

Muziekgeschiedenis vanaf Griekse oudheid (8)

Tweede helft twintigste eeuw

door Imke Jelle van Dam

Begin 2017 is een serie over de westerse muziekgeschiedenis van start gegaan, waarin in negen delen de periode vanaf 500 jaar voor Christus tot heden wordt behandeld. Enerzijds is geput uit **internetpagina's en studieboeken**. Waar mogelijk wordt de tekst aangevuld met inzichten vanuit de geesteswetenschap, die door Rudolf Steiner in zijn voordrachten naar voren zijn gebracht. Het is voor mij een spannende zoektocht, geïnspireerd door het werk van Marc van Delft, die ook bij dit project is betrokken. In deze krant deel acht van de serie. **Ter aanvulling heb ik op internet pagina's ingericht met biografieën van componisten en worden vele muziekvoorbeelden gegeven, die op YouTube zijn te vinden. Op deze wijze komt de muziekgeschiedenis echt tot leven! De link is:**

www.euritmie.nl/muziekgeschiedenis

Wikipedia

Op Wikipedia zijn pagina's ingericht over de muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw. Hieronder een selectie uit de periode na de Tweede Wereldoorlog.

Avant-Gardisme (1945-1970)

Onder Avant-Gardisme wordt in de muziek verstaan: alle muziek die breekt met de (klassiek/romantische) traditie. In de muziek van de avant-gardisten ontbreken meestal dan ook melodie, harmonie en ritme. Het Avant-Gardisme kan worden gezien als een reactie van wantrouwen jegens de eigen, westerse cultuur, die in korte opeenvolging twee Wereldoorlogen voortbracht. In de hele avant-gardistische kunst werd na de Tweede Wereldoorlog een sterke behoefte gevoeld om van voren af aan opnieuw te beginnen en letterlijk alle waarden te herzien en te herdefiniëren. (Stockhausen, Boulez, Ligeti, Cage ea)

Serialisme (vanaf 1950)

Het Serialisme werd wereldberoemd door het werk van de Duitse componist Karlheinz Stockhausen en de Franse componist Pierre Boulez. Het Serialisme betekende echter de definitieve breuk met het **'grote publiek', dat deze muziek moeilijk kon volgen** zonder kennis over de achterliggende systemen.

Minimale muziek (vanaf 1970)

In de eigentijdse klassieke muziek vanaf omstreeks 1970 wordt de term **minimalistische muziek** of **minimal music** gebruikt om een muziekstijl met de volgende kenmerken aan te duiden: herhaling (vaak van korte muzikale frases, met subtiele variaties gedurende een lange tijd) of stilstand (vaak in de vorm van lang aangehouden tonen); een accent op consonante samenklanken; een duidelijk tempo. Enkele vertegenwoordigers zijn John Cage, Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich en Brian Eno.

Eigentijdse muziek

De toenemende theoretisering van de moderne twintigste-eeuwse westerse klassieke muziek leidde ertoe dat zij zich steeds verder afzonderde van het volk en slechts toegankelijk was voor een kleinere groep ingewijden. Waar rock-'n-roll en jazz muziekgenres waren zonder aanzien, hoofdzakelijk omdat **het van oorsprong 'zwarte muziek' was, veranderde de culturele waardering voor popmuziek eind jaren zestig sterk. Toonaangevend waren The Beatles door als eerste een koppeling te maken tussen popmuziek en klassieke muziek: het liedje Yesterday was popmuziek met een klassieke benadering in uitvoering. In 1967 sloegen de Beatles wederom een brug tussen lage kunst (kunst voor iedereen) en hoge kunst (kunst voor een elite) met het album Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, waarop wederom veel schakelingen met de klassieke muziek werden gelegd. Niet langer werd popmuziek als lage kunst en klassieke muziek als hoge kunst beschouwd. Scheiding tussen beide muziekvormen is sinds die tijd in bepaalde gevallen moeilijk te trekken.**

Geschiedenis van de westerse muziek

Het laatste hoofdstuk van *Geschiedenis van de westerse muziek* van Donald Grout en Claude Palisca behandelt de muziek van de Twintigste Eeuw (tot 1988, verschijningsdatum van het boek).

Veel muziek die werd geschreven tussen 1910 en 1930 was zo radicaal experimenteel, dat zij de naam **'nieuwe muziek' kreeg. Het 'nieuwe' aan deze muziek** was de vrijwel volledige verwerping van de gevestigde principes die tot dan toe tonaliteit, ritme en vorm hadden bepaald. Tussen 1930 en 1950 trachtten componisten de kloof tussen oude en nieuwe muziek te dichten door te komen tot een synthese van beide. Toch werden de verschillen tussen oude en nieuwe muziek na 1950 alleen maar groter, want de muzikale ontwikkelingen in de jaren vijftig en zestig waren veel radicaler dan die in de jaren twintig. Sociale en technologische factoren speelden een belangrijke rol in de veranderingen van de twintigste-eeuwse muziekcultuur. Door de opkomst van radio en televisie en de voortdurende verbetering van opname- en afspeeltechnieken groeide het publiek voor uiteenlopende soorten muziek explosief. De technologische vooruitgang bracht niet alleen het ijzere repertoire van Vivaldi tot Prokofjev binnen het bereik van miljoenen, **maar ook andere 'serieuze' muziek, uit een verder verleden en uit het heden. Bovendien ontstond een omvangrijk repertoire van 'populaire' muziek: zowel blues, jazz, rock en pop als folkmuziek, allerlei mengvormen en verwaterde versies van romantische idiomen, reclamedeuntjes en de eindeloze stroom muzak. Nieuwe ontwikkelingen in zowel de populaire muziek als de kunstmuziek verspreiden**

zich snel, nieuwe groepen componisten en luisteraars komen op, vallen uiteen en verdwijnen weer.

Stravinski

Igor Stravinski (1882-1971) is een componist die tijdens zijn lange carrière betrokken was bij enkele van de belangrijkste muzikale ontwikkelingen uit de eerste helft van de twintigste eeuw. Sommige van die ontwikkelingen waren door hem zelf in gang gezet, en zijn invloed op drie generaties componisten was enorm.

Olivier Messiaen

Een invloedrijke, unieke en lastig onder één noemer te vangen componist was Olivier Messiaen (1908-1992). Hij gaf les aan Pierre Boulez en Karlheinz Stockhausen, die de leiders werden van de muzikale bewegingen van de jaren vijftig en zestig, de Italiaan Luigi Nono (1924-1990), de Nederlander Ton de Leeuw (1926-1996) en vele andere belangrijke componisten van die generatie. Het tekent Messiaens didactische kwaliteiten dat geen van zijn leerlingen simpelweg zijn stijl heeft geïmiteerd; ieder ging, zonder het belang van de leraar te verloochenen, zijn eigen weg. Van begin af aan werd de muziek van Messiaen gekarakteriseerd door een volledig samengaan van een breed scala aan emotionele expressiviteit en een minutieuze, intellectuele beheersing. Daaraan voegde hij een niet-aflatende stroom ontdekkingen van nieuwe geluiden, ritmen en harmonieën toe, nieuwe manieren om relaties te leggen tussen het leven en de muziek – het leven in de natuur, maar evenzeer in het domein van het bovennatuurlijke, het spirituele, in Messiaens visie onlosmakelijk met elkaar verbonden. Zijn muzikale taal vertoont invloeden van zeer verschillende voorlopers als Debussy, Scriabin, Wagner, Rimski-Korsakov, Monteverdi, Josquin en Perotinus.

Serialisme

Een van de eerste ontwikkelingen, die nog vóór 1950 inzette, was de opkomst van het 'totale serialisme'. Dat wil zeggen de uitbreiding van Schönbergs reeksen tot andere parameters dan toonhoogte alleen. Als reeksen konden worden opgesteld voor de twaalf tonen van de chromatische schaal, zoals Schönberg had gedaan, dan konden immers factoren als tijdsduur, dynamiek, timbre, textuur, rusten (...) ook in reeksen worden vervat. Waar in de achttiende en negentiende eeuw al deze elementen – met name melodie, ritme en harmonie – volgens vaste regels met elkaar in verband stonden, beschouwde men ze nu als onderling inwisselbaar. (...) De paradox van het 'totale serialisme' is dat in deze muziek een dermate complexe ordening wordt gerealiseerd dat vele luisteraars geneigd zijn om haar als 'chaos' te ervaren.

Nieuwe klankkleuren

Een van de meest in het oog springende kenmerken van de nieuwe muziek was de enorme hoeveelheid nieuwe klanken die bruikbaar werden geacht. Voorbeelden zijn: toonclusters, een geprepareerde piano met plakband en schroeven (John Cage), enzovoort.



Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007)

Karlheinz Stockhausen was een Duitse componist. Hij wordt beschouwd als een van de invloedrijkste componisten uit de tweede helft van de 20e eeuw. Al in zijn jeugd had Karlheinz het talent muziek die hij eenmaal gehoord had foutloos te onthouden en na te spelen. Hij was een van de eerste componisten die opgroeide met radio en grammofoonplaten, leerde al jong veel verschillende melodieën kennen, in diverse muziekgenres, van schlager tot opera, van operette tot populaire liedjes. Maar ook andere geluiden werkten inspirerend op Karlheinz. Zo bevonden zich in de buurt de eerste transformatorkasten, met een typisch zoemend geluid. Die lieten op de latere pionier op het gebied van de elektronische muziek een blijvende indruk achter. Na de oorlog studeerde hij schoolmuziek, germanistiek, filosofie en muziekwetenschap in Keulen. In 1949 kwam hij in aanraking met de voordien verboden muziek van Schönberg en ging zich erin verdiepen. Het toenmalige begrip van deze muziek leidde in de vijftiger jaren in Europa uiteindelijk tot het Avant-Gardisme, met Stockhausen, Boulez en de Belgische componist Karel Goeyvaerts in de voorste gelederen.

[Bron: Wikipedia]

Elektronische muziek

Geen ontwikkeling na 1950 trok zoveel aandacht van het publiek en bood zoveel nieuwe mogelijkheden voor verregaande en structurele veranderingen in de wereld van de muziek dan die der elektronisch voortgebrachte en gemanipuleerde geluiden. [Karlheinz Stockhausen en John Cage zijn spraakmakende componisten op dit gebied]. De nieuwe ontdekkingen hadden ongekennde gevolgen, en nog lang niet zijn alle mogelijkheden benut. Zonder nog langer afhankelijk te zijn van uitvoerende musici konden componisten een volledige en directe controle op de klank van hun composities uitoefenen. Veel van de nieuwe (seriële) muziek had zulke minimale nuances in toonhoogte, dynamiek en klankkleur, dat ze slechts bij benadering kon worden genoteerd en de complexe 'irrationele' ritmen konden door musici nauwelijks worden uitgevoerd. In de elektronische studio kon ieder detail exact worden uitgerekend en opgenomen.

Minimalisme

De fascinatie voor het denken en de muziek van het Verre Oosten [met name Indiase en Indonesische muziek] vinden we niet alleen bij John Cage en bij Stockhausen, maar ook bij een aantal Amerikaanse componisten die in hun reactie op de complexiteit van het serialisme en hun streven naar eenvoud uitkwamen op een muziekstijl die *minimalisme* wordt genoemd, omdat het ritmische, melodische, harmonische en instrumentale vocabulaire opzettelijk zeer beperkt werd gehouden. [Andere genoemde componisten zijn Steve Reich en Philip Glass.]

Beschouwing Marc van Delft

Om inzicht te krijgen in het wezen van de muziek van de 20e en begin 21e eeuw is het noodzakelijk om te kijken naar de *verschillende ontwikkelingslijnen* die zich daarin uitdrukken, en wat voor *interacties* die met elkaar hebben. Mijn beschouwingen daarover zijn te lang voor deze krant, vandaar hier een korte samenvatting en op internet het volledige artikel: www.marcvandelft.nl/submenu428.htm

Daarin beschrijf ik de verschillende lijnen van ontwikkeling vanaf de oudheid tot nu toe. Als men deze bekijkt, dan kan men inzien dat de moderne muziek van de 20e en 21e eeuw *een logisch vervolg* is van het voorgaande en een *consequentie is van al die verschillende ontwikkelingslijnen*. Door dit in te zien kan men de [vaak moeilijke] moderne muziek beter begrijpen.

Ontwikkelingslijnen tot de moderne muziek

Rudolf Steiner beschrijft een *verkleining van het interval-beleven*, samenvallend met een *collectief incarnatieproces*. Die verdichting van het interval-beleven vinden we ook terug in de intervallen in de *harmonie* welke men vergelijkt met het *opstijgen in de boventoonreeks*¹. De *toonsafstanden* worden hierin *steeds kleiner*, zo ook in de harmonie. Van

octaaf (priem) [oudheid] naar kwint/kwart [late Middeleeuwen], naar terts (drieklank) [Renaissance en later], naar grote secunde [20e eeuw, jazz, Impressionisme, Neoklassicisme, etc.] naar kleine secunde [2e Weense School, expressionisme] en kleiner [avantgarde muziek].

In de muziekgeschiedenis spreekt men nu over de *emancipatie van de dissonant*. Het psychologisch effect van de emancipatie van de dissonant stond in dienst van *een toenemende expressie*, de componisten drukten er steeds meer *wanhoop, angst en verschrikking* mee uit. Dit mondt in de 20e eeuw dan bv. uit in een werk als *Threnodie* van Penderecki, met clusters en glissandi waarmee a.h.w. de helse verschrikkingen van de atoombom op Hiroshima worden uitgebeeld. In de consequent atonale 12-toonsmuziek en in het avantgardistische serialisme en modernisme van de Darmstadtschool vindt een *afstomping* plaats van het *intervalbeleven*. Clusterakkoorden zijn 'klanken' i.p.v. tonen.

Wanneer men de samenhang tussen de intervallen en de zielekrachten beziet, dan ziet men de volgende ontwikkeling [kort door de bocht gesteld]:

- Middeleeuwse muziek in het modale stelsel, (ook nog de Renaissancemuziek): Kwint/kwart = denken = geest = **geestelijke muziek van de 'hemel'** (missen e.d.).
- Barok en later in het tonale stelsel [majeur-mineursysteem]: Terts [drieklank, septiemakkoord] = voelen = **ziel = wereldlijke muziek van a.h.w. het 'vagevuur' / 'louteringsvuur'** [thema's: liefde en dood (vreugde en smart)]
- Moderne muziek, chromatiek, atonaliteit, dissonantie: Secunde/dissonant = willen = lichaam = onderbuik = **muziek uit de 'hel' (afgrond) ...**

De *ontwikkeling in de melodiebeweging* gaat precies omgekeerd. Het *verwijdt* zich juist, het gaat van priem naar octaaf, zoals een *toonladder*. De *middeleeuwse deemoed* maakt vanaf de *Renaissance*, het *trotse IK-tijdperk*, plaats voor *steeds grotere melodiegebaren*, die tenslotte in de extatische en **'verrukte' septiemen**-muziek van laatromantiek, expressionisme en modernisme uit zou monden. Een muzikale crisis die dan in het *octaaf*, de nieuwe **priem van 'de Nieuwe Eenvoud' (bv. Pärt)** haar verlossing, doel en vervulling lijkt te vinden in deze *neomiddeleeuwse muziek*.

Wanneer we kijken naar de ontwikkeling van de westerse en *instrumentale muziek*, de *toonklank* dan zien we deze ontwikkeling: *Dionysisch-Apollinisch-Dionysisch (synthese...)*. De *oermuziek* begint bij de *natuurklanken*, waaruit zich het *slagwerk* en de *blaasinstrumenten* losmaken. *Rouwe, snerpande klanken* voor *dionysische dansrituelen* voor een de collectieve (religieuze) extase (met de *dionysische aulos*). Die snerpande klanken vinden we ook nog in de *Middeleeuwen*.

In de *Renaissance* worden de instrumenten *gepolijster* en in de Italiaanse *Barok* vinden we de apo-

1) De boventoonreeks is: C-G-C-E-G-Bes-C-D-E-Fis-G-A-Bes-B-C, etc.

theose van het beschaafde en ingetogen *apollinische* (*Lyra*) *snarenspeel* in het *Barok-strijkorkest + Basso continuo* met de *Stradivarius-viool* (Vivaldi!).

Vanaf het Haydn-orkest *emanciperen* zich weer de *dionysische blaas- en slagwerk-instrumenten*. In het *Ravel-symfonieorkest* vinden we de meest *grandioze synthese* tussen beide. Vanaf *Stravinsky* gaan steeds meer de dionysische klanken domineren wat uitmondt in de *New Age*, de *avantgarde*, in de *pure klankenmuziek*, elektronische muziek en bv. *Manfred Bleffert*.

In de ontwikkeling kan men zien dat de *aandacht van de ontwikkeling* in paramaters min of meer globaal verschuift van: *Toonhoogte-toonduur-toonsterkte naar toonklank (en toonplaats)*. Dat hangt ook samen met de zielekrachten: *Melodie (denken)* (Middeleeuwen en Renaissance) – *harmonie (voelen + denken)* (vanaf de Barok) naar *ritme (folklorisme)* (voelen en *willen*) naar *maat-klank (willen)* (Modernisme). De mensen worden zich van deze parameters in de geschiedenis ook een voor een bewust en vinden manieren om het te noteren in de *notatie-evolutie*.

Wat betreft de ontwikkeling: *Dionysisch – Apollinisch – Dionysisch*: het *dionysische element* heeft vooral affiniteit met de *koormuziek*, en het *apollinische* de meeste affiniteit met de *solozang*. In de *Middeleeuwse en Renaissancemuziek* domineert de *koorzang*, in de *Barokopera* wordt de *solozang* belangrijker, zoals ook in de klassieke en *romantische opera*. In de *Romantiek* wordt het *sololied* een *dominerend genre*. Als het *dionysische element* terugkeert zien we ook de *koorzang emanciperen*.

Het *orgel* is eigenlijk een *Romeins dionysisch Aulos-instrument*, volgens Ruland een *vervalsing van de Christus-impuls* wat bij de *apollinische Lyra-muziek* hoort.

Over het originaliteitsvraagstuk

Oude en etnische muziek is *traditioneel* en er is geen **of nauwelijks sprake van een 'eigen stijl'**, bovendien is het meestal *improvisatiemuziek* in die traditie. In de *Middeleeuwen* is de kunst nog *anoniem* en verschil in de stijlen van de componisten is nog weinig hoorbaar. In de muziekontwikkeling vanaf de *Middeleeuwen* kan men zien dat er een proces gaande is van *toenemende individualisering*. Pas in de *Renaissancemuziek* zien we steeds meer *verschillen in stijl* tussen de componisten verschijnen, wat in de loop van de ontwikkeling steeds sterker wordt. Het verschil in stijl tussen een motet van Obrecht of Josquin is minder opvallend dan bv. het verschil in stijl tussen Brahms en Rimski-Korsakov. In de *20e eeuw* wordt dat **"originaliteits-ideaal" echter tot in het absurde doorgevoerd**, niet alleen moest men een eigen stijl hebben, nee, het liefst moest men *voor ieder stuk een totaal nieuw muzikaal idoom uitvinden*. Dit ging ten koste van de *echte originaliteit* (de persoonlijkheids-uitdrukking) en leidde tot een crisis in de moderne muziek-cultuur.

Vanuit de *antroposofisch-christelijke impuls* wordt er **getracht niet te componeren vanuit 'het grote ego'(ziel), maar vanuit de geest**, vanuit innerlijke openheid, vanuit een *verstild innerlijk luisteren* naar **'wat wil komen' om in de 'stroom van de kosmische muziek' te komen, en om zich bv. dienstbaar op te stellen** aan bv. de cultus van de mensenwijdingsdienst als componist. Ook vinden we *een terugkeer van de improvisatiecultuur* in de moderne muziek.

Modaliteit – tonaliteit – atonaliteit en neomodaliteit (neodiatoniek)

Het *modale kerktoonladdersysteem* was het toonstelsysteem van de oude en *Middeleeuwse muziek* (vnl. geestelijk), het grondtoongevoel was nog zwak en **het had een sereen, geestelijk 'denkarakter', neutraal van gevoel**. De Renaissance evolueert naar het *tonale majeur-mineur-systeem* voor de *wereldlijke gevoels- en zielemuziek* van de *Barok-Klassiek-Romantiek-periode*. Muziek heeft nu een stevige grondtoon, en kent extremen van vrolijk-droevig.

In de 19e eeuw splitst de ontwikkeling in 2 stromen:

1. de *Duitse chromatische tonale gevoelsmuziek*, vooral in mineur, de *wagneriaanse kleine-secundemuziek* die uitmondt in de *laatromantiek*, *expressionisme*, *atonaliteit* en *avant-garde*.
2. de *Franse diatonische grote secundemuziek* van de antipode van Wagner: Fauré (vooral: diens Requiem) uitmondend in het *Impressionisme* en het *folklorisme* met de *terugkeer* naar de *diatonische modaliteit*. (+ verzakelijking)

De *nieuwe spirituele muziek* van rond 1900 van de *theosofen* en *antroposofen* drukt zich vnl. uit in de *neo-diatoniek / Neo-modaliteit*. De post WO2 *minimal Music*, *New Age muziek*, en de *Nieuwe eenvoud* is daar een voortzetting van.

Kunst- en muziekgeschiedenis als inwijdingsweg
In feite is de *kunst- en muziekgeschiedenis* een *weg naar zelfkennis*, men leert *steeds diepere lagen van de ziel* in zichzelf kennen en *uit te drukken* in de kunst en de muziek, een soort *psychoanalyse*, tot men het *onderbewuste* en de *innerlijke 'hel' tegenkomt met de 'dubbelganger', de schaduw, de 'wachter op de drempel', die men moet overschrijden om tot de verlichting te komen*.

Apocalyptische tijden

In de 20e eeuw gaat de mensheid 'over de drempel' en gaan 'de poorten van de hel open'. Men komt het beest 666 tegen uit de Openbaringen... Apocalyptische tijden breken aan, nazidom, stalinisme, de 2e wereldoorlog t/m de atoombom op Hiroshima. Dat drukt de moderne kunst en – muziek ook uit. Maar de mensheid *moet door deze crisis heen* om daarna Christus, *het hoger zelf* en de verlichting te kunnen bereiken, wat zich o.a. uitdrukt in de *nieuwe devotie* en de inkeer en de *meditatieve spiritualiteit van 'de nieuwe Eenvoud' van Arvo Pärt (e.a.)*.