

**Luisteren als interactie met het *work concept*: een uitbreiding op dik en dun
luisteren**

Wouter de Vries (6542093)

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap (MU3V14004)

2020-2021 (Blok 4)

Universiteit Utrecht

dr. Frieda van der Heijden

Abstract

De hedendaagse luisterervaring is beïnvloed door de opgekomen technologie waardoor het geluid gescheiden is van de oorzaak. Het luisteren van naar tonen los van de oorzaak is akoesmatisch luisteren. Dit zorgt voor een oppervlakkige manier van luisteren, oftewel ‘dun’ luisteren. Dit is echter niet de enige manier om naar muziek te luisteren, door interactie tijdens een liveoptreden tussen de uitvoerende muzikant en de luisteraar ontstaat een alternatieve luisterervaring: ‘dik’ luisteren. Op deze manier kan de luisteraar de muziek esthetisch waarderen, omdat de context van de muziek in acht wordt genomen. Dik en dun luisteren zullen verbonden worden met vier verschillende luistermodi, en aan de concepten akoesmatisch luisteren, *ubiquitous listening*, *musicking*, en het *work concept* gelinkt worden. Hierop aansluitend zal ik voorstellen dat dik en dun luisteren geen binair concept is maar eerder een spectrum. Daarnaast zal ik dit spectrum uitbreiden met het idee van ‘dikker’ luisteren, waar de interactie niet tussen de uitvoerende muzikant en de luisteraar plaats vindt, maar tussen de luisteraar en het *work concept* als op zichzelf staande entiteit.

Inhoudsopgave

Abstract	2
Inhoudsopgave	3
Inleiding	4
Luistermodi	7
Dun luisteren	8
Ubiquitous Listening	9
Dik luisteren	10
Musicking.....	11
Muzikale werken	12
Het werk als object	13
Het werk als concept	14
Het <i>work concept</i> en populaire muziek	15
Het <i>work concept</i> en uitvoering	17
Conclusie.....	17
Bibliografie.....	20

Inleiding

Vandaag de dag luistert vrijwel iedereen een deel van de tijd naar muziek, bewust of onbewust. Bijvoorbeeld de muziek in de supermarkt op de achtergrond, een liedje dat tijdens een reclame gebruikt wordt, misschien juist aan de hand van de tegenwoordig weer populaire langspeelplaten, of tijdens een liveconcert. Hoewel dit allemaal voorbeelden zijn van muziek luisteren, wordt er niet altijd op dezelfde manier naar muziek geluisterd. De verschillende manieren van luisteren naar muziek en de verschillende luisterervaringen vormen de basis van deze scriptie.

In deze scriptie zullen een aantal concepten met elkaar verbonden worden, om vervolgens een toevoeging te leveren aan deze eerder verbonden theorieën. Dit zal gebeuren aan de hand van de onderzoeksvraag: hoe kunnen we het concept van dik en dun luisteren gebruiken om de luisterervaring beter te begrijpen? Naast dik en dun luisteren aan de hand van Rob van Gerwen zal er verder gebruik worden gemaakt van de vier luistermodi van Pierre Schaeffer, akoesmatisch luisteren aan de hand van Roger Scruton, *ubiquitous listening* van Anahid Kassabian, *musicizing* van Christopher Small, en het *work concept* aan de hand van Lydia Goehr. Deze genoemde concepten gaan direct of indirect over het luisteren naar muziek. Door deze samen te brengen in dit onderzoek zal ik een beter begrip van de luisterervaring bekomen, en toevoegen aan de bovengenoemde concepten.

Het concept van dik en dun luisteren is door Rob van Gerwen geopperd als reactie op Roger Scruton en akoesmatisch luisteren. Wanneer de luisteraar geluid op een akoesmatistische manier ervaart, hoort de luisteraar de geluiden die de muziek vormen los van de oorsprong. Hieruit volgt dat de oorsprong van de geluiden irrelevant zijn voor de luisterervaring.¹ Van Gerwen is het hier niet mee oneens, maar ziet dit niet als de enige manier om naar muziek te luisteren. De akoesmatistische ervaring van muziek noemt hij ‘dun’ luisteren. Daar tegenover staat ‘dik’ luisteren, waar juist wel de oorsprong van het geluid in acht wordt genomen. De muziek wordt hier gezien als een menselijke onderneming waar de uitvoerende musici, maar ook de componist een belangrijke rol spelen.² Het muziekstuk wordt op deze manier gezien als een volledig en samenhangend werk, in plaats van enkel tonen die men hoort in de akoesmatistische ruimte, een ruimte die dus los staat de fysieke ruimte waarin de tonen zijn ontstaan. Ook vergt dik naar muziek luisteren een actieve luisterhouding. Muziek als activiteit, iets wat men doet,

¹ Roger Scruton, “Sound,” in *The Aesthetics of Music*, (Oxford: Oxford Scholarship Online, November 2003), 3-4.

² Rob van Gerwen, “Hearing Musicians Making Music: A Critique of Roger Scruton on Acousmatic Experience,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, nr. 2 (Lente 2012): 223.

ongeacht welke rol men speelt in deze activiteit, noemt Christopher Small *musicking*. Volgens dit idee neemt ook de luisteraar deel aan de handeling muziek maken.³

Het volgende concept dat relevant is voor dit onderzoek is *ubiquitous listening*. Dit concept, geïntroduceerd door Anahid Kassabian, heeft betrekking op het luisteren naar muziek op een onbewuste manier, als ondergeschikt aan een andere activiteit. Doordat muziek alomaneezig is wordt er niet, of in ieder geval minder, op aandachtige manier naar muziek geluisterd terwijl dat vroeger wel vaak het geval was. *Ubiquitous listening* komt van de term *ubiquitous computing*, naar het idee dat computers geïntegreerd zijn in alles in ons dagelijks leven.⁴ Kassabian stelt dat nu ook muziek geïntegreerd is in onze huidige maatschappij. Het gevolg van *ubiquitous listening* is dat er minder bewust geluisterd wordt naar de muziek. De muziek wordt onderdeel van de ruis van het dagelijks leven, gereduceerd tot enkel tonen, net als het akoestisch of dun luisteren. Daar tegenover staat het *work concept* waar een muziekstuk als een samenhangend geheel wordt gezien, en waar de context van het werk in acht wordt genomen, dit komt overeen met dik luisteren.

Het *work concept* heeft een minder duidelijke oorsprong: er zijn verscheidene teksten gewijd aan het onderwerp. Voor het huidige onderzoek wordt als basis uitgegaan van het boek *The Imaginary Museum of Musical Works* van Lydia Goehr. Een muzikaal werk wordt door Goehr beschreven als een objectieve, originele, en unieke expressie van de componist die is voortgekomen uit een creatief proces. Het werk dat in zijn geheel bestaat uit een combinatie van melodische, harmonisch, ritmische, en instrumentale eigenschappen worden door de componist symbolisch weergegeven in een partituur. Na de creatie van een werk blijft het werk voortbestaan, ook als de componist van het werk overlijdt, of als het werk niet (meer) wordt uitgevoerd of beluisterd. Dus hoewel het werk weergegeven wordt in de vorm van de partituur overstijgt het werk na creatie deze fysieke weergave. Het wordt een artefact dat zich bevindt in het publieke domein, vandaar het *imaginary museum* in de titel van het boek: alleen een metafysisch museum kan een muzikaal werk huizen dat de fysieke wereld overstijgt.⁵

³ Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, (Middletown: Wesleyan University Press, 1998), 2-8.

⁴ Anahid Kassabian, *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity* (Berkeley: University of California Press, 2013), xi-xii.

⁵ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 2.

Voorbeelden hiervan zijn de Vijfde Symfonie van Ludwig van Beethoven, maar ook *Imagine* van *The Beatles*.

In het komende verslag zal ik de verschillende concepten uiteenzetten en vervolgens met elkaar in verband brengen. Eerst zal ik de verschillende luistermodi behandelen, hierop volgend zal ik akoestisch luisteren en *ubiquitous listening* als dun luisteren bespreken. Daarna zal ik het hebben over dik luisteren en het daaraan verbonden *musicking*. Vervolgens zal ik in detail het *work concept* bespreken, het verschil tussen het muzikale werk als *concept* of als *object*, de rol van het *work concept* in muziekgenres anders dan Westerse klassieke muziek, en tot slot de relatie tussen het *work concept* en uitvoering. Nadat deze concepten verder verduidelijkt zijn zal ik deze aan elkaar en de verschillende luistermodi verbinden. Tot slot zal ik een bijdrage leveren aan de verbonden theorieën. Naar mijns inziens is de luisterervaring namelijk niet zo binair als dik en dun luisteren, eerder een spectrum van dun naar dik luisteren. Daarnaast zou ik daar nog een verdere eigen uitbreiding aan willen toevoegen; dikker luisteren, bij gebrek aan een beter woord. Wat ik hiermee bedoel is dat de interactie tijdens het luisteren naar muziekstuk niet alleen tussen de uitvoerende artiest en de luisteraar plaats kan vinden, maar ook tussen het muzikale werk als op zichzelf staande entiteit en de luisteraar.

Luistermodi

De scheiding van het geluid en de oorsprong van het geluid is al terug te vinden in de klassieke oudheid bij de Grieken en Pythagoras, die schijnbaar van achter een scherm zijn voordrachten hield, om zo de focus te leggen op de woorden en niet de persoon die de woorden uitsprak. Hiervandaan komt het woord *akousmatikoi*, een benaming voor de leerlingen van Pythagoras dat iets als ‘zij die gewillig zijn te luisteren’ betekent. Hierna is de term door latere filosofen gebruikt, met name Pierre Schaeffer, bij het beschrijven van geluid.⁶

Schaeffer, een Franse componist en schrijver uit de twintigste eeuw, onderscheidt vier verschillende manieren van luisteren.⁷ De originele benaming die Schaeffer geeft zijn: *écouter*, *ouïr*, *entendre*, *comprendre*.⁸ Bij de eerste modus, *écouter*, gaat het om de geluidsproductie. Bewust of onbewust vangt men gedurende de dag constant geluiden op (er van uit gaande dat men beschikt over een werkend gehoor). Deze manier van waarnemen is objectief en concreet. Het is een kwestie van erkennen dat een geluid bestaat. De tweede vorm is *ouïr*. Hier gaat het om de perceptie van het waargenomen geluid. De luisteraar vraagt zich af: wat is dit geluid dat ik hoor? Deze vorm van luisteren is subjectief, omdat de luisteraar een interpretatie geeft aan wat hij/zij hoort. Wel is deze vorm van waarnemen nog steeds concreet, omdat het gaat om een geluid dat altijd hetzelfde is (als het bijvoorbeeld een bandje is dat keer op keer afgespeeld wordt). Bij de derde vorm van waarnemen, *entendre*, gaat het om het selecteren van bepaalde aspecten van de gehoorde geluiden, waarop gefocust wordt. Wanneer de luisteraar nu naar een herhaling van hetzelfde geluid luistert, hoort de luisteraar bij verschillende keren luisteren andere dingen. En, zouden verschillende luisteraars naar dezelfde opname luisteren, dan zouden zij verschillende dingen waarnemen omdat ze op verschillende aspecten van de muziek focussen. De luisteraars luisteren naar dezelfde opname, nemen hetzelfde geluid auraal waar, maar de manier waarop zij dit geluid interpreteren is verschillend, en dus horen de luisteraars iets anders. Deze vorm van luisteren is subjectief, en abstract. Bij de laatste luistermodus (*comprendre*) gaat

⁶ Scruton, “Sound,” 3.

⁷ Pierre Schaeffer, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, vert. Christine North en John Dack (Oakland: University of California Press, 2017), 73-82.

⁸ Deze worden in de tekst vertaald naar: *to listen*, *to perceive aurally*, *to hear*, *to understand*. Dat dan weer vertaald naar het Nederlands zou ons deze vier luistermodi geven: luisteren, auraal waarnemen, horen, en begrijpen. Deze benamingen zijn naar mijn mening enigszins verwarrend en niet intuïtief. Wat mij betreft zou een logischere volgorde zijn: horen, auraal waarnemen, luisteren, begrijpen. Om de verwarring te voorkomen die gepaard zou gaan met het gebruik van de Nederlandse termen zal ik voor de verschillende luistermodi gebruik maken van de originele Franse benaming, of ze simpelweg de eerste, tweede, derde, en vierde luistermodi noemen.

het om het begrijpen van het gehoorde geluid. De luisteraar verbindt wat men hoort met wat men weet, het gaat hier voor het eerst voornamelijk over iets dat zich buiten de klank en het gehoor afspeelt. Deze luistermodus is wat Adorno ziet als de “expert listener”, de luisteraar die niet alleen alles hoort, maar ook de onderdelen van de muziek begrijp aan de hand van zijn/haar kennis van de muziekpraktijk.⁹ Het gaat om de betekenis van wat men hoort, net zoals in taal; als men het woord boom hoort weet men (over het algemeen) wat hiermee bedoeld wordt.¹⁰ Deze modus is objectief en abstract.

1. <i>Écouter</i>	2. <i>Ouïr</i>	3. <i>Entendre</i>	4. <i>Comprendre</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Externe aurale evenementen - Objectief - Concreet 	<ul style="list-style-type: none"> - Waarneming van het geluid - Subjectief - Concreet 	<ul style="list-style-type: none"> - Selectie van het waargenomen geluid - Subjectief - Abstract 	<ul style="list-style-type: none"> - Begrijpen van het geluid aan de hand van buitenmuzikale concepten - Objectief - Abstract

Tabel 1. De vier luistermodi van Pierre Schaeffer.

Dun luisteren

Voor Scruton is muziek en het luisteren naar muziek een kwestie van het horen van geluiden en vervolgens het interpreteren van de geluiden. Bijvoorbeeld, men hoort tonen en neemt vervolgens waar dat deze tonen samen een melodie vormen.¹¹ Met andere woorden, het waarnemen of luisteren van muziek komt volgens Scruton niet verder dan de eerste twee luistermodi van Schaeffer. Scruton is daarnaast van mening dat muziek een “secondary object” is. Hij ziet tonen als dingen die losstaan van hetgeen dat de tonen veroorzaakt. Bovendien ziet hij tonen als dingen die zich bevinden in een andere metafysische ruimte dan de ruimte waarin ze veroorzaakt zijn. De oorzaak van de toon ligt in de fysieke ruimte, maar volgens Scruton nemen we het geluid niet waar in de fysieke ruimte en koppelen we de geluiden daarom los van de

⁹ Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, vert. E. B. Ashton (New York: The Seabury Press, 1976), 4-5.

¹⁰ Aan de hand van Ferdinand de Saussure en zijn idee van *signifiant* en *signifié* ofwel betekenaar en betekenis.

¹¹ Scruton, “Sound,” 3-4.

oorzaak. Door deze definitie van geluid/muziek aan te houden vervalt de rol van de uitvoerende muzikant, de context van de muziek (zoals de componist), en de ruimte waarin de muziek klinkt.¹² Deze manier van luisteren noemt Rob van Gerwen ‘dun’ luisteren. Door het opkomende gebruik van technologie zoals platenspelers en radio wordt deze manier van akoesmatisch luisteren versterkt omdat de scheiding van het geluid en oorzaak versterkt wordt.¹³

Ubiquitous Listening

Aansluitend op akoesmatisch luisteren en ‘dun’ luisteren is het concept van *ubiquitous listening*. Dit concept is geïntroduceerd door Anahid Kassabian in haar boek *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Listening*. Ze schrijft over hoe de opkomst van technologie de manier waarop naar muziek luisteren heeft veranderd. Vervolgens gaat ze in op de implicaties hiervan. Het belangrijkste begrip voor het huidige onderzoek uit het boek van Kassabian is *ubiquitous listening*. Dit is een manier van luisteren die ontstaan is als reactie op *ubiquitous music*, letterlijk alomtegenwoordige muziek.¹⁴ In de recente geschiedenis zijn er steeds nieuwere technologieën ontwikkeld die ons in staat stellen om geluid of muziek af te spelen op plekken waar dat voorheen niet kon. Nu horen we, met dank aan deze technologieën, muziek in de supermarkt, op kantoor, in de lift, in een restaurant, in de auto, en zo verder. De muziek is onderdeel geworden van ons dagelijks leven. Volgens Kassabian heeft deze verandering ervoor gezorgd dat we ook op een andere manier naar muziek zijn gaan luisteren, vandaar *ubiquitous listening*. In plaats van dat de luisteraar aandachtig naar muziek luistert, zoals bijvoorbeeld tijdens een concert, wordt het luisteren nu op de tweede plaats gesteld omwille van een andere activiteit, bijvoorbeeld de afwas doen, of huiswerk maken. Dus niet alleen is muziek een *secondary object*, zoals Scruton ons vertelt, het luisteren naar muziek is volgens Kassabian ook een *secondary activity*.¹⁵ Er is wel muziek die speciaal geschreven is om als achtergrondmuziek te dienen. Zo was Brian Eno een van de eerste die met de term *ambient music* kwam, maar voor hem was er Erik Satie met *musique d’ameublement*, ofwel meubilair muziek.¹⁶ Een belangrijke kanttekening is wel dat de muziek van Satie, hoewel het bedoeld was

¹² Scruton, “Sound,” 5-19.

¹³ Ibid., 3.

¹⁴ Kassabian, *Ubiquitous Listening*, xii.

¹⁵ Ibid., 1.

¹⁶ Ibid., 5.

als achtergrondmuziek, wel werd uitgevoerd door live musici. Dit is anders dan de gangbare manier waarop achtergrondmuziek afgespeeld wordt, namelijk door middel van speakers. Hoe dan ook, de meeste muziek is echter niet gemaakt met het doel om te dienen als achtergrondmuziek. Toch dient het als *ubiquitous music* wel als achtergrondmuziek voor de *ubiquitous luisteraar*. De luisteraar bepaalt dus uiteindelijk de rol van de muziek, niet de componist. Wanneer de luisteraar naar *ubiquitous music* luistert aan de hand van *ubiquitous listening* gebeurt dat via de eerste twee luistermodi van Schaeffer.

Dik luisteren

Van Gerwen is het niet zozeer oneens met Scruton wat betreft akoesmatisch luisteren, maar ziet deze manier van naar muziek kijken als incompleet. Naast ‘dun’ luisteren kan men ook ‘dik’ naar muziek luisteren. Hierbij neemt men de uitvoering van de muziek en de context van het werk dat ten gehore wordt gebracht in acht.¹⁷

Het woord *thick* of dik is geen nieuw begrip, eerder werd het woord bijvoorbeeld gebruikt door Clifford Geertz in de context van cultuur.¹⁸ Dik luisteren naar muziek is het waarderen van de muziek in de context van de uitvoering. Om muziek esthetisch te waarderen kan de luisteraar niet anders dan dik luisteren naar de muziek. Dit is omdat wanneer de luisteraar dik naar muziek luistert hij/zij de muziek probeert te begrijpen en de context van de (muzikale) situatie observeert. Daarmee komen we uit bij de derde en vier luistermodi van Schaeffer.

Bij het akoesmatisch naar muziek luisteren wordt de bron van het geluid genegeerd. De tonen waar de luisteraar naar luistert zijn *secondary objects* en dus zijn het instrument dat bespeeld wordt en de uitvoerende muzikant niet van belang. Bij dik luisteren aan de andere kant, is volgens Van Gerwen de muzikant wel van belang. Sterker nog, hij stelt dat het luisteren naar de muzikant zelf, in plaats van naar enkel de tonen, het belangrijkste verschil is tussen dun luisteren en dik luisteren. Wanneer we in de ruimte zijn met de muzikant kunnen we niet anders dan onze aandacht en zintuigen focussen op de uitvoerder.¹⁹ Dit sluit aan bij de laatste luistermodus van Schaeffer; we gebruiken onze andere zintuigen om beter te begrijpen wat we

¹⁷ Van Gerwen, “Hearing Musicians,” 223.

¹⁸ Clifford Geertz, “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture,” in *The Interpretation of Cultures*, (New York: Basic Books, 1973), 319-321.

¹⁹ Van Gerwen, “Hearing Musicians,” 225.

horen.²⁰ In plaats van dat er naar een (*secondary*) object wordt geluisterd, hoort men een ander persoon die muziek aan het maken is.

Musicking

Hierop aansluitend is het idee van *musicking*. Dit concept komt van Christopher Small; hij stelt dat muziek geen ‘ding’ is, maar juist iets is wat men *doet*. Muziek is een activiteit, vandaar het woord *musicking*.²¹ Wanneer we muziek zien als een abstract begrip is het moeilijk om tot een sluitende conclusie te komen over wat muziek nou werkelijk is. Omdat muziek een niet tastbaar is wordt ons begrip van muziek uitgedrukt doormiddel van andere concepten die wel tastbaar zijn. Dit betekent al snel de begrippen muziek en muzikaal werk inwisselbaar worden. Op deze manier wordt de vraag: “wat is de betekenis van muziek?” beter behapbaar omdat hij gesteld kan worden als “wat is de betekenis van dit/deze muzikale werk(en)?”²² Deze focus op het muzikale werk brengt een probleem met zich mee, namelijk dat de rol van de uitvoerder onbelangrijk is geworden. Zoals Carl Dahlhaus schrijft “muziek bestaat voornamelijk uit belangrijke muziekwerken die de cultuur van hun tijd hebben overleefd”, “het concept ‘werk’ en niet ‘gebeurtenis’ staat centraal in de muziekgeschiedenis”.²³ De focus van de muziekgeschiedenis ligt niet op *praxis*, de praktijk of wat de uitvoerende muzikant doet, maar op *poiesis*, het muzikale werk en de creatie daarvan.²⁴ Door op deze manier naar muziek te kijken is de betekenis van muziek alleen terug te vinden in het muzikale werk. Dit betekent dat de uitvoering enkel een imperfect medium is waardoor het muzikale werk de luisteraar kan bereiken.²⁵ Small, noch ik, noch Van Gerwen zijn het eens met deze visie. Door het muzikale werk als object te zien wordt muziek een eenrichtingsverkeer in interactie: de componist schrijft, de uitvoerder speelt, en de luisteraar luistert, in die volgorde.²⁶ Bij het muzikale werk als object komt de luisteraar niet verder dan de tweede luistermodus van Schaeffer. Want bij de derde luistermodus focust de luisteraar zich op bepaalde delen van de uitvoering van het muzikale werk en heeft daardoor dus in zekere zin invloed op de uitvoering, net zoals de uitvoerende muzikant invloed

²⁰ Schaeffer, *Treatise on Musical Objects*, 79.

²¹ Small, *Musicking*, 2.

²² *Ibid.*, 3.

²³ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, vert. J. B. Robinson (New York: Cambridge University Press, 1983), 3-4.

²⁴ Dahlhaus, *Foundations of Music History*, 4.

²⁵ Small, *Musicking*, 5.

²⁶ *Ibid.*, 6.

heeft op hoe het werk wordt uitgevoerd. Small, maar ook van Gerwen (al is hij hier minder expliciet in), zien muziek als een interactie, als iets wat je actief doet, in plaats van iets passiefs. Ook ik zie muziek luisteren als iets dat de luisteraar actief doet of kan doen.

Muzikale werken

Toen Lydia Goehr in 1992 haar boek *The Imaginary Museum of Musical Works* publiceerde was de (academische) wereld al bekend met het *work concept*. Goehr zelf had in het verleden al meerdere keren over het onderwerp geschreven, maar ook andere auteurs hadden zich aan het concept gewijd. Een van de voornaamste, en tevens een van de eerste, was Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Al aan het begin van de negentiende eeuw schreef hij, als tijdgenoot van Ludwig van Beethoven, over diens werk en het idee van *werktreue*.²⁷ Hiermee bedoelt hij dat muzikale activiteiten, zoals uitvoering en compositie, trouw moeten zijn aan het werk.²⁸ In plaats van dat buitenmuzikale instanties, zoals religie of politiek, de muzikale activiteit stuurden, was nu enkel het werk zelf leidend. Het muzikale werk; een unieke en objectieve expressie van de componist, vastgelegd in een partituur en herhaaldelijk uitvoerbaar, werd een op zichzelf staand artefact.²⁹ Het belangrijkste was dat een muzikaal werk tijdloos werd, en dat de componist centraal kwam te staan. Niet langer was muziekstuk gemaakt voor een enkele uitvoering in opdracht van de kerk of een andere instantie. De uitvoering was onderdeel van het werk, net zoals de partituur. Uiteraard waren partituren en uitvoering niet nieuw, maar voorheen werden ze niet begrepen in de context van het muzikale werk als metafysische artefact.

Dus hoewel Goehr niet de eerste was die schreef over het *work concept*, is ze wel leidend in de discourse rondom het onderwerp. Haar boek legt de focus op de vraag: wat is het *work concept*, en belangrijker, waarom spreken we van het *work* als *concept*?³⁰ Ze maakt een verschil tussen het muzikale werk als object, en het muzikale werk als concept. De definitie die Goehr geeft in haar tekst voor het muzikale werk is als volgt. Allereerst is het muzikale werk een objectieve, originele, creatieve en unieke expressie van de componist. Deze expressie is vervolgens symbolisch weergegeven als melodische, harmonisch, ritmische, en instrumentale

²⁷ Goehr, *Imaginary Museum*, 1.

²⁸ Arthur Locke en E.T.A. Hoffmann, "Beethoven's Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note," *The Musical Quarterly* 3, nr. 1 (1917): 132-133.

²⁹ Lydia Goehr, "Being True to the Work," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, Nr. 1 (Winter, 1989): 55.

³⁰ Goehr, *Imaginary Museum*, v.

eigenschappen in een partituur, zodat het aan de hand hiervan uitgevoerd kan worden. Na de creatie van het werk blijft het voortbestaan als op zichzelf staande entiteit.³¹ Het werk is dus meer dan enkel de partituur of de uitvoering en overstijgt deze fysieke weergave.

Het werk als object

In *The Imaginary Museum* onderscheidt Goehr vier verschillende analytische theorieën gericht op het muzikale werk. De eerste analytische theorie is de Platonische kijk op het muzikale werk. Volgens deze zienswijze heeft het werk altijd al bestaan en zal het eeuwig blijven bestaan. De componist ‘ontdekt’ als het ware het muzikale werk. Als alternatief zou de componist gezien kunnen worden als de maker van het werk omdat hij/zij het werk vertaalt naar een uitvoerbare compositie.³² Volgens de tweede theorie, de Aristotelische kijk, zijn muzikale werken geluidsstructuren gebonden aan de uitvoering en notatie. Buiten deze concrete concepten is het werk volgens deze theorie niet iets substantieels, een werk bestaat uit een partituur, die vervolgens (correct of incorrect) uitgevoerd wordt.³³ De derde manier om het muzikale werk te benaderen is de nominalistische manier. Hier wordt het werk gezien als enkel uitvoering en notatie, en de naam van het werk niet meer dan een nuttigheid om te differentiëren tussen verschillen uitvoeringen en partituren van verschillende werken. De tweede en derde theorie lijken op elkaar, maar het verschil tussen de Aristotelische zienswijze en deze nominalistische zienswijze is dat er buiten de uitvoering en notatie in het geval van de nominalistische zienswijze verder geen abstract bestaan van het werk is.³⁴ De vierde analytische theorie is de idealistische zienswijze. Een werk wordt hierbij gezien als een idee dat in het hoofd van de componist ontstaat. Vervolgens wordt dat idee beschikbaar gemaakt voor publiek door middel van notatie en uitvoeringen. Maar wat de idealist ziet als zijnde het werk is enkel het idee van de componist, het ware muzikale werk bevindt zich dus in het hoofd van de componist, en nergens anders.³⁵ De uitvoering en notatie is enkel een manier om het werk, of het idee, van de componist te delen met de luisteraar.

³¹ Ibid., 2.

³² Ibid., 14.

³³ Ibid., 15-16.

³⁴ Ibid., 16-18.

³⁵ Ibid., 18-19.

Het probleem met alle vier de analytische benaderingen is volgens Goehr dat de historische context niet in acht wordt genomen. Het concept van wat een muzikaal werk is, is veranderlijk in relatie met de tijd. De analytische benaderingen focussen enkel op het ontologische aspect van het muzikale werk. Met andere woorden, er wordt enkel gekeken naar de theorie, maar niet naar de praktijk.³⁶ Met haar historische kijk op het muzikale werk negeert Goehr niet het ontologische aspect, maar ze maakt hiervan een bijzaak om de historische benadering te ondersteunen; het gaat er niet om wat voor een *object* een werk is, maar om wat voor *concept* het is.³⁷ Aan de hand hiervan maakt ze een aantal claims wat betreft het muzikale werk.

Het werk als concept

Ten eerste; het *work concept* is een open concept. Hiermee wordt bedoeld dat het geen vaste definitie heeft, en dat de gegeven definitie met opzet incompleet is om ruimte te laten voor eventuele veranderingen van de context waarin het concept zich bevindt.³⁸ Ten tweede is het *work concept* gerelateerd aan de idealen van de muziekpraktijk. Hiermee bedoelt ze dat een werk zo nauwkeurig mogelijk genoteerd wordt, zodat het vervolgens zo goed mogelijk uitgevoerd kan worden, ondanks dat deze uitvoering nooit het ideaal van het werk zal bereiken. Ten derde is het een regulerend concept. Regulerend staat tegenover constitutief. Bij schaken, als voorbeeld, zijn de regels wat betreft het spel, zoals hoe de verschillende stukken bewegen over het bord, constitutief, ze staan vast. De ongeschreven ‘regels’, zoals bijvoorbeeld het handen schudden alvorens de partij begint, zijn regulerend. Vertaald naar het *work concept* betekent dit dat men het individuele muzikale werk benadert aan de hand van het begrip van de eerdergenoemde idealen omtrent de muziekpraktijk in zijn algemeenheid.³⁹ Het gaat dus niet om voorgeschreven regels, maar meer om een directief gebaseerd op de kennis die de luisteraar heeft van de muziekpraktijk. Deze ongeschreven regels en idealen zijn niet te allen tijde en voor iedereen hetzelfde. Dat sluit aan bij het idee van het *work concept* als open concept.⁴⁰ De idealen zijn afhankelijk van de (historische) context waarin de luisteraar zich bevindt, en zijn daarom

³⁶ Ibid., 86.

³⁷ Ibid., 90.

³⁸ Ibid., 91.

³⁹ Ibid., 102-103.

⁴⁰ Ibid., 106.

veranderlijk. Ten vierde is het *work concept* projectief. Dit betekent dat het een muzikaal werk een belichaming is van het *work concept*; de idealen van het abstracte concept worden geprojecteerd via een concreet werk.⁴¹ Ten vijfde stelt Goehr dat het een opkomend concept is. Hiermee bedoelt ze dat het *work concept* niet van de ene op de andere dag ontstaat is, maar geleidelijk is opgekomen. Het *work concept* is een verzameling van verschillende idealen en gedachten dat pas na het opkomen met elkaar verbonden kunnen worden.⁴² Voor het huidige onderzoek is het van belang om een muzikaal werk te benaderen als concept, en niet als object. Ten eerste omdat het de ruimte geeft om een eigen toevoeging te doen aan het muzikale werk als concept, gezien het een open concept is. Ten tweede kunnen we het *work concept* verbinden met de vierde luistermodus van Schaeffer. Bij deze luistermodus houdt de luisteraar zich bezig met het verbinden van buitenmuzikale ideeën en idealen aan de muziek, net als bij het *work concept*.

Het *work concept* en populaire muziek

Een ander probleem dat Goehr noemt wat betreft een muzikaal werk, is de focus op Westerse Kunstmuziek.⁴³ Wanneer er over andere genres in muziek wordt gesproken, zoals pop of jazz, spreekt men zelden over een muzikaal werk. In plaats daarvan gebruikt men woorden zoals ‘lied’ of ‘nummer’.⁴⁴ Als het over een verzameling muzikale werken gaat kan een artiest spreken van ‘mijn muziek’.⁴⁵ Het dichtste bij het gebruik van muzikale werken komt men als er gesproken wordt over het oeuvre van een artiest, wat soms het werk, of levenswerk genoemd wordt.⁴⁶ In wetenschappelijke literatuur over populaire muziek prefereert men om te spreken van muzikale werken als ‘tekst’.⁴⁷ David Horn betoogt dat hoewel er niet zozeer over een muzikaal werk gesproken wordt, er wel degelijk aan de hand van het *work concept* naar muziek gekeken wordt. Deze gevolgtrekking doet hij aan de hand van een lijst met kenmerken van een muzikaal werk, die hij vervolgens relateert aan populaire muziek. De kenmerken van Horn zijn in het kort als volgt. Een muzikaal werk is een identificeerbaar object, een muziekstuk. Dit muziekstuk

⁴¹ Ibid., 106-107.

⁴² Ibid., 108.

⁴³ Ibid., 79-81.

⁴⁴ In het Engels worden woorden zoals *song*, *number*, *track*, of *tune* gebruikt.

⁴⁵ Merk daarnaast op dat hier, in eerste instantie onbewust, voor het eerst artiest is geschreven, terwijl eerder in de tekst van componist gesproken werd.

⁴⁶ David Horn, “The Work in Popular Music,” in *The Musical Work: Reality or Invention?*, red. Michael Talbot (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), 15.

⁴⁷ Horn, “The Work in Popular Music,” 15.

heeft een eigen identiteit of karakter, waardoor het te onderscheiden is van andere stukken. Verder is het een prestatie dat voort is gekomen uit de inspanning van een identificeerbare auteur. De implicatie van een auteur betekent dat hij/zij creativiteit heeft getoond en dit leent het stuk en de auteur autoriteit. Daarnaast wordt het gecreëerde werk gezien als origineel. Deze originaliteit betekent dat het werk en de componist een bepaalde status kunnen behalen. Bij een bepaalde hoge status kan het werk gecanoniseerd worden. Nog hoger dan gecanoniseerd worden is de status van artistieke onschendbaarheid die door Walter Benjamin ‘aura’ wordt genoemd. De mechanische reproductie van het werk devalueert de uniekheid van het muzikale werk. Populaire muziek dat juist afhankelijk is van deze manier van reproductie en zou in eerste instantie dus niet lijken te passen bij het idee van Benjamin. Horn oppert daarom een alternatief soort aura, dat zijn uniciteit haalt uit het “geluidskarakter” van de opname.⁴⁸ Op deze manier draagt de mechanische reproductie juist bij aan het aura van een muzikaal werk. Ook het aura is een resultaat van de originaliteit van een muzikaal werk. Naast het enigmatische aura zijn er tegelijkertijd ook een aantal meer praktische kenmerken van een muziekstuk. Zo is het werk het eigendom van iemand, dit betekent dat het gebruikt kan worden om van te profiteren. Een manier waarop dat kan gebeuren is de verkoop albums of door de verkoop van een ander kenmerk: de blauwdruk. Een muzikaal werk heeft een vorm van notatie die gebruikt kan worden bij het de uitvoering van het stuk.⁴⁹

Deze opsomming komt redelijk overeen met de eerder gegeven definitie van Lydia Goehr. Beiden leggen de nadruk op de originaliteit en creativiteit van de componist die vast wordt gelegd, maar tegelijkertijd de notatie en uitvoering overstijgt. Het artikel van Horn doet verder geen uitgebreid kwantitatief onderzoek naar de overeenkomsten tussen de hierboven voorgestelde kenmerken van een muzikaal werk en populaire muzikale werken.⁵⁰ Toch is het duidelijk dat bij andere genres dan klassieke muziek wel degelijk met het *work concept* in gedachten naar muziek wordt gekeken. Om terug te gaan naar het werk als object versus het werk als concept, zou in de populaire muziek een muziekstuk niet als een *work object* gezien worden, maar als *work concept*. Dezelfde idealen en gedachten als bij het klassieke *work concept*

⁴⁸ Ibid., 24-25.

⁴⁹ Ibid., 18-19.

⁵⁰ Noch zal dat in deze scriptie gebeuren. Maar, ik nodig de lezer uit om dit voor zichzelf te onderzoeken, en ik verwacht dat u de ondervinding zal delen dat de bovengenoemde kenmerken vaak van toepassing zullen zijn op andere muziekstukken dan klassieke muziek, zie bijvoorbeeld het in de inleiding genoemde voorbeeld van *Imagine*.

zijn terug te vinden in de populaire muziek, al wordt het woord werk niet gebruikt. Dit sluit aan bij de stelling van deze scriptie, namelijk dat aan de hand van het *work concept* en dik luisteren de luisterervaring beter begrepen kan worden. Dit gaat niet alleen om de luisterervaring bij klassieke muziek, maar ook juist om de luisterervaring bij andere genres.

Het *work concept* en uitvoering

Het is opvallend dat bij Goehr en Horn, maar ook in de eerdere bespreking van het muzikale werk, de uitvoering en de uitvoerende achtergesteld worden op de creativiteit van de componist. De uitvoering is een imperfecte replicatie van het muzikale werk. In onze taal is dit ook terug te vinden. Men spreekt over het uitvoeren *van* een stuk, niet over uitvoeren als op zichzelf staand iets.⁵¹ De uitvoering is onderdeel van het muzikale werk als concept, maar als enkel de focus gelegd wordt op de uitvoering vervalt dit al snel tot een object. Maar zoals we hebben geleerd van Rob van Gerwen en Christopher Small is juist de interactie tussen de luisteraar en de uitvoerende muzikant belangrijk voor het esthetisch waarderen van de muziek. We kunnen het *work concept* en de uitvoering van muziek met elkaar verbinden door de interactie, *musicizing*, niet te zien tussen de luisteraar en de uitvoerende muzikant, maar tussen de luisteraar en het *work concept* als op zichzelf staande entiteit. Dit betekent niet alleen dat de uitvoering prioriteit heeft voor de componist, maar ook dat men dik naar muziek kan luisteren dat niet live uitgevoerd wordt. Dit sluit aan bij de connectie tussen het *work concept* en populaire muziek, dat voornamelijk via opnames beluisterd wordt.

Conclusie

Volgens Roger Scruton luisteren we alleen akoestisch naar muziek. We zien de tonen los van de oorzaak; het zijn *secondary objects* die we horen en daar vervolgens een interpretatie aan geven. Dit zijn de eerste en tweede luistermodi van Pierre Schaeffer: we vangen het geluid op (*écouter*) en interpreteren we de geluiden (*ouïr*), bijvoorbeeld door de losse tonen te zien als melodie. Dit hangt samen met, maar is niet hetzelfde als, *ubiquitous listening*. Akoestisch luisteren is gefocust op het luisteren zelf als activiteit, terwijl het bij *ubiquitous listening* voornamelijk gaat over de context waarin er naar muziek geluisterd wordt. Dun luisteren is dus

⁵¹ Nicholas Cook, "Between Process and Product: Music and/as Performance," *Journal of the Society for Music Theory* 7, nr. 2 (April 2001): 1-3.

eerder een gevolg van *ubiquitous listening*. Door de commodificatie van muziek lijkt het zijn originele magie te verliezen, dit is wat Max Weber de ontgoocheling van de wereld noemt. Niet langer waarderen we muziek als een esthetisch fenomeen, we besteden er steeds minder aandacht aan.

Bij dik luisteren wordt een alternatief geboden; we kunnen wel degelijk muziek esthetisch waarderen als we de context van de muziek meenemen en er interactie is met de uitvoerende muzikant. De luisteraar focust zich op bepaalde aspecten van de muziek (*entendre*), en op het begrijpen van deze aspecten aan de hand van buitenmuzikale concepten (*comprendre*). Dik luisteren is meer een actieve luisterhouding tegenover de passieve luisterhouding van dun luisteren. In plaats van een eenzijdige relatie tussen het muzikale werk als object is er een wederzijdse interactie, oftewel *musicking*.

De luisterervaring hoeft echter niet zo binair beschouwd te worden als hierboven beschreven is. We kunnen het genuanceerder bekijken; meer als een spectrum waarop de luisteraar zijn/haar luisterervaring plaatst. Helemaal aan de ene kant staat de eerste luistermodus van Schaeffer, *écouter*. Dit is iets wat elk mens dat over een werkend gehoor beschikt doet. Het vervolgens interpreteren als bijvoorbeeld een melodie is de tweede luistermodus. Hier luistert men akoestisch. De tonen zijn een *secondary object*, het luisteren is vaak een *secondary activity*. De muziek is een *object*. Daarna is er *entendre*, een actieve luisterhouding. De luisteraar maakt zelf een selectie in het waargenomen geluid. Daarnaast ontstaat een interactie tussen de luisteraar en de uitvoerende muzikant: *musicking*. Men luistert dus niet meer naar de tonen, maar naar de uitvoerder van de muziek, naar een persoon. Als vierde is er *comprendre*; de muziek wordt begrepen aan de hand van buitenmuzikale concepten en idealen. Wanneer men aan de hand van de vierde luistermodus naar een muziekstuk luistert is dat met het *work concept* in gedachten.

Hier zou ik een manier van ‘dikker’ luisteren aan toe willen voegen. Dit is wanneer de luisteraar het muzikale werk beschouwt als een zelfstandige entiteit. De interactie die belangrijk is bij de derde luistermodus, *musicking*, vindt nu plaats tussen het muzikale werk zelf en de luisteraar. Dit zou gezien kunnen worden als een vijfde luistermodus: *interagir*, oftewel interactie. De luisteraar is nu leidend in de luisterervaring, omdat hij/zij volledige controle heeft over hoe de muziek ervaren wordt. Bij het *work object* is de componist leidend, gevolgd door de uitvoerende muzikant, met de luisteraar op de laatste plaats in een passieve rol. Bij dik luisteren

is de uitvoerende muzikant leidend bij de luisterervaring en heeft de luisteraar een actieve rol. Bij wat ik dikker luisteren noem staat de luisteraar op de eerste plaats. Verder betekent dit dat de luisteraar ook op een esthetische manier muziek kan waarderen zonder dat daar een muzikant aan te pas hoeft te komen, omdat de interactie tussen de luisteraar en het muzikale werk als *work concept* de uitvoering is. *Ubiquitous music* hoeft dus niet een einde te betekenen voor de esthetische waardering van de muziek, aangezien de luisteraar uiteindelijk bepaald hoe hij of zij de muziek ervaart.

Bibliografie

Adorno, Theodor. *Introduction to the Sociology of Music*. Vertaald door E. B. Ashton. New York: The Seabury Press, 1976.

Cook, Nicholas. "Between Process and Product: Music and/as Performance." *Journal of the Society for Music Theory* 7, nr. 2 (April 2001).

Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Vertaald door J. B. Robinson. New York: Cambridge University Press, 1983.

Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture." In *The Interpretation of Cultures*, 310-323. New York: Basic Books, 1973.

Goehr, Lydia. "Being True to the Work." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, nr. 1 (Winter 1989): 55-67.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Horn, David. "The Work in Popular Music." In *The Musical Work: Reality or Invention?*, geredigeerd door Michael Talbot, 14-34. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

Kassabian, Anahid. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley: University of California Press, 2013.

Locke, Arthur Ware, en E. T. A. Hoffmann. "Beethoven's Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note." *The Musical Quarterly* 3, nr. 1 (1917): 123-33.

Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Vertaald door Christine North en John Dack. Oakland: University of California Press, 2017.

Scruton, Roger. "Sound." In *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford Scholarship Online, November 2003.

Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

Van Gerwen, Rob. "Hearing Musicians Making Music: A Critique of Roger Scruton on Acousmatic Experience." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, nr. 2 (Lente 2012): 223-230.