

# Gewelddadige geluiden: de agressie van muzikale narrativiteit

---

VINCENT MEELBERG

## De fysieke sensaties van muziek

“Variation 10” (1996), een vrije improvisatie van de Britse saxofonist Evan Parker (verschenen op *Sankt Gerold*, ECM 1609), is een aanslag. Het is een aanslag op het incasseringsvermogen van de luisteraar die wordt blootgesteld aan een constante stroom van geluiden, zonder dat er ook maar een pauze te horen is. Het is ook een aanslag op het uithoudingsvermogen van Parker zelf, die evenmin een kans krijgt om tijdens deze improvisatie op adem te komen. Letterlijk, omdat hij door middel van de zogenaamde *circular breathing* -techniek in staat is dit continue akoestische bombardement via zijn sopraansaxofoon te produceren, waarbij de wangen van de saxofonist als blaasbalgen worden gebruikt, terwijl de musicus via de neus in- en uitademt. Hij kan dus wel ademen, maar het klinkt alsof hij altijd op de rand van ademloosheid blijft. Het punt waarop de techniek faalt en de saxofonist toch echt diep adem moet halen lijkt altijd dichtbij.

“Variations 10” is daarom een confrontatie. Het is een confrontatie van een menselijk lichaam met een akoestisch lichaam. Het is een fysieke interactie tussen geluidsgolven en menselijk weefsel, tussen een musicus en de geluiden die hij produceert, maar ook tussen geluid en de luisteraar. Soms kunnen deze akoestisch lichamen zelfs de controle overnemen van menselijke lichamen. Het kan deze lichamen laten bewegen zonder de bewuste controle van de luisteraar. Zoals de Franse muziekfilosoof Peter Szendy het in *Membres fantômes* verwoordt: vibrerende akoestische lichamen kunnen menselijke lichamen bezitten. (19) Geluid resonanceert

in het lichaam, en soms heeft deze resonantie bepaalde kenmerken die ervoor zorgen dat het lichaam van de luisteraar meeresoneert met de akoestische resonantie, zonder dat de luisteraar daar controle over heeft. Muziek die dat teweeg kan brengen bestaat uit akoestische aanrakingen, geluiden die een impact hebben op de luisteraar.

Wanneer we het idee van akoestische aanraking in het licht van het werk van de Franse filosoof Gilles Deleuze bekijken, dan kan deze aanraking ook beschouwd worden als een voorbeeld van sensatie. Een sensatie, stelt Deleuze, is gewelddadig omdat zij een impact heeft op het lichaam van de beschouwer, en het is precies omdat kunst zelf sensatie is en daardoor affecten genereert, dat zij een grote impact kan hebben op de beschouwer. Muziek produceert ook affecten door zelf een blok van sensaties te zijn. Muziek bestaat uit akoestische aanrakingen, geluiden die affecten veroorzaken bij de luisteraar. Een akoestische aanraking is een geluid dat affect genereert.

Affect is een persoonslijke intensiteit die overeenkomt met de overgang van de ene ervaringstoestand naar de andere, en die een vergroting of verkleining veroorzaakt van de mogelijkheden van dat lichaam om te handelen. Een affect is enerzijds een autonome reactie van het lichaam wanneer dit geconfronteerd wordt met een andere entiteit, terwijl het tegelijkertijd het lichaam kan aansporen tot iets, het bijna letterlijk vleugels en kracht kan geven om een bepaalde handeling uit te voeren, of het juist kan doen verstijven, verlammen.

In dit essay zal ik betogen dat “Variations 10” deze affectieve werking expliciteert. Meer specifiek zal ik beargumenteren dat deze muziek beschouwd kan worden als een verhaal over geweld en dat dit verhaal op minimaal drie manieren gewelddadig is. Ten eerste kan de muziek beschouwd worden als een representatie waarop de musicus zichzelf geweld aandoet om de muziek te kunnen produceren. Ten tweede is het gewelddadig door de manier waarop de akoestische aanrakingen in deze muziek – de inhoud van het muzikale verhaal – de luisteraar aanspreken. Ten derde dienen volgens de Franse filosoof Alain Badiou objecten zoals “Variations 10” zelf altijd ook gewelddadig te zijn ten opzichte van de situatie waarin dit object zich bevindt. (*Handbook of Inaesthetics*, 14) De waarheid van een kunstwerk wordt bepaald door zijn gewelddadige werking. Wil “Variations 10” als een daadwerkelijk kunstwerk kunnen fungeren, dan dient het derhalve deze gewelddadige werking te bezitten. Deze interpretatie van artistieke waarheid zal ik aan het einde van dit essay gebruiken om aan te geven hoe dit muzikale verhaal zich verhoudt tot literatuur. Ik zal concluderen dat muziek door het gebrek aan expliciete referentialiteit beter dan

literatuur in staat is te laten voelen wat de gewelddadige werking van kunst kan zijn. Literatuur kan, net zoals muziek, vertellen over geweld, maar muziek kan tegelijkertijd ook geweld zijn.

## **Parkers muzikale verhalen**

David Herman stelt dat verhalen in elke cultuur terug te vinden zijn, en gezien kunnen worden als een basale menselijke strategie om te kunnen omgaan met tijd, processen en verandering. (163) Daarnaast zijn verhalen het product van een universele menselijke behoefte om met anderen te communiceren. Verhalen zijn kortom belangrijk om de wereld te kunnen begrijpen en om dit begrip te kunnen communiceren aan anderen.

Mieke Bal geeft de volgende definitie van een verhaal: een verhaal is een representatie van een temporele ontwikkeling. (5) Het is de representatie van een reeks gebeurtenissen die elkaar in de tijd opvolgen. Het bouwen van een huis is bijvoorbeeld een opeenvolging van gebeurtenissen in de tijd, maar het is geen verhaal. Dit is meer een proces. Zodra dit proces op video vastgelegd zou worden, dan zou deze opname wel als een verhaal beschouwd kunnen worden. Nu hebben we immers een representatie van een temporele ontwikkeling, in de vorm van de videoregistratie.

Een fenomeen kan op een narratieve wijze begrepen worden zodra de gebeurtenissen van dit fenomeen op een causale wijze aan elkaar gerelateerd kunnen worden – een gebeurtenis volgt uit een eerdere gebeurtenis – wat uiteindelijk tot een temporele ontwikkeling leidt. Het maakt hierbij niet uit of deze relatie echt bestaat, of slechts een projectie is van het waarnemend subject. Het is altijd het subject dat het verhaal maakt, en wanneer dit subject bepaalde fenomenen causaal aan elkaar relateert, resulteert dit in een verhaal. Dit maakt dat het waarnemend en interpreterend subject een belangrijke factor is in het proces van narrativisering, het proces waarin een fenomeen als een verhaal wordt geïnterpreteerd. Maar dit betekent niet dat eender welk object of fenomeen als een verhaal kan worden beschouwd, alleen maar omdat het beschouwend subject dat wil. Het object zelf moet ook bepaalde kwaliteiten bezitten die de beschouwer uitnodigen om dit object als een verhaal te begrijpen. Het object dient een bepaald narratief potentieel te bezitten, de suggestie gevende dat de elementen binnen dit object causaal aan elkaar gerelateerd zijn. Narrativiteit is afhankelijk van zowel de beschouwer als het narratieve potentieel van het object. We kunnen een verhaal volgen omdat we de gebeurtenissen binnen dit verhaal op een causale manier interpreteren, ongeacht of

deze causaliteit daadwerkelijk het geval is, of dat deze een projectie van onszelf is. Dit betekent dat narrativisering de realiteit omvormt tot een constructie die door onszelf gemaakt is.

Narrativisering is met andere woorden een manipulatie van de realiteit. Het is de creatie van een representatie van de wereld zoals deze wordt waargenomen, niet zoals deze daadwerkelijk is. Het is een constructie die gecreëerd is teneinde in staat te zijn om de gebeurtenissen die in de wereld plaatsvinden te kunnen vatten, ongeacht of deze constructie overeenkomt met de realiteit. Een narratieve analyse van cultuuruitingen maakt dit proces van narrativisering expliciet.

Een verhaal kan beschouwd worden als een structuur waarin causale en andere relaties tussen gebeurtenissen onderscheiden kunnen worden. Veel muziek lijkt te bestaan uit muzikale gebeurtenissen die bepaalde relaties met elkaar aangaan, dus het is zeker zinvol de narratieve potentie van muziek te onderzoeken. Echter, muziek kan pas als een daadwerkelijk verhaal beschouwd worden, wanneer zij kan worden gezien als de representatie van een temporele ontwikkeling. Spanning en ontspanning vormen de bouwstenen van een temporele ontwikkeling. De afwisseling van spanning – verwachting – en ontspanning – de inlossing van deze verwachting – zorgt ervoor dat we het gevoel hebben “ergens heen te gaan”, samen met het object dat deze spanning en ontspanning representeert een reis te maken, een verhaal te ervaren. (Meelberg, *New Sounds*, 73-76)

Parkers improvisatie representeert op twee manieren een afwisseling van spanning en ontspanning. Ten eerste is het een representatie van de inspanningen die Parker moet leveren om de klanken te produceren. Het is bijna letterlijk invoelbaar hoe hij bijna altijd op de rand van ademloosheid lijkt te verkeren. Het is een afwisseling van momenten waarop deze benadering van ademloosheid zeer duidelijk invoelbaar is met momenten waarop dat minder het geval is. Zo zijn bijvoorbeeld tussen 1'03"-1'36" en 2'03"-2'42" de tonen die geproduceerd worden zo breekbaar dat het lijkt alsof Parker het elk moment op kan geven. Op andere momenten, zoals in de eerste minuut van het stuk en de laatste achttien seconden die gespeeld worden, lijkt hij meer controle te hebben over de muziek. In het begin klinkt de muziek zeer zacht en bijna contemplatief. Parker lijkt hier alles onder controle te hebben. Ook aan het eind lijkt Parker zijn evenwicht weer hervonden te hebben en klinken de tonen veel zekerder.

Door naar de muzikale frases te luisteren krijgt de luisteraar een beeld van de fysieke activiteiten die de musicus dient te ontplooiën om deze frases te creëren. Marc Leman stelt dat ook wanneer deze

luisteraar niet precies weet op welke manier deze geluiden geproduceerd dienen te worden, zij zich een bepaalde voorstelling maakt van het productieproces. (130) Dit fenomeen wordt in “Variation 10” zeer expliciet gemaakt. De fysieke acties van de musicus zijn bijna letterlijk invoelbaar. De geluiden in de muziek representeren de moeite die het lijkt te kosten om deze geluiden te produceren.

Op deze manier wordt op een bijna klassieke wijze een representatie van een temporele ontwikkeling gegeven. Deze begint vanuit een relatieve stabiliteit, verandert daarna in onbalans, in een bijna niet onder controle te houden hectiek en breekbaarheid, om tenslotte de stabiliteit weer te hervinden. Het is kortom een representatie van het geweld dat Parker zichzelf lijkt aan te doen om de muziek te kunnen produceren, en daarmee een verhaal dat over dit geweld vertelt.

De muziek doet niet alleen de musicus zelf geweld aan. Ook de luisteraar wordt geaffecteerd door dit werk. De akoestische aanrakingen in de muziek hebben een impact op de luisteraar. Met name de muzikale parameters timbre en dynamiek hebben een expliciet affectieve werking. Er is een ontwikkeling waarneembaar, die vergelijkbaar is met het verhaal over de inspanning die de musicus moet leveren. De muziek ontwikkelt zich van relatieve zachtheid, via de productie van steeds schellere tonen naar een uiteindelijke zachte, bijna geruststellende, aangehouden toon. Het zijn deze akoestische aanrakingen die de luisteraar affecteren, aanrakingen die soms vergelijkbaar zijn met het krassen van nagels over een schoolbord. Ze veroorzaken een reactie bij de luisteraar, zonder dat zij controle heeft over deze reactie. De luisteraar kan deze slechts ondergaan.

Muziekonderzoekers zoals David Huron, Steve Goodman, Bruce Johnson en Martin Cloonan benadrukken dat muziek iets kan doen met de luisteraar en de uitvoerder, en zij kan dit op een manier die grotendeels buiten de controle van de luisteraar en uitvoerder omgaat. Muzikale affectie is niet-intentioneel en onvermijdelijk. De luisteraar overkomt het, zonder dat zij er iets aan kan doen. Zij is aan deze affectie overgeleverd. De gebeurtenis creëert een inbreuk op de autonomie van het lichaam van de luisteraar. Volgens Deleuze kan deze gebeurtenis zelfs als agressief beschouwd worden, omdat de impact die muziek kan hebben zo overweldigend kan zijn.

Deze akoestische aanrakingen zijn geen representaties, dus kunnen zelf geen verhaal vormen. Een verhaal is immers een representatie van een temporele ontwikkeling. Een akoestische aanraking kan niets representeren, alleen maar affect genereren. En volgens Deleuze heeft affect geen betekenis, geen referentiële

mogelijkheden. Het is ongekwalificeerde emotie. (39-40) Brian Massumi benadrukt dat affect wel lichamenlijk is. (27-28) Affect is energie, resonantie, beweging in het lichaam. Het is een aansporing om het fenomeen dat dit affect heeft veroorzaakt op een kinesthetische wijze, dus alsof het lichaam deze beweging zelf maakt, te verwerken. Deze verwerking is een interpretatie. Het leidt tot betekenis, tot significantie. En zodra er betekenis is, is het affect verdwenen. Op dat moment is affect overgegaan in emotie, welke een subjectieve inhoud heeft. Het is gekwalificeerd affect, een intensiteit die is getransformeerd in, wat Massumi noemt, “narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning.” (28) Affect is prepersoonlijk en betekenisloos, terwijl emotie persoonlijk, subjectief en betekenisvol is. Jesse Prinz bevestigt dit en stelt dat affect energie in het lichaam is, en emoties veranderingen registreren in de toestand van het lichaam. Emoties zijn met andere woorden causale gevolgen van lichamenlijke veranderingen. En akoestische aanrakingen zijn in het geval van het luisteren naar muziek verantwoordelijk voor de lichamenlijke veranderingen die tijdens dit luisteren plaatsvinden.

Meer specifiek markeren akoestische aanrakingen gebaren in de muziek. Volgens Robert S. Hatten is een muzikaal gebaar een temporele ontvouwen van een opeenvolging van geluiden die als significant worden opgevat. (112-113) Leman voegt hieraan toe dat de expressiviteit van een muzikaal gebaar gecreëerd wordt door het lichaam dat op kinesthetische wijze dit gebaar aanvoelt en de volledigheid van dit gebaar bepaalt. Op deze manier kadert het lichaam de geluiden in. Het geeft hen een waarde, door ze als onderdeel van een expressief gebaar te beschouwen. Het verandert deze geluiden in een onzuivere, subjectieve ervaring, wier exacte betekenis, zoals Leman opmerkt, vaak ongedefinieerd blijft. Expressie is voornamelijk begrepen “[...] in a corporeal way through motor resonances.” (132) De luisteraar voelt de muzikale gebaren, ze voelt de expressie van deze gebaren. En soms kunnen deze gebaren geassocieerd worden met echte emoties of specifieke betekenissen.

Dit betekent dat het lichaam mede verantwoordelijk is voor de mogelijkheid die de luisteraar heeft om de muziek te structureren. Via het identificeren van muzikale gebaren verdeelt het lichaam de continue stroom van geluiden in discrete eenheden. Deze eenheden, deze gebaren, kunnen vervolgens aan elkaar gerelateerd worden, wat resulteert in de constructie van een muzikale structuur. De belichamenlijke waarneming van een muzikaal gebaar biedt de mogelijkheid grip te krijgen op de muziek. In dit proces fungeren akoestische aanrakingen

als markeringspunten die, via de affectering van het lichaam, de luisteraar aansporen om de muzikale bewegingen in te kaderen. Een akoestisch gebaar is de stimulus die het lichaam aanspoort om de geluiden van deze akoestische aanraking te verwerken door deze op kinesthetische wijze om te vormen tot gebaren. (Meelberg, *Sonic Strokes*, 125-126)

Het daadwerkelijke verhaal dat in Parkers improvisatie wordt verteld bestaat daarom uit de opeenvolging van muzikale gebaren – de ingekaderde, expressieve muzikale bewegingen – die zijn afgeleid van de akoestische aanrakingen die de oorspronkelijke affectering van het lichaam van de luisteraar hebben veroorzaakt. Precies omdat muzikale gebaren betekenisvol of expressief zijn, kunnen deze als representaties beschouwd worden, namelijk als representaties van deze expressiviteit.

Deze opeenvolging van muzikale gebaren kan geïnterpreteerd worden als een representatie van de manier waarop geluid de luisteraar fysiek kan affecteren. De gebaren vormen een verhaal over het geweld dat door de akoestische aanrakingen in de muziek wordt veroorzaakt. De afwisseling van spanning en ontspanning die leidt tot een temporele ontwikkeling, veroorzaakt door akoestische aanrakingen, wordt gerepresenteerd in de muzikale gebaren die het gevolg zijn van deze aanrakingen. Dit verhaal is een explicitering van muzikaal geweld ten aanzien van de luisteraar. De muzikale gebaren die het verhaal vormen benadrukken de vaak gewelddadige lichamelijke van het luisteren, een geweld dat veroorzaakt wordt door de autonomie van het lichaam van de luisteraar zo expliciet te doorbreken.

## **Kunst als een daad van agressie**

Volgens de Franse filosoof Alain Badiou is alle kunst uiteindelijk gewelddadig, en niet alleen kunstwerken zoals “Variation 10”, waarin gewelddadigheid een centraal thema is. Echte kunst, zo stelt Badiou in zijn *Handbook of Inaesthetics*, is de producent van waarheden. Waarheid is immanent in kunst en de relatie tussen kunst en waarheid is singulier. Kunst bestaat samen met de waarheden die de kunst genereert, en deze waarheden worden alleen maar door kunst gegeven. Kunst produceert waarheden en de filosofie ontdekt en beschrijft deze waarheden, aldus Badiou. (14-15)

In *L'Être et l'événement* stelt Badiou dat waarheid het proces is dat wordt ingezet door een breuk met een gewoonte. (369-377) Dit proces bevestigt zichzelf continu en brengt een transformatie teweeg in de manier waarop fenomenen zich in een situatie manifesteren. Wij leven in een situatie. Elke situatie bestaat uit componenten, concepten,

et cetera. Tegelijkertijd kan geen enkele situatie alles bevatten. Dit betekent dat er altijd componenten zijn die niet passen in de gegeven situatie, componenten die binnen deze situatie niet gedefinieerd of benoemd kunnen worden. Badiou noemt deze componenten ontelbaar binnen deze situatie. Het geheel van al deze ontelbare componenten noemt Badiou de leegte. Met andere woorden: een waarheid is niets anders dan het proces dat de leegte van een situatie blootlegt.

Met “leegte” doelt Badiou op het gegeven dat elke situatie een ontelbare of onbenoembare component kent. Het bestaan van deze leegte wordt aangetoond door een gebeurtenis. Dit is volgens Badiou een breuk in de routine, een breuk die een transformatie van een situatie teweegbrengt. Deze gebeurtenis vindt plaats binnen een situatie, en wanneer deze niet aangetoond kan worden met de middelen die binnen een situatie beschikbaar zijn, vindt er daadwerkelijke verandering plaats. Deze gebeurtenis gebeurt zonder direct aanwijsbare oorzaken en verstoort de orde binnen de situatie. De gebeurtenis zet het proces van het blootleggen van de leegte in. Wanneer de subjecten binnen deze situaties beslissingen nemen om de gevolgen van deze gebeurtenis te verwerken, ontstaan nieuwe situaties.

Dit betekent dat een gebeurtenis nooit deel kan uitmaken van een situatie. Een gebeurtenis is juist de oorzaak van een nieuwe situatie, terwijl deze gebeurtenis geen deel uitmaakt van die nieuwe situatie. Een gebeurtenis initieert een breuk, en zodra deze gebeurtenis deze eigenschap niet meer heeft (wat het geval is in de nieuwe situatie die het resultaat van het optreden van de gebeurtenis is), dan kan het geen gebeurtenis meer genoemd worden. Zodra de gebeurtenis onderdeel wordt gemaakt van de nieuwe situatie die uit de oude is gegroeid, houdt de gebeurtenis op te bestaan. Zodra de gebeurtenis benoemd is, verdwijnt deze. Aangezien het cruciaal is voor een gebeurtenis om niet in een situatie te passen, er incommensurabel mee te zijn, betekent het benoemen ervan – het commensurabel, passend, maken van de gebeurtenis – de eliminatie van dit cruciale kenmerk.

Badiou stelt verder dat wij mensen slechts dan daadwerkelijke subjecten kunnen worden, wanneer we getrouw aan deze nieuwe gebeurtenis handelen. Dit kunnen we doen door autonoom te reageren en in te springen op deze gebeurtenis. Alleen diegenen die op een zodanige wijze handelen dat er een nieuwe situatie ontstaat nadat de gebeurtenis is geweest, kunnen ware subjecten genoemd worden. Ware subjecten dragen bij aan de waarheid, aangezien zij bijdragen aan het proces van transformatie, en dit proces is de waarheid. Dit proces,



en daarmee de waarheid, is uiteindelijk oneindig, omdat iedere nieuwe situatie steeds weer leegtes kent.

Hoe kan een kunstwerk, dat toch een eindig object is, een dergelijke oneindige waarheid produceren? Badiou geeft de volgende oplossing voor dit probleem: eerst benadrukt hij dat een kunstwerk zelf geen gebeurtenis is. Als dit zo was, dan zou het zeer eenvoudig zijn te zien waarom kunst waarheden produceert. Maar een gebeurtenis maakt nooit deel uit van een situatie. Een gebeurtenis is geen telbaar object. Een kunstwerk is dit wel. Daarom stelt Badiou dat het kunstwerk zelf geen waarheid is. Een artistieke waarheid, zo meent hij, is “[...] an artistic procedure initiated by an event. This procedure is composed of nothing but works. But it does not manifest itself (as infinity) in any of them.” (*Handbook of Inaesthetics*, 12) Een kunstwerk is een instantie van het proces van artistieke waarheid. De enige manier waarop deze waarheid zich kan manifesteren is via kunstwerken. Een kunstwerk is daarom een “[...] situated inquiry about the truth that it locally actualizes or of which it is a finite fragment.” (*Handbook of Inaesthetics*, 10). Kortom: individuele kunstwerken dragen bij aan het oneindige proces van artistieke waarheid.

Teneinde een waar kunstwerk te zijn zoals Badiou dat ziet, wat een object is dat een instantie is van een artistieke waarheid die voortkomt uit een gebeurtenis, dient dit kunstwerk gewelddadig te zijn. Het kan alleen maar bijdragen aan de waarheid indien het op de een of andere manier verwijst naar dat wat onbenoembaar en ontelbaar is, namelijk de leegte. Een waarheid is niets anders dan het proces dat de leegte van een situatie blootlegt. Daarom dient een kunstwerk het welhaast onmogelijke zien te verwezenlijken. Enerzijds is een kunstwerk altijd geplaatst binnen een situatie – het is een telbaar object – terwijl het anderzijds op de een of andere manier de leegte dient te tonen. Dit is waarom het maken van kunst een gewelddadig proces is: om het onbenoembare te duiden moet het kunstwerk manieren van representatie afbreken en reconstrueren.

Badiou koppelt geweld niet zozeer aan de maker, maar aan het werk zelf. De maker is niet agressief ten opzicht van een situatie, maar het werk is dat. Alle ware kunst is gewelddadig, net zoals de gebeurtenis en diens gevolgen dat zijn. Het kunstwerk dwingt een herkenning en erkenning van de leegte van een situatie af, alsmede de transformatie van die situatie in een nieuwe. Een kunstwerk kan kortom de gewelddadigheid van een gebeurtenis laten zien door zelf gewelddadig te zijn. Het creëert een artistieke waarheid door bij te dragen aan het

proces van artistieke transformatie, wat een gewelddadig proces is. Het dwingt een artistieke situatie haar leegte onder ogen te zien.

## **De gewelddadige waarheid van een verhaal**

Het gewelddadige verhaal in “Variation 10” vertelt niet in de eerste plaats het soort geweld waar Badiou naar verwijst. De agressie in dit verhaal is niet primair gericht op een artistieke waarheid, maar op de luisteraar. Daarnaast is het een verhaal over geweld door de manier waarop het inspanning en de schijnbare ademnood van de musicus representeert. Het geweld is in deze muziek vooral gericht op de luisteraar en de maker.

Dit is niet geheel in tegenspraak met Badiou’s these dat geweld niet aan de maker, maar aan het werk moet worden gekoppeld. In dit verhaal is het de muziek die agressief is en de luisteraar en de musicus geweld aandoet. Het geweld is hier voelbaar als een lichamelijke sensatie, als een inbreuk op de autonomie van de luisteraar en op de controle van de speler.

Dit fysieke geweld is niet het geweld waar Badiou op doelt. Dit betekent echter niet dat zijn visie op de relatie tussen geweld en artistieke waarheid niet opgaat voor “Variation 10.” Naast het lichamelijke verhaal dat deze muziek vertelt, vertelt het ook over het geweld dat nodig is om artistieke waarheid te produceren. Niet alleen het geweld dat de musicus zichzelf aandoet om tot het klinkende resultaat te komen, maar de manier waarop de muziek invloed heeft op de artistieke situatie. Het is geen representatie, maar een daadwerkelijke ingreep in de artistieke situatie waarin deze muziek oorspronkelijk optrad.

Dit betekent dat een verhaal, muzikaal of anderszins, niet zozeer over dit geweld moet vertellen om een kunstwerk te zijn, maar op de een of andere wijze dient in te grijpen in de artistieke situatie. Het gaat met andere woorden om de impact die dit werk kan hebben. Kortom: het gaat Badiou niet om de representatie van geweld, maar de agressie van representatie, om het geweld dat een verhaal kan veroorzaken. De representatie moet gewelddadig zijn, wat niet automatisch hoeft te betekenen dat het ook geweld dient te representeren.

Wanneer er sprake is van geweld in literatuur, dan impliceert dit meestal dat er over geweld wordt verteld. Zo spreekt bijvoorbeeld J.M. Coetzee’s *Disgrace* (1999) over geweld, zonder zelf noodzakelijkerwijs gewelddadig te zijn. De beelden of gebeurtenissen die gerepresenteerd worden kunnen de lezer schokken, maar deze schok is het resultaat van de interpretatie van de betekenis van de woorden. Het medium zelf, de woorden op papier, zijn zelf niet gewelddadig ten aanzien van de lezer, in tegenstelling tot muziek zoals “Variation 10,” waar het medium – de klanken – juist wel agressief zijn ten opzichte van de luisteraar.

Dit betekent niet dat literatuur alleen maar geweld kan representeren, en zelf nooit gewelddadig kan zijn. Literatuur, en taal in het algemeen, kan wel degelijk een gewelddadige uitwerking hebben. Teresa De Lauretis noemt deze uitwerking, in navolging van Michel Foucault, de retoriek van geweld. (11-12) Dit is een talige orde die geweld spreekt. Taal kan bepaalde praktijken als gewelddadig bestempelen, en andere niet, het kan ideeën representeren die een zeer gewelddadige uitwerking kunnen hebben in de “echte” wereld. Denk bijvoorbeeld aan de toespraken van Adolf Hitler, of de wetteksten die de apartheid in Zuid-Afrika legitimeerde. Op een gelijkaardige manier zou de taal in literatuur ook gewelddadig kunnen zijn ten aanzien van de artistieke situatie waarin deze literatuur optreedt. Deze taal zou zowel wat betreft de vorm als de inhoud kunnen verwijzen naar het ontelbare van de situatie waarin zij optreedt en daarmee een waar kunstwerk kunnen zijn, dat bijdraagt aan de artistieke waarheid.

In “Variation 10” zijn deze verschillende vormen van geweld op een veel explicietere wijze waar te nemen. Aan de ene kant is het een representatie van geweld, of preciezer: het kan beschouwd worden als twee representaties, twee verhalen waarin geweld wordt verklankt. Het is een verhaal over geweld dat de luisteraar wordt aangedaan en het is tevens een verhaal over het geweld dat nodig is om dit verhaal te produceren. Aan de andere kant is het ook een daad van agressie ten aanzien van de artistieke situatie, juist doordat het gewelddadig is ten aanzien van de luisteraar.

“Variation 10” is een muziekstuk dat niet voldoet aan de verwachtingen van de (Westerse) luisteraar. Zo grijpt deze muziek niet terug op muzikale conventies waarmee deze luisteraar bekend is, zoals functionele harmonie en tonaliteit. De muziek ontbeert dit houvast. De muziek is gewelddadig ten aanzien van het muzikale, of in ieder geval ten opzichte van datgene dat in de Westerse cultuur als muzikaal wordt beschouwd. Het zoekt de grenzen van het muzikale op en probeert deze op te rekken. Het probeert, hoewel het zelf een telbaar object binnen een artistieke situatie is, een bijdrage te leveren aan de artistieke waarheid van deze situatie en de leegte ervan, in dit geval het zogenaamd “onmuzikale” binnen deze situatie, bloot te leggen.

Deze agressiviteit is direct terug te koppelen naar het verhaal over het geweld dat de luisteraar wordt aangedaan. Een van de redenen waarom “Variation 10” zo een expliciet affectieve werking heeft, is omdat het juist de grenzen van het muzikale opzoekt. De impact van de akoestische aanrakingen is het resultaat van het bijna onmuzikaal zijn ervan. Deze impact spoort de luisteraar aan iets te doen met deze klanken. In de terminologie van Badiou: de akoestische aanrakingen motiveren de luisteraar om als een waar subject te handelen door

autonoom te reageren en ervoor te zorgen dat een nieuwe situatie kan verschijnen. In dit geval dient de luisteraar zelf nieuwe handvatten, contexten, te creëren, waarbinnen “Variation 10” daadwerkelijk als muziek begrepen kan worden. Dit vereist zowel de bereidheid om deze inspanning te leveren, als een zekere openheid om de klanken te horen als muzikale klanken en ze als zodanig te interpreteren.

Op deze manier expliciteert de muziek artistieke waarheid. Muziek is door het gebrek aan expliciete referentialiteit beter dan literatuur in staat te laten voelen wat de gewelddadige werking van kunst kan zijn. Mede door dit gebrek spreekt muziek veel directer het lichaam van de luisteraar aan, en kan daarmee op een letterlijk veel indringender wijze laten voelen wat geweld in kan houden. De lichamelijke sensaties die muziek produceert worden niet overschaduwd door referenties en betekenissen, die in literatuur wel op de voorgrond staan. De aandacht van de luisteraar wordt in muziek niet afgeleid door deze aspecten. In plaats daarvan krijgen de muzikale klanken in “Variation 10” volop de ruimte om het lichaam te affecteren, en op die manier niet alleen over geweld te vertellen, maar vooral ook om gewelddadig te zijn.

## BIBLIOGRAFIE

**Badiou, Alain.** *L'être et l'événement*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

———. *Handbook of Inaesthetics*. Translated by Alberto Toscano. Stanford: Stanford University Press, 2005.

**Bal, Mieke.** *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Second edition. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

**De Lauretis, Teresa.** “The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender.” *Semiotica* 54 (1985): 11-31.

**Deleuze, Gilles.** *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Translated by Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003.

**Goodman, Steve.** *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

**Hatten, Robert S.** *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

**Herman, David.** 2003. “Stories as a Tool for Thinking.” *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Stanford: CSLI Publications. 163-192.

**Huron, David.** *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation.* Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

**Johnson, Bruce & Martin Cloonan.** *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence.* Aldershot: Ashgate, 2008.

**Leman, Marc.** *Embodied Music Cognition and Mediation Technology.* Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

**Massumi, Brian.** *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation.* Durham: Duke University Press, 2002.

**Meelberg, Vincent.** *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music.* Leiden: Leiden University Press, 2006.

———. “Sonic Strokes and Musical Gestures: The Difference between Musical Affect and Musical Emotion.” In *Proceedings of the 7th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, eds. Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Suvi Saarikallio, Tommi Himberg, and Päivi-Sisko Eerola, 324-327. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2009.

**Prinz, Jesse J.** *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion.* Oxford: Oxford University Press, 2004.

**Szendy, Peter.** *Membres fantômes: des corps musiciens.* Paris: Minuit, 2002.

#### SUMMARY

“Variation 10” (1996), a free improvisation by the British saxophonist Evan Parker, is an act of aggression. More precisely, as I will argue in this essay, the music tells a story about the violence this piece induces on both the listener and the performer. Moreover, according to the French philosopher Alain Badiou, artworks such as “Variation 10” need to act violently on the situation in which this object is placed. The truth of an artwork is determined by its violence. I will discuss these different forms of musical violence, and suggest that, as opposed to literature, music is able to let the observer feel what it really means for an artwork to be violent. Both literature and music can tell about violence, but music can at the same time actually be violent.

**Vincent Meelberg** (1970) is Assistant Professor at Radboud University Nijmegen, the Netherlands, Department of Cultural Studies, and researcher and lecturer at the Academy for Creative and Performing Arts. His current research focuses on the relation between listening, playing, embodiment, cognition and affect. Beside his academic activities he is active as a double bassist in several jazz groups, as well as a composer.