

Waarom hebben we moeite met noise (in muziek)?

Een onderzoek naar noise en zijn moeilijke perceptie

Simen Eeckhout

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de Culturele Studies

Promotor: prof. dr. Stijn De Cauwer

Academiejaar 2019-2020

104.906 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit
Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

Abstract

This master's thesis was written as a final assignment within the field of cultural studies at the Catholic University of Leuven, Belgium. In addition to the field of cultural studies, the subject of this thesis is also connected within the field of music and noise studies. It tries to investigate why the audience finds noise (in music) so difficult to attend or to listen to, through an academic literature study.

In order to provide a complete and profound investigation, it firstly tries to find out what noise actually is. It also lists a few appearances of noise (in music and other possible forms) and gives a short overview of the avant-garde and noise music in the 20th Century, on the basis of composers like Russolo, Cage and Schoenberg. Furthermore it examines the genre noise itself, with one of its forms: Japanese noise, in which it includes the musician Merzbow in the investigation. After all that, I finally try to formulate why it is so difficult in reception. I compare noise in music to noise in paintings and include a chapter on the political and economic vision on noise of Attali.

Voorwoord

Deze masterproef werd gerealiseerd binnen de opleiding culturele studies aan de Katholieke Universiteit Leuven en onderzoekt de moeilijke receptie van noise binnen de muziek. Tijdens het proces, wat een thesis toch echt wel blijkt te zijn, kreeg ik hulp en ondersteuning uit verschillende hoeken. Allereerst wil ik mijn promotor Stijn De Cauwer bedanken voor de steeds snelle en directe respons en vele geduld. Ook bedankt aan Fred Donche, die mij ondertussen al enkele jaren geleden met noise in contact bracht. Wie had gedacht dat dit ging resulteren in een thesis. Daarnaast wil ik veel dank uitdrukken aan Emma, die mij niet alleen ondersteunde in het mentale proces, maar ook technisch een handje hielp. Thomas en Jacob wil ik bedanken voor hun conceptuele steun, voor de vertaalhulp en Jacob ook voor het minutieus nalezen van deze thesis. Ten slotte bedank ik ook mijn grootvader, die motivatie bood met zijn gevleugelde woorden: “Ge moet denken dat uwen deadline morgen is,” toen ik moeite had om op tijd aan deze thesis te beginnen.

Inhoudstafel

| | |
|--|-----------|
| Abstract | IV |
| Voorwoord | VI |
| Inleiding | 2 |
| 1 Noise, een betekenis | 4 |
| 1.1 Geluid | 5 |
| 1.2 Muzikale noise | 6 |
| 1.3 Communicatieve noise | 7 |
| 1.4 Nausea | 8 |
| 2 Avant-garde en noise in muziek, een overzicht | 9 |
| 2.1 In den beginne | 9 |
| 2.2 Afstoting | 11 |
| 2.3 Edgard Varèse | 12 |
| 2.4 Rationalisatie | 12 |
| 2.5 Arnold Schoenberg | 13 |
| 2.6 John Cage | 14 |
| 2.7 Avant garde vs. experimenteel | 15 |
| 2.8 Dissonantie | 16 |
| 2.9 Technologie | 18 |
| 2.10 Rock 'n' roll | 19 |
| 2.10.1 Jimi Hendrix | 20 |
| 3 Industrial & power electronics | 22 |
| 3.1 Industrial | 22 |
| 3.1.1 Noise | 24 |

| | |
|--|-----------|
| 4 De moeilijkheid van noise | 29 |
| 4.1 Subversie, politiek en economie (Attali) | 29 |
| 4.1.1 Macht | 29 |
| 4.1.2 Maatschappij | 30 |
| 4.1.3 Economie..... | 31 |
| 4.2 Mogelijke moeilijkheden | 35 |
| 4.2.1 Negatieve connotatie..... | 35 |
| 4.2.2 Het onwezenlijke | 36 |
| 4.2.3 Referentiekader | 36 |
| 4.2.4 Betekenis..... | 37 |
| 4.2.5 Functioneel | 37 |
| 4.2.6 Angstaanjagend..... | 38 |
| 4.2.7 Visueel | 38 |
| 4.2.8 Tijdsgesest | 38 |
| 4.2.9 Anti-succes..... | 39 |
| 4.2.10 Eenheidsworst | 40 |
| 4.2.11 Kwalificatie..... | 40 |
| 4.2.12 Fysiek | 40 |
| 4.2.13 Bekwaamheid | 42 |
| 4.3 Schilderkunst | 42 |
| 4.3.1 Representatief | 43 |
| 4.3.2 Is het wel muziek? | 44 |
| 4.3.3 Bezittelijk | 45 |
| 4.3.4 Authenticiteit | 45 |
| 4.3.5 Traumatiserend | 46 |
| Conclusie | 48 |
| SWOT analyse | 50 |
| Bibliografie | 52 |

Inleiding

Enkele jaren geleden, in mijn eerste jaar Journalistiek aan de Thomas More hogeschool, maakte ik een audio-reportage over avant-garde muziek. De persoon die ik daarvoor interviewde, Fred Donche, introduceerde mij in de wereld van de experimentele- en noise-muziek. Op zijn aanraden las ik David Stubbs' boek *Fear of Music: Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen*. Toen al wist ik dat mijn latere thesis, indien die nodig zou blijken, deze invalshoek zou hebben. Omdat dit een nog vrij tot zeer onontgonnen gebied was en die vergelijking allesbehalve courant is, besloot ik het open te trekken en op zoek te gaan naar redenen waarom noise in de muzikale vorm moeilijker bij het publiek ligt dan in andere vormen. Om dat op een goede en zo correct mogelijke manier te kunnen doen, probeer ik eerst uit te leggen wat noise is. En daar werpt zich volgens Hegarty (2013, 275) al het eerste (grote) probleem op: er is helemaal geen consensus over wat het is. Het doel van dit document is dan ook niet om harde definitie van noise te voorzien, maar toch probeert het een zo inclusief mogelijk overzicht te voorzien, voornamelijk met betrekking tot het auditieve. Nadien gaat dit onderzoek even terug in de tijd, meerbepaald naar het begin van de twintigste eeuw, waar het een blik werpt op het ontstaan van de avant-garde, de moderne avant-garde weliswaar, het zou namelijk belachelijk zijn om te beweren dat er voordien geen experimenten plaatsvonden in de muziek. Daar worden muzikanten als Luigi Russolo, Edgard Varèse, Arnold Schoenberg en John Cage onder de loep genomen, en wordt er onder andere ook gekeken naar de invloed van technologie op de muziekwereld en hoe deze zich manifesteert, al dan niet als noise, in bijvoorbeeld rock 'n' roll. Van daaruit trekken we dan naar de ultieme manifestatie van noise in muziek: industrial en noise-muziek als genre. Aan de hand van zijn schoolvoorbeeld Japanse noise ('Japanoise') en diens opperhoofd Merzbow, duiken we heads first in de visceuze oceaan van dissonantie die het voorstelt.

Eenmaal de tocht langs het noise-landschap in deze thesis voorbij is, ga ik eindelijk op zoek naar mogelijke redenen voor de moeilijke receptie van noise in muziek. Dat gebeurt in drie delen. Als eerste in een politiek economisch deel, waarbij vooral Jacques Attali's *Noise, The Political Economy of Music* bestudeerd wordt. Vervolgens een deel waarbij ik zelf, aan de hand van de verschillende en diverse literatuur, op zoek ga naar allerlei, voor de hand en minder voor de hand liggende, oorzaken van noise' moeilijkheid. Ten derde maak ik de vergelijking die ik al jaren in het hoofd heb zitten: die met noise in de schilderkunst.

Heel dit onderzoek gebeurde aan de hand van een academische literatuurstudie, waar er toch enkele werken waren die enorm rijk waren aan interessante informatie, en dus ook meer dan geregeld in deze thesis zullen verschijnen. Dit gaat over Paul Hegarty's *Noise/ Music: A History*, waar Hegarty op een erudiete manier een overzicht schetst van noise in de wereld van muziek, en hier meer dan enkele inzichten in verschaft. Hetzelfde kan gezegd worden over Greg Hainge's *Noise Matters, Towards an Ontology of Noise*, waarin Hainge het begrip noise open trekt, en mij daarmee liet inzien dat noise zo veel meer was dan enkel ruis in muziek. Ook aan Ryan Kinney's uitmuntende thesis aan de KU Leuven *Mapping Noise: A Cultural Analysis of the Noise Scene* was een belangrijke leidraad tijdens het onderzoek.

1 Noise, een betekenis

‘Noise’ is een term die verschillende ladingen dekt, en om die reden vaak moeilijk correct te vertalen valt. Wat in het Engels simpelweg ‘noise’ is, kan in het Nederlands onder andere ruis, geluid, lawaai en een muziekgenre betekenen. Om misverstanden te vermijden, om in zo veel mogelijk gevallen een correct gebruik van ‘noise’ te garanderen en om het ambigue karakter van de term te respecteren, wordt ‘noise’ in deze paper in het merendeel van de gevallen niet vertaald. Dit is wel het geval indien de term ‘noise’ effectief en eenduidig slaat op een van de mogelijke Nederlandse betekenissen.

Desbetreffende aanpak vereist om bovenstaande reden een inleidend hoofdstuk waarin de in deze thesis behandelde betekenissen van de term worden uitgelegd en waarin enkele verschijningsvormen van noise worden overlopen. Er is, zoals Hegarty (2007, x) stelt, geen reden waarom noise niet overal te vinden is. Daarom probeert geen van de hoofdstukken alle mogelijke varianten van de noise op te sommen; die opsomming zal en kan nooit volledig zijn.

Noise, zoals we zullen zien in de volgende hoofdstukken, komt op veel andere plaatsen voor dan in de muziek, het treedt namelijk overal en onvermijdelijk op. Desalniettemin is het een logische en initiërende stap om er naar op zoek te gaan in de muzikale wereld, omdat noise daar misschien wel het meest tastbaar is, en omdat er al heel wat debatten over noise in muziek zijn gevoerd. In muziek - of in tegenstelling tot muziek - is noise ook het makkelijkst te definiëren.

Aan noise ontgaat evenwel een eenvoudige definitie. Volgens Hainge (2013, 8) wordt noise gebruikt om op alles en niets tegelijk van toepassing te zijn, onderhevig aan een hele reeks onderling tegenstrijdige definities en gebruiken. De schijnbaar onuitsprekelijke aard ervan is het resultaat van uiteenlopende agenda's in plaats van iets dat eigen is aan noise zelf. Volgens hem zou het absurd zijn te doen alsof noise een object is waarnaar een betekenaar kan wijzen, zoals het woord giraffe een vlekkerig dier met een lange hals en lange spichtige benen betekent. En ook volgens Hegarty (2007, 157) bestaat er een groot misverstand over noise als vaststaande, definieerbare materie, over wat duidelijk meetbare noise is.

Noise is, vooral in een bijna-muzikale context, juist het niet-meetbare, het fluctuerende, de onderbreking, de interferentie, zodat het nooit kan eindigen. Het is ook geen onafhankelijk object, maar iets dat alleen bestaat in relatie tot wat het niet is, noise als relatie tussen expliciete noise en datgene wat geen noise is (Hegarty 2007, ix & 5). Noise bestaat dus niet op zichzelf, maar alleen in relatie tot het systeem waarin het is ingeschreven (Attali 1985, 26).

1.1 Geluid

“Noise is overal en neemt toe,” zegt Hainge (2013, 2). Sinds de opkomst van de postindustriële samenleving is de wereld luider en luider geworden, en elk jaar is er meer noise/ lawaai in ons leven gekomen. En ook Attali (1985, 3) schrijft dat enkel de dood stil is en dat het leven vol geluid zit: werkgeluid, geluid van mensen en geluid van dieren. Noise, in zijn meest letterlijke zin, betekent simpelweg ‘geluid’, wat alles wat we kunnen horen beslaat. En toch zijn noise en geluiden volgens Ablinger (2013, 5) niet hetzelfde. In feite kunnen ze bijna tegenpolen zijn: waar de enkelvoudige vorm naar verwijst is de tonaliteit van bijvoorbeeld witte ruis, verwijst het meervoud naar zijn veel individuele objecten, naar de aan gebeurtenissen gerelateerde geluiden van het dagelijks leven. Voor de natuurkundige kunnen noise en zijn ogenschijnlijke dissonantie worden gedefinieerd als een niet-periodiek complex geluid, met andere woorden een geluid dat kan worden ontleed in een groter aantal geluidsgolven, allemaal met verschillende frequenties die geen veelvouden zijn van één basisfrequentie en die daarom geen harmonische relaties met elkaar aangaan en een “grillige akoestische trilling die vormen, en dus willekeurig, onvoorspelbaar en ongeordend zijn,” (Hainge 2013, 3). Daarom kwalificeren velen het als een ongemakkelijke en onaangename auditieve sensatie, in tegenstelling tot ‘geluid’ dat door Chanan (1995, 140) gedefinieerd wordt als het resultaat van een opeenvolging van regelmatige en periodieke trillingen. Elk van deze geluiden (of noise) kan volgens Bowie (2007, 6) muziek worden als het in de juiste context voorkomt, op de manier waarop niet-literaire taal zijn status kan veranderen wanneer het wordt opgenomen in een literaire context of een object een kunstwerk wordt in de juiste context.

1.2 Muzikale noise

Muziek is volgens Attali (1985, 4 & 9-10) de ordening van geluid (en dus van noise). “Het enige dat primitieve polyfonie, klassieke contrapunt, tonale harmonie, dodecafonie en elektronische muziek gemeenschappelijk hebben is het vormgeven aan noise in overeenstemming met veranderende syntactische structuren.” Muziek is met andere woorden de ordening van noise zoals die op dat moment in de tijd gewent is. Daarop verder bordurend zijn muziek en noise dus geenszins tegengesteld van elkaar, muziek is geboren uit noise en bevat noise, net als elke andere wijze van uitdrukking op deze aarde. Hainge (2013, 169) vindt dat idee van tegenstelling zelfs zeer problematisch, gezien de noodzakelijkerwijs willekeurige en subjectieve aard van de scheidingslijn tussen beide. Dat wil zeggen dat er al noise is, dat noise fundamenteel is aan en voorkomt in de natuur, en dan is de uitvinding van muziek (of taal in het algemeen), als de menselijke organisatie van klanken, de manier waarop bewustzijn of perceptie van noise zich verspreidt (Hegarty 2007, 9). Het enige verschil tussen noise als natuurlijk gegeven en noise als cultureel gegeven is dan ook tijdelijk.

Ook volgens Lévi-Strauss (1981, 647 & 659) kan muziek worden gezien als noise waaraan vorm wordt gegeven aan de hand van een code die theoretisch herkenbaar is voor de luisteraar. Luisteren naar muziek is een boodschap ontvangen. Niettegenstaande kan muziek niet vergeleken worden met een taal. Anders dan de woorden van een taal, die verwijzen naar iets met een betekenis heeft muziek, ondanks haar precieze werking, nooit een referentiekader naar een code van het linguïstieke type. Ze is geen mythe gecodeerd in geluiden in plaats van woorden, maar eerder een taal zonder betekenis (Lévi-Strauss 1981, 647 & 659). Ze heeft betekenis, noch finaliteit. Ook volgens Attali (1985, 25) heeft de muzikale boodschap geen betekenis, zelfs als men op kunstmatige wijze een (noodzakelijkerwijs rudimentaire) aanduiding geeft aan bepaalde geluiden, een zet die hij overigens bijna altijd associeert met een hiërarchisch discours.

Noise vertegenwoordigt voor velen ‘het andere’ in muziek, dat wat zich aan de buitenkant bevindt van wat muziek is of verondersteld wordt te zijn (Kinney 2015, 47), en het flirt daarom meer wel dan niet met muzikale dissonantie. Ook stelt Kinney dat het werkelijk experimentele het bestaan vereist van iets dat unaniem normaal is. Omgekeerd vereist dan ook de mainstream het bestaan van ‘het andere’. In deze zin wordt het dan een soort generiek label voor alles wat anders of niet-classificeerbaar is, of zoals Ross (2007, 3) het mooi

verwoordt: “In het rijk van noise verdwijnen formele verschillen, net zoals de kloof tussen continenten verdwijnt onder het poolijs.” Niettegenstaande is noise, ondanks de vele gelijkenissen, allerm minst een synoniem voor experimentele- of avant-garde muziek (Hegarty 2007, x), zoals verder in deze thesis nog wordt aangehaald. Of zoals de Japanse noise-god Merzbow zegt: “Als noise oncomfortabel geluid betekent, dan is de meeste popmuziek noise voor mij,” (Stubbs 2009, 122).

Noise kan dus niet enkel in muzikale of auditieve termen worden gevat, maar wat is het dan nog?

1.3 Communicatieve noise

“Het probleem met noise is dat het alles is. Het is echt, ervaringsgericht, objectief, meetbaar; het is ook abstract, subjectief, dubbelzinnig en contextueel. Het is zowel een ding als een relatie tussen dingen. Het kan een staat van communicatief overschot zijn, een kloof van gescheurde communicatieve ruimte en ook het ‘materiaal’ dat wordt gecommuniceerd. Het is potentieel zowel overweldigend als reducerend, en behoort zowel te de multipliciteit als de singulariteit. Elke poging om noise te definiëren en te bespreken, komt ergens tussen deze polen terecht, vastgelopen tussen overdaad en onvolledigheid, vermijding en verlangen,” (Cassidy & Einbond 2013, xiii).

Noise is mediaal, wat niet alleen wil zeggen dat het gerelateerd is aan een medium, maar ook dat het ontstaat in en als een artefact van de uitdrukking die plaatsvindt in de tussenfase van een communicatieve handeling die verloopt tussen verschillende polen, onderwerpen of sites (Hainge 2013, ix), en noise is daarnaast de onvermijdelijke reisgenoot van informatie, die ontstaat in de tussenruimte van de expressieve assemblage, gevormd tussen de zender en de ontvanger (Hainge 2013, 4 & 150). Noise wordt hier bijgevolg beschouwd als een deel van het signaal dat niet vervat zit in de informatie die door de informatiebron wordt uitgezonden. Zo is de primaire functie van een hamer niet om noise te produceren, ook al zal hij, wanneer hij in gebruik wordt genomen, precies dat doen (Hainge 2013, 9-10).

Noise kan dus ook optreden als een onbedoeld en ongewenst, en niet per se auditief, signaal, waarop de Nederlandse term ‘ruis’ van toepassing is. Ondanks dat het overal in vervat zit,

"Elke manifestatie van het leven gaat gepaard met noise," (Pratella 2012, 27), doen we over het algemeen ons best om het zo veel mogelijk te negeren. Zoals de bezoeker van de galerij naar een afbeelding kijkt die achter glas wordt gepresenteerd en die bewust probeert het glas (de noise) niet te zien bij het beschouwen van het schilderij, of zoals de melodie van een lied op een bekraste plaat noodzakelijkerwijs beïnvloed wordt door de kras maar het niet zo lijkt te zijn vanwege de tactiek die men aanneemt om enkel gewenste resultaat te bereiken en de primaire auditieve inhoud van de plaat te beluisteren, en de noise on- doch doelbewust te negeren (Hainge 2013, 76).

Roland Barthes (1988, 89) stelt daarentegen expliciet dat het kunstwerk een volledig hermetische entiteit is, volledig op zichzelf aanwezig onder zijn eigen voorwaarden, wat betekent dat kunst in feite vrij is van (communicatieve) noise, omdat alle noise die het wel bevat, de facto gewenst is. Dit is wat kunst scheidt van 'leven', waarbij de laatste alleen 'wazige' (noise-bevattende) communicatie kent. 'Vaagheid' (datgene waar het onmogelijk is voorbij te kijken) kan in de kunst bestaan, maar doet dat als een gecodeerd element.

1.4 Nausea

Het woord 'noise' zelf is terug te brengen op het Latijnse *nausea*, dat 'walging', 'ergernis' of 'ongemak' betekent (Hainge 2013, 67-68). Die etymologische benadering verklaart wel wat over de connotatie die noise veelal krijgt. Noise is absoluut geen objectief feit. Het komt voor in relatie tot perceptie, zowel direct (zintuiglijk) als volgens veronderstellingen van een individu. Deze veronderstellingen zullen variëren naargelang de historische, geografische en culturele context. Noise is niet hetzelfde als 'noises' (geluiden). Geluiden zijn klanken totdat ze verder zijn gekwalificeerd, maar noise is al die kwalificatie; het is al een oordeel dat er noise optreedt. Noise is niet alleen een oordeel over geluiden, het is een negatieve reactie, en dan meestal een negatieve reactie op een geluid of een set geluiden (Hegarty 2007, 3). Noise is een overdaad, wordt beschouwd als 'te veel', en voor het menselijk gehoor gebeurt dit bijna volledig door culturele percepties en individuele reacties binnen dat kader.

De negatieve connotatie komt er door wat het niet is: een acceptabel geluid, muziek en een boodschap of betekenis (Hegarty 2007, 4-5). Dat zorgt ervoor dat noise meer dan ooit ongewenst is en dat we het grootste deel van onze tijd besteden aan het negeren ervan (Hainge 2013, 4-5).

2 Avant-garde en noise in muziek, een overzicht

Dit hoofdstuk schetst een overzicht van enkele belang- en/ of invloedrijke gebeurtenissen, stromingen en componisten/ artiesten die zich vanaf het einde van de negentiende eeuw en vooral gedurende de twintigste eeuw hebben gemanifesteerd in de avant-garde muziek. Een belangrijke opmerking hierbij is dat de keuze van deze onderwerpen vrij subjectief is, en dat er nog andere mogelijkheden waren en zijn die ook niet zouden misstaan in dit hoofdstuk. Het is dus van belang in gedachten te houden dat dit geen rechtlijnige en enkelvoudige projectie van de geschiedenis van de avant-garde of dergelijke is. Ross (2007, xvii) stelt dat de muziekgeschiedenis maar al te vaak wordt behandeld als een soort mercatorprojectie van de wereld, een plat beeld dat een landschap voorstelt dat in werkelijkheid grenzeloos en continu is, en dat muziekgeschiedenissen sinds 1900 vaak de vorm aannemen van een teleologische vertelling, een doelgericht verhaal vol grote sprongen voorwaarts en heroïsche gevechten met de Filistijnse bourgeoisie.

2.1 In den beginne

Het Wenen aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw was bezaaid met muziek, maar het was bezaaid met oude muziek, met het werk van Mozart, Beethoven en Brahms. Een canon kreeg vorm en eigentijdse stukken begonnen uit concertprogramma's te verdwijnen (Ross 2007, 42). Het niveau van dissonantie in de muziek was echter gestaag gestegen sinds de laatste jaren van de negentiende eeuw, zo getuigen enkele afwijkende werken van Franz Liszt en Erik Satie en de maatschappelijke dissonantie en onenigheid over Strauss' opera *Salome* in 1905. Max Reger, een componist met ervaring in de contrapuntische wetenschap van Bach, veroorzaakte in 1904 Schoenberg-achtige schandalen met muziek die langsheen het atonale meanderde. In Italië, waar de futuristen een kunst van snelheid, strijd, agressie en vernietiging promootten, bracht Luigi Russolo een manifest uit voor een *Art of Noises* en begon hij zijn *intonarumori* (noise-makers) te bouwen waarmee hij de brullende, fluitende, fluisterende, krijsende, bonzende en kreunende geluiden kon produceren die volgens hem de toekomst van de muziek betekenden (Schoenberg, 314 & Ross 2007, 62-63).

Luigi Russolo's manifest *The Art of Noises* is ook het meest voor de hand liggende startpunt voor noise in muziek. Daarin begroet en looft de futurist Russolo het moderne geluid van de geïndustrialiseerde stedelijke omgeving en roept hij op deze geluiden in muziek te integreren, om zo de toenemende complexiteit van het tijdperk te weerspiegelen en die complexiteit op een andere manier dan alleen met polyfonie en harmonische dissonantie tot uitdrukking te brengen (Hainge 2013, 37 & 45). "Het oude leven was helemaal stil. In de negentiende eeuw, met de uitvinding van de machine, werd noise geboren. Eeuwenlang ging het leven in stilte voorbij, of hooguit in gedempte tonen. De sterkste geluiden die deze stilte onderbraken, waren niet intens of langdurig of gevarieerd. Als we zulke uitzonderlijke bewegingen als aardbevingen, orkanen, stormen, lawines en watervallen over het hoofd zien, is de natuur stil," aldus Luigi Russolo (2012a, 55).

Gedurende een groot deel van de negentiende eeuw was muziek een theater van de geest geweest, nu zouden componisten een muziek van en voor het lichaam maken. Melodieën zouden spraakpatronen volgen, ritmes zouden passen bij de energie van dans, muzikale vormen zouden beknopter en duidelijker zijn en sonoriteit zou de hardheid van het leven weergeven zoals het werkelijk werd geleefd (Ross 2007, 83). Anderzijds gebeurde dit net door het verplaatsen van vaardigheid van de hand naar vaardigheid van de geest (net zoals conceptuele *visual artists* dat deden) (Hegarty 2007, 91). Net als bij het abstract expressionisme dat enkele decennia later in de schilderkunst opkwam, werd de inhoud verplaatst: expressie, steeds zuiverder naarmate het expressie van expressie wordt, werd de nieuwe 'inhoud', waarbij subjectiviteit werd gecreëerd als interactie en uitvoering, door de combinatie (of interferentie) van techniek en expressiviteit/ emotionaliteit (Hegarty 2007, 47).

Zo was er later trouwens vaak sprake van kruisbestuiving tussen de abstract expressionisten en de avant-garde componisten, zoals de Amerikaanse componist Morton Feldman. Zijn partituren komen qua geest dicht bij de volledig witte en volledig zwarte doeken van Rauschenberg, de glanzende lijnen van Barnett Newman en Rothko's dampige mistbanken van kleur. Feldman zei dat de New Yorkse schilderkunst hem ertoe bracht muziek uit te proberen die 'directer en fysieker dan alles wat tot nu toe bestond' was. Net zoals de abstracte expressionisten wilden dat kijkers zich zouden concentreren op verf zelf, op de textuur en het pigment, wilde Feldman dat luisteraars de basisfeiten van resonant geluid zouden absorberen (Zimmermann 1985, 38. & Ross 2007, 529).

2.2 Afstoting

De futuristen, waaronder Russolo, Busoni en Pratella, vonden dat klassieke componisten in hun opgang naar roem gebruik maakten van de absurde zwendel die ‘goed gemaakte’ muziek werd genoemd, een waardeloze kopie die aan een publiek werd verkocht dat zich uit vrije wil liet bedriegen (Pratella 2012a, 26). Wat zouden diezelfde futuristen niet zeggen over het hedendaagse muzieklandschap, waar ‘vernieuwend’ een adjectief is dat zelden van toepassing is op de muziek die door de radio’s worden gepropageerd.

“Wij futuristen hebben diep genoten van de harmonieën van de grote meesters. Jarenlang hebben Beethoven en Wagner onze zenuwen en harten beroerd. Nu zijn we verzadigd en vinden we veel meer plezier in de combinatie van de geluiden van trams, teruglopende motoren, rijtuigen en brullende menigten dan bij het repeteren van bijvoorbeeld de *Eroica* of de *Pastorale*,” (Russolo 2012a, 58). De verscheidenheid aan geluiden was volgens de futuristen oneindig. “Als we vandaag, wanneer we misschien wel duizend verschillende machines hebben, duizend verschillende geluiden kunnen onderscheiden, zullen we morgen, als nieuwe machines zich vermenigvuldigen, tien, twintig of dertigduizend verschillende geluiden kunnen onderscheiden, niet alleen op een eenvoudig imiterende manier, maar door ze te combineren volgens onze verbeelding,” schreef Russolo (2012b, 65).

De bewoordingen van Russolo zijn vaker wel dan niet drastisch, en we moeten in gedachten houden dat hij een politiek manifest schreef, maar wel een manifest dat een radicale breuk betekende met het verleden. Volgens Pratella (2012b, 33) zou geen enkele afwijkende muzikale handeling als verkeerd mogen worden beschouwd door de belachelijke regels en drogredenen van de heersende muzikale elite, de schandelijke paraplu van alle impotenten die lesgeven in de conservatoria. Een symfonist mag, gebruikmakend van zijn ruime en vrije verbeeldingskracht, niet voldoen aan enig criterium dat niet het resultaat is van zijn eigen artistieke gevoel. En daarbij, “Kent u een belachelijker gezicht dan dat van twintig mannen die gelijktijdig en schijnbaar ziedend gericht zijn op het huilen van hun viool?”, merkte Russolo (2012a, 58) met een kwinkslag op.

2.3 Edgard Varèse

Edgard Varèse, beïnvloed door de futuristen, was waarschijnlijk de eerste componist die over muziek als ‘georganiseerd geluid’ sprak. Hij vond Mozart saai, stopte met zijn studies aan het Parijse conservatorium en vond zijn heil bij hedendaagse componisten als Debussy en Busoni. Varèse onderzocht de grenzen van de traditionele instrumenten, waarvan hij vond dat ze onze oren hadden gewoon gemaakt om maar een heel klein deel van de oneindige geluiden in de natuur te accepteren (Stubbs 2009, 33-34). Later vertelde hij hierover: "Ik werd een soort duivelse Percival, niet op zoek naar de Heilige Graal maar naar de bom die de muzikale wereld zou doen ontploffen en daardoor alle geluiden, geluiden die tot nu - en zelfs vandaag - noise worden genoemd," (MacDonald 2003, 56). Die wens om te provoceren, om het veld van heroverweging van kunst uit te breiden tot een afwijzing van hoe het tot dusverre was gedaan, is opmerkelijk volgens Hegarty (2007, 12). Deze komt precies overeen met de verschuiving van het impressionisme en het kubisme naar het futurisme en dada in de schilderkunst. In 1915, nadat hij op medische gronden uit het Franse leger was ontslagen, besloot Varèse zijn geluk te beproeven in New York. Daar kwam hij terecht bij een kosmopolitische groep kunstenaars, zowel autochtonen als expats, die een uitgesproken Amerikaanse avant-garde smeedden, visceraal van impact en uitbundig van toon. Onder hen waren dadaïsten Francis Picabia en Marcel Duchamp, die kunst maakten van alledaagse voorwerpen en de machine erotiseerden (Ross 2007, 148).

2.4 Rationalisatie

Volgens Busoni (2012, 90) is wat we nu ons tonale systeem noemen, niets meer dan een reeks 'tekens': een ingenieus apparaat om iets van die eeuwige harmonie te proberen begrijpen, een magere pocketeditie van dat encyclopedische werk, kunstlicht in plaats van de zon. - "Is het je ooit opgevallen hoe mensen met open mond staren naar de schitterende verlichting van een hal? Dat doen ze nooit bij de miljoen keer zo heldere middagzon." - En dus hebben de tekens in de muziek een groter gevolg gekregen dan waar ze voor zouden moeten staan, en kunnen ze alleen maar suggereren. "We hebben het octaaf in twaalf gelijke afstanden verdeeld," zegt Busoni (2012, 91-92), "omdat we het op de een of andere manier moesten doen, en we hebben onze instrumenten zo geconstrueerd dat we enkel die afstanden kunnen spelen.

Vooral toetsinstrumenten hebben onze oren zo grondig geschoold dat we niets anders meer kunnen horen. En binnen dit duodecimale octaaf hebben we een reeks vaste intervallen, zeven meerbepaald, uitgezet en daarop onze hele muzikale wereld gesticht.” Van dergelijke series zijn er twee: de majeur- en de mineur-schaal.

Aan elk van deze is een bepaald karakter toegekend, dat volgens ons klassiek muziekgehoor als contrasterend moeten worden gehoord. Geleidelijk hebben ze de status van symbolen verworven: groot en klein, tevredenheid en ontevredenheid, vreugde en verdriet, licht en schaduw. Mineur werkt met dezelfde intentie en heeft volgens Busoni (2012, 91-92) nu hetzelfde effect op ons als tweehonderd jaar geleden. Dat sluit aan bij de rationalisatie van muziek die muzieksocioloog Max Weber toelicht in *The Rational and Social Foundations of Music* (1958). Weber vraagt zich af hoe het komt dat harmonische muziek slechts in Europa en slechts gedurende een bepaalde periode ontwikkeld werd uit de bijna universele polyfonie van volksmuziek, terwijl overal elders ter wereld de rationalisatie van muziek een andere weg insloeg. Op die manier dankt West-Europese muziek haar unieke karakter aan systematisering van samenklanken en harmonische intervallen (Bork 2020).

2.5 Arnold Schoenberg

Een van de eerste componisten die voorbij de rationalisatie keek was Arnold Schoenberg, hij wordt als grondlegger van de twaalftoonsmuziek, dat vaak als een van de eerste dissonanties in de muziekgeschiedenis gezien wordt, beschouwd en is daarmee een van de invloedrijkste componisten uit de twintigste eeuw (Wikipedia 2020). Aan het begin van de eenentwintigste eeuw klinkt de muziek van Schoenberg niet meer zo vreemd. Niets in de annalen van muzikale schandalen - van de eerste avond van Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* tot de release van de Sex Pistols “Anarchy in the U.K.” - wedijvert echter met het tumult dat Schoenberg al vroeg in zijn carrière tegemoet kwam, zegt Ross (2007, 57). In februari 1907 werd zijn stekelig contrapuntische, maar nog niet atonale *Eerste Strijkkwartet* onthaald op een krachtige ostinato van gelach, gehoon en gefluit.

Schoenberg zette een uitgebreide teleologie van de muziekgeschiedenis uiteen, een theorie van onomkeerbare vooruitgang, om zijn daden en keuzes te rechtvaardigen. In het openbaar had Schoenberg namelijk de neiging zijn laatste werken uit te leggen als de logische, rationele uitkomst van een historisch proces.

Misschien omdat hij ervan verdacht werd gek te zijn geworden, stond hij erop dat hij geen andere keuze had dan te doen wat hij deed. "Emancipatie van de dissonantie", noemde hij het (Schoenberg 1910 & Ross 2007, 36 & 62). In werkelijkheid was er altijd een element van willekeur, van automatisme, in atonale en twaalftoonsmuziek. Toen Schoenberg in zeventien dagen *Erwartung* schreef, kon hij van tevoren moeilijk precies weten hoe elk van zijn orkestakkoorden met negen en tien noten zou klinken, ook hij gooide spreekwoordelijk verf op een doek (Ross 2007, 403).

2.6 John Cage

Een andere grootheid in de experimentele klassieke muziek van de twintigste eeuw was John Cage, die enkele van de meest verrassende evenementen en non-evenementen in de muziekgeschiedenis voortbracht: tape- en radiocollages, door toeval gecomponeerde werken, multimedia happenings en het zeer gekende *4'33"*, waarbij de artiest geen geluid maakte. Cage zie over zichzelf: "Ik neig eerder naar geweld dan naar tederheid, eerder naar de hel dan naar de hemel, eerder naar lelijk dan naar mooi, eerder naar onzuiver dan naar puur - want door deze dingen te doen, worden ze getransformeerd, worden wij getransformeerd," (Ross 2007, 396).

Voor Cage was de klassieke traditie versleten kitsch, rijp voor deconstructie, naar zijn intellectuele held, de conceptuele kunstenaar Marcel Duchamp. Een platenspeler die willekeurige stukjes Beethoven of Sjostakovitsj krijste, werd het sonische equivalent van het schilderen van een snor op de *Mona Lisa* of het weergeven van een urinoir als sculptuur (Ross 2007, 397-398). Hij sloot de ongewenstheid van geluiden, of bepaalde geluiden, uit. Alle geluiden waren goed, dus hoe kon er (ongewenste) noise zijn (Cage 1968, 162)?

Het gebruik van toeval - Cage zou later muzikale beslissingen nemen op basis van onvolkomenheden in het papier van manuscript, sterrenkaarten en computer-gegenereerde nummers - dwaalde ver af van de Europese klassieke traditie. Naar de normen van New York, waar Cage vertoefde, was dat echter niet zo bizar. In deze jaren keilden Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko en Robert Rauschenberg gewelddadige verf-wervelingen, grimmige monochrome patronen en glanzende geometrische lijnen neer, of maakten ze doeken volledig zwart of helemaal wit.

Pollock maakte voor zijn *'drip paintings'* ook deels gebruik van het toeval, daar waar de verf neerkwam was het goed (Ross 2007, 399-401).

Later zei Cage zelfs dat hij geïnspireerd was tot het schrijven van *4'33"* na het zien van een reeks volledig witte Rauschenberg-doeken. "Muziek loopt achter," dacht hij bij zichzelf toen hij het werk van Rauschenberg tegenkwam (Kahn 1999, 168).

De originele partituur van *4'33"* is in drie delen geschreven op conventioneel muziekpapier. Uitvoerder David Tudor liep het podium op, ging aan de piano zitten, opende het klavierdeksel en deed niets, behalve het deksel opnieuw sluiten om het aan het begin van elke volgende sectie weer te openen. Het was een afkeurende stilte, een terugtrekking van het geluid uit de hyperactieve materialistische samenleving (Stubbs 2009, 51). Tot het geluid van de omringende (en verbaasde) ruimte de muzikale tekst werd. Het was ooit een duizelingwekkende filosofisch statement en een zen-achtig ritueel van contemplatie. Het was een stuk dat iedereen had kunnen schrijven, zoals sceptici steeds aangaven, waarop Cage niet zelden reageerde dat niemand anders dat had gedaan (Ross 2007, 401 & Hainge 2013, 52).

Ondanks de beroering die werken als deze teweegbrachten, vindt Kinney (2015, 12) niet dat deze vroege avant-garde en experimentele werken kunnen worden beschouwd als noise-muziek (met behulp van de eerder vastgestelde definitie), omdat ze zijn ontworpen om door anderen te worden gereproduceerd en uitgevoerd. Afgezien van improviserende elementen, bieden de partituren volledige, specifieke instructies over hoe de werken moeten worden gerealiseerd. Dit is het begin van een idee van noise-muziek, maar nog steeds in het domein van de klassieke avant-garde. Tegenover de avant-garde- en noise-muziek nu lijken de werken van componisten als Cage en Stockhausen inderdaad gedomesticeerd, maar we mogen niet vergeten dat avant-garde een zeer tijdsgebonden concept is, en bijgevolg is het mijns inziens foutief om deze af te meten aan de huidige standaard.

2.7 Avant garde vs. experimenteel

Een voorloper wordt pas later een voorloper, maar is eigenlijk altijd al een voorloper geweest. Michael Nyman (1999, 1) maakt een belangrijke stap in die richting, wanneer hij een categorisch verschil tussen avant-garde en experimentele muziek onderscheidt. Het eerste wordt gemaakt door componisten (Boulez, Stockhausen, enzovoort) en "wordt bedacht en

uitgevoerd langs de platgetreden maar heilige paden van de post-renaissancetraditie." Met andere woorden behoren de partituur, het orkest, de componist en de volharding van westerse tonale schema's (hoe dissonant ook) tot de avant-garde, maar slechts in beperkte mate.

De echte avant-garde houdt zich bezig met praktijken die de westerse kunstmuziek als geheel ondermijnen en betwisten, en moet daarom als experimenteel worden gezien. Noties van voltooide stukken, competentie van uitvoerders, compositie, productiemiddelen moeten allemaal in twijfel worden getrokken (Hegarty 2007, 11). Het onderscheid valt hier zeer moeilijk in te maken, want natuurlijk waren bijvoorbeeld Stockhausen of Stravinsky componisten met een klassieke achtergrond, maar toch hoorden zij mijns inziens zonder twijfel bij de avant-garde. Het is niet omdat er andere 'meer extreme' werken zijn, dat een minder extreem werk geen avant-garde kan zijn. Hegarty (2007, 12) onderkent het beletsel hierin door te schrijven dat het onderscheid niet puur is, en dat, als je er te sterk op zou aandringen, het makkelijk ondermijnd kan worden.

2.8 Dissonantie

De belangrijkste avant-gardistische strategie in muziek van Russolo tot Cage was duidelijk gebaseerd op noteringen van noise en werelds geluid als 'extra-muzikaal'. Wat buiten de muzikale materialiteit lag, werd geleidelijk in de plooien gelegd om de muziekpraktijk nieuw leven in te blazen (Hainge 2013, 53). Er was, volgens de nieuwe overtuigingen in die tijd, geen reden waarom niet-tonale geluiden niet kunnen worden georganiseerd in vormen die als muziek kunnen worden beschouwd, net zoals er geen reden is om te accepteren dat bepaalde geluiden moeten worden uitgesloten uit muziek, simpelweg omdat sommigen ze, op basis van een veronderstelling van 'gezond verstand', als noise beschouwen en ze dus diametraal tegenover muziek plaatsen (Hainge 2013, 248). In plaats van muzikale tonen zouden nu ook geluiden worden gecreëerd (Hegarty 2007, 14). Tot dusver lijkt het alsof 'echte' noise heel letterlijk is, heel direct gebruikmakend van noise ('ruis') (bijvoorbeeld Russolo), maar van Wagner tot Schoenberg, en later in Boulez en Stockhausen, is er noise, in een heel duidelijke vorm, zoals gesignaleerd door Attali: dat van tijdelijk verkeerd worden gehoord, het geluid van een dissonantie die later wordt geaccepteerd (Hegarty 2007, 15). Door noise in muziek te integreren, wordt het muzikaal, en verliest het daarom (al dan niet later) 'noisiness' (Hegarty 2007, 34).

De kritiek "het is gewoon noise" wordt vaak gegeven aan muziek die luid, uitzinnig, boos of gewoon ongebruikelijk is. Het is een verklaring die de afgelopen eeuw is gebruikt om de muziek te beschrijven waarnaar wordt geluisterd door jeugdculturen, door liefhebbers van klassieke muziek of ouders die geloven dat muziek in hun tijd melodieuzer was of op de een of andere manier zinvoller. Het is een cyclisch argument omdat de muziek die door een nieuwe generatie is gemaakt, vaak vreemd of verontrustend overkomt op de vorige generatie. Vroege fans van Elvis Presley of the Beatles hoorden hun muziek noise genoemd worden door hun ouders, net zoals hun ouders hetzelfde hoorden over swingmuziek. "Een ouder z'n noise is een tiener z'n muziek," (Hainge 2013, 9). Hoewel het luisteren naar en het produceren van noise zeker een element van rebellie is, kan het niet simpelweg als rebellie worden afgeschreven (Kinney 2015, 10-11). In een lineaire volgorde van experimenten, of van nieuwe ontwikkelingen en genres in muziek, volgt punk prog zoals de nacht de dag volgt (Hegarty 2007, 89). Steeds verdergaande vooruitgang is, ook in muziek, onvermijdelijk, net als de aanvankelijk conservatieve tegenreacties tegen die progressiviteit, en de uiteindelijke capitulatie van dat conservatisme. Het voortdurende proces dat door dit perspectief wordt geopend, waarbij muziek een avant-garde wordt en daarbij altijd, of in ieder geval in eerste instantie, wordt geïdentificeerd als noise. Pas later wordt de oude noise gezien als legitieme muziek (Hegarty 2007, 10). Om die reden kan noise nooit positief, definitief en tijdloos worden gelokaliseerd, denkt Hegarty (2007, ix).

Net die vergankelijke kwaliteiten van een werk vormen het 'moderne' volgens Lombardi (2012, 6). Die eigenschappen die veranderlijk zijn, voorkomen dat het 'ouderwets' wordt. In het 'moderne' zoals in het 'oude' is er het goede en het slechte, het authentieke en het valse. In absolute zin bestaat het moderne niet - in de kunst is er alleen dat wat eerder geboren is en dat wat later geboren wordt – datgene dat lang bloeit en datgene dat eerder verwelkt. "Er is altijd het moderne geweest en er is altijd het oude geweest.", zegt Lombardi (2012, 6). Alle vernieuwers zijn logischerwijs futuristen in hun tijd. "Palestrina zou Bach gek hebben verklaard, zoals Bach Beethoven zou hebben veroordeeld en ook Beethoven niets van Wagner zou vinden." Net zoals volgens Russolo (2012a, 57) het oor van een achttiende-eeuwse man nooit de wanklinkende intensiteit van bepaalde akkoorden van de huidige

orkesten had kunnen doorstaan. Voor onze oren klinken ze daarentegen aangenaam, omdat ons gehoor al is opgevoed door het moderne leven, dat wemelt van bonte geluiden.

2.9 Technologie

In de evolutie van muziek, net zoals in de evolutie van alles op onze wereld, speelt ook technologie een grote rol. Drie grote technologische ontwikkelingen veranderden volgens Ross (2007, 286-287) het muzikale landschap vanaf de jaren twintig. Ten eerste zorgde de elektrische opname voor een geluidskwaliteit van ongekende rijkdom en een groot dynamisch bereik. Ten tweede maakte radiotransmissie de live-uitzending van muziek over het hele land mogelijk. Ten derde werd er geluid toegevoegd aan films. Gemeenschappelijk aan al deze doorbraken was de innovatie van de microfoon, die als effect had dat klassieke muziek werd bevrijd uit de concertzalen van de elite waarin ze lange tijd was opgesloten, en dus ook uit het domein van stadsbewoners en rijken. Technologie heeft zodoende zowel een stimulans als een middel geboden om de wereld van ontwikkeld geluid uit te breiden en te verkennen. De betekenis van Heideggers (1993, 318) idee is volgens Hegarty (2007, 23) namelijk dat er geen scheiding van technologie en andere menselijke activiteiten mogelijk is. Dus dat de muziek onwillekeurig mee ontwikkelde met de mens en diens nieuwe technologieën.

Zodanig werd met de introductie van de cassette recorder bijvoorbeeld collage, 40 jaar nadat Picasso het introduceerde in het beeldende kunst, ook een strekking in de muziek (Stubbs 2009, 42). De mogelijkheden voor het opnemen en gebruiken van geluiden waren nu oneindig geworden.

Een nieuwe technologie die de muziekwereld danig op zijn kop zette was elektriciteit. Het bedreigde muziek als puurheid van menselijke expressie, en ook van aangeboren 'talent', ten eerste omdat het de muzikant van het geluid distantieerde en ten tweede omdat het tekortkomingen in de techniek maskeerde (Hegarty 2007, 59). Daarnaast betekende elektriciteit ook iets volgens Hegarty (2007, 60), het is niet alleen luidheid, maar ook de connotatie van luidheid, van agressie (vooral in de vorm van de elektrische gitaar), distortie en feedback., zoals we bij rock 'n' roll en industrial zullen zien.

2.10 Rock 'n' roll

Zoals bij het hoofdstukje over technologie vermeld, spelen alle technologieën een rol bij de inhoudelijke vormgeving van een artistieke vorm, maar dit was nog nooit zo uitgesproken geweest met de combinatie van het gebruik van de studio en de LP-plaat in de rockmuziek van eind jaren zestig (Hegarty 2007, 77). Ook rock 'n' roll bezat een hoog noise-gehalte volgens Hegarty (2007, 59): het zingen was vreemd, met geschreeuw of vreemde maniertjes en de teksten waren leeg en eenvoudig, de muziek beperkt.

Op een avond in 1967 zat avant garde-componist György Ligeti met verschillende collega's in de Darmstadt Schlosskeller (Darmstadt was in die tijd een epicentrum van de Europese avant-garde), de favoriete avondlijke ontmoetingsplaats van leraren en studenten van de lokale academie, vertelt Ross (2007, 515), toen *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, een nieuw album van The Beatles, op de luidsprekers begon te spelen. Sommige geluiden op de plaat vertoonden een verrassende gelijkenis met de nieuwste en meest geavanceerde experimenten van de Darmstadters. The Beatles waren, terwijl ze aan het album *Revolver* werkten, in maart het jaar voordien voor het eerst in de Darmstadt-sound gedoken. Paul McCartney had Stockhausen's *Gesang der Jünglinge* bekeken, met zijn wervelende tape-loop patronen. Op zijn verzoek voegden ingenieurs van Abbey Road Studios soortgelijke effecten toe aan het nummer "Tomorrow Never Knows". Als symbool van dank plaatsten de Beatles Stockhausen's gezicht op de cover van *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, in en tussen uitgesneden foto's van andere buitenbeentjes en figuren uit de tegencultuur (Ross 2007, 515-516).

Zelfs een song-georiënteerd, succesvol, geprezen album als *Sgt. Pepper's* biedt veel op het gebied van noise, zegt ook Hegarty (2007, 78-79): kruising van genres (music hall, Indiase vorm en instrumentatie, psychedelica, blues, brassband en klassiek), die vermoedelijk de verwachtingen van luisteraars bij de eerste ontmoeting in de war schopt en klinkt als dissonantie. Het nummer "A Day in the Life" fladdert, teksten samenvoegend, tussen wezenlijk verschillende nummers en eindigt in de niet-opgeloste massale orkestrale finale. De integratie van zulke nummers tot een geheel, gebruikmakend van geluiden van het publiek, effecten en montage kan nu worden gelezen als gladheid, maar vormde toen een verzet tegen het gangbare 'album als collectie'-model. En toch geldt het niet echt als voorbeeld van noise volgens Hegarty: het is niet dissonant genoeg, muzikaal en sociaal. De nadruk op melodie verzacht wat een generieke afstandelijkheid en contrast had kunnen zijn.

De dissonantie en het lange piano-akkoord aan het einde van “A Day in the Life” zijn nog steeds een einde, en het komt uiteindelijk tot rust, zelfs wanneer het nummer tegen verwachting in wordt uitgebreid (deze uitbreiding is het meer ‘noisy’ element) (Hegarty 2007, 78-79).

Brian Eno was een experimentele kunstenaar aan de kunstacademie die veranderde in een van de meest onwaarschijnlijke popsterren van de moderne tijd. Eno's vroege muzikale liefdes waren experimentele artiesten als John Cage en La Monte Young (Ross 2007, 555). Toch verwierf hijzelf beroemdheid als popster, toen hij keyboards speelde en geluidseffecten ontwierp voor de art-rockband Roxy Music. Er sloop volgens Pouncey (2002, 155-156) ook veel bewustzijn van experimentele muziek, zoals *musique concrète*, in het werk van The Grateful Dead. Het is, net als bij The Beatles en Roxy Music, een schoolvoorbeeld van hoe de avant-garde, zij het verscholen, zijn intrede maakte in de mainstream pop- en rockmuziek van die tijd. Ook bands als The Stooges en The Velvet Underground staan niet alleen geboekstaafd als voorlopers van punk in geluid en geest, maar ook als een uitbreiding van geluid/ noise die mogelijk werd gemaakt door elektriciteit, het geluid van herhaling en het geluid van de uitbreiding van geluid in de tijd en ook weg van 'muzikaliteit' (Hegarty 2007, 68).

Ontdaan van elk 'noise-potentieel' volgens Hegarty (2007, 81) daarentegen, was de bluesachtige rock van bands als Uriah Deep en Golden Earring, die geen aanspraak kon maken op progressie. Ze maakten al hun nummers enorm uitgebreid doch eenvoudig, en meanderden en soleerden minutenlang rond een beperkt aantal toonmanoeuvres. Ook bands als Pink Floyd, Genesis en Deep Purple verwierven een, toen experimentele en nu, klassieke status, volgens Stubbs (2009, 78) echter meer gebaseerd op lengte, grootsheid en virtuositeit dan door onderzoek naar wat het betekende om muziek te maken en welke vormen muziek zou moeten aannemen. Daar ligt het probleem met de, zowel mainstream als progressieve, rock uit de jaren 70 zegt Hegarty (2007, 89): het leek helaas gevestigd te zijn op een onbreekbaar elitarisme, gebaseerd op virtuositeit.

2.10.1 Jimi Hendrix

Een van de centrale verlangens van rock was en is dus de drive naar virtuositeit, en een van de grootste exponenten van virtuositeit is ongetwijfeld Jimi Hendrix. Zijn gitaarspel voelde als *action painting*: het was geen fijne penseel-rockmuziek, maar muziek door grove

borstelstreken. Het was geen concert, maar een beleving (Stubbs, 2009, 82). Nog volgens Stubbs (2009, 84) stond Hendrix voor één van de weinige momenten waar noise-muziek de wereld echt op zijn grondvesten deed daveren, of hij pakte er alleszins mee uit. Hendrix was waarschijnlijk niet de eerste gitarist die feedback gebruikte in zijn shows, maar wel de eerste die het gangbaar maakte. Een groot deel van dat noise-gehalte en die vreemdheid wordt bij Hendrix overschaduwd net door de erkenning van zijn talent en virtuositeit (Hegarty 2007, 60). The Beatles waren even alternatief als ze mainstream waren, en Jimi Hendrix even mainstream als hij alternatief was (Stubbs 2009, 80).

3 Industrial & power electronics

3.1 Industrial

De futuristen hadden de muziek van de toekomst uitgeroepen tot een van machines die niet alleen representeren, maar ook deel uitmaken van de industriële samenleving, maar het is pas vanaf het midden van de jaren zeventig, met *industrial* muziek, dat zoiets echt ingang vond in muziek. *Musique concrète* had de futuristische notie van synthetisch geluid en sampling van de wereld wel gevolgd, maar haar beleefdheid betekende academisering, een nieuw geprofessionaliseerd subgenre van officiële programmamuziek gemaakt door componisten (Hegarty 2007, 105-106), en laat dat nu net hetgene zijn waartegen werd afgestoten. Ik zal *industrial* in deze thesis niet vertalen, aangezien het Engelse woord het genre meer lijkt te bevatten, dan de Nederlandse vertaling doet.

Industrial muziek is muziek die bijna per definitie elektronisch en avant-garde is. Het combineert *musique concrète*- en punk-invloeden tot een anti-establishment statement, waar vaker wel dan niet verschillende vormen van noise in voorkomen. Een van de verschijningsvormen van *industrial* muziek is dan ook het effectieve genre noise oftewel *power electronics*, waar je de meest letterlijke vorm van noise in terug vindt: noise of ruis. Het is dat genre, die noise, dat Kinney hoofdzakelijk bespreekt in 2015 in zijn *Mapping Noise: A Cultural Analysis of the Noise Scene*, en waar verder in dit hoofdstuk op ingegaan wordt.

Genres van bijvoorbeeld elektronische dansmuziek kunnen relatief eenvoudig worden gescheiden en gecategoriseerd op tempo, vorm, instrumentatie en stijl, maar het genre noise bevat zelden iets van deze elementen. Er ontstaan bijgevolg problemen bij het gebruik van noise als genre: "'Noise' is de doelmatige bijnaam geworden voor een bonte reeks van klankpraktijken, academisch, artistiek en contra-cultureel, met, naast hun vermeende tegenspraak met de conventies die klassieke en populaire muziek beheersen, weinig gemeen," (Brassier 2009, 62). Het is een soort generiek label voor werk dat anders niet classificeerbaar is (Kinney 2015, 7). Zelfs binnen de enorme catalogus van de bekende Japanse noise-artiest Merzbow, waar verder in het hoofdstuk nog op wordt ingegaan, zou het moeilijk zijn om een strikte muzikale link te vinden tussen al zijn werken.

“Noise' duidt niet alleen het niemandsland aan tussen elektroakoestisch onderzoek, vrije improvisatie, avant-gardistisch experiment en geluidskunst; Interessanter is dat het verwijst naar abnormale interferentiezones tussen genres: tussen postpunk en free jazz; tussen musique concrète en folk; tussen stochastische samenstelling en art brut,” stelt Brassier (2009, 62).

Industrial muziek maakt noise expliciet, fungeert op vele niveaus als culturele noise, zorgt ervoor dat deze lagen in collage met elkaar botsen en combineert inhoud en vorm om de heersende esthetiek uit te dagen. Ze weerspiegelt het antimodernisme van dada, primitivisme, van 'outsider'-kunst, en doet dit niet om de bestaande samenleving achter zich te laten, ze weet namelijk dat er geen buitenkant is om naartoe te vluchten die niet al door de binnenkant wordt verteerd, zelfs niet om haar te ondermijnen, maar om haar te vervormen, om voortdurende transgressie en rebellie aan te moedigen, in de vorm van storingen. Ze grijpen in de samenleving in via noise, om haar te verstoren, in plaats van een alternatief te bieden, gebruikmakend van de letterlijke, lineaire communicatie die door instellingen wordt gebruikt, en deze verstorend, door tapes op een verkeerde snelheid af te spelen, teksten en tapes in stukken te knippen en opnieuw te combineren en geluidsopnamen af te spelen in een vreemd (en daar niet voor bedoeld) openbaar decor (Hegarty 2007, 107). Ze verleggen de grenzen van muzikaal geluid zo ver als ze kunnen. Net als punk stond industrial muziek wantrouwend tegenover muzikaliteit, maar de haat tegen hedendaagse kunst en de samenleving ging dieper en de kritiek daarop werd daardoor harder (Hegarty 2007, 105 & 116).

Wat industrial noise maakt, is dat het objecten, ideeën en machtsstructuren omzet in muziek. Industrial is volgens Hegarty (2007, 107) een essentieel component van een grondige kritiek, of zelfs aanval, op het conventionele moderne, christelijke, artistieke, morele, kapitalistische denken en leven. Het is geïnteresseerd in het doorbreken van de rationaliteit, naar een meer waarachtige, zij het meer bedreigende staat. Het is echter een vergissing om dit uit te breiden tot een aanbeveling om daadwerkelijk uit de samenleving te breken, of te denken dat dat, zelfs als dit mogelijk zou zijn, een terugkeer naar een minder corrupte samenleving zou betekenen, die in staat is om te gaan met dood, erotiek, geweld en het gebrek aan betekenis van het universum (Hegarty 2007, 110). Daarnaast zullen deze geluiden volgens Hegarty (2007, 113) uw luisterervaring of uw bewustzijn van de wereld als geluidswereld niet verbeteren, maar proberen uw luisterlimieten aan te pakken.

Dit wordt eenvoudig bereikt door ‘onaangename’ geluiden, hoog volume, onverwachte en harde veranderingen, schokkende niet-muzikaliteit, slechte geluidskwaliteit, waardoor wat een rijke sonische live-ervaring zou kunnen zijn, in een brij verandert.

3.1.1 Noise

Veel muziekstijlen, ook binnen industrial, hebben aanvankelijk aan de randen van de muziekindustrie geopereerd, maar één in het bijzonder heeft nooit echt de mainstream bereikt: het genre noise (Kinney 2015, 5). Noise binnen het genre noise kan op geen enkele traditionele manier worden genoteerd en kan in die zin niet worden nagebootst. Willekeurigheid, en de resulterende pogingen om het te beheersen, is volgens Kinney (2015, 8) essentieel voor de noise-esthetiek.

Recente noise-theoretici zoals Atton of Thacker beschrijven noise als een muziek van overdaad. Ritme, volume, geluiden, harde interferenties en frequenties worden allemaal gericht op het lichaam als luisterapparaat, zodat het dualisme van geest en lichaam waarin de moderne westerse luisteraar gedisciplineerd was geraakt, ongedaan wordt gemaakt, zelfs - misschien vooral - al is het maar tijdelijk. Het zorgt voor het gevoel het vermogen om geluiden te onderscheiden te verliezen, om geluiden als louter auditieve input te schouwen. Het is een gegeven waarvan de muzikanten in kwestie van mening waren dat dit niet iets was dat beleefd kon worden voorgesteld of aangeboden, het moest op maximale intensiteit (Hegarty 2007, 120 & 124). Zoals alle avant-gardes verwachten industrial- en noise-muziek te shockeren en probeert de inhoud zo aanstootgevend mogelijk te zijn.

3.1.1.1 Scene

Noise-muziek heeft zijn eigen taal, zijn eigen esthetiek en zijn eigen beoordelingscriteria gecreëerd en dat terwijl het buiten de traditionele muzikale normen en beroemdheden werkt, het heeft zijn eigen proces gevormd compleet met zijn eigen ‘sterren’ (Kinney 2015, 5).

De noise van de consumptiemaatschappij moet op de een of andere manier worden onderdrukt: het dragen van een walkman, het luisteren naar een noise-muziek-cd zou niet genoeg zijn, dit individualiseert de opstand in een keurig beheersbare vorm. Noise staat altijd aan de kant van meer - zelfs als het niet altijd (of ooit) goed of slecht is. Noise is niet alleen volume, maar de verspreiding van zijn niet-boodschap (Hegarty 2007, 125).

Daarom is het collectief beleven van noise belangrijk. Terwijl de huidige mainstream praktijk zich geleidelijk verwijderd van een systeem van live-optredens als reclame, beschouwt de noise-scene over het algemeen live-uitvoering als de belangrijkste focus van het genre. Noise is een genre dat gebaseerd is op willekeur en onbepaaldheid. De live uitvoering is, hoe 'performatief' ook, essentieel voor artistieke expressie. Opnames worden beschikbaar gesteld als een "token of een visitekaartje" (Klett & Gerber 283), maar worden niet noodzakelijk gezien als een definitieve formulering van de artiest. Uit onderzoek is gebleken dat veel artiesten en fans van noise heel weinig tijd besteden aan het luisteren naar noise-albums, en het liever live ervaren. "Over het algemeen zien we geen noise-muzikanten of fans die niet regelmatig naar optredens gaan, maar we observeren velen die niet regelmatig naar noise-opnames luisteren," (Klett & Gerber 2014, 283). Het een uur lang zitten en aandachtig luisteren naar een noise-plaat kan een ontmoedigende en zelfs onaangename taak zijn, terwijl een live optreden interactie biedt met andere fans en artiesten, hoewel in termen van tijd, moeite, en kosten, een nacht vol prestaties bijna altijd veeleisender is (Klett & Gerber 2014, 284 & Kinney 2015, 37). Die veeleisendheid kan, door het hoge volume en het 'gruwelijke auditieve spektakel' veel teweeg brengen bij de toeschouwer aldus noise muzikant Eb.er (2001): "Dit zijn geen concerten, wat we doen hangt alleen af van de mensen en de omgeving waarin ze zich bevinden. De reactie van het publiek is het instrument dat we bespelen. In Parijs of Taiwan sloegen mensen stoelen op elkaars hoofd, en lachten erom. In Leeds sloegen ze stoelen op elkaars hoofd, en lachten er niet om. In San Francisco pissen ze van angst op de stoelen. En in Tokio ... zijn er gelukkig geen stoelen." Maar wat is dan de aantrekkingskracht van het bijwonen van een concert vol met sonische mishandeling? Is het een ereteken, een demonstratie van iemands vermogen om zelfs het meest intense volume en audiogeweld te weerstaan, het gevoel van meesterschap dat daaruit kan voortvloeien? Is het omdat ze gemakkelijk kunnen worden geciteerd in een 'luidste concert'- of 'gekste optreden'-gesprek (Kinney 2015, 24-25)?

Ook de notie van succes is iets wat, niet alleen omwille van de extremiteit, vreemd is in de noise-scene. Het kan zelfs nadelig zijn voor een noise-muzikant, omdat men kan denken dat deze dan buiten de noise-esthetiek functioneert. In een branche waar een zelf opgenomen cassettebandje als 'authentiek' wordt beschouwd, wordt een professioneel geperste cd met wereldwijde bedrijfsdistributie vaak als 'verraad' beschouwd. Hoewel het concept van commercieel succes in noise een beetje gek is, nemen sommige fans en scènes het onafhankelijke karakter van noise zeer serieus.

De inspanning die nodig is om de opname te verkrijgen, lijkt rechtstreeks verband te houden met de inspanning om deze te produceren. Een artiest die betaald wordt om zijn werk te produceren, kan worden gezien als niet langer echt onafhankelijk en hun esthetische keuzes kunnen bijgevolg in twijfel worden getrokken (Kinney 2015, 40). Wanneer noise aanslaat, zal het daarnaast niet langer een soort avant-garde zijn: als het een beweging zou worden of een beweging zou inspireren, zou het al falen. Aan de andere kant proberen de artiesten iets; er is een poging tot communicatie - zelfs al is het een buitensporige. Succes zou volgens Hegarty (2007, 126) in ieder geval het einde van de noise betekenen.

3.1.1.2 *Japanoise*

Elke discussie over noise-muziek moet de enorme invloed van Japanse noise-artiesten op het genre bevatten. De bekendste en misschien wel meest succesvolle noise-bands en -artiesten komen uit Japan, waar concerten frequent en druk worden bezocht en de 'scene' daar als bijna elke andere muzikale subcultuur wordt behandeld (Kinney 2015, 13). Ook Hegarty (2007, 133) zegt dat het in veel opzichten is het alleen logisch om over noise-muziek te praten sinds de komst van de verschillende soorten noise die in Japanse muziek worden geproduceerd, en qua kwantiteit is dit vooral van toepassing sinds de jaren negentig. Er is meer noise in Japanse noise-muziek, of het nu gaat om volume, vervorming, niet-muzikaliteit, niet-muzikale elementen, anti-muziek of anti-betekenis, dan in enige andere muziek.

Net als een aanzienlijk aantal begrippen in deze thesis is ook Japanse noise is niet specifiek en niet eenduidig. Het beslaat de noise-scene in Japan, en aangezien noise niet eenduidig is, is zijn scene dat ook niet, noch in genre, noch in cultureel opzicht. Toch heeft Japanse noise de status van een genre verworven, die net wordt gekenmerkt door die meervoudigheid (Hegarty 2007, 135).

Enkele kenmerken van veel Japanse noise is dat het ruw, extreem en onbeteugeld is. Adorno (1999, 197) vroeg zich af of onbehandeld materiaal als muziek kon gelden en hoewel weinig Japanse noise onbehandeld is, wil het zeker en vast materiaal zijn dat niet gemusicaliseerd is (Hegarty 2007, 140). Neem nu Koji Asano's *Quoted Landscape*: dat lijkt enkel het geluid te zijn van een over de grond gesleepte microfoon, maar zelfs dit is gestructureerd door de keuze van het gebied, de omstandigheden daar, de lengte van een cd en zelfs de eigenschappen van de microfoon. Onbehandeld is en kan het dus nooit zijn.

Hegarty (2007, 134 & 147) beschrijft de ervaring van Japanse noise als vooral extatisch. “Het is zeker extatischer dan aangenaam, en dichter bij het sublieme dan het schone, waarmee het niets gemeen heeft, *if Japanese noise is zen, it is also rope bondage.*” In al zijn extremiteit kan sommige (Japanse) noise-muziek, zelfs Merzbow, maar vooral Aube, echter erg rustgevend zijn, net door het brede frequentiebereik waardoor het een niet veeleisende stimulatie biedt voor het niet-luisteren (Hegarty 2007, 145).

3.1.1.3 Merzbow

Masami Akita, beter bekend als Merzbow, is het toonbeeld van Japanse noise, zijn 'peetvader', zijn meester. De positie van Merzbow is als het ultieme voorbeeld, het referentiepunt, voor Japanse noise-muziek en voor het consumeren van een schrijven over noise (Hegarty 2007, 155). Als misschien wel de enige noise-artiest die iets heeft dat min of meer lijkt op mainstream succes, is de hoeveelheid van zijn releases (hij maakte al meer dan vijfhonderd volledige opnames), zelfs binnen de vaak al productieve Japanse noise-scene, enorm, tot het punt waarop Merzbow een genre op zich zou kunnen vormen (Kinney 2015, 13). Je zult misschien aan een bepaald album wennen, het zelfs als muziek gaan beschouwen, maar het volgende zal weer iets anders zijn en doen. Het is ook min of meer onmogelijk om Merzbow bij te houden en echt te verzamelen (Hegarty 2007, 155-157).

Het is onmogelijk om bij Merzbow een vocabulaire te vermijden gebaseerd op overmaat, extremiteit en hardheid. "De extremiteit suggereert de grenzen van alle muziek en alles dat muziek definieert," (Hegarty 2007, 156). Linhardt (2003) zegt hierover: “Trey Parker (een van de bedenkers van South Park red.) zei ooit dat het einde van reality-tv pas zou komen als ze *baby-fucking* shows gingen uitzenden. Zodra die show de productie start, is het de schuld van de kijkers, niet die van de *baby-fucker*. Merzbow is de auditieve *baby-fucker*. Waar je ideologie ook ligt op de experimentele schaal en wat je religieuze overtuiging ook is, muziek kan niet veel extremer worden dan dit. Misschien de *4'33*” van John Cage, en dat is tot nu toe tot het uiterste, maar dat is waarschijnlijk vals spelen. Dit is de rand van muziek, van geluid in het algemeen.”

Merzbow vindt plezier in de bovenloop van de menselijke auditieve waarneming door het creëren van ondoordringbare gebouwen van witte ruis (*white noise*) en schel klinkende low-end drones (Woodward 1987, 82-132).

Het is muziek die wordt gekenmerkt door overdrive, feedback en effectgeluiden van analoge apparatuur, met name analoge synthesizers en elektronica. Het is vaak schijnbaar niets anders dan feedback en explosief residu, met metalig gekras, gehuil, en ontelbare soorten pulsen van gekleurde ruis. Veel lagen werken elkaar tegen, soms creëren ze een dichte massa, soms bieden ze een gevoel van lagen of diepten. Het is een schijnbaar onmogelijk volle sonische uitdrukking, waarbij Merzbow laat zien dat er een hele klankwereld is, die de meesten amper of niet kennen. Merzbows muziek is zodanig dat het nooit versteent tot een blok van inhoud met definieerbare contouren, het is alleen maar een inhoud die ontstaat in expressie, expressie zelf en vervolgens de plaats inneemt waar inhoud zou moeten zijn. De muziek van Merzbow is dan bij uitstek expressief en als zodanig absoluut onherleidbaar en resoluut anti-representatief (Hainge 2013, 265).

De overdaad van de muziek is wat Bataille beschouwt als erotiek - waarbij individuen zichzelf verliezen in de dood, niet-reproductieve seksualiteit, opoffering, dronkenschap en, met Merzbow, noise (Hegarty 2007, 156). Thacker suggereert dat “de muziek van Merzbow natuurlijk helemaal geen muziek is, maar eerder de intensieve emissie van geluid en stilte in een draaikolk van elektronische catharsis,” (Thacker 1987, 63). Het probleem hierbij is niet alleen het probleemloos vasthouden van een ‘gezond verstand’-definitie van de term noise, maar ook een soortgelijk probleem met betrekking tot de term muziek. Muziek lijkt voor Thacker verbonden te zijn met muzikaliteit. Als we dit niet doen, als we muziek apart houden van muzikaliteit of wat over het algemeen als 'muzikaal' zou kunnen worden beschouwd, zou ik, met Hainge (2013, 260), willen suggereren dat Merzbow absoluut muziek is, of staan we met deze discussie minder ver in muziek dan in de plastische kunsten?

4 De moeilijkheid van noise

Hoe komt het dat muzikale noise moeilijk valt bij de meeste mensen en waarom heeft het zo een, over het algemeen, negatieve connotatie? Dit hoofdstuk bespreekt verschillende mogelijke redenen. Deze zijn opnieuw niet strikt wetenschappelijk vastgesteld (wat ook zeer moeilijk is), maar zijn louter een poging tot het vinden van mogelijke verklaringen.

4.1 Subversie, politiek en economie (Attali)

Onderstaand hoofdstuk gaat dieper in op de machtstructuren die volgens de Franse econoom Jacques Attali noise in de weg staan, voornamelijk aan de hand van diens werk *Noise: The Political Economy of Music*.

4.1.1 Macht

Muziek is voor Attali (1985, 6 & 9) slechts een vermomming voor de monoloog van macht, en alle muziek, elke ordening van geluiden, is een middel voor het creëren of consolideren van een gemeenschap, van een totaliteit. Het is wat een machtscentrum aan zijn onderdanen linkt en aldus, meer algemeen, een attribuut van macht in al zijn vormen. In deze context is het volgens Hegarty (2007, 145) het equivalent van Foucaults macht: “macht moet in eerste instantie worden begrepen als de veelheid van machtsverhoudingen die aanwezig is in de sfeer waarin ze opereren en die hun eigen organisatie vormen,” (Foucault 1978, 92). Muziek heeft volgens Attali (1985, 24) namelijk geen nut op zichzelf, maar bezit eerder een sociale betekenis die wordt uitgedrukt in een code die betrekking heeft op het geluid van de muziek die in de mode is en de systemen van macht die ze dient, het is een middel geworden om te isoleren, om directe, gelokaliseerde, anekdotische, niet-herhaalbare communicatie te voorkomen en om de monoloog van de grote organisaties te organiseren en te verkondigen. De muzikant is een element geworden in een nieuw machtsircuit (Attali 1985, 118 & 122). Meer nog, Attali stelt (1985, 30) zelfs dat de politieke economie van muziek door gaat waar de Kerk het liet afweten, en muziek is zonder twijfel een strategie die gelijk loopt met religie, waarin ze dezelfde degradatie tot zwijgen nastreeft, musici temt en haar geluiden oplegt (Attali 1985, 22).

Aan noise wordt ook een politiek resistente aanklacht toegekend, die dient om de status-quo te verstoren. Zo bevat industrial-muziek volgens Hegarty (2007, 107) een grondige kritiek, of zelfs aanval, op het conventionele moderne, christelijke, artistieke, morele en kapitalistische denken en leven. Het bevat een boodschap die wordt overgebracht door muzikale inhoud die fundamenteel betwistbaar is en dwars staat tegen de status-quo, en bezit een kracht die het potentieel heeft om een verandering teweeg te brengen in het systeem waarin het wordt vrijgegeven, aangezien dat systeem probeert zijn subversieve kracht teniet te doen en van wat voorheen beschouwd werd als noise slechts een andere acceptabele vorm te maken (Hainge 2013, 10). Noise is inderdaad oppositioneel, maar de oppositie die het voorstelt is onherstelbaar, stelt Hainge (2013, 16), waarmee hij ingaat tegen Attali. Het verzet zich inderdaad, maar het verzet dat het biedt, kan niet louter als politiek worden opgevat, als een verzet tegen de dominante idealen van muziek, en dus van de grotere samenleving, maar eerder als het soort weerstand dat wordt aangetroffen in elektrische circuits, en bijgevolg dus onvermijdelijk is.

De sociale noise van de Sex Pistols gebeurde in en via de massamedia: hun noise is de sociale verstoring waar Attali op wijst (zonder rechtstreekse verwijzing naar punk), waar sociale en politieke autoriteiten, een storend, populair amusement afwijzen omdat het zou kunnen overgaan in regelrechte opstand (Hegarty 2007, 95), en waar muzikale autoriteiten hun meesterschap bedreigd voelden en niet bereid waren om muziek te accepteren die ze niet onder de knie hadden. De wetgevers eisen namelijk dat de vertolker de stijfheid van de tekens reproduceert, schreef Busoni al (Busoni 2012, 85), zij beschouwen reproductie, het vasthouden aan dezelfde tekens, des te dichter bij perfectie. Als de wetgevers hun zin hadden, zou een bepaalde compositie altijd in precies hetzelfde tempo worden gereproduceerd, wanneer dan ook, door wie dan ook, en onder welke omstandigheden dan ook (Busoni 2012, 85-86).

4.1.2 Maatschappij

“Muziek is ingeschreven tussen noise en stilte, in de ruimte van de sociale wetten die ze blootlegt,” (Attali 1985, 19). Het enige dat primitieve polyfonie, klassieke contrapunt, tonale harmonie, dodecafonie en elektronische muziek namelijk gemeenschappelijk hebben is het vormgeven aan noise in overeenstemming met tijdelijke veranderende syntactische structuren (Attali 1985, 9-10).

Muziek loopt op die manier parallel met de menselijke maatschappij, ze is op dezelfde manier gestructureerd en verandert wanneer de maatschappij dat doet. Het is volgens Attali (1985, 10) geen toeval dat Russolo zijn *Arte Dei Rumori* in 1913 schreef, dat noise ingang vond in muziek, en dat industrie de schilderkunst juist voor de uitbarstingen en oorlogen van de twintigste eeuw betrad, net voor de opkomst van ‘sociale noise’. Het is ook niet toevallig dat het gebruik van grote orkesten zijn intrede maakte ten tijde van enorme industriële groei. Die industriële groei zorgde ervoor dat de perceptie van noise breder werd en dat de geluiden van de industrie werden geassocieerd met de ‘noisier’ (‘luidruchtigere’) en ‘lagere’ arbeidersklasse, wat de status van noise als ongewenst versterkte, omdat het niet acceptabel hiërarchisch was ingedeeld in de vormen van ‘hoge’ muziek of betekenis. Op die manier verhoogde muziek de verdeling van de wereld in gewenste, georganiseerde geluiden en ongewenste noise (Hegarty 2007, 6).

Waar muziek vroeger het ritme van de geboorte, het werk, het leven en de dood regelde, organiseert het volgens Attali (1985, 30) vandaag de sociale orde. Ze is vaak niets meer dan de consumptie van een vergane cultuur of een structuur van universele wiskundige invarianten, een reflectie van de algehele betekenis crisis. Haar primaire functie moet niet worden gezocht in de esthetiek, wat een moderne uitvinding is, maar in de doeltreffendheid van haar deelname aan sociale regelgeving (Attali 1985, 30). Communicatie is verdwenen (Attali 1985, 36), of, iets minder zwartgallig, alleszins ingrijpend veranderd.

4.1.3 Economie

Voor er voor het eerst geld aan te pas kwam, diende muziek nog voor gebruik. Daarna werd het een handelswaar dat men produceert, verhandelt, laat circuleren en censureert. Muziek is niet langer een bevestiging van het bestaan, wanneer ze wordt gevaloriseerd (Attali 1985, 36). De ingang van muziek in de handel veronderstelt impliciet het bestaan van een intrinsieke waarde van dingen, extern en voorafgaand aan de handel. Wil representatie een betekenis hebben, dan moet datgene wat wordt gerepresenteerd, worden ervaren als een uitwisselbare en autonome waarde, los van de representatie en volledig eigen aan het werk. Het werk bestaat voordat het wordt vertegenwoordigd, het heeft een waarde op zich. Dit schuift het centrale probleem van de politieke economie naar voren, namelijk de nood van het meten van de waarde van dingen, van het creëren van een hiërarchisch meetsysteem, en aangezien arbeid de enige gemeenschappelijke standaard vormt voor al deze representaties, is het de

arbeid van de muzikant die de basis vormt van haar waarde (Attali 1985, 58). Daarnaast identificeert Attali (1985, 51-55) de uitvinding van het auteursrecht als een belangrijke controle over de muziekproductie, dat het mede in het kapitalistische domein van regulering en winst bracht. Selectie en universele toegang van de consument tot dezelfde muziek zetten een proces in gang waarbij de markt zich uitbreidde voor bepaalde muzikanten, en verdween voor andere. In representatie werd lokalisatie al snel onverenigbaar met uitwisseling. Efficiënte productie voor een brede markt werd de regel en maakte de weg vrij voor massaproductie, nadat replicatie mogelijk werd (Attali 1985, 68). Derhalve dreigt vandaag een enkele code muziek te domineren. Wanneer muziek overgaat in het netwerk van herhaling, wanneer de gebruikstijd samenvalt met de ruiltijd in de grote opeenhoping van menselijke activiteiten, met uitsluiting van de mens en zijn lichaam, houdt muziek op een catharsis te zijn; ze construeert geen verschillen meer (Attali 1985, 45). Het gebruik van muziek wordt buitendien uitsluitend geëvalueerd door polls die de hoeveelheid van de uitgezonden muziek bepalen. Muzikanten worden vergoed volgens statistische sleutels en behandeld als producenten van ongedifferentieerde grondstoffen. Deze verschuiving zorgt voor het verdwijnen van gebruikswaarde in massaproductie en de uiteindelijke triomf van ruilwaarde (Attali 1985, 84). Er ontstond een nieuwe samenleving, die van massaproductie, van herhaling, van het non-project. Gebruik was niet langer het plezier van het huidige werk, maar de consumptie van kopieën. Muziek werd een industrie en de consumptie ervan hield op collectief te zijn. De hitparade, showbusiness, het sterrensysteem en de auteursrechten dringen ons dagelijks leven binnen en transformereren de status van muzikanten volledig (Attali 1985, 87-88). Reproductie is in zekere zin de dood van het origineel, schrijft Attali (1985, 89), de triomf van de kopie en het vergeten van het vertegenwoordigde fundament: bij massaproductie heeft de vorm of mal op zichzelf bijna geen belang of waarde; het is niet langer iets meer dan enkel een van de productiefactoren, een van de aspecten van het gebruik ervan, en wordt grotendeels bepaald door de productietechnologie.

De muziek uit massaproductie die ons omgeeft, is het product van een industrie. De productie van het object (het album) is strikt genomen slechts een klein onderdeel van die industrie, omdat de industrie tegelijkertijd met het creëren van het ruilobject ook de voorwaarden moet creëren voor de aankoop ervan. Het is dus in wezen een industrie van manipulatie en promotie, en herhaling omvat de ontwikkeling van dienstverlenende activiteiten die tot doel hebben de consument te produceren: het essentiële aspect van de nieuwe politieke economie dat dit soort consumptie aankondigt, is de productie van vraag, niet de productie van aanbod.

Het is natuurlijk moeilijk om toe te geven dat de waarde van het object niet in het werk zelf ligt, maar in het grotere geheel waarin de vraag naar handelswaar is geconstrueerd (Attali 1985, 103).

De industrie waar Attali het in de vorige alinea over had, doet denken aan Adorno en Horkheimers bekende *Cultural Industry*, waar ook cultuur en vrije tijd worden beheerst door de ideologie van de laat-kapitalistische maatschappij, waar we op alle domeinen hetzelfde eenheidsproduct terugvinden waarvan succes en winst op voorhand verzekerd is, waar creativiteit verwacht wordt met de nieuwe enge code van creativiteit en waar geen plaats is voor het afwijkende en niet-conventionele of voor kritiek. Op die manier staat vrije tijd enkel in het teken van ontspanning en consumptie, niet van inspanning en intellectuele zelfontplooiing (Bork 2020). Wat zich niet conformeert, wordt met een economische machteloosheid geslagen, die in de geestelijke machteloosheid wordt voortgezet. Van het bedrijf buitengesloten, wordt hij gemakkelijk van gebrek aan talent beschuldigd. Vakmanschap en deskundigheid ontmoeten minachting omdat zij de aanmatiging zouden zijn van wie zich beter dunkt dan de anderen. Het vermaak verstart tot verveling, omdat het, om vermaak te blijven, niet opnieuw inspanning mag kosten en zich daarom voortbeweegt langs de uitgesleten associatierails. De toeschouwer mag aan eigen gedachten geen behoefte meer hebben (Bork 2020). Attali (1985, 90) wil ons echter behoeden voor de foutieve opvatting van een globaal complot van het grote geld tegen de socialiteit. Noch het grote geld, noch de staat heeft deze mutatie van muziek en de opname ervan volledig begrepen of georganiseerd.

Beetje bij beetje verandert zo de aard van muziek: het onvoorziene en de risico's van representatie verdwijnen in en door herhaling. De nieuwe esthetiek van prestaties sluit fouten, aarzelingen en lawaai uit. Herhaling produceert informatie zonder noise (ruis), reproductie sluit dus de mogelijkheid uit dat dissonantie triomfeert, wat een uitdrukking zou zijn van een gebrek aan het denkbeeldige en het mislukken van het kanaliseren ervan. De productie van herhaling vereist een nieuw soort performer, een virtuoos van de korte zin die in staat is om oneindig herhalingen op te nemen die perfect te maken vallen met geluidseffecten (Attali 1985, 62 & 106).

Wat die herhaling aangenaam maakt is het hypnotiserende effect. In een samenleving waarin macht zo abstract is dat ze niet langer kan worden benoemd, waarin de grootste bedreiging voor mensen eenzaamheid en vervreemding is, wordt conformiteit met de norm een plezier

(het plezier van erbij horen) en wortelt de acceptatie van machteloosheid in het comfort van herhaling (Attali 1985, 125).

Het hitparadesysteem zorgt ervoor dat de waarde van een object afhangt van het bestaan van andere, alternatieve objecten (Attali 1985, 107). Er kunnen natuurlijk enkel hits zijn als er ook niet-hits zijn. Net zoals er alleen muziek kan zijn als er ook niet-muziek bestaat. Hegel (1975, 907) laat zien dat de orde van muziek alleen kan functioneren door niet-muziek of noise te verwerpen (Hegarty 2007, 10).

Attali (1985, 108) gelooft echter niet dat de fabricage van een 'hit' door de muziekindustrie mogelijk is, of dat een plaat die als eerste op de hitparade staat en meerdere keren per dag wordt gespeeld, noodzakelijkerwijs beter zal verkopen dan platen die niet op die plaats staan. Er zijn volgens hem talloze tegenvoorbeelden van platen die gepromoot worden vanuit de muziekindustrie die niet succesvol zijn, of van platen die programmaplanners links laten liggen die honderdduizenden exemplaren verkopen. Dat laatste valt niet te ontkennen, maar ik durf, ondertussen een halve eeuw later, te beweren dat de bewuste fabricage van een hit door de muziekindustrie wel degelijk mogelijk is.

4.2 Mogelijke moeilijkheden

Hoe komt het dat muzikale noise moeilijk valt bij de meeste mensen en waarom heeft het zo een, over het algemeen, negatieve connotatie? Dit hoofdstuk bespreekt verschillende mogelijke redenen, deze zijn opnieuw niet wetenschappelijk vastgesteld (wat ook zeer moeilijk is), maar zijn louter een poging tot het vinden van een verklaring.

4.2.1 Negatieve connotatie

Met het binnen leven, ontwikkelden dingen zich volgens (Schafer 1992, 35) tegengesteld: de hoge kunst van muziek tegen 'noise pollution', want geluiden waren de klanken die buiten werden gehouden. Hainge (2013, 9) zegt dat velen noise kwalificeren als "elke auditieve sensatie die onaangenaam of ongemakkelijk is", en daarbovenop ook als ongewenst, buitensporig of zelfs onethisch.

Hainge (2013, 85-86) haalt Hollywoodfilms aan als voorbeeld hoe noise een negatieve connotatie krijgt voor het publiek. Noise lijkt in de collectieve verbeelding van Hollywood namelijk onlosmakelijk geassocieerd met horror. Soundtracks van horrorfilms bestaan vaak bijna geheel uit noise van de een of andere soort: "het gekraak van een oude deur die open waait in de wind (of wordt geopend door een ongewenste bezoeker), het geluid van een takje dat in een donker bos knapt als een ongeziene aanwezigheid zich ongewild sonisch bekend maakt, het gebrul van een beest/ demon/ monster, het naar adem happen van de schrik en de schreeuw van angst van een achtervolgd of al verslonden slachtoffer, het dreigende orkestrale gerommel van de soundtrack om spanning en dreiging op te bouwen en die plotseling wordt onderbroken door de dissonante explosie van doordringende, krijsende violen terwijl spanning plaats maakt voor actie," (Hainge 2013, 85-86).

Dit is noise omdat het geluiden zijn die we niet willen horen (hoewel we ze als toeschouwers van horrorfilms natuurlijk wel willen horen, maar alleen als ze zijn ingesloten in een veilig diëgetisch universum op het witte doek waar ze op afstand worden gehouden en dus alleen maar kunnen opwinden en niet doden).

4.2.2 Het onwezenlijke

Alle muziek, en een aanzienlijke hoeveelheid muziekkritiek, wenst dat muziek (of noise) een zekere onuitsprekelijkheid bezit, wenst dat het buiten de macht van de taal valt. Op een bepaald niveau is Merzbow het uiterste hiervan, maar net als Kants sublieme, of zelfs Bataille's overdaad, wordt het omgeven door pogingen het toch te begrijpen, te verwerken, ernaar te luisteren in plaats van het alleen maar te horen. Menselijke oren kunnen niet enkel horen, ze maken deel uit van een waarnemingssysteem. Deze (culturele) perceptie omvat oordeel, framing, zelfs dat wat begrip ontgaat. Dit laatste wordt het verhevene, begrepen als dat wat begrip ontgaat. In het geval van Merzbow wordt het menselijk luisteren meegesleept in een ecologie die ons onbekend is, of zelfs als het na een tijdje herkenbaar wordt, nog steeds niet onder controle is. Desondanks lijkt ons horen, ongeacht hoe getheoretiseerd, het luisteren niet los te laten, oordeel niet achterwege te laten (Hegarty 2007, 163).

4.2.3 Referentiekader

Een van de grotere moeilijkheden is ook dat mensen bij noise-muziek als die van Merzbow, weinig of geen referentiekader hebben. Overal waar we gaan, in de supermarkt, winkelstraat of kapper, horen we dezelfde muziek die we ook op de radio horen, de (ruime) eenheidsworst van muziek waarover we constant meningen horen en zien, en waarvan we, naargelang de omgeving waar we ons in bevinden, weten wat we van die muziek moeten vinden. Bij een noise-album is dit veel moeilijker. Natuurlijk zijn er online genoeg fora die tal van meningen over Merzbows albums bevatten, maar toch blijft het allemaal veel abstracter, ook net omdat het muziek is die aan dat soort oordelen wil ontsnappen. Het is dan ook een onbegonnen en bijna ongepaste zaak om de de kwantitatieve massa Merzbow-albums in kwalitatieve termen onder woorden te brengen, waardoor we ons echter de vraag kunnen stellen wat 'goede' Merzbow is? Is het allemaal goed? We mogen namelijk niet de fout maken om te denken dat het bestaan van een ongebruikelijk geluid(-stuk) voldoende is. 'Goede' Merzbow' zou bovendien vermoedelijk niet aan de verwachtingen van de luisteraar voldoen, deze overtreffen, maar misschien geeft de luisteraar de voorkeur aan het drukke analoge gekrijs van *Pulse Demon* en wil hij diezelfde spanning herhaald zien, of misschien wil hij wel opnieuw de meedogenloosheid die delen van *Turmeric* bieden. De sleutel is willekeur - er lijkt geen reden te zijn om over te oordelen. Terwijl er bij schilderijen wel een 'algemene goede smaak' lijkt te gelden.

4.2.4 Betekenis

Het idee van ‘betekenis’ is volgens Kinney (2015, 8) een algemeen probleem bij noise-muziek. Sommige kunstenaars, Merzbow bijvoorbeeld, zullen erop staan dat hun werken geen andere betekenis hebben dan ze zijn, ze zijn niet bedoeld om een emotie of stemming uit te drukken, noch ondersteunen ze een agenda of kwestie. Aan de andere kant zijn sommige geluidskunstenaars politiek of sociaal ingesteld en gebruiken ze geluid als representatie voor zaken als racisme (Con-Dom), nationalisme (Blackhouse) en seksueel misbruik (Elizabeth Veldon) aan te kaarten. Een derde kamp maakt noise als onderdeel van een artistieke beweging en ondersteunt hun werk met complexe, vaak onzinnige manifesten die hun artistieke intenties meedragen (Istvan Kantor). Zelfs als betekenis bedoeld is, is het onwaarschijnlijk dat deze alleen aan de muziek kan worden ontleend, zoals Adorno volgens Kinney (2015, 8) stelt: "Het is [...] een waan om je voor te stellen dat in het geval van nieuwe muziek een bepaalde betekenis zou kunnen worden vastgesteld uit eigen beweging en ervaring."

4.2.5 Functioneel

Het probleem met veel mensen in de kunst is dat kunst te veel wordt beschouwd als functioneel en nuttig. Kunst moet moreel verbeterend zijn, en je iets geleerder, spiritueel verbeterd en een beter mens maken. Wanneer kunst niets van dit alles heeft, is dat nog aanvaardbaar, zolang er nog een bepaalde vorm van entertainment mee gemoeid is, als dat ook niet het geval is, wordt het verworpen. *Solar Myth Approach Vol 1* van Sun Ra beluisteren gaat de kans waarschijnlijk niet groter maken dat je een brandend gebouw binnenloopt om een vastzittend kind te redden. De mythe van de verheffende kunsten had al lang de vuilbak ingegooid moeten worden. De hoge culturele gewoonten van veel concentratiekampbewakers in Nazi-Duitsland, Bach, Thomas Mann, ..., en de gruweldaden die zij begingen, maakt dat wel duidelijk," (Stubbs 2009, 129-130). Anderzijds vinden veel mensen experimentele- of noise-muziek soms wel mooi, maar ‘begrijpen’ ze het niet. En als mensen iets niet begrijpen, als ze het niet verbaal kunnen uitleggen of uitgelegd krijgen, vertrouwen ze het niet (Stubbs 2009, 136).

4.2.6 Angstaanjagend

Aangezien noise geen 'sleutel', tooncentrum of harmonie heeft, kan het (naar onze normen) geen emotionele reacties sturen zoals traditionele muziek dat kan. Het is daarom moeilijk om een nauwkeurig gevoel aan noise-muziek toe te schrijven, maar door het volledige gebrek aan tonaliteit en structuur - en ook de extreme volumenniveaus - leent het zich vaak voor donkere, verontrustende en angstaanjagende emoties (Kinney 2015, 9 & 20). In theorie zijn noises of geluiden die in noise gebruikt worden niet per se negatief of onaangenaam, of zoals Russolo zegt: "Het heeft geen zin om bezwaar te maken dat geluiden uitsluitend luid en onaangenaam zijn voor het oor. Het lijkt zinloos om alle gracieuze en delicate geluiden op te sommen die aangename sensaties opleveren," (Russolo 2012a, 58-59). Toch lijkt het dat voor het merendeel net die intense en angstaanjagende geluiden de receptuur van noise vormen.

Noise is meeslepend, zegt Hainge (2013, 13), omdat er niets aan ontsnapt en omdat het overal in zit, ook hij (2013, 170) vindt het ongelooflijk moeilijk om naar noise te luisteren. Stubbs (2009, 126) stelt dat als bijvoorbeeld Bartok, Stravinsky en co in wat kleinere dosissen aan de man gebracht zouden worden, het misschien mogelijk zou worden om het geduld op te brengen ze te beluisteren. "Maar de 'behandeling' is altijd veel te drastisch geweest."

4.2.7 Visueel

Een noise-concert kan dan wel auditief (over-) stimulerend zijn, visueel is het dat volgens Kinney (2015, 25) vaak minder dan pakweg een klassiek strijkkwartet of een vlammeende rockband. Het podium wordt bij noise-muziek gedomineerd door 'knoppendraaiers', artiesten die volledig vertrouwen op elektronica en het grootste deel van hun shows besteden aan het draaien aan knoppen en het overhalen van schakelaars. Digitale technologie wordt ook steeds aanwezig en het is gebruikelijk om een concert te zien van 'e-mailcheckers', artiesten die aan een tafel zitten te staren naar een laptopscherm. Voor sommige toehoorders kan dit gebrek aan visuele stimulatie een concert bederven dat anderszins wel sonisch boeiend was.

4.2.8 Tijdsgeest

"Wat het muzikale bewustzijn tot ongeveer dertig jaar geleden domineerde, tot het punt waarop al het andere als afwijkend werd bestempeld, is nu overschaduwde", (Adorno 1999, 179). Hoewel enigszins gedateerd, is de verklaring van Adorno vandaag nog steeds volledig

relevant, stelt Kinney (2015, 44). De 'schokkende' werken van Arnold Schoenberg worden nu als mak beschouwd, zelfs vergeleken met de avant-garde muziek die reeds dertig jaar later kwam. Zijn compositiemethoden worden nu onderwezen in conservatoria en scholen over de hele wereld in dezelfde cursussen die de barokke contrapunt en sonatevorm als geldige stijlen aanleren. Hij is slechts een voorbeeld van talloze componisten, artiesten en muzikanten die aan het begin van hun carrière de publieke en academische mening ondermijnden over wat wel en geen kunst was, en nu zelf de academische mening beslaan (Kinney 2015, 44). Desondanks kan ik mij moeilijk inbeelden dat Merzbow over een eeuw als mak of als de norm beschouwd wordt, al zal een andere thesis mij over honderd jaar hopelijk het tegendeel bewijzen, en Ross (2007, 62) merkt scherp op dat het feit dat sommige geweldige muziek ooit werd afgewezen, niet betekent dat elke afgewezen muziek geweldig is.

4.2.9 Anti-succes

Zoals reeds vermeld in het hoofdstuk over de noise-scene willen veel noise-artiesten net buiten 'de mainstream' vallen en er dus geen deel van uitmaken. Wanneer noise aanslaat, zal het niet langer een soort avant-garde zijn: als het een beweging zou worden of een beweging zou inspireren, zou het al falen. Aan de andere kant proberen de artiesten iets, er is een poging tot communicatie, zelfs al is het een buitensporige. Succes zou in ieder geval het einde van de noise betekenen (Hegarty 2007, 126).

Fans en artiesten van noise- en experimentele muziek zoeken vaak een artistieke plek die niet zo drukbevolkt is door de culturele elite of door de legioenen van populaire muzikfans. Een artiest vinden die aan de rand van bijna al het andere lijkt te staan van wat de luisteraar al heeft gehoord, kan een louterend moment zijn, iets dat enigszins verloren kan gaan als ze ontdekken dat er een hele horde aan gelijkgestemde individuen bestaat. De wens om vast te houden aan de catharsis, obsessief op zoek te gaan naar een nieuwe artiest, of beter nog, een oude die maar weinig luisteraars heeft, en om een originele, met de hand genummerde cassette-kopie van hun eerste release te vinden, uitgegeven in een editie van slechts twaalf exemplaren, kan een grote motivatie teweegbrengen.. Het is deze kracht die ervoor zorgt dat noise autonoom kan opereren, een volledig artistiek gemotiveerde cultuur ongehinderd door welke culturele industrie dan ook (Kinney 2015, 46).

4.2.10 Eenheidsworst

Het publiek voor 'kunstmuziek' krimpt voortdurend en maakt plaats voor de moloch van populaire muziek die wordt beoordeeld op stijl, aantekelijkheid, aantrekkelijkheid en verkoopbaarheid. Hedendaagse klassieke muziek bijvoorbeeld, in de vorm van grote orkesten en organisaties, wordt doorgaans één keer uitgevoerd en opgeschort ten gunste van de 'tijdloze' componisten zoals Mozart of Beethoven. Zelfs klassieke muziek die in de voorbije eeuw is geschreven, wordt verbannen naar een of twee uitvoeringen in een klassiek concertseizoen (Kinney 2015, 16). In de 'hedendaagse' muziekstijlen, zien we een massale, globale en homogene verspreiding van over het algemeen Engelstalige rock- of popmuziek.

4.2.11 Kwalificatie

John Cage schreef in zijn boek *Silence* (1968): "Wat we horen is meestal noise. Als we het negeren, stoort het ons. Als we ernaar luisteren, vinden we het fascinerend." Op spotify zijn regen- of walvisgeluiden trending, ikzelf hou van het geluid van een haardroger of een wasmachine, maar vanaf dat het als muziek, in plaats van als curiositeit, gecatalogeerd wordt, kan het niet meer? Velen die onbekende, atonale, luide of rommelige muziek horen, beweren dat het geen muziek is en misschien hebben ze meer gelijk dan degenen die zeggen dat het allemaal muziek is, net zoals niet alles wat we zien potentieel kunst is, is niet alles wat we horen potentieel muziek. Maar dat is misschien net het probleem, die poging tot catalogering. Op die manier heeft de vaak gevoerde discussie of iets al dan niet muziek (of kunst) is, geen zin. Voor een ontvanger zou het niet van tel mogen zijn of een ander het eens is met zijn of haar eigen label of toekenning, enkel de ontvanger zelf kan hierover beslissen. Natuurlijk doen we dat allemaal gezamenlijk wel, in onze poging om, net zoals deze thesis, alles te rationaliseren en vatbaar te maken.

4.2.12 Fysiek

Mensen kunnen fysiek worden beïnvloed door bepaalde klanken of geluiden. Attali (1985, 27) onderkent dat noise in zijn biologische realiteit een bron van pijn kan zijn. Zo kan het oor, dat geluidssignalen omzet in elektrische impulsen, bestemd voor het brein, beschadigd of zelfs verwoest kan worden wanneer de frequentie van een geluid 20.000 hertz overstijgt of wanneer de intensiteit groter is dan 80 decibel. En het is niet alleen de overdaad die voor ongemak kan zorgen. Geluid is een beven van de lucht en het beïnvloedt zowel het lichaam

als de geest. Dat is het onderwerp van Helmholtz' *On the Sensations of Tone* (1954, 168-170), dat probeert uit te leggen waarom bepaalde intervallen de zenuwuiteinden aanvallen, terwijl andere een kalmerend effect hebben.

Aan het hoofd van Helmholtz' galerij der afwijkende intervallen stond de halve toon, dat is de ruimte tussen twee aangrenzende toetsen op een piano. Als ze samen worden geraakt, creëren ze snelle 'beats' die het oor van streek maken, "zoals een irritante lichtflits", zegt Helmholtz. Fred Lerdahl, een moderne theoreticus, verwoordt het zo (1999, 18): "Wanneer een periodiek signaal het binnenoor bereikt, wordt een gebied van het basilaire membraan gestimuleerd, waarvan de piek snel naar de gehoorschors vuurt, waardoor de waarneming van een enkele toonhoogte wordt veroorzaakt. Als twee periodieke signalen tegelijkertijd overlappende gebieden stimuleren, veroorzaakt de verstoring een gevoel van 'ruwheid'. Soortgelijke ruwheden worden gecreëerd door de grote septiem, iets smaller dan een octaaf, en door de kleine negende, iets breder. Dit zijn precies de intervallen die Schoenberg benadrukt in zijn atonale muziek."

Hegarty (2007, 197) vindt het een vermoeiend en weinig zeggend cliché dat je geluid, aangezien er zijn geen oorleden zijn, niet kan blokkeren zoals je dat wel kan met zicht. Ondanks zijn letterlijke waarheid, is het te letterlijk, omdat gehoor niet alleen in het oor plaatsvindt, maar doorheen het hele lichaam en in het bijzonder in de hersenen. Het probleem zit hem in de verdeling van de menselijke waarneming van geluid in horen en luisteren, het oog lijkt deskundiger te zijn, meer onderscheidingsvermogen te hebben, zegt Hegarty (2007, 34 & 197). Dit kan volgens hem alleen vanwege het ogenschijnlijke nauwe verband tussen zicht en rationaliteit, het oog kan zijn wereld ordenen op een manier dat het oor niet kan. Mensen zijn volgens Stubbs (2009, 119) over het algemeen ook veel toleranter tegenover visuele chaos dan tegenover muzikale. Gehoor wordt als een secundair zintuig aanzien, waarbij het zicht altijd op de eerst plaats komt, omdat de meeste mensen denken dat zicht het belangrijkste is. Maar is dat wel zo? Het gehoor heeft een enorme impact op mensen, we kunnen visueel veel meer bagger verdragen dan auditief. "Wanneer je een drukke luchthaven binnenwandelt is dat een visuele nachtmerrie, maar daar heb je weinig problemen mee. Creëer daar een louter auditief equivalent van, en je rent schreeuwend naar de uitgang. Geluid brengt ons, door zijn omhullende karakter, dicht bij alles wat leeft.", aldus Leppert (1998, 305).

4.2.13 Bekwaamheid

In technische zin is noise gemakkelijk te produceren en vereist het niet noodzakelijk de oefening of vaardigheid die nodig is om een instrument zelfs maar redelijk goed te bespelen. Iedereen die toegang heeft tot een object dat geluid produceert, kan het opnemen of ermee spelen en het noise noemen, veel gemakkelijker dan met traditionele- of popmuziek. Noise en de creatie ervan gaan echter niet over vaardigheid. “Noise-muziek gaat over het vinden van de meest abstracte geluiden die de mens kan creëren. Het gaat over het verkennen en diep graven in de achterkant van muziek die de grens van muzikaal geluid verlegt,” (Christensen & Cleve 2014, 3). Het gaat om de conceptie en perceptie van het geluid in plaats van het geluid zelf (Kinney 2015, 17). Het is een verplaatsen van vaardigheid van de hand naar vaardigheid van de geest, het verwerpen van de notie van virtuositeit en de beoordeling van bekwaamheid en hoe dat gebrek aan bekwaamheid een bron van muzikale experimenten wordt, vol noise, hoe het zichzelf overwint zonder ooit te slagen, en hoe schijnbare onbekwaamheid het begrip ‘goede muziek’ aanvalt (Hegarty 2007, 45 & 90).

Zo maakte de onbekwaamheid in bijvoorbeeld punk het hoorbare noise. Historisch gezien is er echter altijd noise geweest door onvermogen (of ongeschiktheid, in culturen waar er grenzen zijn aan wie muziek mag produceren en van welke soort) (Hegarty 2007, 90).

4.3 Schilderkunst

Rond dezelfde tijd dat Picasso zijn *Les Femmes d'Alger (O.J. Version O)* schilderde, componeerde Arnold Schoenberg zijn eerste atonale werken. Enkele jaren later schreef Luigi Russolo zijn futuristische *Art Of Noise* manifest en ijverden Schoenberg en Kandinsky voor een soort kunst en muzikaal ‘gesamtkunstwerk’. Vandaag hebben ze niet veel meer gemeen (Stubbs 2009, 9). En terwijl de spetterende abstracties van Jackson Pollock voor honderd miljoen dollar of meer op de kunstmarkt worden verkocht, veroorzaakt het muzikale equivalent nog steeds onrust bij een concertpubliek en heeft het weinig waarneembare impact op de buitenwereld (Ross 2007, xvi). Waarom kan het publiek niet genoeg krijgen van de ene vorm van abstracte kunst, stelt Stubbs (2009, 17), en is het zich amper bewust van de andere? Waarom accepteren mensen die naar het Tate Modern gaan, niet diezelfde dissonantie en non-conformistische onverwachtheid in muziek, die ze wel in schilderkunst appreciëren?

Moderne schilderkunst staat in het collectieve geheugen gegrift, maar avant-garde muziek niet (Stubbs 2009, 111).

Ook al lijkt een vergelijking tussen noise in muziek en noise in beeldende kunst, meerbepaald schilderkunst uit het midden van de twintigste eeuw, op het eerste zicht moeilijk, omdat het visueel minder letterlijk om noise gaat, toch valt er wat voor te zeggen. De vergelijking wordt namelijk, doorheen de behandelde lectuur in deze thesis, verrassend vaak gemaakt. Daarom zoekt dit hoofdstuk naar verklaringen voor het verschil in appreciatie van noise in de verschillende kunstvormen.

Noise-muziek begon volgens Kinney (2015, 17) als een beweging van audiokunst, het auditieve equivalent van bijvoorbeeld een abstract expressionistisch schilderij. In dat abstract expressionisme, de eerste grote beweging van de tweede helft van de twintigste eeuw, kwam Jackson Pollock op de voorgrond. Het zou de waarheid oneer aandoen door te zeggen dat zijn werk onmiddellijk op wijdverspreide appreciatie kon rekenen, maar het duurde toch niet al te lang. Hij werd een gerenommeerde artiest en zelfs een icoon (Stubbs 2009, 47).

Bij beeldende kunst is het alsof de avant-garde van toen, de mainstream van nu is, en zelfs het enige is wat er toen bestond. In het vak ‘Geschiedenis van de beeldende kunsten en architectuur: vanaf 1860’ aan de KU Leuven, kregen we over de jaren 1950 Pollock en Rothko onderwezen als de norm, als dé kunst van die tijd. Zowel in de vakken ‘Popmuziek’ als ‘Algemene muziekgeschiedenis’ leek de mainstream de norm, en leerden we, in de vroegere jaren over Mozart en Bach, en in de twintigste eeuw over Robert Johnson, The Beatles en Paul Simon. Waren de abstract expressionisten dan toch niet zo avant-garde en is er nog een parallelle meer experimentele schilderkunst waarvan ik het bestaan niet ken? Vallen bands als The Beatles, Roxy Music en David Bowie misschien wel meer te vergelijken met artiesten als Pollock en Rothko? Of is de muzikale avant-garde, waartoe Stockhausen, Schoenberg en Cage behoren, echt achtergesteld?

4.3.1 Representatief

Muziek is minder representatief dan beeldende kunst dat in veel gevallen is. Wat betreft de (niet-) representatieve aard van muziek, zou ik, zoals Hanslick (1986, 80), willen suggereren dat de eigenaardigheid van muziek is “dat het onafscheidelijk vorm en inhoud bezit”, en dat dit zich absoluut verzet tegen de literaire en beeldende kunst, die gedachten en gebeurtenissen

in verschillende vormen kunnen vertegenwoordigen. Alle afbeeldingen betekenen ook volgens Flusser (2000, 44) iets 'daarbuiten' in tijd en ruimte dat ze ons als abstracties begrijpelijk willen maken. In muziek is er daarentegen geen inhoud in tegenstelling tot vorm, omdat muziek geen andere vorm heeft dan de inhoud (Hainge 2013, 250). Want hoewel geleerden als Ridley (2004) kunnen beweren dat muziek op een vergelijkbare manier als andere kunstvormen als representatief kan worden beschouwd, is het onmogelijk om je voor te stellen welke referenten in de echte wereld achter Merzbows muziek zouden kunnen liggen, alsof die ooit doordrenkt zou kunnen van een indexicale functie (Hainge 2013, 265). Langs de andere kant lijkt een werk van bijvoorbeeld Jackson Pollock ook geen weergave van iets werkelijk, maar van de uitdrukking van zijn subjectiviteit door middel van chaotische verfpatronen, maar je ziet wel duidelijk de samenstelling van het werk en van wat en hoe het gemaakt is, in tegenstelling tot Merzbows noise.

4.3.2 Is het wel muziek?

Net als bij de uitvoeringen van Cage, of de kunst van Yves Klein en Manzoni, kunnen er vragen worden gesteld of dit kunst was, of dit muziek was en is? In kunsttermen worden zowel geluid als muziek geproduceerd door een uitvoerder, waarbij zowel variatie als herhaling kenmerkend zijn, stelt Hegarty (2007, 29). Dus wat ontbreekt er bij bijvoorbeeld Cage om het muziek te noemen? Tontoonspreiding van muzikale vaardigheid? Canonische tonen van westerse muziek? Expressie?

Dada-kunstenaar Marcel Duchamp nam in het begin van de twintigste eeuw alledaagse voorwerpen, of het nu een schrijfmachine-hoes of een urinoir was, en ontheemde ze door ze te signeren, ze een titel te geven en ze tentoon te stellen. Duchamps eigen uitspraken over het punt van deze beweging zijn zeer, en doelbewust, tegenstrijdig, maar het is duidelijk dat de *readymade* de banaliteit van het object en de kunstzinnigheid van het kunstwerk uitdaagt. Alles zou in theorie een *readymade* kunnen worden. Net zozeer zou elk machinaal geluid buiten de industrial muziek als muzikaal kunnen worden beschouwd, zoals de futuristen suggereerden. Afgezien van de conceptuele input, komt er weinig van traditioneel artistiek werk voor in 'readymades aided', zoals *LHOOQ*, een goedkope reproductie van de *Mona Lisa*, met toegevoegd gezichtshaar, waarbij de kwestie van verworven vaardigheid wordt omzeild, net zoals bij de introductie van tapes, percussie en goedkope, dreunende synths in de *musique concrète* en industrial muziek (Hegarty 2007, 112-113). Wordt muziek misschien

dan misschien minder of niet als kunst beschouwd, waardoor het minder (artistieke) vrijheid heeft?

4.3.3 Bezittelijk

Het waren tijden waarin de bourgeoisie, ooit nog het object van spot in de kunst, de meest enthousiaste bewonderaars en sponsors werden van de moderne kunst, zegt Stubbs (2009, 51) over de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw. In plaats van geschokt, reageerden ze vol plezier door hun portefeuilles open te trekken. Waar moderne muziek het moeilijk had, en leefde van bijeengeschaapte subsidies, werd moderne kunst een manifest van het vol zelfvertrouwen naoorlogse Amerika (Stubbs 2009, 115). Stubbs schrijft daarnaast dat de kunst en eigendom boom hand in hand zijn gegaan in de tweede helft van de twintigste eeuw. De (beeldende) kunsten als bezittelijk, authentiek en als investering, zowel spiritueel als economisch, met zowel kunst als kunstenaars als luxegoederen in een kapitalistische samenleving (Stubbs 2009, 104).

Experimentele muziek of geluidskunst is moeilijker aan de man te brengen dan beeldende kunst. Het formaat van een cd of audiobestand doet een werk vaak geen eer aan, aangezien geluidskunst vaak een momentopname is die samengaat met beeld en omgeving. Er is ook een probleem van permanentie bij het verkoopbaar stellen ervan: een schilderij kan je altijd bezichtigen, er is niet veel voor nodig, een muziekstuk moet al geloopt worden (en zo eventueel andere eigenschappen krijgen dan bedoeld) om diezelfde permanentie te bezitten. Praktisch is het ook vaak moeilijk omdat er buiten veel andere geluiden bijkomen, die de performance kunnen verstoren, en omdat ook in de galerij andere geluiden niet buitengesloten kunnen worden (Stubbs 2009, 107).

4.3.4 Authenticiteit

Mensen snakken naar authenticiteit. Massa's mensen pakken samen bij het kogelvrije glas rond de *Mona Lisa*, als verleid door jarenlange propaganda over de intrinsieke en verheffende eigenschappen van kunst. Naast een echte drang om het werk van dichterbij te bekijken, heerst het geloof dat het mysterieuze en spirituele van het eeuwenoude schilderij op zich zal overslaan. "Zo'n werk bezitten is als het bezitten van een private wenssteen, of een heilig relik, of een authentiek stuk van een onsterfelijke ziel", zegt Stubbs (2009, 113) daarover.

Of misschien bevestigt het gewoon dat je een extreem rijke, en daaruit voortvloeiend, extreem belangrijke persoon bent.

In de muziek is er geen equivalent van het originele of het authentieke. Master tapes bezitten nu eenmaal niet hetzelfde cachet als originelen in de beeldende kunst. Daarnaast is een cd of plaat een echt handelswaar met een vaste prijs, die niet heel veel hoger is dan de reproductiekost zelf. De mensen die hun muziek niet simpelweg gratis downloaden, gaan naar de muzikwinkel, en zien dat de fantastische muziek evenveel kost als de belabberde. Een artiest gaat misschien meer albums verkopen als hij sterft, maar de prijs ervan blijft gelijk, omdat het reproducties zijn met een heel lage marktwaarde (Stubbs 2009, 113). Bij schilderijen is de prijs afhankelijk van de markt en zijn vele externe factoren (zie Eeckhout 2019a), en kan de prijs stijgen bijvoorbeeld stijgen als de kunstenaar overlijdt (al is dit niet per se het geval, zie Eeckhout 2019b).

Reproductie is volgens Attali (1985, 89) in zekere zin de dood van het origineel, de triomf van de kopie en het vergeten van het vertegenwoordigde fundament: bij massaproductie heeft de vorm of mal op zichzelf bijna geen belang of waarde: het is niet langer iets meer dan enkel een van de productiefactoren, een van de aspecten van het gebruik ervan, en wordt grotendeels bepaald door de productietechnologie.

Stel nu dat een muziekstuk niet gereproduceerd wordt, en het enkel te beluisteren valt op een bepaalde plek in de wereld, zoals een schilderij maar op een plek in de wereld te bewonderen valt, zou het dan ten prooi vallen aan dezelfde verzamelwoede en voor dezelfde exuberante bedragen over de toonbank gaan als een schilderij? Waarschijnlijk niet want, in tegenstelling tot een schilderij waarvan foto's en afbeeldingen de wereld rondgaan, kan het muziekstuk niet weergegeven worden in de wereld, en moet het dan enkel teren op reputatie.

4.3.5 Traumatiserend

Misschien bezit beeldende kunst, zelfs de meest hartverscheurende, niet de capaciteit om te traumatiseren, op de manier dat muziek dat kan. We kunnen onze ogen sluiten, maar onze oren niet (ook al vindt Hegarty dat een voorbijgestreefd cliché). Picasso's *Guernica*, bijvoorbeeld, is een harde weergave van de wreedheid van oorlog, afgebeeld op een enorm canvas. Maar je loopt er naar toe, kijkt ernaar en wandelt enkele minuten later terug weg. Dit zijn misschien wel de limieten van het doek. In de Rothko-room binnengaan is veiliger voor

een hartpatiënt, dan naar Stockhausen's *Hymnen* te luisteren. In de Rothko-room ben je op vijf minuten rond en wel onder de indruk, maar Stockhausen beluister je twee uur lang in een donkere concertzaal en kan je niet zomaar ontsnappen.

Muziek kan een verpletterende dissonantie bezitten, die je helemaal omver blaast (Stubbs 2009, 116). Het muzikaal potentieel tot ongemak is veel groter. Alsof noise-muziek geen esthetisch instrument is maar een auditief equivalent van 'wie houdt zijn hand het langst in het vuur?', (Stubbs 2009, 119).

Ook Ross (2007, 60-61) vindt dat er een groot verschil is in de ervaring van een schilderij of een muziekstuk. Een schilderij in een galerie bekijken is volgens hem fundamenteel anders dan luisteren naar een nieuw werk in een concertzaal. Stel jezelf voor in een kamer met bijvoorbeeld Kandinsky's *Impression III (Concert)*, geschilderd in 1911. Kandinsky en Schoenberg kenden elkaar en deelden gemeenschappelijke doelen, Schoenberg wilde muziek maken met de eigenschappen van schilderkunst en Kandinsky schilderde om het effect van muziek te bereiken (Stubbs 2009, 22): *Impression III* werd geïnspireerd door een van Schoenbergs concerten. Als visuele abstractie en muzikale dissonantie precies gelijk zouden zijn, zouden *Impression III* en het derde van de *Five Pieces for Orchestra* dezelfde moeilijkheidsgraad hebben. Maar de Kandinsky is een andere ervaring voor niet-ingewijden: als je het in het begin moeilijk begrijpt, kun je naartoe lopen en er later naar terugkeren, of een stap terug doen om het nog een keer te bekijken, of voorover leunen om het van naderbij te bekijken. Tijdens een voorstelling ervaren luisteraars gezamenlijk een nieuw werk, in hetzelfde tempo en ongeveer vanaf dezelfde afstand. Ze kunnen niet stoppen om na te denken over de implicaties van een half lieflijk akkoord of een verborgen walsritme. Ze zijn een menigte en menigten hebben de neiging zich als één geest op één lijn voort te bewegen.

Het is volgens Stubbs (2009, 121) mogelijk dat een wantrouwen in verrassing, van geluid, een dieperliggende eigenschap is, die misschien terug gaat tot ons jager-verzamelaartijdperk, waarbij onverwacht geluid gevaar betekende.

Conclusie

Ik ben mij er, net als Hainge (2013, 273), van bewust dat noise op de een of andere manier buiten bereik zou blijven, dat we er alleen maar naar toe zouden kunnen bewegen. Desalniettemin geloof ik, opnieuw net als Hainge (2013, 273), niet dat dit ons, als critici, studenten, geleerden of filosofen, een excuus geeft om ons over te geven en niet op een consistente manier over noise te praten omdat de taak zo moeilijk of zelfs onmogelijk lijkt. Daarnaast beseft ik ten volle dat er veel andere mogelijke invalshoeken, aanpakkingen van het onderzoek en zeker formuleringen mogelijk waren die deze thesis zonder twijfel zouden opwaarderen. De keuze voor wat werd opgenomen is natuurlijk een subjectieve die, op zijn manier, op zijn manier de noise van deze thesis vormt.

In enkele van de boeken die ik las voor het onderzoek van deze thesis, werd er achteraan een luisterlijst toegevoegd met enkele aanbevolen nummers en werken van grote avant-garde- en noise-artisten. Ook al begrijp ik de reden daarachter, het is namelijk niet makkelijk om je een weg te banen door de ogenschijnlijk dikke mist van ruis en dissonantie, en waar begin je? Maar deze thesis bevat geen luisterlijst. Daar zijn twee redenen voor: eerst en vooral gaat het maken van een mini-canon regelrecht in tegen de waarden van de noise en van de avant-garde, die zich net afzet tegen de canonisering en idealisering van muziek, en ook, acht ik mijzelf niet geschikt om zo'n canon te voorzien, aangezien mijn eigen input daarin vrij tot zeer nihil en nietsbetekenend zou zijn.

Het persoonlijk doel van deze thesis zou bereikt worden met, naast een goede beoordeling, een meer open kijk op noise in muziek door lezers die dat voor het lezen ervan niet of minder hadden, en waarbij er daardoor voor die persoon een nieuwe en interessante wereld zou opengaan. Of zoals Stubbs (2009, 136) mooi verwoordt: "Als een kunstwerk de wereld voor iemand, ook al is het maar voor een moment, een mooiere plek maakt, is het geslaagd." Ross (2007, 561) heeft echter goede hoop dat de onderstroom van muziek ook vaker het zonlicht kan en zal zien, nu het gevaarte van de massacultuur uiteenvalt in een mengelmoes van subculturen en nichemarkten en nu het internet de wurggreep van de media op culturele distributie verzwakt, is er reden om te denken dat klassieke en experimentele muziek, en ook nieuwe muziek, een nieuw publiek kan vinden in verre oorden. Een hoop die Attali (1985, 146) alleen maar kan toejuichen: "Als we de repetitieve wereld eenmaal achter ons hebben

gelaten, betreden we een rijk van fantastische onzekerheid.” Volgens Hegarty (2007, 92) zal de kunstwereld dan ook dramatisch groeien als we onze vooroordelen over goede of acceptabele kunst kunnen verliezen.

Een ding is zeker, avant-garde en noise zullen altijd bestaan, er zullen altijd nieuwe andersdenkenden ten tonele verschijnen die de gevestigde waarden uitdagen en onder druk zullen zetten, ook al is dit geen pure noodzaak. Een van de belangrijke redenen waarom avant-garde muziek moet bestaan, zegt Stubbs (2009, 136), is omdat het niet moet bestaan.

SWOT analyse

Strengths:

Ik begon met een open blik, zonder vooroordelen of restricties, aan het onderzoek, wat ervoor zorgde dat ik niets uitsloot door op voorhand al te veel ideeën geformuleerd te hebben. De mateloze interesse in het onderwerp die ik gaandeweg meer en meer aan de dag kon leggen, zorgde ervoor dat ik een grote motivatie had tijdens het onderzoeken en schrijven van deze thesis. Daarnaast hoop ik dat ik door de combinatie van diverse en betrouwbare bronnen tot enkele nieuwe inzichten ben gekomen. Verder denk ik dat de erkenning dat noise, en muziek in het algemeen, geen exacte wetenschap is, en ik het ook niet als zodanig probeerde te behandelen, mij heeft geholpen bij het onderzoek

Weaknesses:

Net doordat noise geen exacte wetenschap, sterker nog: een vrij vaag begrip, is, wordt de interpretatie van het onderwerp de facto een beetje subjectief, waardoor moet opgepast worden om persoonlijke meningen of ideeën niet als feiten te beschouwen. Misschien had ik het onderwerp nog wat meer moeten laten resoneren in gesprekken met diverse mensen met diverse achtergronden, waardoor er misschien wel andere en minstens even interessante invalshoeken waren bijgekomen.

Opportunities:

Ik hoop dat deze thesis een mogelijke aanzet kan zijn voor verder onderzoek over deze uiterst interessante materie. Er is al veel over noise geschreven, maar er zijn nog maar bitter weinig vergelijkingen gemaakt tussen noise in verschillende kunstvormen, en op welke manier deze daarin voorkomen. Misschien opent deze thesis voor enkele van zijn lezers ook wel deuren naar een meer open blik over noise en noise-muziek, voor het geval dat deze bij die personen nog niet open waren. En misschien vergroot het het bewustzijn ervan wel.

Threats:

De komst van COVID-19 zorgde voor een verstoord onderzoeksproces en maakte het niet altijd makkelijk om de masterproef tot een goed einde te brengen, daarnaast zijn er relatief weinig relevante bronnen te vinden over de specifieke onderzoeksvraag, wat het natuurlijk interessant maakt, maar het proces niet vergemakkelijkt, hierdoor gebruikte ik vaak dezelfde bronnen in het onderzoek. Daarnaast is de literatuur over de gekozen invalshoek en het onderwerp soms zeer moeilijk toegankelijk voor iemand die er niet thuis in is, wat toch zorgde voor een vertraagd en moeizaam onderzoeksproces.

Bibliografie

Ablinger, Peter. "Black Square and Bottle Rack: noise and noises." In *Noise In And As Music*, edited by Aaron Cassidy & Aaron Einbond, 5-8. Huddersfield : University of Huddersfield Press, 2013.

Adorno, Theodor W., *Sound Figures*. Translated by Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Altman, Rick. *Sound Theory Sound Practice*. London: Routledge, 1992.

Altman, Rick. "The Material Heterogeneity of Recorded Sound", in *Sound Theory Sound Practice*, edited by Rick Altman. London: Routledge, 1992.

Attali, Jacques. *Noise, The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. University of Minnesota, 1985.

Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", in *Image - Music - Text*, translated by Stephen Heath. New York: The Noonday Press, 1988).

Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*, translated by Iain Grant. California: Sage Publications Ltd, 2016.

Benjamin, Walter "The Work of Art in the Era of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, 211-244. London: Fontana, 1992.

Bork, C. (2019-2020). Music Sociology [Cursus]. Leuven: KU Leuven Master in de Culturele Studies.

Bowie, Andrew. *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Brassier, Ray. "Genre Is Obsolete." in *Noise & Capitalism*. Edited by Mattin & Anthony Iles. Donostia-S. Sebastia, 61-72. Arteleku Audiolab, 2009.

Busoni, Ferruccio. "Sketch for a New Aesthetic of Sound Art." In *The Art of Noise, Destruction of Music by Futurist Machines*, edited by Candice Black, 75-108. Sun Vision Press, 2012.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, 1968.

Caleb Kelly, Cracked Media: The Sound of Malfunction, 2009, 61)
Kelly, Caleb. *Cracked media: The sound of malfunction*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009.

Cassidy, A., & Einbond, A. *Noise in and as Music*. University of Huddersfield Press, 2013.

Chanan, Michael. *Repeated takes: A Short History of Recording and its Effect on Music*. London: Verso, 1995.

Duchamp, Marcel. *The Creative Act*. Edited by Robert Lebel, 77-78. New York: Grove Press, 1959.

- Eber, Rudolf. Interview by Dmitry Vasilyev. *Independent Electronic Music*. Independent Electronic Music, 2001.
- Eeckhout, Simen. “Hoe wordt de (financiële) waarde van kunst bepaald?”. Paper, KU Leuven, 2019.
- Eeckhout, Simen. “Wat is de invloed van de dood van een kunstenaar op de prijs van zijn kunstwerken?”. Paper, KU Leuven, 2019.
- Flusser, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*, translated by Anthony Matthews. London: Reaktion Books, 2000.
- Foucault, Michel. *History of Sexuality*, vol 1. Translated by Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.
- Hainge, Greg. *Noise Matters, Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- Hamilton, Andy. *Aesthetics and Music*. New York and London: Continuum, 2007.
- Hegarty, Paul. “Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music”, CTheory. Accessed July 21, 2020. http://ctheory.net/ctheory_wp/full-with-noise-theory-and-japanese-noise-music/.
- Hanslick, Eduard. *On the Musically Beautiful*, translated by G. Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986.
- Hegarty, Paul. *Noise/ Music, A History*. New York: Bloomsbury Academic, 2007.
- Hegel, Georg W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art, Vol. 2*, edited by T. M. Knox. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Heidegger, Martin. “The Question Concerning Technology”, in *Basic Writings*. London: Routledge, 1993), 311-41.
- Helmholtz, Herman L. F. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, translated by Alexander J. Ellis. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Kahn, Douglas. *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- Kinney, Ryan. “Mapping Noise: A Cultural Analysis of the Noise Scene”. Thesis, KU Leuven, 2015.
- Klett, Joseph & Alison Gerber. “The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance.” in *Cultural Sociology*. 8.3., 275-290. Web. 15 Nov. 2014.
- Leppert, Richard. “Desire, Power and the Sonoric Landscape”, in *The Place of Music*, edited by Andrew Leyshon, David Matless, George Revil, 291-321. New York and London: Guilford Press, 1998.
- Lerdahl, Fred. “Spatial and Psychoacoustic Factors in Atonal Prolongation,” *Current Musicology* 63, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Naked Man*, translated by John & Doreen Weightman. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Linhardt, Alexander Loyd. “Merzbow: Pulse Demon.” *Pitchfork*. Pitchfork Media, 2003. Web. 21 Dec. 2014.

- Lombardi, Luca. "Futurism and Musical Notes." In *The Art of Noise, Destruction of Music by Futurist Machines*, edited by Candice Black, 5-20. Sun Vision Press, 2012.
- MacDonald, Malcolm. *Varèse: Astronomer in Sound*. London: Kahn & Averill, 2006.
- McLuhan, Marshall & Fiore, Quentin. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Pouncey. "Rock Concrète: Counterculture Plugs into the Academy", in *Undercurrents: The Hidden Writing of Modern Music* by Rob Young, 154-162. London and New York: Continuum, 2002.
- Pratella, Francesco Balilla. "Manifesto of Futurist Musicians." In *The Art of Noise, Destruction of Music by Futurist Machines*, edited by Candice Black, 23-30. Sun Vision Press, 2012.
- Pratella, Francesco Balilla. "Technical Manifesto of Futurist Music." In *The Art of Noise, Destruction of Music by Futurist Machines*, edited by Candice Black, 31-38. Sun Vision Press, 2012.
- Pratella, Francesco Balilla. "The Destruction of Quadrature." In *The Art of Noise, Destruction of Music by Futurist Machines*, edited by Candice Black, 39-54. Sun Vision Press, 2012.
- Ross, Alex. *The Rest is Noise, Listening to the Twentieth Century*. London: Fourth Estate, 2007.
- Ridley, Aaron. *The Philosophy of Music: Theme and Variations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Russolo, Luigi. "The Art of Noises." In *The Art of Noise, Destruction of Music by Futurist Machines*, edited by Candice Black, 55-66. Sun Vision Press, 2012.
- Russolo, Luigi. "The Futurist Noise Machines." In *The Art of Noise, Destruction of Music by Futurist Machines*, edited by Candice Black, 67-71. Sun Vision Press, 2012.
- Schafer, Murray R. Music, non-music and the soundscape. *Companion to Contemporary Musical Thought*, 1 (1992), 34-45.
- Schafer, Murray R. *The soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.
- Schoenberg, Arnold. "My Evolution", "The New Music", in *Style and Idea: Selected Writings*. London: Faber & Faber, 1975.
- Schoenberg, Arnold. Personal communication to Alma Mahler, Oct. 7, 1910. In the *Mahler-Werfel Papers*. University of Pennsylvania, 1880-2004.
- Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Berkeley: University of California Press, 2016.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Stubbs, David. *Fear of music, why people get rothko but don't get stockhausen*. London: Zero Books, John Hunt Publishing Ltd, 2009.
- Thacker, Eugene. "Bataille/ Body/ Noise: Notes Towards a Techno-Erotics", in *Merzbook: The Pleasuredome of Noise*, edited by Roger Richards, 63. Melbourne: Extreme, 1987.

Unknown. "Arnold Schönberg," Wikipedia. Accessed July 21, 2020.
https://nl.wikipedia.org/wiki/Arnold_Sch%C3%B6nberg

Unknown. "John Cage," Wikipedia. Accessed July 21, 2020.
https://nl.wikipedia.org/wiki/John_Cage

Woodward, Brett. *Merzbook: The Pleasuredome of Noise*. edited by Roger Richards, 82-132.
Melbourne: Extreme, 1987.

Zimmermann, Walter. *Morton Feldman Essays*. Berlin: Beginner Press, 1985.

.

KU LEUVEN
FACULTY OF ARTS
BLIJDE INKOMSTSTRAAT 21 BOX 3301
3000 LEUVEN, BELGIUM

