

MUZIEKWETENSCHAP: ARTISTIEKE ERVARING (NIET) VEREIST!

Over de aandacht van muzikwetenschap voor de artistieke ervaring.

23 november 2012

Ina Witte

Bomela 4

5301NL Zaltbommel

Studentnummer: 3231143

E: i.witte@students.uu.nl / concertien@live.nl

M: 06 - 2153 2803

Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen
Masterthesis Muzikwetenschap
Begeleider: Drs. F. Chiaravalloti
Tweede lezer: Prof. Dr. E.G. J. Wennekes

“The performance began at 8 p.m.

When I looked at my watch two hours later, it was 8.30.”

Alfred Kerr¹

¹ Kerr, A..., geciteerd in Risi, C., 289.

Voorwoord

Na vijftientig jaar als tekstschrijver te hebben gewerkt, besloot ik voortaan mijn capaciteiten op dit gebied aan te wenden voor opdrachtgevers die actief zijn in de muziekbranche. Door de studie Muziekwetenschap wilde ik (klassieke)muziekinhoudelijke kennis verwerven die mij zou helpen dit plan te kunnen uitvoeren. Om mijn kennis van marketing in de cultuursector te vergroten, volgde ik tijdens de masterfase de cursus Kunstmarketing, onderdeel van de Master Kunst, Beleid en Management. Deze cursus heeft de aanzet tot deze scriptie gegeven, waarmee een einde aan een periode van studie komt. Ik voel mij nu van voldoende bagage voorzien om actief te worden in de organisatie en uitvoering van mooie muziekervaringen. Tegelijkertijd realiseer ik mij dat er nog heel wat kennis te vergaren valt.

Mijn docenten dank ik voor hun bijdrage aan het voor mij ontsluiten van de ‘wondere wereld der Westerse klassieke muziek’. Onder hen wil ik speciaal noemen Barbara Titus: zij inspireerde mij tot kritisch lezen en onze Westerse klassieke muziek ook eens vanuit andere invalshoeken te bekijken. Paul van Emmerik wil ik bedanken voor zijn werkcollega John Cage waarmee hij mij nieuwsgierig heeft gemaakt naar ‘nieuwe muziek’. Emile Wennekes dank ik voor het bieden van een kijkje in de praktijk van muziekjournalistiek en programmering, terreinen waarin ik van plan ben actief te worden. Als tweede lezer heeft hij het muziekwetenschappelijke karakter van deze thesis bewaakt en waar nodig van commentaar voorzien.

Francesco Chiaravalotti ben ik erkentelijk voor het onder de aandacht brengen van het belang en de diverse aspecten van de artistieke ervaring en vooral voor het begeleiden van het proces dat tot deze masterscriptie heeft geleid. Dat hij deze begeleiding heeft willen voortzetten, ook al is hij sinds september 2012 aan de Universiteit van Amsterdam verbonden, stel ik zeer op prijs.

Tot slot: dankbaar ben ik voor de liefderijke en waardevolle relatie met mijn echtgenoot Rob die geïnteresseerd en enthousiast met mij is meegereisd door de wereld van de (klassieke) muziek. Ik hoop nog vele jaren samen met hem op stap te zijn: geografisch, cultureel en ‘door het leven’.

Zaltbommel, 23 november 2012.

Inhoud

Voorwoord	3
1. Introductie	5
1.1 Inleiding.....	5
1.2 Onderzoeksvraag	7
1.3 Maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie	7
1.4 Structuur van de thesis	8
DEEL 1: THEORETISCH KADER.....	9
2. Betrokken partijen: schuivende panelen.....	9
3. Muziek: van rekenschap naar wetenschap.....	14
3.1 In den beginne	14
3.2 Middeleeuwen	16
3.3 Vanaf de zestiende eeuw	17
3.4 Eerste academische leerstoel	18
4. De artistieke ervaring	21
4.1 De ervaring	21
4.2 De artistieke ervaring	24
4.3 Dimensies van de artistieke ervaring.....	26
5. Muziek en de artistieke ervaring	29
5.1 Muziek en luisteraar	29
5.2 Musicus en luisteraar.....	32
5.3 Elementen van de muzikale ervaring	35
DEEL 2: ONDERZOEK	37
6. Het domein voor onderzoek: muziekkritiek	37
6.1 Invalshoeken.....	37
6.2 Taalgebruik.....	38
7. De casus <i>The Opera Quarterly</i>	41
7.1 Context	41
7.2 Onderzoeksmethode	43
7.3 Analyse en resultaten.....	45
8. Samenvatting en conclusie	58
Geraadpleegde bronnen.....	64

Bijlage 1: Kwantitatieve gegevens The Opera Quarterly

Bijlage 2: Kwalitatieve gegevens The Opera Quarterly

1. Introductie

1.1 Inleiding

Grofweg tot en met de Romantiek was de heersende gedachte dat de kunstenaar als beslissend individu de productie en betekenis van het kunstwerk bepaalt. De postmodern-relativistische kunstkritiek ondermijnde dit idee. 'De postmoderne toestand in de kunst omvat (...) een toenemende rol voor kunstkritiek, commentaar en interpretatie als onderdeel van het kunstwerk zelf.'² Zoals Dewey (1859-1952) zegt: 'the actual work of art is what the product does with and in experience.'³ Barthes (1915-1980) gaat door op Dewey in zijn boek *The Dead of the Author* (1968): door te focussen op de tekst in plaats van op de bedoelingen van de auteur ondermijnde hij het conventionele idee van het genie in het creatieve proces en zette de functie van de lezer in het kunstwerk voorop. In Barthes' denktrant brengt de lezer zijn levenservaring in, in de tekst die wordt gelezen in een context die specifiek is voor hem en niet voor de auteur. Met andere woorden: de lezer 'vindt de tekst' - de betekenisvolle tekens en mythes die uit de taal ontspringen - uit, in dezelfde mate als de auteur dat doet.⁴ Shusterman (1949 -) zegt in navolging van Dewey dat de kunstervaring – en niet het kunstwerk zelf – het finale criterium van artistieke waarde is.⁵ Deze aandacht voor het kunstwerk, zoals dit zich in de ervaring aandient, is kenmerkend voor de fenomenologische invalshoek in de kunstfilosofie.⁶ De hedendaagse kunstfilosofie benadrukt de rol van kunstrecipiënten in de creatie en receptie van kunst en ziet kunst als ervaring.⁷

Ook in de marketing is de afgelopen twintig jaar de aandacht verschoven van een gerichtheid op het product naar een gerichtheid op de consument. 'Marketing is de activiteit van mensen om hun behoeften en wensen te vervullen door middel van ruil'⁸ en 'marketing helpt de ruil met de doelgroep

² Leezenberg, 201.

³ Dewey, J., 1.

⁴ Greenlagh, 238-239

⁵ Shusterman, R., 110, geciteerd in Boorsma, M. (2006), 75, en Boorsma, M., Chiaravallotti, F., 303.

⁶ Braembussche, A.A. van den, 242.

⁷ Boorsma, M., Chiaravallotti, F., 297.

⁸ Kotler, P., 6.

te bevorderen' aldus marketinggoeroe Kotler.⁹ Ruil op vrijwillige basis is de kern van algemene marketing en betreft het uitwisselen van goederen of diensten (economische ruil) maar ook van waarden (sociologische ruil).¹⁰ Door goed naar haar klanten te kijken en te luisteren, kan een organisatie de vier P's van de marketingmix, te weten product, prijs, plaats en promotie, optimaal op de wensen en behoeften van die consumenten afstemmen en zo de ruil bevorderen. Niet de 'technische' kenmerken van het product maar de ervaring van de consument met het product wordt nu beschouwd als belangrijkste waarde om een bevredigende ruil tussen aanbieder en afnemer tot stand te brengen.

De kunstmarketing volgt deze trend. De artistieke ervaring van het kunstpubliek wordt nu gezien als onderdeel van het artistieke kernproduct.¹¹ 'Kunstconsumenten spelen een centrale rol als coproducent in het eindstadium van het kunstproces door betekenis te geven aan het artefact door middel van hun verbeeldingskracht (...).Op die manier maakt de kunstconsument het kunstwerk af,' aldus Boorsma.¹² De artistieke ervaring wordt volgens Boorsma niet gecreëerd vóór, maar in samenwerking met de recipiënt. Het is wel van belang dat de gebruiker pas actief betrokken wordt bij het kunstproces, wanneer het artistieke idee een bepaalde vorm gekregen heeft. Een bepaald niveau van artistieke vrijheid van de kunstenaar is een noodzakelijke voorwaarde. Pas in het laatste stadium van het proces wordt de rol van de recipiënt cruciaal: dan geeft hij betekenis aan de door de kunstenaar gecreëerde vorm door zijn verbeeldingskracht aan te spreken. Zo maakt hij in feite het kunstwerk af en realiseert daarmee de artistieke waarden. Deze rol vereist specifieke communicatieve vaardigheden en een specifieke houding van de kijker of luisteraar. Kunstmarketing dient volgens Boorsma ingezet te worden om de kunstgebruiker te helpen bij het ontwikkelen daarvan – bijvoorbeeld door middel van intensieve interactie met de klant, waardoor voortdurende leerprocessen van zowel kunstgebruiker als kunstorganisatie kunnen plaatsvinden.¹³

Ook kunstenaars hebben aandacht voor de kunstrecipiënt. Zo onderschrijven muzikuitvoerders de bijdrage van de toehoorder aan een concert. Dirigent Daniel Barenboim zei hierover in zijn Nexus Lecture 2010: "Als we het idee aanvaarden dat zowel musicus als toehoorder nodig is om een muziekstuk als levend organisme te herscheppen, is de toehoorder niet een passief toehorende getuige – een opvangbekken van klanken – maar eerder een actieve deelnemer aan een scheppings- of herscheppingsproces."¹⁴

⁹ Kotler, P. , Scheff, J., 35.

¹⁰ Kotler, P. (1983), 6, 11.

¹¹ Boorsma, M. (2006), 85.

¹² Ibid

¹³ Ibid

¹⁴ Barenboim, D., 71.

1.2 Onderzoeksvraag

Zowel in de kunstfilosofie als in de kunstmarketing is dus een verschuiving van aandacht naar de ervaring te zien. Ook onder uitvoerende kunstenaars is toenemende aandacht voor de rol van publiek. Is muziekwetenschap hier in meegegaan? Kerman beschreef muziekwetenschap in 1985 als ‘de studie van muziek als esthetische ervaring’.¹⁵ In eerste instantie zou de vraag dus bevestigend kunnen worden beantwoord. Joke Dame haalt echter in 1994 McClary aan die zegt: ‘We worden als musicologen aangemoedigd ons bezig te houden met formele analyse en empirisch onderzoek, terwijl vragen met betrekking tot interpretatie en betekenis zoveel mogelijk worden vermeden.’¹⁶ Zij spreekt van een voornamelijk historisch georiënteerde muziekwetenschappelijke discipline. Hieruit concludeer ik dat er tot begin jaren negentig van de vorige eeuw in de muziekwetenschap dus geen sprake lijkt van aandacht voor de ervaring van het muziekpubliek. Het kan zijn dat de situatie intussen is veranderd. Dit wil ik onderzoeken aan de hand van de onderzoeksvraag: ‘Besteedt hedendaagse muziekwetenschap aandacht aan de artistieke ervaring en zo ja, op welke manier?’ Het antwoord op deze vraag heb ik gezocht langs de volgende deelvragen: wat zijn aandachtsgebieden in de geschiedenis van muziekwetenschap; wat wordt verstaan onder een ervaring en een artistieke ervaring in het bijzonder; uit welke aspecten bestaat de artistieke ervaring; heeft de artistieke ervaring van muziek specifieke dimensies? Het antwoord op de hoofdvraag is zowel maatschappelijk als wetenschappelijk relevant, zoals ik hieronder toelicht.

1.3 Maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie

Het aanbod in de culturele sector is groot en het onderscheid tussen het aanbod in de vrijetijd-, vermaak- en kunstsector valt steeds meer weg. Ook onder de trouwste bezoekers van musea en podia winnen allerlei niet-culturele vrijetijdsactiviteiten aan populariteit.¹⁷ Culturele organisaties zullen daarom hun aanbod ten opzichte van concurrenten en andere vormen van vrijetijdsbesteding helder over het voetlicht moeten brengen. Zoals ik in de inleiding heb geschreven, speelt kunstmarketing een rol in het tot stand brengen van ruil van waarden. De kunstervaring is een belangrijke factor die deze waarde bepaalt, zoals eveneens hierboven beschreven. Kennis van de artistieke ervaring is dus

¹⁵ Duckles, V., Passler, J.

¹⁶ Dame, J., 26.

¹⁷ Broek, A. van den, Haan, J. de, 59-62.

belangrijk voor een kunstproducent. Voor de kunstvorm muziek zou muziekwetenschap een bijdrage kunnen leveren aan deze kennis door aandacht te schenken aan de artistieke ervaring van muziekpubliek. Deze kennis kan vervolgens door kunstmarketing worden ingezet. Dat maakt dit onderzoek praktisch en theoretisch relevant.

1.4 Structuur van de thesis

In Deel 1 schets ik het theoretisch kader van dit onderzoek. Hierin beschrijf ik in hoofdstuk 2 welke partijen er een rol speelden en spelen in een muziekkuitvoering en hoe hun verhouding was en is. In hoofdstuk 3 kunt u lezen hoe wetenschappelijk denken over muziek zich in de geschiedenis heeft voltrokken. Wat filosofen, kunstcritici en (marketing)managementdeskundigen hebben geschreven over ervaring en de artistieke ervaring in het bijzonder komt aan de orde in hoofdstuk 4. In hoofdstuk 5 kunt u lezen wat specifiek is aan de ervaring van muziek. Deel 2 heeft betrekking op het onderzoek: in hoofdstuk 6 beschrijf ik ontwikkelingen in de wetenschappelijke kunstkritiek en muziekkritiek in het bijzonder, als terrein bij uitstek waar over muziekervaring zou kunnen worden gesproken. De aandacht voor de artistieke ervaring in hedendaagse muziekwetenschap beschrijf ik in hoofdstuk 7 aan de hand van de casus *The Opera Quarterly*. De samenvatting en conclusie uit dit onderzoek plus aanbevelingen voor een vervolgonderzoek vindt u in hoofdstuk 8.

DEEL 1: THEORETISCH KADER

2. Betrokken partijen: schuivende panelen

Muziek is een vorm van podiumkunst en het publiek speelt een essentiële rol in het muzikale proces.

Scruton:

“Even when writing for himself, the composer is writing for an audience: for music is the intentional object of a human experience, and exists only as heard. To think the audience away is to think away the composers intention”.¹⁸

Van Campenhout sluit zich hierbij aan door te stellen dat er buiten “het ritueel van uitvoering en beluistering” geen sprake is van muziek.¹⁹ Voor muziek is dus nodig een componist, een musicus en een luisteraar. De rol van deze partijen is in de geschiedenis nogal aan verandering onderhevig geweest. Zoals nu, met musici op het podium en de luisteraar in de zaal, is het vooral heel lang niet geweest.

De vroegste beschaving waarvan we door middel van bewijzen iets kunnen zeggen over muziekcultuur is die van de Grieken in de antieke Oudheid. Zo weten we dat de aulos, een soort dubbelfluit, werd gebruikt om de god Dionysos (god van vruchtbaarheid en wijn) met muziek te eren.²⁰ Muziek was onderdeel van uitgevoerde rituelen. Tot aan grofweg de achttiende eeuw leefde het grootste deel van de bevolking in kleine, overzichtelijke gemeenschappen, waar musici en luisteraars elkaar kenden als leden van dezelfde gemeenschap. Musici – muzikspecialisten – waren nodig voor de rol die muziek speelde in rituelen van de gemeenschap om geboorte, huwelijk, dood, oogst en andere grote gebeurtenissen in het leven te vieren. Iedereen deed mee door een instrument te bespelen, te zingen en/of te dansen; onderscheid tussen uitvoerders en luisteraars was er nauwelijks. Iemand die alleen zittend en in stilte de uitvoering onderging, als die er al was, had geen deel aan de ervaring.

¹⁸ Scruton, R.V., 451

¹⁹ Campenhout, L. van, 167.

²⁰ Burkholder, J.P. et al., 10.

Leden van de gemeenschap gaven door middel van rituelen een opvoering van hun verhoudingen en verantwoordelijkheden; de identiteit van de gemeenschap als geheel werd bevestigd en gevierd. Die praktijk gold ook voor de muziek in de kerk tijdens de Middeleeuwen en de Renaissance. Met muziek werd een offer aan God gebracht en het koor zong niet naar maar namens de congregatie, die dit met hun ‘Amen’ beaamden.²¹

Een andere verhouding componist-muziek-musicus-publiek bestond in aristocratische kringen. Muziek speelde hier een rol in vooral sociale rituelen. Musici waren in dienst van hun opdrachtgevers en componeerden vaak ook om hun koning, hertog, of andere edelman van materiaal te voorzien dat hij zelf kon uitvoeren. Familieleden en gasten waren de luisteraars die ondertussen ook iets anders deden: converseren, flirten, borduren, eten. Dat vormde geen probleem, want de musici waren niet meer dan hun ‘loonslaven’.²² Vanaf de veertiende eeuw lag er in muziek meer nadruk op structuur en plezier, mede als gevolg van een toegenomen interesse in de wereld, het individu en de menselijke natuur. Meer en meer werd er ook in de elitemuziek in de volkstaal gezongen.²³ De Italiaanse hoveling Castiglione (1478-1529) legde de muzikale manieren waaraan musici zich moesten houden, vast in zijn etiquetteboek *Libro del Cortegiano*. Hij gaf er een opsomming van de eisen die gesteld werden aan hovelingen die wilden musiceren volgens de aristocratische normen en smaakopvattingen. Ze moesten vooral met een zekere achteloosheid spelen en zingen, want de muzikale voordracht verloor volgens Castiglione haar charme als men de inspanningen die het artistieke optreden nu eenmaal kostte, niet wist te verbergen. De musici mochten al helemaal niet prat gaan op hun vaardigheden; zij mochten zich niet laten verleiden tot overmatig virtuoos optreden want het risico van mislukking en dus gezichtsverlies was groot.²⁴

Met de uitvinding van de muziekdrukunst in 1501 door Petrucci (1466-1539) brak een nieuwe periode aan. Componisten en hun composities werden niet alleen bekend in een grotere kring, zelfs internationaal, het betekende ook dat componisten een extra mogelijkheid kregen om inkomen te genereren. Daardoor konden zij zich – op den duur – minder afhankelijk opstellen van hun opdrachtgevers. Muziek kwam beschikbaar voor een grotere groep, ook amateurs. In de hoogste klassen – en later ook in de geleterde stedelijke middenklasse – was het kunnen lezen en spelen van bladmuziek een onmisbare kwaliteit om je in het sociale leven te kunnen bewegen. Zangers en instrumentalisten maakten samen muziek, waarin de muziek als het ware een sociaal glijmiddel was: een manier om in familie- en/of vriendenverband samen te komen.²⁵ Onder het meer ontwikkelde deel

²¹ Small, C., 39-40.

²² Ibidem, 43.

²³ Burkholder, J.P. et al., 116.

²⁴ Smithuijsen, C., 21-22.

²⁵ Burkholder, J.P. et al., 240.

van de bevolking in de Noord-Italiaanse steden ontstond rond het begin van de zeventiende eeuw behoefte aan niet-religieus kunstaanbod. Componisten begonnen nu met hun publieksgerichte muziek tegemoet te komen aan de nieuwe wensen: alternatief repertoire met nieuwe muzikale expressievormen. Vooral de Florentijnse componisten benadrukten het belang van de autonome zeggingskracht van muziek. Zij wilden muziek niet opvatten als een ‘ hoorbaar ’ onderdeel van de mathematische wetenschap (zoals de meeste muziektheoretici uit de Middeleeuwen dat deden). Goede muziek onderscheidde zich volgens hen van inferieure muziek door haar ‘ menselijke ’ klank en zij ontleende haar betekenis aan het vermogen menselijke emoties aan te spreken. Consequente toepassing van de regels moest muziek opleveren waarmee gevoelens werden geactiveerd die in de mensen sluimerend aanwezig waren. Emotionele prikkels moesten in nauwkeurig afgewogen doseringen worden toegediend. Galilei deed in 1581 in zijn *Dialogo della musica antica e della moderna* een poging om te formuleren met welke middelen het muziekpúblik tot ontroering zou kunnen worden gebracht: met monodie in plaats van meerstemmigheid.²⁶ Het is de aanzet tot een periode waarin de opera en theatrale stijlen een belangrijke rol gingen spelen en waarin het affect de boventoon voerde. De gedachte dat het ervaren van verschillende emoties door middel van muziek een mens in betere balans bracht en zo de fysieke en psychische gezondheid bevorderde, was wijdverbreid. Het was niet de bedoeling dat de componist zijn persoonlijke gevoelens tot uitdrukking bracht: in instrumentale muziek probeerde hij emoties in algemene zin te verklanken; in vocale muziek moest hij vooral de emoties van de tekst, het karakter of het drama vertolken.²⁷ Er mocht echter geen sprake zijn van ongecultiveerde emotie en passie. Juist omdat nu de toehoorder in het middelpunt stond, moesten de componisten er voor zorgen dat het menselijk verstand werd aangesproken. Muziek kon geen hoorbare ‘ afschaduw van de hemelvreugde zelf ’ meer zijn: het oproepen van religieuze emoties werd ongepast gevonden. De waarde die muziek als kunstuiting zelf vertegenwoordigde zou hierdoor genegeerd worden, zo was de gedachte. Elke verwijzing naar het bovenaardse moest worden vermeden.²⁸

Met de opening van het eerste voor alle publiek toegankelijke operahuis in Venetië in 1637 is er voor het eerst een *setting* van musici op een podium en kijkers/luisteraars in een zaal. Niet langer kenden de toehoorders elkaar noodzakelijkerwijs allemaal. Hiermee deed de praktijk van het delen van intieme momenten met vreemden zijn intrede.²⁹ In de grote operahuizen speelden voor het eerst orkesten die geheel uit professionals bestonden. In de kleinere huizen, net als daarbuiten, bleven amateurs deel uit maken van het orkest en het koor. Voor leden van de aristocratie was het heel

²⁶ Smithuijsen, C., 30-33.

²⁷ Burkholder, J.P., 296.

²⁸ Smithuijsen, C., 31.

²⁹ Small, C., 73.

gewoon om deel te nemen aan een muziekkuitvoering; professionele musici hadden de taak hen hierbij te ondersteunen.³⁰ Dit bleef zo tot in de eerste helft van de negentiende eeuw. Muzikale virtuozen als Paganini (1782-1840) en Liszt (1811-1886) deden de opkomende gegoede burgerij beseffen dat zij nooit zo goed zouden kunnen spelen (onder andere wegens gebrek aan tijd om zich te bekwamen). Daarnaast stelden componisten steeds hogere eisen aan musici die in een orkest speelden en waaraan amateurs niet langer konden voldoen. Deze verbanning van de amateurmusicus uit het publieke domein betekende een grote verandering. Muziekwerken werden nu vooral geschreven opdat er naar de muziek geluisterd zou worden en dat de muziek impact zou hebben op de luisteraars, in plaats van dat het een middel was om te kunnen musiceren. Hoe groter de impact, des te beter was de compositie.³¹ De luisteraars moesten nu betalen voor hun aanwezigheid en eisten dan ook een vlekkeloze uitvoering. Hiermee ontstond tussen componist-muziekwerk-musicus-luisteraar een andere verhouding, niet in de laatste plaats een economische.

Nu de aristocratie en de burgerij steeds minder in staat was zelf op niveau mee te musiceren, zetten zij een ander middel in waarmee zij zich konden onderscheiden: muzikale eruditie. Smithuijsen schrijft hierover: ‘De pogingen elkaar in luistervaardigheid te overtroeven, leidden bij aristocraten en ambitieuze burgers tot een duurzame aandacht voor gedragsvormen waaruit kon worden afgeleid dat men verstand van muziek had, ook al musiceerde men niet zelf.’³² Dat dit niet in stilte gebeurde, valt af te leiden uit het pleidooi dat Hanslick rond 1850 hield voor een bewuste, verstandelijke luisterhouding. ‘Verstild, intellectueel genot was voor hem de enige juiste vorm van waardering. Men moest een muziekstuk om ‘zijn zelfs wil’ horen, niet als middel om in een ‘zekere stemming’ te raken.’³³ Zijn ideeën werden overgenomen door veel dirigenten om een strenger concertbewind door te voeren, ook in opera. Wagner (1813-1883) ging zelfs zo ver om plannen voor een nieuw theater aan te leveren, het Festspielhaus in Bayreuth, die voorzagen in de afschaffing van rangen en balkons om standsgedrag en daaruit voortvloeiend gedrag tegen te gaan. Hij eiste alle aandacht op voor zijn *Gesamtkunstwerk* ten koste van de aandacht die operabezoekers traditioneel aan elkaar besteedden. Hij liet het zaallicht doven bij aanvang van de voorstelling en niemand mocht dan nog naar binnen. In 1897 introduceerde Mahler (1860-1911) dezelfde gedragsregels in het operatheater in Wenen en Toscanini (1867-1957) deed een jaar later hetzelfde in het Scala in Milaan.³⁴ In het Amsterdamse Concertgebouw liet dirigent Willem Kes al vanaf 1890 de deuren tijdens muziekkuitvoeringen sluiten zodat er niet meer in- en uitgelopen kon worden. In de zaal werd de sociëteitssfeer uitgebannen door de losse tafels en stoelen te vervangen door rijen aaneengeschakelde en aan de vloer vastgeschroefde

³⁰ Small, C., 71

³¹ Ibidem, 72-73

³² Smithuijsen, C., 23.

³³ Ibidem, 95.

³⁴ Ibidem, 96.

stoelen. Bovendien verlangde hij “van stonde af aan, als hij als dirigent optrad, volkomen stilte, eer hij het sein tot beginnen gaf en duldde niet, dat er nog een buffetbediende in de zaal aanwezig was, als de muziek zou aanvangen. Hij kéék ze weg den de blik die hij in de zaal wierp, als het publiek niet tot rust wilde komen, was zó gebiedend, dat hij niet te weerstaan was”, zo citeert Smithuijsen de concertbezoeker H. Berckenhoff uit één van diens opstellen, gepubliceerd in 1915.³⁵

Gedurende de geschiedenis zijn dus veranderingen te zien in de deelnemende partijen, in hun rol en in de uitvoeringspraktijk van muziekkuitvoeringen. In het volgende hoofdstuk beschrijf ik hoe de geschiedenis van muziekwetenschap zich heeft voltrokken en aan welke gebieden hierin aandacht werd geschonken.

³⁵ Smithuijsen, C., 116.

3. Muziek: van rekenschap naar wetenschap

3.1 In den beginne

Sinds de Oudheid wordt schoonheid geassocieerd met proportie.³⁶ Pythagoras was de eerste die beweerde dat de oorsprong van alles ligt in het getal. Hij markeert daarmee de esthetisch-mathematische kijk op het universum: alle dingen bestaan omdat ze zijn geordend en ze zijn geordend omdat ze de realisatie van mathematische wetten zijn die tegelijkertijd een conditie van het bestaan en van schoonheid zijn.³⁷ Voor de Pythagoriërs stond vast dat harmonie niet alleen bestond uit de tegenstelling tussen even en oneven maar ook tussen man en vrouw, recht en krom, gelimiteerd en ongelimiteerd, enzovoort. Symmetrie was een voorwaarde voor harmonie, voor schoonheid.³⁸

Muziek was in de Oudheid een van de vier mathematische disciplines: wiskunde, muziek, geometrie en astronomie. Het zijn de Grieken in de Oudheid die de basis legden voor het toepassen van de kwantitatieve methoden van de natuurwetenschappen op de studie van muziek: zij beschouwden getalsverhoudingen als onderliggende wetten van harmonie in de muziek, de mensheid en de sferen. Pythagoras geldt als de geestelijke vader hier van. Het verhaal wil dat hij langs een smid liep en in de klappen van de hamers op het aambeeld muzikale intervallen hoorde. Na enkele proeven met wisseling van hamers en smeden en het wegen van de hamers, vond hij uit dat de harmonie van tonen tot stand kwam volgens een verhouding van het gewicht van de hamers: 6:8:9:12. Binnen deze ratio's liggen alle perfecte intervallen binnen het octaaf: het octaaf, de reine kwint en de reine kwart. Het octaaf is 6:12 (1:2); de reine kwint is 6:9 (2:3) en de reine kwart is 6:8 (3:4)³⁹ Een vergelijkbaar experiment met de snaren van een monochord leverde dezelfde ratio's op. Dit maakte duidelijk dat muziek een hoorbare manifestatie is van natuurkundige proporties. Dit principe paste Pythagoras vervolgens toe op de gehele werkelijkheid. *'Music was number and the cosmos was music'*, zegt

³⁶ Eco, U., 61.

³⁷ Ibidem, 61.

³⁸ Ibidem, 72.

³⁹ Leach, E., 16

James.⁴⁰ Het idee van muzikale proporties was sterk verbonden met alle regels voor de productie van schoonheid.⁴¹ Schoonheid in muziek hing dus ook samen met proporties.

Deze mathematische houding ten opzichte van muziek werd in de vierde eeuw door de geleerde Augustine (354-430) neergelegd in zijn *De Musica*: hierin behandelde hij twee van de drie takken van de vroege muziektheorie, te weten metriek en ritme. Zijn aangekondigde plannen om ook de derde tak te beschrijven, de mathematische wetenschap van harmonie, heeft hij niet kunnen verwezenlijken.⁴² De Romeinse filosoof Boethius (480-524) ging hier op door in zijn *De Institutione musica* waarin hij muziek in drie soorten indeelde: *musica mundana*, *musica humana* en *musica instrumentalis*. Van deze drie is het alleen de laatste die het dichtst bij komt bij wat wij tegenwoordig als muziek zouden kwalificeren: muziek gemaakt door instrumenten, hetzij door te blazen (*musica organica*) of te strijken (*musica ritmica*) op kunstmatige instrumenten, hetzij door het natuurlijke instrument de stem (*musica harmonica*). Hij besteedde echter weinig aandacht aan de eerste twee soorten muziek en verkondigde dat hij uitgebreid op *musica instrumentalis* in ging. Volgens James McKinnon bestudeerde Boethius vooral harmonie.⁴³ Het lijkt er dus op dat voor Boethius het bestuderen van harmonie gelijk stond aan de studie van *musica instrumentalis*. Hij beschreef geen werken of de praktijk, maar klinkende instrumentele muziek en deed dit in neoplatonische termen die de harmonieuze proporties aantoonde zoals gegarandeerd door de Pythagorische numerieke ratio's.⁴⁴ Boethius' ultieme doel bij de studie van muziek was het ontwikkelen van vaste, onveranderlijke kennis er van. Daarvoor moest muziek volgens hem worden gekwantificeerd: de vergankelijke klanken die de zintuigen opvingen, van nature kwantitatief, moesten in ratio's worden vertaald die correspondeerden met de muzikale intervallen. Deze laatste werden beschouwd als consonant of dissonant, afhankelijk van onder andere de eenvoud van hun mathematische ratio's.⁴⁵ In de driedeling die Boethius maakte, vallen twee zaken op. Ten eerste dat twee van de drie soorten geen voor het menselijk oor hoorbaar geluid maken: *musica mundana*, 'muziek' van de kosmos en *musica humana*, 'muziek' van het samengaan van de ziel en rede met het lichaam waardoor deze harmonieus kunnen samenwerken.⁴⁶ Ten tweede valt op dat de materialen die hoorbaar geluid kunnen maken, gelimiteerd zijn in hun mathematisch geoorloofde tonen en harmonieën. Beide zorgen voor begrenzing van de aantrekkingskracht van muziek voor de lichamelijke gevoelens en voeden de suggestie dat het genot dat muziek iemand kan brengen als fundamenteel intellectueel en geluidloos werd gezien, zelfs als

⁴⁰ James, J. 30-31.

⁴¹ Eco, U., 63.

⁴² McKinnon, J. W.

⁴³ Leach, E., 12.

⁴⁴ Ibidem, 12-13.

⁴⁵ Bower, C.

⁴⁶ Leach, E., 12.

deze in klank tot uitdrukking werd gebracht. De componist was in Boethius' ogen iemand die de regels van de wereld van de muziek kende, terwijl hij de uitvoerder meer zag als een soort slaaf die zich niet bewust was van al het schone dat alleen theorie kon onthullen.⁴⁷

3.2 Middeleeuwen

Boethius' werk was invloedrijk: in de Middeleeuwen zag men uitdrukking van rationaliteit nog steeds als de belangrijkste eigenschap van muziek. Deze rationaliteit kwam tot uitdrukking in de mogelijkheid tot begrip van de mathematische ratio's die aan de basis liggen van muzikale klanken. Met anderen woorden: alleen schepselen die in staat waren tot begrip van de nummers of intervallen van hoge en lage noten konden muziek maken. Ook de luisteraars waren verplicht klank op deze manier te begrijpen. Mooie muziek was muziek in de juiste proporties. Echter, de muzikale proporties ten tijde van Pythagoras waren niet dezelfde als die in de Middeleeuwen omdat wat iemand in de Middeleeuwen als plezierig beschouwde verschilde van wat de Pythagoriërs plezierig vonden. Componisten aan het einde van het eerste millennium zagen zich geconfronteerd met een probleem dat te maken had met de proporties tussen tekst en melodie. Dat probleem werd nog groter met de polyfonie in de twaalfde eeuw.⁴⁸ Als voorbeeld van verschuiving in wat als mooi werd gekwalificeerd, kan het interval reine kwint (C-G) dienen dat in de negende eeuw gold als imperfecte consonant maar in de twaalfde eeuw toegestaan was.⁴⁹

In de Middeleeuwen waren het vooral de geestelijken die belangwekkende geschriften over (gregoriaanse) muziek produceerden, zoals in de negende eeuw Hucbald (*De harmonica institutione*) en in de elfde eeuw Guido van Arezzo (*Micrologus*).⁵⁰ Later in de Middeleeuwen gaat de meerstemmigheid en bijbehorende notatie een steeds grotere rol in de geschriften over muziek spelen, zoals in de *Ars Nova* van Philippe de Vitry, begin veertiende eeuw. Zoals Leo Samama schrijft ontstond in de vijftiende eeuw langzamerhand enige ruimte tot het vormen van eigen theorieën over muziek, dat wil zeggen los van de Christelijke dogma's. Dat is vooral het gevolg van het feit dat muziek toen stevig in alle maatschappelijke klassen verankerd was en het beginsel van de *imitatio* ook los van de kerk aanvaard kon worden. Immers de *Imitatio della natura* werd aanvankelijk opgevat als

⁴⁷ Eco, U., 91.

⁴⁸ Ibidem, 94.

⁴⁹ Ibidem, 94-95.

⁵⁰ Rasch, R., 14.

een imitatie van de goddelijke natuur, dus ratio en dogma. Dit concept emancipeerde allengs en zo werd de *Imitatio della natura* naast de basis voor imitatief contrapunt ook de kiem voor de opvatting dat muziek een tekst, woorden, kan imiteren, dat wil zeggen deze binnen haar eigen domein kan karakteriseren. Hier komt het Neoplatonisme in een gewijzigde vorm terug. Aanvankelijk was het 'de idee', de goddelijke idee, die muziek als onderwerp had, maar nu kon zij ook 'de idee' van een tekst als onderwerp krijgen. De kerkelijke dogmatiek ten aanzien van de aanvaardbare intervallen octaaf, kwint en kwart kon daardoor ook gemakkelijker losgelaten worden. De tertsen en sexten deden al snel hun intrede.⁵¹ Van hieruit is het slechts een kleine stap om de Platonische idee los te laten en de muziek als een werkelijke verklanking van de woorden te zien, als middel om woorden en hun betekenissen te verbeelden. Muziek als klinkende werkelijkheid (de Italiaanse madrigalen en de Franse chansons van de zestiende eeuw zijn hier het directe gevolg van). De *Imitatio della natura* begon zich zo op de natuurlijkheid te richten (in tegenstelling tot de gekunsteldheid van voorheen). De theorie werd mede daardoor steeds meer een verklarende wetenschap in plaats van een constituerende. Kunst en kunde werden stap voor stap weer (zoals naar we aannemen ook in het keizerlijke Rome het geval was) ontkoppeld. Deze gang van zaken zien we bij Tinctoris, Glareanus en Zarlino tot ontplooiing komen. Zarlino constateerde in het midden van de zestiende eeuw bij voorbeeld dat alleen het menselijk oor muziek beoordeelt en dat het gevoel wel degelijk een rol speelt in die beoordeling. Goed en fout, de aloude Platoonse ethiek, stonden opeens minder scherp tegenover elkaar.⁵²

3.3 Vanaf de zestiende eeuw

Zowel Mersenne (zestiende eeuw) als Kircher (zeventiende eeuw) proberen alle tot dan toe beschikbare kennis over muziek samen te vatten. Het totaal aan beschikbare kennis is na ongeveer 1650 zo groot dat deze niet meer door één persoon kan worden overzien.⁵³ In de zeventiende tot en met de eerste helft van de negentiende eeuw zijn het vooral musici met een goede algemene opleiding die over muziekschrijven, waaronder Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Zij behandelen vooral de eigentijdse compositieleer, binnen steeds weer andere muziektheoretische kaders. Rameau bijvoorbeeld is de grondlegger van de moderne harmonieleer.⁵⁴

⁵¹ Samama, L.

⁵² Ibid.

⁵³ Rasch, R., 14.

⁵⁴ Ibid.

In de tweede helft van de achttiende eeuw verschuift de aandacht naar de historiografie van muziek. Burney's *General History of Music* en Hawkins *History of the Science and Practice of Music* verschijnen in 1776.⁵⁵ Forkel (1749-1818), over het algemeen beschouwd als één van de grondleggers van de moderne muziekwetenschap,⁵⁶ publiceerde in 1777 een staalkaart van muziekkennis in *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* (1777). Forkel deelde die kennis in vijf secties in: fysiek geluid (akoestiek); mathematisch geluid (constructie van instrumenten); muzikale grammatica (notatie en theorie); muzikale retorica (vorm en stijl) en muziekkritiek (esthetiek en uitvoeringspraktijk). Zijn *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788) is hiervan een herziene en uitgebreide versie. De historische benadering komt aan bod in zijn *Allgemeine Litteratur der Musik* (1792), een bibliografie van geschriften over muziek vanaf de Oudheid tot laat in de achttiende eeuw, voorzien van commentaar op de inhoud en kwaliteit van elke bron.⁵⁷ Hiermee was een nieuwe periode aangebroken. Muziekhistorici hielden zich meer dan voorheen bezig met technieken en methoden van componeren en met de analyse, beschrijving en vergelijking van grote hoeveelheden composities. De aandacht ging vooral uit naar muziek als een product van een compositieproces, uitgedrukt in een stijl met onderscheidende technische en expressieve kenmerken.⁵⁸

3.4 Eerste academische leerstoel

In 1861 bekleedde Eduard Hanslick de eerste academische leerstoel muziekwetenschap, in Wenen. Drie jaar daarvoor had hij in zijn *Vom Musikalisch-Schönen* gepleit voor een nieuwe en revolutionaire benadering van de studie van muziek. Hanslick vond dat de methoden van de natuurwetenschappen moesten worden toegepast. Zijn opvolger Adler probeerde in zijn essay *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885) de omvang, de methode en het doel van muziekwetenschap te definiëren.⁵⁹ Adler benadrukte hierin dat de focus moest liggen op het muziekstuk zelf en dat het uiteindelijke doel van alle (muziek)onderzoek was om de theoretische en esthetische principes van deze kunst in de verschillende historische perioden helder te krijgen. In het hele essay is Adler vooral bezig met het onderzoek naar veranderende regels van muziekstijl en ontwerp in het licht van een organisch

⁵⁵ Harrison, F.L., 15.

⁵⁶ Duckles, V., Pasler, J.

⁵⁷ Harrison, F. Ll., 25.

⁵⁸ Ibidem, 41.

⁵⁹ Karnes, K.C., 5.

historisch proces.⁶⁰ Adlers ideeën waren van grote invloed, vanwege zijn colleges, publicaties en zijn lessen aan jonge componisten, onder wie Schoenberg. Adlers concept van muziekwetenschap ging er van uit dat muziekhistorici door zouden gaan om muziek uit het verleden te publiceren en edities uit te brengen, om zo de ‘kunstwerken’ die het onderwerp van hun studie waren, beschikbaar te maken. Het uitbrengen van edities werd zo onvermijdelijk een integraal onderdeel van het muziekwetenschappelijke veld, omdat de meeste projecten betrekking hadden op de studie van ongepubliceerde muziek.⁶¹ De historische bestudering van muziekinstrumenten en uitvoeringspraktijk zijn relatief jonge takken van de muziekwetenschap.

In de aanloop naar de Tweede Wereldoorlog emigreerden Europese musicologen naar de Verenigde Staten, onder meer vanwege de door het naziregime opgelegde beperkingen in het onderzoeksgebied. Dit versnelde de Amerikaanse adaptie van Europese tradities in onderzoek naar Westerse muziek in het Amerikaanse terrein maar ook de verhuizing van muziekwetenschap naar de geesteswetenschappen. Eind jaren zestig van de vorige eeuw zien we een toenemend aantal publicaties over receptiegeschiedenis: hierin wordt nader bestudeerd wat er gebeurt met muziek zodra het de geest, handen en kelen van de componisten en uitvoerders verlaat.⁶² Toch blijft het musicologisch werk tot ongeveer 1980 min of meer een voortzetting van oudere tradities: historische en theoretische studies, edities, bibliografieën en catalogi, exploratie van bronnen, enzovoort. Deze periode wordt, net als de voorafgaande eeuw, wel omschreven als historiografisch, empirisch of neopositivistisch.⁶³

Vanaf ongeveer de jaren tachtig van de vorige eeuw bewegen muziekwetenschappers zich op een breder terrein. Zo stelde Dahlhaus in 1977 voor dat muziekwetenschap zich ook zou moeten bezighouden met receptiehistorie en culturele historie. De focus op muziekwetenschap als een vorm van kritiek is een andere belangrijke trend. Kerman noemde dit in 1985 ‘de studie van muziek als esthetische ervaring’.⁶⁴ Muziek werd gelijk gesteld aan andere disciplines van de geesteswetenschappen, vooral literatuur. Zoals Duckles en Pasler in *Oxford Music Online* schrijven, veroorzaakte deze benadering een debat over de vraag of muziek wel een eigen betekenis had, onafhankelijk van de context waarin het was gecreëerd, uitgevoerd en gehoord, of dat muziek onvermijdelijk sociaal ingebed is en niet volledig kan worden begrepen buiten deze context; of haar betekenis het gevolg is van een zekere mate van intentionaliteit die gemeenschappelijk wordt begrepen

⁶⁰ Harrison, F. Ll., 42-43.

⁶¹ Ibidem, 44.

⁶² Berger, K., 494.

⁶³ Rasch, R., 16.

⁶⁴ Duckles, V., Passler, J.

door degene die creëert en degene die ‘ontvangt’ en of het principieel een attribuut van de geest is, een product van cognitieve respons op geluid dan wel ook/of een lichamelijke.⁶⁵

Vanuit de Verenigde Staten deed rond dezelfde tijd de term ‘new musicology’ zijn intrede. Het was het gevolg van de gedachte dat muziekwetenschap te sterk was gestoeld op onderzoek naar bronnen, documentatie en nieuw ontdekte feiten. Men miste een bredere benadering vanuit kritiek, esthetiek, psychologie, perceptie en sociologie. Tegelijkertijd was een scherpe toename in feministische muziekwetenschap, al snel gevolgd door muziekwetenschap vanuit homo en lesbisch oogpunt. Al deze benaderingen keken meer naar de context van de muziek en werden geschaard onder wat ‘new musicology’ werd genoemd.⁶⁶

Samenvattend concludeer ik dat er in de geschiedenis van de muziekwetenschap vooral aandacht is voor muziektheorie en muziekhistorie. Er lijkt nauwelijks aandacht voor de artistieke ervaring van het muziekpubliek. In het volgende hoofdstuk beschrijf ik wat in verschillende disciplines onder een ervaring en een artistieke ervaring wordt verstaan.

⁶⁵ Duckles, V., Passler, J.

⁶⁶ Fallows, D.

4. De artistieke ervaring

4.1 De ervaring

Het woordenboek Van Dale geeft voor ‘ervaren’ de volgende omschrijving: ‘(...) ondervinden; door ondervinding leren, gewaarworden (...)’.⁶⁷ Vervolgens omschrijft hetzelfde woordenboek ‘ondervinden’ als ‘(...) beleven (...)’.⁶⁸ De stroming in de filosofie die zich bezig houdt met de ervaring is de fenomenologie. Husserl (1858-1938) geldt als de bedenker van de fenomenologie. Volgens Husserl is het alfa en omega van de fenomenologie de terugkeer ‘naar de dingen zelf’. Het gaat dan niet om de dingen als zodanig, maar om de dingen als verschijnselen of fenomenen, voor zover ze aan en in ons bewustzijn verschijnen.⁶⁹ De filosoof die veel aandacht heeft besteed aan de waarneming in de kunst is Merleau-Ponty (1908-1961). De waarneming speelt volgens zijn filosofie een fundamentele rol in ons begrijpen van de wereld en onze interactie ermee. Volgens Merleau-Ponty is het bewustzijn geworteld in het lichaam. Ons lichaam bevindt zich altijd reeds in de wereld en nog voor er sprake is van bewustzijn. In deze voorbewuste, oorspronkelijke ervaring is het subject meteen al verstrengeld met het object. Subject en object zijn hier onlosmakelijk met elkaar verbonden in een oorspronkelijke eenheid, die reeds in en met ons lichaam zelf is gegeven. Deze eenheid vindt hij in het ‘lichaam-subject’ zelf, omdat het lichaam tegelijk subject en object is, én in de dialoog tussen ‘lichaam-subject’ en de wereld.⁷⁰ De Amerikaanse filosoof Dewey (1859-1952) omschrijft ervaring in zijn boek *Art as Experience* als volgt:

*“Ervaren treedt continu op omdat interactie tussen een levend wezen en zijn omgeving ingesloten is in het proces van leven zelf. Onder condities van weerstand en conflict kwalificeren aspecten van het zelf en de wereld, die in deze interactie verwickeld zijn, ervaring met emoties en ideeën waardoor de bewuste bedoeling tevoorschijn komt.”*⁷¹

Veel ervaringen zijn volgens Dewey niet meer dan handelingen, activiteiten. Dewey gaat met zijn omschrijving verder:

⁶⁷ Geerts, G., Heestermans H., 735-736.

⁶⁸ Ibidem, 1916.

⁶⁹ Braembussche, A.A. van den, 243.

⁷⁰ Ibidem, 162.

⁷¹ Dewey, 36.

“Zaken worden ervaren, maar meestal niet zodanig dat ze gezamenlijk een ervaring vormen. We zetten onze handen aan de ploeg en keren ons om; we starten en we stoppen, niet omdat de ervaring het einde heeft bereikt voor het doel waarvoor het in gang was gezet, maar door onderbreking van buitenaf of gewoon door innerlijke lethargie.”⁷²

Het gaat hier vaak om activiteiten zonder duidelijk einde of doel en die uit gewoonte of onverschilligheid worden uitgevoerd. In tegenstelling tot deze soort van ervaren bestaat er ook *een* ervaring en wel “when the material experienced runs its course to fulfilment.”⁷³ In die gevallen krijgt de ervaring een onderscheidend karakter en is het afgebakend van de dagelijkse gang van zaken.

Dewey:

“A piece of work is finished in a way that is satisfactory; a problem receives its solution; a game is played through; a situation, whether that of eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation, writing a book, or taking part in political campaign, is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation. Such an experience is a whole and carries with it its own individualizing quality and self-sufficiency. It is an experience.”⁷⁴

“Ervaringen van deze soort”, vervolgt Dewey, “definiëren we spontaan als ‘echte ervaringen’; die zaken waarvan we zeggen als we ze aanhalen ‘dat was *een* ervaring’.” Zulke ervaringen kunnen iets van enorm belang geweest zijn, zoals een ruzie met iemand waarmee je ooit goed bevriend was; een op een haar na gemiste catastrofe of juist iets meer onbeduidends, zoals een maaltijd in een restaurant waarvan je zegt: “dat was een ervaring”.⁷⁵ In zulke ervaringen stroomt elk opeenvolgend deel vrijelijk en naadloos over in wat volgt. Tegelijkertijd behouden die verschillende delen wel hun eigen identiteit. Dewey neemt een rivier als voorbeeld. Hij zegt dat een rivier, anders dan de vijver, stroomt en dat die stroom een bepaaldheid en een extra geeft aan de opeenvolgende delen, die groter is dan die bestaat in de homogene delen van een vijver. In een ervaring verloopt ‘flow’ van iets naar iets anders. Doordat een deel overgaat in een ander en doordat een deel verder gaat op wat eerder gebeurde, verwerft elk deel zijn onderscheid.⁷⁶

Een ervaring heeft een eenheid dat het zijn naam verschaft, bijvoorbeeld *die* maaltijd, *die* storm, *die* breuk in de vriendschap.⁷⁷ Al deze verschillende ervaringen hebben gemeenschappelijke karakteristieken: ze zijn verenigd als een complete gebeurtenis, zelfs als de onderdelen onderscheidend blijven.⁷⁸ Dewey zegt dat het bestaan van die eenheid wordt bepaald door een enkele kwaliteit waarvan de hele ervaring doortrokken is, in weerwil van de variatie in de afzonderlijke delen waaruit de ervaring bestaat. “Deze eenheid is noch emotioneel, noch praktisch, noch intellectueel, omdat deze

⁷² Dewey, J., 36.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibidem, 37.

⁷⁵ Ibid, 37.

⁷⁶ Ibidem, 38.

⁷⁷ Ibid, 38.

⁷⁸ Pratt, 81.

termen naam geven aan onderscheid dat reflectie daarbinnen kan maken. Maar in het discours over een ervaring moeten we wel gebruik maken van deze bijvoeglijke naamwoorden van interpretatie.

Ervaring is emotioneel maar er binnen zijn geen afzonderlijke emoties.”⁷⁹

De hoogst haalbare toestand van een ervaring is volgens Csikszentmihaly *flow*: een bijna automatische, moeiteloze, maar uiterst geconcentreerde staat van bewustzijn. In *flow* is er evenwicht tussen uitdaging en vaardigheid; we voelen dat ons vermogen goed aansluit bij de gelegenheid. Een ander kenmerk van *flow* is dat afleidingen uit het bewustzijn worden verbannen; we zijn ons alleen bewust van dat wat hier en nu van belang is. In een staat van *flow* vergeten we over het algemeen hoe laat het is en vliegen uren als minuten voorbij (het tegenovergestelde kan ook gebeuren in een ervaring, maar dan spreken we niet van *flow*); de tijd die de klok aangeeft correspondeert dus niet meer met het tijdsbesef. Ons zelfbewustzijn verdwijnt grotendeels of zelfs geheel naar de achtergrond: we zijn even in een andere werkelijkheid.⁸⁰

Economen en marketingdeskundigen borduren verder op de wat filosofen over de ervaring hebben geschreven. Risi bijvoorbeeld gaat uit van het fenomenologisch model van ervaren dat elke ervaring definieert als een interactie tussen de indruk van het huidige moment, de herinnering van het recent ervaren verleden en de anticipatie van de nabije toekomst.⁸¹ In Pine en Gilmore horen we Dewey als zij schrijven dat er sprake is van een belevenis of *experience* ‘wanneer [consumenten] zodanig geïnvolveerd raken dat ze een blijvende indruk opdoen. De gebeurtenis is memorabel en zeer persoonlijk. Emotioneel, fysiek, intellectueel of zelfs spiritueel wordt de consument geraakt. Het is de beleving van (...), dat eerste popconcert,(...), enzovoort.’⁸² Schmitt beschrijft een ervaring als volgt:

*“Experiences occur as a result of encountering, undergoing or living through things. Experiences provide sensory, emotional, cognitive, behavioral, and relational values that replace functional values.”*⁸³

(Ervaringen treden op als resultaat van een ontmoeting met, het ondergaan van of het doorleven van iets. Ervaringen leveren voelbare, emotionele, cognitieve, gedrags- en relationele waarden op die functionele waarden vervangen.) [mijn vertaling]

Schmitt schrijft verder:

*“Experiences are private events that happen to people in response to some kind of stimulus. Experiences are the result of observing or participating in events – whether these events are real or virtual. Such experiences involve the entire living being – our sense, feelings, intellect and bodies. Experiences involve both the rational and the emotional side of human beings.”*⁸⁴

(Ervaringen zijn persoonlijke gebeurtenissen die mensen hebben in antwoord op enige vorm

⁷⁹ Dewey, J., 43.

⁸⁰ Csikszentmihalyi, M., 122-124.

⁸¹ Risi, C., 285.

⁸² Pine, J., Gilmore, J., 30, geciteerd in Nijs, D., Peters, F., 50.

⁸³ Schmitt, B. (1999), 57.

⁸⁴ Schmitt, B., 60, geciteerd in Nijs, D., Peters, F., 50.

van stimulus. Ervaringen zijn het gevolg van het observeren van of deelnemen aan gebeurtenissen – ongeacht of deze gebeurtenissen echt of denkbeeldig zijn. Zulke ervaringen omvatten het complete zijn – ons begrip, onze gevoelens, ons verstand en ons lichaam. Ervaringen hebben betrekking op zowel de rationele als emotionele kant van mensen.) [mijn vertaling].

Goossens destilleert hieruit dat een ervaring de volgende kenmerken heeft: (1) deelname en betrokkenheid van het individu in de consumptie; (2) het fysiek, mentaal, emotioneel, sociaal of spiritueel bewogen zijn; (3) een verandering in kennis, vaardigheid, geheugen of emotie teweeg brengen door deelname; (4) de bewuste perceptie van het samenkomen of doorleven van een activiteit of gebeurtenis; (5) een inspanning gericht op een psychologische of interne behoefte van de deelnemer.⁸⁵

Nijs en Peters wijzen daarbij op het belang onderscheid te maken tussen *beleven* en *ervaren*, in beide gevallen in het Engels vertaald met *experience*. ‘Beleven is een fysiek proces, iets dat je lichamenlijk ondergaat. Een sportwedstrijd, een achtbaan, seks. Ervaren is een mentaal proces, waarbij ontastbare *experiences* [mijn cursivering] cognitief geplaatst worden in een referentiekader en men daarvan geniet. We ervaren bijvoorbeeld een mooi schilderij, emotionele muziek of een adembenemend vergezicht.’⁸⁶ Dit onderscheid botst naar mijn mening met het optreden van de lichamenlijke reacties die kunnen optreden bij het ervaren van muziek, zoals verder in dit hoofdstuk wordt beschreven.

4.2 De artistieke ervaring

Kenmerkend voor de fenomenologische invalshoek in de kunstfilosofie is de aandacht voor het kunstwerk zoals dit zich in de ervaring aandient.⁸⁷ In de esthetische ervaring vormt volgens Kant (1724-1804) het subject het middelpunt, want hier gaat het om een loutere beschouwing die het kunstwerk laat zijn zoals het is. De schoonheidservaring veronderstelt volgens Kant dus een zekere afstandelijkheid ten aanzien van het object.⁸⁸ Volgens Dewey refereert ‘artistiek’ vooral aan activiteiten van productie.⁸⁹ Immers, het is de schilder – de artiest – die het schilderij produceert en analoog hieraan: het is de componist die het muziekstuk schrijft. Het kunstwerk krijgt echter pas zijn

⁸⁵ Goossens, C., 35-40.

⁸⁶ Nijs, D. en Peters, F., 52.

⁸⁷ Braembussche, A.A. van den, 242.

⁸⁸ Ibidem, 155.

⁸⁹ Dewey, J., 48.

kunstwaarde in confrontatie met publiek.⁹⁰ In de podiumkunsten voltrekt die confrontatie zich door middel van een uitvoering, een ‘performance. Dat het publiek in die uitvoering een belangrijke rol speelt, schrijft ook Davies:

“an event counts as an “artistic performance” (...) if it manifests to receivers qualities that bear directly upon the appreciation of a work of art.”⁹¹
(een gebeurtenis telt als een “artistieke uitvoering” (...) als het aan de ontvangers de kwaliteiten duidelijk maakt waar de waardering van een kunstwerk op stoelt)[mijn vertaling].

Davies refereert aan Thom, die zegt dat er geen sprake is van een *performance*, een uitvoering, als er geen actueel publiek is. Thom, zo schrijft Davies, vindt dat een uitvoering altijd “gericht moet zijn op een vorm van publiek”. Daarvoor acht hij het nodig dat er sprake is van enige mate van gerichtheid door de uitvoerders naar het publiek. Een uitvoering in de podiumkunsten vereist volgens Thom betrokkenheid van de toeschouwer met het schouwspel dat een interpretatie is van wat wordt gepresenteerd: de uitvoering als een interpretatie van Beethovens Symfonie Nr. 9 bijvoorbeeld. ‘De gevraagde aandacht van het publiek is daarmee niet voornamelijk passief maar eist activiteit van de toeschouwer. Het publiek is dus niet een onnodig accessoire van een uitvoering ... Elke artistieke uitvoering heeft publiek nodig als het wil slagen in haar referentie en als het de veronderstelde aandacht van en eisen aan het publiek gerechtvaardigd wil zien.’⁹² Ook volgens Boorsma heeft een kunstwerk de confrontatie met publiek nodig om als kunst te kunnen functioneren.⁹³ Betekenis geven aan kunstwerk – in de zin van een nieuwe metafoor creëren – vereist constructieve, creatieve activiteit van de kunstconsument. Die treedt alleen op als de consument de spanning kan oplossen tussen de zintuigelijke waarneming van de nieuwe metafoor en zijn eigen wereldbeeld, door middel van zijn verbeeldingskracht (...). Nieuwe betekenis geven is wat consumenten een artistieke ervaring bezorgt.⁹⁴ Het lijkt in die zin legitiem te spreken van een *artistieke* ervaring van publiek. Het gaat over actie door publiek. Boorsma refereert aan Goodman en Abbing die stellen dat kunstproductie begrepen wordt als een specifieke vorm van taalconstructie – de creatie van nieuwe, authentieke metaforen die bestaande esthetische symbolsystemen afbreken en nieuwe creëren.⁹⁵ Geeft de kunstconsument betekenis aan deze nieuwe metaforen dan wordt er een nieuw verband (betekenis) gelegd tussen de betekenaar

⁹⁰ Boorsma (2006), 75-76.

⁹¹ Davies, D., 18.

⁹² Thom, P., 172-173, geciteerd in Davies, D., 173-175.

⁹³ Boorsma, M. (2006), 75.

⁹⁴ Ibidem, 85.

⁹⁵ Ibidem, 75.

(nieuwe metafoor) en de betekende (datgene waarnaar verwezen wordt).⁹⁶ Als op deze manier nieuwe betekenis wordt gegeven, is er bij de consument sprake van een artistieke ervaring.⁹⁷

4.3 Dimensies van de artistieke ervaring

Een artistieke ervaring kenmerkt zich door de gelijktijdige uitdaging van de cognitieve, perceptuele en emotionele systemen en gaat veel verder dan het ervaren van plezier in de smalle definitie.⁹⁸ De artistieke ervaring is een bevredigende waarde die consumenten ontvangen in ruil voor hun inspanningen om het kunstwerk te vervolmaken. Volgens Boorsma omschrijft Beardsly de artistieke ervaring als een verovering van het object waarop de aandacht is gericht ‘met een gevoel dat alles goed is uitgewerkt’.⁹⁹ Boorsma schrijft dat de kern van Beardsly’s theorie het idee is dat een ervaring een artistiek karakter heeft als die inderdaad deze object-gerichte eigenschap heeft, naast minstens drie of vier andere eigenschappen. Eén daar van is ‘actieve ontdekking’:

“A sense of actively exercising constructive powers of the mind, of being challenged by a variety of potentially conflicting stimuli to try to make them cohere”¹⁰⁰

(Een gevoel van actief de constructieve krachten van het verstand in te zetten, van uitgedaagd worden door verschillende, potentieel conflicterende stimuli om te proberen deze in samenhang te brengen.)[mijn vertaling].

Andere kenmerken zijn: “gevoel van vrijheid” – vrij van zorgen over het verleden en de toekomst van het alledaagse leven; “gevoel van ontkoppeling” – gevoel van emotionele afstand tot het object, die ons bewust laat worden van de macht om boven duistere en verschrikkelijke zaken uit te stijgen; en “gaafheid” – een gevoel van compleetheid en in staat zijn om percepties, gevoelens, emoties en ideeën in een enkele persoonlijkheid te bevatten.¹⁰¹ Ook Davies refereert met betrekking tot de artistieke ervaring aan Beardsly door te zeggen dat ‘hij (Beardsley: IW) het fenomenologische karakter van een dergelijke ervaring onderstreept, wat vereist dat we met verbeelding kijken of luisteren naar een object, op een emotionele vrije manier. Plezier in zulke ervaringen komt voort uit de ontdekking van verbanden tussen de elementen waaruit het object is opgebouwd en de formele en expressieve

⁹⁶ Van den Braembussche, 288.

⁹⁷ Boorsma, M. (2006), 78.

⁹⁸ Goldman, A., 188, geciteerd in Boorsma, M. (2006), 78.

⁹⁹ Boorsma, M. (2006), 78.

¹⁰⁰ Beardsly, M.C., 288, geciteerd in Boorsma, M. (2006), 78.

¹⁰¹ Ibidem, 88.

kwaliteiten die daardoor worden begrepen.’¹⁰² Iemand kan steeds weer nieuwe of andere verbanden vinden. Daardoor kan iemand die voor de zevende keer in een concertzaal een uitvoering van Sibelius’ Symfonie Nr. 2 bijwoont toch een bevredigende artistieke ervaring hebben, ondanks dat hij bekend is met het werk. Davies schrijft: ‘In een uitvoering door een muziekensemble van een bepaald muziekstuk, bijgewoond door bewonderaars die het werk goed kennen, kunnen deze toch (...) volmaakt genot vinden in de nieuwe verbuigingen van bekende routines.’¹⁰³ Deze luisteraars hopen bij elke uitvoering nieuwe mogelijkheden te ontdekken en hun waardering voor het werk te verdiepen.¹⁰⁴ De uitdaging van het ontdekken en de sterk gefocuste staat van bewustzijn zijn ook kenmerken van ‘flow’ zoals Csikszentmihaly die beschrijft (zie hiervoor). Volgens Boorsma is het dan ook moeilijk een scherpe scheidslijn tussen deze twee ervaringen te trekken. Zij ziet de artistieke ervaring als een specifieke vorm van de flow-ervaring.

Volgens Lachapelle et al. beslaat de artistieke ervaring vier sleutelgebieden: de affectieve, perceptuele, communicatieve en cognitieve dimensie.¹⁰⁵ Zij schrijven zich hierbij te baseren op Csikszentmihaly en Robinson die spreken van vier belangrijkste dimensies: intellectueel, communicatief, perceptueel en emotioneel.¹⁰⁶ De kwaliteit van de artistieke ervaring staat volgens Lachapelle et al. in direct verband met de mogelijkheid van de kunstconsument om een betekenisvolle dialoog met het kunstwerk aan te gaan volgens de vier hierboven genoemde dimensies, op een manier dat zijn begrip overeenstemt met de betekenis die de kunstenaar in het werk heeft aangebracht. De mate van overlap tussen de vaardigheden van de kunstconsument, de specifieke kenmerken van het kunstwerk en de bedoelingen van de kunstenaar bepalen de mate en het karakter van de ervaring. De vaardigheden om een kunstwerk te waarderen zijn daarbij een essentiële factor om de ontmoeting met een kunstwerk succesvol te laten zijn. Die vaardigheden worden met de tijd en door opvolgende kunstontmoetingen verworven en ontwikkeld.¹⁰⁷

Eversmann deed onderzoek naar de artistieke ervaring van theaterbezoekers en hanteert dezelfde indeling als Csikszentmihalyi en Robinson: hij deelt de artistieke ervaring (van theaterbezoekers) ook in vier dimensies: de perceptuele, de cognitieve, de emotionele en de communicatieve dimensie.¹⁰⁸ De perceptuele dimensie gaat om stimuli die de toeschouwer ervaart door het kijken naar de voorstelling en waaraan hij geen betekenis of interpretatie koppelt. De cognitieve dimensie gaat over de wijze waarop de toeschouwer op intellectueel niveau de voorstelling

¹⁰² Davies, R. (2011), 11.

¹⁰³ Ibidem, 23.

¹⁰⁴ Ibidem, 24.

¹⁰⁵ Lachapelle, R. et al., 78.

¹⁰⁶ Ibidem, 79.

¹⁰⁷ Ibidem, 79-80.

¹⁰⁸ Eversmann, P., 146.

beleeft. De mate van cognitie is volgens Eversmann afhankelijk van algemene en theater-specifieke kennis en van verwachtingen. Deze verwachtingen hangen samen met voorkennis. De emotionele dimensie bevat de affectieve reactie op de voorstelling, bijvoorbeeld huilen, lachen, in de voorstelling ‘opgaan’. De communicatieve dimensie tot slot gaat om de ervaren interactie tussen de artiesten en het publiek en het publiek onderling.¹⁰⁹

Boerner, Jobst en Wiemann gebruikten het dimensiemodel van de artistieke beleving van Eversmann om te zien of er een relatie bestaat tussen de verschillende dimensies van een beleving die Eversmann onderscheidt en het eindoordeel van de toneelbezoekers. Boerner et al. zagen door hun data bevestigd dat de artistieke ervaring van theater bestaat uit vier dimensies die met elkaar in verband staan. Uit dit onderzoek bleek ook dat alleen de cognitieve en emotionele dimensies significante correlatie vertoonden met de uiteindelijke beoordeling maar dat alle vier de dimensies wel een rol in de beleving speelden.¹¹⁰ Boerner et al hebben in hun onderzoek door middel van regressie analyse bevestigd gekregen dat de emotionele dimensie belangrijker is dan de cognitieve.¹¹¹

In de *Arts Audience Experience Index* van Radbourne et al. zijn veel overeenkomsten te zien met de dimensies van Csikszentmihalyi en Robinson, Lachapelle et al. en Eversmann: kennis (cognitieve dimensie), authenticiteit (perceptuele dimensie), collective engagement (communicatieve dimensie).¹¹²

Samenvattend uit voorgaande concludeer ik dat een ervaring kan worden omschreven als een gebeurtenis die een zekere indruk op iemand maakt. Een ervaring wordt een artistieke ervaring als de recipiënt betekenis geeft aan voor hem nieuwe metaforen. Een dergelijke ervaring heeft verschillende kenmerken, die kunnen worden toegeschreven aan de dimensies van perceptie, cognitie, communicatie, emotie. In het volgende hoofdstuk beschrijf ik de muzikale ervaring en specifieke aspecten hiervan.

¹⁰⁹ Eversmann, P.,139-174. In: Boerner et al., 174.

¹¹⁰ Boerner, S., Jobst, J. & Wiemann, W.,173-180.

¹¹¹ Ibidem, W., 179.

¹¹² Radbourne, J., Glow, H. & Johanson, K., 307-324.

5. Muziek en de artistieke ervaring

5.1 Muziek en luisteraar

Het ervaren van muziek door de luisteraar is, zoals uit voorgaande kan worden vastgesteld, dus onderdeel van het veld van de fenomenologie. Alfred Schutz (1899-1959), een Oostenrijkse filosoof en socioloog, heeft hierover geschreven, vooral in zijn essay *Fragments on the Phenomenology of Music*. Schutz zegt volgens Skarda dat de muziekervaring een zekere en karakteristieke houding vraagt: ‘... we zien dat het besluit om naar muziek te luisteren een zekere houding van de luisteraar vraagt. Hij houdt op met zijn dagelijkse handelingen (...). Zijn aandacht voor het leven wordt afgeleid van zijn originele gebied; (...) zijn spanning van bewustzijn is veranderd. Hij leeft nu in een ander niveau van bewustzijn.’¹¹³ De vraag rijst dan waarin onze gewone aandacht afwijkt van onze aandacht voor een muziekstuk. Wat is de aard van de transitie naar de houding die eigen is aan de ervaring van muziek? En hoe wordt die transitie bereikt? Volgens Schutz, zegt Skarda, gebeurt dit door middel van heroriëntatie, die bereikt wordt door onderbreking van zaken die niet van toepassing zijn op de muzikale ervaring maar die voordien de overhand hadden, bijvoorbeeld zorgen over het werk of gezondheid. Schutz gebruikt hiervoor de termen ‘sprong’ en ‘shock’ en gaat er van uit dat de transitie zowel passief en onbedoeld kan optreden als ook actief als resultaat van een beslissing. Hij geeft als voorbeeld in slaap vallen en de bijbehorende transitie naar de wereld van dromen (passief) en staande in een museum voor een schilderij ons zichtveld beperken tot wat binnen de lijst, het ‘frame’ valt (actief). In dit laatste voorbeeld fungeert het museum zelf ook als ‘frame’ dat onze focus van aandacht verandert. Zodra we het museum binnenstappen, verandert de spanning van ons bewustzijn. We leggen de dagelijkse beslommeringen even naast ons neer. We gedragen ons zoals we denken dat je dat in een museum doet, zoals zacht praten en geconcentreerd naar schilderijen kijken.¹¹⁴ Dit laatste voorbeeld kunnen we ook toepassen op de concertzaal. Eenmaal binnen raken de dagelijkse beslommeringen op de achtergrond en zodra de dirigent zijn ‘baton’ heft, maakt het publiek een ‘sprong’ van het ene niveau van bewustzijn naar het andere. Dit is een actieve transitie, maar die kan ook ongewild plaatsvinden. Bijvoorbeeld wanneer je je scriptie aan het schrijven bent en je aandacht wordt ineens getrokken door muziek die uit de radio komt. In beide gevallen stap je van het ene

¹¹³ Skarda, C.A., 50.

¹¹⁴ Ibidem, 51-52.

bewustzijnsgebied over naar het andere. Schutz beschrijft deze gebieden als ‘afgebakende gebieden van betekenis’. Elk gebied hangt af van en wordt gekenmerkt door een bijzondere ‘cognitieve stijl’. Daartoe behoort onder andere een specifieke spanning van bewustzijn.

In de muzikale ervaring is het publiek niet meer verbonden in de dimensies ruimte en ruimtelijke tijd, maar accepteren de luisteraars de muziek als gids, opdat zij spanning loslaten en geven zij zich over aan de stroom van hun bewustzijn, de muzikale stroom met zijn corresponderende tijdservaring in ‘inner time’. Als de muziek begint en de aandacht van de luisteraar verschuift naar het gebied van betekenis dat specifiek is voor muziek, wordt een systeem van relevanties geactiveerd waarin dat wat speciaal relevant is voor de muziek, in werking wordt gezet. Deze interpretatieve relevanties stellen de luisteraar in staat om ‘chocola’ te maken van de klanken die hij hoort. Wat Schutz als ‘specifiek’ bestempelt, refereert ook aan de capaciteit om te anticiperen op dat wat volgt. Als voorbeeld geeft Schutz hiervoor de luisteraar die anticiperend op het volgende deel van een sonate waarnaar hij luistert, verwacht dat dit een langzaam deel is, op basis van zijn bekendheid met de sonatevorm van die periode; op basis van zijn bekendheid met het specifiek voor deze componist geëigende arrangement van zijn sonates of op basis van zijn eerdere luisterervaring met deze sonate. Risi lijkt bij het formuleren van zijn model van perceptie (interactie tussen heden, verleden en toekomst, zie p. 30) naar Schutz te hebben gekeken.¹¹⁵ In het gebied van de muzikale betekenis bepaalt de thematische muzikale kern wat relevant zal zijn voor de interpretatie. De ervaring met dit specifieke muziekstuk zet het in het spel brengen van relevant materiaal in eerdere ervaringen in gang en dit wordt bepaald door onze ‘actuele interesse’ die weer een functie van onze actuele situatie is. Zo refereren we bijvoorbeeld onze huidige ervaring van een muziekstuk niet aan onze kennis van financiën of grammatica. Volgens Schutz is geen enkele van onze ruimtelijke ervaringen relevant voor de interpretatie van muziek. Met dit concept van systemen van relevantie onderscheidt Schutz de muzikale ervaring van andere ervaringen.¹¹⁶ Anders gezegd: de waarneming van muziek is pluralistisch en vloeibaar; luisteraars gebruiken meerdere cognitieve raamwerken en verwisselen van het ene moment op het andere van strategie.¹¹⁷

Het aspect dat het meeste in verband wordt gebracht met muzikale ervaring is emotie. Over deze link tussen muziek en emotie bestaat een aantal theorieën. Zo maken veel theoretici onderscheid tussen basisemoties en secundaire emoties. De eerste categorie hebben we ontwikkeld als middel om te overleven; de tweede categorie is sociaal geconstrueerd en cultuur-afhankelijk.¹¹⁸ Het lijkt alsof er verwarring is over de betrokkenheid van cognitieve processen in het verband tussen muziek en emotie.

¹¹⁵ Risi, C., 285.

¹¹⁶ Skarda, C.A., 57-58.

¹¹⁷ Marsden & Pople (1989); Hantz (1984), geciteerd in Cook, N., 89.

¹¹⁸ Thompson, W.F., 121.

De verschillende, contrasterende, perspectieven komen echter overeen op het punt van de aanname dat er verschillende mechanismen bij zijn betrokken: sommige treden automatisch in werking en andere gepaard met een cognitieve component.¹¹⁹ Jobst en Boerner citeren Scherer en Zentner die de aspecten waardering, herinnering en empathie noemen als mechanismen waardoor emotie door muziek kan worden gegenereerd.¹²⁰ Thompson haalt Kivy aan die in de connectie tussen muziek en emotie twee basiscategorieën onderscheidt: contour en conventie. Contour refereert aan een ‘natuurlijke’ verbinding, bijvoorbeeld de associatie van een langzaam tempo met de traagheid die we bij een droevig persoon verwachten; conventie definieert Kivy als de algemene associatie van bepaalde muzikale kenmerken met bepaalde gevoelskenmerken, bijvoorbeeld de plagale cadens die slechts door conventie met religieuze rituelen in verband wordt gebracht.¹²¹ Langer, volgens Thompson, suggereert dat muziek emotie representeert door de ‘morphology of feeling’ te reflecteren. Daarmee bedoelt zij dat er een natuurlijke gelijkenis is tussen muzikale patronen en de soorten affectieve veranderingen die we ervaren. Thompson zegt dat muziek volgens Langer congruent is aan de dynamische patronen van emotie: beweging en rust, spanning en ontspanning, bevestiging en ontkenning, voorbereiding, voltooiing, opwindend, enzovoort kunnen zowel in emotie als in muziek voorkomen. Muziek krijgt betekenis door middel van haar natuurlijke gelijkenis met de dynamiek van het gevoelsleven. Langer benadrukt volgens Thompson echter dat muziek geen individuele emoties representeert, maar een meer abstract begrip van ons gevoelsleven. Muziek is volgens Langer expressief in een niet-specifieke, ambigue manier.¹²²

Thompson voert Meyer op, die een andere opvatting aanhangt. Thompson schrijft dat volgens Meyer de esthetische kracht van muziek ligt in de verwachtingen die het bij de luisteraar oproept. Muziek zou een complexe en krachtige ervaring van emoties teweegbrengen omdat het steeds op subtiele wijze afwijkt van onze verwachtingen.¹²³ Thompson schrijft dat Mandler op Meyers theorie doorgaat, als hij zegt dat de incongruentie tussen verwachte en reële gebeurtenissen niet alleen leidt tot een response van opwindend maar ook tot een cognitieve her-evaluatie van de stimuli. Het is deze combinatie van opwindend en cognitieve activiteit die tot een emotionele ervaring leidt, volgens Mandler. Daarbij hebben luisteraars een voorkeur voor een gemiddelde mate van incongruentie tussen verwachte en reële gebeurtenissen. Volgens Thompson gaat Mandler hier door op het werk van Berlyne die aantoonde aan dat de waardering van luisteraars in relatie tot de complexiteit van de muziek een omgekeerde U-functie is: te simpel betekent geen waardering; te complex betekent ook geen waardering. Voor ongeïfende luisteraars ligt het optimum ongeveer in het midden van de

¹¹⁹ Thompson, W.F., 124.

¹²⁰ Scherer K., Zentner, M., geciteerd in Jobst, J. et al., 54.

¹²¹ Thompson, W.F., 129.

¹²² Ibidem, 129-130.

¹²³ Ibidem, 131.

complexiteit; voor geoefende luisteraars op ongeveer ^{4/5}.¹²⁴ Ook Huron benadrukt volgens Thompson het belang van verwachting voor begrip van de emotionele kwaliteiten van muziek. Huron werkt met vijf categorieën van verwachting-response: verbeelding, spanning, voorspelling, reactie en waardering. Een van de aantrekkelijke aspecten van zijn theorie is dat het mogelijk is met deze vijf typen verwachtingen een breed scala van emotionele response op muziek te verklaren. Als een gebeurtenis door het ene systeem wordt verwacht maar niet door het andere, kunnen complexe emoties ontstaan. De omstandigheden die leiden tot onder de indruk raken (sterk geactiveerde spanningsrespons gecombineerd met lage spanning in de waarderingsrespons) verklaren bijvoorbeeld waarom we droevige muziek waarderen terwijl verdriet geen prettige emotie is.¹²⁵ Veel onderzoekers veronderstellen dat verwachtingen van muziek worden gevormd door ervaring. Door ervaring internaliseren mensen regelmatigigheden in de wereld, inclusief die in de muziek. Zulke regelmatigigheden worden opgeslagen als mentale schema's. Deze schema's functioneren vervolgens weer om nieuwe input mee te interpreteren en ze ontwikkelen verwachtingen voor gebeurtenissen in de toekomst.¹²⁶

5.2 Musicus en luisteraar

‘Nergens voelt een muzikant de kracht van verbondenheid zo sterk als op het podium, tijdens een gelukte frase, met musici naast je waarmee het fantastisch klikt. En met liefhebbers in de zaal die in het fluidum van de uitvoering steeds dichterbij komen, die je met de noten van al die fantastische componisten als het ware naar je toe trekt.’¹²⁷

Deze uitspraak is van Eva Stegeman, artistiek leider van het Kamermuziekfestival, elk jaar in Den Haag. Zij maakt hier gewag van de relatie tussen musicus en luisteraar, als onderdeel van de driehoeksverhouding componist-musicus-luisteraar. Pedone schrijft dat volgens Schutz de rol van de musicus, de ‘performer’, is dat hij, door middel van die gebeurtenis in ‘outer time’ dat een uitvoering is, de ‘inner stream of consciousness’ van de componist herstelt en beschikbaar maakt voor de luisteraar. De uitvoering wordt een soort middel om de ‘inner

¹²⁴ Thompson, W.F., 132-133.

¹²⁵ Ibidem, 134-135

¹²⁶ Ibidem, 135-136.

¹²⁷ Pooter, D. de.

time' van de drie subjecten, die betrokken zijn in de sociale relatie in muziek, te synchroniseren: een relatie van gelijktijdigheid tussen de uitvoerder en luisteraar en een relatie van quasi-gelijktijdigheid tussen deze twee en de componist. Hoe meer de originele betekenis van de componist in de uitvoering wordt gerespecteerd, des te beter het middel functioneert.¹²⁸ De fundamentele omstandigheid van alle mogelijke communicatie is die van intersubjectiviteit waarin elk subject de stroom van ervaringen in 'inner-time' deelt en de gezamenlijkheid van deze gemeenschappelijk afgestemde relatie wordt ervaren als 'Wij'. Het is een situatie waarin de luisteraar en musicus 'samen oud worden'.¹²⁹ In *Making Music Together* schrijft Schutz:

*"It is the eminent social function of the performer (...) to be the intermediary between composer and listener. By his recreation of the musical process the performer partakes in the stream of consciousness of the composer as well as of the listener. He thereby enables the latter to become immersed in the particular articulation of the flux of the inner time which is the specific meaning of the piece of music in question."*¹³⁰

Skarda noemt het de verantwoordelijkheid van de uitvoerder om die speciale muzikale betekenis, zoals bedoeld door de componist, te herscheppen. Voor die luisteraars die niet in staat zijn in de voortgaande stroom van het muzikale proces te delen zonder de hulp van hoorbare klanken, biedt de uitvoerder hem de enige mogelijkheid om kennis te maken met het werk. Deze functie wordt des te duidelijker door verschillende uitvoeringen van het zelfde werk te vergelijken. We merken dan dat de ene musicus zijn rol beter vervult dan de ander en meer van de muzikale betekenis overbrengt dan andere uitvoeringen. In dergelijke gevallen zeggen we dat het stuk beter uitgevoerd, betekenisvoller was. De effectiviteit van de uitvoering hangt af van de mate waarin de uitvoerder verdiept is in de stroom van muzikale gebeurtenissen die samen de muzikale betekenis van het werk vormen. Het hangt ook af van de capaciteit van de uitvoerder om deze muzikale betekenis in de uitvoering over te brengen.¹³¹

In de concertzaal is de luisteraar daarbij in staat om de onmiddellijke aanwezigheid van de uitvoerder te ervaren, anders dan bijvoorbeeld als hij de muziek via de radio of een CD

¹²⁸ Pedone, N., 207.

¹²⁹ Schutz, geciteerd in Pedone, N., 207.

¹³⁰ Schutz, A., 174, geciteerd in Skarda, C.A., 117.

¹³¹ Skarda, C.A., 117-118.

hoort. Dit komt onder andere naar voren in een onderzoek dat Radbourne en Arthurs uitvoerden. Het publiek van het concert in kwestie gaf aan te hebben genoten van de interactie tussen de uitvoerders en hen zelf, waarbij zij de ervaring van het ‘live’ enthousiasme, het gevoel van ‘engagement’ en hun relatie met de muziek als positief beschreven.¹³² Deze ‘face-to-face’ situatie noemt Schutz de optimale situatie. De luisteraar kan hier de onmiddellijke aanwezigheid van de uitvoerder ervaren. De uitvoerder wordt als zodanig door het publiek herkend en samen ervaren zij elkaar direct in ruimte en tijd. Het visuele aspect is hierbij van groot belang. Het publiek kijkt naar de uitvoerder en interpreteert zijn beweging en zijn gezichtsuitdrukking, enzovoort, als indicatoren van de aard of intensiteit van het gevoel en de verbondenheid. Zodra de uitvoerder meer opgaat in de voortdurende stroom van muzikale gebeurtenissen, merkt het publiek dit en participeert het enthousiast meer en meer in de betekenis van het werk. De uitvoerder heeft op deze manier meer mogelijkheden om begrip bij het publiek op te wekken omdat hij de luisteraars aanbiedt de grote waardering voor het werk met hem te delen. Bovendien kan de reactie van het publiek de uitvoerder opzweepen zijn uitvoering te verbeteren en zo nog meer van de muzikale betekenis over te brengen. Dit proces is dus wederkerig.¹³³

In het geval van een uitvoering door een symfonieorkest voltrekt dit proces zich op een andere manier. Het publiek kan niet langer direct greep krijgen op de activiteiten waarin de uitvoerders hun betrokkenheid in het muzikale proces tot uitdrukking brengen. Het zijn er eenvoudigweg te veel. Deze rol wordt nu door de dirigent over genomen, zowel richting de orkestleden als richting publiek. De gebaren van de dirigent, die in de ruimtelijke dimensie muzikale gebeurtenissen oproept die eigenlijk behoren tot de dimensie van ‘inner time’, zijn ook een referentie voor het publiek. Ze bewerkstelligen een ‘community of space’ waarin de stromen van ‘inner time’ van publiek en uitvoerders op een manier verenigd worden, dat ze synchroon samenkomen in ‘een levendig heden’. De uitvoerders, de dirigent en het publiek komen uit de voltooide muzikale ervaring te voorschijn met het gevoel dat zij *samen* de muzikale betekenis, zoals bedoeld door de componist en overgebracht in de uitvoering, hebben gedeeld.¹³⁴

¹³² Radbourne, J., Arthurs, A., 10.

¹³³ Skarda, C.A., 118-119.

¹³⁴ Ibidem, 121.

5.3 Elementen van de muzikale ervaring

Skarda haalt Schutz aan, die drie essentiële elementen van de muzikale ervaring noemt. Als eerste noemt hij het kenmerk dat de muzikale ervaring ontstaat in de stroom van 'inner time', niet noodzakelijkerwijs refererend aan de ruimte-tijd dimensie. Het kan echter wel refereren aan acties in de buitenwereld, zoals bij dansmuziek. Dit is mogelijk omdat de componist zijn muzikale elementen toepast op zo'n manier dat beweging wordt gesuggereerd en dus zo gebeurtenissen binnen een ruimte-tijd dimensie coördineert met gebeurtenissen binnen de 'inner time'. Als tweede element voert Schutz aan dat, omdat de muzikale ervaring in gelijktijdigheid de stroom deelt van de stroom van bewustzijn, de betekenis van deze ervaring gebaseerd is op de manier waarop betekenis in onze stroom van bewustzijn is opgebouwd – door 'retention' en 'reproduction', 'protention' en 'anticipatie'. Muzikale betekenis komt naar voren door middel van een structuur die gebruik maakt van onze capaciteit tot oproepen van en anticiperen op onze ervaringen. Het derde essentiële element is volgens Schutz het muzikale thema dat naar voren komt als een unieke configuratie. Het thema, dat het basis element is van alle muziek, wordt ervaren als een geheel. Hierbij moet de term thema niet worden begrepen in een smalle of technische zin. Skarda schrijft dat Schutz het thema kenschetst als een structuur of configuratie die optreedt, identificeerbaar is, toestaat met andere thema's te worden gecombineerd en die verandering kan ondergaan en door de luisteraar kan worden herkend als hetzelfde, maar veranderd.¹³⁵ De rol die muziekcultuur speelt in de muzikale ervaring is volgens Schutz van essentieel belang. Muziekcultuur is volgens hem een interpretatieschema dat het de luisteraar mogelijk maakt om zijn muzikale ervaring goed te begrijpen en er betekenis aan te geven. De muziekcultuur waaruit de componist komt, beïnvloedt hem tijdens zijn werk, verschaft de uitvoerder een basis van waaruit hij het werk kan interpreteren en is zelfs gedeeltelijk verantwoordelijk voor het feit dat een luisteraar het haast onmogelijk vindt om naar 'nieuwe' muziek te luisteren. De muziekcultuur heeft, dus, een essentiële functie in de muzikale ervaring.

Uit wat hiervoor al is geschreven, ziet Schutz de muzikale ervaring ook als een sociale constructie: die tussen componist, uitvoerder en luisteraar. Dit komt ook naar voren in het onderzoek door Radbourne en Arthurs: meer dan de helft van de respondenten waren het erg eens met de stelling dat 'de interactie tussen uitvoerders en publiek resulteert in publieksgenot'.¹³⁶ Speciale aandacht krijgt het ervaren van de menselijke stem. Volgens Risi is het ervaren van de stem ook een fysiek proces: zingen, gehoord worden en horen kan volgens Barthes worden begrepen als een intieme activiteit van

¹³⁵ Skarda, C.A., 90-91.

¹³⁶ Radbourne, J. & Arthurs, A., 9.

uitwisseling.¹³⁷ Poizat introduceerde de term ‘jouissance’ (begeerte, wellust) voor dit proces, een term met een expliciete seksuele connotatie.¹³⁸ Barthes’ beschrijving van de ervaring van de stem, vooral in een *live* uitvoering, als een lichamelijke participatie, iets dat zich over de gehele oppervlakte van het lichaam, de huid verspreidt en zijn conclusie dat muziek daarom een orgasme teweeg kan brengen¹³⁹, refereert zowel aan het lichamelijke van Risi als het seksuele van Poizat. Barthes: “I am determined to listen to my relation with the body of the man or woman singing or playing and that relation is erotic (...).”¹⁴⁰ Een muzikale (vocale en/of instrumentale) artistieke ervaring kan dus lichamelijke gevolgen hebben.

Barthes’ ‘grain of the voice’ mag in een verhandeling over muzikale artistieke ervaring niet onbesproken blijven. Barthes:

“The ‘grain’ is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs. (...) the ‘grain’ – or the lack of it – persists in instrumental music. I shall not judge a performance according to the rules of interpretation, the constraints of style (...), but according to the image of the body (the figure) given me. I can hear with certainty – the certainty of the body, of thrill – that the harpsichord playing of Wanda Landowska comes from her inner body and not from the petty digital scramble of so many harpsichordists (...).”¹⁴¹

(De ‘grain’ is het lichaam in de zingende stem, de schrijvende hand, het uitvoerende been (...)) de ‘grain’ – of het gebrek er aan – zet zich voort in instrumentele muziek. Ik zal een uitvoering niet beoordelen volgens de regels van interpretatie, de dwangmatigheden van stijl (...) maar volgens het beeld van het lichaam (het figuur) dat mij wordt gegeven. Ik kan met zekerheid, de zekerheid van het lichaam, van sensatie – horen dat het klavecimbelspel van Wanda Landowska vanuit haar innerlijke lichaam komt en niet van het miezerige digitale gegrabbel van zo veel klavecinisten.) [mijn vertaling].

Uit dit citaat van Barthes blijkt dat de zichtbaarheid en nabijheid van de uitvoerder een rol speelt in de artistieke ervaring van muziekpubliek. Dit aspect heeft volgens mij te maken met communicatie en liveness en is daarmee niet specifiek voor de artistieke ervaring van muziek.

¹³⁷ Risi, C., 286.

¹³⁸ Pouizat, M., geciteerd in Risi, C., 286.

¹³⁹ Barthes, R. (1970), 110.

¹⁴⁰ Barthes, R. (1977), 188.

¹⁴¹ Ibidem, 189.

DEEL 2: ONDERZOEK

6. Het domein voor onderzoek: muziekkritiek

Het aangewezen domein van de muziekwetenschap om het antwoord te zoeken op de vraag of, en zo ja hoe, de hedendaagse muziekwetenschap aandacht geeft aan de artistieke ervaring is de wetenschappelijke muziekkritiek. Muziekkritiek beschrijft, becommentarieert en analyseert componisten, het (gedrukte) muziekwerk zelf, nieuwe muziekstukken en muziekkritieken.¹⁴² In relatie tot het onderwerp van deze scriptie gaat het over het laatste. Hoe muziekkritiek kan worden bedreven en welke taal de criticus hierbij ter beschikking staat, beschrijf ik hieronder.

6.1 Invalshoeken

Muziekkritiek is een vorm van kunstkritiek. In kunstkritiek worden volgens Riley¹⁴³ drie verschillende invalshoeken gehanteerd. Als eerste noemt hij de ‘viewer-as-responder’ theorie. Deze benadrukt de response die het kunstwerk oproept in een –passief veronderstelde – toeschouwer. Aanhangers van deze theorie gaan er van uit dat we nooit kunnen weten hoe anderen de wereld ervaren en we daarom alleen naar hun gedrag moeten kijken en hoe dit correleert met de variaties in stimuli. De ‘viewer-as-contributor’ theorie benadrukt de interne, mentale activiteit van de kijker en focust op de mentale bijdrage die deze in het kunstwerk inbrengt om het te kunnen begrijpen in termen van zijn eerdere ervaringen. Binnen deze theorie onderscheidt Riley ‘nativists’ en ‘empiricists’. De eersten beweren dat de mentale mogelijkheden om de ontvangen data te verwerken, aangeboren zijn. De tweede groep meent dat de inkomende data worden verwerkt aan de hand van eerdere kennis, opgedaan door cultureel leren of persoonlijke ervaringen in de wereld. De derde invalshoek is de ‘direct’ theorie. Deze benadrukt de formele, materiele eigenschappen van het besproken kunstwerk. De aandacht is

¹⁴² Bujić, B.

¹⁴³ Riley, H., 1-6.

gericht op materiaal, formele eigenschappen van het kunstwerk zelf als primaire bron van betekenis. Deze theorie gaat voorbij aan de rol van de kijker hetzij als ‘responder’ hetzij als ‘contributor’. In plaats daarvan zien aanhangers van deze theorie het als belangrijkste taak te analyseren wat aanwezig is in het kunstwerk zelf.¹⁴⁴ Koopman schrijft: ‘Bij musicologen en muziektheoretici slaat de balans tussen onmiddellijke ervaring en objectiverende benadering soms volledig door naar het laatste. De directe muzikale beleving is dan nog slechts een middel tot het doorzien van de muzikale vorm in al zijn details. Werkelijke overgave aan de muziek ontbreekt, de muziek is gereduceerd tot een object van kennis.’¹⁴⁵ Dit duidt op schrijven over vooral de cognitieve dimensie van de muzikale ervaring.

Het is duidelijk dat kunstkritiek die spreekt over de ervaring van het kunstpubliek, in deze scriptie dus de muziekkritiek die spreekt over de ervaring van muziekpubliek, gezocht moet worden onder aanhangers van de ‘viewer-as-contributor’ theorie. Het middel dat de kritiek ten dienst staat om deze ervaringen te beschrijven is taal. Welke taal kan de muziekcriticus gebruiken om over de muzikale ervaring te spreken?

6.2 Taalgebruik

Hanslick, aangehaald door van der Schoot, schreef: “(…); muziek is een taal die wij spreken en verstaan, maar die we niet kunnen vertalen”.¹⁴⁶ Het middel waarmee (kunst)critici hun werk doen is echter taal. Hoe kunnen zij dan spreken over muziek en de muzikale ervaring? Hiervoor ga ik terug naar de klassieke Oudheid. In de klassieke retorica kunnen we de eerste Europese reflectie vinden op kunstwerken die de toeschouwer beroeren als waren deze levende wezens. Of op zijn minst hoe een dergelijke gerichtheid en reactie zou kunnen worden bereikt, zowel in welsprekendheid als in de beeldende kunsten. De klassieke retorica reflecteert op *enargeia*, of de beschrijving die zo levendig is dat het publiek gelooft met eigen ogen te zien wat de spreker in woorden beschrijft. Het Griekse *enargeia* (levendigheid), een afgeleide van *argos*, schijnend licht, betekende helderheid, onderscheid of levendigheid en, daarop voortbordurend, iets bij het publiek over het voetlicht brengen door het uit te lichten. Aristoteles definieerde de term in zijn *Rhetorica*

¹⁴⁴ Riley, H., 1-6.

¹⁴⁵ Koopman, C., 76.

¹⁴⁶ Schoot, A. van der, 65.

als volgt: een levendige representatie (*enargeia*) brengt datgene wat wordt bediscussieerd voor de ogen van het publiek door middel van woorden die actualiteit betekenen (*energeia*) – vooral metaforen die levenloze objecten als levend representeren. Zowel Aristoteles als Cicero, Quintilian en Longinus beschouwde levendige, levensechte representatie als een van de meest belangrijke overtuigingsmiddelen.¹⁴⁷

Van Eck schrijft dat de klassieke retorica zich onderscheid door een constante nadruk op de kracht van visuele overtuiging en adviseert dat de spreker zich moet richten op de ogen van het publiek en niet op de oren. Zij haalt Quintilian aan die schreef: ‘Levendigheid (...) laat ons niet zo zeer een verhaal vertellen maar eerder een echte scene uitbeelden, waarbij onze emoties niet minder worden beroerd dan wanneer we aanwezig waren geweest bij de echte gebeurtenis.’¹⁴⁸ Het resultaat was niet zo zeer overreding door kracht of rationeel argument maar fascinatie. Longinus noemt stijlfiguren als metaforen en metonymen de gebaren en het gezicht van de welsprekendheid. In de visuele metaforen die Quintilian en Cicero gebruikten wordt spraak levendig: het heeft handen die gebaren, ogen die zien en een gezicht dat emotie uitdrukt.¹⁴⁹ Zonder beelden is spraak levenloos en krachteloos maar als ze juist worden gebruikt, geven ze het woord leven en de kracht om het publiek te raken. Dit kan worden bereikt door personificatie en narratieve technieken, zoals het opbouwen van een gedetailleerde beschrijving met sprekende details, een ooggetuige introduceren en plotseling het publiek aanspreken.¹⁵⁰

Om de muzikale ervaring, dus niet van de fysieke of wiskundige eigenschappen van geluid, te beschrijven, is er een lange traditie van beeldspraak die gebaseerd zijn op ruimtelijke (‘hoog’ en ‘laag’) en dramatische (‘stemmen’ en ‘gedrag’) beeldspraak.¹⁵¹ Dit wordt begrijpelijk als we weten dat de traditionele opvatting over muziek was dat het een mimetische of imiterende kunst was. Muziek ging wel degelijk ergens over. Plato belichtte dit imiterende karakter al bij de beschrijving van de (kerk)toonsoorten: de Dorische toonsoort drukte bezonnenheid uit; de Frygische bootste de stem van de dapperheid na. Ook volgens Aristoteles was het bijzondere van muziek dat men in melodieën imitaties van karakters vindt. Hieruit concludeer ik dat ook de manier waarop critici schrijven een aanwijzing kan zijn voor schrijven over muzikale ervaring.

¹⁴⁷ Eck, C. van, 90-91.

¹⁴⁸ Ibidem, 91.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Nieuwkerk, W.W. van, 45.

In hoofdstuk 7 beschrijf ik aan de hand van de casus *The Opera Quarterly* of de karakteristieken en dimensies van de artistieke ervaring van muziek in de artikelen aan de orde komen en zo ja, welke.

7. De casus *The Opera Quarterly*

7.1 Context

Het muzikale genre waarin berichtgeving over de artistieke ervaring van publiek voor de hand liggend is, is opera. Opera is bij uitstek een vorm van podiumkunst die inherent is aan koppeling aan publiek.¹⁵² In 1637 opende in Venetië het eerste voor gewoon publiek toegankelijke operahuis. Bijna sinds haar ontstaan rond 1600¹⁵³ is dit genre dus verbonden met publiek. Opera was oorspronkelijk gewoon Italiaans voor ‘werk’ of ‘opus’ maar sinds de zeventiende eeuw is het een neutraal synoniem voor de muzikale drama’s, *dramme per musica*, waarvan er zo veel op de Venetiaanse podia werden uitgevoerd.¹⁵⁴ Een ander argument om te kiezen voor domein opera is dat opera de kostbaarste vorm van podiumkunst is en per bezoeker de meeste subsidie ontvangt. Ter illustratie: de Nationale Reisopera ontving, in verhouding tot het aantal bezoekers, de meeste rijkssubsidie: € 8,7 miljoen. Per bezoeker (45.000 bezoekers) komt dat neer op € 194. De Nederlandse Opera in Amsterdam kreeg € 25 miljoen subsidie van het Rijk. Gezien de 146.000 bezoekers in 2009 komt dit neer op € 175 per bezoeker. Het subsidiebedrag is hoger dan de prijs van het duurste kaartje (1e rang: €110).¹⁵⁵ In landen om ons heen is de situatie niet veel anders.¹⁵⁶ Het valt te verwachten dat, met het teruglopen en soms zelfs wegvallen van subsidies, operaorganisaties meer aan kunstmarketing zullen willen en/of moeten doen om inkomsten uit onder andere kaartverkoop te genereren. Zoals eerder gezegd speelt de artistieke ervaring een belangrijke rol in de hedendaagse kunstmarketing. Iedereen die betrokken is bij operaproducties heeft er dus belang bij kennis te hebben over de artistieke ervaring van het (opera)publiek. Bovendien komen in opera aspecten van verschillende podiumkunstdisciplines samen,

¹⁵² Boerner, S., Jobst, J., 233.

¹⁵³ *L'Orfeo* (1607) van Monteverdi wordt beschouwd als de eerste opera, hoewel *Dafne* van Peri al in 1598 werd uitgevoerd: een podiumdrama, geheel gezongen met muziek die de emoties van de karakters moest uitdrukken. Burkholder, J.P. et al., 312, 316.

¹⁵⁴ Rosand, E., 81.

¹⁵⁵ Willems, M.

¹⁵⁶ Boerner, S., Jobst, J., 233.

zoals muziek, dans en theater¹⁵⁷, waardoor het mogelijk wordt kennis uit theaterwetenschappen te koppelen aan die uit muziekwetenschap.¹⁵⁸

Volgens Rosand hebben muziekwetenschappelijke teksten de neiging achter te lopen op die van andere disciplines uit de geesteswetenschappen en blijven ze ontoegankelijk voor de kritische benaderingen die vooral in literatuurstudies worden ontwikkeld.¹⁵⁹ Dit is volgens Rosand waarschijnlijk vooral te wijten aan de musicologen zelf, die maar moeilijk de last van hun eigen specifieke analytische systemen kunnen loslaten en niet erg happig zijn om aan theorievorming over hun eigen kritische benaderingen te doen. Daarmee zien ze vorderingen in andere disciplines over het hoofd of nemen er geen notie van.

Op het terrein van opera kan de intellectuele uitwisseling makkelijker plaatsvinden. De tekst is de toegangspoort waardoor muzikaal ongeletterde, maar op andere vlakken wel intellectuele critici zich met opera kunnen bezighouden.¹⁶⁰ Daarbij zijn sinds het ontstaan van opera creatie en kritiek nauw verbonden: de eerste operacomponisten moesten telkens weer verklaren wat opera was en waar het over ging: muziek met tekst of tekst met muziek, klassiek drama of gewoon vertier dat werd uitgevoerd door personen die merkwaardigerwijs zongen in plaats van spraken.¹⁶¹ In ieder geval moesten zij hun werk verdedigen als op zijn minst beantwoordend aan de smaak van het publiek.¹⁶² Vanaf het ontstaan bleven critici opera bespiegelen en becommentariëren in haar ontwikkelingen. Ondertussen bleef het publiek toestromen: zij hadden kennelijk wel een bepaald gevoel over wat opera was en wat opera betekende en hadden geen behoefte aan kritische exegese. Hoewel dus weinig problematisch voor het enthousiaste publiek, is de speciale tweeslachtigheid van het genre een uitdaging voor de critici gebleven en maakt dit genre daarom tot een vruchtbare grond voor moderne en kritische benaderingen.¹⁶³

De keuze voor de casus *The Opera Quarterly* berust op wat hiervoor is gezegd. Het kwartaaltijdschrift bestaat sinds 1983 en heeft een goede reputatie als forum voor alle aspecten van opera en operaproductie. Het blad verschijnt in het Engels. Ik veronderstel daarom dat de artikelen in het blad representatief kunnen zijn voor hoe er internationaal door wetenschappelijke critici over opera wordt geschreven.

¹⁵⁷ Koebner, T. en Eversmann, P.G., geciteerd in Jobst, J. en Boerner, S., 52.

¹⁵⁸ Jobst, J. en Boerner, S., 52.

¹⁵⁹ Rosand, E., 76.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibidem, 75-76.

¹⁶² Ibidem, 76.

¹⁶³ Ibid.

Hypothese

Mijn hypothese met betrekking tot het antwoord op mijn hoofdvraag ‘Besteedt hedendaagse muziekwetenschap aandacht aan de artistieke ervaring en zo ja, op welke manier?’ is dat de hedendaagse wetenschappelijke muziekkritiek weinig aandacht besteedt aan de artistieke ervaring van operapubliek. Deze hypothese is gebaseerd op de bevindingen met betrekking tot de aandachtsgebieden in de historie van de muziekgeschiedenis (hoofdstuk 3); de door McClary genoemde voornamelijk historische oriëntatie van de muziekwetenschappelijke discipline (pag. 7); de door Rosand genoemde neiging van muziekwetenschappelijke teksten om achter te lopen op die van andere disciplines uit de geesteswetenschappen en hun ontoegankelijkheid voor de kritische benaderingen die vooral in literatuurstudies worden ontwikkeld (pag. 40) plus het eveneens door Rosand geschetste karakter van musicologen als zouden zij maar moeilijk van de last van hun eigen specifieke analytische systemen kunnen loslaten en niet erg happig zijn om aan theorievorming over hun eigen kritische benaderingen te doen (pag. 41).

7.2 Onderzoeksmethode

Procedure

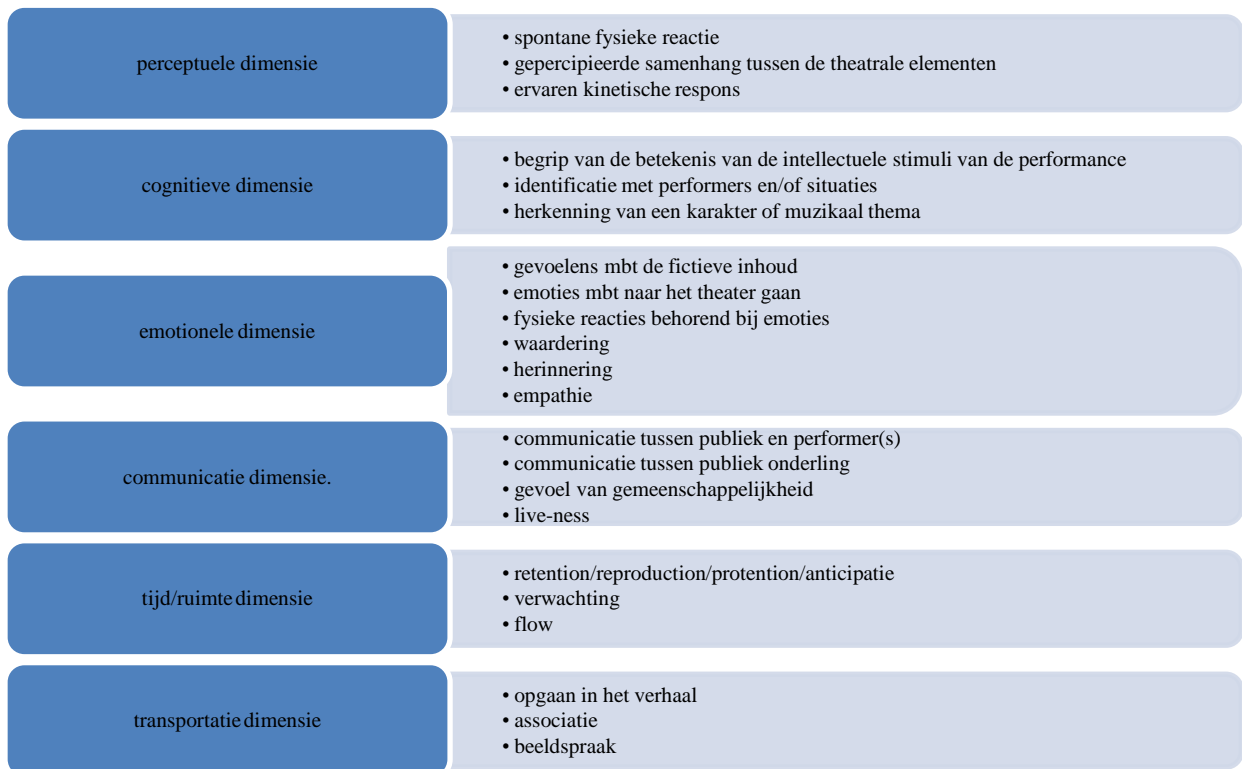
Er zijn tien jaargangen van het vaktijdschrift *The Opera Quarterly* onderzocht op de aandacht voor de artistieke ervaring. Het onderzoek strekt zich uit over de jaargangen 2002 tot en met 2011. In het onderzoek is het uitgangspunt geweest dat het in de artikelen moet gaan om dat wat zich afspeelt op het kruispunt van uitvoerder x publiek/luisteraar van een uitvoering. Ik heb mij in het onderzoek beperkt tot de artikelen; inleidingen door (gast)editors, boekbesprekingen, reviews, enzovoort, zijn niet in het onderzoek betrokken. In het tijdsbestek dat staat voor het schrijven van een masterscriptie was het voor mij niet mogelijk alle artikelen woord voor woord te lezen. Om toch uitspraken te kunnen doen over een periode van tien jaar heb ik het onderzoek verdeeld in een kwantitatief en een kwalitatief gedeelte. Dit kwalitatieve onderzoek had mede als doel te voorkomen dat nog niet bekende dimensies en/of karakteristieken over het hoofd zouden worden gezien. Het kwantitatieve gedeelte beslaat de totale periode van tien jaar; het kwalitatieve gedeelte betreft de drie meest recente complete jaargangen, te weten 2011, 2010 en 2009.

In het kwantitatieve onderzoek heb ik de artikelen eerst onderzocht op het voorkomen van de woorden ‘audience’ en ‘experience’. Vervolgens heb ik gezocht op ‘listener’ als voor dit onderzoek relevante verbijzondering van ‘audience’ en op ‘emotion’ als meest genoemde aspect van ‘experience’

van muziek (zie pag. 32). Op deze manier wilde ik een globaal beeld krijgen van de mogelijke aandacht die aan de artistieke ervaring van het publiek wordt geschonken. Voor dit kwantitatieve gedeelte van het onderzoek heb ik de zoekfunctie in de PDF-documenten gebruikt en de resultaten handmatig geteld. Vervolgens heb ik deze tellingen verwerkt in het programma Microsoft Excel. Een weergave van deze tellingen treft u aan in Bijlage 1.

Daarna heb ik de artikelen uit de drie meest recente jaargangen aan een kwalitatief onderzoek onderworpen. Hiervoor heb ik de artikelen behandeld op een manier zoals dat bij het analyseren van interviews in een kwalitatief onderzoek gebruikelijk is, namelijk door relevante tekstfragmenten te labelen en te coderen. De dimensies van de theaterervaring van Eversmann, Lachapelle et al. en de dimensies van ervaring zoals genoemd in de Arts Audience Experience Index van Radbourne et al. hebben als uitgangspunt gediend voor de analyse van de artikelen. Deze vertonen grote overlap met elkaar en bovendien hebben Boerner en Jobst uit hun onderzoek onder het publiek van een Duits operagezelschap kunnen concluderen dat al deze dimensies een rol spelen in de beleving en dat emotie een belangrijke factor is de perceptie van opera-uitvoeringen.¹⁶⁴ Ook de eerder in deze thesis door Pine en Gilmore, Nijs en Peters, Csikszentmihalyi en Robinson, Schmitt en Lachapelle et al. genoemde dimensies zijn meegenomen. Deze dimensies heb ik aangevuld met aspecten die als specifiek zijn genoemd voor de artistieke ervaring van muziek zoals tijd en muzikale thema (Schutz) en verwachting (Meyer). Ten slotte is het gebruik van metaforen een indicatie dat het om een beschrijving van muzikale artistieke ervaring kan gaan. De betekenisvolle tekstfragmenten zijn gemarkeerd en voorzien van labels met (kern)thema's die zijn vastgelegd in een codeboom. Zo is het volgende schema ontstaan:

¹⁶⁴ Jobst, J., Boerner, S., 50-65.



Figuur 1

7.3 Analyse en resultaten

Kwantitatieve deel

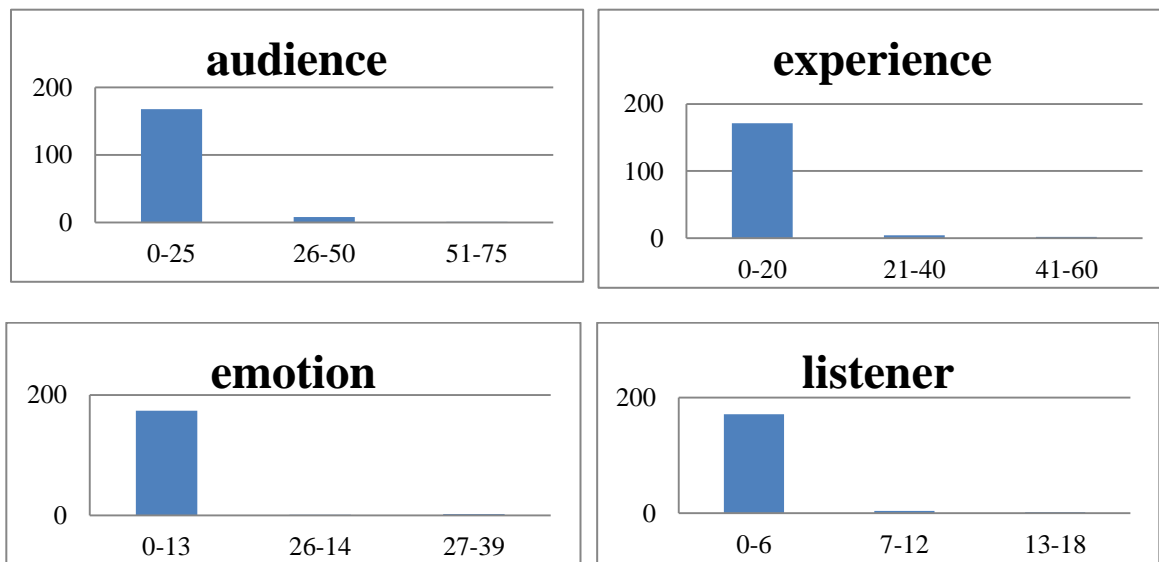
De tien jaargangen *Opera Quarterly*, 2002 tot en met 2011, bestaan uit 32 edities met 177 artikelen. Het totaal aantal pagina's is 2824. Dit totaal aantal pagina's is een benadering: de pagina's met noten zijn niet meegerekend en ik heb niet gecorrigeerd voor pagina's met afbeeldingen en muziekvoorbeelden. In de artikelen komt 'audience' 1390 keer voor; 'listener' telde ik 197 keer; 'experience' komt 744 keer voor en het woord 'emotion' kwam ik 441 keer tegen.

	pagina's	audience	listener	experience	emotion
Totaal	2824	1390	197	744	441
Per pagina		0,5	0,07	0,26	0,16
Grootste waarde	67	74	18	58	37
Kleinste waarde	2	0	0	0	0
Gemiddelde waarde	24	6	2,47	8,66	5,07
Gemiddelde per pagina		0,5	0,07	0,26	0,16
Gemiddelde per artikel	15,95	7,86	1,11	4,2	2,49
Modus	14	1	0	0	0
Mediaan	17	5	0	2	1
Standaarddeviatie	9,98	9,62	0,50	7,45	4,43

Tabel 1

Zoals uit Tabel 1 blijkt, is het hoogst aantal keren dat het woord 'audience' in één artikel voor komt 74; voor 'listener' is dit 18; 'experience' komt op zijn hoogst 58 keer voor in één artikel en voor 'emotion' is als hoogste 37 keer in één artikel gemeten. Het is nu interessant om naar de modus, de meest voorkomende waarde, voor deze criteria te kijken. Hieruit blijkt dat deze 1 is voor 'audience'; voor alle andere criteria is deze 0. Met andere woorden: in de meeste artikelen komen we 'audience' slechts één keer tegen; de andere criteria komen in de meeste artikelen helemaal niet voor.

De tabel laat zien dat de criteria 'audience' en 'experience' meer voorkomen dan de andere 'listener' en 'emotion'. Om de verdeling van gevonden waarden per criteria over het aantal artikelen in een oogopslag inzichtelijk te maken, heb ik de scores onderverdeeld in drie klassen van gelijke grootte.



Figuur 2

Duidelijk zichtbaar is dat de meeste artikelen (verticale as) maar weinig gewag maken van de betreffende criteria (horizontale as).

Omdat ik de aandacht voor de ervaring van het publiek onderzoek, heb ik gekeken of er samenhang is tussen de verschillende criteria (tabel 2). Voor ‘audience’ en ‘experience’ is de score 0,28; er is dus nauwelijks samenhang tussen de scores op deze twee criteria. Met andere woorden: als in een artikel ‘audience’ veel voor komt, betekent dit niet dat ook ‘experience’ veel wordt gevonden. Dit betekent dat als het over ‘audience’ gaat, het niet of nauwelijks ook gaat over ‘experience’. De overige combinaties laten een nog lagere coëfficiënt zien, waaruit ik concludeer dat er tussen deze criteria evenmin sprake is van samenhang.

Correlatiecoëfficiënt:

audience/experience	0,28
audience/emotion	0,20
listener/experience	0,15
listener/emotion	0,11

Figuur 3

Kijkend naar de gegevens in het Excel-bestand (Bijlage 1) springen enkele artikelen er uit op basis van hoge scores op ‘audience’, ‘experience’ en/of ‘emotion’:

<i>Moulin Rouge</i>	Hudson, E.	2011, Vol. 27, nr. 2-3
<i>Opera in Performance</i>	Risi, C.	2011, Vol. 27, nr. 2-3
<i>Digital Diva</i>	Morris, C.	2010, Vol. 26, nr. 1
<i>Getting out of the house</i>	O’Neill, S.	2009, Vol. 25, nr. 3-4
<i>Primal Sounds</i>	Weiner, M.A.	2007, Vol. 23, nr. 2-3
<i>To the Opera House?</i>	Preston, K.K.	2007, Vol 23, nr. 1
<i>Parsifal hysterique</i>	Heyer, B.	2006, Vol. 22, n r. 2
<i>Solomon Markovich Khr.</i>	Khromchenko, S.	2005, Vol. 21, nr. 2
<i>What becomes a legend most</i>	Hart, B.	2004, Vol. 20, nr. 4
<i>Luisa Tetrazzin</i>	Limansky, N.E.	2004, Vol. 20, nr. 4
<i>Zinka Milanov and Floria Tosca</i>	Burroughs, B.	2003, Vol. 19, nr. 4
<i>Zinka Milanov and Floria Tosca</i>	Burroughs, B.	2003, Vol. 19, nr. 2
<i>A Conversation with William</i>	Mason, W.	2002, Vol. 18, nr. 4
<i>Aristocrat of Tenors</i>	Daguzan, S. O.	2002, Vol. 18, nr. 3

In deze artikelen heb ik de teksten rondom de hoog scorende criteria van het betreffende artikel gelezen om te achterhalen of het hier inderdaad gaat over de artistieke ervaring van publiek. Dit bleek veelal het geval in *Opera as Experience* en in *Moulin rouge*. In *Getting out of the House* dat het hoogst scoorde op ‘audience’ gaat het van de 74 keer in iets meer dan de helft van de gevallen niet

over de artistieke ervaring van het publiek. Hetzelfde geldt voor Digital Diva ((40 x ‘audience’). In de overige artikelen is er overwegend geen sprake van dat de gevonden scores op de verschillende criteria over de artistieke ervaring gaan. In *Parsifal Hysterique* bijvoorbeeld, dat met 58 hoog scoort op ‘experience’ en met 37 hoog op ‘emotion’ blijkt het vooral te gaan over de ervaring en emotie van Parsifal, zoals in:

Parsifal finds it difficult to imagine himself in another’s place, to experience the world from someone else’s perspective: ...

Parsifal enters into a delusional state in which he misattributes his own thoughts to another person, whose cognitive experience intrudes into his own stream of consciousness ...

In *Solomon Markovich Khromchenko* (28 x ‘experience’) gaat het eveneens vooral over de ‘experience’ van de zangers, bijvoorbeeld:

Each pedagogue teaches his students his way, recalling how he himself was taught and using his own pedagogical and singing experience.

In the future these skills will acquire new forms, a singer will be enriched by his practical experience...

Dat geldt ook voor *What Becomes a Legend Most*:

The experience of an early childhood radio career, her tours around the country in adolescence ...

Beverly found within herself an outward-looking love that moved her to share her personal experience and help raise over eighty million dollars for the March of Dimes,

Het artikel *Solomon Markovich Khromchenko* scoort relatief hoog op ‘audience’ (27 x) maar dan gaat het meestal niet over de ervaring van het publiek, maar gewoon over het publiek sec, zoals in:

But it is even more important to maintain this impression during the years that follow, vis-à-vis not only the management but also the audience.

But even in the course of these few minutes the audience has to see on the stage an aristocrat with an appropriate bearing ...

In het artikel *Zinka Milanov and Floria Tosca* (Vol. 19, nr. 4) valt 32 keer het woord ‘audience’, maar gaat het evenmin over de ervaring van het publiek. Voorbeelden zijn:

I employed great efforts to make sure that the musical and vocal (the singing itself) characteristics of Alfredo matched the human image as I’d imagined it and as I wanted to convey it to the audience.

Her brilliant singing made one wonder why New York audiences have had to wait so long to hear her as Tosca.

Waar in dit artikel ‘experience’ staat (10 keer), gaat het weer vaak over de ervaring van de zanger, zoals in:

Every time she sang, it was a special occasion, rather like the periodic trotting out of the crown jewels for a viewing, but there was nothing going on that remotely resembled a “career” relative to her illustrious and heavily scheduled operatic past. The paucity of performances might have developed into a complete lack of them but for one great truth of life: no experience or situation is all black or all white.

The singing itself was just plain no good: “. . . forced and shrill, lacking in focus and proper resonance. That she did as well as she did was a triumph of experience over inadequate means.”

Moreover, because she had rather awesome personal experience of soprano wars at La Scala that she preferred not to duplicate in New York

Af en toe betreft het wel de ervaring van publiek, zoals in:

Williams experienced this Tosca’s voice as “liquid ecstasy throughout”.

In *Zinka Milanov and Floria Tosca* (Vol. 19, nr. 2), gaat het in 53 pagina’s 15 keer over ‘audience’. Slechts een enkele keer daar van betreft het de ervaring van het publiek, zoals in:

The anomaly of a Milanov “Vissi d’arte” that received applause from only a portion of an audience and even got a few stifled catcalls (the demonstrators thus indulging in very risky behavior) . . .

Reportedly he sang better than ever in his entire career and the reaction from the audience was wild. Especially the aria before the shooting in the third act was popular with the public, and the public was chanting to him, ‘Bravo Laza! Bravo Laza!’ and demanding an encore. The curtain then fell and was raised more than thirty times. The tension grew from moment to moment.”

The audience gasped.

In de meeste gevallen is dit echter niet het geval. Van de 7 keer dat het over ‘experience’ gaat, betreft het slechts één keer de ervaring van publiek:

No less an observer than Henry, James found Ternina’s London Tosca “a devastating experience,” a reaction he confessed to her face at a post-performance party.

Ook als het over emotie gaat, heeft dit geen betrekking op de door publiek ervaren emotie.

Op het gevaar af eentonig te worden: ook in *A Conversation with William Mason* vinden we weliswaar 24 keer het woord ‘audience’, het gaat echter bijna in geen enkel geval over de ervaring van publiek.

In *Aristocrats of Tenors* ten slotte zien we 22 keer ‘audience’ waarbij het zes keer over ervaring van het publiek gaat, zoals:

The audience doubled their applause at that point ...

—the audience interrupted the opera for ten minutes after “Spirto gentil” with applause and

pleas for an encore.

he spun out the last notes of both arias so finely and so long that the audience held its breath and could not tell when the note faded into silence.

In de tien keer dat het over ‘emotions’ gaat, betreft het geen enkele keer ‘emotions’ die door de luisteraar worden ervaren.

De drie jaargangen *Opera Quarterly* 2011, 2010 en 2009 die ik aan een kwalitatief onderzoek heb onderworpen, bestaan uit totaal 8 edities met 43 artikelen. Het totaal aantal pagina's van deze artikelen exclusief noten is 884 pagina's. Eén volle pagina tekst in *Opera Quarterly* bevat ongeveer 500 woorden. Daarmee komt het totaal aantal woorden van de onderzochte artikelen op ongeveer 442.000. De gecodeerde tekstfragmenten tellen ongeveer 12.000 woorden. Dit betekent dat in minder dan 3% van de tekst geschreven wordt over de artistieke ervaring. In 3 artikelen, samen goed voor 68 pagina's, werd helemaal niet over de artistieke ervaring geschreven. Van de 43 artikelen is er slechts 1 die de artistieke ervaring als hoofdonderwerp heeft (Vol. 27, 2-3: C. Risi: *Opera in Performance: "In Search of New Analytical Approaches"*). Welke aspecten van de artistieke ervaring aandacht hebben gekregen in de artikelen en op welke wijze dit is gebeurd, beschrijf ik hieronder.

Kwalitatieve deel

Na het identificeren van relevante tekstfragmenten ben ik gekomen tot de volgende labels: identificatie; herkenning, herinnering; gemeenschappelijkheid; emotie, fysieke reactie, associatie/verbeelding; live-ness, waardering, communicatie, betekenis geven, betrokkenheid, herkenning, tijd, ruimte/afstand en transportatie. Alle kwalificaties passen in de modellen van Eversmann en Radbourne et al., behalve de laatste drie.

Perceptuele dimensie

Van de spontane fysieke reacties wordt alleen applaus genoemd:

... he and his fellow HD viewers remained to applaud for the duration of the ovations ... (27.4: HD Opera);

Cognitieve dimensie

Het begrijpen van de betekenis komt op de volgende wijze aan de orde:

This in turn created problems for the audience, which found the usual difficulty of understanding the words in opera now a nearly insurmountable obstacle. (...) “the greater part of the audience had no idea what the opera was about”. (25.1-2: Janacek’s Makropulos);

Elaborately prepared gestures designed to give the audience further insight into the psychological depth of their characters. (25.1-2: Opera and Obsolescence);

Herkenning (van zichzelf en/of omstandigheden) en identificatie zijn aspecten van de cognitieve dimensie die in de teksten aan de orde komen, zoals in:

...it would already sound familiar to the audience, greatly enhancing its effect ... (27.2-3: Moulin Rouge!);

Luhmann here attempts simultaneously to force recognition of their own disbelief and yet still to pose the possibility of emotional engagement by tapping into an aspect of each individual audience member’s own experience and emotional memories ... (27.2-3: Moulin Rouge!);

...the jolt of recognition making us conscious of its fictional nature... (27.2-3: Moulin Rouge!);

...all of the performers’ movements are familiar from basic every day experience. (27.2-3: Opera in Performance);

...one can easily feel, if not a cinematic sense of identification, at least the illusion of having become a bystander within the fictional space of the conversation. (27.1: Zooming in);

...certainly exceed the simple fact that audiences liked to see and listen to the stories they already knew. (26.2-3: Chinese opera on stage);

Because the story is so familiar, the audience knows that she is rushing to her death, but the visual and acoustic effects make it appear as though she is already a ghost. (26.2-3: Operatic ghosts on screen);

In contrast, the film allows for a compelling identification between the spectators and Lady Wan by linking the reversed text that she looks at with the written characters that the viewers see on the sheet hanging upside down from Song Shijie’s hand. (26.2-3: Reading off the screen);

...they strive not for mimetic resemblance to real human behavior but rather for a codification of emotion that the audience can read through their familiarity with dramatic conventions. (26.2-3: Cultural revolution);

It coincides instead with the infinitesimal silence that can sometimes arise between the dying away of the final chord and the outbreak of applause, between the ending of a performance and the recognition that the performance has come to an end, (...). Opera buffs often describe this silence as “magical”. (25.3-4: On truth and resemblance);

Herkenning specifiek met betrekking tot muziek komt ter sprake in:

...and the audience recognition of that possibility rests in their recognition of the quotation ... (27.2-3: Moulin Rouge!)

...but the ensuing musical reference sounds like a grouchy Linda Ronstadt where heavy metal—say, Twisted Sister—would have been more appropriate. (25.3-4: Peter Maxwell Davies' worst nightmare);

...the tune is recognizable as the opening motif from Handel's Messiah (25.3-4: Peter Maxwell Davies' worst nightmare);

...experienced operagoers are always aware that somewhere – whether or not they can identify precisely where – they have heard this before. (25.1-2: Anatomy of a warhorse);

Emotionele dimensie

Fysieke reacties behorend bij bepaalde emoties, die zijn genoemd, zijn huilen, giechelen, kreunen, schreeuwen:

*Whether the sonic element of lament worked by (...) or by moving them to sympathetic tears...
... and there was a Libera which brought tears to all eyes. (27.4 Choral lament);*

“Every time we mentioned (...) – they just all sort of giggled and started stirring every time something local was mentioned.” (27.4 The Timely Traditions of);

A collective groan emerged from everyone, but especially the women ... (27.4 HD Opera);

*These experiences, which transgressed existing limits, brought about concrete physical reactions from the spectators, such as leaving the auditorium, slamming doors and booing ...;
...but also as a singer faced with an out-of-control audience whose shouts and protestations were drowning her out. With every means available to her, she defended herself against the waves of displeasure that were coming from her public (27.2-3: Opera in Performance);*

...a favorite moment onstage, drawing laughter in the opera house (26. 2-3 Reading off the screen).

De soorten emoties die worden genoemd, zijn schok, wanhoop, angst, frustratie, teleurstelling, verwondering, onzekerheid en razernij:

...and sending a shock through their audiences (27.4: Dorsal Monuments);

This was when my eyes closed in despair. (27.2-3 Opera in Performance);

... and we spectators suddenly find ourselves haunted by a possibility that we might be as illiterate as the woman. (26.2-3: Reading off the screen);

Verona audiences are sometimes frustrated by not being able to hear singers when they face away. (25.2-3: Getting out of the house);

After the initial disappointment at the sight of the same old room, the projection induced the stirrings of wonderment in the audience that used to greet those old Soviet trees. (25.1-2: Opera and Obsolescence);

In addition, rather than presenting the Angel in such a way that the audience would clearly recognize it as being an angel (in contrast to some of the Friars, who do not, through their lack of saintliness), Sellars puts the audience in a position of uncertainty, as though he were asking each one of them, would you recognize an angel if it came into your life? (27.4: Dorsal Monuments);

Although the HD broadcasts are perhaps more accessible to the nonexpert – since they take away the anxiety-including experience of “going to the opera” and the attendant social rituals (“What should I wear?” “When do I clap?”) (27.4: HD opera: a love/hate story);

... and that invited the predictable fury from the upper balconies when Salvatore Licitra omitted the expected c. (25.1-2: Anatomy of a warhorse).

Het aspect herinnering komt in 13 van de 31 artikelen voor, maar slechts in een enkel geval in relatie tot het aanjagen van emotie, zoals in:

Emotional effect depends on the spectators’ memories of and associations with these songs, (...) (27.2-3: Moulin Rouge!);

...evoking, at least for some, memories that prod[uced: iw] an individual emotional response that would.... (27.2-3: Moulin Rouge!).

Behalve de soorten emoties en fysieke reacties als gevolg van emoties wordt emotie *sec* genoemd, bijvoorbeeld:

However, coral lamentation is also potentially an instance of disciplinary power exercised in performances by provoking an emotional response from audiences (27.4: Choral lament);

...inviting free associations and emotional responses of all sorts (26.1: Temporary Floods).

Communicatieve dimensie

De communicatie tussen speler/musicus en publiek, een belangrijk kenmerk van een live-performance, komt in 10 van de 31 artikelen ter sprake. Soms wordt communicatie alleen genoemd:

communication with the audience through familiar triggers itself became thematized (27.2-3: Moulin Rouge!);

Liu nodding at the audience before and after he peeks at Du, each communicating with the audience separately in one shot (26.2-3: Meeting of the eyes);

Als communicatie wordt beschreven, dan vaak in samenhang met lichamelijke aspecten van de uitvoerder:

...without the endless repetition our mediatized musical culture renders inevitable, it would not be possible to reposition meaning from the body in live performance to the spectator’s brain/body in the reception of performance...(27.3: Moulin Rouge!);

... and then communicating it through facial expression. (26.2-3: Cultural revolution);

...the arms and body communicating to distant audience members who can’t see their face (25.3-4: Getting out of the house).

... a greater depth of musical communication is possible between performers and audience when a space is small enough for perception of performer’s facial expressions. While the size

of traditional opera auditoriums has led to a simplification of gestural language (the arms and body communicating to distant audience members who can't see the face), performing in close proximity to the audience allows singers to fully exploit the communicative power of the body and face ... (25.3-4: Getting out of the house).

Gevoel van gemeenschappelijkheid is bij Eversmann een aspect van de communicatieve dimensie en komt in 7 van de 31 artikelen ter sprake. Zo spreekt Christopher Morris over

Another binary much in evidence in discussions of liveness concerns the communal aspects of performance. Isn't an audience a form of community, in contrast to the isolated and fragmented spectatorship of video? This is partly a question of a spectators' awareness of other spectators, but also of their collective engagement with performers. (26.1: Digital Diva).

Betrokkenheid, *engagement*, lijkt een aspect dat ook in verband kan worden gebracht met de communicatieve dimensie:

...to engage the audience in the world of communication through song... (27.2-3: Moulin Rouge!);

...live performance offers only the potential of a two-way engagement (26.1: Digital Diva);

Perhaps the most familiar example of this for modern listeners is "Lasciatemi morire" (Arianna's lament) which, when performed in its five-voice version engages the audience in a very different sort of relationship than it does when performed in the solo version (26.1: Sarrasine's failure);

...just as the spectator in the opera house may form a sense of communal engagement in the passive and isolated environment of the opera house. (26.1: Digital Diva).

Er lijkt ook een link te zijn tussen betrokkenheid en de emotionele dimensie:

And if this is unsettling, it is also compelling, in that another kind of engagement, more immediate and sensual, takes the place of detached observation and listening (27.2-3: Wagnervideo);

...so that the audience confronts the distancing effects of the artificiality of (mediatized) performance even while being gradually drawn in by the possibility of emotional engagement with that performance, through the bodily engagement that emotional reaction from memory entails (27.2-3: Moulin Rouge!).

Live-ness komt op een aantal manieren aan de orde. Alleen genoemd als 'fenomeen' wordt *live-ness* in:

For these critiques rely on the assumption that opera as experienced live is somehow fundamentally different from opera translate into the medium of film or television. (26.1: Don't look now);

Auslander has dubbed this phenomenon “liveness”: the persistent interpenetration of the live and the mediatized such that there remains no clear distinction between the two. (26.1” Don’t look now);

Still, he usefully, and I think persuasively, exposes some well-worn assumptions about live performance. One of these revolves around the perceived spontaneity and uniqueness of live performance as opposed to the technologically imposed duplication and repetition in mediatized forms. (26.1 Digital diva);

But in fact Kovalik omits the finale – the resurrection of the Antichrist – perhaps in order to aid the audience’s absorption into the conceit of “live” animation. (25.3-4: Peter Maxwell Davies’ worst nightmare);

In combinatie met waardering komt *live-ness* ter sprake in:

I tell myself yes, this is not the way opera is supposed to be, but it’s all right because I still go to see live opera. I’d never become one of those people who only went to the movies for their Verdi. And more opera is more opera, even if it’s in a movie theater, right? After all, this admittedly mass-produced version of opera is still profoundly countercultural, and most of the audience is there for the “right” reason, that is, because what we really love is the real thing. (27.4: HD Opera);

Audiences and critics condemned as inadequate those who did not demonstrably act: the pleasure derived not from participating in an illusion but from witnessing a virtuoso performance. (26.2-3: Cultural revolution);

Soms wordt *live-ness* in verband gebracht met communicatie, zoals in:

The most powerful expression in film for Han was the close-up, which shows the actor’s performance in such detail that the audience could experience “the tremble of the muscle and the pulse of the vein.” (26.2-3: The politics of remediation);

I have suggested elsewhere that it is in performances like this, where in order to read the work you must actually be present for the enactment of the soloist, that we might locate the meaning of Giulio Caccini’s songs. (26.1: Sarrasine’s failure).

Live-ness komt ook voor in verband met gevoel van gemeenschappelijkheid, zoals in:

Another binary much in evidence in discussions of liveness concerns the communal aspects of performance. Isn’t an audience a form of community, in contrast to the isolated and fragmented spectatorship of video? This is partly a question of a spectators’ awareness of other spectators, but also of their collective engagement with performers. (26.1: Digital Diva);

The enthusiasts of liveness have it right after all: better to be in the theater, creating social meaning with other imperfect and unpredictable and fully empowered people. (27.1: Zooming in, gazing back);

Tijd/ruimte dimensie

Het aspect tijd, door Schutz in verband gebracht met het ervaren van muziek, ben ik slechts in drie artikelen in één jaargang tegen gekomen. Drie keer wordt het aspect alleen genoemd:

Wagner's acoustic transition is crucial for the audience's experience of his mythic time and space. (27.2-3: Wagner-Dampf);

...quick cuts and tight framings nudge the attention toward the fictional world of the opera and its very different concept of time (27.2: Zooming in, gazing back);

Opera in performance has (as performed music and theater in general have) the potential to create specific time experiences, to produce a wide diversity of time experiences (27.2-3: Opera in performance).

Twee keer komt het aspect meer beeldend aan bod:

What we experience with Heiner Muller's staging is strong protention – that is, the great, unfulfilled expectation of parallelism between music and scene combined with a rather meager offering of present events. The movement in slow motion thus produces a deceleration and intensification of time. (27.2-3: Opera in performance);

“The performance began at 8 p.m. When I looked at my watch two hours later, it was 8.30”. (27.2-3: Opera in performance).

Transportatie dimensie

Transportatie komt aan de orde als activiteit van publiek in:

...with the performative gestures in which he has paradoxically invited us to lose ourselves. (27.2-3: Opera in performance);

Investing in its effects, “I” was caught up in the transformative force of the production. (27.2-3: Opera in performance);

In an ironic way, Wagner's concept of the spectator “breathing in” the artwork like “life itself” turned in on itself, leading back to precisely the daily grind he had hoped to transport his audience away from and into a larger vision of cosmic life. (27.2-3: Wagnervideo);

This was an ephemeral experience that temporarily transported the spectators from their world to that of the stage on the piazza. (27.1: The castrato meets the cyborg);

By the end of the performance, the listeners move from surprise and admiration to a state of complete ecstasy during which they forgot both the play and the man. (27.1: A sublime invasion);

Last night ‘Il Trovatore’ was produced in a theatre overflowin with people... the music transported us to heaven. (25.1-2: Anatomy of a warhorse);

Verbeelding speelt een rol in transportatie en komt aan de orde in:

Over the course of four evenings we experience myriad clouds, four carefully choreographed sunrises, and no fewer than five thunderstorms. (27. 2-3: Wagner-Dampf);

Everyone is swept towards the irresistible vortex of the opera's conclusion (27.1: Zooming in, gazing back);

The audience's mood can naturally submerge into the melody, so that they can easily experience and resonate with the objects and images on the screen. (26.2-3: The politics of remediation);

...the inversion of the television viewer, who, although knowing the figures on the screen are not "real", is caught up in their story and reacts as if they are. (26.1 Don't look now);

Verbeelding en associatie komen eveneens in een aantal fragmenten voor, soms in relatie tot emotie:

Emotional effect depends on the spectators' memories of and associations with these songs, and therefore is realized in part only through collaboration. (27.2-3: Moulin Rouge!);

Such modifications resulted in the creation of what Downing Thomas calls a "space of belief" that freed the spectator from "mind and reason", releasing the imagination and emotions. (27.1: Marvelous Machines);

The dream requires the spectators to envision the spectacular destruction of the palace as they hear the earth tremble, the lightning strike, and the edifice crumble. (27.1: Marvelous Machines);

They experienced the castrato as a kind of human machine. (27.1: The castrato meets the cyborg);

This domination came just as surely from the restructured stage, submerged orchestra, and magic-lantern lightning – aimed to spatially disorient and thereby beguile the spectator - as from the music. Absorbed by the sight, surrounded by the invisible sound, late nineteenth century audiences experienced Wagnerian dreamworlds firsthand. (26.1: Temporary floods);

"If I listen to Janacek's music ... I have the image of a person with a big head and big feet without a torso. (25.1-2: Janacek's Makropulos).

8. Samenvatting en conclusie

In de kunstvorm muziek spelen luisteraars een essentiële rol: buiten het ritueel van uitvoering en beluistering is er geen sprake van muziek. Heel lang was muziek onderdeel van uitgevoerde rituelen om geboorte, huwelijk, dood en andere grote gebeurtenissen te vieren. Iedereen deed mee door een instrument te bespelen, te zingen en/of te dansen. Er was nauwelijks onderscheid tussen uitvoerders en luisteraars. Met de uitvinding van de muziekdrukunst in 1501 kwam muziek beschikbaar voor een grotere groep, waaronder ook amateurs maar musiceren bleef een sociaal glijmiddel, een manier om in familie- en/of vriendenverband samen te komen. Rond het begin van de zeventiende eeuw begonnen componisten met publieksgerichte muziek tegemoet te komen aan de nieuwe wensen: alternatief (niet-religieus) repertoire met nieuwe muzikale expressievormen. Vooral de Florentijnse componisten wilden muziek niet opvatten als een ‘ hoorbaar ’ onderdeel van de mathematische wetenschap, maar als middel om gevoelens te activeren die in de mensen sluimerend aanwezig waren. De gedachte dat het ervaren van verschillende emoties door middel van muziek een mens in betere balans bracht en zo de fysieke en psychische gezondheid bevorderde, was wijdverbreid.

Tot halverwege de negentiende eeuw speelden amateurs en professionele musici gebroederlijk samen. Door de komst van muzikale virtuozen als Paganini en Liszt realiseerden deze amateurs zich dat zij nooit zo goud zouden kunnen spelen. Ook stelden componisten steeds hogere eisen aan musici die speelden. Muziekwerken werden nu vooral geschreven opdat er naar de muziek zou worden geluisterd en dat deze impact zou hebben op de luisteraars. De luisteraars moesten nu betalen voor hun aanwezigheid en eisten een vlekkeloze uitvoering. De pogingen elkaar in luistervaardigheid te overtroeven, leidden bij aristocraten en ambitieuze burgers tot een duurzame aandacht voor gedragsvormen waaruit kon worden afgeleid dat met verstand van muziek had, ook al musiceerde men niet zelf. Dirigenten eisten volkomen stilte tijdens de uitvoering.

De studie van muziek start in de Oudheid als een van de vier mathematische disciplines, naast wiskunde, geometrie en astronomie. In de Middeleeuwen zag men

uitdrukking van rationaliteit nog steeds als belangrijkste eigenschap. Tot halverwege de achttiende eeuw gaan geschriften over muziek vooral over compositie; daarna verschuift de aandacht naar de historiografie van muziek. Forkel, algemeen beschouwd als een van de grondleggers van de moderne muziekwetenschap, publiceerde in 1792 zijn *Allgemeine Literatur der Musik*, waarmee een periode aanbreekt vol aandacht voor muziek als een product van een compositieproces, uitgedrukt in een stijl met onderscheiden technische en expressieve kenmerken. In 1861 werd de eerste academische leerstoel muziekwetenschap een feit, bekleed door Hanslick. Tot ongeveer 1980 blijft het musicologisch werk min of meer een voortzetting van oude tradities: historische en theoretische studies, edities, bibliografieën en catalogi, exploratie van bronnen, enzovoort. In 1977 stelde Dalhaus voor dat muziekwetenschap zich ook zou moeten bezighouden met receptiehistorie en culturele historie. Muziekwetenschap als vorm van kritiek is een andere belangrijke trend. Kerman noemde dit in 1985 'de studie van muziek als esthetische ervaring'. De aandacht voor de artistieke ervaring van publiek is in de muziekwetenschap dus nog jong te noemen.

Deze aandacht voor de artistieke ervaring komt voort uit de hedendaagse kunstfilosofie die de rol van kunstrecipiënten in de creatie en receptie van kunst benadrukt en kunst als ervaring ziet. Ook in de marketing is een verschuiving te zien van een gerichtheid op het product naar een gerichtheid op de consument. De kunstmarketing volgt deze trend en de artistieke ervaring van het kunstpubliek wordt nu gezien als onderdeel van het artistieke kernproduct. Ervaring heeft kenmerkende karakteristieken: ze zijn bijvoorbeeld memorabel, zeer persoonlijk en hebben betrekking op zowel de rationele als emotionele kant van mensen. Het fenomenologische model van ervaren definieert elke ervaring als een interactie tussen de indruk van het huidige moment, de herinnering van het recent ervaren verleden en de anticipatie van de nabije toekomst. Een artistieke ervaring treedt op als de kunstrecipiënt betekenis geeft aan het kunstwerk – in de zin van een nieuwe metafoor creëren. Het aspect dat het meest in verband wordt gebracht met de artistieke ervaring van muziek is emotie. Volgens Schutz speelt muziekcultuur, als interpretatieschema, een belangrijke rol in onze muzikale ervaring, evenals het herkennen van een muzikaal thema. Daarnaast ziet Schutz de muzikale ervaring als een sociale constructie: die tussen componist, uitvoerder en luisteraar. Dit duidt op het belang van het aspect *live-ness*.

Voor onderzoek naar de aandacht die de hedendaagse muziekwetenschap heeft voor de artistieke ervaring van het luisterende publiek is de muziekkritiek het aangewezen domein en

opera het muzikale genre bij uitstek. In de casus *The Opera Quarterly* zijn tien jaargangen van 32 edities met 177 artikelen onderzocht op een kwantitatieve wijze. De drie meest recente jaargangen zijn bovendien op een kwalitatieve wijze onderzocht. De uitkomsten van het kwantitatieve gedeelte laten zien dat er nauwelijks aandacht is voor publiek, luisteraar, ervaring en/of emotie. In de artikelen die wel hoog scoren op een of meer van genoemde criteria blijkt het heel vaak niet om de artistieke ervaring van het publiek te gaan. De gevonden lage correlatiecoëfficiënten tussen de verschillende criteria zijn hiermee in lijn. Het kwalitatieve deel van het onderzoek leverde de labels identificatie, herkenning, herinnering, gemeenschappelijkheid, emotie, fysieke reactie, associatie/verbeelding, *live-ness*, waardering, communicatie, betekenis geven, betrokkenheid, tijd, ruimte/afstand en transportatie op. Al deze kwalificaties passen in de modellen van artistieke ervaring van Eversmann en Radbourne et al. behalve de laatste drie. De onderwerpen van de onderzochte artikelen zijn vooral historisch en/of theoretisch van aard, met veel aandacht voor de componist, het werk en in mindere mate de uitvoerder. Waar de artistieke ervaring wel wordt beschreven, betreft dit vooral aspecten die ook gelden voor andere podiumkunsten en in veel mindere mate de aspecten die als specifiek voor de ervaring van muziek gelden, zoals tijd. Zelfs de emotionele dimensie van de artistieke ervaring krijgt niet meer aandacht dan andere aspecten. Dat is vooral opvallend omdat emotie het aspect is dat het meeste in verband wordt gebracht met de artistieke ervaring van muziek.

Het antwoord op de onderzoeksvraag ‘Besteedt de hedendaagse muziekwetenschap aandacht aan de artistieke ervaring en zo ja op welke manier?’ is gezien bovenstaande dat er in de wetenschappelijke muziekkritiek, als domein bij uitstek waar dit aan de orde zou kunnen zijn, nauwelijks aandacht voor is. Waar wel over de artistieke ervaring wordt gesproken, geldt dit vooral de aspecten die ook gelden voor andere (podium)kunsten en in mindere mate de aspecten die als specifiek voor de artistieke ervaring van muziek gelden. Mijn hypothese bij aanvang van dit onderzoek is dus bevestigd.

Wat kan een reden zijn voor het negeren van de artistieke beleving? Markham heeft hier over de volgende gedachte:

This same sort of disciplinary filtering that provides musicology with its theoretical armor is the result, according to Abbate, of a genuine disciplinary anxiety about

*giving oneself up to a sensual transportation easily exploited by ideologies of romanticism.*¹⁶⁵

Ook Koopman is die mening toegedaan. Hij schrijft: ‘Bij de gewone liefhebber zal het accent bij het luisteren liggen op de directe muzikale ervaring. Hoewel hij aspecten van de muzikale structuur op globale wijze voor zichzelf zal benoemen is hij niet gericht op muziek als objectieve vorm. Hij duidt de muziek minder dan dat hij haar ondergaat. Bij de expert ligt het gewicht meer op de objectivering. Hij streeft een gedetailleerd begrip na van wat er in de muziek gebeurt. (...) Bij musicologen en muziektheoretici slaat de balans tussen onmiddellijke ervaring en objectiverende benadering soms volledig door naar het laatste. De directe muzikale beleving is dan nog slechts een middel tot het doorzien van de muzikale vorm in al zijn details. Werkelijke overgave aan de muziek ontbreekt, de muziek is gereduceerd tot een object van kennis.’¹⁶⁶ In het woord ‘overgave’ zou de oorzaak van het gebrek aan schrijven over de artistieke ervaring kunnen worden gevonden. Overgave betekent in strijdtermen erkennen dat de ander jou de baas is, dat jij onderdanig bent aan die- of datgene waaraan je je overgeeft. Zo bezien heeft overgave een zwakke connotatie. Zwak wordt niet als mannelijk gezien, maar juist als vrouwelijk. Volgens Meijer impliceert ‘zichzelf geven’ ook een offer en een zelfverlies dat in de culturele verbeelding eerder werd en wordt geassocieerd met vrouwelijkheid dan met mannelijkheid.¹⁶⁷ Zoals zo veel terreinen van de wetenschap (maar ook daarbuiten) is muziekwetenschap en muziekkritiek, ondanks een aantal feministische golven, vooral een door mannen gedomineerde activiteit.¹⁶⁸ Bracke en Puig de la Bellacasa halen Haraway aan die schreef dat alle kennis gesitueerde kennis is en dus niet neutraal.¹⁶⁹ Dit alles kan een verklaring zijn waarom (voornamelijk mannelijke) musicologen, niet erg gebrand zijn op het schrijven over de muzikale ervaring.

Een andere oorzaak kan zijn het steeds grotere belang dat onze maatschappij door de eeuwen aan kennis is gaan toedichten. In het voorgaande hebt u kunnen lezen dat dit voor wat betreft de muziek al begint met Pythagoras die de nadruk op de muziektheoretische, mathematische kant legde. Hij werd gevolgd door onder anderen Augustin en

¹⁶⁵ Markham, M., 35.

¹⁶⁶ Koopman, C., 76.

¹⁶⁷ Meijer, M., 237.

¹⁶⁸ Volgens Asberg is dit het standpunt van feministes die de wetenschap als bepalend zien: men ziet de wetenschap als patriarchaal (...)

¹⁶⁹ Bracke, S., Puig de la Bellacasa, M., 55.

achtereenvolgens Boethius, Hucbald, Arezzo, de Vitry, Rameau, Forkel, Hanslick en Adler. In de vijftiende eeuw kwam Castiglione zoals gezegd met zijn etiquetteboek *Libro del Cortegiano* waarin hij de muzikale manieren waaraan musici zich moesten houden, vastlegde. Vanaf die tijd was er dus niet alleen een referentiekader voor het uitpluizen van de muzikale compositie *an sich* en de plek ervan in de geschiedenis, maar ook één om te beoordelen of de uitvoering van die werken door de musici wel volgens de regels geschiedde.

Ten slotte zou een verklaring kunnen worden gezocht in het feit dat opera tot de hoge cultuur gerekend wordt. Janssen schrijft dat in het perspectief van Bourdieu de beter opgeleiden en welgestelde burgers deels om statusredenen participeren in het kunstaanbod. ‘Door een exclusieve voorkeur voor hogere, ‘legitieme’ cultuur te belijden, onderscheidt de elite zich van de andere sociale klassen.’¹⁷⁰ Een middel tot onderscheid is behalve economisch kapitaal ook intellectueel kapitaal ofwel kennis. Ik veronderstel dat zowel de wetenschappelijke muziekcriticus als ook het publiek van de opera zich dus liever onderscheidt door zijn kennis en begrip van muziek en de componist te laten blijken, dan dat hij dat doet door uitgebreid over de ervaring met de muziek te schrijven. Te meer daar emotie het meest wordt genoemd als aspect van de muzikale ervaring en emotie min of meer lijn recht tegenover kennis staat. Het verdient aanbeveling dat wetenschappelijke muziekcritici meer aandacht besteden aan de emotionele dimensie van de artistieke ervaring. Boerner en Jobst zeggen namelijk dat het vooral de emotionele dimensie is die zorgt voor klanttevredenheid van operabezoekers. Zij menen dat het management van operaorganisaties wellicht een breder publiek kan trekken als die zich ten doel stellen een avond opera tot een bron van emotionele ervaringen te maken voor hun publiek.¹⁷¹ Door te schrijven over de artistieke ervaring kunnen muziekwetenschappers deze managers van munitie voorzien. Misschien dat hun collega’s in de wetenschappelijke muziekkritiek die schrijft over populaire muziek wel meer aandacht schenken aan de artistieke ervaring van het publiek. Het antwoord hier op zou kunnen worden gezocht in een onderzoek van de *Journal of Popular Music Studies*. Het tijdschrift besteedt (volgens de eigen website) aandacht aan de verbanden van populaire muziek met andere kunsten, de relaties met oude en nieuwe media (...) en de status als terrein van onderzoek en kritiek. Bovendien moedigt de redactie onconventionele

¹⁷⁰ Janssen, S., 10.

¹⁷¹ Jobst, J., Boerner, S., 65.

benaderingen aan. Dit zou een interessant onderzoeksonderwerp zijn voor een toekomstige scriptie van een student muziekwetenschap.

Geraadpleegde bronnen

- Applegate, C. (2005). *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion.* Ithaca: Cornell University Press.
- Barenboim, D. (2010). *The Ethics of Aesthetics.* Tilburg: Nexus Instituut.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*, vert. Howard, R. (1975). New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Barthes, R. (1977). *The Grain of the Voice. Image, Music, Text.* Londen: Fontana Press.
- Berger, K. (2005). Musicology According to Don Giovanni, or: Should We Get Drastic? *The Journal of Musicology*, vol. 22, nr. 3.
- Boerner, S., Jobst, J. (2008). The Perception of Artistic Quality in Opera – Results from a Fiel's Study. In: *Journal of New Music Research*, Vol. 37, nr. 3.
- Boerner, S., Jobst, J. & Wiemann, W. (2010). Exploring the Theatrical Experience: Results From an Empirical Investigation. In: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 4, nr. 3.
- Boorsma, M. (1998). *Kunstmarketing. Hoe kan marketing bijdragen aan het maatschappelijk functioneren van de kunsten in Nederland.* Amsterdam: Boekmanstichting.
- Boorsma, M. (2006). A strategic Logic for Arts Marketing. *International Journal of Cultural Policy*, vol. 12, nr. 1.
- Boorsma, M., Chiaravalloti, F. (2010). Arts Marketing Performance: An Artistic-Mission-Led Approach to Evaluation. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40.
- Bower, C. Boethius. *Oxford Music Online*. www.oxfordmusiconline.com, geraadpleegd 28 juli 2012.
- Bracke, S., Puig de la Bellacasa, M. (2007). Kennis als strijdtoneel: Antigone en het feministisch standpuntdenken. In: Buikema, R., Tuin, I. van der (red.). *Gender in media, kunst en cultuur.* Bussum: Uitgeverij Coutinho.
- Braembussche, A. van den (2006). *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie.* Bussum: Uitgeverij Coutinho.

- Broek, A. van den, Haan, J. de (2003): 'Cultuur in competitie om de vrije tijd' in: K. Breedveld, A. van den Broek, J. de Haan, F. Huysmans Tijdsverschijnselen. Impressies van de vrije tijd. 's-Gravenhage: SCP.
- Bujić, B. Bron: Oxford Music Online: criticism of music: the Oxford Companion of music. Geraadpleegd: 23 augustus 2012.
- Burkholder, J.P., Grout, D.J., Palisca, C.V. (2006). *A history of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company.
- Campenhout, H. van. (1999). *Metamorfose: een filosofie van muziek*. Leende: Damon.
- Cook, N. (1994). Perception: A Perspective from Music Theory. In: *Musical Perceptions*. Aiello, R., Sloboda, J.A. (red). New York/Oxford: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1998). Creativiteit; over flow, schlepning en ontdekking. Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Dame, J. (1994). *Het zingend lichaam*. Kampen: Kok Agora.
- Davies, D., (2011). *Philosophy of the Performing Arts*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. New York: Penguin Group.
- Duckles, V., Pasler, J. (2012). Musicology. *Oxford Music Online*, geraadpleegd 28 juli 2012.
- Eck, C. van. (2012). The life of art, or: Pygmalion and Medusa. In: Vital Beauty. Brouwer, J., Mulder, A., Spuybroek, L., red. Rotterdam: V2_Publishing.
- Eco, U. (2004). *On Beauty. A History of a Western Idea*. Londen: MacLehose Press.
- Eversmann, P.G.F., (2004). The experience of the theatrical event. In: Cremona, V.A., Eversmann, P., Maanen, H. van, Sauter, W. & Tulloch, J. (red.), *Theatrical Events. Borders-Dynamics-Frames*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Fallows, D., (2012). New Musicology. *Oxford Music Online*, geraadpleegd 1 augustus 2012.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotions in Strong Experiences with Music. In: *Music and Emotion*. Juslin, P.N, en Sloboda, J.A., ed. Oxford: Oxford University Press.
- Geerts, G., Heestermans, H. (1984). *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*. Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie
- Goossens, C. (2000). Moodmanagement: een overzicht met marketingimplicaties. In: *Vrijtijdsstudies*, jaargang 18, nr. 3 en 4. Geciteerd in Nijs, D. en Peters, F. *Imagineering. Het creëren van belevingswerelden*, p. 50.

- Greenlagh, P. (2005). *The Modern Ideal*. London: V & A Publications.
- Grönroos, C., (2007). *Service Management and Marketing*. Chichester: John Wiley & sons.
- Harrison, F. L. (1963). American Musicology and the European Tradition. *Musicology*. Londen: Prentice-Hall International.
- Hayes, D., Roodhouse, S. (2010). From Missionary to Market Maker. *Marketing the Arts. A fresh approach*. O'Reilly, D., Kerrigan, F. eds. Oxon: Routledge.
- Janssen, S. (2005). Vervagende grenzen. De classificatie van culture in een open samenleving. *Boekman*. Amsterdam: Boekmanstichting.
- James, J. (1993). *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*. Londen: Acabus.
- Jobst, J., Boerner, S. (2010). Understanding customer satisfaction in opera: first steps toward a model. *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*. Vol. 16.
- Karnes, K.C. (2008). *Music, Criticism, and the Challenge of History*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Koopman, C. (2005). Muzikale ervaring tussen overgave en distantie. In: *Welke taal spreekt de muziek?* Heijerman, E., Schoot, A. van der (red.) Budel: Uitgeverij DAMON.
- Kotler, P. (1983). *Principles of marketing*. New Jersey: Englewood Cliffs.
- Kotler, P., Scheff, J. (1997). *Standing Room Only*. Boston: Harvard Business School Press.
- Lachapelle, R., Murray, D., Neim, S. (2003). Aesthetic Understanding as Informed Experience: The Role of Knowledge in Our Art Viewing Experiences. *The Journal of Aesthetic Education*. Vol. 37, nr. 3.
- Leach, E.E. (2007). *Sung Birds*. Ithaca-Londen: Cornell University Press.
- Lee, H. (2005). When Arts met Marketing. *International Journal of Cultural Policy*, 11:3, 280-305.
- Leezenberg, M., Vries, G. de (2001). *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Markham, M. Sarrasine's Failure, Campaspe's Lament: Solo Song and the End of Material Reproduction. In: *The Opera Quarterly*, Vol. 26, nr. 1.
- McKinnon, J.W. Augustine of Hippo. *Oxford Music Online*, geraadpleegd 28 juli 2012.
- Meijer, M. (2007). Héléne Swarth en de constructie van de mannelijkheid in de feministische literatuurbeschuwing. In: Buikema, R., Tuin, I. van der. *Gender in media, kunst en*

cultuur. Bussum: Uitgeverij Coutinho.

Mulder, R. (2008). *De kunst van cultuurmarketing*. Bussum: Coutinho.

Nieuwkerk, W.W. van (2005). Horen, zien en zwijgen. In: *Welke taal spreekt de muziek?*

Heijerman, E., Schoot, A. van der (red.) Budel: Uitgeverij DAMON.

Nijs, D. en Peters, F. (2002). *Imagineering. Het creëren van belevingswerelden*. Amsterdam: Boom.

Pedone, N. (1995). Intersubjectivity, Time and social relationship in Alfred Schutz's Philosophy of Music. *Axiomathes*. 2.

Pine, J., Gilmore, J.H. (2000). *De Beleviseconomie. Werk is theater en elke onderneming creëert zijn eigen podium*. Schoonhoven: Academic Service.

Pooter, D. de (2011). *Eva Stegeman: de luisteraar als vijfde man in het kwartet*. Bron:

<http://www.writteninmusic.com/klassiek/eva-stegeman-de-luisteraar-als-vijfde-man-in-het-kwartet/lang/nl/>. Geraadpleegd: 16 oktober 2012.

Pratt, S. (2009). Opera as Experience. In: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 43, nr. 4.

Radbourne, J., & Arthurs, A. (2007). Adapting musicology for commercial outcomes. In M. Cuadrado & J. Montoro (Eds.), *Proceedings: 9th international conference: Arts and Cultural Management* (CDROM). Valencia: University of Valencia. Bron: ints.qut.edu.au/10457/1/10457.pdf. Geraadpleegd: 30 september 2012.

Radbourne, J., Glow, H. & Johanson, K. (2010). Measuring the intrinsic benefits of arts attendance. In: *Cultural Trends*, Vol. 9, nr. 4.

Rasch, R. (2007). *Methoden en Technieken van de Muziekwetenschap* (syllabus). Utrecht: Universiteit Utrecht.

Riley, H. (2009). Making Sense of Art: The Relationship between Art Criticism and Theories of Visual Hermeneutics. *International Journal of the Arts in Society*, Vol. 4, nr. 1.

Risi, C. (2012). Opera in Performance. In Search of New Analytical Approaches. *The Opera Quarterly*, vol. 27, nr. 2-3.

Robinson, P. (1988). A Deconstructive Postscript: Reading Libretti and Misreading Opera. In: Groos, A. en Parker, R. (red.). *Reading Opera*. Princeton: Princeton University Press.

Rosand, E. (2008). Criticism and the Undoing of Opera. *19th-Century Music*, vol. 14, nr. 1.

- Samama, L. (1991) *Over de verhouding tussen muziek en poëzie*. Lezing voor de Achterberg Stichting, Enschede 20 april 1991 (bijgewerkt november 1998; bron: http://www.leosamama.nl/Achterberglezing/ACHTER_1.HTM, geraadpleegd 26 augustus 2012.
- Schmitt, B., (1999). Experiential Marketing. *Journal of Marketing Management*. Vol. 15, nr. 1-3
- Schmitt, B., (1999). *Experiential marketing; how to get customers to sense, feel think, act, relate to your company*. New York: The free press.
- Schoot, van der, A. (2005) Klinkt muziek zoals emoties voelen? in: *Welke taal spreekt de muziek?* Heijerman, E., Schoot, A. van der. , red. Budel: Uitg. DAMON.
- Scruton, R.V. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Skarda, C.A. (2008). Alfred Schutz Phenomenology of Music. *Journal of Musicological Research*. Vol. 3, nr. 1-2.
- Small, C. (1998). *Musicking*. Hanover: Wesleyan/University Press of New England.
- Smithuijsen, C. (2001). *Stilte! Het ontstaan van concertetiquette*. Amsterdam: Uitgeverij Podium.
- Stokes, P. (onbekend). *Filosofie. 100 essentiële denkers*. Atrium.
- Thom, P. (1993). *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Philadelphia: Temple University Press.
- Thompson, W.F. (2009). *Music, Thought, and Feeling*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Vergo, P. (2010) *The Music of Painting*. New York: Phaidon Press Inc.
- Willems, M. (2010). *Kunst- en cultuursubsidies kosten jaarlijks 1,7 miljard*. Bron: <http://www.elsevier.nl/web/Nieuws/Cultuur-Televisie/266460/Kunst-en-cultuursubsidies-kosten-jaarlijks-17-miljard.htm>. Geraadpleegd op 9 mei 2012.