

“Jazz versus Klassiek”

of de dwingeland van de partituur in het licht van enkele recente compositietechnieken

samenvatting van een lezing i.h.k. van de Jazz-week van het Koninklijk Conservatorium van Brussel (4 februari 2004)

Over de relatie tussen Jazz en Klassieke muziek is al heel wat geschreven. Waarbij meestal het accent wordt gelegd op het feit dat Klassieke muziek vertrekt vanuit een partituur, waar bij Jazz improvisatie centraal staat. Zodat bij Klassieke muziek elke uitvoering een nieuwe veruitwendiging wordt van een soort universele waarde die besloten ligt tussen de noten van de compositie, waar bij Jazz elke uitvoering een op zichzelf staande unieke beleving wordt, gebonden aan plaats en tijd van die uitvoering. Een beknopt historisch overzicht toont echter al vlug aan dat die absolute waarde van de partituur intussen behoorlijk aan het wankelen is gebracht.

De hierboven beschreven verhouding tussen Jazz en Klassiek lijkt zeker hanteerbaar voor de eerste helft van de twintigste eeuw. Hoewel, reeds in deze periode is er duidelijk sprake van een wederzijdse beïnvloeding, of, om het met een modieuzere term te zeggen, “cross-over”. Bekende voorbeelden hiervan zijn o.m. Igor Strawinsky’s (1882 – 1971) L’Histoire du soldat uit 1918 en Maurice Ravel’s (1875 – 1937) L’Enfant et les sortilèges uit 1924 (bvb “How’s your mug?”, het duet tussen de theepot en het kopje, begint met een onvervalste groove die zich opbouwt). George Gershwin’s (1898 – 1937) Porgy and Bess uit 1934 – 35 daarentegen is geschreven als een opera in aloude Italiaanse traditie, met herkenbare thema’s voor elk personage, grootse koorscènes en melodrama’s, net zoals bvb Giacomo Puccini’s (1858 – 1924) La Bohème uit 1896, Tosca uit 1900 of Madama Butterfly uit 1904. In grote lijnen kan je echter stellen dat de Klassieke muziek in deze periode inderdaad vertrekt van de partituur, terwijl de Jazz vertrekt van de improvisatie.

Vanaf het Expressionisme (ca 1920) komt er echter een radicale breuk in de Klassieke muziek, vergelijkbaar met het Constructivisme in de Plastische kunsten. Aangevoerd door componisten als Alexander Scriabin (1872 – 1915), Arnold Schönberg (1874 – 1951), Bela Bartok (1881 – 1945), Paul Hindemith (1895 – 1963) en vele anderen wordt actief gezocht naar bruikbare alternatieven voor het Klassiek-romantische tonale denken. Meest invloedrijke was wellicht Arnold Schönberg, die vanuit een absoluut gelijkheidsprincipe de “tirannie van de tonaliteit” doorbrak met de invoering van de zogeheten atonaliteit (cf. mijn lezing *Schönberg en het ontstaan van de dodecafonie: “algoritmische compositietechniek” avant la lettre* in het kader van de Schönberg-week van het Koninklijk Conservatorium Brussel 4 - 8 februari 2002).

Na de tweede wereldoorlog bouwde de zogeheten Darmstadt-generatie met o.m. Karel Goeyvaerts (1923 – 1993), Pierre Boulez (°1925) en Karlheinz Stockhausen (°1928) hierop voort. Tegen de “tirannie van de melodie/harmonie/metrum” stelden zij het seriële denken, waar elke klank een unieke combinatie wordt van de vier basisparameters toonhoogte-duur-luidsterkte-timbre, gestuurd door een getallenreeks die de basis vormt van de ganse compositie. Melodie/harmonie/metrum lossen zo

a.h.w. op in een abstracte klankruimte van op zichzelf staande individuele en absoluut evenwaardige klankpunten.

Parallel hiermee werd vanuit de Elektronische muziek, nieuwkomer en in volle ontwikkeling, een totaal nieuw type van melodie en ritme ontwikkeld, dat nauw aansluit bij de menselijke spraak. Bekend voorbeeld hiervan is de reeks *Sequenza's* van Luciano Berio (1925 – 2003), solostukken voor allerlei instrumenten. Ditzelfde onomatopeïsche denken leidde vanaf de jaren 1970 met het Spectralisme trouwens tot een vernieuwd harmonisch concept dat, vanuit elektronische analyse van klanken in hun spectrale boventooncomponenten, toelaat geheel nieuwe soorten samenklanken te creëren, zoals je ze bvb vindt bij Tristan Murail (°1947) en Kaija Saariaho (°1952).

Een eenvoudige blik op de partituren van al deze werken toont aan dat onze traditionele muzieknotatiesystemen vaak niet meer voldoen om deze muziek adequaat weer te geven. Deze partituren krioelen van ongewone en vaak door de componist zelf uitgevonden symbolen, waarvan de uitleg soms zelfs meer plaats inneemt dan de eigenlijke muziek. Met de komst van de zogeheten algoritmische compositietechnieken sinds ca 1985, een soort verruimde muzikale grammatica gebaseerd op recente wetenschappelijke inzichten in filologie, semiotiek, psychologie, akoestiek e.d., is dit probleem trouwens alleen maar acuter geworden.

Terug naar de jaren na de tweede wereldoorlog. Uiteraard kwam er al snel een reactie op dit muzikale constructivisme. John Cage (1912 – 1992) ontwikkelde reeds eind jaren 1950 de zogenaamde aleatoriek, gebaseerd op het Chinese I Ching en allerhande toevalsprocédés. De Amerikaanse Fluxus beweging met o.m. Christian Wolff (°1934) beschouwde muziek vaak als een maatschappelijk statement, waarbij de handeling belangrijker werd geacht dan het resultaat. “De verbeelding aan de macht”.

In deze groep composities vinden we vaak grafische en symbolische partituren (bvb Cornelius Cardew's (1936 – 1981) *Treatise* uit 1963 – 1967), ook partituren zonder noten, met enkel een tekstuele instructie (bvb Karlheinz Stockhausen's (°1928) *Aus den sieben Tagen* uit 1968, naast bvb John Zorn's (°1953) “game pieces” sinds 1974), e.d. De partituur is enkel nog een pretext, een katalysator om tot de handeling te komen, niet meer de weergave van een klankresultaat. De uitvoerder(s) improviseren/creëren binnen de grenzen vastgelegd door de componist/partituur.

Ook mengvormen tussen uitcomponeren en ruimte laten voor improvisatie komen sinds ca 1960 geregeld voor. In de Stochastiek bvb, een compositietechniek ontwikkeld door Iannis Xenakis (1922 – 2001), krijgt onvoorspelbaarheid richting door de toepassing van complexe mathematische formules. Bij de zogeheten mobiele structuren bestaat de compositie uit een aantal uitgeschreven modules waarvan de uitvoerder de volgorde vrij kan bepalen: één stuk, meerdere parcours. Een ander voorbeeld zijn de zogeheten interactieve stukken, waarbij de uitvoerder reageert op onvoorspelbare externe impulsen (bvb een radio-ontvanger). En in het geval van vele recente klankinstallaties en multidisciplinaire kunstwerken wordt de vraag naar de relatie componist-uitvoerder-publiek hoe langer hoe scherper geformuleerd. Wie componeert er uiteindelijk: de componist, de uitvoerder, ...of het publiek...?

Uit dit korte historische overzicht blijkt al snel dat de partituur als vertrekpunt van de Klassieke compositie op zijn zachtst uitgedrukt aan herziening toe is. Zodat ook de

traditionele tegenstelling tussen Jazz en Klassiek, zoals aangehaald in de introductie, als achterhaald moet beschouwd worden. Blijkt immers dat in de Klassieke muziek van de laatste 50 jaar heel vaak een structurele geïmproviseerde component aanwezig is, net zoals Jazz vaak in meerdere of mindere mate uitged componeerd wordt op papier. De “cross-over” van uitgeschreven en vrije componenten is m.a.w. in de recente (Klassieke) muziekgeschiedenis een integraal onderdeel van de gebruikte compositiemethoden zelf geworden. Zodat bovenvermeld criterium voor de vraagstelling Jazz versus Klassiek intussen zelf ook geschiedenis is geworden.

Peter Swinnen