

## Op wegsterven na dood

### Over de quasi-theologische esthetica van live elektronische muziek

Sander van Maas

#### I.

Zoals de geschiedenis van de twintigste-eeuwse Westerse muziek laat zien, zijn in deze periode met name twee elementaire muzikale parameters ontketend – ritme en timbre. Aan deze dubbele ontketening ging een lange ontwikkeling vooraf, die de wederzijdse implicatie van de temporele en ‘verticale’ dimensies van muziek geleidelijk op de voorgrond stelde. Een vergelijking tussen de laat-romantische muziek van bijvoorbeeld Wagner of Mahler, en de modernistische machinerie van de vroege Stravinsky en zijn latere adepten, laat zien dat de liberalisering van de ritmiek en metriek de eenheid van de tijd heeft versplinterd. Door deze versplintering werd het verdere gebruik van de lineaire, continue logica van de functionele tonale harmoniek problematisch. Anderzijds heeft de geleidelijke desintegratie van het tonale systeem sinds de vroege negentiende eeuw, die op zich voort lijkt te komen uit de aard van dit systeem zelf, de mogelijkheden van het ritme en de muzikale vorm steeds verder vergroot – zodanig zelfs, dat de klassiek-romantische relatie tussen tijd en harmonische functionaliteit uiteindelijk implodeerde. Voor die gebeurtenis staat nog steeds naam van Schönberg symbool, maar het heeft nog even geduurd vooraleer met name de *esthetische* consequenties van deze historische gebeurtenis naar de oppervlakte zouden komen.

De naam van Schönberg en het revolutionaire karakter van zijn twaalftoonsmuziek zijn onder componisten en muzikkliefhebbers opmerkelijk snel op de achtergrond geraakt. Schönberg wordt als muzikaal denker en componist alom gerespecteerd, maar zijn muziek wordt door slechts weinigen werkelijk beminde. Toch zijn de sporen van zijn mentaliteit, zijn romantisch idealisme, zijn grote gebaar en liefde voor strenge ordening niet vergeten. Vooral niet in het instituut dat in 1977 werd opgericht door Pierre Boulez: het *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* (Ircam). Terwijl Schönberg zocht naar manieren om in het verlengde van de tonale theorie een nieuwe orde te ontwikkelen gebaseerd op twaalf gelijkwaardige en onderling slechts op elkaar betrokken tonen, zette men in de kringen van (onder anderen) Boulez de stap om de ordening van de tonen uit te breiden naar een analoge ordening van de diverse andere parameters (serialisme). De uitputting van de ordening van traditionele muzikale parameters heeft uiteindelijk geleid tot een heel nieuw soort **[einde pagina 81]** muziek, waarin de microkosmos van de muzikale toon zelf werd binnengetroten. Tot deze laatste stap heeft in belangrijke mate de opkomst van de elektronica bijgedragen. Die maakte het mogelijk om de obsessie met ordening voorbij de grenzen van de algemene muziektheorie te voeren.

Met deze radicale stap wordt duidelijk dat de dissolutie van de muzikale tijd in de hedendaagse muziek wordt begeleid door een wending naar het *timbre*. Het wegvallen van harmonische lineariteit heeft zich voltrokken via de verregaande complexificatie van de harmonie, die het verticale moment van muziek deed omslaan in harmonische kleur, en, met genoemde revolutie, in timbre *tout court*. Schönbergs droom van een *Klangfarbenmelodie* is wat dit betreft nog een tamelijk classicistische fantasie, want het timbre is inmiddels haar ondergeschiktheid aan de traditionele parameter van de melodie te boven. Het gaat nu - althans in de genoemde kringen - al meer dan twee decennia om het uitcomponeren van timbre als zodanig. De rol van de elektronica hierbij is daarom zo

groot, dat de elektronica de verheffing van het microscopische en letterlijk post-tonale tot een macrokosmos meer controleerbaar maakt dan ooit. Het analyseren, transformeren en synthetiseren van geluid en/tot (muzikale) klank is afhankelijk van de verfijnde mogelijkheden die de digitale media ons bieden. Toegegeven: iedere muzikale traditie is tot op zekere hoogte gericht geweest op de manipulatie van timbre (denk aan de boventoonzang van Tibet), maar deze manipulatie kon nooit zo onafhankelijk van de natuurlijke productiemiddelen (stem, instrument) geschieden als met deze nieuwe media.

Met deze nieuwe muziek en in het bijzonder met de esthetiek ervan is iets bijzonders aan de hand. Het spoor naar dat naar deze bijzonderheid leidt kan onder meer worden gevonden bij Olivier Messiaen. Hoewel deze zich nooit met de genoemde nieuwe media heeft beziggehouden (van hem is slechts één tape-compositie bewaard gebleven die hij – het moet gezegd: gelukkig – heeft teruggetrokken), kan hij wel worden gezien als een roerganger van timbre-manipulatie en aurale verzadiging. Messiaen maakte reeds vroeg in zijn carrière, en met name in zijn orgelwerken, gebruik van toevoegingen van ‘kunstmatige boventonen’ en later, in zijn ensemble- en orkestwerken, ook van zogenaamde *fausses fondamentales*, tonen die onder een akkoord worden gelegd en die vanuit de diepte de timbrale structuur van het akkoord erboven beïnvloeden. Messiaen grijpt met deze technieken van buitenaf in op de boventoonstructuur van een klankcomplex, en weet daarmee de structuur van dit complex zodanig onder spanning te zetten, dat de ‘tonale’ definitie ervan plaatsmaakt voor een *verzadigde* (en het gehoor verzadigende) resonantie. Messiaen staat bekend als de componist die klank en kleur als een geheel zag; in de verzadigingseffecten van zijn muziek is de invloed van deze persoonlijke ervaring en overtuiging op zijn componeren goed te horen. De saturatie van de klank is welbeschouwd van een bijzondere aard. Het heeft niets te maken met de energetische intensiteit van de klank, en het is evenmin herleidbaar tot een uit- **[einde pagina 82]** putting van de chromatische mogelijkheden. Het is met andere woorden noch een effect van het klankvolume, noch van de muzikale structuur. De beschrijving ervan vraagt daarom om een geheel eigen idioom, dat bijvoorbeeld aan de hand van bepaalde termen uit de fenomenologie van Jean-Luc Marion kan worden ontwikkeld.

Over deze saturatieproblematiek wil ik het hier niet echter hebben, om de eenvoudige reden dat ik daar elders al uitvoerig op ingegaan ben.<sup>1</sup> Interessanter is het om stil te staan bij het functioneren van digitale media in zogenaamde ‘real time’ situaties, waarbij een traditionele, ‘levende’ musicus samen zingt of speelt met digitale media die op het moment van uitvoeren zelf op het akoestisch gespeelde reageren – de zogenaamde muziek met ‘live elektronica’. Het gaat hierbij niet om de ‘getriggerde’ reproductie van eerder ingespeelde, gecomponeerde of opgeslagen muziek (tape, ‘direct-to-disk’), maar van een reactie in een ‘split second’ die niet de kenmerkende vertraging heeft van interactieve media. Het gaat bij live elektronica door het ontbreken van deze vertraging niet om interactie tussen akoestiek en elektronica volgens het model van de communicatie, maar om een ‘real time’ evenement dat de esthetica van de uitwisseling – en daarmee ook van de hermeneutiek van het begrijpend luisteren – ver achter zich laat. Het is deze laatste kwaliteit die ‘real time’ technologieën in de muziek zo’n merkwaardige kracht geven, en die juist vanwege hun onttrekking aan het model van de interactie, en aan het idee van muzikale betekenisoverdracht, vraagt om nadere reflectie. Voor deze reflectie wil ik nu een paar bakens zetten - allereerst omdat er vreemd genoeg nog weinig in deze richting is gedaan, en verder omdat het discours van de live elektronica vaak onverwacht omslaat in een vorm van religieus spreken. Dit laatste

verschijnsel maakt onderdeel uit van het denken van Marion, en van een aantal andere 'post-seculiere' denkers waar ik in het vervolg van mijn analyse naar zal verwijzen.

## II.

De term 'live elektronica' verwijst zoals gezegd niet zozeer naar de reproductie van vooraf of tijdens de uitvoering vastgelegde klanken, maar wel naar de 'real time' productie van eenmalige muziek. Dat deze evenmin als door levende spelers geproduceerde muziek geheel willekeurig is, mag duidelijk zijn uit het feit dat het hier gaat om door software gegenereerde klank. Software moet van te voren geleerd worden waarnaar te 'luisteren', wat te herkennen, hoe te manipuleren, etc. - in feite weinig anders dan hoe een jonge musicus geleerd moet worden om met muziek om te gaan. In technische taal gesproken: de software die in live elektronische muziek wordt gebruikt, onderscheidt zich van een eenvoudige tape of sampler doordat het *in abstracto* met bepaalde muzikale parameters om kan gaan, en niet gebonden is aan al te concrete en mechanische afspraken bij de uitvoering van een stuk. Van een compositie is er niet-**[einde pagina 83]** temin sprake; in live elektronische muziek is het pas sinds een jaar of tien mogelijk om de machine intern een partituur te laten meelesen aan de hand waarvan deze reageert. De levende uitvoerder is daardoor niet meer zoals vroeger gebonden aan de rigide afwikkeling van een tape, maar kan vrijelijk met het tempo spelen zonder het samenspel met de elektronica te verliezen ('tempo tracking'). Dit althans behoort tot de droom die in deze niche van het contemporaine muziekleven wordt gekoesterd. De werkelijkheid is met de huidige stand van techniek vaak minder ideaal, al laat deze goed genoeg zien wat er met de schijnbare omweg van een 'muzikale machine' - die het intermenselijke samenspel dunnetjes lijkt over te doen - wordt nagestreefd.

De ontwikkeling van deze techniek is inmiddels zo ver dat de gebruikers ervan de tijd vinden om na te denken over de esthetica van hun nieuwe weg. Het discours dat zich daar sinds een aantal jaren uit heeft ontwikkeld, trekt vanuit theoretisch perspectief de aandacht. Een belangrijke stem hierbij is die van Marco Stroppa, componist en voormalig directeur onderzoek aan het genoemde Parijse Ircam. In een artikel met de ondertitel *Towards a critique of interaction* schrijft hij weliswaar met enige scepsis over de technische mogelijkheden van live elektronica, maar hij is duidelijk over de esthetische horizon waarbinnen hij en anderen werken bij het componeren voor (en met) deze nieuwe technologie. Hierin staat een zeker concept van het levende centraal - en het is daarom niet verwonderlijk dat Stroppa 'live elektronica' geregeld afzet tegen de 'live performance' van akoestische muziek. De meerwaarde van het gebruik van elektronica in combinatie met akoestische middelen ligt in de bijdrage van ervan op het vlak van het *levende*.<sup>2</sup> De relatie van het levende tot deze twee media verschilt echter. Zoals Stroppa terecht opmerkt, is de levendigheid van muziek, de 'vitale energie' die het uitstraalt, in veel gevallen direct afhankelijk van de verschijning (en ook de *wijze* van verschijnen) van een levend wezen op het podium, die met zijn of haar aanwezigheid de klank op voorhand, en vervolgens al spelend of zingend, voorziet van vitale betekenis. De positie van technologie is in dit opzicht ambivalent: hoewel opnametechnologie de muziek met grote levendigheid kan presenteren, en veel muziek dat via de verschillende media te beluisteren is principieel niet anders kan bestaan dan op (en in) die specifieke media, is de status van technologisch gemedieerde muziek aan algemene twijfel onderhevig.<sup>3</sup>

Elektronische muziek lijkt in het algemeen wat betreft haar klankbeeld, haar mediatie en ook haar interpretatie moeite te hebben om geheel tot de levenden te behoren. De

klank is door het gebruik van luidsprekers vaak ‘dof en heeft weinig diepte en *aanwezigheid*’, de digitale mediatie wordt zoals gezegd door menig luisteraar een dode letter bevonden, en de praktijk leert dat veel live elektronische stukken na hun première een stille dood sterven. Toch schuilt in de veelbekritiseerde zwakte van de live elektronica ook een geheime kracht. Deze wordt niet alleen duidelijk bij het horen van de effecten, maar vooral ook in de teksten van de betrokken musici. Het discours van **[einde pagina 84]** de ‘live elektronica’ wemelt van de verwijzingen naar energie, saturatie, complexiteit en andere termen die getuigen van het levendige appèl dat kennelijk van deze half-dode uitgaat. Stroppa citeert met lichte ironie de quasi-religieuze wijze waarop in kringen van computermusici over het fenomeen van de *real time* gesproken wordt – alsof het gaat om de laatste stand van de openbaring, het sjibbolet voor de muziek van de toekomst (nu reeds verkrijgbaar), een muziek die de sublimiteit van het ‘nu’ onthult als de enige echte ‘real time’ (een absolute contemporaneïteit) – een discours met andere woorden waar Wagner of Schopenhauer met hun metafysica van de muziek nog een puntje aan kunnen zuigen. Nu geldt de *erhobenen Ton* weliswaar voor het discours van de hyper-technologie in het algemeen - het verschijnsel van een techno-romantische verbinding met het metafysische lijkt echter in het bijzonder te gelden voor het muzikale project van de ‘live elektronica’.

Een eerste voorbeeld in deze richting wordt geboden door de Amerikaanse componist Jonathan Harvey, die reeds vroeg in zijn carrière gebruik is gaan maken van de mogelijkheden van de digitale geluidstechnologie. Harvey spreekt in een artikel uit dezelfde bundel expliciet over live elektronica als het middel bij uitstek om het metafysische in muziek tot klinken te brengen. ‘Met elektronica’, aldus Harvey, ‘is het gebruikelijk om geluiden te maken die geen, of hooguit rudimentair, sporen vertonen van menselijke instrumentale uitvoering. Bij deze geluiden kan niet iemand worden voorgesteld die op iets blaast, slaat of iets bekrast. Het zijn vaak klanken met een mysterieuze herkomst. Bij live elektronica, waarbij elektronica worden ingezet in real time alsof het instrumenten zijn in combinatie met [akoestische] instrumenten (of stemmen, natuurlijk), worden twee werelden samen gebracht in een transformerende omgeving [*a theatre of transformations*]. Wie naar deze geluiden luistert, weet niet meer precies wat instrumentaal is en wat elektronisch. [...] Wanneer elektronica geen verband hebben met de bekende, instrumentale wereld, kunnen zij ontoegankelijk vreemd zijn, anders, onmenselijk, verwerpelijk [...]. Wanneer zij [daarentegen] naadloos zijn verbonden met de fysieke, solide instrumentale wereld, dan vindt een expansie plaats, en voegt de ‘waaninnige’ wereld zich bij de ons bekende’.<sup>4</sup> Harvey gebruikt in zijn werken deze symbolische integratie van werelden als een representatie van zijn metafysische (namelijk christelijk-boeddhistische) overtuigingen, zoals hij elders bijvoorbeeld de betreding van de microkosmos van de individuele toon als metafoor aangrijpt voor spirituele verinnerlijking. Tot een uitgewerkte metafysica van de live elektronica komt hij helaas niet - ook niet in zijn latere werk. Zijn analyse blijft op het niveau van een symbolische representatie van zijn metafysisch-religieuze opvattingen. Interessanter lijkt het echter te vragen naar de argumenten die de muzikale ervaring van live elektronische muziek *zelf* geeft om de grenzen van de filosofische esthetica te buiten te gaan

**[einde pagina 81]**

### III.

Een tweede voorbeeld is daarom op zijn plaats. De Finse componiste Kaija Saariaho - eveneens verbonden aan Ircam - maakt in haar werk veel gebruik van elektronica die op het akoestische spel reageert. Hoewel zij een voorkeur heeft voor de gecontroleerde werkwijze met geprecomponeerde 'tape', maakt zij ook gebruik van live elektronica. Van sommige werken bestaan zelfs versies met hetzij de ene hetzij de andere techniek (*NoaNoa*, bijvoorbeeld, voor fluit en elektronica).<sup>5</sup> Zoals Stroppa opmerkt, bestaat de link tussen elektronica en de fenomenologie van het levende voor een belangrijk deel uit de mogelijkheid van *interpretatie*. De topos van de complexiteit uit het discours van de live elektronica kan worden begrepen als een uitdrukking van dit streven naar het levende als de mogelijkheid om een muziekstuk oneindig vaak te horen zonder dat deze vlak wordt (vervalt tot 'platitude'). Deze traditie van interpretatie is om de eerder genoemde redenen van dorheid en technische beperkingen - en overigens ook vanwege de korte houdbaarheid van de gebruikte technologie - vaak niet aan de orde. Het blijft bij een zekere levenloosheid, bij het gebrek aan 'diepte' en 'aanwezigheid', en bij een eerste en laatste uitvoering. De klassiekers van het repertoire slagen er evenwel in om over deze grens heen te geraken en deel te nemen aan wat met verwijzing naar Marion de logica van het fenomenologisch 'evenement' kan worden genoemd.<sup>6</sup>

Het (historische) evenement wordt door Marion beschreven als een verzadigd fenomeen dat de mogelijkheid opent voor oneindige interpretatie. Het staat in zijn rijkdom model voor die bepaalde regio's in de fenomenaliteit die volgens Marion als vertrekpunt zouden moeten worden genomen voor het denken over de verschijnselen überhaupt.<sup>7</sup> Het streven van Stroppa naar een elektronische muziek die interpreteerbaar is, een muziek die in tegenstelling tot de meeste elektronica rijkdom laat horen, presentie, *diepte*, volgt de lijnen van deze fenomenologische norm. Het poogt door middel van het real time karakter van de live elektronica de muziek als geheel de kracht mee te geven van een improvisatie, van een evenement, het hier-en-nu, zonder herleidbaar temporeel begin en zonder symbolische reductie. Wat hier klinkt komt op de luisteraar toe vanuit de diepte, een diepte bovendien die niet bepaald kan worden door het instabiele karakter ervan. Saariaho's gebruik van 'evolutieve nagalm' is hiervan een illustratie. In haar reeds genoemde *Petals* is het de ruimte zelf die de akoestische klank omspoelt, en die het perspectief op de muziek doet bewegen in de ruimte. De luisteraar luistert niet naar deze klank vanuit zijn of haar eigen positie - het is geen object dat vanuit een statisch perspectief wordt ervaren - maar hoort zijn of haar eigen luisterperspectief bewegen in de virtuele akoestische ruimte. Het luisteren buigt zich naar zichzelf, hoort zichzelf virtueel luisteren, hoort (zijn) luisteren als gegeven.<sup>8</sup> Mijn luisteren is hier reeds een ander luisteren - en toch van mij. Deze vervreemding wijst [einde pagina 86] zowel in de richting van Marions notie van *anamorfose*, waarin de blik zich onthult als altijd reeds gegeven (nl. komend vanuit de iconische ander), als in de richting van Benjamins notie van *aura*. Dit niet zozeer vanwege de aura (de 'halo') die de live elektronica rond de akoestische muziek scheppen, maar wel vanwege de noties van diepte en vervreemding waardoor de aura, in Benjamins quasi-theologische formule, een 'singuliere verschijning van een verte' is, 'hoe nabij zij ook is'.<sup>9</sup> Deze verte of diepte verschijnt door het specifieke gebruik van live elektronica in de muziek van Saariaho doordat de 'timbrale' verzadiging van het klankbeeld gepaard gaat met onteigenende, 'ontlichamende' wendingen in het luisterperspectief.

Het hoog-technologische karakter van dit 'aurale' spektakel moet evenwel tot ongerustheid stemmen. Want wat betekent het, als de technologie zich op het vlak van het

luisteren zich de coördinaten van het leven kan toeëigenen, tot de productie in staat zou zijn van een geloofwaardige mimesis van het vitale, energetische, instabiele, en dit zelfs in meerdere mate dan de door mensen bespeelde akoestische instrumenten dat op zichzelf kunnen? De live elektronica bewegen zich in de ruimte van het wegsterven. Zij zijn – althans in de besproken voorbeelden uit een specifieke Parijse richting – altijd reactief, dat wil zeggen: in het *wegsterven* van de akoestische muziek; maar scheppen juist daarin de mogelijkheid tot herleving, tot een wederopstanding in een nog levender gedaante: een aura, een bewijs van over-leven, een hyper-leven – of in elk geval een prosthesisch leven (aanhangel, bijzaak, *versterking*). Live elektronische muziek is steeds op wegsterven na dood, en in dit wegsterven *levend* volgens een vreemde, ‘spectrale’ logica.<sup>10</sup> Het is de manipulatie van het innerlijk van de klank, de ziel van het akoestisch atoom, die deze muziek haar bestaansmogelijkheid geeft - en het is dankzij de hedendaagse technologie dat ze de ‘real time’ van de live muziek in een hyperbolische figuur van ‘vitaliteit’ en ‘presentie’ weet te overtreffen. Dit technologische spel met het leven brengt de problematiek van het sacrale, het ‘intacte en ongedeerde’ in beeld die Derrida een aantal jaren geleden aansneed.<sup>11</sup> Stroppa spreekt met ontzag en respect over live elektronische muziek die zich met het quasi-levende omhult, en stelt uiteindelijk als criterium voor muziek deze associatie met het levende centraal. Het gaat hem er niet om dode elektronica nieuw leven in te blazen, maar om de ‘effectiviteit’ van muziek in termen van het werkelijke, energetische en levende – een effectiviteit die inspireert tot respect.

Met deze nadruk op respect en het levende, en door het nastreven ervan in zijn live elektronische composities, schetst Stroppa een geheel nieuwe horizon voor een concept dat op een zo muzikale wijze leek te zijn weggestorven. Het lijkt immers op een hypertechnologische terugkeer (als ware het een echo uit een pas naderhand ontstane put) van een *musica sacra* die op onverwachte wijze de grenzen overschrijdt van de verlichte muziekethica. Stroppa’s technologische spel met de klankmatige coördinaten van leven, met het singuliere timbre dat de live uitvoering signeert, maar ook digitaal ont-  
[einde pagina 87] vreemdbaar maakt, raakt aan de autonomie van het muzikaal meest oorspronkelijke en absolute (als dat wat weerstand biedt tegen toeëigening). De digitale mediatisering van het timbre in de uitvoering met live elektronica produceert een digitale handtekening van het akoestisch singuliere, en speelt deze uit tegen zijn ‘origineel’. Daarmee opent het de weg naar een geheel ander, quasi-theologisch denken van het timbre, dat onder meer kan worden gevonden bij Jean-Luc Nancy. Een korte passage uit zijn werk kan tot slot de hedendaagse topologie van de *musica sacra* verhelderen. In een recent verschenen bundel essays over het luisteren (*l’écoute*) geeft Nancy - met stilzwijgende verwijzing naar onder anderen Derrida, Deleuze en Lyotard - een aantal hints voor de wijze waarop de alteriteit van het timbre gedacht kan worden.<sup>12</sup> Het timbre, zoals gezegd het werkterrein bij uitstek van de timbrale of spectrale muziek, is volgens Nancy steeds datgene, non-objectieve, dat in de klank altijd van de orde is van het evenement. Het geschiedt en komt (*arrive*) in het luisteren, dat in het evenement van de resonantie (timbre, klank, echo) steeds singulier is, zich onttrekt aan de orde van het luisteren (*entendre*) in objectiverende zin (begrip, betekenis, structuur).<sup>13</sup>

Het timbre is een resonantie waarin (en waardoor) het subject nog voor iedere constitutie van een ‘binnen’ en ‘buiten’, in een differentiële schommeling (aan zichzelf) wordt gegeven.<sup>14</sup> Het is de (non-)ervaring dat ik niet slechts luisteraar ben van een (uiteraard timbraal gesigneerd) stuk muziek buiten mij, maar dat ik zelf tevens, volgens de logica van het chiasme, altijd reeds een resonerend lichaam ben voor de wereld om mij

heen.<sup>15</sup> De singuliere resonantie van het timbre en zijn ‘eerste correlaat’, het luisteren (*l'écoute*), vormen het dubbele spoor van een alteriteit die raakt en aanraakt, *doorheen* het muzikaal humane en subjectieve, en *doorheen* de objectiviteit van (boven)tonen en (boven)toonstructuren. Het timbre dat geschiedt en komt, is altijd van de orde van het evenement – het is wat Derrida wellicht zou noemen de (mogelijke) klank van het onmogelijke. Het denken van deze timbrale alteriteit – die overigens niet ver verwijderd is van Lyotards libidinaal-theologische notie van *anima* die eveneens nauw verbonden is met de klankervaring<sup>16</sup> – is wellicht de kortste omweg om Stroppa’s noties van vitaliteit, presentie, ‘real time’ en respect in elkaars relatie te zien - ver van hun trivialisering en reductie tot de secularistische immanentie van bijvoorbeeld muzikale symboliek. Het voorbeeld van de live elektronica, alsmede de besproken kritische benadering van dit fenomeen door Stroppa, maken duidelijk dat de deconstructie van de toon als eenheid van het muzikale denken, en de toepassing van digitale media, die het timbre in al zijn differentialiteit op de voorgrond plaatsen van de nieuwe muziek, krachtige argumenten bieden om de hedendaagse, in hoge mate humanistische muziekesthetica met de actualiteit van haar metafysische en theologische verleden te confronteren.

**[einde pagina 88]**

<sup>1</sup> Zie hiervoor S. van Maas, *Doorbraak en idolatrie: Olivier Messiaen en het geloof in muziek* (Delft: Eburon, 2003).

<sup>2</sup> De bijzondere positie van dit concept in het denken over kunst, die ondermeer blijkt uit de wijze waarop wij omgaan met kunstwerken, komt in het bijzonder naar voren bij de podiumkunsten. Het dynamische element van muziek, of met een ander woord, het *vitale* (dat, *pace* Nietzsche, niet samenvalt met, of expressie is van louter het Dionysische) is in de ervaring van muziek even belangrijk als dat het tot op heden theoretisch ongerefleeteerd is gebleven.

<sup>3</sup> ‘Wanneer’, zo vraagt Stroppa, ‘zal het normaal zijn dat een CD niet een soort concert is zonder podium, maar een nieuw perspectief op een stuk, één die nimmer in concertsituaties gehoord zal worden?’ Hij wijst in dit verband op het verschil met het medium van de film, waarbij de presentatie van opgenomen en bewerkte beelden al lang geleden is aanvaard als een nieuwe, zelfstandige vorm van kunst. Marco Stroppa, ‘Live electronics... or live music? Towards a critique of interaction’, in *Contemporary Music Review*, vol. 18 (1999), p. 51.

<sup>4</sup> Jonathan Harvey, ‘The Metaphysics of Live Electronics’, in *ibid.*, p. 80.

<sup>5</sup> Op de cd-rom *Prisma* uit 1997 (MO782087), over het leven en werk van Saariaho, zijn verschillende bewerkingen te horen die met behulp van (aan Ircam ontwikkelde) software kunnen uitgevoerd worden. In de sectie over elektronica is ondermeer een fragment te beluisteren van een cellopartij zonder elektronica, het effect van een zogenaamde ‘harmonizer’ zonder de cello, ‘evolutieve nagalm’ zonder de cello, en tenslotte de combinatie van alle drie, zoals door Saariaho gebruikt in haar compositie *Petals* uit 1988 voor cello en live elektronica.

<sup>6</sup> Stroppa beschrijft overigens fraai zijn verbazing, bij de uitvoering van Stockhausens *Kontakte* (1959-60), dat deze ‘stokoude’ muziek voor tape, klavier en slagwerk, nog steeds een verbijsterende kracht en levendigheid heeft.

<sup>7</sup> Naast het evenement zijn dat het vlees, het idool en de icoon. Zie voor een beschrijving van deze fenomenen: Jean-Luc Marion, *De surcroît* (Paris: PUF, 2001).

<sup>8</sup> Een voorbeeld van dit effect is overigens hoorbaar in een werk van de Amerikaans-Nederlandse componist Ron Ford, waarin de ruimte van het luisteren, het aurale perspectief, *zelf* onderwerp wordt van het stuk. Luister in dit verband naar zijn elektronische bewerking een vijftiende-eeuws ballata van Guillaume Dufay, ‘Invidia nimica’, waarin (en waardoor) het luisteren zelf wordt beluisterd.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (Nijmegen: Sun, 1996), p. 17.

<sup>10</sup> Zoals Harvey benadrukt, biedt deze technologie nog sterker dan de traditionele compositorische middelen de mogelijkheid om de binding aan het humane (qua productie, expressie, retorica), alsmede de ‘regionaliteit’ van de herkomst van klanken, van hun vanzelfsprekendheid te ontdoen. De muziek die in deze nieuwe ruimte wordt gecreëerd werpt achterwaarts een nieuw licht op de esthetica van de akoestische muziek, waarin veel van deze effecten zich reeds aankondigden.

<sup>11</sup> Derrida, ‘Foi et savoir’, in Derrida et al. (eds.), *La religion* (Paris : Seuil, 1996), nrs 38-40.

<sup>12</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute* (Paris: Galilée, 2002), p. 76 ff.

<sup>13</sup> Cf. *ibid.*, 32 en 61.

<sup>14</sup> Cf. *ibid.*, 74-75.

---

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, 30-31. Het gaat hier, net als overigens in Marions analyse van het verzadigd fenomeen ‘volgens de relatie’, om een denken van de evenementaliteit van het vlees die aan de constitutie van lichamen vooraf gaat. De mogelijkheid om de evenementale dynamiek van het vlees te interpreteren als datgene wat in de vitaliteit van het genoemde (hyper-)leven van het ‘op wegsterven na dood’ tot klinken komt, laat ik hier open. Een dergelijke interpretatie riskeert al te zeer het klinkende en het singuliere dat zich daaraan onttrekt, tot elkaar te herleiden.

<sup>16</sup> Zie Jean-François Lyotard, *La confession d’Augustin* (Paris: Galilée, 1998). Een uitgebreide analyse van deze notie kan worden gevonden in mijn reeds genoemde *Doorbraak en idolatrie*.

**[einde pagina 89]**