

Hoe werken intentie en receptie samen bij het oordeel over de opera

*The Death of Klinghoffer?*

Een vergelijkende studie van antisemitische werken.

*Michael Huijbregts*  
3914399

*Begeleider: Dr. Olga Panteleeva*  
*Eindwerkstuk Muziekwetenschap*  
*MC3V14004*

*Blok 4, 2016-2017*  
*Aantal woorden: 10.914*  
*Datum: 20-08-2017*



**Universiteit Utrecht**

# Inhoudsopgave

Ten Geleide: De vorming van een representatie.....	3
Hoofdstuk 1: Wat is een intentie?.....	6
Hoofdstuk 2: “The Intentional Fallacy” versus “het ideële bestaan van het kunstwerk”.....	11
Hoofdstuk 3: Recepties en muzikale implicaties: welke noten zijn antisemitisch?.....	14
Hoofdstuk 4: Waar ligt de betekenis van antisemitische muziek? .....	18
Hoofdstuk 5: Intentie versus receptie, of receptie con intentie?.....	20
Hoofdstuk 6: What happened to Klinghoffer?.....	23
Conclusie: Hoe werken receptie en intentie samen in een oordeel over een opera?.....	31
Aangehaalde literatuur:.....	33

## *Samenvatting:*

De opera “The Death of Klinghoffer” is in haar receptiegeschiedenis beticht van antisemitisme. Dit oordeel is gebaseerd op een samenspel tussen intenties en receptiegeschiedenis. In dit schrijven wordt ingegaan op de aard van deze intenties en het idee van muzikale receptie. Het voornaamste punt is dat de tref-these van Richard Taruskin de begrippen receptie en intentie tegenover elkaar zet, terwijl deze begrippen elkaar beïnvloeden. De these van “tref” wordt getoetst op basis van de Klinghoffer-opera.

Allereerst is het begrip “intentie” geanalyseerd om tot een goede analyse van het samenspel te komen, waarbij wordt betoogd dat een intentie een tamelijk complex samenraapsel van verschillende personen en groepen is. In geesteswetenschappelijk discours is de term namelijk problematisch. Vervolgens is de historische context van het tref-begrip geanalyseerd en betoogd dat dit begrip verband houdt met de geschiedenis van het betekenis geven aan absolute muziek, waarbij semantische intenties weg genomen worden ten behoeve van syntaxis.

Aan de hand van de receptie van de Klinghoffer-opera wordt vervolgens nagegaan hoe intentie en receptie zich tot elkaar verhouden. Het blijkt dat er in deze casus wel degelijk een samenspel speelt tussen deze twee begrippen, welke in Taruskins begrip ver uit elkaar staan. Een problematisch punt is bijvoorbeeld de steeds terugkerende beschouwing van een verwijderde scène uit de opera, waarbij dit samenspel tot uiting komt. Een ander punt waar deze verschillende benaderingen van intentie en receptie terugkeren is terug te vinden in de receptieve discussie over deze opera als een anti-passie.

“Another composer challenged me to specify which notes and rests in Stravinsky's music were inherently fascist.” Richard Taruskin<sup>1</sup>

## Ten Geleide: De vorming van een representatie.

Het naar de voorgrond getrokken idee van representatie heeft sinds de geboorte van de opera in de zestiende eeuw een enorme vlucht genomen. Dit idee behoort tot een van de kerngedachten van het denken over “Westerse muziek”<sup>2</sup> en kwam later ook voor in discoursen over onderwerpen die niet van nature theateraal zijn. Vanaf het moment dat het madrigaal steeds meer operaske elementen vertoonde bij componisten als Claudio Monteverdi, verschoof de gedachte binnen dit genre van presentatie naar representatie. Mauro Calcagno betoogt in zijn boek *From Madrigal to Opera: Monteverdi's Staging of the Self* dat deze akte wordt gedoopt wanneer karakters in de eerste persoon beginnen te zingen, zoals de personificatie van *La Musica* in Monteverdi's *L'Orfeo*.<sup>3</sup> Deze verschuiving levert een nieuw beeld op, dat discrepanties bevat met de werkelijke natuur der dingen: je kan immers logischerwijs nooit dingen representeren die in werkelijkheid evenzo zijn. Dit is een ingebakken status van het genre. De representaties vormen een nieuwe werkelijkheid met een geheel eigen systeem van verwijzingen, belichamingen en referenties. Dit transformeert een werkelijkheid in een nieuw systeem met eigen logica.<sup>4</sup> Dit nieuwe systeem vormt een werk dat een esthetische ervaring kan verschaffen.<sup>5</sup> De interpretatie van dergelijke representaties, wat bij receptie gebeurt, is een zeer interessant proces. In dit eindwerkstuk wordt dit proces besproken, door te kijken naar de wisselwerking tussen (auctoriale) intenties in een kunstwerk en de receptieve invloeden op de vorming van kwetsende oordelen hierbinnen. Hierbij staat niet zozeer de vraagvorm “is opera X antisemitisch” centraal, maar wel de vraagvorm “hoe valt te verklaren dat opera X antisemitisch wordt bevonden”.

---

1 Richard Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (University of California Press, 2008), 4.

2 Overigens is het theaterale element niet geheel nieuw in deze opera, ook binnen de traditie van bijvoorbeeld een katholieke eredienst zijn dergelijke theaterale elementen te vinden.

3 Mauro Calcagno, *From Madrigal to Opera: Monteverdi's Staging of the Self* (University of California Press, 2012), 72.

4 Leo Treitler, *Reflections on Musical Meaning and Its Representations* (Indiana University Press, 2011), 7.

5 Rob van Gerwen, *Moderne Filosofen over Kunst* (Zoetermeer: Klement, 2016), 23.

De opera *The Death of Klinghoffer* (1991) van John Adams bevindt zich in de categorie van “opera's die wat stof hebben doen opwaaien”. De opera beschrijft de kaping van een Italiaans cruiseschip *Achille Lauro* door een Palestijns viertal, met aan boord veel Joods-Amerikaanse passagiers. Het libretto is gebaseerd op een daadwerkelijk gebeurde kaping in 1985, welke resulteerde in de dood van een gehandicapte Joodse man: Leon Klinghoffer.

De opera kent een roerige receptiegeschiedenis. Vanaf het moment dat de opera in Brooklyn in première ging, hebben veel critici het werk verafschuwd. Een nieuwe reeks uitvoeringen van de Metropolitan Opera in 2014 heeft zelfs tot rellen geleid, omdat tegenstanders het werk betichtten van antisemitisme.

In de *New York Times* schreef musicoloog Richard Taruskin dat John Adams niet geslaagd is in zijn missie om een objectief werk te schrijven omtrent het Israëlitisch-Palestijns conflict. De opera is een strijd tussen Joden uit de Verenigde Staten – waarmee moeilijk te sympathiseren valt – en Palestijnse terroristen, wiens acties verheerlijkt worden. Adams verklaart zelf daarentegen wel degelijk dat Palestijns terrorisme niet wordt verheerlijkt: “[T]he tragic results of this act of terrorism permeate the end of the opera.”<sup>67</sup> Met deze opzet is het op het eerste gezicht intentioneel niet geheel een antisemitische opera. Hoe kan er dan toch een dergelijke receptie mee gepaard gaan? Het lijkt dat er behoorlijk wat verschillen zitten tussen de intenties van de componist en hoe deze intenties zijn opgevat door musicologen als Richard Taruskin.

In dit eindwerkstuk wordt onderzocht op welke manier intenties zich verhouden tot recepties bij deze opera. Om dit te onderzoeken wordt eerst stilgestaan bij wat deze begrippen precies behelzen. Het begrip “intentie” is problematisch binnen het geesteswetenschappelijk (en musicologisch) discours. In dit schrijven wordt dan ook een nuancering gemaakt op welke manier dit begrip te gebruiken is voor analytische doeleinden; in dit geval een beter begrip te geven aan de receptiegeschiedenis van de Klinghoffer-opera.

Daarnaast wordt er gebruik gemaakt van enkele receptieve theorieën ter ondersteuning van de analyse. De theorie van Richard Taruskin omtrent zijn tref-these is het uitgangspunt. Deze these behelst het idee dat problematische muziek uitsluitend receptief beoordeeld wordt, doordat het betekenis krijgt door de (eventueel besmette) geschiedenis van het werk. Deze theorievorming wordt historisch geïllustreerd (en voorzien van enkele kanttekeningen) door een verhandeling van het toebedelen van emotie en betekenis aan muziek. Uiteindelijk blijkt dat deze analytische beschrijving van tref niet volledig voldoet aan de problematiek van antisemitisme bij een opera en meer past bij de bestudering van “absolute muziek”. De inmenging van een intentionele analyse kan namelijk meer duidelijkheid geven over de problematiek van de opera. Daarnaast zal ook

6 Richard Taruskin, “MUSIC; Music’s Dangers And The Case For Control,” *The New York Times*, December 9, 2001, <http://www.nytimes.com/2001/12/09/arts/music-music-s-dangers-and-the-case-for-control.html>.

7 John Adams, *Hallelujah Junction: Composing an American Life* (Faber & Faber, 2011), 165.

blijken dat een intentionele analyse gestuurd wordt door de vragen die een receptie veroorzaakt. Dit is een van de punten waarop een samenspel tussen intenties en recepties blijkt te bestaan. Om dit principe te verduidelijken zal er ook een casus aangehaald worden: de casus van antisemitisme binnen *die Meistersinger von Nürnberg*. Hierbij is namelijk een direct samenspel aan te tonen, waarin duidelijk is dat de receptie de vragen over intenties in musicologisch onderzoek stuurt. In dit voorbeeld is ook de these van tref goed te onderbouwen en dient dit als overtuigend vergelijkend materiaal met de opera van Adams. In de casus van *The Death of Klinghoffer* is namelijk ook een status van tref te benoemen. Een studie van musicoloog Barry Millington toont interessante receptieve gevolgen naar aanleiding van die “tref-status”.<sup>8</sup> Dit “tref-begrip” wordt kort historisch geplaatst en voorzien van enkele kanttekeningen, om vervolgens gebruikt te worden in de bestudering van de receptiegeschiedenis van de Klinghoffer-opera. Deze analyse geschiedt op basis van receptieve bronnen die handelen over de twee meest problematische aspecten betreffende antisemitisme: de ongelijke representatie van Joden tegenover Palestijnen in de Rumours scène en de behandeling van de opera als een anti-passie. Aan de hand van deze analyse valt te overzien hoe intenties en recepties coöpereren in een receptiegeschiedenis van de opera van John Adams. Deze geschiedenis bestaat uit een selectie van uitlatingen van musicologen en journalisten over de opera, toegespitst op de twee voornaamste (bovengenoemde) problemen van de opera. Het gaat voornamelijk om de problematische aspecten van het libretto. De muziek zal zijdelings benoemd worden en speelt slechts een gematigde rol binnen het vraagstuk van de opera als anti-passie. Voor het opstellen van een receptiegeschiedenis was het maken van een selectie in receptieve bronnen noodzakelijk. Er waren bijvoorbeeld bronnen die zich niet in de problematiek mengden en geen probleem zagen in het werk. Vanwege de aard van dit onderzoek zijn deze echter buiten beschouwing gelaten. Recepties buiten New York zijn ook niet meegenomen. Op deze plaats ontstond namelijk de grootste problematiek rondom de opera; in Europa is de staat van dit werk minder problematisch geweest. De vraag of het werk – al dan niet – antisemitisch is, is niet het doel van dit werkstuk.

Het doel is wel om tot een oordeel te komen over op welke manier intenties en recepties zich tot elkaar verhouden in het vormen van een oordeel over deze opera. In grote lijnen handelen de eerste twee hoofdstukken over de conceptanalyse van intentie. Het derde hoofdstuk gaat over de rol van de recipiënt in de vorming van betekenis in “absolute muziek”, waarmee een achtergrond geschetst wordt voor een uitleg van het tref-begrip in het vierde hoofdstuk. Na dit theoretische deel worden de begrippen ingezet in een bestudering van de casus van *die*

---

<sup>8</sup> Barry Millington, “Nuremberg Trial: Is There Anti-Semitism in ‘Die Meistersinger?’,” *Cambridge Opera Journal* 3, no. 3 (1991): 247–260.

*Meistersinger* (hoofdstuk vijf) om vervolgens een parallel te trekken met de receptiegeschiedenis van *the Death of Klinghoffer* (hoofdstuk zes).

## Hoofdstuk 1: Wat is een intentie?

Voordat een analyse over de receptie van *The Death of Klinghoffer* daadwerkelijk iets kan betekenen, is het nodig stil te staan bij de meest cruciale begrippen voor dit onderzoek: intentie en receptie. Richard Taruskin beschouwt deze als begrippen die elkaars tegenovergestelde presenteren.<sup>9</sup> In de breedste zin kan zijn begripsvorming van intentie worden samengevat als: Intentie is wat een auteur als mening propageert en wat zijn impliciete en expliciete oordelen over de uitvoering van een muzikaal werk zijn. Receptie is hoe een publiek het kunstwerk ervaart en hierover actief communiceert. Deze begripsvorming levert al direct enkele problemen op en Taruskin is dan ook niet nalatig om het idee van auctoriale intenties neer te sabelen. Zo levert het bij intenties de vraag op wat een auteur daadwerkelijk als visie op een kunstwerk propageert. Naast het gegeven dat dit enkele epistemologische problemen oplevert - we kunnen niet in het hoofd van een componist kijken -, is het ook de vraag of we hier daadwerkelijk mee bezig moeten zijn. De filosoof Roland Barthes betoogde in zijn boek *La mort de Auteur* dat de intenties van auteurs op het moment van schrijven volledig worden losgekoppeld aan de betekenis die het werk draagt.<sup>10</sup> Ook Richard Taruskin heeft het in diverse werken veelvuldig over het loskoppelen van betekenis en esthetische wensen van auteurs voor een “authentieke” manier van hedendaagse interpretatie, waaronder zeer specifiek in het essay *The Poietic Fallacy*<sup>11</sup> en het boek *Text and Act*.<sup>12</sup> In *Text and Act* betoogt hij dat de beweging van “authentieke uitvoeringspraktijk” helemaal niet authentiek werkt, maar meer een esthetische ideaalbeeld van Igor Stravinsky aanhangt.

Op een dergelijke manier ziet Taruskin receptie eigenlijk als iets dat losstaat van het hele creatieve proces. Een muzikaal werk wordt de wereld ingeworpen en vanaf dat moment is het in handen van de uitvoerenden en de recipiënten die er meningen over vormen. Op dat

---

9 Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*.

10 Roland Barthes, “La Mort de L’auteur,” *Manteia* 5 (1968): 12–17.

11 Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*.

12 Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Oxford University Press, 1995).

moment is de mening van de componist gelijkwaardig aan de mening van anderen en wordt hij als het ware ook een recipiënt.

Dit probleem beschouwend, blijken intenties toch nog in bepaalde zaken relevant te zijn. In het geval van een studie over antisemitische opera kan het een groot verschil maken of een componist zaken (al dan niet) lasterend bedoeld heeft, zelfs al is dit intentionele begrip beladen. Een andere visie op hoe het proces van intenties en recepties gezien kan worden, is naar aanleiding van de werken van socioloog Howard Becker. Hij ziet het proces van intenties en recepties veel meer als een deel van een groter raamwerk.<sup>1314</sup> Het zijn niet enkel de componisten die achter de creatie van kunstwerken zitten. Componisten zijn immers afhankelijk van anderen. Zo moeten ze uitvoerenden tot hun beschikking hebben, concertgelegenheden om hun werk tot uitvoering te brengen, een vorm van inkomen hebben of een persoon die ze tijdens het werk koffie schenkt (dit is natuurlijk een niet geheel uitputtende lijst).

Op deze sociologische manier over het culturele wezen denkend, is een zienswijze van intenties en recepties als concepten die lijnrecht tegenover elkaar staan ondenkbaar. In zekere zin draagt ook bijvoorbeeld de criticus bij aan de creatie van nieuwe werken en beïnvloeden deze elkaar direct. Ze kaderen namelijk een ruimte af van wat mensen smaakvol vinden en reageren op conventies. Op basis hiervan wordt ook de smaak van een componist in zekere zin gemaakt en kadert het een ruimte af waarbinnen hij geacht wordt te werken. Howard Becker propageert dit in het boek *Art Worlds*, een oudere, maar zeker niet minder relevante, publicatie uit 1982. De wereld is behoorlijk veranderd tussen 1982 en 2017 en hiermee ook de onderliggende sociologische processen. De meest voorname kanttekening die nu bij zijn werk te plaatsen valt, heeft te maken met deze actualisering. Becker geeft namelijk een simplistisch beeld over hoe een *art world* werkt. Zijn argument dat het niet enkel Ludwig van Beethoven was die zijn vijfde symfonie voortbracht, is een gedegen argument, waarbij welhaast in een opsomming de betrokkenen overzien kunnen worden. In het geval van de Klinghoffer-opera ligt dit complexer en wordt het beeld van de *art world* een meer abstract fenomeen, zoals ook beschreven wordt door socioloog Arnold Foster.<sup>15</sup> Nu bijvoorbeeld een medium als internet aan belang heeft gewonnen, worden ook categorieën als publiek een stuk

---

13 Howard Saul Becker, *Art Worlds* (University of California Press, 1982).

14 Deze benaming raamwerk kan hier misschien wat vreemd ogen, het is echter in mijn ogen een mooie metafoor naar de epistemologie. Binnen de epistemologie zijn er verschillende theorieën die kennis beschouwen als iets wat onderdeel is binnen een groter geheel. Een propositie bestaat nooit geïsoleerd (welke in de filosofie doorgaat als de Duhem-Quinestelling), of ook een belangrijke theorie als de paradigmatische van Thomas Kuhn gaat uit van commensurabiliteit tussen proposities.

15 Arnold W. Foster and Judith R. Blau, *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts* (SUNY Press, 1989).

abstracter en minder geografisch geïmponeerd. Dit betekent wel dat er meer communityvorming ontstaat op basis van gemeenschappelijke interesses en andere bindende factoren op basis van personalia en neemt de invloed van een meer diverse recipiëntengroep af. Op basis van sociologische groeperingen kan je dan nog steeds categorisaties maken die behoren tot participanten in de *art world*.

Dan blijkt op logische gronden dat de invloed van het publiek belangrijker wordt. Indien als uitgangspunt genomen kan worden dat de betrokkenheid van de hoeveelheid publiek bij live-uitvoeringen van opera's gelijk blijft, maar dat deze uitvoeringen wel veel meer mensen bereiken via diverse online media als YouTube, blijkt dat de *art world* complexer wordt. Neem bijvoorbeeld de gewoonte van de Metropolitan Opera om veel van de voorstellingen rechtstreeks te streamen in bioscoopzalen over de gehele wereld, hoe valt dit publiek binnen deze *art world*?<sup>16</sup>

Dan is de opkomende vraag: Hoe gaat Taruskin om met deze algemene conceptie van Howard Becker? Taruskin heeft dit boek namelijk ook gelezen en schreef tevens een korte reactie op Beckers concepten. In zijn voorbeschouwende essay op zijn *Oxford History of Western Music*<sup>17</sup> benoemt hij namelijk expliciet Beckers *art worlds* en beweert dat hij achter het algemene gedachtegoed van Becker staat. Dit gebeurde als reactie op het muziekhistorische probleem van wat Taruskin beschouwt als “the Great Either/Or”.<sup>18</sup> Het probleem behelst een muziekhistoriografisch probleem met als centrale vraag: Dient de historicus van een muziekgeschiedenis zich voornamelijk bezig te houden met de interne stijlgeschiedenis van muziek als kunstvorm of is muziekhistoriografie voornamelijk bepaald door een meer structureel beschouwende auteur die zich het meeste richt op contextuele factoren? In zijn historiografie poogt Taruskin beide visies te incorporeren als een meer organisch geheel. Als een voorbeeld – dat niet geheel toevallig is aangezien dit een casus is die onlosmakelijk aan het thema antisemitisme in muziek is gekoppeld – kan het hoofdstuk dat gewijd is aan Wagner en zijn muziekdrama's dienen. In de behandeling van Wagner als componist wordt eerst aandacht geschonken aan het plaatsen van het “nationalistische probleem” van Wagner en zijn status binnen een negentiende-eeuwse opvatting van traditie. Het behandelen van deze begrippen en concepten worden automatisch in de wereld van het buitenmuzikale, van conceptuele en externe factoren gebracht. Later beschrijft Taruskin Wagners opvattingen

---

16 De Klinghoffer opera is hier overigens een uitzondering op geweest, vanwege de grote controverse op de reprise in 2014 is besloten om deze productie niet wereldwijd uit te zenden, zoals dit nieuwsbericht uit de LA-times beschrijft: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-metropolitan-operacancel-klinghoffer-cinema-broadcasts-20140617-story.html> (geraadpleegd op 19-05-17).

17 Richard Taruskin, “The History of What?” in *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, vol. 6 (Oxford University Press, 2009), XXVIII – XXIX

18 Ibid. XXVII



over wat opera zou moeten zijn. Dit ligt eigenlijk al op het grensvlak tussen interne en externe factoren. Het valt namelijk enerzijds te beschouwen als een genregeschiedenis (wat op zichzelf intern te beschouwen is, een positie die een musicoloog als Carl Dahlhaus propageert).<sup>19</sup> Hierbij laat Taruskin Wagner verhouden tot operacomponisten als Carl Maria von Weber en Giacomo Meyerbeer. Anderzijds beschouwt hij Wagners *Der Ring des Nibelungen* als een gevolg van contextuele factoren waarbij de ontstaansgeschiedenis nauw samenhangt met politiek-maatschappelijke ontwikkelingen en door opvattingen van Wagner die ook zijn plaats vinden in het moment, de plaats en structuur waar hij op dat moment doorbracht. Een cyclus als *Der Ring des Nibelungen* had bijvoorbeeld niet bestaan zonder het feit dat er in het decennia 1830 en 1840 een enorme aantrekkingskracht bij Duitse kunstenaars was richting Germaanse/Duitse mythen, legenden en sprookjes. Hierdoor kwam een tekst als het *Nibelungenlied* erg in de belangstelling te staan en fungeerde deze tekst uiteindelijk als een symbool voor een aanstormend geünificeerd Duits rijk.<sup>20</sup> Dit verhaal gebruikte Wagner, aangevuld met passages uit de Edda's om tot een nieuw epos te komen over het ontstaan (en het zijn) van een mens in de wereld. Later in het boek gaat Taruskin in op enkele analyses uit deze cyclus, opdat interne en externe factoren de geschiedenis der toonkunst vormen en het probleem van "the Great Either/Or" passend beantwoorden. Op deze manier past de werkwijze van Taruskin binnen de conceptualisering van Becker.

Tot op dit punt is er nog geen probleem, maar hiermee is nog steeds niet de zaak van de auctoriale intentie weggenomen. Hiervoor is het noodzakelijk een korte analyse te maken van wat het probleem is en hoe in dit schrijven om wordt gegaan met het probleem. Dit probleem is namelijk in een groter hermeneutisch discours te vangen dan door het enkel te begrenzen tot de geschriften van Taruskin. Roland Barthes heeft in 1967 de aanzet gegeven tot het in twijfel trekken van het onderzoek jegens auctoriale intenties. Vanaf het moment dat een schrijver een verhaal schrijft, gaat het een eigen weg en zijn de tekens niet langer referenties naar de auteur (structuralisme): "It will always be impossible to know, for the good reason that all writing is itself this special voice, consisting of several indiscernible voices, and that literature is precisely the invention of this voice, to which we cannot assign a specific origin."<sup>21</sup>

---

19 Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History* (Cambridge University Press, 1983).

20 Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music* (Oxford University Press, 2009), 492.

21 Roland Barthes, "La Mort de L'auteur," *Manteia* trans. Richard Howard, 5 (1968): 12-17.

Ook een filosoof als Michel Foucault ziet de figuur van de auteur voornamelijk als een sociaal-historisch concept, welke sterk verband houdt met de geniecultus uit de negentiende eeuw.<sup>22</sup> Het probleem zit namelijk in het feit dat datgene waarover wordt geschreven niet gevangen zit in de tekst. De tekst bevat constant wijzigingen waar het naar verwijst. Wat is dan de waarde van een auctoriale intentie, aangezien deze betekenis ook vervlogen is? Vanuit deze gedachtestroom kan Taruskin ook de vraag stellen: hoe werkt dit in muziek? In het boek *Text and Act* legt hij allereerst een link met de muzikale uitvoeringspraktijk betreffende oude muziek. Uitvoerenden in de oude muziek streven naar een vorm van authenticiteit. Men speelt op replica's van oude instrumenten en bestudeert geschriften om maar zo dicht mogelijk in de buurt te komen bij het klankideaal van de componist. Een voornaam aspect hiervan was dat men zeer dicht bij de notentekst bleef, wat juist een zeer modernistisch gedachtegoed is.<sup>23</sup> Taruskin beweert hierdoor echter dat dit niets met authenticiteit te maken heeft en ook niet authentiek zou moeten zijn.<sup>24</sup> Hij schetst allereerst het beeld dat uitvoerenden dan slechts een medium zijn om de boodschap van de componist over te brengen, wat nog een overblijfsel van de geniecultus is. Ten tweede is juist de "werktreue" een erg modernistische visie, gelijkend op de esthetiek van Igor Stravinsky. Taruskin spreekt hier over een "geometrical style". Dit is een uitvoeringspraktijk waar aan de hand van zoveel mogelijk objectieve parameters gespeeld wordt en geen inmenging heeft van persoonlijke, subjectieve toevoegingen.<sup>25</sup> Om deze reden wenst Taruskin het gehele authenticiteitswaarde uit de uitvoeringspraktijk te zien vertrekken, maar liever naar onze eigen esthetische verlangens muziek uit te voeren, zoals we zelf de muziek het meest geneugelijk ervaren. Op deze manier vormt de essentie van de componist slechts een minderwaardig onderdeel in de manier van culturele productie volgens Taruskin.

---

22 Michel Foucault, "Qu'est-Ce Qu'un Auteur?," *Société Française de Philosophie, Bulletin* 63, no. 3 (1969): 73.

23 Taruskin, *Text and Act*, 52-53

24 Ibid.55.

25 Ibid.110.

## Hoofdstuk 2: “The Intentional Fallacy” versus “het ideële bestaan van het kunstwerk”

Nu we een beter beeld hebben van de problematisering van het begrip van de intentie bij Taruskin, is nog steeds de vraag op welke manier naar dit begrip van intentie gekeken wordt in dit schrijven. In zekere zin hebben Barthes, Foucault en Taruskin een aantal gewichtige argumenten in handen. Toch zijn hier nog een tweetal kanttekeningen bij te maken. Enerzijds is het geval dat de “intentional fallacy” (als voor het eerst geformuleerd door literatuurwetenschappers William Wimsatt en Monroe Beardsley<sup>26</sup>) ten dele oplost doordat Becker het begrip intentie anders gebruikt dan Taruskin. Intenties worden niet behandeld als een authenticiteitsbegrip door Becker, het gaat er enkel over dat er een maker moet zijn die losgekoppeld kan worden van wat hij gemaakt heeft. Het is namelijk niet enkel de auteur die iets schrijft, maar in wezen handelt hij als een moertje in een enorme machine. Van alle kanten ondervangt de componist invloeden en beperkingen welke verklaren hoe de componist handelt zoals hij handelt. Hierbij komt dat de betekenis van het werk, zodra het de wereld in wordt geholpen, ook nog eens los komt te staan van de auteur. We spreken bij de intenties dus ook van een werk an sich, het werk bevat interne logica die het ons doet waarderen als een vorm van kunst en op deze manier betekenis draagt.

Ten tweede dient te worden benoemd dat het intentiebegrp als zodanig een ontologische voorwaarde is van muziek, omdat muziek op zichzelf ideëel bestaat (weliswaar op een vreemde ideële manier, waarover later meer volgt).<sup>27</sup> De intentionele staat kan dusdanig benoemd worden om niet in een “intentional fallacy” te vervallen. Door af te vragen hoe een muzikaal werk bestaat, is het een voorwaarde om iets van een intentie te noemen, een soort interne logica die betekenis geeft aan datgene dat het kunstwerk draagt. Wanneer je bijvoorbeeld een uitvoering van Schönbergs *A Survivor from Warsaw* hoort, dan is er nog steeds het idee – zelfs in het hypothetische geval als je niet de context van de tweede wereldoorlog zou kennen – dat het handelt over een terreur. Het werk is getoonzet in scherpe dissonanten, die een boodschap presenteren en door de interne verhoudingen (bijvoorbeeld door de citatie van de joodse hymne *Sh'ma Yisrael*) ons esthetische waarde kan verschaffen.

---

26 W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley, “The Intentional Fallacy,” *The Sewanee Review* 54, no. 3 (1946): 468–488.

27 Dit is slechts een mogelijke manier van het kijken naar muzikale ontologie. Lydia Goehr geeft in haar boek *The Imaginary Museum of the Musical Works* aan dat er meerdere zienswijzen op dit probleem mogelijk zijn. Deze benadering is nog wel gepast, omdat het enerzijds nog wel uitgaat van het werkconcept, maar ook ruimte vrijlaat voor het ontologisch bestaan van andere muzieken. Goehr geeft aan dat ze de relatie tussen muziek als idee en muziek als werk problematisch vindt. Dit is ook in een analytische zin het geval, maar ik ga uit van een werk concept (geen werk object) dat veel meer behelst dan enkel het te analyseren notenschrift.

Als afgevraagd wordt hoe een werk bestaat, dan ontsluit deze vraag direct al verschillende problemen, omdat het muzikaal werk niet in een vaste vorm te vangen is en hooguit als een soort platonisch ideaal bestaat. Indien bijvoorbeeld een werk als het “adagio voor strijkers” van Samuel Barber beschouwd wordt, bestaat het eigenlijk in veelvuldige vormen tegelijk en is het niet in een enkele verschijningsvorm te verzamelen.<sup>28</sup> De noten zijn puur een visuele presentatie van een gedachtegang van een componist en zijn een abstractie van wat het object eigenlijk behelst. De gedachte bevat in ieder geval iets wat er voorheen nog niet was en door iemand de wereld in is gebracht.<sup>29</sup> Daarnaast valt af te vragen of improvisatorische of aleatorische muziek dan geen ontologie heeft, indien enkel het notenschrift geldt als werk. Om aan de andere kant te zeggen dat het enkel bestaat in uitvoeringen en klinkende muziek, doet dat ook geen recht aan de complete zijswijze der muziek. Dit is dan nog buiten het gegeven dat een manier van uitvoering ook zeer troebele grenzen aangeeft van het muzikale werk: valt bijvoorbeeld een uitvoering van het “adagio voor strijkers” door DJ Tiësto nog binnen het zijn van de muziek van Samuel Barber? Mijns inziens zijn deze verschillende soorten muziek toch nauw met elkander verweven. De interne logica die Barber aan het stuk gegeven heeft (die ik persoonlijk onvolledig zou unificeren door de typische akkoordrelaties, milde dissonantie en temperamentvolle, dragende stijl waarop het strijkorkest de eerste violen begeleidt) representeren zich allen in iedere uitvoering van dit stuk. Deze interne logica zit eerder in de drastische eigenschappen die overkomen op de luisteraar, dan op basis van een objectuele, (door Carolyn Abbate benoemde) gnostische omschrijving, gebaseerd op een beschrijving van muziek op basis van veralgemeniserende analytische termen in het werkbegrip.<sup>30</sup> Dit unificeren blijkt echter ook problematisch, dusdanig dat er een taboe op rust. Het musicologisch jargon is meer gespecificeerd op het benoemen van algemene patronen (neem bijvoorbeeld analytische termen als een sonatevorm, lamento-bas, of dominantrelatie, allen welhaast toetsbare theoretische concepten) en minder op het uiting geven van stukken in hun uniciteit.<sup>31</sup> Op deze manier vallen er meer objectieve wetmatigheden te benoemen, maar gaat het ten koste van de unieke eigenschappen. Het gaat niet zozeer om de overkoepelende theoretische termen, maar meer om het unieke en uitzonderlijke geval. Op deze manier is een intentionele benadering, door het toekennen van unificerende en drastische aspecten ook van minstens noemenswaardig belang wanneer er in de breedst

---

28 Leo Treitler, “History and the Ontology of the Musical Work,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, no. 3 (1993): 483–497

29 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford : New York: Clarendon Press ; Oxford Univ. Press, 1992), 45.

30 Carolyn Abbate, “Music—Drastic or Gnostic?,” *Critical Inquiry* 30, no. 3 (2004): 505–536.

31 Treitler, *Reflections on Musical Meaning and Its Representations*, 4–5.

mogelijke zin gesproken wordt over muziek en zijn dit ook aspecten die in een receptiegeschiedenis eigenlijk niet kunnen ontbreken.

Dit alles beschouwende, zal het begrip intentie voortgaan als een begrip dat niet enkel wenst om volledig recht te doen aan de wensen van de maker, maar meer een soort algemeen verband van interne verwijzingen is. Deze verwijzingen kunnen hermeneutisch in beschouwing worden genomen, die ten grondslag liggen in het muzikale werk vanaf het moment dat het de wereld in is geholpen. Deze verwijzingen kunnen nadien nog wijzigen door toedoen van nieuwe interpretaties en uitvoeringen. Op deze manier doet het begrip ook recht aan de problematiseringen van Barthes, Foucault, Taruskin, Becker en Treitler. Indien intentie hiervoor staat, dan is receptie logischerwijs alles wat dit ideële object, in welke vorm dan ook, ontvangt. De receptie draagt actief bij aan de gedachtevorming van een intentie in het werk. Het is belangrijk dit intentionele begrip niet verkeerd te lezen. Indien men uitgaat van het intentionele begrip als een begrip dat volledig uitgaat naar de ultieme wens van een componist, dan bevindt men zichzelf waarschijnlijk op het gebied van geschiedvervalsing. Dit is ook aangehaald door een aantal voornamelijk musicologen (Taruskin als eerdergenoemd, maar ook bijvoorbeeld een musicoloog als Daniel Leech-Wilkinson heeft zich fel uitgelaten over het idee van navolgen van auctoriële intenties).<sup>32</sup> Op deze manier kan er ook mogelijkkerwijs zonder probleem geschreven worden in dit schrijven over dit problematische concept.

---

<sup>32</sup> Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance* (Cambridge University Press, 2002).

### Hoofdstuk 3: Recepties en muzikale implicaties: welke noten zijn antisemitisch?

In het voorgaande hoofdstuk is stilgestaan bij de auctoriale intenties en de problemen die hiermee gepaard gaan. Voor een receptiegeschiedenis is aan de andere kant ook de recipiënt belangrijk. Om meer nauwgezet te kijken naar de rol van de recipiënt, ligt een onderliggende vraag ten grondslag: op welke manier haalt een recipiënt betekenis uit muziek? Dit is een vraag die misschien niet per direct relevant lijkt voor dit schrijven, maar dit blijkt een sterke parallel te hebben met de ideeën van Richard Taruskin betreffende “tref”. De focus hierop blijkt ook een van de zwakten in de volledige toepasbaarheid van Taruskins these en heeft consequenties waardoor we anders naar de relatie tussen intenties en recepties kijken.

Muziek die absoluut is – wat zeker een beladen begrip is –, vormt als het ware een vocabulaire die losstaat van een direct talige betekenis. Immers, dat is wat het element “absoluut” voorstelt. Absolute muziek is namelijk muziek die enkel bestaat uit muziek en geen functie ontleent aan talige tekst of functie. Balletmuziek beschouwen we bijvoorbeeld niet als iets absoluuts, omdat het functie draagt binnen een buitenmuzikaal kader, wat in dit geval dans is.

The image displays two musical pieces, '1<sup>er</sup> Rigaudon' and '2<sup>e</sup> Rigaudon', from Jean-Philippe Rameau's 'Les Indes Galantes'. Each piece is presented in two systems of piano accompaniment. The first system for '1<sup>er</sup> Rigaudon' is marked with a forte 'f' dynamic and a repeat sign. The second system for '1<sup>er</sup> Rigaudon' concludes with a 'FIN' marking. The first system for '2<sup>e</sup> Rigaudon' is marked with a piano 'p' dynamic and a repeat sign. The second system for '2<sup>e</sup> Rigaudon' concludes with a 'FIN' marking. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Voorbeeld 1: Twee rigaudons uit Rameau's 'Les Indes Galantes'<sup>33</sup>

33 Jean Philippe Rameau, *Les Indes Galantes* ed. Paul Dukas, Parijs: Durand (sine anno), tevens te raadplegen via <http://hz.imslp.info/files/imgnks/usimg/a/a2/IMSLP114475-SIBLEY1802.16214.a16f-39087011154624score.pdf> (geraadpleegd op 26-06-2017).

Het voorbeeld van de twee rigaudons in *Les Indes Galantes* van Jean Philippe Rameau, illustreert dit principe. Het is geheel instrumentale muziek (en draagt daarom geenszins talige betekenis), maar het heeft wel degelijk een buitenmuzikale functie. Het is namelijk een begeleiding van een ballet-scène in de opera. Aan de hand van deze functie kan er een betekenis uit gedestilleerd worden. Het bevat de betekenis van het concept van een rigaudon, een bekende Franse hofdans aan het begin van de achttiende eeuw, die de muzikale inhoud stuurt. De dans staat in een tweedelige maatsoort in evenredig symmetrische patronen van vier maten, bevat – omwille van danstechnische redenen – een opmaat en heeft een driedelige opbouw. Deze driedelige opbouw is gestaafd in de vorm van de rigaudon zelf (ABA) en in het groter geheel van het ballet, aangezien het gebruikelijk is om de eerste rigaudon nogmaals te spelen nadat de tweede rigaudon geweest is. De harmoniek is tamelijk eenvoudig. De eerste rigaudon is geheel diatonisch, met sterke tonale progressies van dominant richting tonica, met een modulatie naar de dominant-toonsoort in het B-gedeelte. Te zeggen valt dat op deze manier de muziek gestructureerd is naar de dansbaarheid van de dans. In het hypothetische geval dat er ineens een tel aan de muziek wordt toegevoegd, zijn de dansers volledig de weg kwijt. Op deze manier is de muziek onderdeel van een bovenliggend concept en draagt het op die manier betekenis.

Wanneer er geen bovenliggende betekenis is, wat het concept van absolute muziek beoogt, zijn er toch andere manieren waarop muziek iets kan betekenen. Muziek krijgt vaak de status van een taal die de reflectie biedt van een menselijke emotie. Het is gewoonged geworden om te spreken over muziek die mensen raakt, ontroert of juist vrolijk stemt. Toch kan niet gezegd worden dat muziek zelf emotie bevat. In essentie is muziek namelijk een verzameling trillingen, het functioneert als een essentieel betekenisloos medium.

Het terugbrengen van muziek naar deze essentie is allerminst genoegzaam. Dit verlangen ontstond bij theoretici als Eduard Hanslick in een poging om symfonische muziek de status van het absolute te geven.<sup>34</sup> Voor deze staat van absolute muziek is het dan echter wel de vraag hoe muziek betekenis kan dragen, omdat deze these van Hanslick niet genoegzaam is in het duiden van muziek en de representaties hiervan. De visie van musicoloog Leonard Meyer bevat het idee dat muziek voornamelijk betekenis draagt doordat het speelt met onze verwachtingen.<sup>35</sup> Wanneer een muzikale verwachting uitgesteld wordt, dan doet dit iets met onze gemoedstoestand. Op deze manier is muziek zelf geen drager van emotie, maar ligt dit bij de recipiënt. Meyer stelt een treffende gelijkenis met het gedrag van een roker.<sup>36</sup> Wanneer een roker in zijn tas graait om een sigaret te pakken, dan zijn er twee mogelijkheden: ofwel hij heeft nog sigaretten en zijn behoefte wordt direct beantwoord, wat een handeling is waar geen emotie bij te pas komt, ofwel hij heeft geen sigaretten meer en door verlangens wordt hij begerig naar de sigaret. In dit laatste geval zal de roker verder op

34 Peter Kivy, "What Was Hanslick Denying?" *The Journal of Musicology* 8, no. 1 (1990): 3–18.

35 Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (University of Chicago Press, 1961).

36 Ibid. 13.

zoek gaan naar sigaretten, maar door de uitstelling van de behoefte zal dit langzaam iets doen aan zijn gemoedstoestand. Hij zal steeds meer last krijgen van negatieve gevoelens omdat zijn verlangens niet gestild worden, maar zijn gedachten wel steeds bij de sigaret zijn.

Op deze manier hoeft muziek niet referentieel te zijn om gevoelens te creëren, maar kan het op zichzelf een emotionele omgeving veroorzaken. Dit heeft ook een replicatie met het idee dat muziek fungeert als het sublieme, muziek behelst een kracht die overweldigt en waartegenover de mens nietig is. Dit was een invloedrijke gedachte in de muziekkritiek in de negentiende eeuw. Evenwel dat de mens nietig was ten opzichte van de natuur, zo fungeert muziek ook. Stel jezelf voor dat je in de wilde natuur staat en er een zware donderstorm op je af raast, dan ontstaat er een spanningsopbouw vanaf het moment dat je ergens in de verte bliksem ziet, even later gevolgd door het horen van de donder. In dit schouwspel zitten ook weer verwachtingen. De verwachting is dat de donder steeds dichterbij komt. We kunnen ons wel voorstellen wat er gaat komen, maar op het moment dat de onweersbui dichterbij komt, zullen we immer overdonderd worden. Het gestalte van het onweer is nooit exact hetzelfde als datgene wat we verwachten in onze belevingswereld, maar we herkennen het wel als onweer. Vergelijk het bijvoorbeeld met een boom: iedere boom bevat bladeren, maar iedere boom wordt op een eigen manier gevormd door een unieke combinaties van zijn bladerdak. Een onweersbui is in dit opzicht uniek: het concept van onweer is bekend, maar het manifesteert zich altijd weer op een unieke manier.

Wanneer de openingsmaten uit het tweede deel van Johannes Brahms vierde symfonie bekeken worden, valt te stellen dat dit verwachtingspatroon ook in muzikale syntax gestalte kan krijgen.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Horn (Hr.) and the bottom staff is for the String Quartet (Str. pizz.). The tempo is marked 'Andante moderato'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Horn part begins with a forte (f) dynamic and a 'Hizbl.' (breathless) marking. The String part begins with a piano (p) dynamic and a 'pp' (pianissimo) marking. The music consists of a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a sense of tension and anticipation.

Voorbeeld 2: *Openingsmaten uit het tweede deel van Brahms' vierde symfonie, tweede deel.*<sup>37</sup>

37 Johannes Brahms, *Symfonie nr. 4* ed. Otto Singer II, Leipzig: Peters (sine anno), tevens te raadplegen via <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP12062-Brahms-Singer - Symphony No.4.pdf> (geraadpleegd op 29-06-2017)



Het tweede deel begint met een thema in een frygische modus: een thema dat geheel unisono klinkt. Het thema van vier tellen in de eerste maat wordt vervolgens herhaald en extra krachtig gemaakt door het motief (E-F-G-E) nogmaals te herhalen. Dit is een manier die ook veelvuldig in de retoriek wordt gebruikt. Door een (gedeelte van de) zinsfrase te herhalen, zoals Martin Luther King in zijn beroemde speech “I have a dream”, wordt deze zinsnede retorisch ingezet om deze tekst extra te benadrukken. Vanwege het schrille frygische thema dat stevig wordt neergezet, is de verwachting om in maat vier te landen in een stevig mineurakkoord (deze verwachting is er, omdat het frygische thema ook neigt naar de E als tonica). Deze neiging wordt echter omspeeld doordat Brahms kiest voor een andere mogelijke oplossing: het majeurakkoord. De hoofdtoonsoort blijkt niet e-mineur te zijn, maar e-majeur.

Meyer beweert dus dat dergelijke afslagen ervoor zorgen dat muziek emotie oproept bij de luisteraar, omdat er een discrepantie tussen de verwachtingen en uitkomsten ontstaat.

Vanuit dit vertrekpunt ging musicoloog Peter Kivy nog een stap verder. Hij stelt namelijk dat de praktijk van het componeren van “absolute muziek” wel syntaxis draagt, wat in wezen ook beaamd wordt door Meyer (voor het creëren van verwachtingen heb je namelijk syntactische juist- en onjuistheden nodig), maar geen semantiek.<sup>38</sup> Hij vergelijkt de compositiepraktijk met schaken. Om te kunnen schaken moet je de spelregels (syntax) van het spel kennen, maar je hoeft niet de verwijzingen van Middeleeuwse personae te begrijpen om goed te kunnen schaken. De muziek-compositorische praktijk werkt evenzo. Indien een componist machtig is om op jonge leeftijd de muzikale syntax machtig te worden, kan diegene zich opwerpen tot componist. Zo wordt een componist als Wolfgang Amadeus Mozart ook geprezen als “wonderkind” vanwege het gegeven dat hij al op jonge leeftijd de compositorisch-deductieve vaardigheid meester is geworden.

Op deze manier lijkt betekenis in absolute muziek voornamelijk plaats te vinden in de syntax, terwijl er ook nog een semantisch gedeelte aanwezig kan zijn in niet-absolute muziek. Dit verschil heeft consequenties voor hoe we naar deze muziek kunnen kijken.

---

38 Peter Kivy, *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music* (OUP Oxford, 2012), 211.

## Hoofdstuk 4: Waar ligt de betekenis van antisemitische muziek?

Vanaf dit vertrekpunt van betekenis binnen absolute muziek kan ook de verdere theoretische vorming van Taruskin beschouwd worden, waarbij semantiek aantoonbaar ondergesneeuwd wordt. In het boek *The Danger of Music* schrijft hij namelijk een aantal essays over misvattingen van auteurs en discriminerende muziek.<sup>39</sup> Voornamelijk het essay *Only Time Will Cover the Taint* geeft een samenvatting van Taruskins ideeën die middels casestudies zijn uitgewerkt. In grote lijnen valt te zeggen dat Taruskin sterk sympathiseert met de gemeenschappen waarin de muziek tot uiting komt. In het geval van de heropvoeringen van Wagner-repertoire in Israël, vindt hij het afschuwelijk dat Daniel Barenboim zich hard heeft gemaakt voor het doorbreken van de ban op Wagners muziek terwijl deze muziek nog dusdanig geassocieerd wordt met het holocaustverleden dat het een zekere mate van respectloosheid tegenover de lokale gemeenschap beteugelt. Dit wil niet zeggen dat het niet geaccepteerd gaat zijn om Wagner ooit nog uit te voeren in Israël, maar het heeft eerst tijd nodig voordat het gereinigd is van de pijnlijke associaties die het eens heeft opgeroepen. Op deze manier valt het semantisch begrip van ook niet-absolute muziek in de bestudering van discriminerende werken nagenoeg weg. Het wordt meer een historische willekeur welke werken antisemitisch worden bevonden en welke niet.

Een these die Taruskin stelt naar aanleiding van de vraag over wat het is dat antisemitische muziek antisemitisch maakt, is de tref-these. “Tref” is de Hebreeuwse benaming voor smet. In de opinie van Taruskin zijn de problemen van muziek met kwaadaardige bijmaken voornamelijk receptief van aard. In het geval van Wagner in Israël is dit bijvoorbeeld doordat er gedurende de tweede wereldoorlog door de Duitsers nazistische propaganda is gemaakt met een werk als *Die Meistersinger von Nürnberg*, hierdoor is het werk “besmet” geraakt en zal het voor holocaustoverlevenden nog te veel negatieve referenties oproepen om het werk weer bon ton te laten zijn. Wagners eigen verleden rondom antisemitisme is hier eigenlijk een discussie die voor deze these niet uitmaakt.

Hier valt nog niet zoveel tegen in te brengen, maar wanneer we de argumentatie van Taruskin beschouwen voor deze these, valt daar wel een kanttekening bij te plaatsen. Taruskins onderbouwing voor dit argument is gebaseerd op het weerleggen van de negatieve these: niet zozeer door te argumenteren dat smettelijke muziek receptief is, maar door te zeggen dat smettelijke muziek niet auctoriaal of intentioneel bepaald wordt. Hij stelt hierbij dat een werk als de *Schilderijtentoonstelling* van Modest Mussorgsky wel antisemitisch geïntendeerd is, maar niet verwerpelijk is vanwege het gegeven dat het niet kwaad opgevat wordt. Dit stuk wordt bijvoorbeeld

---

<sup>39</sup> Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*.

ook in Israël zonder problemen opgevoerd, ondanks dat Mussorgsky in zijn leven fel tegen Joden was gekeerd en dit ook heeft laten doorschemeren in zijn *Schilderijentoonstelling*.<sup>40</sup> Het werk bevat een deel met de titel “‘Samuel’ Goldenberg und ‘Schmuyle’”.<sup>41</sup> Dit gaat niet over meerdere personen, maar presenteert dezelfde persoon met eerst de Duitse naam en vervolgens de Jiddische, bedoeld als een soort verwijzing naar een onderkruipfel, wat een directe belediging is richting de Joden. Ondanks zijn mogelijkerwijs antisemitische insteek, blijft de *Schilderijentoonstelling* zonder problemen uitgevoerd worden in Israël, omdat er geen gevoelige snaar geraakt wordt. Dit argument is an sich goed te verdedigen. Echter na de kleine verhandeling over een eventuele betekenis van absolute muziek, is de vraag of dit nog zo'n sterke onderbouwing is. Het werk van Mussorgsky is licht programmatisch: het is gebaseerd op een aantal schilderijen, waarvan een behoorlijk aantal verloren is gegaan en er in het hedendaagse discours de associatie met deze schilderijen is verdwenen. Het is ook lastig om een representatie van de twee karakters te herleiden uit deze muziek. Zelfs als je gestuurd gaat zoeken naar representaties van de karakters, lijken ze lastig aantoonbaar.<sup>42</sup> Hierbij komt kijken dat Mussorgsky steeds meer een historisch persoon wordt. Zijn gehele idioom komt, door de historische tijd, steeds verder van ons af te staan. Op deze manier blijkt ook een dergelijk werk steeds minder programmatisch te zijn dan in de tijd van Mussorgsky. Zoals in de verhandeling over absolute muziek is beweerd, blijkt de betekenis van muziek vooral te gaan om iets van syntactische aard. Dit draagt dan ook minder referenties en betekenissen die in woorden te vatten zijn dan de betekenissen en referenties die een opera bevat. Wanneer Taruskin bijvoorbeeld gevraagd wordt om in Stravinsky's muziek aan te wijzen welke noten fascistisch zijn, is dit natuurlijk een alleszins retorische vraag. Noten an sich zijn niet fascistisch (deze conclusie zou in het kader van vorig hoofdstuk ook onmogelijk zijn), de receptie wellicht wel.<sup>43</sup> Bij opera ligt dit probleem veel lastiger. Sowieso is bij operaproducties niet direct een verantwoordelijke aan te wijzen voor de productie van het geheel: De creatie van het werk volgt uit een intense samenwerking tussen regisseurs, librettist en componist (voor de Klinghoffer-casus is het bijvoorbeeld te beschouwen als een gemeenschappelijk product van Peter Sellars, Alice Goodman en John Adams). Hierdoor is biografische informatie, in hoeverre deze al relevant is, minder relevant. Een uitspraak als, “Mussorgsky had antisemitische sympathieën”, is in een context van opera veel minder sterk. Voor de Klinghoffer-casus kan dan bijvoorbeeld dit argument omgebouwd worden door te stellen: “librettiste Alice Goodman is Joods, hierdoor zullen haar operateksten niet antisemitisch zijn”. Dit is niet zo'n sterk argument en is vanwege twee redenen zwakker dan het argument van Taruskin over Mussorgsky. Enerzijds doordat opera het product is

---

40 Ibid. 22

41 Ibid.

42 In andere delen van de *Schilderijentoonstelling* gaat dit makkelijker. Zoals bijvoorbeeld het deel “Baba-Yaga”, gerepresenteerd wordt door best wel horror-achtige muziek (met veel tritonussen op belangrijke plaatsen en abrupte tempowisselingen).

43 Ibid. 4.

van vele mensen, waarbij er sowieso al meer mensen intensief samenwerken dan in het geval van een symfonisch gedicht. Als ook de eerdere verhandeling over het feit dat auctoriale intenties het product zijn van een hele groep mensen meegenomen worden, dan blijft er niet veel meer over van deze uitspraak betreffende de reinheid van de opera op basis van de ideologie van de componist. Anderzijds is de betekenis van opera een stuk complexer<sup>44</sup> dan van “absolute muziek”. Taruskins argument is voornamelijk gebaseerd op de casus van instrumentale muziek: bij opera zijn er veel meer factoren die meespelen in de representatie van objecten. Acteurs representeren personages, die bepaalde teksten declameren, waarbij deze tekst ook betekenis bevat. Waar absolute muziek betekenis draagt door verwachtingen en syntax, heeft in een opera libretto ook betekenis. Een uitspraak als “America is one big Jew”, welke een van de Palestijnse terroristen uit de Klinghoffer-opera uitsprekt, is een referentie naar een historische context: het is een uitspraak die zowel syntax als semantiek bevat.

## Hoofdstuk 5: Intentie versus receptie, of receptie con intentie?

Op deze manier wordt er dus enkel gekeken naar de receptie van een werk indien men spreekt over “antisemitische muziek”. Uit verdere bestudering van dit onderwerp, blijkt dat deze het thema van problematische muziek door het “receptioneel besmette werk” niet enkel bij Taruskin speelt. Als voorbeeld wordt hier een studie van Barry Millington aangehaald naar een casestudy rondom *Die Meistersinger von Nürnberg*.<sup>45</sup> Het interessante binnen deze studie is dat oordelen uit elkaar kunnen vallen wanneer ook de intentie, als een samenspel van mogelijke lezingen van een werk, voorzichtig wordt meegewogen.<sup>46</sup> Een ander gevaar is dat door enkel naar receptiegeschiedenis te kijken, het debat nuance kan missen: in een regel tekst kan er uitgelegd worden wat er niet aan deugt en waarom een werk besmet is geraakt. In het geval van *die Meistersinger* kan dan bijvoorbeeld gezegd worden dat het een antisemitische opera is, omdat het besmet is geraakt vanwege het gebruik van het werk als nazipropaganda.<sup>47</sup>

Het werk kan natuurlijk niet zomaar gevrijwaard worden van deze sentimenten, maar in een vraag of deze muziek daadwerkelijk antisemitisch is, dien je ook meerdere perspectieven erop los te laten. De claim van antisemitisme is een zeer heftige claim, het betekent dat het niet op een correcte

---

44 Complexer, als in het gegeven dat het werk uit meerdere componenten bestaat die niet te vinden zijn in instrumentale muziek, zoals tekst en regie.

45 Millington, “Nuremberg Trial.”

46 In de studie van Karl A. Zaenker wordt dit overigens ook gedaan, enkele belangrijke punten heb ik hieruit ook geciteerd. De keuze voor Millington is echter te onderbouwen door het gegeven dat Millington meer zijn heil zoekt in een complete context en dusdoende een theoretisch meer relevant beeld geeft, terwijl Zaenker meer bij de opera-partituur en libretto als tekst blijft.

47 Karl A. Zaenker, “The Bedeviled Beckmesser: Another Look at Anti-Semitic Stereotypes in ‘Die Meistersinger von Nürnberg,’” *German Studies Review* 22, no. 1 (1999): 1–20, doi:10.2307/1431579.

manier omgaat met een (andere) groep binnen de samenleving. Dat zijn claims die toch goed moeten worden afgewogen alvorens het in deze hoek te drukken. Alhoewel je er niet de sentimenten mee wegneemt die rondom een receptiegeschiedenis hangen (die ook niet altijd even mals zijn), kan het toch verzachting bieden. Indien onderzoek naar de intentionele inhoud van een stuk aangeeft dat het niet zo problematisch is als het doet voorkomen, dan helpt het bij het geven van een rechtvaardiging van heracceptatie van het stuk en verkort het misschien wel de tijd die nodig is om een werk weer salonfähig te laten zijn.

Een goed voorbeeld hiervan is de casus van *Die Meistersinger von Nürnberg*. In deze opera gaat het om de protagonist Walther von Stolzing – een nobel ridder –, die wil trouwen met Eva, de dochter van Veit Pogner (een van de *Meistersinger*). Veit Pogner wil echter dat wel een bekwaam de hand van zijn dochter neemt en roept hierom een verkiezing uit: diegene die op Johannesdag het beste zingt, krijgt de hand van zijn dochter. In de race voor deze prijs zijn twee vrijgezelle mannen: naast Walther is ook *Meistersinger* Sixtus Beckmesser geïnteresseerd in Eva. Alhoewel hij de regels van de zangkunst kent, zet deze Beckmesser zich continu voor aap: zo steelt hij onder andere de liederen van Hans Sachs en voert ze vervolgens ook nog slecht uit. Hij brengt een slechte serenade voor Eva en veroorzaakt hierdoor wegens onrust een rel in Neurenberg. Na een zangwedstrijd komt Walther toch als winnaar uit de bus. Hij verkreeg een lied in zijn dromen wat – alhoewel het geenszins samenging met de heersende regels van de *Meistersinger* – door zowel de menigte als de *Meistersinger* geaccepteerd werd als *Meisterlied* waarmee hij de hand van Eva won. Na de uitvoeringen in Neurenberg gedurende de Tweede Wereldoorlog, werd de opera in een compleet ander daglicht gesteld. In de gruwelen die deze oorlog met zich mee bracht door het onderdrukken en uitmoorden van Joden, kwam er sterke vraag naar de kwaadwillende intenties achter deze opera. Een erg omstreden scène is bijvoorbeeld de slotscène, waarin Hans Sachs<sup>48</sup> stelt dat de Duitse kunst voortleeft, zelfs in tijden van vreemde heerschappij.<sup>49</sup> Deze term “Duitse kunst”

---

48 De tekst uit het libretto van *Die Meistersinger von Nürnberg* (citaat uit Zaenker, “*The Bedeviled Beckmesser*”):

*Hans Sachs: Habt Acht! Uns dräuen üble Streich':*

*zerfällt erst deutsches Volk und Reich,  
in falscher wälscher Majestät  
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,  
und wälschen Dunst mit wälschem Tand  
sie pflanzen uns in deutsches Land;  
was deutsch und echt, wüsst' keiner mehr,  
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.*

*Drum sag' ich euch:*

*ehrt eure deutschen Meister!  
Dann bannt ihr gute Geister;  
und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,  
zerging' in Dunst  
das heil'ge röm'sche Reich,  
uns bleibe gleich  
die heil'ge deutsche Kunst!*

49 Zaenker, “*The Bedeviled Beckmesser*.”

krijgt plots een andere betekenis wanneer dezelfde term wordt gebruikt door de nazi's om hun type van geaccepteerde muziek uit te drukken. Dit wordt nu doorgaans beschreven als nazi-kunst.<sup>50</sup>

Een van die vragen die geponeerd werd na het besmet raken van dit werk, was de vraag of het personage van Sixtus Beckmesser geïntendeerd is als een Joods personage. Wagner heeft nooit expliciet geschreven over wat zijn intentie was met dit personage, de vraag werd eigenlijk pas geëxpliceerd door socioloog Theodor Adorno. Adorno stelde dat Beckmesser, net als andere voorname personages uit de muziekdrama's van Wagner (waaronder Alberich en Mime uit de ring-cyclus), karikatuurbeelden van Joden zijn. Millington gaat na in hoeverre deze claims daadwerkelijk replicaties vinden in de muziek van Wagner. Als belangrijk onderdeel om zijn oordeel in te staven, betreft Millington ook de geschriften en correspondenties van Wagner over Joden in zijn onderzoek en zoekt hier overlappingsen tussen de opera en Wagners geschriften. Millington verwijst bijvoorbeeld naar een correspondentie met Constantin Franz, waarin hij het concept van "Duitsheid" uitlegt.<sup>51</sup> Op deze manier kan je eigenlijk een dichotomie creëren tussen Duitsers en niet-Duitsers: gesymboliseerd in de opera door Hans Sachs versus Sixtus Beckmesser. Wat vervolgens in een antwoord op Wagners brief door Franz werd onderkend als "the fundamental chord of German being"<sup>52</sup>. Door het in verband brengen van deze geschriften met de opera, leest Millington de voornaamste thematiek als een dichotomie tussen wat Duits is en wat niet.

Een belangrijk besef bij deze studie is dat de vraag of de figuur van Beckmesser een Jood representeert, een vraag is die pas vanaf Adorno gesteld wordt. Er ontstond dus eerst een receptie van het werk, waarna weer wordt gekeken naar de intenties. Op deze manier is er al vrij direct een manier van inmenging tussen intenties en recepties te zien: namelijk dat vanuit een receptie de intentie verandert. Een passage die dit goed illustreert is het citaat van Sartre uit 1965 dat door Millington aangehaald wordt.<sup>53</sup> Sartre reageert namelijk op het Joodse vraagstuk door het werk te lezen als een innerlijke tweestrijd binnen de rol van een Joodse Beckmesser. Aan de ene kant wil hij wel gelijkwaardig zijn aan datgene dat hij ambieert: hij is namelijk een *Meistersinger*. De hand van Eva zou hem zelfs binnen deze groep van *Meistersinger* een bijzondere plaats geven door deze zangwedstrijd te winnen. Aan de andere kant doet hij ook alles eraan om aan deze wedstrijd slinks te ontglippen door de teksten van Sachs te stelen, omdat Beckmesser de wedstrijd ook van alle kanten wantrouwt, wat Sartre ziet als een antisemitische uitlating van Wagner. Of Wagner daadwerkelijk een Joods personage in gedachten had met de rol van Beckmesser is eigenlijk van nevenschikt belang. De vraag is hier of de rol gelezen kan worden als een rol die

---

50 Pamela M. Potter, "What Is 'Nazi Music'?", *The Musical Quarterly* 88, no. 3 (2005): 428–55.

51 Millington, "Nuremberg Trial", 248.

52 Ibid.

53 Ibid. 250.

antisemitisch is door te zoeken naar dwarsverbanden tussen tekst (in dit geval belichaamd door de rol van Beckmesser) en context. Op deze manier is er een ontwikkeling gaande tussen intenties en recepties, die door beide begrippen steeds verder ontwikkelen. Een statische dichotomie tussen deze begrippen is in een voorbeeld als *die Meistersinger* moeilijk voorstelbaar. Het is binnen de analyse van Taruskin over “tref” een goede grondgedachte, maar in detail niet geheel toereikend.

## Hoofdstuk 6: What happened to Klinghoffer?

Na dit theoretisch betoog over het samensmelten van het idee van intenties en recepties, blijft de vraag: hoe werkt dit samensmelten in de receptiegeschiedenis van John Adams' opera *The Death of Klinghoffer*? In deze analyse van de receptie zijn er twee min of meer onafhankelijke problemen. Dezen kunnen door middel van voorgaand theoretisch kader beter begrepen worden, verklaren waarom dit werk problematisch is om uit te voeren en op welke manier dit probleem is ontstaan.

Er is een issue met de “Rumours scène”, die na afloop van de eerste uitvoering is verwijderd uit de opera, maar nog wel replicaties heeft op de receptie van de opera. Aan de andere kant is er het probleem van het personage van Leon Klinghoffer als een antiheld, veroorzaakt door de allusie naar de passiemuziek van Johann Sebastian Bach (de *Johannes Passion* en de *Matthäus Passion*). Deze problemen houden gezamenlijk het idee van *The Death of Klinghoffer* als een antisemitische opera in stand.

Allereerst is het zaak even stil te staan bij het werk, zoals het is afgeleverd door het trio, bestaande uit John Adams (componist), Peter Sellars (regisseur) en Alice Goodman (librettist). Een eerste versie van het werk ging in 1991 in première: allereerst in Brussel en Lyon, vervolgens in Brooklyn (New York). Na afloop van de première in Brooklyn in 1991, waar de opera slecht werd ontvangen, besloot het drietal de meest problematische scène (de “Rumour scène”) te schrappen, dat sindsdien niet meer wordt uitgevoerd (het materiaal van deze scène is ook nagenoeg nergens meer te vinden). Deze scène viel niet erg in de smaak, maar heeft wel een belangrijke kiem gelegd voor de verdere antisemitische gedachten rondom de Klinghoffer-opera. John Adams zegt hier het volgende over: “Many in the Brooklyn audience were offended by the Rumour scene. Both Jewish and non-Jewish listeners experienced it as a back-handed slap at the Klinghoffer family, especially given its bubbly sitcom music.”<sup>54</sup>

---

54 Adams, *Hallelujah Junction*, 164.

Deze scène is vervolgens afgekraakt in de receptie van de opera. Edward Rothstein, de journalist die namens de New York Times verslag deed van de première in Brooklyn, haalde ook gelijk de grote ongelijkheid tussen Palestijnen en Amerikaanse Joden eruit naar aanleiding van de sitcom-muziek in Rumours scène tegenover de welhaast idealistisch gedreven en gewelddadige muziek uit het voorgaande *Chorus of Exiled Palestinians*. Rothstein schrijft: “The music [in the Rumour scene] bubbles along like a theme song from a 1950's television show, raising its voice along with the family's.[...] The plot doesn't gentrify the terrorists' acts, but their victims continue to be little more than variations of the offensive Rumours: narrow in their focus and vision, singing primarily about their physical condition, revealing the simple-minded historical blindness that the avant-garde has long attributed to the bourgeoisie.”<sup>55</sup>

Rothstein was over het algemeen niet onder de indruk van de gehele productie. Hij kon zich moeilijk identificeren met de dramatis personae en ervoer de muziek als weinig genuanceerd. In het bijzonder gebeurde dit doordat de eerste Joodse representatie van het werk – de Rumour scène – zo'n schril contrast heeft met het voorgaande koor. Het blijkt dat er voornamelijk een verband wordt gelegd tussen een kant van bourgeoise Amerikaanse Joden en een kant van verheerlijkte terroristen. In een later artikel waarbij Rothstein deze opera in een traditie van minimalistische opera ziet, voegt hij eraan toe dat er een gebruik is om in dergelijke opera's te werken met statische, mythische beelden en personages die geen ontwikkeling doormaken.<sup>56</sup> Operamakers werken met iconen, zoals bij personages als Einstein in *Einstein on the Beach*, Richard Nixon in *Nixon in China*, of Gandhi in *Satyagraha*. In het geval van bijvoorbeeld de personage van Richard Nixon, blijft een welhaast mythische beeld kleven aan het personage voor de gehele opera. Nixon stapt uit een enorm presidentieel vliegtuig om Chou En-Lai te begroeten en zingt over de enorme media-aandacht van deze ontmoeting. Zijn verdere tekst is slechts de tekst van een politicus in al zijn banaliteit, niet van een protagonist met wie valt te sympathiseren. Op deze manier wordt ook het beeld van de Joodse kant weggezet in de Rumours scène. Journalist Lawrence Mass beweert dan ook dat het antisemitische probleem erin zit dat het plot te slecht is om te sympathiseren met een Joodse zijde van het verhaal.<sup>57</sup> De Joodse rollen in de Adams opera's zijn stuk voor stuk gelijkwaardig aan de rol

---

55 Edward Rothstein, “Review/Opera; Seeking Symmetry Between Palestinians and Jews,” *The New York Times*, September 7, 1991, <http://www.nytimes.com/1991/09/07/arts/review-opera-seeking-symmetry-between-palestinians-and-jews.html>, geraadpleegd op 7-6-17.

56 Edward Rothstein, “CLASSICAL VIEW; ‘Klinghoffer’ Sinks Into Minimal Sea,” *The New York Times*, September 15, 1991, <http://www.nytimes.com/1991/09/15/arts/classical-view-klingshoffer-sinks-into-minimal-sea.html>, geraadpleegd op 7-6-17

57 Lawrence D. Mass M.D., “On The Future of Wagnerism, Part 4: Comparing the Jewish Protests of Klinghoffer with the Gay Protests of Cruising and by ACT UP,” *Huffington Post*, November 12, 2014, [http://www.huffingtonpost.com/lawrence-d-mass-md/on-the-future-of-wagneris\\_2\\_b\\_6132086.html](http://www.huffingtonpost.com/lawrence-d-mass-md/on-the-future-of-wagneris_2_b_6132086.html), geraadpleegd op 09-06-2017



van Beckmesser in *die Meistersinger* en van Henry Kissinger in *Nixon in China*, die ook enkel als karikatuur optreedt en geen dramatisch personage is.<sup>58</sup>

Literatuurwetenschapper Edward Said gaat zelfs nog een stap verder in zijn analyse. Alhoewel hij zelf de opera niet als antisemitisch beschreef, zag hij wel in dat de representatie van Amerikaanse Joden als erg negatief was weggezet in de Rumour scène, als een representatie van slecht Amerikaans consumentisme en “koopjesjagers-cultuur”.<sup>59</sup> Zelfs in het verdere verloop van de opera verandert dit iconische beeld niet, de Klinghoffers blijven ook in de opera spreken over slechts triviale zaken. Zelfs Leon Klinghoffers laatste woorden “I should have worn a hat”, duiden niet op een figuur waarmee sterk te sympathiseren valt, alhoewel hij wel het ultieme slachtoffer in deze opera is: hij is diegene die als onschuldige omkomt door het terroristische geweld wat zijn oorsprong vindt in het conflict tussen Palestina en Israël.

Dit probleem heeft eigenlijk nog bestaan in de commentaren van auteurs die zelfs de opera zonder deze “Rumours scène” hebben gezien. Dit is het eerste probleem wat de opera heeft veroorzaakt.

Op academisch niveau hebben de musicologen Robert Fink en Richard Taruskin een voorname bijdrage geleverd op de receptie van de opera. Als je jezelf afvraagt wat in de opera antisemitisch is, dan is het zaak te kijken naar de manier waarop Joden worden gerepresenteerd en dit te vergelijken met andere casussen waarbij Joden gerepresenteerd worden. Zo heeft Fink zich afgevraagd op welke manier de opera verband houdt met de representatie van Joden in Amerikaanse sitcom.<sup>60</sup> Alhoewel de muziek van de Klinghoffer-opera, buiten de verbannen Rumour scène, geenszins referenties legt met sitcom-muziek, vraagt Robert Fink zich af wat in de Klinghoffer-opera gezien wordt als een antisemitisch aspect. Juist doordat in de receptie deze Rumour scène zo is afgebrand, laat Fink zich ook wel degelijk leiden door de receptieve claims aan de opera. Dit lijkt sterk op de manier waarop Barry Millington keek naar de rol van Beckmesser naar aanleiding van Adorno. Fink ziet de “Rumours scene” nog steeds als een voornaam intentioneel probleem in het werk en neemt dit ook mee in zijn analyse, ook al is deze scène veertien jaar niet meer uitgevoerd. Dit valt ook te terug te koppelen aan de eerder gedane uitspraken rondom de samenwerking tussen intenties en recepties: er wordt in eerste instantie een *Death of Klinghoffer* uitgevoerd, vervolgens herzien auteurs intenties naar aanleiding van negatieve recepties op bepaalde delen van dit werk, maar gaan recipiënten toch anders naar het werk kijken omdat er “smet” op het werk is gekomen, zelfs nu het meest problematische onderdeel niet meer aanwezig is in het werk. Dit onderdeel is ook bevestigd

---

58 Lawrence D. Mass M.D., “On The Future of Wagnerism, Part 3: Beckmesser, Kissinger and the Klinghoffer Controversy,” *Huffington Post*, July 18, 2014, [http://www.huffingtonpost.com/lawrence-d-mass-md/on-the-future-of-wagneris\\_1\\_b\\_5584126.html](http://www.huffingtonpost.com/lawrence-d-mass-md/on-the-future-of-wagneris_1_b_5584126.html), geraadpleegd op 09-06-2017

59 Edward W. Said, *Music at the Limits* (Columbia University Press, 2012), 138.

60 Robert Fink, “Klinghoffer in Brooklyn Heights,” *Cambridge Opera Journal* 17, no. 02 (2005): 173–213.

in de analyse van Robert Fink, stellende: “Their gambit of reading the whole of Klinghoffer through the second scene of the Prologue was so deeply engraved into the opera's reception by 2001 that Taruskin continued to do so, even after the composer and librettist had cut the scene from the score.”<sup>61</sup> Dit gegeven van het terugtrekken van de scène zag Richard Taruskin als een toegeven van schuld en terechte betichting van antisemitisme.<sup>62</sup>

Taruskin gaat zelfs nog een stap verder in een recensie van het werk in 2001, net nadat 9/11 plaats had gevonden in New York.<sup>63</sup> Door deze Joodse representatie in de opera, zijn diegene waar je mee sympathiseert de terroristen, terwijl dat op zijn minst verwerpelijk is. De opera heeft zijns inziens het verwerpelijke doel om de terroristen te “romantiseren als Robin Hoods en te beschouwen als mensen die met idealen onschuldige mensen ombrengen.” Volgens Taruskin is dit verwerpelijk omdat dit nog zout strooit op een open wond, zeker nu deze wond weer verder is opengesprongen door de terroristische aanval op het World Trade Center in 2001.

Een laatste verband dat Fink legt is ook nog een voorname situatie om expliciet te benoemen. Dit verband is namelijk niet erg breed uitgelezen door de krantenpers. De opera handelt namelijk binnen de context van het conflict tussen Palestina en Israël, met de beweegredenen van beide partijen waarom dit tot een dergelijk ernstig conflict is uitgelopen: de Palestijnen zijn ontevreden omdat ze van hun land zijn verdreven door Israëliërs (zoals bezongen in *the Chorus of exiled Palestinians*) en de Israëliërs voelen zich gerechtvaardigd voor het stichten van hun staat na afloop van de gruwelen van de holocaust (dit wordt in de opera eveneens bezongen, maar dan in *the Chorus of exiled Jews*). In het plot van de kaping gaat het echter niet tussen Palestijnen en Israëliërs, maar tussen Palestijnen en Amerikaanse Joden. Dit is een schrijnend aspect, omdat deze laatste groep in een “identiteitscrisis” verkeerde. In Israël werd in 1989 – twee jaar voor de Klinghoffer-première – de “law of return” verscherpt, die het lastiger maakte om terug te keren naar Israël.<sup>64</sup> Enkel orthodoxe Joden die genealogisch Joods zijn of door een Israëliëse geestelijke zijn beoordeeld konden weer officieel terugkeren naar Israël. Vanwege de andere, minder orthodoxe staat van het Joodse geloof – in combinatie met een secularisering in deze groep – in de Verenigde Staten, veroorzaakte dit een schisma tussen beide groepen Joden. Deze “silent Holocaust” werd door de representatie van de opera extra pijnlijk, met de Amerikaanse Joden als bourgeoisie representanten voor het Israelische conflict.

---

61 Robert Fink, “Klinghoffer in Brooklyn Heights,” *Cambridge Opera Journal* 17, no. 02 (2005): 185.

62 Taruskin, “MUSIC; Music's Dangers And The Case For Control.”

63 Ibid.

64 Fink, “Klinghoffer in Brooklyn Heights,” 191-192.

Een ander probleem dat in de receptie verkeerd is gevallen, heeft te maken met de representatie van het personage Leon Klinghoffer. Alwaar John Adams erover sprak dat de opera een moderne parallel trekt met de *Matthäus Passion* van Bach, zien de meeste recensenten juist een anti-passie in het werk.<sup>65</sup> Het idee van deze allusie is tweeledig. Enerzijds komt het door de grote structuur waarin beide werken in zijn geschapen. Bach onderscheidt namelijk aria's en arioso's (solostemmen die in een rol hun reactie uiten op het verhaal), koralen (protestantse gezangen voor de gemeenschap in de kerk<sup>66</sup> die het algemene verhaal verbinden aan de persoonlijke, godsdienstige beleving), koorpassagen (turbae die commentaar geven in het plot) en recitatieven (verhalende passagen met monologen van de evangelist en dialogen tussen personages). Deze koorpassagen in de Bach-passies, vertonen gelijkenissen in de opbouw van de opera van Adams. In onderstaand overzicht is namelijk de opbouw van de opera van Adams te zien.

Acte I	Acte II
<i>Chorus of Exiled Palestinians</i>	Proloog: <i>Chorus of Hagar and the Angel</i>
"Rumours-scene" (verwijderd uit de opera)	"Come here. Look." Dialogen tussen kapers, kapitein en Leon Klinghoffer
<i>Chorus of Exiled Jews</i>	"I must have been hysterical" Aria van de British Dancing Girl en Omar
"It was just after 1:15;" Plot over kaping schip	<i>Desert Chorus</i>
<i>Ocean Chorus</i>	"My one consolation" Aria van Marilyn Klinghoffer
"Now it is night" Aria's voor de kapers en dialoog	"American Kaput" Dialoog kapers en kapitein
<i>Night Chorus</i>	"Aria of the falling body"
	<i>Day Chorus</i>
	"Mrs. Klinghoffer, please sit down" Aria voor Kapitein en waanzinsscène Mrs. Klinghoffer

Hierin is te zien dat het plot constant onderbroken wordt door koorpassagen. De dialogen en aria's handelen over het algemene verhaal: van de kaping van het schip tot het ombrengen van Leon Klinghoffer. De interrupties van koorpassagen hebben allen betrekking tot het contextualiseren van het verhaal in het Israëlitisch- Palestijns conflict.

<sup>65</sup> Adams, *Hallelujah Junction*, 172.

<sup>66</sup> In het discours rondom de uitvoering van deze Passies is het niet duidelijk of in de tijd van Bach de koralen gezongen werden door het koor, of ook meegezongen werd door de gemeenschap. Dat is voor deze discussie ook niet van belang: de koralen hebben in ieder geval een tekst die sterk gefocust is op het persoonlijke aspect in de relatie van de uitvoerende tot het verhaal en dragen bij aan de geloofsbelijdenis (in de tijd van Bach werd een passie gezien als een religieuze bezigheid, niet als kunstwerk). Vrijwel alle koralen zijn geschreven in de eerste in de tweede) persoon enkelvoud, slechts een enkele in de tweede.

Daarnaast is ook het gebruik van het thema van het aureool iets wat terug komt.

16 N<sup>o</sup> 2. RECITATIVO. CORO I.  
Evangelist.

Da Je - sus die - se Re - de voll - en - det hat - te, sprach

Jesus.

er zu seinen Jüngern: Ihr wisset, daß nach zween Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird

ü - ber-antwortet wer-den, daß er ge - kreu - - - zi - get wer-de.

*Recitatief met aureolen*<sup>67</sup>

In Bachs *Matthäus Passion* worden de passages van Jezus de gehele tijd begeleid door een liggende akkoordbegeleiding in de (hoge) strijkers. In bovenstaande passage, welke afkomstig is uit het eerste recitatief van de *Matthäus Passion*, is direct gevisualiseerd wat Adams bedoelt met “Bachian aureoles”<sup>68</sup>: de evangelist begint zijn vertelling sec, enkel voorafgegaan door een kort klinkende samenklank in de eerste tel van de eerste maat. Wanneer Jezus echter begint te spreken, ontstaan er allerlei liggende samenklanken in het strijkorkest die de woorden van Jezus voorzien van meer gewicht.

Ook Adams geeft zijn Leon Klinghoffer dergelijke motieven mee, zoals Robert Fink opmerkte (en Taruskin terzijde sloeg).<sup>69</sup> Op de laatste woorden van Leon Klinghoffer (“I should have worn a hat” in de tweede akte, eerste scène) wordt een zeer duidelijke allusie gemaakt naar dit thema van de

67 Johann Sebastian Bach, *Matthäus Passion* ed. Julius Stern, Leipzig: Peters (sine anno), tevens te raadplegen via <http://hz.imsalp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP20898-PMLP03301-Bach-BWV244vsPt.pdf> (geraadpleegd op 29-06-2017)

68 John Adams, *Hallelujah Junction: Composing an American Life* (Faber & Faber, 2011), 169.

69 Fink, “Klinghoffer in Brooklyn Heights.”, 180-181.

aureool. De gehele passage waarin Klinghoffer hier aan het woord is (en zelfs voor nog enkele tientallen seconden na zijn laatste woorden), wordt begeleid door allerlei langgerekte samenklanken bij de hogere instrumenten van het orkest (synthesizer, harp en strijkers). Ze geven ook hetzelfde effect als in de Bach-passie: de woorden van Klinghoffer worden meer naar voren gehaald dan de woorden van de Palestijnen. Dit aspect was ook Edward Said opgevallen. Hij gaat zelfs verder door de andere personages (als de *British dancing girl*) te vergelijken met evangelisten die het verhaal in de passies vertellen.<sup>70</sup> Ook de Britse recensent Anthony Holden viel de Bach-verwijzing op: hij beschouwt het werk zelfs meer als een oratorium dan een opera,<sup>71</sup> vanwege het gegeven dat het Jezus-figuur in de passies ook fungeert als een personage op wie de lijdensweg zich laat overkomen. Zeker in de *Matthäus Passion* is dit het geval, waar het verhalend aspect zich om de ervaring van het lijden van Jezus is gecentreerd. Holden vergelijkt de personages in de Klinghoffer-opera met de Jezus-figuren uit de Bach-passie. “Alle voorname personages genieten momenten van introspectie over het onmenselijk lijden dat hen overkomt.”<sup>72</sup>

Dit aspect vindt Taruskin echter niet overtuigend. Bij een uitvoering hoorde hij namelijk dat dezelfde aureooltonen ook op andere plaatsen voorkwamen, namelijk bij enkele woorden van de terroristen (zoals Molqui's woorden: “We are not criminals and we are not vandals, but men of ideals”) en bij de koorpassagen van de Palestijnen. Bijvoorbeeld in *the Chorus of Exiled Palestinians* zijn dergelijke plaatsen als zodanig te interpreteren.

Richard Taruskin beschouwt het stuk als een anti-passie. Fink reageert vervolgens dat ook passies evenmin bevolkingsgroepen evenwichtig representeren.<sup>73</sup> Zeker in een stuk als de *Johannes Passion* zijn er behoorlijk wat onevenwichtigheden in de representatie van Joden.<sup>74</sup> De Jezus-figuur komt in deze passie sterk over als een man die niet interfereert met de zaken zoals ze gebeuren, waartoe zijn lijden hem overkomt. Anderzijds is ook Pilatus gewillig om Jezus vrij te laten (hij zegt bijvoorbeeld: “Ich finde keine Schuld an ihm”) en voert hem enkel tot het gerecht omdat de Joden hem hiertoe dwingen.<sup>75</sup> Deze Joden worden gerepresenteerd in enkele koorpassagen, waarbij constant de wens is om het leed over Jezus af te roepen.<sup>76</sup> In hoeverre is het dan eerlijk om de

---

70 Said, *Music at the Limits*.136.

71 Anthony Holden, “Troubled Waters,” *The Guardian*, August 28, 2005, sec. Music, <https://www.theguardian.com/music/2005/aug/28/classicalmusicandopera.edinburghfestival2005>. Geraadpleegd op 26-06-2017

72 Ibid.

73 Fink, “Klinghoffer in Brooklyn Heights.”, 178-179.

74 Michael Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St. John Passion* (Oxford University Press, 1998).

75 Deze zin komt voor in het recitatief “Da sprach Pilatus zu ihm: so bist du dennoch ein König” (deel 18a volgens de Neue Bärenreiter uitgave uit 1981).

76 Koorpassagen die behoorlijk lasterend voor de Joodse representatie te noemen zijn, zijn bijvoorbeeld de koren “Wäre dieser nicht ein Übeltäter”, “nicht diesen, sondern Barrabam”, “sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig”, “kreuzige, kreuzige”, “wir haben ein Gesetz” en “weg, weg mit dem”.

Klinghoffer-opera te contrasteren met de Bach-passies als deze ook al niet gaan over een evenwichtige weergave van representanten? Wat in ieder geval aantoonbaar is, is dat het aureoolmotief wel op diverse momenten ingezet wordt (dit wordt door Robert Fink ook op een tweetal plaatsen met partituurvoorbeeld benoemd).<sup>77</sup>

Dit intentionele aspect maakt dat ook deze claim van Klinghoffer als een anti-passie verzwakt en wellicht minder problematisch is dan door Taruskin geschetst werd. Journalist Conrad Cummings schrijft hierover: “a work like “Klinghoffer” must deflect passion to allow engagement, contemplation and finally a deeper, less reflexive emotional response. Its goal is not to inflame -- as traditional opera does -- but to mediate.”<sup>78</sup> In deze optiek gaat het niet zozeer over het overtuigen van de luisteraar van een zijde (en in dit geval mogelijk de Palestijnse kant), maar het getuigt van een ultieme poging om te mediëren in dit conflict.

Op deze manier ontstond er een discussie tussen twee verschillende visies op deze problematiek, enerzijds Taruskin en de anti-passie tegenover Adams en Fink die wel degelijk passie-elementen claimen te herkennen. Wat opvallend is aan deze uitspraak, is dat, nadat Taruskin dit had gedaan, diverse recipiënten (zoals Robert Fink en Edward Said) deze uitspraak hebben gefalsifieerd door het opnieuw interpreteren en analyseren van het werk, wat behoort tot het domein van de intenties. Op deze manier is er een samenspel tussen interpretaties en recepties te vinden in de receptiegeschiedenis van *The Death of Klinghoffer*.

---

<sup>77</sup> Robert Fink, *Klinghoffer in Brooklyn Heights*, 178.

<sup>78</sup> Conrad Cummings, “What the Opera ‘Klinghoffer’ Achieves,” *The New York Times*, September 27, 1991, <http://www.nytimes.com/1991/09/27/opinion/1-what-the-opera-klinghoffer-achieves-134291.html>.

## Conclusie: Hoe werken receptie en intentie samen in een oordeel over een opera?

Richard Taruskin grijpt binnen een postscriptum op het NY-Times artikel “Music's Dangers and the Case for Control” nog in op de intentionele benadering van Robert Fink. “Even before considering the claim, the premise must be dismissed, since it seeks to adjudicate the issue by examining 'intention' rather than reception.”<sup>79</sup> Taruskin heeft hier een belangrijk argument: intenties zouden niet uit moeten maken, wanneer een stuk niet meer salonfähig is. Wagners intenties nemen bijvoorbeeld het gegeven dat *Die Meistersinger von Nürnberg* is besmet onder het naziregime, waardoor het ongepast is om het in Israël uit te voeren, niet weg. In dat opzicht blijft het probleem van de Klinghoffer-opera aanwezig. Het voornaamste probleem ontstond door een negatieve receptie naar aanleiding van de Rumours scène, waarna vervolgens de operamakers besloten hebben om deze scène te verwijderen. De receptie, door bijvoorbeeld journalisten als Rothstein, stuurden nog wel de vragen die afgevuurd werden op de intenties van de opera, zoals beschreven in het artikel van Fink. De receptie stuurt hier sterk in welke vragen gesteld worden over de inhoud en intentie van de opera, vergelijkbaar met de Adorno-receptie op het personage van Beckmesser in *die Meistersinger von Nürnberg*. De verwijderde Rumours scène heeft een dergelijk smet veroorzaakt in de Verenigde Staten en blijkt ook steeds terug te keren in de receptie van dit werk, zoals te zien is in de receptie van Richard Taruskin, Edward Rothstein, Edward Said en Robert Fink.

Hiermee komen we ook terug bij de hoofdvraag in kwestie: als er een oordeel over de inhoud van de opera gevormd wordt, is er wel degelijk een samenspel van intenties en recepties, wat ook wordt geïllustreerd in de receptiegeschiedenis van *The Death of Klinghoffer*. Buiten het gegeven dat de vragen naar intentionele inhoud naar aanleiding van de receptie verschuiven, blijkt ook dat de receptie niet helemaal los komt te staan van de intentionele inhoud. In het geval van het argument van Richard Taruskin dat de opera een anti-passie zou zijn, blijkt dat deze these “gefalsifieerd” werd door Robert Fink door het maken van een muziekanalyse. De argumenten van Taruskin kwamen simpelweg niet overeen met de notentekst. Op deze manier lijkt een verzachting van de problematiek te ontstaan, zeker aangezien deze mening van Fink ook gedragen is door diverse andere recipiënten.

---

<sup>79</sup> Richard Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (University of California Press, 2008), 178.

Grosso modo valt dus te zeggen dat receptie zich gedraagt als een gegeven op zich, die beïnvloed kan worden door de intenties. Daarnaast worden intenties tevens tegen een ander daglicht gehouden naar aanleiding van de receptie. Op deze manier is Taruskins these van “tref” degelijk analytisch materiaal om een begrip te creëren over waarom sommige opera's antisemitisch worden bevonden en andere opera's niet. In het tegenover elkaar stellen van het intentionele begrip en het receptionele begrip is dit niet geslaagd. Dit valt theoretisch te onderbouwen doordat zijn these geen rekening houdt met semantiek. Het intentiebegrrip speelt hier wel degelijk een rol in en heeft invloed op de recepties. Ook de manier waarop naar intenties gekeken wordt verandert door de receptie, zoals te zien valt in de casus van *Die Meistersinger*, doordat Adorno andere vragen stelde over de intenties. In de Klinghoffer-opera gedraagt zich de vraag naar de Joodse-representatie ook dusdanig, dit is te zien door de receptie van de verwijderde tweede scène te beschouwen: alhoewel deze scène al in een vroeg stadium verviel, bleken toch de recipiënten vragen stellen over deze scène. Op deze manier kan ook intentie met receptie aan het werk zijn en hoeven de beide begrippen zich niet te gedragen als begrippen die lijnrecht tegenover elkaar staan.



## Aangehaalde literatuur:

- Abbate, Carolyn "Music—Drastic or Gnostic?," *Critical Inquiry* 30, no. 3 (2004): 505–536.
- Adams, John. *Hallelujah Junction: Composing an American Life*. Faber & Faber, 2011.
- Barthes, Roland. "La Mort de L'auteur." *Manteia* 5 (1968): 12–17.
- Becker, Howard Saul. *Art Worlds*. University of California Press, 1982.
- Calcagno, Mauro. *From Madrigal to Opera: Monteverdi's Staging of the Self*. University of California Press, 2012.
- Cummings, Conrad. "What the Opera 'Klinghoffer' Achieves." *The New York Times*, September 27, 1991.  
<http://www.nytimes.com/1991/09/27/opinion/l-what-the-opera-klinghoffer-achieves-134291.html>.
- Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Cambridge University Press, 1983.
- Fink, Robert. "Klinghoffer in Brooklyn Heights." *Cambridge Opera Journal* 17, no. 02 (2005): 173–213.
- Foster, Arnold W., and Judith R. Blau. *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*. SUNY Press, 1989.
- Foucault, Michel. "Qu'est-Ce Qu'un Auteur?" *Société Française de Philosophie, Bulletin* 63, no. 3 (1969): 73.
- Gerwen, Rob van. *Moderne Filosofen over Kunst*. Zoetermeer: Klement, 2016.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford : New York: Clarendon Press; Oxford Univ. Press, 1992.
- Holden, Anthony. "Troubled Waters." *The Guardian*, August 28, 2005.  
<https://www.theguardian.com/music/2005/aug/28/classicalmusicandopera.edinburghfestival2005>.
- Kivy, Peter. *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*. OUP Oxford, 2012.
- Leech-Wilkinson, Daniel. *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge University Press, 2002.
- Marissen, Michael. *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St. John Passion: With an Annotated Literal Translation of the Libretto*. Oxford University Press, 1998.
- Mass, Lawrence. "On The Future of Wagnerism, Part 3: Beckmesser, Kissinger and the Klinghoffer Controversy." *Huffington Post*, July 18, 2014. [http://www.huffingtonpost.com/lawrence-d-mass-md/on-the-future-of-wagneris\\_1\\_b\\_5584126.html](http://www.huffingtonpost.com/lawrence-d-mass-md/on-the-future-of-wagneris_1_b_5584126.html).
- . "On The Future of Wagnerism, Part 4: Comparing the Jewish Protests of Klinghoffer with the Gay Protests of Cruising and by ACT UP." *Huffington Post*, November 12, 2014. [http://www.huffingtonpost.com/lawrence-d-mass-md/on-the-future-of-wagneris\\_2\\_b\\_6132086.html](http://www.huffingtonpost.com/lawrence-d-mass-md/on-the-future-of-wagneris_2_b_6132086.html).
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press, 1961.
- Millington, Barry. "Nuremberg Trial: Is There Anti-Semitism in 'Die Meistersinger?'" *Cambridge Opera Journal* 3, no. 3 (1991): 247–260.
- Potter, Pamela M. "What Is 'Nazi Music'?" *The Musical Quarterly* 88, no. 3 (2005): 428–455.
- Rothstein, Edward. "CLASSICAL VIEW; 'Klinghoffer' Sinks Into Minimal Sea." *The New York Times*, September 15, 1991.  
<http://www.nytimes.com/1991/09/15/arts/classical-view-klinghoffer-sinks-into-minimal-sea.html>.
- . "Review/Opera; Seeking Symmetry Between Palestinians and Jews." *The New York Times*, September 7, 1991.  
<http://www.nytimes.com/1991/09/07/arts/review-opera-seeking-symmetry-between-palestinians-and-jews.html>.
- Said, Edward W. *Music at the Limits*. Columbia University Press, 2012.
- Taruskin, Richard. *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Vol. 6. Oxford University Press, 2009.
- . *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2009.
- . "MUSIC; Music's Dangers And The Case For Control." *The New York Times*, December 9, 2001.  
<http://www.nytimes.com/2001/12/09/arts/music-music-s-dangers-and-the-case-for-control.html>.
- . *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press, 1995.
- . *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Univ of California Press, 2008.
- Treitler, Leo. "History and the Ontology of the Musical Work." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, no. 3 (1993): 483–497.
- . *Reflections on Musical Meaning and Its Representations*. Indiana University Press, 2011.
- Wimsatt, W. K., and M. C. Beardsley. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54, no. 3 (1946): 468–488.
- Zaenker, Karl A. "The Bedeviled Beckmesser: Another Look at Anti-Semitic Stereotypes in 'Die Meistersinger von Nürnberg.'" *German Studies Review* 22, no. 1 (1999): 1–20.