelijk reproductief is bij de uitvoering, geen kreatief proces kan zijn, maar enerzijds kunnen er daarbuiten in sommige gevallen redenen worden gevonden dit tóch (wél) te doen (zo bvb. het zingen van de internationale als uiting van eensgezindheid bij bepaalde gelegenheden) en anderzijds is het mogelijk dat een groep het op een bepaald ogenblik wenselijk kan achten een stuk kollektief als produkt te koncipiëren met de bedoeling het later herhaaldelijk te kunnen uitvoeren. In het geval dat deze konceptie van het stuk kollektief geschiedt (zoals dat bvb. in progressieve teatermiddens meer en meer gebruikelijk wordt) dan is het nog best mogelijk en zelfs waarschijnlijk in vele gevallen, dat dit proces dan kreatief zal kunnen zijn. Wel geloven we dat het bewust opteren voor een produktvorm slechts dan zin heeft en verantwoord kan zijn, als de reproductie gebeurt ten overstaan van een publiek waartegenover men een bepaald engagement wil uitdrukken of waarop men een engagerende invloed wil hebben.

Als muzikale dialoog echter heeft alleen het kreatief musiceren kommunikatieve en vormende waarde.

.2. Wat het tweede punt betreft, als zouden we de gehele traditionele amateur-muziekproduktie veroordelen, is dit slechts een halve waarheid. Wij ontkennen grosso modo de vormende waarde van het grootste deel der amateur-muziekproduktie op muzikaal gebied. Wij ontkennen dat amateur-muziekproduktie veel te maken zou hebben met kreativiteitsbeleving. Maar, hieruit volgt niét dat hierdoor de amateur-muziekproduktie elk bestaansrecht verliest. Inderdaad kan de amateurmuziekproduktie principieel twee richtingen kwa funktie voor ogen staan :



Alleen de laatste optie kan met de notie vorming in verband worden gebracht, en het zal duidelijk zijn dat wij dan ook voor een kultuurbeleid in die richting zouden willen opteren. Op muzikaal vlak ressorteert echter het gros van de amateurmuziekgroeperingen onder de eerste funktie. Maar, zou niet in een andere dan muzikale zin van deze amateurmuziekproduktie gezegd kunnen worden dat ze toch ergens vormend is?



Trommelkorpsen : massifikatie (of solidarisering) paradepaardje...
maar creatief of expressief???

We geloven van wel, en dan inderdaad precies op die gebieden die het verst buiten de muziek zelf staan. Zo belanden we in de paradox dat de amateur-muziekproductie, voorzover ze iets met vormingswerk te zien heeft, niet-muzikaal vormingswerk is. Dit hangt nauw samen met de feitelijke functies die deze muziekproductie sociaal gezien vervult of kan vervullen.⁽¹⁷⁾

1. Mensen leren hun rol in de gemeenschap te vervullen. Een functie die manifest goed vervuld wordt door het orkest en het koor, die min of meer isomorf kunnen worden genoemd met een hiërarchisch functionerend bedrijf.
2. Mensen leren gemeenschappelijke doelen te realiseren. Kollektiviseren van de prestatiedr(w)ang. Deze doelen kunnen opgelegd zijn of op democratische wijze door de belanghebbenden bepaald. Het doel kan zijn, een produkt in welks geval de analogie met het economisch productieapparaat opvalt en waarbij de functie dus aanpassend en integrerend is, maar kan ook zijn een proces, dat een differentiërende en vernieuwende functie kan hebben zoals in het werkelijk creatief musiceren.
3. Mensen doen samenknippen, solidariseren. Het vergroten van het gevoel van saamenhorigheid. Het bevorderen van de sociabiliteit. Deze functie wordt vervuld door elke vorm van kollektief musiceren, zij het op soms erg uiteenlopende wijze.
4. Mensen laten ontspannen, rekreëren, wat als functie de re-kreatie van arbeidskracht heeft. Deze ontspannende functie staat lijnrecht tegenover de inspannende die het creatief musiceren kenmerkt waarin immers inspanningen worden geleverd om in konflikten te kiezen wat de zelfvervolmaking en verder de samenlevingsopbouw mogelijk maakt.

In de studie van Renaat Roels en A. Herrebout inzake blaasmuziek vinden we op blz. 84 dat wat de leden van fanfares en harmonieën het meest aantrekt de goede geest tussen de leden onderling is. De muziek zelf komt slechts op de tweede plaats. De vorming door de muziek werd zelfs door slechts één respondent als aantrekkingspunt vermeld.

Globaal genomen staat de muziek zelf weliswaar centraal (het zijn per slot van rekening toch muziekverenigingen) maar niettemin kunnen wij ons niet van de indruk ontdoen dat de belangrijkste functie op het sociale vlak ligt. Meer nog dan bij de blaasmuziek viel ons dit op bij onze kontaktnamen met verschillende amateurzangkoren.

Mensen die anders wat zouden vereenzamen grijpen met dank hun muzikale interesse aan als mom om hun behoefte aan sociaal kōntakt in onze anonimiserende en massificerende kultuur te bevredigen. Op het openlijk en rechtstreeks uiten van de behoefte aan sociaal kōntakt rust immers steeds een taboe. Wie niet veel vrienden heeft, op de wijze

zoals aangeduid in de reclames van Coca-Cola, Jeans e.d. is sociaal mislukt en voelt zich banneling.

Vrienden hebben is een teken van maatschappelijk succes, van geluk, van welstand van erkenning en omgekeerd. Daarom vindt men bijvoorbeeld in koren een in verhouding groter aantal alleenstaanden dan in de maatschappij. Deze sociale functie die vervuld wordt door de meeste amateurmuziekgroeperingen lijkt ons een der meest essentiële ervan te zijn.

Amateurmuzici, gevraagd naar het waarom van hun feitelijk muzikaal on-kreatief zijn, verwijzen vaak naar het hen ontbreken van de daartoe noodzakelijk geachte muzikale kennis en instrumentale techniek. Wat zij zoeken is een vorm van actieve en kollektieve ontspanning, waarbij precies van hen géén voortdurend kiezen wordt verwacht. Hun creativiteits-weigering is daarvan een symptoom. Dit slaat dan ook op hun overtuiging dat de *grote artiesten* waarnaar zij geleerd hebben op te kijken, als creatief worden beschouwd, meer nog dat zij het recht creatief te zijn, ontleen aan de techniek die ze eerst verwierven! Hierin toont zich in hoge mate onze muziekkultuur als puur ideologisch.

Men heeft de creativiteit van het leven waarvoor zij konstitutioneel zou moeten zijn losgemaakt en in een vak in geminimaliseerde mate opgesloten (cfr. vakken muziek en tekenen in lager en middelbaar onderwijs) op zo'n wijze dat het publiek er nét zoveel van te zien krijgt, genoeg om hoog op te kijken naar hen die het vak als enig vak verkozen en uitoefenen :

de specialisten in creativiteit, artiesten genaamd. Aldus wordt de mens tot kultuurconsument of hoogstens reproducent gemaakt en ondergedompeld in een zee van zekerheden waartegenover, indien ze ooit gerechtvaardigd zouden kunnen zijn, creativiteit een overbodige en onveilige bedreiging vormt.

HOOFDSTUK IV

Konkrete implicaties van het creatief musiceren.

.1. : Konkrete organisatievormen.

Zoals reeds eerder op gewezen, volgt uit de noodzaak van interdependentie en multilaterale feedbacks de wenselijkheid van een maximaal symmetrische groep. Zo'n groep is anarchisch gestructureerd en numeriek beperkt naar opzet. Interessante musicieerprocessen kunnen zich reeds voordoen vanaf twee deelnemers. Tot en met zeven stijgt de complexiteit, maar blijft overzienbaar. Eens meer dan zeven spelers in de groep worden opgenomen, dreigt de zaak onoverzichtelijk te worden doordat nu niet langer iedereen binnen een voor het geheugen redelijke tijd op de vele sonore gebeurtenissen vrij kan reageren.

Het is veelal noodzakelijk dat de groep na elke musicieerbijeenkomst een groeps gesprek houdt. De belanstelling daarbij moet niet zozeer uitgaan naar het bereik te muzikale resultaat dan wel naar de graad van participatie der deelnemers. Op die manier kunnen *outsiders*, *verstoppertjes* e.d. vlug worden ontdekt, gerustgesteld en kan de symmetrie worden hersteld. Aanvankelijk is het beter vrij korte musicieersessies te houden en die onmiddellijk te bespreken omdat daartoe beroep moet worden gedaan op een te ontwikkelen geheugen voor het verloop van het creatief proces. In tweede instantie pas dienen ons inziens de formele eigenschappen van dit proces te worden besproken. Formele schema's kunnen worden opgesteld en aan de hand daarvan kan de creatieve betrokkenheid van elk der spelers worden vastgesteld en bediscussieerd.

.2. : Op akoestisch en instrumentaal vlak.

Met betrekking tot de voor een volwaardige creatieve muziekbeoefening benodigde hulpmiddelen (instrumenten, partituren...) is deze avant-garde muziek wellicht de minst elitaire van alle vormen van muziekbeoefening. Willekeurig welke objecten die op welke wijze dan ook tot klinken kunnen worden gebracht, evenals vanzelfsprekend alle geluiden die met behulp van het eigen lichaam kunnen ontstaan, kunnen tot opbouw van een volwaardig arsenaal van sonore keuzemogelijkheden voor deze muziek worden benut. Hier wordt dus een weg geopend naar het zoeken naar en het kreëren van nieuwe klankbronnen en instrumenten. Op het niveau van het akoestisch gegeven zelf reeds is het hier mogelijk een creatief produktieproces op gang te brengen. Dit is een mogelijkheid die uitsluitend binnen deze vorm van musiceren kan bestaan! Meer nog,

het is voor een volwaardige uitbouw ervan in het kader van amateur-muziekproductie zelfs een noodzaak.

Immers, volwaardig creatief kunnen zijn vergt materieel het beschikken over een voldoende aantal sonore keuzemogelijkheden waaruit kan worden geput in een muzikale dialoog. Om dit aantal mogelijkheden te maximaliseren (uiteraard steeds binnen de grenzen van de manipuleerbaarheid) staan twee wegen open :

..A. : Een speler kan zich beperken tot één enkel bestaand instrument en dan pogen zijn aantal keuzemogelijkheden door grondige technische studie van het instrument op te drijven.⁽¹⁸⁾ In deze richting ontwikkelde zich grotendeels de westerse muziek tot in de ekstreme vormen van het postserialisme. Op sommige klassieke instrumenten zoals bvb. de piano is zulks redelijkerwijze haalbaar. Piano's kunnen vrij eenvoudig binnenin worden bespeeld en geprepareerd met het oog op het bereiken van andere timbres, ruisen, omhullenden etc...⁽¹⁹⁾ Op 'eenvoudiger' instrumenten evenwel, zoals blokfluiten strijkers etc... ligt dit heel wat minder voor de hand. De inspanning om de technische mogelijkheden hier te verhogen zal relatief zeer groot dienen te zijn.

..B. : Een speler kan zijn aantal sonore keuzemogelijkheden uitbreiden door het vergroten van het aantal klankbronnen in zijn instrumentarium. Hierbij kan hij uitgaan van bestaande klankbronnen, d.w.z. bestaande instrumenten waarbij hij zich dan beperkt tot het benutten van die sonore mogelijkheden die er op vrij eenvoudige wijze mee bereikbaar zijn. Anderzijds kan hij ook nieuwe en specifieke klankbronnen bouwen of samenstellen. Hierbij staat hem dan de mogelijkheid open, te ontsnappen aan de uit onze klassieke en historische muziektraditie gegroeide en in instrumenten verankerde en ingebouwde esthetiek.

Een piano bijvoorbeeld is gebouwd op een wijze dat zij een bepaalde toonhoogteomvang (tessituur of ambitus) onderverdeelt in een discontinue verzameling van diskrete toonhoogten die behoren tot de kromatische onderverdeling van het oktaaf. Bovendien zijn de toetsen zo gerangschikt dat precies die intervallen en akkoorden die in de klassieke en tonale muziekbeoefening het meest frekwent voorkomen, samenvallen met de voor de anatomie van de hand meest vanzelfsprekende positie.

Een viool anderzijds laat als konstruktie wel een kontinu gebruik van de tessituur toe, maar is gestemd in kwinten zodat ze wat dit betreft met de tweede genoemde eigenschap van de piano overeenstemt.

Een blokfluit is op haar beurt eigenlijk nog veel meer dan bovengenoemde instrumenten met zulk ingebouwde esthetische vooropstellingen behept. Zij verdeelt haar vrij beperkte tessituur in een discontinue verzameling van diskrete toonhoogten die hier behoren tot een diatonische gamma, in casu voor de sopraan de toonladder van do groot (Ut majeur). Het gebruik van een andere gamma wordt daarbij door de daartoe noodzakelijke vorkgrepen en dergelijke ten zeerste bemoeilijkt. Bovendien zijn de dynamische mogelijkheden van het instrument uiterst beperkt.

Tenzij het ideëel *alles op eenvoudige wijze mogelijk makende instrument* ooit zou kunnen uitgevonden worden, en dat betwijfelen we ten zeerste, gelden zo'n ingebouwde esthetische eigenschappen ook voor eender welk alternatief of zelf bedacht instrument.

Ons supermonokord (zie foto 1), een elektro-akoestisch instrument bedacht voor gebruik in avant-garde muziek, verdeelt zijn tessituur (die kontinu binnen ca. 1 oktaaf verschuifbaar is) diskontinu in zoveel onderling ongelijke delen als er toetsen steken op een normaal piano-klavier; dit wordt bereikt doordat elke toets de ene aanwezige snaar telkens met een lineair oplopend deel inkort. Het instrument is voor tonale muziek onbruikbaar, doch opent de mogelijkheid een ruim en geraffineerd gebruik te maken van allerhande micro-intervallen. Bovendien laat het akkoordspel toe met samenklanken tot 5 verschillende toonhoogten tegelijk, die elk afzonderlijk in geluidsterkte autonoom regelbaar zijn. Aangezien het hier een elektro-akoestisch instrument betreft laat het een volledig gebruik toe van alle mogelijke geluidsterkten evenals van elektronische filtermogelijkheden. En, last but not least, de bouw van zulk instrument, uitgaande van een afbraakpiano, vergt nagenoeg geen bijzondere technische kennis.

Op foto's 2 en 3 ziet u een aantal andere voorbeelden van soortgelijke uiterst flexibele instrumenten die voor creatief musiceren werden ontwikkeld.

Werk in die richting begint nu stilaan overal in het buitenland op gang te komen, maar an sich is het fenomeen niet zo nieuw. De futuristen, zoals bvb. Russolo, liggen historisch en ideologisch aan de basis van deze beweging. Zij waren de eersten, om konsekvent ingezien te hebben dat een nieuwe muziek vraagt om nieuwe klanken en een nieuwe esthetiek.

Vanzelfsprekend zijn ook hier weer tussen enerzijds uitbreiding van het technisch kunnen en van het instrumentarium tussenvormen mogelijk. Zo kan van een klassiek instrument als basis worden uitgegaan en daarrond dan hulpmiddelen worden toegevoegd in functie van een maximalisatie van de bereikbare mogelijkheden. In



Foto 1
supermonokord (of volmaakt gebonden klavikord) gebouwd door de auteur voor gebruik in de logos-werkgroep.

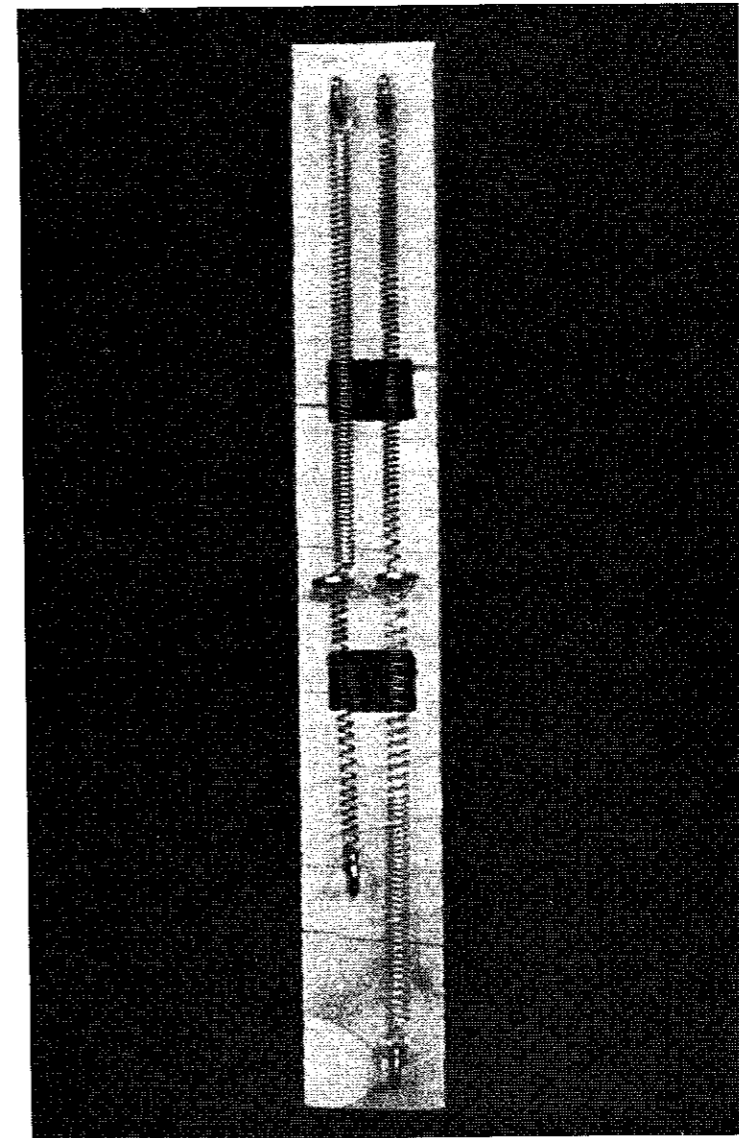


Foto 2
stelt een springboard voor, gebouwd door Hugh Davies. Het bestaat uit niets meer dan enkele uitgelezen veren en een of twee telefoonkapsules gemonteerd op een stukje plank. Het sonoor resultaat, moeilijk verbaal te omschrijven, is verrassend rijk.

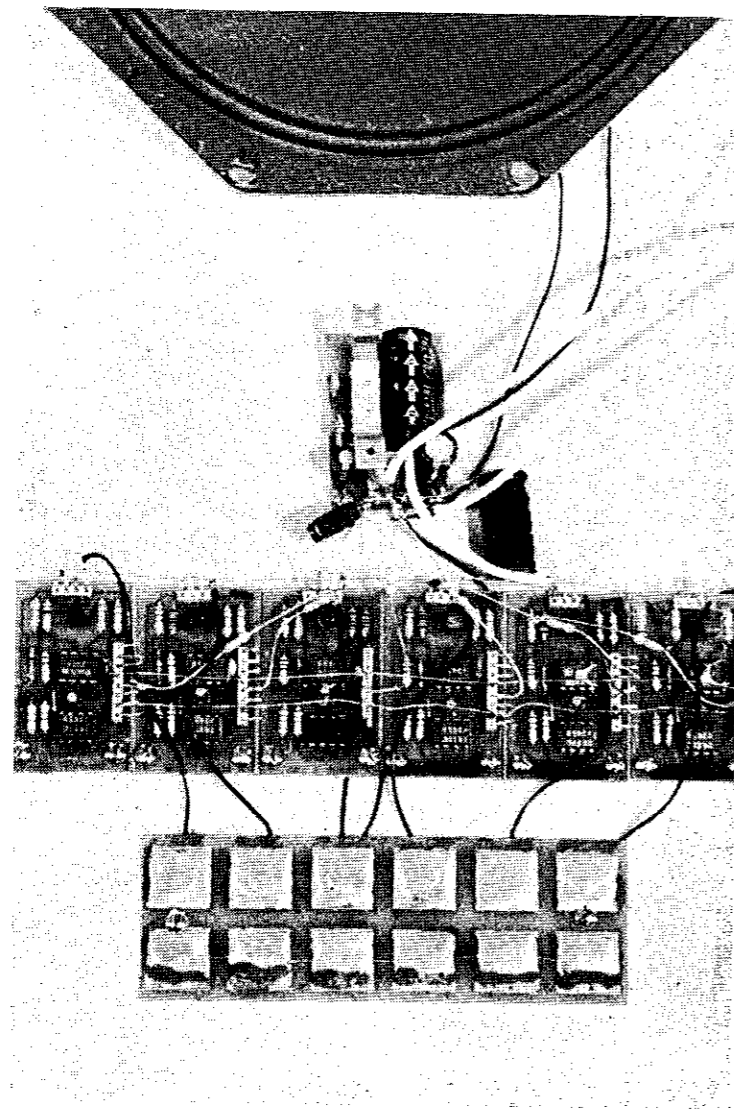


Foto 3

stelt een kraakdoos voor, gebouwd door Michel Waisvisz. Dit instrument wordt nu reeds in iets grotere oplagen verspreid in vele Nederlandse muziekscholen precies ook voor gebruik in geïmproviseerde muziek. Ditmaal betreft het een zuiver elektronisch instrument, opgebouwd uit twee uitgang aan ingang gekoppelde operationele versterkers waarvan de aansluitingen met de vingers door aanraking kunnen worden gesperd, kortgesloten, overbrugd etc...

principe kan hier in drie onderscheiden richtingen worden gedacht :

- a. Toevoeging van mechanische hulpmiddelen (bijvoorbeeld gebruik van twee strijkstokken, vibrator, isomo-plastiek op snaren...)
- b. Toevoeging van elektro-akoestische hulpmiddelen (zoals versterking bij middel van contactmikroos)
- c. Toevoeging van elektronische transformationele hulpmiddelen. (zoals de transformationeel regeneratieve synthesiser in de Logos-werkgroep)

Een uitvoerige behandeling daarvan zou ons echter wat al te ver voeren.

Het zal duidelijk zijn dat het zoeken naar dergelijke nieuwe mogelijkheden van klankopwekking een bewustwording van de beperkingen der door de cultuur gegeven mogelijkheden inhoudt. In deze zin kan gezegd worden dat dit zoeken een creatief proces kan zijn waarvan de vormende waarde niet kan worden ontkend.

In enkele punten samengevat komen de eisen met betrekking tot het akoestisch materiaal voor creatief musiceren neer op het volgende :

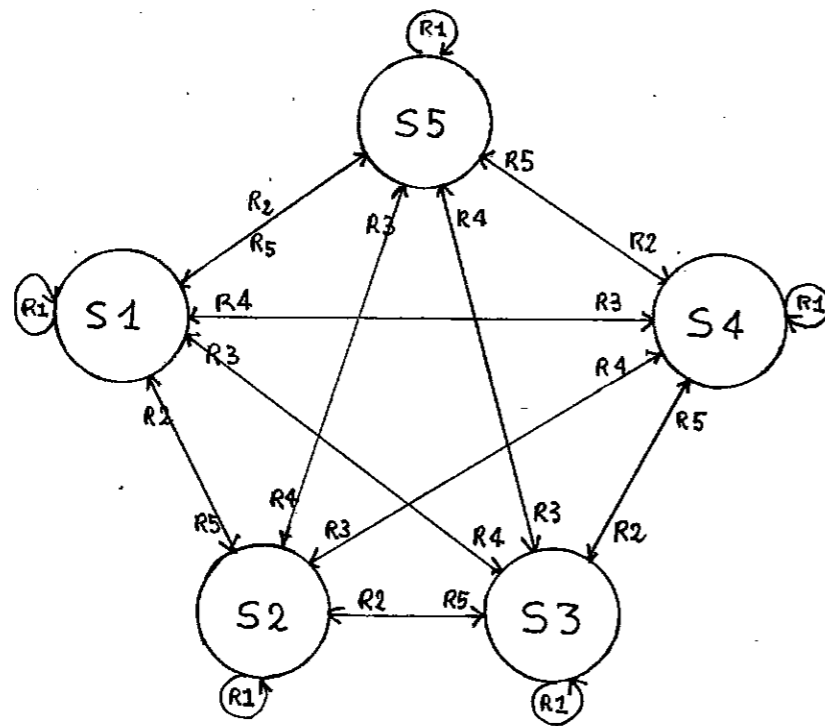
1. Elke speler moet kunnen beschikken over een zo groot mogelijk arsenaal van sonore keuzemogelijkheden.
2. De grootte van dit arsenaal moet voor alle spelers van eenzelfde orde zijn.
3. Minstens één element van dit arsenaal moet elke speler gelijkaardig hebben met elke andere speler afzonderlijk.
4. Minstens één element ervan moet elke speler hebben, dat verschillend is van enig element van enige andere speler.
5. Verder dient ernaar gestreefd het arsenaal zo uit te bouwen dat men over elke parameter van het geluid plastisch kan beschikken :

stil	—————	luid
laag	—————	hoog
dof, rond	—————	schril, snijgend
kort	—————	lang
verplaatsbaarheid		

6. De mogelijkheden dienen op een zo eenvoudig mogelijke wijze bereikbaar te zijn. In elk geval moet de speler zijn mogelijkheden technisch maximaal beheersen. Dit wil zeggen dat hij zich op voorhand een adequaat beeld moet kunnen vormen van wat de sonore output zal zijn bij het verrichten van een bepaalde manipulatie met een klankobject. Precies hierin berust de eigen techniciteit en de materiaalbeheersing van het creatief musiceren op het instrumentale plan.

3. : Op het niveau van de relaties tussen de verschillende gebeurtenissen van het muzikaal proces.

Volgend strukturschema geeft de organisatievorm weer van een musiciegroep bestaande uit 5 spelers. De onderlinge relaties worden door pijlen aangeduid.



Wat we hier nu willen behandelen is de formele inhoud van deze relaties aangeduid door S1/R1-R2-R3-R4-R5. etc...

Elke speler heeft vooreerst een relatie ten overstaan van zichzelf en zijn eigen sonore outputs. Dit is de feedback waarvan reeds sprake was in hoofdstuk III.

De gegevens sub ..1 en ..2 garanderen nog geenszins een creatief muzikaal proces. Zo komen er musicievormen voor in de praktijk, die deskriptief met de onder 1 en 2 gestelde punten overeen te brengen zijn, maar die uitgaan van puur affirmatieve relaties tussen de spelers onderling. We denken hierbij aan groepen die zich verenigen rond een of ander vaak mystiek idee, dat dan de rol van generator van hun muziek wordt toebedeeld.⁽²⁰⁾

Het feit zelf van zo'n musicievorm te kiezen kan gevolg zijn van een creatief proces, voorzover een reactie tegen een konditionering, maar dat is niet het musiceren zélf.

In het algemeen kan nopens de voor het muzikaal proces konstitutieve relaties hetvolgende onderscheid worden gemaakt. :

1. Deze relaties kunnen lineair zijn, d.w.z. het gehele muziekmakende siesteeem gedraagt zich als gedreven door een welbepaalde norm, die niet door de aard van de veranderingen en relaties binnen het systeem wordt gewijzigd. Onder deze categorie ressorteren alle niet-kreatieve of partieel kreatieve vormen van muziekproduktie.
2. Deze relaties kunnen konfliktueel of dialektisch zijn. Hier gedraagt de musiciegroep zich als een systeem dat doorlopend zijn norm op basis van de veranderende structuur van zijn interne relaties wijzigt. Ook zo'n systeem heeft evenwel, voorzover het niet desintegreert, minstens een enkele konstante norm, die zich in onderscheid met het vorige geval op een meta-nivo situert. Zoniet zou zo'n systeem immers niet dan conceptueel denkbaar zijn. De minimale meta-norm heeft betrekking op het bestaan van de groep, het systeem, zélf in de tijd.

Aangezien we zagen dat creativiteit betrekking heeft precies op een proces (de veranderingen binnen een systeem in de tijd) waarin negatie van normen een belangrijke rol speelt, zal duidelijk zijn, dat het dit laatste model is dat typisch zal zijn voor het authentiek creatief muziekmaken. Een musiciegroep die affirmatief is en blijft ten overstaan van een bepaalde verzameling normen kan voor wat betreft de relaties tot die verzameling normen nooit kreatief zijn.

Tot deze verzameling waarop de operator negatie van toepassing kan zijn bij kreatief musiceren behoren :

- a. De kulturele kontekst van de speler, zijn opvoeding in estetisch opzicht.

Om hierop zinvol kreatief te kunnen reageren is het nodig dat hij een muzikale kontekst heeft en zich daarvan bewust is. Wie een rijkere muzikale kontekst heeft, is wat de mogelijkheden op dit vlak betreft onbetwistbaar in het voordeel. Rationeel en kritisch-analytisch

muziekbeluisteren, vooral dan precies dié muziek, die je niet zo direkt zou geneigd zijn te appreciëren of in je muziekkonsumptief gedrag op te nemen, zal hiertoe veel kunnen bijdragen.

Voor wie niét weet wat konsonanten zijn, heeft het voortbrengen van dissonanten geen de minste creatieve betekenis. In die zin draagt het creatief musiceren de hele kulturele kontekst in zich.

b. De technische mogelijkheden van de speler zoals bepaald door zijn opvoeding.

Hier denken we bijvoorbeeld, bij mensen die een zekere instrumentale of vokale opleiding hebben gehad, aan allerhande persoonlijke clichés en parafrazen of letterlijke overnamen van uit het hoofd geleerde (of 'in de vingers zittende' —) fragmenten en flarden uit andere bronnen of stukken. Goede voorbeelden zijn hier bijvoorbeeld het gebruik van vibrato, van aanslag e.d. Voor mensen die geen opleiding *genoten* gelden zulke elementen hoewel in mindere mate toch ook. Zo, het gebruik van periodieke ritmes, van twee- of driedelige (maar nooit beide samen) aksentuering etc.

Zijn de eerste twee elementen uitdrukking van de banden met de socio-kulturele kontekst van elke speler afzonderlijk, zo geldt dit niet voor de verdere elementen die behoren tot de musiceergroep zélf.

c. de kontekst van wat de groep op vorige bijeenkomsten als proces realiseerde.

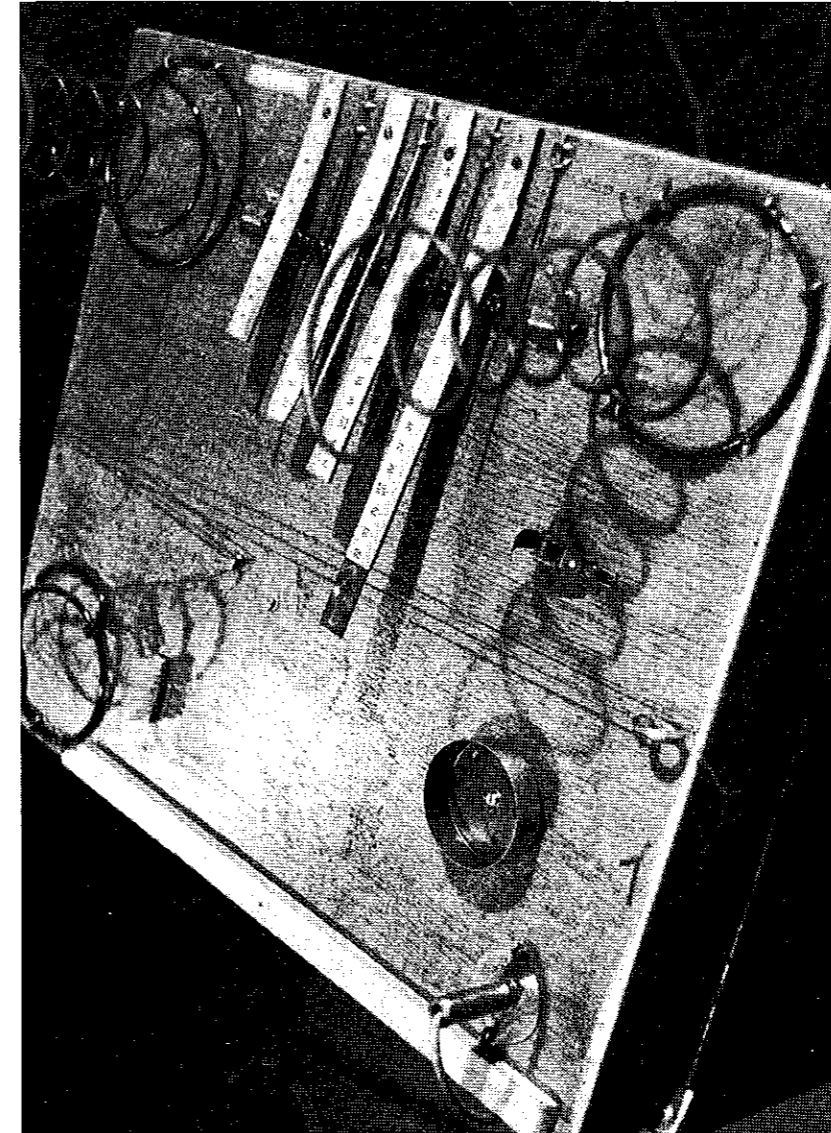
Een groep is niet creatief als ze ten overstaan van zichzelf stagneert en zichzelf en haar processen parafraseert of imiteert.

d. de kontekst van wat je als speler binnen de groep op vorige bijeenkomsten realiseerde.

Deze beide elementen behoren tot de historische kontekst van de groep zelf. De vier tot hiertoe behandelde elementen zijn op creativiteit te onderzoeken op een rustige en rationele wijze bijvoorbeeld naar aanleiding van zelfonderzoek en groepsgesprek terzake. Voor de volgende twee elementen is het niet mogelijk op eenzelfde weloverwogen wijze een rationeel onderzoek in te stellen en zijn muzikale reactie daarnaar te richten. Dit omdat deze elementen betrekking hebben op het tijdstip van het musiceerproces zélf. Hier worden reacties verlangd waarbij de reflexietijd tot een minimum herleid is. De reacties binnen een musiceerproces zijn immers vaak intuïtief, spontaan en direkt⁽²¹⁾.

We geloven dat het noodzakelijk is dat de spelers na verloop van tijd leren een dubbel bewustzijn te ontwikkelen. Enerzijds een dat hen toelaat spontaan te reageren en anderzijds een soort meta-bewustzijn dat tegelijkertijd kontrolerend en strukturerend funktioneert en waar het kan, het eerste niveau bijstuurt.

Dit lijkt ons overigens een typisch menselijke eigenschap en



Het 'fingerboard': alternatief instrument gemaakt met vindmaterialen. Ook de ingebouwde kontaktmicrofoon werd een afgedankte pick-up ontnomen.

mogelijkheid te zijn. Het is typisch menselijk te kunnen zeggen: «Ik, de persoon die spreekt, spreek», een uitspraak die beide niveaus gelijktijdig tot uitdrukking brengt. De *bewustzijns* waarvan sprake zijn dan ook te beschouwen als taal-niveaus. Enerzijds een objektaal en anderzijds een metataal. Deze verdere elementen (behorende tot de verzameling van elementen) waarop creativiteit betrekking kan hebben zijn dan:

- e. De kontekst van wat op een bepaald ogenblik als sonore informatie door de andere spelers wordt aangeboden, elk element daarvan op zichzelf, dan wel het globale geheel.
- f. De kontekst van wat de speler zelf op een bepaald ogenblik en dat ervoor, als sonore informatie uitzendt. Het geheel van de eigen reacties terwijl gereageerd wordt.

Vanzelfsprekend is het gehele arsenaal van formele reaktiemogelijkheden en operaties op deze gehele verzameling van toepassing. Zoals reeds aangestipt is een creatief muziekproces niet louter negatief maar zal het in de praktijk van alle mogelijke operaties en reaktiemogelijkheden gebruik maken. De aanwezigheid van de negatie-operator is wel essentieel. We hebben dit hier willen benadrukken, hoewel daarin precies een gevaar voor akademisme en niet in het minst voor intelektueel hermetisme steekt. Dit gevaar bezweren is echter de taak van de praktijk terzake.

.4. : Slotbeschouwing

Tot slot nog enkele beschouwingen met betrekking tot de vormende waarde en uiteindelijk, de politieke betekenis van de hierboven beschreven vorm van creatief muziekmaken.

.1 : Vormende waarde

A. Intern muzikaal

- a. Het creatief muziekmaken creëert een bewustzijn van de waarden in de muzikale cultuur en leert de participant zich daarbinnen en gebeurlijk daartegen, te bewegen.
- b. Het creatief muziekmaken verleent de deelnemer een medium tot non-verbale communicatie en expressie zonder vooropstelling van een anakronistische techniek.
- c. Het creatief muziekmaken maakt de deelnemer bewust van zijn sonore omgeving en leert hem er zich tegenover te gedragen.
- d. het creatief muziekmaken is een centrum voor fundamenteel akoestische en muzikale research en stelt de mens in staat geluid in functie van zijn doelen adequaat te manipuleren.

- e. Het creatief muziekmaken leert de participant wat creatief muziekmaken is, en kan daardoor een bres slaan naar een lang verloren mogelijkheid tot creativiteit in het algemeen. (en zo naar een niet-gealigneerde zingeving).
- f. Het creatief muziekmaken verleent de mens een zelfbewustzijn, dat tot uiting komt in het feit dat hij hierbij leert leven met een dubbel taalnivo. Hierdoor beschikt hij over een apparaat om zichzelf voortdurend in vraag te stellen en te corrigeren.

B. Extern muzikaal

- a. Het creatief muziekmaken is een school voor kollektiviteit en sociabiliteit die niet onder druk van een hiërarchie of een opgelegde norm ontstaat.
- b. Het creatief muziekmaken leert de mens aan zelfbepaling te doen, aangezien hij hier funktioneert in een systeem waarin hij de verantwoordelijkheid draagt voor de normen, en niet alleen (zoals in autoritaire situaties) voor de instandhouding van een norm. Dit in eerste plaats op het niveau van de groep, en vervolgens op dit van het eigen individu.
- c. Het creatief muziekmaken, omdat het de methodes van de doorlopende kritiek in zich draagt, vormt bij uitstek kritische en zelfbewuste mensen.
- d. Het creatief muziekmaken zet aan tot kollektieve aktie en tot samenlevingsopbouw.
- e. Het creatief muziekmaken leert de mens, konflikt als een positieve waarde te beschouwen, en werkt daardoor aliënatie-opheffend.

.2 : Politieke betekenis

Deze politieke betekenis is uiteraard de lijnrechte konsekwentie van de in vorige paragrafen aangehaalde elementen.

Tevens nemen we hiermee weer de draad op van één der gedachten die ons hebben geleid bij het schrijven van ons eerste hoofdstuk, met name die met betrekking tot de relatie tussen muziek en maatschappij; De avant-garde muziek in de zin zoals hier opgevat en beschreven is niet een afbeelding van de maatschappij waarin zij bestaat en leeft. Wel is zij daarvan een funktie, en meer bepaald een negatieve funktie. Zij verhoudt zich tegenover een aantal wezenlijke kenmerken van de maatschappijstructuur op een minstens voor een deel negatieve wijze. Zij *alterneert* enige van die kenmerken en verhoudt zich daardoor tot die maatschappij als een alternatief. Als een dynamisch alternatief, immers, zij is permanent en principieel op de maatschappij en haar veranderingen betrokken en haar eigenschappen zijn niet statisch bepaald (zoals in de reaktionaire kultuurproduktie) doch dynamisch.

De eerste sectoren die ons hierbij voor ogen staan en waartegenover het creatief muziek maken een alternatief inhoudt zijn :

- .1 : politiek : de wijze waarop de macht in de maatschappij wordt verdeeld.
- .2 : economisch : de produktie- en konsumptiewijzen binnen die maatschappij.
- .3 : sociaal : de structuur van de relaties tussen groepen en individuen behorende tot die maatschappij.

Tegenover die sectoren is het creatief muziek maken als vorm van kollektief produceren, symbool voor, maar tevens model van, een ander maatschappelijk functioneren.

Politiek is dit muziek maken symbool voor een maximaal egalitaire maatschappij.

Economisch, voor een procesgerichte, kollektieve en zingevende produktiewijze gekenmerkt door finitisme (d.w.z. afwezigheid van expansiedrang en lineariteit die tot autodestructie leiden) en konfliktueel dynamisme.

Sociaal, voor een maximale interdependentie (tegenover massifikatie en isolement) en kommunikatieve sociabiliteit.

Hiermee zijn slechts enkele hoofdlijnen aangegeven en de relaties tot o.m. etiek en kennisleer bleven hier buiten beschouwing. De uitwerking van dit thema is echter té belangrijk en complex om in enkele regels afgehandeld te worden.

We hopen niettemin hiermee toch een beeld te hebben opgehangen van wat als alternatief tegenover een creativiteitsfnukende kultuur, op muzikaal gebied mogelijk is. De mate waarin we daarin zijn geslaagd laten we aan de lezer ter beoordeling.

Noten

- (¹) : Avant-garde muziek is niet een muziekstijl, doch hier een term waarmee we de meest in progressieve zin geëvolueerde muziekproduktie op een bepaald moment aanduiden.
- (²) : Zo'n stilistische inkonsistentie kan natuurlijk ook binnen het intern-muzikale bestaan. (Ons voorbeeld is er eigenlijk een van intern-mediaire stilistische inkonsistentie). We gaven met opzet daarvan geen voorbeeld omdat zulks niet zonder technisch-muzikale aanpak duidelijk kan worden gemaakt. Om dezelfde reden gingen we hier ook niet in op het waarin nu precies de isomorfie tussen muziek en maatschappij formeel bestaat, maar beperkten we ons tot de algemene stelling dat een kultuurprodukt ons iets kan leren over de maatschappij waaruit het voortkomt en dat derhalve iets van de structuur van het eerste op een of andere wijze in het andere terug moet te vinden zijn.
- (³) : Onderzoek van het EMNID-instituut Bielefeld 1970. Geciteerd in *Musik Aktuell* p. 16 (cfr. bibliografie).
- (⁴) : Eberhard, F. : *Der Rundfunkhörer und sein Programm* Ibid., p. 15
- (⁵) : cfr. IMDT-rapport, *New Patterns of Musical Behaviour*, daarin : Otto Valkman : *Some methodological aspects of preferences in pop-music*, p. 33 e.v. (1972)
- (⁶) : *Musik Aktuell*, p. 25
- (⁷) : cfr. Raes, G.-W. : *Het concert als sociale gebeurtenis*.
- (⁸) : Enkele terzake relevante feiten en cijfers :
— De muziekindustrie in de USA staat in volgorde van belangrijkheid onmiddellijk na de staal- en petroleumindustrie. In Frankrijk is zij een stuk belangrijker dan de mode-industrie.
— De omzet van de platenindustrie anno 1970, bedroeg 11,2 miljard B.F. Die voor pick-ups en andere muziekautomaten meer dan 6 miljard. De in Duitsland geïnde auteursrechten 1969 beliepen 2,7 miljard. Alles samen schat men de met muziek samenhangende handel qua omzet op zo'n 64 miljard B.F. in Duitsland alleen. cfr. *Musik Aktuell*, p. 29.
- (⁹) : Onder muziekproduktie, om alle misverstanden die gebeurlijk zouden kunnen voortvloeien uit het gezegde in ons eerste hoofdstuk, verstaan we hier eveneens muziekreproduktie, in zover reproduktie een bijzondere wijze van produktie is. Dit met één restriktie (die we doorvoeren om toch niet al te veel met het gewone taalgebruik te breken) nml., dat we het hier i.v.m. muziekproduktie niét hebben over de louter mekanische muziekreproduktie, die steeds door apparatuur tot stand wordt gebracht (pick-up, bandopnemer etc.) Het gaat dus over muziekproduktie in zover die rechtstreeks door de mens wordt verricht, d.w.z. in zover deze mens iets van de informatiele inhoud van die muziek zélf controleert.
- (¹⁰) : Tot de muziekproducenten rekenen we hier eveneens technici, platenproducenten, en zelfs in zekere mate concertmanagers omdat zij mede de muziek waarvan ze ogenschijnlijk alleen de distributie verzorgen, in haar muzikale verschijningsvorm bepalen.
- (¹¹) : We gebruiken 'producent' hier niet uitsluitend in de betekenis van enkeling of muzikant (zoniet zouden we deze laatste veel eenvoudigere term prefereren) maar beschouwen ook een siesteem dat in zijn totaliteit muziek produceert als producent. Zo bijvoorbeeld is een fanfare als geheel een muziekproducent. Dat is niét byb. de tuba-speler alleen! Deze konceptie impliceert dat zo'n individu dat behorend tot een groep, en alleen als zodanig, als muziekproducent optreedt wel in enige mate binnen de groep als kundig kan worden beschouwd. Deze kundigverklaring gebeurt dan echter niet door derden, maar binnen het siesteem.
- (¹²) : Tenzij expliciet anders vermeld beperken we ons tot de situatie hier in België. Het is ons wel bekend dat een vergelijking wat dit betreft met andere landen, opmerkelijke verschillen op sommige punten zal uitwijzen. Denken we alleen maar

- al aan het feit dat in vele andere landen er nog wel degelijk een volksmuziek (niet «revived») leeft! Een vorm die specifiek en essentieel amateuristisch is.
- (13) : Zoals bvb. het bekende Engelse *Portsmouth Sinfonia Orchestra*.
- (14) : Hoewel deze instellingen zich voornamelijk richten tot cultuurprofessionelen in spe, is het op het feitelijke vlak toch zo dat een zeker aantal studenten hier cursus volgen op een bijschoolse of naschoolse wijze puur voor de eigen ontwikkeling als amateur.
- (15) : Gevraagd naar de activiteiten waaraan leden van verenigingen voor blaasmuziek heel graag meewerken, komt als antwoord de repetitie op de allereerste plaats, blijkens de studie terzake verricht bij FeDeKam door Herrebout en Roels, p. 88.
- (16) : cfr. Raes, G-W. : *Wetenschapsteoretische grondslagen van de muzikologie*, licentiaatstesis RUG, 1973.
- (17) : Behoudens de functie die er louter in bestaat vulling van de zgn. vrije tijd te zijn. Deze functie heeft echter niets specifiek om het lijf.
- (18) : Houtblazers bvb. zullen in dit verband met vrucht kunnen grijpen naar het weliswaar uitvoeringstechnisch moeilijke werk van Bruno Bartolozzi : *New sounds for Woodwind*. Slagwerkers kunnen o.m. ideeën putten uit het boek van G. Avgerinos etc...
- (19) : Technieken die vergaand werden ontwikkeld tussen en voor 1940-1950 door John Cage in de USA.
- (20) : In concreto staat ons hierbij bvb. de Extended-Voice groep in de USA en Italië voor ogen, evenals de vele groepen die uitgaan van een *Drone* of een eenvoudig maar eindeloos herhaald ritmisch-melodisch gegeven zoals in de (veelal niet geïmproviseerde) 'ac-art' beweging (Terry Riley, La Monte Young, Phil Glass, Frederic Rzewski e.a.)
- (21) : cfr. Vinko Globakar, *Its improvisent... improvise... improvisons...* p. 15-16.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt A/M, 1962 (1968).
- Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1956 (1969).
- Bender, Hans., *Der Deutsche Schlager*. In : Akzente 3/71. Carl Hanzer Verlag, 1971.
- Breckoff, W., Kleinen, G.e.a. *Musik Aktuell*. Bärenreiter, Kassel 1971.
- Broeckx, Jan L. *Muziek en Mens* dl. I. Metropolis, Antwerpen, 1967.
- Boehmer, Konrad., *Gehoord en Ongehoord*. Oosthocks Uitg., Utrecht, 1974.
- Bontinck, Irmgard (ed.), *New Patterns of Musical Behaviour*. Universal Edition, Wien, 1974.
- Eisler, Hanns., *Materialien zu einer Dialectik der Musik*. Reclam, Leipzig, 1973.
- Globakar, Vinko., *Réagir*. In : *Musique en Jeu*, I, Nov. 1970 pp. 70-77. Seuil, Paris, 1970.
- Its Improvisent... Improvise... Improvisons...* In : *Musique en Jeu*, 6, Mrt. 1972, p. 13-19. ed.id.
- (het gehele nummer van dit tijdschrift is aan improvisatie gewijd).
- Grayson, John (ed.), *Sound Sculpture*. ARC, Vancouver, 1975.
- Environments of musical sculpture you can build I*. ARC, Vancouver, 1976.
- Haug, W.F., *Warenästhetik, Sexualität und Herrschaft*. Fischer, Frankfurt A/M, 1972.
- Hirsch, Paul. *The structure of the popular music industry*. ISR, Michigan, 1973 (1969).
- Herrebout A. & Roels, R. *De verenigingen voor blaasmuziek : moeilijkheden en mogelijkheden in de huidige samenleving*. Centrum Andragogisch Onderzoek, Brussel, 1969.
- Hoffmann, Freia. *Musiklehrbücher in den Schulen der BRD*. Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1974.
- Kneif, Tibor., *Musiksoziologie*. Hans Gerig, Köln, 1971.
- Kaegi, Werner. *Musik unserer Zeit-ein Opfer der Technik?* In : *Musik und Bildung* 7/8, 1974 p. 409-412.
- Karkoschka, Ernhard., *Komponiere Selbst*. Rote Reihe, Universal Edition, Wien, 1972.
- Lehr, Wilhelm. *Schöpferisches Spiel mit Klängen in der Sekundarstufe I - Verwendung von herkömmlichen Instrumenten und elektronische Klangerzeugern*. In : *Musik und Bildung* 9/74 p. 506-510.
- Pauli, Hansjörg., *Avant-Garde und Volkstümlichkeit*. In : *ZFMTH*, I, 1975, p. 4-11.
- Pech, Karel., *Die akustische analyse des Schalls und die Möglichkeit ihrer breiteren praktischen Verwendung*. In : *Forschung in der Musikerziehung* 2/69, p. 73-76.
- Raes, Godfried-Willem., *Het konsert als sociale gebeurtenis*. Logos, Gent, 1972.
- Lucien Goethals, een altoos schrijnend symbool van een konfliktrijke en daardoor waardevolle tijd*. In : *Yang*, Nr. 56, Kortrijk, 1973, p. 103.
- Musikwissenschaft und Ideologie*. In : *Interface*, Utrecht 1974.
- The International Mixed-Media festival Ghent*. In : *Musics*, London 76.
- Etiese grondslagen van epistemologie en wetenschap*. Lic. tesis RUG, Gent, 1975.
- Raes, Godfried-W. (ed.), *Avant-garde*, dl. 1 & 2. Rugnummer-LOGOS, Gent, 1974.
- Roels, Renaat & Besters, A., *Beschrijvende inventaris educatief werk met volwassenen in Vlaanderen*. dl. 1 & 2. Minist. Ned. Cult, Brussel, 1971 & 1974.
- Reinecke, Hans-Peter., *Musik in Arbeitswelt und Freizeit*. In : *Musik und Bildung*, II, 1974, pp. 589-591, + 597.
- Das Musikpublikum und seine Motivationen* In : id, nr. 3/1974, p. 182-186.
- Roscher, Wolfgang (ed.), *Polyästhetische Erziehung*. Dumont Aktuell, Köln, 1976.
- Rzewski, Frederic., *Private or Collective?* In : *Pieces*, Michael Byron eds. ed. ARC, Vancouver 1976.
- Stroh, Wolfgang Martin., *Die elektronische Scene 1972*, In : *Musik und Bildung*, I, 1974 p. 36 e.v.
- Zur Soziologie der Elektronischen Musik*. Amadeus, Zürich, 1975.
- X., Kongrestekst : *Society in Conflict*. Vie Ouvrière, Brussel, 1970.
- X., *Colloquium Creativiteit II.03.67*. Centrum voor creatief werk en spel, Brussel, 1967.