

Sander van Maas

Wat is een luisteraar?

**Reflectie, interpellatie en
dorsaliteit in hedendaagse muziek**

Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen



Oratie 3 november 2009

Sander van Maas

Wat is een luisteraar?

Reflectie, interpellatie
en dorsaliteit in
hedendaagse muziek



Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen



Tomoko Mukaiyama, *for you*
Concertgebouw Haarlem, 2003
Foto: Werry Crone

Oratie

Uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van profileringshoogleraar in Hedendaagse Nederlandse gecomponeerde muziek aan de Universiteit Utrecht op dinsdag 3 november 2009.

Voor Kiene.

*Mijnheer de Rector Magnificus,
Leden van het bestuur van de Vereniging Buma,
Geachte toehoorders,*

Stelt u zich voor.

De concertzaal ligt er verlaten bij. Een luisteraar meldt zich aan de voordeur. Er wordt open gedaan. Een naam klinkt hardop en de luisteraar treedt met enige aarzeling naar binnen.

In een ruimte ergens in het donkere gebouw krijgt hij een programma van het concert overhandigd. Boven de speellijst staat zijn eigen naam gedrukt ten teken dat het concert alleen voor hem bestemd is. Een zeker ongemak maakt zich van hem meester.

De zaal waar hij vervolgens naar toe wordt geleid is eveneens leeg en donker. In het midden staat een enkele stoel, van bovenaf verlicht door een spot. Recht tegenover de stoel, op een meter of twintig afstand, bevindt zich een podium waar in de duisternis een zwarte concertvleugel geduldig de gebeurtenissen afwacht. De luisteraar wordt verteld dat hij overal mag zitten waar hij wil. Zijn keuze valt op de stoel.

Zodra hij is gaan zitten beweegt het licht van de stoel naar het podium, waar op dat moment een pianiste opkomt die buigt en begint te spelen. Niet langer dan een kwartier later is het concert voorbij. Aarzelend staat de luisteraar op en verlaat de zaal.

De gebeurtenissen die ik hier beschrijf maken deel uit van het project *for you* uit 2003. Dit project van de in Nederland werkzame Japanse pianiste Tomoko Mukaiyama ontstond uit haar verwondering over de scheiding in concertzalen tussen de wereld van het podium en die van de zaal.¹ Zou er een alternatieve vorm van muzikale communicatie mogelijk zijn? Om dit te onderzoeken koos zij voor een ingreep die de gebruikelijke luistersituatie effectief van zijn vanzelfsprekendheid ontdoet. Wat gebeurt er wanneer je de luisteraar uit zijn collectieve verband haalt en als eenmanspubliek een concert aanbiedt?

Een eerste antwoord op deze vraag is te vinden in de krantenrecensies van de uitvoeringen die plaatsvonden in Haarlem en Amsterdam. “Het pianoconcert van een kwartier gaat om te beginnen

over gène,” schreef *de Volkskrant* bij monde van Roland de Beer. “Hoe gedraag ik me? Geef ik een hand? Kijk ik haar aan? Zeg ik na afloop dankjewel, of geef ik een staande ovatie? Bestaat er zoiets als een eenmans-ovatie?”² De gène die De Beer noemt heeft betrekking op de concert-etiquette. Het ongemak van de situatie voert echter nog dieper, en dat is ook de bedoeling. Mukaiyama hoopt naar eigen zeggen dat de luisteraar door de wat vreemde ervaring “het hart meer openstelt en voelt dat de muziek niet alleen voor hem, maar ook over hem is.”³ Zij herinnert zich de bijzondere taferelen na afloop van de uitvoeringen.

Het was een naakte confrontatie. Toehoorders voelden zich kwetsbaar. Sommige mensen wilden iets doen, gingen zich raar gedragen. Een vrouw kwam na afloop het podium op, pakte me bij mijn polsen, en liet zich door de begeleiders fotograferen. Twee minuten lang hield ze mijn handen vast. Iemand anders draaide alle kanten uit. Anderen bleven verstijfd zitten, kwamen sprakeloos naar buiten. Een man bleef na het concert in de lege foyer staan, tien minuten op de ene plek, tien op de andere, misschien moest hij nadenken. Er waren er ook die gingen huilen. Die zich naakt hadden gevoeld, naakt en alleen.⁴

Een luisteraar die uit zijn collectief verband is gehaald ervaart, zo lijkt het, niet langer de arbeidsdeling van het gezamenlijke luisteren. Gezeten in de stoel van Mukaiyama zijn momenten van concentratieverlies momenten waarop het concert feitelijk ophoudt te bestaan. Dit legt een bijzondere verantwoordelijkheid bij de luisteraar. Daarnaast verliest het interpretatieproces van het gehoorde zijn vergelijkingsmateriaal door de afwezigheid van mede-luisteraars. De luisteraar in *for you* is alleen met zichzelf en de muziek. Het verhaal van het project is niet zozeer het verhaal van de scheiding tussen het podium en de zaal, maar dat van de luisteraar, van de muziek, en met name van de *relatie* tussen beide.

Een woord dat in de reacties opvalt is intimiteit. Het project zou de luisteraar in een intieme situatie brengen, een intimiteit die contrasteert met die grote, lege zaal. Als geen ander kan muziek ervaringen van intimiteit oproepen, intimiteit met anderen, en met onszelf. Een intimiteit waarin het ‘zelf’ zich onthult. De metafoor van

de spiegel lijkt hiervoor adequaat, maar brengt ook een complicatie aan het licht. Zoals Michel Foucault laat zien in zijn befaamde analyse van spiegels geeft een spiegel mij weliswaar aan mijzelf, maar altijd vanuit een standpunt dat niet geheel bestaat. “De spiegel functioneert als een heterotopie in de zin dat de plaats die ik bezet op het moment dat ik naar mijzelf in de spiegel kijk volkomen werkelijk is, verbonden met de gehele ruimte er omheen, en volkomen onwerkelijk, want om te worden waargenomen moet zij een omweg maken via het virtuele punt daarginds.”⁵

Vanuit de metafoor van de spiegel kan worden begrepen dat Roland de Beer bij de intieme ervaring van *for you* kanttekeningen plaatst. “De ervaring van intimiteit,” observeert hij, “is intens, tijdelijk en op een eigenaardige manier vals.”⁶ Intens, tijdelijk en vals – maar daarmee nog niet minder werkelijk. De vraag waarmee Mukaiyama ons met haar project confronteert is wat de muzikale ervaring nu precies onthult. Onthult zij het zelf, of (nog) iets anders dan het zelf? Laten wij vooralsnog constateren dat wij in dergelijke situaties, wanneer het horen van muziek de vraag naar het zelf oproept, spreken over luisteren. En dat het individu dat tegelijk de geadresseerde en het onderwerp van deze ervaring is (*for you / about you*), een *luisteraar* wordt genoemd.

Met deze constatering zijn we aangekomen bij het begin van de vraag wat een luisteraar is. Wie of wat zijn wij wanneer wij naar muziek luisteren? Daarover zal het vanmiddag gaan.

2. Muziek en het zelf

Het antwoord dat de moderne musicologie op deze vraag geeft is dat wij subjecten zijn. Luisterende subjecten, of muzikale subjecten.⁷ Het subject wordt hierbij begrepen als een instantie van waaruit de wereld ervaren kan worden of gerepresenteerd, en die zelf kenmerken kan dragen zoals autonomie en innerlijkheid, maar bijvoorbeeld ook burgerschap. De relatie tussen muziek en het subject vindt zijn oorsprong aan het begin van de moderniteit rond 1600, en heeft een geschiedenis die nog maar ten dele is geschreven. Het is de verdienste van de *New Musicology* geweest om het onderzoek naar deze geschiedenis hoog op de agenda te plaatsen.

De Nieuwe Musicologie was een beweging die vanaf het midden

jaren 1980 vanuit de Verenigde Staten momentum ontwikkelde en een wending voorstond van formalistische benaderingen van muziek naar de bestudering van muziek als een esthetische en interpretatieve ervaring.⁸ Waar de musicologie van de twintigste eeuw gekenmerkt werd door benaderingen waarin de autonomie van het muzikale kunstwerk voorop stond, pleitte de Nieuwe Musicologie voor het expliciteren van de “menselijke” inhoud van muziek, en ook van het menselijke standpunt van waaruit de muziek wordt bestudeerd.⁹ Het thema van de esthetisch-interpretatieve ervaring werd door het veld vertaald in termen van subjectiviteit, waarbij het subject werd begrepen als een sociaal-politieke entiteit of dispositie.¹⁰ De Nieuwe Musicologie ontwikkelde een bijzondere belangstelling voor muziek als drager van (historische) sporen van het subjectieve zelfbewustzijn. Zozeer zelfs, dat Lawrence Kramer subjectiviteit als het medium bij uitstek beschouwt waarin muziek zich uitdrukt. “Subjectiviteit is het medium waarin muziek werkt, en waardoor zij haar culturele betekenis onthult.”¹¹

Een belangrijke bijdrage aan de geschiedenis van muzikale subjectiviteit is *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* van Susan McClary. In dit boek stelt McClary dat het muzikaal subject voor het eerst in muziek werd geïntroduceerd aan het einde van de zestiende eeuw. Volgens haar werd in de madrigaalkunst van onder anderen Philippe Verdelot, Jacques Arcadelt, Carlo Gesualdo en Claudio Monteverdi ontdekt dat, Foucauldiaans uitgedrukt, muziek een techniek van het Zelf is. “Vanaf ongeveer 1525,” schrijft McClary, “dient het Italiaanse madrigaal als een plaats – ja, de eerste in de Europese geschiedenis – voor de expliciete, zelfbewuste constructie *in muziek* van subjectiviteiten” met als doel te onderzoeken “wat het betekent en hoe het voelt om een Zelf te zijn – meer nauwkeurig, een morbide introspectief en onverzoenbaar conflicterend Zelf.”¹² Hoewel haar claim mogelijk iets te pertinent is stelt McClary terecht dat zestiende-eeuwse componisten en theoretici een nieuwe mogelijkheid van muziek hadden ontdekt. Sinds hun werk is muziek niet langer de plaats waar individuen zich alleen uitspreken (het ‘ik’ als zodanig was immers een vertrouwde lyrische positie); zij is de plaats waar deze individuen een zelfrelatie ontwikkelen. Zoals McClary laat zien is voor de vorming van een dergelijke relatie een netwerk van identiteitsconcepten nodig.¹³ Het meerstemmige weefsel organiseert

zich rond concepten als het lyrisch ‘ik,’ innerlijkheid, expressie, modus en stem – en, niet in de laatste plaats: het ontwikkelt zich ten overstaan van een luisteraar.

Deze luisteraar komt later in de eeuw duidelijker in beeld. In 1572 voorzag de humanist Girolamo Mei per brief de muzikaal-intellectuele voorhoede van Florence van belangrijke informatie om de tot dan toe dominante meerstemmige traditie van de troon te stoten. Mei toonde aan dat de modi die in zijn tijd in gebruik waren, in tegenstelling tot wat algemeen werd aangenomen, niets te maken hadden met de modi die door de oude Grieken werden gebruikt. De Grieken zouden niet meerstemmig hebben gezongen maar eenstemmig, en zouden veel achting hebben gehad voor heldere uitdrukking van de betekenis en het affect van de gezongen woorden. Het gebrek aan eenheid in de meerstemmige muziek reed volgens Mei het hoofddoel van muziek in de wielen, namelijk de luisteraar de verbale betekenissen en affecten te laten begrijpen en doorvoelen. Over de gefragmenteerde tekstzettingen in de meerstemmige muziek schrijft hij aan Vincenzo Galilei,

Deze afleiding heeft tot gevolg dat al deze punten – zoals men ze kan begrijpen – lukraak inslaan en niet in een enkel centrum, waardoor ze niet voldoende waarde of kracht hebben. Omdat ze elkaar in de weg zitten maken ze geen opening en dringen niet naar binnen, en veroorzaken geen gevoel – het omgekeerde van wat het gezegde ons zegt over de druppel water die, door de steen voortdurend en als een eenheid op de zelfde plaats te raken, er uit eindelijk een gat in maakt.¹⁴

Het zijn woorden die een moderne *spin doctor* niet zouden misstaan. Mei's programma om muzikale expressie nieuwe eenheid te geven vraagt voor hem tevens om een reorganisatie van het individu dat luistert. Dit individu wordt meegenomen in het nieuwe ideaal van het 'indringende' transport van eenduidige betekenis en affect.

Hoewel in de teksten van de Florentijnse Camerata vaak wordt gesproken in naam van de luisteraar kan nog niet van een emancipatie van de luisteraar worden gesproken. Een luisteraar is nog wat deze was in de werken van Plato: een ziel die verlangt bewogen te worden, te worden geharmonieerd met, en door middel van, de klanken van muziek. Pas in de loop van de achttiende eeuw ontstond er,

met betrekking tot het zelf, een nieuw motief om naar muziek te luisteren. Allereerst moet worden geconstateerd dat in het midden van deze eeuw de Florentijnse opvattingen over muzikale expressie zijn geconsolideerd. Jean-Jacques Rousseau stelt in zijn verdediging van de melodie tegen Rameau's barbaarse harmonieën, *Essai sur l'origine des langues* (1781), dat de klanken van een melodie niet alleen als klanken de ziel beroeren maar als tekenen "van onze gemoedsaandoeningen, van onze gevoelens."¹⁵ Het luisteren naar een melodie brengt ons de medemens nader door ons van deze ander een idee te geven. "Zodra de vocale tekens uw oor bereiken kondigen zij u een wezen aan dat u gelijkt; zij zijn, zo gezegd, de organen van de ziel. En ook wanneer zij u de eenzaamheid schilderen zeggen zij u, dat u er niet alleen voor staat."¹⁶ Een dergelijke opvatting van muziek brengt het zelf meer dan ooit in beeld; muziek neemt de functie aan van een spiegel waarin de luisteraar zichzelf meent te herkennen.

Het zou echter nog duren tot de eerste decennia van de negentiende eeuw voordat deze muzikale zelfcultuur gemeengoed werd. De nieuwe luisteraar was een zoon of dochter van de post-Revolutionaire werkelijkheid waarin de burger zijn of haar positie moest ontleen aan verworvenheden in plaats van aan geboorterechten.¹⁷ Tot deze verworvenheden behoorden ook culturele, zoals het vermogen om ingetogen, zonder anderen te storen, van muziek te genieten. Daarmee onderscheidde de heruitgevonden burgerij zich van de *socialites* van het *ancien régime*, die geen gelegenheid voorbij lieten gaan om in de juiste context opgemerkt te worden. De stilte en verinnerlijking die in de concertzaal neerdaalde viel historisch samen met emancipatie van de instrumentale muziek, zoals de symfonie en het strijkkwartet, die een sterk beroep doet op innerlijke vermogens van de luisteraar, zoals het gemoed en de verbeelding. Zoals de criticus Paul Scudo nog in 1846 schreef, "Muziek is niet bedoeld om materiële geluiden te schilderen voor het oor; het is de goddelijke taal van gevoel en verbeelding waarmee zelfs die dingen die woorden niet vermogen te onthullen worden opgeroepen."¹⁸ Muziek is een medium geworden waarin het luisterende zelf zich niet alleen weerspiegeld ziet, maar waarin een venster open gaat naar andere mogelijkheden van individueel bestaan. Een venster dat ontegenzeggelijk duister is, maar juist daaraan zijn evocatieve kracht ontleent.

In het hoogtepunt van deze esthetiek diende zich nog een tweede motief aan, dat voor onze eigen tijd beslissend zal worden: techniek. Josef Berglinger, de literaire held van de in 1797 verschenen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en evenbeeld van de auteur van deze ontboezemingen Wilhelm Wackenroder, schrijft in een brief aan zijn vader over zijn teleurstellingen. Hij memoreert de gelukzalige momenten van zijn jeugd, waarin hij urenlang in een hoekje van de concertzaal even aandachtig zat te luisteren als wanneer hij in de kerk was, “even stil en onbeweeglijk, en met van die naar de vloer starende ogen. Niet de kleinste toon ontging hem, en op het eind was hij helemaal slap en moe van de ingespannen aandacht. Zijn eeuwig beweeglijke ziel was geheel een spel van tonen geworden.”¹⁹ Nu hij een professioneel leven leidde als Kapellmeister aan het bisschoppelijk paleis was dit enthousiasme voor muziek een bron van frustratie en depressie geworden. Tijdens zijn opleiding had hij moeten inzien dat de wonderen der toonkunst die zijn hart hadden vervuld berustten op techniek en op technische rationaliteit. “Hoezeer ik mijzelf ook moest kwellen om eerst met een gewoon wetenschappelijk machine-verstand een flink ding naar buiten te brengen voordat ik eraan kon denken om mijn gevoel met de klanken onder de knie te krijgen – het was een moeizame mechanica.”²⁰

We stuiten hier op de vervlechting van het subjectiefste moment – de ziel die in enthousiasme ontbrandt en een vrije vlucht neemt op de vleugels van de muzikale verbeelding – met het bewustzijn dat dit alles het effect is van een technisch medium, een *special effect* van muziek qua techniek. We passeren hier andermaal de spiegel van Foucault, dat andere technische object van reflectie dat zo nauw verwant is aan de ziel (*psyché*).²¹ In de twee eeuwen die ons van Wackenroder scheiden heeft vooral deze technische dimensie van muziek een sterke ontwikkeling doorgemaakt. Het eerste hoogtepunt van deze ontwikkeling werd volgens Theodor Adorno bereikt in de muziek van Hector Berlioz. Deze zou de eerste “technicus van de muziek” zijn geweest, die met zijn *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes* (1843) de daad van het componeren had geherinterpreteerd als “de zelfbewuste manipulatie van een materiële onderlaag.”²² Sinds Berlioz lopen volgens Adorno componeren enerzijds (begrepen als de schepping van geünificeerde, coherente en grondig georganiseerde structuren) en techniek anderzijds (als de quasi-industriële exploitatie

van het muzikale materiaal), uiteen. De technisering van de muziek veroorzaakt een nieuw probleem, namelijk dat van een “explosie van betekenis.” Het proces van betekenisvorming wordt, nog steeds volgens Adorno, niet langer gestuurd door de “muzikale” – lees door het subject gemedieerde – logica van het componeren, maar door de rationele ontginning van het *totaal* aan muzikaal-technische mogelijkheden, waarvan de muzikaal-subjectieve betekenis niet langer kan worden vastgesteld.²³ Deze semantisch-technische explosie zou zijn allegorie vinden in de opiumwaan van de hoofdpersoon uit de *Symphonie Fantastique*.

Aan het slot van dit historische overzicht – dat, zoals gezegd, niet anders dan fragmentarisch kan zijn – is het belangrijk om te constateren dat in de eerste helft van de negentiende eeuw een breuk optrad in de relatie tussen muziek en de op dat moment dominante configuratie van het zelf, namelijk het romantisch subject. Deze breuk heeft allerminst tot gevolg gehad dat de muzikale rol van het subject sindsdien is uitgespeeld. Het subject zou terug blijven keren, als een echo en soms parodie van zichzelf, maar zal ook in toenemende mate losgezongen raken van de muzikale esthetiek waar het tot die tijd door werd gedragen. Moderne uitingen hiervan zijn de solide positie die het klassiek-romantische repertoire nog altijd – in weerwil van pessimisten als Julian Johnson – op globale schaal heeft, en de eeuwige terugkeer van het subject in de populaire muziek.²⁴ De vraag is wat er onderwijl is gebeurd met de nieuwe muziek die werd gecomponeerd. Is de muzikale spiegel na vierhonderd jaar gebroken, zoals de critici van de moderne muziek beweren, of is de moderne muziek een nieuwe relatie aangegaan met het zelf?²⁵ In de tweede helft van deze voordracht zal ik, vanuit een meer theoretisch perspectief, op deze vraag een antwoord formuleren.

3. Interpellatie

Hedendaagse componisten wordt soms verweten dat ze niet aan de luisteraar denken. Dat is niet geheel zonder reden. Arnold Schoenberg, het geprivilegieerde voorbeeld in dezen, was niet erg begaan met het lot van degenen die aan zijn muziek werden blootgesteld. “Wat betreft consideratie voor de luisteraar,” schreef hij in 1918 aan zijn vriend

Alexander von Zemlinsky, “daar heb ik precies zo weinig van als hij voor mij heeft. Al wat ik weet is dat hij bestaat, en voor zover hij niet ‘onmisbaar’ is om akoestische redenen (aangezien muziek minder goed klinkt in een lege zaal), is hij slechts een lastpost.”²⁶ Opmerkingen zoals deze kunnen ook bij anderen worden genoteerd, zoals bij Virgil Thompson, die de ideale luisteraar, al dan niet gekscherend, omschreef als “a person who applauds vigorously,” of Iannis Xenakis, die tegenover zijn vriend Gerard Pape verklaarde, “Ik vind het vreselijk om naar concerten te gaan. Ik hou er niet eens van om mijn eigen muziek te horen. Het enige waar ik werkelijk plezier aan beleef is, denk ik, het componeren van muziek.”²⁷

De cultuurpolitieke trend is al enige jaren om kunstenaars in het algemeen, en zeker ook componisten, na te laten denken over deze veronderstelde disconnectie met het publiek van de eigen tijd. Niet alleen programmeurs, ensembles en orkesten moeten zich zorgen maken over publieksbereik en diversiteit, ook componisten ervaren dat het concept van artistieke autonomie zijn legitimerende kracht verloren heeft. De weg naar een artistieke, politieke en economische existentie voert naar de eigen tijd waarin de componist leeft en werkt.²⁸ Daarmee wordt het moment waarop een werk wordt uitgevoerd – het moment van contact met luisteraars, *facing the music* – aanmerkelijk belangrijker dan voorheen.

Juist vanwege deze ontwikkeling moeten kanttekeningen worden geplaatst bij het appel aan het adres van componisten om een muziek te schrijven die zich rekenschap geeft van de luisteraar. Want wie of wat is deze luisteraar die vaker dan ooit wordt ingeroepen als toetssteen van de artistieke werkelijkheid, en die navenant een groter vraagteken wordt? Waar verwijst dit woord ‘luisteraar’ goed en wel naar? Is het iemand die een kaartje heeft gekocht voor een concert? Iemand die zich in de zaal bevindt terwijl er muziek klinkt? Iemand die aandacht geeft aan hetgeen hij of zij hoort? Maar wie beslist of deze aandacht adequaat is geweest? Wie zou zich zonder aarzeling een luisteraar durven noemen?

Een antwoord op deze vragen wordt niet geboden door marketingonderzoeken, waarin de luisteraar verschijnt als een knooppunt van zijn concertbezoek met zijn postcode en zijn voorkeur voor bepaalde kranten, want het luisteren wordt in dit soort onderzoeken als gegeven beschouwd. Het onderzoek vraagt om

een grote methodologische creativiteit.²⁹ Zoals Adorno ervoer toen hij rond 1940 in Princeton werkte aan een empirisch onderzoek naar de invloed van de radio op het luisteren naar klassieke muziek, is het object van luisteronderzoek zeer moeilijk toegankelijk.³⁰ Ten aanzien van experimentele methoden signaleert hij dat het isoleren van het luisteren uit de concrete sociale ervaring de betekenis van het onderzoek ondermijnt. Het alternatief om het luisteren volledig in zijn sociale inbedding te laten – bijvoorbeeld door het doen van interviews met luisteraars – dreigt verstrikt te raken in de circulariteit van het object en de vooronderstellingen die bij het object leven. Wie vraagt naar het luisteren vraagt onvermijdelijk naar de zin van wat er wordt gehoord, en die zin zal altijd een ‘otobiografische’ dimensie in het spel brengen: het geheel van sporen die getuigen van de zelfrepresentatie en zelfinterpretatie van luisteraars qua luisteraars.³¹

In zijn inleiding bij *Current of Music*, de verzamelde teksten van Adorno over zijn radio-onderzoek, schrijft Robert Hullot-Kentor dat het project onvoltooid is gebleven niet vanwege de geschetste methodologische problemen, maar door het ontbreken van een theorie van het luisteren. Adorno heeft weliswaar een typologie van het luisteren ontwikkeld maar deze maakt – voorbij het niveau van de *(Un)angemessenheit* van bepaalde luisteraarsgedragingen – niet inzichtelijk wat luisteren überhaupt is, en ook niet wat nu precies onder een luisteraar moet worden verstaan. De reden hiervoor is volgens Lydia Goehr dat Adorno het luisteren eigenlijk niet belangrijk vond. “Adorno’s belangstelling voor het luisteren daargelaten is hij van mening dat we ons daar niet op zouden moeten richten. Esthetische theorie zou haar vertrekpunt in het geproduceerde muzikale werk moeten vinden, en zij zou daar moeten eindigen.”³² Adorno legt, met andere woorden, het primaat bij het object.

Precies op dit punt komt opnieuw de Nieuwe Musicologie in beeld – die vernieuwing van de muziekwetenschap die opzichtig de hedendaagse gecomponeerde muziek heeft genegeerd, en wel in naam van de sociaal-culturele wereld van dit moment.³³ Lawrence Kramer stelt dat het muzikale modernisme sinds Schoenberg zich teveel verlaten heeft op de logica van de *interpellatie*.³⁴ Met deze term doelt Kramer op het zojuist genoemde primaat van het object, van het muzikale werk, dat volgens hem in het modernisme te eenzijdig

het luisterend subject bepaalt. Interpellatie verwijst hier niet zozeer naar het recht om een vraag te stellen, zoals het recht van interpellatie dat geldt de Tweede Kamer, maar naar het concept van “ideologische interpellatie” dat Louis Althusser beschreef in 1970. De context is hier die van autoritaire staatsapparaten en de wijze waarop deze hun subjecten produceren. Althusser stelt dat

ideologie zo “werkt” of “functioneert”, dat zij subjecten “rekruteert” uit de individuen (zij rekruteert ze alle), of de individuen tot subjecten “omvormt” (zij vormt ze alle om) door middel van de welomschreven operatie die ik *aanspreking* [*interpellation*] noem. Men kan zich van deze aanspreking een voorstelling vormen naar het beeld van de allergeeueste alledaagse sommatie door een politieagent (of anderszins): “Hé, jij daar!” [*Hé vous là-bas!*].³⁵

Op het moment dat wij aangesproken worden door een autoriteit worden wij het subject van die autoriteit: in dit geval een staatsburger die onder de wet valt. Althusser voegt eraan toe, “Nemen we aan dat deze theoretische scène die ik zojuist voor ogen voerde, zich afspeelt op straat, dan draait het aangesproken individu zich om. Enkel door deze fysieke draai van 180 graden, wordt het *subject*.”

Wij zien voor ons hoe, in de vergelijking die Kramer trekt, de luisteraar van moderne muziek geheel en al geproduceerd wordt door die muziek – een beetje alsof we bij het betreden van de concertzaal de Noord-Koreaanse grens oversteken.³⁶ De absolute autoriteit van het werk en de daarin besloten normatieve subjectiviteit spreekt het individu aan en produceert het als zijn subject. Dit klinkt extreem, maar is nauw verwant aan wat de Nederlandse muzikcriticus Elmer Schönberger naar voren heeft gebracht onder de noemer van het Grote Luisteren. “Mijn wens om samen te vallen met de geïdealiseerde luisteraar zoals elke componist deze in zijn werk steeds opnieuw construeert, voedt mijn verlangen naar wat ik noem: Het Grote Luisteren.”³⁷ Uit Schönbergers betoog wordt duidelijk dat dit luisteren niet door het individu wordt uitgevonden, maar door de muziek aan hem of haar wordt gegeven. De geïdealiseerde luisteraar is in feite een spoor van het “oerluisteren” van de componist, en vormt het punt van identificatie voor toehoorders die zich volledig willen laten (her)

scheppen.³⁸ Het Grote Luisteren houdt het midden tussen een quasi-religieuze overgave aan de grote Ander van (en in) de muziek – een Subject dat de auditieve maat der dingen stelt – en een luistermatige zelfexploratie. Want het Grote Luisteren wil zich aan de muziek overgeven met een duidelijk doel, namelijk om meer informatie te verkrijgen inzake het zelf. “Het Grote Luisteren is een verlangen naar iets wat groter is dan je zelf bent. Het is niet herkenning [...]. En als het tóch herkenning is, dan van iets waarvan je niet wist dat het een deel van je is.”³⁹ In zekere zin plaatst Schönberger muziek in wat Jacques Lacan noemt een *discours de l'analyste*: muziek bezet de plaats van kennis over het zelf die het zelf niet bezit.⁴⁰ De klassieke reactie op de ontmoeting met de figuur van de analyticus is binnen dit discours de zogeheten overdracht. Luisteren komt hierbij in het teken te staan van het verlangen om te adoreren en zich te vereenzelvigen met de Ander, met de soevereine “Muziek Zonder Meer.”⁴¹

Voor Lawrence Kramer is dit alles ideologie, dat wil zeggen, dwang die abusievelijk voor vrijheid wordt aangezien en die slechts kan leiden tot mystificatie van muziek en haar effecten. Het denken over muziek heeft wat hem betreft al te vaak moeten lijden onder professies van overgave die de basis legden voor esthetische tirannie. Tegenover de extase van Josef Berglinger en Elmer Schönberger stelt hij een *onderhandeling* tussen de luisteraar en de “grote Ander” – de interpellierende instantie – in de muziek. Wie of wat is bij Kramer een luisteraar? Een luisteraar is niet een zelf dat al horend poogt een Ander te worden, maar een subjectpositie die het resultaat is van een communicatieve handeling.⁴² Deze handeling vindt plaats tussen de subjectpositie(s) die Kramer aantreft in de muziek, en de historisch contingente “tegenposities” van diegenen die naar deze muziek luisteren. Met verwijzing naar de interpellatie bij Althusser schrijft hij, “de wending die het subject maakt om aandacht te schenken aan de ‘stem’ van de Ander is gedeeltelijk een ontwijking, een [...] creatieve omweg, een trope (etymologisch een wending). Het subject schenkt aandacht, maar transformeert daarbij gedeeltelijk datgene waar de aandacht aan wordt gegeven. De subjectpositie is in ieder geval een *modificatie* van de universaliserende positie die geboden wordt door de grote Ander.”⁴³ Hoewel Kramer het historische recht erkent van ideologische, metafysische manieren van luisteren meent hij dat deze altijd ondergeschikt blijven aan de contingentie en historiciteit van

alle muzikale ervaring, en van de “noumenale” concepten die door sommigen daarmee in verband worden gebracht.⁴⁴

Kramers intersubjectieve benadering van het luisteren heeft als keerzijde dat het de positie van het subject in het denken over luisteraarschap rotsvast verankert. Wie luistert bevindt zich bij hem onvermijdelijk in een schuifpuzzel van subjectposities. Deze geven het individu ongetwijfeld onderhandelingsruimte, maar laat zij ook ruimte om de muzikale genese van deze sociaal-muzikale matrix *als zodanig* te onderzoeken?⁴⁵ Ondanks zijn pleidooi voor contingentie en historiciteit in het denken over muziek, lijkt het alsof Kramer opnieuw een denken in grondcategorieën introduceert, namelijk die van de subjectiviteit van het subject als het primaire medium van muziek. Geraken we daarmee niet juist in de noumenale sferen die hij beoogt te omzeilen? Of moeten wij het leerstuk van de subjectiviteit vooral in pragmatistische zin begrijpen, als een spel met *final vocabularies*? Kramer zelf lijkt zijn agenda vooral te bewaken met het oog op een politieke agenda die oude wortels heeft in de Amerikaanse intellectuele geschiedenis. Deze staat in het teken van de zelfaffirmatie en emancipatie van de luisteraar binnen het ideaal van een open, democratische taalgemeenschap die de gemeenschap van luisteraars ondersteunt.⁴⁶ Voor Kramer is muziek in laatste instantie een instrument waarmee wij onszelf hechten aan wat voor ons waardevol is, en waarmee wij als zelfbewuste subjecten kunnen participeren in de sociaal-culturele wereld die ons omringt. Luisteren kan voor Kramer dan ook nooit plaatsvinden in een lege concertzaal – een concert *for Larry Kramer* zal Mukaiyama niet kunnen programmeren.⁴⁷

De humanistische traditie, waarvan het concept van muzikale subjectiviteit deel uitmaakt, heeft zijn centrale positie in de loop van de twintigste eeuw moeten inleveren. Klassieke muziek, en in de twintigste eeuw jazz en populaire muziek, is gebouwd op, en heeft meegebouwd aan, een vorm van subjectiviteit die voor velen niet langer relevant of toegankelijk is. Kramer is overigens de eerste om dit toe te geven, en erkent dat er op dit moment – opnieuw twee eeuwen na de vorige sprong in de relatie tussen muziek en het zelf – zich iets nieuws aan het ontwikkelen is. Spoedig na zijn triomf in de negentiende eeuw is het muzikaal subject een gemeenplaats geworden, en in de *mainstream* muzikale cultuur van de vroege eenentwintigste

eeuw is het concept een volmaakte trivialiteit. Niets ligt meer voor de hand dan dat muziek ons moet aanspreken, emotioneren, verleiden, en ons zelfbeeld als luisteraars moet bevestigen. Tegelijk is muzikale subjectiviteit iets wat te complex is – complexer nog dan de Lacaniaanse modellen die de Nieuwe Musicologie veelal hanteert ons doen geloven – en iets wat alleen in een historische ervaring kan worden opgeroepen. Tussen beide lijkt er geen alternatief. Wie het subject naast zich neer legt, zo stelt Adorno in zijn kritiek van de seriële muziek, zal eindigen met valse objectiviteit. Een muzikaal object verwijst immers naar de subjectiviteit waardoor het bemiddeld wordt. Echter, wie het muzikale subjectdenken continueert belandt tussen de Scylla van de geschiedenis en de Charybdis van de cultuurindustriële replicatie van muzikale subjectiviteit. Ziedaar de uitdagende situatie van waaruit het onderzoek van de leerstoel Hedendaagse Nederlandse gecomponeerde muziek vertrekt.

Dat niettemin tussen beide monsters door een schip vaart – een schip in het teken van de terugkeer – wil ik u in het laatste deel van deze voordracht duidelijk maken.

4. *Dorsaliteit*

(Achter in de zaal klinkt een fluitje...)

De draai van 180 graden waarmee we achter ons kijken wordt veroorzaakt door een fluitje – een echt conducteursfluitje om precies te zijn, geblazen door een klein jochie. Meer nog dan in het geval van een vocale aanroep sticht het technische instrument dat hier gebruikt wordt, verwarring – een opheffing van de communicatiesituatie. Geen van de hier aanwezigen weet wie met dit signaal aangesproken wordt, ja of het een signaal is, en of er überhaupt een geadresseerde is. Het geluid komt op ons toe vanuit de rug, zonder aankondiging en zonder zijn gelaat te tonen. Zijn komst produceert een gebeurtenis, en werpt een schaduw over hetgeen hier door mij, frontaal naar voren gebracht wordt. Deze representatie van kennis, die nadrukkelijk tot u is gericht, wordt uit balans gebracht vanuit de ruimte achter u, die door mij wordt gezien, maar door u slechts verondersteld. Deze dissymmetrie brengt mij, ten aanzien van u, allerminst in het voordeel, want ik vrees, na deze opmerkingen, voor wat er zich achter mijn rug afspeelt, en

mogelijk door u wordt gezien.

De eenzame luisteraars van Mukaiyama's *for you* zullen het mogelijk ook zo ervaren hebben. Gezeten in een zaal waar achthonderd mensen in passen zal menig een van hen de aanwezigheid van de lege duisternis achter zich hebben gevoeld. De muziek werd geproduceerd op het podium, daar waar het licht scheen en waar een keuze uit het repertoire van driehonderd jaar pianomuziek werd gespeeld, van Johann Sebastian Bach tot György Ligeti, van Conlon Nancarrow tot Louis Andriessen. Het korte programma zal in veel van de gevallen – Mukaiyama heeft zo'n vierhonderd eenpersoonsconcerten gespeeld – de luisteraars hebben aangesproken.⁴⁸ Maar wat *appelleert* aan het individu dat daar in de stoel zit is niet het zelfde als wat hem of haar interpelleert. Appelleren is het zich richten tot iemand in de verwachting van een gunstige respons. Het cognitieve spel van muziek appelleert aan de regels, codes en conventies van het luisteren en doet daarmee een beroep op wat reeds voorhanden is. Het is een spel dat naar het licht gekeerd is, naar het frontale spektakel op het podium dat mij kennis geeft over de muziek, en – zoals gezien – over mijzelf in de spiegel van de muziek. Dit economische verkeer, deze uitwisseling van gebaren en reacties, tussen muziek en de luisteraar moet evenwel worden onderscheiden van hetgeen zich in de interpellatie aandient vanuit de rug, vanuit de duisternis. Hier opent zich wat ik, met een term van David Wills, de ruglijkheid of *dorsaliteit* van het luisteren zal noemen.⁴⁹

Wat zich aandient vanuit de rug kan op verschillende manieren worden waargenomen. Ten eerste door om te kijken, dus door een torsie te bewerkstelligen in het lichaam, en mogelijk ook in de geest. Ten tweede door gebruik te maken van techniek, zoals bij het gebruik van achteruitkijkspiegels en camera's. In het eerste geval zal mijn poging tot opheldering van de dorsaliteit niet meer dan een verplaatsing betekenen van de schaduw die achter mij ligt. In het tweede geval ontvang ik, zoals gezien bij Foucault, niet de werkelijkheid, maar een heterotopisch, virtueel beeld van de werkelijkheid en mijn plaats daarin. De rug, als plaats van waaruit het onvoorziene en het excessieve zich aandienen, zijn binnen het visuele domein onreducerbaar. Daarentegen heeft het gehoor een vanzelfsprekende relatie met het dorsale. Wat zich achter mijn rug bevindt kan ik niet zien maar in veel gevallen wel horen. Omdat deze informatie vaak nog onvoldoende is, combineren wij het

oor met het oog (en eventueel de andere zintuigen), en proberen wij op die manier uitsluitel te krijgen over wat zich aandient. Zoals gezien is muziek een stuk techniek, een soort spiegel of camera, waarmee we proberen om meer informatie te verkrijgen over wat we menen waar te nemen met ons meest dorsale zintuig. Maar het is zeer de vraag of wat muziek te horen geeft een representatie is van hetgeen zich achter onze rug afspeelt. Voor Althusser en Kramer ontstaat in de draai van 180 graden het subject dat de ik-instantie zal leveren van waaruit mijn luisteraarschap vorm krijgt. Maar hoewel de torsie mij inderdaad tot mijzelf doet verhouden, is het zelf dat hier ontstaat minder dan een subject – en tegelijk, zoals ik tot slot naar voren wil brengen, oneindig veel meer.

Dorsaliteit drukt mijn verhouding uit, in het luisteren, tot hetgeen nooit, of nooit meer, tot mijn zelf kan behoren. De dorsaliteit van het luisteren is een bij uitstek Orphische aangelegenheid. Zij brengt de beroemdste van alle dorsale wendingen in herinnering: die van Orpheus bij het verlaten van de Hades. In de dorsale wending wend ik mij af van de verblinding door de muzikale Ander – het object van verlangen en kennis – om aan de andere zijde, vanuit de duisternis achter mij, mijzelf te ontvangen.⁵⁰ Dit ontvangen is, enerzijds, een verlies. Het Grote Luisteren, zo constateert Schönberger terecht, is iets dat achter ons ligt. “Luisteren gaat van lieverlede over in de herinnering aan luisteren, het najagen van *een akoestisch schaduwbeeld*. Het luisteren wordt er namelijk met de jaren eerder kleiner dan groter op. Het Grote Luisteren wordt vooral het verlangen naar het Grote Luisteren waarmee het ooit allemaal begonnen is.”⁵¹ De vraag is niettemin of het Grote Luisteren ooit begonnen is, of dat zij een moment van oorsprong postuleert dat als een creatieve fictie het gebrek aan oorsprong in het luisteren wil toedekken. Deze bedenking leidt naar de andere zijde van de waagschaal. Want anderzijds is het ontvangen van mijzelf in het luisteren een excès – en is dat in een meer ingrijpende zin dan Schönberger of Kramer lijken te willen accepteren.⁵²

Dit excès is nauw verwant aan de tamelijk radicale logica die Jacques Derrida naar voren brengt als *adestinatatie* of *destinérance*. Deze logica, die een kritiek impliceert op de notie van performativiteit bij Judith Butler en anderen, houdt in dat de luisteraar de muziek niet pre-existeert maar er in hoge mate een effect van is.⁵³ Derrida stelt dat iedere performatieve uiting van welke soort dan ook *zowel* de auteur

als de ontvanger creëert, *op onvoorspelbare wijze*.⁵⁴ Muzikale interpellatie wordt op soortgelijke wijze ontregeld door de dwaalbestemming van de *destinerrance*. Het fluitje dat wij zojuist hoorden fluit altijd zijn doel voorbij omdat het de onzekerheid over zijn bestemming in zijn structuur draagt. Zowel de fluter als de aangeflotene staan bloot aan een radicale, dorsale gebeurtenis waarin zij, voorbij iedere voorzienbare subjectiviteit, zichzelf als bij verrassing ontvangen, in een ontvangst die nooit plaatsvindt. Dat is vermoedelijk voor ons, luisteraars, het grootste geluk, want daarin opent muziek haar *oneindige* relatie met het zelf.

Techniek, merkte Derrida ooit op, is het menselijke zonder gelaat.⁵⁵ In het licht van het hier besproken onderwerp is een betere beschrijving voor muziek moeilijk voorstelbaar. Muziek is in staat om het menselijke te produceren voorbij het frontale, voorbij het gelaat dat, zoals bij Levinas, vaak geldt als een geprivilegieerde locus van interpellatie. Haar productie van het menselijke is eerder van een dorsale orde. Waar de mens telkens probeert in muziek zichzelf te zien, geeft muziek hem zijn rug. Zij constelleert het menselijke vanuit haar techniciteit door de categorieën van het menselijke – zoals emotie, subject, innerlijkheid en geheugen – open te vouwen en tot steeds weer nieuwe configuraties te verbinden.⁵⁶ Deze techniciteit doet geen afbreuk aan de dynamiek, de betekeniskracht en het vermogen van muziek om te raken. In tegendeel, zij laat zien dat deze elementen nooit werden gehinderd door de afwezigheid van een unificerend en betekenisgevend subject.⁵⁷

De geschiedenis van het muzikale subject zal daarom eerder moeten worden gezien als een bijzonder geval binnen de muzikale constellatie van het menselijke, dan als het naar de oppervlakte komen van het eigenlijke medium waarin muziek opereert. Het werk van Guillaume de Machaut, bijvoorbeeld – zelf een meester van de omgekeerde interpellatie (cf. het triplum “Hé, mors!”) – laat zien hoezeer muziek in staat is om het scala van menselijke ervaring op te roepen zonder een beroep te doen op een muzikaal subject.⁵⁸ Het vermogen van muziek om menselijke individualiteit te constelleren is in potentie oneindig. De muziek van de twintigste en eenentwintigste eeuw heeft, net als die van Machaut, een weelde aan nieuwe constellaties opgeleverd, van inhumanaan tot posthumanaan. Zij geeft ons in ruimte mate te denken over hoe het er op dit moment met ons zelf voor staat.

5. Peroratie en dankwoord

Waarom hedendaagse muziek? Het zal uit het voorgaande duidelijk zijn dat het onderzoek van de profileringleerstoel Hedendaagse Nederlandse gecomponeerde muziek, dat in oktober 2008 is aangevangen, zich richt op het luisteren. Naast de vraag wat een luisteraar is, zal in kaart worden gebracht welke bijdrage de hedendaagse muziek heeft gebracht aan ons begrip van wat luisteren is. Er zijn in de voorbije decennia talloze projecten geweest en werken gecomponeerd waarin de vraag naar het luisteren en het luisteraarschap een belangrijke plaats had, en deze tendens neemt eerder toe dan af.⁵⁹ Zou het mogelijk zijn om de geschiedenis van de recente muziek te her(be)schrijven vanuit de geschiedenis van het luisteren? Deze vraag sluit aan bij de toenemende belangstelling voor het onderwerp van het luisteren sinds het begin van de jaren 1990. Met name in Frankrijk is in dit veld veel werk verzet, met opmerkelijke publicaties van Rémi Roche, François Nicolas en Peter Szendy.⁶⁰ In Nederland was onderzoek van Joke Dame op het gebied van *listener response* een belangrijke doorbraak.⁶¹ Internationaal is het onderwerp sterk in de belangstelling gestegen, door tal van disciplinaire gebieden heen.⁶² Recente publicaties geven blijk van een toenemende belangstelling voor aurale benaderingen binnen de historiografie van de hedendaagse muziek.⁶³ De tijd dat deze muziek slechts kon worden begrepen vanuit het perspectief van haar makers is voorbij. De hedendaagse muziek confronteert ons met ideeën, ervaringen en praktijken die, om met componist Klaas de Vries te spreken, nog lang niet klaar zijn met ons. Leggen wij dus liever een oor te luisteren.

Het is mij een eer en een genoegen om vanaf deze plaats een aantal personen en instanties te bedanken. Ik dank het College van Bestuur en de decaan Wiljan van den Akker en vice-decaan Keimpe Algra van de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht voor het in mij gestelde vertrouwen. Ik dank Konrad Boehmer die, als voorzitter van de Vereniging Buma, niet alleen de leerstoel Hedendaagse Nederlandse gecomponeerde muziek maar ook, aan deze Universiteit, de bijzondere leerstoel Popmuziek van collega Tom ter Bogt materieel heeft mogelijk gemaakt. Wij prijzen ons gelukkig dat de Nederlandse instantie voor muziekrechten, in deze voor haar turbulente tijden, een

roerganger heeft die geïnterpelleerd wordt door de vragen van de hedendaagse muziekcultuur. Ik dank en begroet vanaf deze plaats mijn nieuwe collega's, hoogleraar Emile Wennekes, mijn tweede voorganger op deze leerstoel, en Karl Kügle, op wiens gezamenlijke schouders de toekomst van de Utrechtse Muziekwetenschap rust. Ik volg met grote belangstelling hoe zij de lange en eerbiedwaardige Utrechtse traditie naar de toekomst vertalen, en hoop waar mogelijk, in onderwijs en onderzoek, het mijne aan dit proces te kunnen bijdragen.

Ook begroet ik een van mijn leermeesters en eerste voorganger op deze leerstoel, thans hoogleraar Muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam, Rokus de Groot. Tijdens het schrijven van deze voordracht heb ik menigmaal gedacht aan de oneindige dorsale wending van de Sufi's, en aan de wijze waarop hij deze in zijn werk als musicoloog heeft gethematiseerd en gepraktiseerd. Dat ik nu hier sta, in zijn voetspoor, intensificeert slechts mijn bewondering voor zijn persoon en werk. Met groot plezier groet ik ook hoogleraar theaterwetenschap Maaïke Bleeker, met wie ik destijds mijn promotieopleiding bij ASCA begon. Het is een gelukkig weerzien in Utrecht, dat in de komende jaren naar ik hoop nog een rijk vervolg zal krijgen. Ik begroet mijn nieuwe collega's van Muziekwetenschap in Utrecht, onder wie in het bijzonder Isabella van Elferen en Barbara Titus, twee grote en mooie beloften van de Nederlandse muziekwetenschap, alsmede de hooggeleerde Louis Grijp, en ik dank mijn collega's van Muziekwetenschap in Amsterdam, in het bijzonder Jacques Boogaart, Henkjan Honing en Walter van de Leur, bijzonder hoogleraar Jazz en improvisatiemuziek. Tot slot dank ik Burcht Pranger, Tomoko Mukaiyama en Yannis Kyriakides voor hun inspirerende inbreng bij de voorbereiding van deze voordracht, en allen die, binnen en buiten de Faculteit, van zo veel steun hebben blijkgegeven, en die het daardoor mede hebben mogelijk gemaakt dat wij hier vandaag bijeen zijn.⁶⁴

Titus heeft gefloten.

Ik heb gezegd.

Noten

- 1 In een project van enige jaren daarvoor, getiteld "amsterdam x tokyo" (2000), had zij de ruimte van de uitvoering gearticuleerd door deze vol te hangen met duizend goudvissen, ieder in zijn eigen plastic zakje met persoonlijke waterplant.
- 2 Roland de Beer, "Bestaat er een eenmans-ovatie?" in *de Volkskrant*, 14 oktober 2005.
- 3 Sandra Kooke, "Concert voor eenmanspubliek: De ultieme verwennerij zonder etiquette," in *Trouw*, 29 juni 2006.
- 4 Geciteerd in Edzard Mik, "Tomoko Mukaiyama: Componiste en pianiste," in *Vrij Nederland*, 29 oktober 2005.
- 5 Michel Foucault, "Different Spaces," in *Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. 2: *Aesthetics, Method, and Epistemology* (London: Penguin, 2000), 179.
- 6 De Beer, *ibid.*
- 7 David Schwarz, *Listening subjects: Music, Psychoanalysis and Culture* (Durham: Duke University Press, 1997). Muzikale subjectiviteit vormt de rode draad in het werk van Lawrence Kramer. Zie bijvoorbeeld *Why Classical Music Still Matters* (Berkeley: University of California Press, 2007) en de discussie hieronder. Zie ook Michael Steinberg, *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music* (Princeton: Princeton University Press, 2004).
- 8 Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), 12.
- 9 Susan McClary, "Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition," in *Cultural Critique*, No. 12 (Spring 1989), 64.
- 10 Zie bijvoorbeeld het werk van Richard Leppert, Susan McClary, Lawrence Kramer, Gary Tomlinson, Kevin Korsyn of Michael Steinberg. Een belangrijke referentie voor het debat over het muzikaal subject is Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1982). Een veelgehoorde kritiek op dit werk, die ook de hieronder nog te bespreken posities van Elmer Schönberger en Lawrence Kramer kenmerkt, is dat Cone het muzikaal subject (*persona*) te zeer laat samenvallen met de stem van de componist.
- 11 Kramer vervolgt, "Music, because of the immediacy of its appeal, is one of the primary media in which western subjectivity has mirrored and fashioned itself in the long modern era from the sixteenth (or fourteenth?) century until today." Lawrence Kramer, "Musicology and Meaning," in *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1883 (Summer, 2003), 7. Cf. *ibid.*, "Phantasiestück zur Jahrtausendwende," in *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 Jahrgang, Heft 1 (2000), 103.
- 12 Susan McClary, *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (Berkeley: University of California Press, 2004), 6.

- 13 Wat betreft het probleem van de zelfrelatie in muziek, zie Jean-Luc Nancy, "How Music Listens to Itself," in *Listening* (New York: Fordham University Press, 2007), 63-67.
- 14 Girolamo Mei, "Letter to Vincenzo Galilei (1572)," in Oliver Strunk (ed.), *Source Readings in Music History*, revised edition (New York: Norton, 1998), 491.
- 15 Jean-Jacques Rousseau, "Essai sur l'origine des langues," in *Oeuvres complètes*, tome V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre* (Paris: Gallimard, 1995), 416.
- 16 Ibid., 421.
- 17 James Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1995), 228 ff.
- 18 Geciteerd in Johnson, *Listening in Paris*, 272.
- 19 Wilhelm Heinrich Wackenroder en Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Stuttgart: Reclam, 1964), 109. Vertaling Konrad Boehmer. Hoewel deze uitgave twee auteurs noemt wordt tegenwoordig aangenomen dat Wackenroder de feitelijke auteur van dit werk is geweest.
- 20 Ibid., 118.
- 21 Het Franse *psyché* verwijst niet alleen naar de psyche of ziel, maar ook naar de dubbelzijdige, roterende passpiegel. Jacques Derrida, "Psyche: Invention of the Other," in *Psyche: Inventions of the Other, Volume 1* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 18.
- 22 Th. W. Adorno, "Music and Technique," in *Sound Figures* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 200.
- 23 Ibid. Het probleem dat Adorno hier beschrijft achtervolgt sinds haar ontstaan, in de eerste helft van de twintigste eeuw, van de elektronische muziek.
- 24 Julian Johnson, *Who needs classical music?* (New York: Oxford University Press, 2002).
- 25 Deze kritische traditie wordt in Nederland vertegenwoordigd door onder anderen John Borstlap, componist en woordvoerder van de Componistengroep Amsterdam, die in 2003 stof deed opwaaien met een kritiek op de hedendaagse compositiewereld. In deze kritiek wordt de hedendaagse muziek voor de voeten geworpen dat zij afstand heeft genomen van volgens Borstlap universele muzikaal-esthetische waarden zoals subjectiviteit, innerlijkheid, expressie en emotie die "volkomen vanzelfsprekend" zouden zijn geweest in "de Europese traditie vanaf het Gregoriaans [*sic*] tot aan Schoenbergs Opus 23." John Borstlap, "Componistengroep Amsterdam: Een stap naar integratie," in *Tijdschrift voor Muziektheorie*, Vol. 8, No. 3 (2003), 241-253.
- 26 Arnold Schoenberg, *Letters*, edited by Erwin Stein (London: Faber and Faber, 1964), 54. Zie ook zijn relaas uit 1937 over onbegrip van de zijde van het publiek, "How one becomes lonely," in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (Berkeley: University of California Press, 1984), 30 ff.
- 27 Thompson, geciteerd in Aaron Copland, *What to Listen for in Music* (New

- York: New American Library, 2009), 228. Gerard Pape, "Iannis Xenakis and the 'Real' of Musical Composition," in *Computer Music Journal*, 26:1 (Spring, 2002), 17.
- 28 Sander van Maas, "Luisteren in tegenwoordige tijd," in *De Revisor*, no. 4/5 (Amsterdam: Querido, 2009), 34-40.
 - 29 Th.W.Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996), 17: "Die Schwierigkeit, wissenschaftlich des subjektiven Gehalts musikalischer Erfahrung, über die äußerlichsten Indices hinaus, sich zu versichern, ist nahezu prohibitiv."
 - 30 Th. W. Adorno, *Current of Music: Elements of a Radio Theory* (Cambridge: Polity Press, 2009), 449 en 458.
 - 31 Zoals hieronder duidelijk zal worden vormen geschreven getuigenissen hierbij een belangrijke bron. Zie hierover Paul Griffiths, *The Substance of Things Heard: Writings About Music* (Rochester: University of Rochester Press, 2005), ix. Een ander archief wordt gevormd door de platencollecties die mensen in de loop van hun luisterende leven opbouwen. Stichting De Eeuwige Ruis in Amsterdam wijdt zich aan het verzamelen van dergelijke intacte collecties.
 - 32 Lydia Goehr, "Dissonant Works and the Listening Public," in Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 239.
 - 33 Uitzonderlijke, maar helaas wat karikaturale bemoeienissen van de *New Musicology* met de moderne muziek zijn te vinden in McClary, "Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition," 57-81. Zie ook het rond deze tekst gevoerde debat tussen McClary, Elaine Barkin en Linda Dusman in *Perspectives of New Music*, Vol. 30, No. 2 (1992) en Vol. 32, No. 2 (1994). Lawrence Kramer, "Au-delà d'une musique informelle: Nostalgia, Obsolescence, and the Avant-Garde," in *Critical Musicology and the Responsibility of Response: Selected Essays* (Aldershot: Ashgate, 2006), 303-316.
 - 34 Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995), 23 en 259n46.
 - 35 Louis Althusser, "Idéologie et appareils idéologiques d'Etat (Notes pour une recherche)," door Hugues C. Boekraad vertaald als "Ideologie en ideologische staatsapparaten (Aantekeningen voor een onderzoek)," verschenen in *Tē Elfde Ure* 24: Ideologietheorie (1978). Opnieuw gepubliceerd op marx.org (geraadpleegd 11 september 2009). Vertaling licht gewijzigd.
 - 36 Het concept van interpellatie leent zich overigens niet alleen voor politieke analyses van de interactie tussen muziek en luisteraar. Ook de cultuurindustriele productie van de luisteraar qua consument valt onder de logica van de interpellatie. Zie de opmerkingen die Adorno reeds in 1938 hierover maakte in "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Hearing," in *Essays on Music* (Berkeley: University of California Press, 2002), 304. Er bestaat een ongemakkelijk parallel – zelfs een co-implicatie – tussen de "terreur" van de reclame die Adorno hier beschrijft en het primaat van het autonome

- kunstwerk. Zie Goehr, "Dissonant Works and the Listening Public," 238.
- 37 Elmer Schönberger, "Het Grote Luisteren," in *Het gebroken oor: Over muziek* (Amsterdam: Meulenhoff, 2007), 26. Overigens is het Grote Luisteren volgens Schönberger tevens "identificatie met de persona van de muziek" (ibid.) en bovendien identificatie met de muziek als zodanig, "zélf muziek worden" (28). In alle drie gevallen draait het luisteren bij Schönberger om een verlangen naar identiteit.
 - 38 Ibid., 22. Componist Pascal Dusapin gaat hier overigens niet mee akkoord. Hij meent dat een componist weliswaar hoort, maar niet luistert. Componeren en luisteren dienen volgens hem tegengestelde belangen. Zie Dusapin, *Une musique en train de se faire* (Paris: Seuil, 2009), 107-108.
 - 39 Ibid., 27.
 - 40 Jacques Lacan, "Production of the four discourses," in *The Other Side of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book XVII* (New York: W.W. Norton, 2007), 11-26.
 - 41 Schönberger, "Het Grote Luisteren," 32 ff.
 - 42 Vanuit Kramers perspectief behoort Schönbergers opvatting van het luisteren tot het register van de waarheid, die per definitie wordt *gehoord* in plaats van beluisterd. Het Grote Luisteren is, Kramer volgend, niet de apex maar de vernietiging van het luisteren. Zie Kramers opmerkingen over Tolstoy in Lawrence Kramer, "The Mysteries of Animation: History, Analysis and Musical Subjectivity," in *Music Analysis*, 20/ii (2001), 153.
 - 43 Kramer, "The Mysteries of Animation," 160. Mijn cursivering. Schematiserend gesteld: waar Schönberger muziek in verband brengt met de Ander brengt Kramer haar in verband met het *objet petit a*. Zij biedt zich niet langer aan als plaats van waarheid, maar verwijst de luisteraar terug naar diens gebroken subjectiviteit.
 - 44 Lawrence Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History* (Berkeley: University of California Press, 2002), 8.
 - 45 Zie het conceptuele onderscheid dat Kramer maakt tussen "musical and non-musical subjectivity" in "The Mysteries of Animation," 169-70. Kramers gebruik van subjectposities veronderstelt daarnaast op veel plaatsen de werking van een kernidentiteit.
 - 46 Kramer, *Musical Meaning*, 5.
 - 47 Kramer, *Why Classical Music Still Matters*, 16-18.
 - 48 Persoonlijk onderhoud. Amsterdam, 7 september 2009.
 - 49 David Wills, *Dorsality: Thinking Back Through Technology and Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 5.
 - 50 Wat muzikale verblinding betreft zie Sander van Maas, *The Reinvention of Religious Music: Olivier Messiaen's Breakthrough Towards the Beyond* (New York: Fordham University Press, 2009), passim.
 - 51 Schönberger, "Het Grote Luisteren," 29. Mijn cursivering.
 - 52 Een casus aan de hand waarvan het verschil tussen de performatieve

(Butleriaanse) interpretatie van interpellatie enerzijds, en die volgens het principe van *destinerrance* anderzijds, kan worden uitgewerkt is Kramers “Recognizing Schubert: Musical Subjectivity, Cultural Change, and Jane Campion’s *The Portrait of a Lady*,” in Lawrence Kramer, *Critical Musicology and the Responsibility of Response: Selected Essays* (Aldershot: Ashgate, 2006), 209–236, in het bijzonder 213–219. Kramer leest de interpellatie van Isabel als een machtsveld waarbinnen zij, getroffen door de muziek, een marionet (*puppet*) wordt van Madame Merle’s pianospel, dat haar controleert. Deze machtsrelatie gebruikt Kramer vervolgens om te laten zien hoe Isabels subjectiviteit een functie wordt van Schuberts muzikale persona. De vraag moet echter worden gesteld, vanuit de hierboven gegeven overwegingen, of dergelijk gesloten machtsrelaties (*controlled, mesmerized*) en subjectiviteitsproducties in het luisteren ooit werkelijkheid kunnen worden. Het verschil wordt opnieuw duidelijk in Kramers performatieve benadering van Derrida’s notie van spectraliteit in *Musical Meaning*, 282–283, waar de iterabiliteit en *destinerrance* van het luisteren andermaal buiten spel zijn gezet.

- 53 Jacques Derrida en Catherine Malabou, *Counterpath: Traveling with Jacques Derrida* (Stanford: Stanford University Press, 2004), 193.
- 54 J. Hillis Miller, *For Derrida* (New York: Fordham University Press, 2009), 43–44. Mijn cursivering.
- 55 Jacques Derrida, *Demeure, Athènes* (Paris: Galilée, 2009), 38.
- 56 Sander van Maas, “Klanklichaam, in Henk Oosterling and Renée van de Vall (eds.), *Intermediale Reflecties* (Rotterdam: DAF Cahiers, 2007).
- 57 Sander van Maas, “Intimate Exteriorities: Inventing Religion through Music,” in Hent de Vries (ed.), *Religion: Beyond the Concept* (New York: Fordham University Press), 750–771. Rei Terada, *Feeling in Theory: Emotion after the ‘Death of the Subject’* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001), 92–99.
- 58 In het debat over de geschiedenis van muzikale subjectiviteit valt met enige regelmaat de naam van Machaut omdat in zijn werk mogelijk precedenten liggen die de genoemde these van McClary ondersteunen. Het veld van Machaut-onderzoek heeft bij mijn weten nog niet op deze suggesties gereageerd. De literatuur lijkt evenwel weinig aanknopingspunten te bieden voor een antedatering van de “uitvinding” van muzikale subjectiviteit. Volgens Jacqueline Cerquiglini wordt in de veertiende eeuw de literatuur weliswaar in toenemende mate vanuit een ik-instantie gearticuleerd, maar blijft dit ‘ik’ lyrisch en allegorisch gedacht. Ook wanneer Machaut in zijn *Le Livre du Voir Dit* een stap richting autobiografie zet zijn er nog geen sporen van een unificatie van het zelf rond de hierboven genoemde coördinaten van het subject (innerlijkheid, expressie, etc.). Jacqueline Cerquiglini, *‘Un engin si subtil’: Guillaume Machaut et l’écriture au XIV^e siècle* (Paris: Champion, 1985), 91 en 103. Voor het triplum “Hé, mors” uit Motet 3, zie Jacques Boogaart, ‘O *Series Summe Rata*’: *De motetten van Guillaume de Machaut*, diss. Universiteit Utrecht, 2001, 341 ff. De interpellatie “Hé” verschijnt overigens op meerdere plaatsen

in het oeuvre van Machaut.

- 59 Enkele voorbeelden: nieuwe lokaties (Philips Paviljoen/Varèse); nieuwe situaties (Stockhausen, *Gruppen*; Xenakis, *Térretekhitor*); nieuwe manieren van aanspreken (Berio, *Sinfonia*); nieuwe temporaliteit (Feldman, *For Philip Guston*); nieuwe verhouding tot het object (Cage, *4'33"*); nieuwe mediaties (versterking, digitalisering, klankprojectie); nieuwe luister-installaties (Nachshon-Verschaeren, *wArd*).
- 60 Rémi Roche, *Surécoute: Propositions sur la fabrique de l'oreille musicale* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990). François Nicolas, "Quand l'oeuvre écoute la musique," in Peter Szendy (ed.), *Écoute* (Paris: Ircam-Harmattan, 2001). Peter Szendy, *Écoute: Une histoire de nos oreilles* (Paris: Minuit, 2001) en *Surécoute: Esthétique de l'espionnage* (Paris: Minuit, 2007).
- 61 Joke Dame, "Listener Response: De mogelijkheden van een luisteraarsgerichte interpretatiestrategie," in *Het zingend lichaam: Betekenissen van de stem in westerse vocale muziek* (Kampen: Kok Agora, 1994), 45-65.
- 62 De literatuur op deze gebieden - van de nieuw ontstane *sonic studies* en antropologie van de zintuigen, tot cognitiewetenschap en empirische sociologie - is te omvangrijk om hier te resumeren.
- 63 Zie bijvoorbeeld Arved Ashby (ed.), *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology* (Rochester: University of Rochester Press, 2004).
- 64 Met dank aan Kiene Brillenburg Wurth, Burcht Pranger, Isabella van Elferen, Rosemarie Buikema, en Jan Hein Hoogstad voor het proeflezen van deze tekst.

De laatste uitgaven in deze reeks zijn:

- Joost Kloek, *Een scheiding van tafel en bed (met verveesde kinderen)* (2004)
- Monique Moser-Verrey, *Isabelle de Charrière and the Novel in the 18th Century* (2005)
- Paul Op de Coul, *De opmars van de operaregisseur. Een encensering van Mozarts Zauberflöte uit 1909* (2005)
- Peter de Voogd, *Laurence Sterne's Maria uitgebeeld: boekillustratie en receptiegeschiedenis* (2005)
- Nicole Pellegrin, *Entre inutilité et agrément. Remarques sur les femmes et l'écriture de l'Histoire à l'époque d'Isabelle de Charrière (1740-1806)* (2005)
- Berteke Waaldijk, *Talen naar cultuur. Burgerschap en de letterenstudies* (2005)
- Orlanda Soei Han Lie, *Wat bezielt een mediëvist? Mastering the Middle Ages* (2005)
- Sjef Barbiers, *Er zijn grenzen aan wat je kunt zeggen* (2006)
- Mayke de Jong, *Over religie, vroege middeleeuwen en hedendaagse vragen* (2006)
- Huib van den Bergh, *Zeker weten door zuiver meten?* (2006)
- Johann-Christian Klamt, *Over kunstenaars signature en zelfportretten* (2006)
- Rosemarie L. Buikema, *Kunst en vliegwerk. Coalities in de Cultuurwetenschappen* (2006)
- Karl Kügle, *Over het componeren* (2006)
- René Kager, *Zoeken naar woorden* (2007)
- Peter Schrijver, *Keltisch en de burens: 9000 jaar taalcontact* (2007)
- Peter Koolmees, *De erfenis van Dr. Vlimmen. Over de geschiedenis van de diergeneeskunde* (2007)
- Joost Vijselaar, *Psyche en elektriciteit* (2007)
- H.F. Cohen, *Krasse taal in Utrechts aula: Christendom en Islambeschaving in hun verhouding tot het ontstaan van de moderne natuurwetenschap* (2007)
- Marlene van Niekerk, *The Fellow Traveller (A True Story)* (2008)
- Bas van Bavel, *Markt, mensen, groei en duurzaam welzijn? Economie en samenleving van de Middeleeuwen als laboratorium* (2008)
- Ed Jonker, *Ordentelijke geschiedenis. Herinnering, ethiek en geschiedwetenschap.* (2008)
- Wolfgang Herrltz, (Hoog-) Leraar Frantzen. Een stukje historie van het 'hoog'en 'laag'in de lerarenopleiding Duits te Utrecht (2008)
- Wijnand W. Mijnhardt, *Religie, tolerantie en wetenschap in de vroegmoderne tijd* (2008)
- Michal Kobialka, *Representational Practices in Eighteenth-Century London: A Prolegomenon to Historiography of the Enlightenment* (2009)
- Árpád P. Orbán, *Kan een christen twee heren dienen? De omgang met Ovidius in de Latijnse Middeleeuwen* (2009)
- Geert Buelens, *In de wereld* (2009)
- Paul Ziche, *Door een rode bril. Idealisme voor Cartesianen* (2009)
- Deryck Beyleveld, *Morality and the God of Reason* (2009)
- Eric Reuland, *Taal en regels. Door eenvoud naar inzicht* (2009)

Colofon

Copyright: Sander van Maas

Vormgeving en druk: Labor Grafimedia BV, Utrecht

Deze oplage is gedrukt in een oplage van 300

Gezet in de PBembo en gedrukt op 120 grams papier Biotop.

ISBN 978-90-76912-98-1

Uitgave: Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht, 2009.

Het ontwerp van de reeks waarin deze uitgave verschijnt is beschermd.