

Muziektheorie in de Verenigde Staten

Van 2 tot en met 5 november 1995 hielden drie Amerikaanse muziekwetenschappelijke organisaties gezamenlijk hun jaarlijks congres: de American Musicological Society (AMS), de Society for Music Theory (SMT) en het Center for Black Music Research (CBMR). Plaats van handeling was het Grand Hyatt Hotel in New York.

Tijdens het congres in New York werden 227 lezingen gehouden die waren verdeeld over 77 zittingen. Bij elk van deze zittingen stond een onderwerp of een onderzoeksoriëntatie centraal. Naast de lezingensessies waren er forumdiscussies, postersessies, fondsexposities van muzikuitgevers, recitals en vergaderingen. Voor al deze activiteiten waren 26 zalen gereserveerd. Voorts konden jonge musicologen en theoretici met een voltooide studie solliciteren naar vacatures aan diverse instituten in het land. Daarvoor hoefden zij slechts hun naam te noteren op de aan een prikbord gehangen lijst die deze vacatures vermeldde. Ook voor de sollicitatiegesprekken zelf was tijd en ruimte gereserveerd.

De meer dan 2000 deelnemers aan dit congres waren voor het overgrote deel afkomstig van de talrijke Amerikaanse opleidings- en onderzoeksinstituten. Behalve de instituten met een duidelijke onderzoeksachtergrond, zoals de musicologische afdelingen van de universiteiten, waren ook conservatoriale instituten vertegenwoordigd (waarvan de meeste overigens eveneens ressorteren onder een universiteit).

De omvang van het congres en de sterk uiteenlopende interessegebieden van de deelnemers maken het vanzelfsprekend moeilijk een thema of rode draad aan te wijzen, ook als we ons beperken tot de bijdragen op het gebied van de muziektheorie. Toch wil ik een poging wagen om de gemeenschappelijke kern van de muziektheoretische discussies die tijdens dit congres zijn gevoerd weer te geven. Hieraan moet echter een schets van de ontwikkeling van de Amerikaanse muziektheorie voorafgaan.

De Amerikaanse muziektheorie kent, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Nederlandse, een sterke onderzoeks- en publicatietraditie. Deze is voornamelijk geïnspireerd door de analysemethode van de Weense muziektheoreticus Heinrich Schenker, en door het theoretische werk van componisten van de Amerikaanse na-oorlogse avantgarde, met name dat van Milton Babbitt.

De analysemethode van Schenker is in de Verenigde Staten geïntroduceerd door een aantal van zijn Oostenrijkse volgelingen die in de jaren dertig, door

de politieke omstandigheden gedwongen, naar dit land waren uitgeweken: Hans Weisse, Oswald Jonas, Ernst Oster en Felix Salzer. Aan dit rijtje van bevoorwaarders moet nog de naam van William Mitchell - een Amerikaanse student van Schenker - worden toegevoegd. De Schenker-methode werd aanvankelijk uitsluitend toegepast aan de instituten waar deze personen waren beland: het Mannes College (Weisse, Salzer, Oster) en de Columbia Universiteit (Mitchell) in New York, het New England Conservatorium in Boston (Oster) en het Roosevelt College in Chicago (Jonas).

De verbreiding van de analysemethode over de Verenigde Staten begon feitelijk pas in de jaren zestig, nadat zij ook aan de universiteiten van Princeton en Yale voet aan de grond had gekregen. Aan deze universiteiten heeft de Amerikaanse muziektheorie zich tot een zelfstandige wetenschappelijke discipline ontwikkeld. Schenkers pleitbezorger waren hier de al eerder genoemde Milton Babbitt (Princeton) en de muziektheoreticus Allen Forte (Yale). Hun betrokkenheid brengt ons op één van de factoren die het succes van de Schenker-methode in de Verenigde Staten hebben beïnvloed: het feit dat zij werd opgenomen in de daar toentertijd invloedrijke traditie van logisch-positivistische wetenschapsbeoefening. Babbitt en Forte waren van deze traditie de representanten bij uitstek op het gebied van de muziekwetenschap.

Het logisch positivisme - waarvan de bakermat overigens ook in Wenen ligt - stelt dat een wetenschappelijke theorie over een verschijnsel een in zichzelf rustende logische structuur moet bezitten die onafhankelijk is van het verschijnsel zelf. De validiteit van wetenschappelijke uitspraken hangt in deze visie niet alleen af van de vraag of zij iets uit de waarneembare werkelijkheid adequaat weergeven, maar ook van hun samenhang met andere uitspraken.

In de jaren veertig begon Babbitt te werken aan een aldus geformaliseerde compositietheorie. Deze had betrekking op de seriële twaalftoontechniek, die hij zelf als componist toepaste. Met zijn theorie - die was gebaseerd op concepten uit de algebra - voorzag Babbitt in de eerste plaats in zijn eigen behoefte aan

¹ De uitgangspunten zijn geformuleerd door een aantal Oostenrijkse wetenschappers en filosofen die zich in de jaren twintig hadden verenigd in de zgn. 'Wiener Kreis'.

technisch overzicht. Maar er kwam een politiek doel bij. Babbitt streefde naar een volwaardige academische status voor het geavanceerde muziektheoretische onderzoek waarmee componisten zoals hij zich bezighielden. Dit onderzoek moest dus de toets der academische kritiek kunnen doorstaan. Wie een blik werpt in Babbitts muziektheoretische artikelen², met hun wiskundige terminologie en notatie, moet bedenken dat hij hiermee ook wetenschappers uit andere (en dan vooral de exacte) disciplines heeft willen imponeren.

Babbitts ideeën hebben in ieder geval school gemaakt. In zijn kielzog hebben vele anderen gewerkt aan de formalisatie van compositie- en analysetechnieken, zoals David Lewin, Michael Kassler, Benjamin Boretz en Allen Forte. Princeton en Yale waren de belangrijkste centra voor dergelijk onderzoek, waarvan men kennis kon nemen via de aldaar uitgegeven vaktijdschriften *Perspectives of New Music* (Princeton, vanaf 1962) en *Journal of Music Theory* (Yale, vanaf 1957). De leden van deze onderzoekersgemeenschap nu, hebben in de analysemethode van Schenker de contouren herkend van een muziektheorie die verwant was aan de hunne, een muziektheorie in de zin van een formeel axiomatisch systeem. Zij hebben deze methode van een wetenschappelijk keurmerk voorzien. Hun visie op Schenker vindt nog steeds aanhang in de Verenigde Staten. (Zij wordt bijvoorbeeld verdedigd in het artikel van Matthew Brown en Douglas Dempster dat in de literatuurlijst is opgenomen.)

Nog belangrijker wellicht dan haar 'verwetenschappelijking' was de doorbraak van de Schenker-methode in het hogere muziekonderwijs. In 1959 publiceerde Allen Forte een artikel in de *Journal of Music Theory*, waarin hij onder meer het belang van de Schenker-methode voor de muzikale en muziekwetenschappelijke opleiding onderstreepte. Nadien zijn diverse Schenkeriaans georiënteerde instructieboeken voor muziekstudenten verschenen, zoals *Tonal harmony in concept and practice* van Forte zelf (1962), *Counterpoint in composition* van Felix Salzer en Carl Schachter (1969), *Harmony and voice leading* van Edward Aldwell en Carl Schachter (1978/79) en *Introduction to Schenkerian analysis* van Forte en Steven Gilbert (1982). Door boeken als deze is de huidige generatie van Amerikaanse musicologen en muziektheoretici vanaf het begin van hun studietijd met de Schenker-methode of daarvan afgeleide analysetechnieken

vertrouwd gemaakt.

De analysemethode van Schenker wordt hoofdzakelijk toegepast op de muziek uit de klassieke en romantische periode. Haar tegenhanger op het gebied van de analyse van twintigste-eeuwse muziek is de pitch-class-set-theorie van Allen Forte, een toepassing van de wiskundige verzamelingenleer ('set-theory') bij de analyse van de toonhoogtestructuur.³ Deze theorie — door Forte in 1964 geïntroduceerd — leunt sterk op de conventies die door Babbitt waren ontwikkeld: het benoemen van tonen en intervallen met getallen, en het beschrijven van muzikale relaties (zoals permutatie, transpositie en inversie) in termen van bewerkingen op combinaties van deze getallen. Geheel conform de door Babbitt gepropageerde opvattingen over muziektheorie bestaat de pitch-class-set-theorie uit een logisch gestructureerde verzameling postulaten die de muzikale analyse in geordende banen leidt. Zij heeft echter niet uitsluitend betrekking op de serialiteit, waartoe Babbitt zich beperkte, maar bestrijkt ook de vrije atonaliteit.

Net als de Schenker-methode is Fortes pitch-class-set-theorie wijd verbreid in de Verenigde Staten. Zijn boek *The structure of atonal music* uit 1973 — waarin hij de theorie definitief uiteenzette — geldt er nog steeds als een standaardwerk. Voor het onderwijs wordt het echter niet erg geschikt geacht. Daarvoor gebruikt men liever typische instructieboeken die op Fortes werk zijn gebaseerd, zoals *Basic atonal theory* van John Rahn (1980) en *Introduction to post-tonal theory* van Josef Straus (1989).

De Schenker-methode en de pitch-class-set-theorie vormen de belangrijkste pijlers van de Amerikaanse muziektheorie. Alternatieve benaderingen, zoals de toch bepaald niet onbekende psychologische analysetheorie van Leonard Meyer (*Emotion and Meaning in Music*, 1956), hebben niet in dezelfde mate hun stempel gedrukt op de opleiding en het onderzoek van Amerikaanse theoretici. Dat wil niet zeggen dat het werk van Schenker en Forte boven alle kritiek verheven is. De wetenschappelijkheid van de Schenker-methode is bijvoorbeeld aangevochten door Eugene Narmour, een leerling van Meyer, in zijn boek *Beyond Schenkerism* (1977). En de analytische toepassingen van Fortes pitch-class-set-theorie hebben veel weerstand ontmoet vanwege hun soms al te hoge abstractiegraad.

De laatste jaren klinkt ook steeds meer kritiek op het vak muziektheorie zoals zich dat in de Verenigde

2 Om enkele titels te noemen: "Some aspects of twelve-tone composition", in: *The Score and I.M.A. Magazine* 12 (1955), blz. 53-61;

"Twelve-tone invariants as compositional determinants", in: *The Musical Quarterly* 46 (1960), blz. 246-259; "Set structure as compositional determinant", in: *Journal of Music Theory* 5 (1961), blz. 72-94.

3 Een 'pitch-class' is een waarde die geldt voor alle octaaf-gerelateerde tonen, bijvoorbeeld de waarde 'c' voor alle c's (C1, C, c, c1, c2). In de pitch-class-set-theorie worden deze waarden echter uitgedrukt in gehele getallen van 0 (voor c) tot en met 11 (voor b).

Staten heeft ontwikkeld. Deze kritiek komt - niet verwonderlijk - vooral uit musicologische hoek, van mensen als Josef Kerman en Leo Treitler, maar ook van facties uit de eigen kring. Het gaat hierbij niet om de tekortkomingen van deze of gene methode, maar om die van de muziektheoretische discipline als geheel: de orthodox-wetenschappelijke benadering van muziek; de neiging om muziekwerken te beschouwen als geïsoleerde objecten in plaats van ze te bestuderen in samenhang met andere werken, met de cultuur waarin ze zijn ontstaan of met hun receptiegeschiedenis; de eenzijdige aandacht voor de genoteerde vorm van de muziek en de veronachtzaming van de psycho-akoestische problematiek; de nadruk op 'elitair' repertoire; en tenslotte het gebrek aan zelfreflectie bij de theoreticus, die doorgaans niet de objectieve waarnemer is waarvoor hij zich houdt.

Eigenlijk komt al deze kritiek neer op een ontkenning van de zelfstandigheid van het vak muziektheorie. Ze refereert specifiek aan de situatie in de Verenigde Staten, waar muziektheoretici die zelfstandigheid hebben nagestreefd en deze in organisatorisch opzicht ook hebben gerealiseerd. Sinds 1977 vormen de Amerikaanse muziektheoretici een aparte beroepsgroep. In dat jaar stapten zij uit de American Musicological Society en vormden zij hun eigen beroepsorganisatie, de Society for Music Theory (die o.m. het tijdschrift *Music Theory Spectrum* uitgeeft). Aan de andere kant hebben SMT en AMS veel gemeenschappelijke leden, en werken zij ook samen, zoals bij de organisatie van het recente congres in New York.

De door de SMT georganiseerde zittingen tijdens dit congres gaven een indruk van de onderwerpen en vraagstukken die de agenda van de Amerikaanse muziektheorie momenteel beheersen. Dat zijn er vele. Maar de totaal-indruk is dat men hard werkt aan de revisie van het hierboven geschetste imago. Zo werden de mogelijkheden verkend om, naast partituren, ook uitvoeringen te analyseren en daarvoor een methodologie te bedenken. Er was een zitting gewijd aan de wetenschappelijke studie van oude en nieuwe populaire genres; daar analyseerde Allen Forte een lied van Cole Porter, en hij deed dat met meer aandacht voor de muzikale dramaturgie dan hij zichzelf in zijn analyses van bijvoorbeeld de muziek van Schönberg ooit heeft toegestaan. Tijdens andere zittingen werd gesproken over de relatie tussen muziektheorie en de muzikale perceptie, naar aanleiding van het hersenfunctieonderzoek van de biochemicus en Nobelprijswinnaar Gerald Edelman, en over de relevantie van de wetenschapsfilosofie voor de muziektheorie.

Voorts waren er lezingen over de historische en ideologische achtergronden van de werken van beroemde theoretici. Dat Schenker daarbij verschillende kernen het onderwerp was, mag als een teken worden opgevat dat niet elke theoreticus in de Verenigde Staten geneigd is diens methode uit haar eigen historische context los te weken. Dat valt natuurlijk te waarderen. Aan de andere kant leidt het inzicht in de historiciteit van de methode meestal tot tamelijk vlakke beschouwingen over Schenkers denkwereld. Daarmee is men wel erg ver verwijderd van het doel dat men destijds, bij de introductie van 'Schenker' aan de Amerikaanse opleidingsinstituten, op het oog had: een beter begrip van de structuur van een muziekwerk. Je vraagt je af of dit nog een rol speelt. In elk geval niet meer op dezelfde manier. In het huidige wetenschappelijke klimaat wordt het verschijnsel 'muzikale structuur' niet meer als iets dat op zichzelf staat beschouwd.

Voor de 'diehards' onder de Amerikaanse theoretici was er onder meer een zitting over 'set-theorie'. Niet toevallig ontbreekt hier het voorvoegsel 'pitch-class'; het begrip 'verzameling' wordt tegenwoordig ook op andere parameters dan alleen toonhoogte toegepast (net als het begrip 'reeks' in de jaren vijftig). Ook op dit gebied houdt men het eigen conceptuele instrumentarium tegen het licht. De sprekers deden voorstellen om dit zo aan te passen dat het beter de muzikale ervaring weerspiegelt. Paradoxaal genoeg leidden deze voorstellen tot een nog hogere graad van abstractie: in plaats van de gewone, gefixeerde verzameling hanteert men nu de flexibele verzameling, de 'fuzzy set', een begrip dat komt uit de informatietheorie. Het zou meer recht doen aan de subjectiviteit van de waarneming, omdat het meerdere mogelijkheden tot groepering van muzikale elementen omvat. →