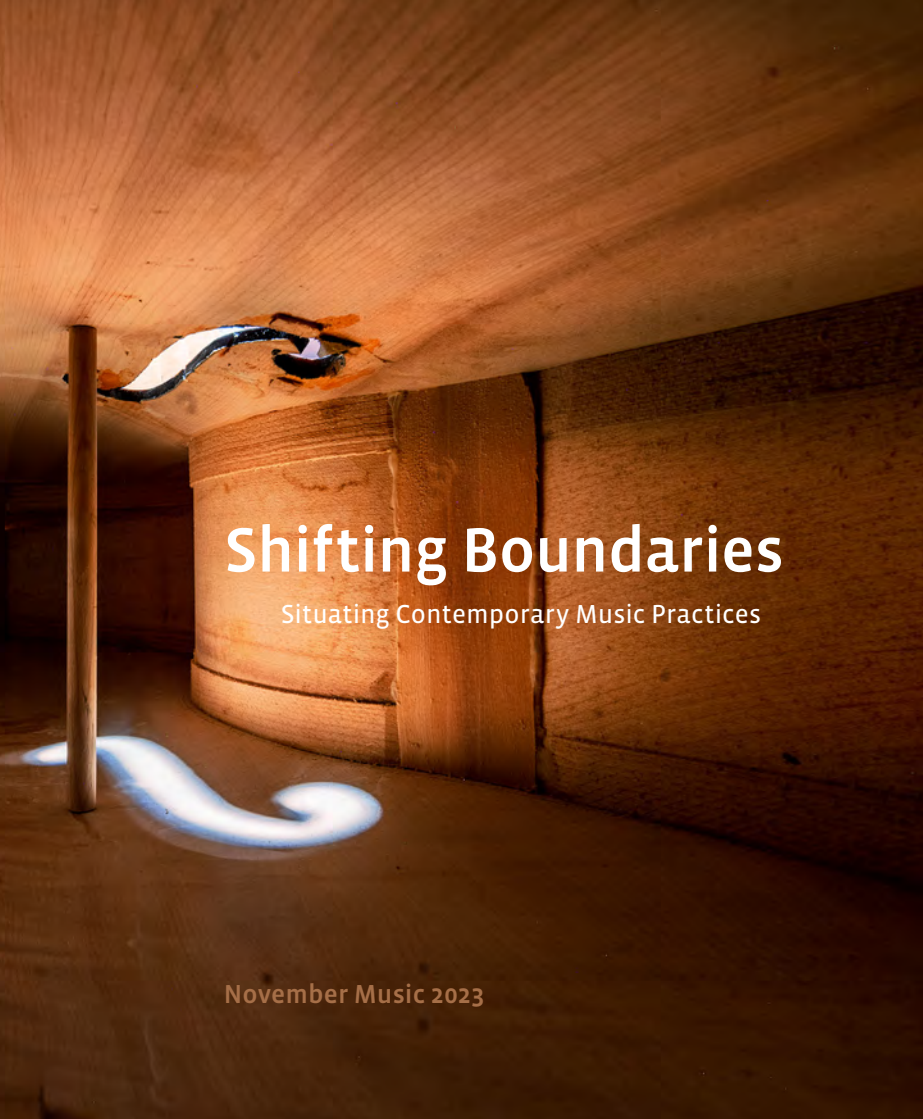




Shifting Boundaries

Situating Contemporary Music Practices

November Music 2023

Shifting Boundaries

Situating Contemporary Music Practices

buma  cultuur

no
vem
ber
music

November Music 2023

Content

Introduction
**New Musitopoi:
From Autonomy to Heteronomy**
Peter Sonderen
6

Chapter 1
To Tune and Be Tuned
Music in an Ecologically Engaged Context
Joep Christenhusz
28

Chapter 2
Music in Society: Three Perspectives
Falk Hübner & Veerle Spronck
74

Chapter 3
Music and Health
Janine Stubbe & Karolien Dons
100

Chapter 4
Disembedding the Musical Field
Paul Craenen & Michiel Schuijjer
130

About the authors
156

Colophon
166

Inhoud

Inleiding
**Nieuwe musitopen:
Van autonomie naar heteronomie**
Peter Sonderen
7

Hoofdstuk 1
Tunen en ge-tuned worden
Muziek in een ecologisch geëngageerde context
Joep Christenhusz
29

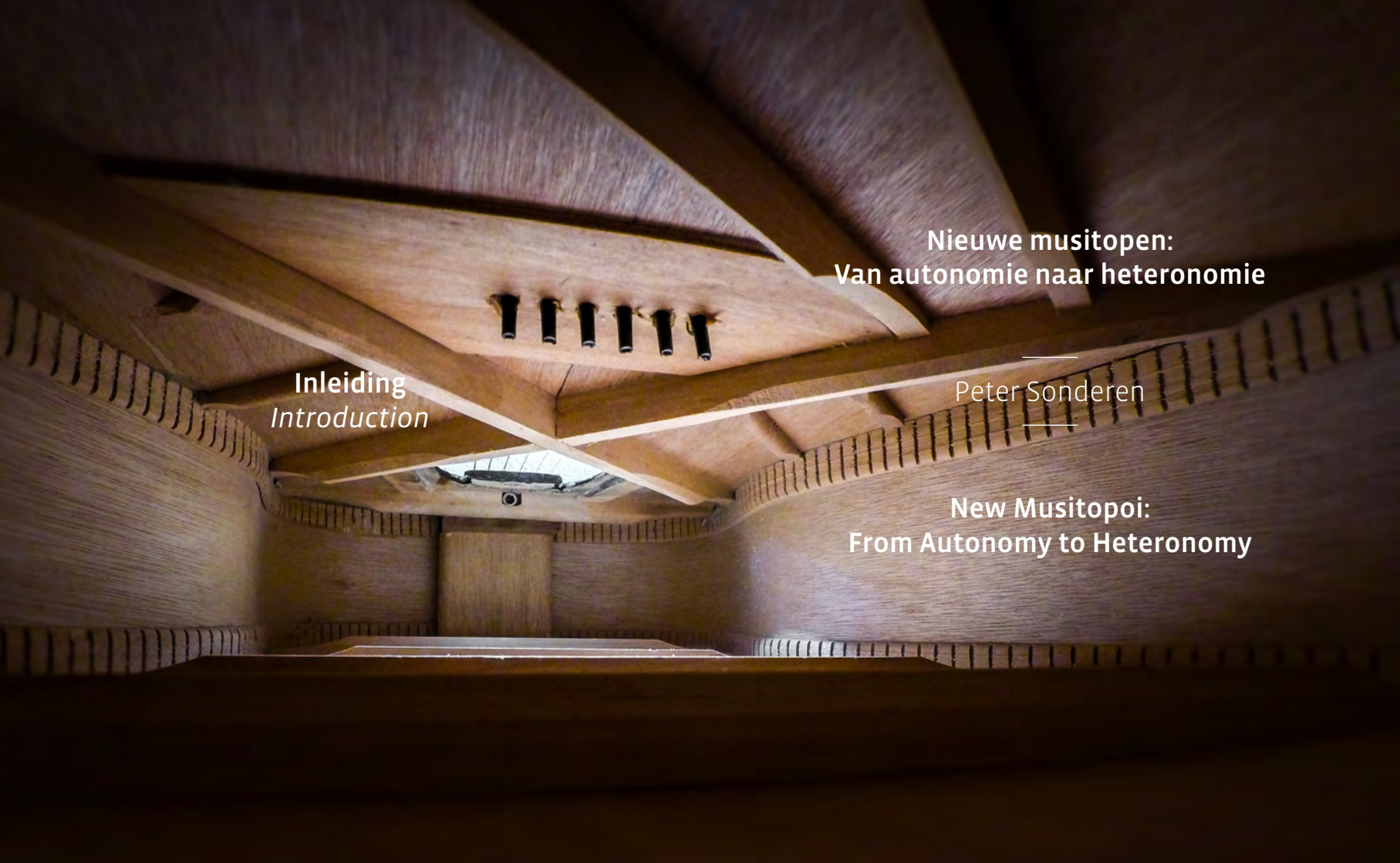
Hoofdstuk 2
Muziek in de maatschappij: drie perspectieven
Falk Hübner & Veerle Spronck
75

Hoofdstuk 3
Muziek en zorg
Janine Stubbe & Karolien Dons
101

Hoofdstuk 4
De ontgrenzing van het muziekveld
Paul Craenen & Michiel Schuijjer
131

Over de auteurs
157

Colofon
166



Inleiding
Introduction

**Nieuwe musitopen:
Van autonomie naar heteronomie**

Peter Sonderen

**New Musitopoi:
From Autonomy to Heteronomy**

New Musitopoi: From Autonomy to Heteronomy

The November Music festival and copyright organisation Buma Stemra have jointly been organising the annual New Music Conference since 2019. It aims to promote valuable and sustainable connections between composers, performing musicians, and other professionals from the contemporary music world. From 2021 onwards, November Music has also collaborated with the ArtEZ Professorship Theory in the Arts, which has enhanced the festival with research into the relationship between music and ecology. This has resulted in two notable publications, written by Joep Christenhusz, music journalist and researcher at the ArtEZ Professorship Theory in the Arts. These have provided insights into how musicians and composers relate to the major changes in the world, more specifically in terms of ecology and the climate.¹ Special sessions with composers and musicians around these topics took place at the New Music Conference.²

Both publications, and the accompanying gatherings, reveal a remarkable aspect of the decompartmentalisation of the music practice. They show that the engagement of the composers and musicians who are mentioned and analysed in this context is based on their highly personally motivated connection with social-ecological issues. It did not derive, as is often the case, from a 'duty to engage' imposed by grant-giving bodies or clients. Rather, it was directly due to an individual concern about the implications of the arrival of the Anthropocene, the current geological era in which the (disastrous) impact of human actions is present and evident all over the planet. It is the age that is supposed to stem from Descartes' dualism and that has provided a rational basis for the separation between

Nieuwe musitopen: Van autonomie naar heteronomie

Sinds 2019 organiseren het November Music festival en auteursrechtenorganisatie Buma Stemra gezamenlijk de jaarlijkse New Music Conference. Doel hiervan is het stimuleren van waardevolle en duurzame verbindingen tussen componisten, uitvoerende musici en andere professionals uit de hedendaagse muziekwereld. Sinds 2021 werkt November Music ook samen met het ArtEZ lectoraat Theorie in de Kunsten om het jaarlijkse festival te verrijken met onderzoek naar de relatie tussen muziek en ecologie. Dit heeft geresulteerd in twee bijzondere publicaties die geschreven werden door Joep Christenhusz, muziekjournalist en onderzoeker bij het ArtEZ lectoraat Theorie in de Kunsten, die zicht geven op de relaties die musici en componisten hebben met de grote veranderingen in de wereld, meer in het bijzonder die van ecologie en klimaat.¹ In de New Music Conference werden over deze issues vervolgens speciale sessies met componisten en musici georganiseerd.²

Beide publicaties en de bijbehorende bijeenkomsten tonen een bijzonder aspect van de ontgrenzing van de muziekpraktijk. Ze maken duidelijk dat het engagement van de componisten en musici die daarin beschreven en geanalyseerd wordt haar basis heeft in hun sterk persoonlijk gemotiveerde connectie met ecologisch-maatschappelijke issues. Deze is niet afkomstig, zoals vaak gebruikelijk, van een door subsidie- of opdrachtgevers opgelegde 'plicht tot engagement', maar is eerder het directe gevolg van de persoonlijke bezorgdheid over de implicaties van de komst van het Antropoceen, het huidige geologische tijdperk waarin de (desastreuze) invloed van de mens overal op aarde aanwezig en aanwijsbaar is. Het is

people and nature – causing the scientifically justified subjugation of the non-human. However, we have therefore ended up in what Amitov Gosh has referred to as, ‘the Great Derangement’. In this state of intense confusion – how to reconnect with the world? – some composers seek a rapprochement with the environment via music and sound while they investigate what is the true relation between humans and non-humans.

Clearly, this musical research does no longer only prioritise ‘music as music’ although of course this point of view will not simply disappear. Rather it focusses on the presupposed connection with today’s dramatically and strongly changing time and space. Climate and ecology encroach on the written compositions and performances as pairing phenomena within the music itself as the latter is shaped and determined accordingly. This connects the human with the non-human. Climate and music compose together, which produces the nature of the connection with the world. As a result, the concept of ‘com-position’ gets a different meaning. A composer is no longer alone and isolated. She composes with and co-creates the com-post of the world.³ The two-centuries old classical-music oriented, self-determining and autonomous music practice – which was self-driven, wanted to develop and renew from the inside, and therefore mainly reflected itself – is currently connecting spontaneously and also, explicitly, more organically with entirely different aspects of the world.

Hence music, as this two-year research into ecology and music seems to suggest, appears to occupy a special place as it uses the instantaneous association of sound and music with our body and the environment. Owing to its inherent connection with the somatic, music can directly access our emotions so we can experience our, as yet, unknown or subconscious relationship with the changing world in a more impactful way. We do not approach it using stats, concepts, or visual translations but precisely via what distinguishes our ears and our listening from the

het tijdperk dat op het dualisme van Descartes terug zou gaan en dat de distantiering van de mens ten opzichte van de natuur – en daarmee de wetenschappelijk gefundeerde onderwerping van het niet menselijke – van een rationale basis heeft voorzien. We zijn echter daardoor nu aanbeland in wat Amitov Gosh ‘the Great Derangement’ heeft genoemd. In deze grote verwarring – hoe verbinden we ons weer met de wereld? – zoeken sommige componisten hoe door muziek en klank toenadering tot de omgeving kan worden gevonden en wat de eigenlijke relatie van mens en niet-mens is.

Duidelijk wordt dat dit muzikale onderzoek niet langer alleen het muziek-zijn van de muziek vooropstelt, hoewel dat natuurlijk niet verdwijnt, maar juist eerder de daarin al vooronderstelde verbinding met de sterk en dramatisch veranderende tijd en ruimte van ons heden. Klimaat en ecologie dringen in de geschreven composities en uitvoeringen als ‘mee parende’ verschijnselen in de muziek zelf binnen en vormen en bepalen deze navenant. Het menselijke verbindt zich daarbij met het niet-menselijke. Klimaat en muziek componeren met elkaar omdat de aard van de verbinding met de wereld daarin wordt geproduceerd. Hiermee wordt ook een duidelijk andere lading aan het begrip com-positie gegeven. Een componist is niet meer alleen. Zij componeert met en denkt de com-post van de wereld mee.³ De twee eeuwen oude eigenstandige, autonome muziekpraktijk, met de klassieke muziek als centrale factor – die zich door zichzelf voortgestuwd van binnenuit wilde ontwikkelen en vernieuwen en daarom vooral op zichzelf reflecteerde – verbindt zich nu spontaan en ook nadrukkelijk meer organisch met hele andere aspecten van de wereld.

Muziek, zo lijkt dit tweejarige onderzoek naar ecologie en muziek te suggereren, lijkt daarom aanspraak te maken op een bijzondere positie omdat zij de directe verbinding van geluid en muziek met ons lichaam en omgeving bewust inzet. De inherente verbinding met het lichamelijke leidt

domineering and distancing ‘visual perception’: via an *a priori* given but often not experienced or forgotten bodily connection with the world. Even more so than in the visual domain, we become aware of our association with ‘the other’ in the audible domain as it is pro-active *inside* us and cannot be switched off (we cannot close our ears). Thus, music partially appears to descend from its own elevated and secluded ‘station’ as it seeks to emphatically connect with other *topoi* in order to encounter itself again in other guises.⁴ Gradually and increasingly, the music discovers the potential of its often still hidden – or expressly rejected – intrinsic connectedness with the other. However, music has never been alone nor alone with itself. Music has always been ‘together with’ and, as we are going to see, it is en route to and with ‘the other’.

Musitopias, Musitopoi, Musitopics: Music on the go

New music practices emerge on the back of movements towards and encounters with other (knowledge) domains, agencies, and entities. These new musical abodes – we may call them *musitopoi* (*topoi* being the plural of *topos*, Greek for ‘place’) – also lead to other motives in and deriving from the music i.e., to other *musitopics*. So to which other *topoi* does music connect, in addition to the aforementioned ecology?

To answer this question, six professorships have joined the initiative since 2022. All recognize the importance of research into, via, and with music while they equally welcome the observation that music (practice) is changing markedly as it has emphatically started to connect with other fields and places.

To realise this new collaboration, the professorships will collaborate for at least three years with the New Music Conference and November Music as they organise seminars, symposia, or workshops and produce publications. The theme for the three-year collaboration is *Shifting*

ertoe dat ons gevoel direct wordt aangesproken en onze nog onbekende of onbewuste relatie met de veranderende wereld op een indringender manier ervaren kan worden. We benaderen haar niet met statistieken, begrippen of visuele vertalingen maar door dat wat het oor en ons luisteren precies onderscheidt van het dominante en distantiërende zien: de *a priori* gegeven maar vaak niet ervaren of vergeten lichamelijke verbondenheid met de wereld. Meer dan in het visuele veld dringt de aanwezigheid van onze verbondenheid met het andere tot ons door *in* het hoorbare veld omdat het laatste rechtstreeks in ons werkt en niet afgesloten kan worden (we kunnen onze oren niet sluiten). Muziek lijkt daarmee ook deels haar eigen verheven en besloten standplaats te verlaten en zoekt en verbindt zich nadrukkelijk met andere *topoi* om zichzelf opnieuw te ontmoeten in andere gedaantes.⁴ De muziek ontdekt gaandeweg steeds meer de potentie van haar vaak nog verborgen gebleven – of juist bewust verworpen – intrinsieke verbondenheid met het andere. Muziek is echter nooit alleen geweest noch alleen met zichzelf, muziek is altijd ‘samen met’ geweest en gaat zoals we nu zullen zien op pad met en op weg naar het andere.

Musitopieën, Musitopen, Musitopics: Muziek aan de wandel

Nieuwe muziekpraktijken ontstaan door het zich verplaatsen naar en het ontmoeten van andere (kennis-) domeinen, ‘agencies’ en entiteiten. Deze nieuwe verblijfplaatsen van de muziek – we kunnen ze *musitopen* noemen – leiden daarmee ook tot andere motieven in en van de muziek, tot andere *musitopics*. Met welke *topoi* raakt muziek zoal meer verbonden dan met de net besproken ecologie?

Om deze vraag te beantwoorden zijn sinds 2022 zes lectoraten bij het initiatief aangesloten.⁵ Zij delen alle het belang van onderzoek in, door en met muziek en omarmen eveneens de observatie dat de muziek (-praktijk)

Boundaries – Situating Contemporary Music Practices, which clearly outlines the decompartmentalisation of music (practice) due to certain shifts.

This joint publication is the first product of the collaboration. It is the direct result of the discussions that took place on 11 November 2022 during the New Music Conference.

11.11.22: The start and the continuation

At the fourth edition of the New Music Conference in Verkadefabriek (Den Bosch), the professorships organised four panels around the following themes:

- › Music and Health Care
- › Music and Landscape
- › Music and Society
- › Disembordering the Musical Field⁷

Almost 20 relevant makers and (artistic) researchers were invited for these sessions, which opened up relatively new musical areas. Each presentation was followed by lively discussions with the panel as well as the audience. Partly based on this, a decision was made to continue the valuable discussions in this publication as a channel for the ever-widening discussion around the decompartmentalisation of music in its search for, and connection with, other topoi. Where do 21st-century musicians and composers find themselves now that the boundaries of their professional playing field are being rearranged at speed? What are the implications of this musical repositioning for today's musicianship as well as in terms of music education, and the concert and festival practices?

In the first contribution, 'To tune and be tuned: Music in an ecologically engaged context', Joep Christenhusz (ArteZ Professorship Theory in the

sterk aan het veranderen is doordat zij zich nadrukkelijk met andere gebieden en plekken is gaan verbinden.⁶

Om deze nieuwe samenwerking te realiseren, werken de lectoraten minimaal drie jaar samen met de New Music Conference en November Music door het gezamenlijk organiseren van seminars, symposia of workshops en het maken van publicaties. Het thema voor de driejarige samenwerking is *Shifting Boundaries – Situating Contemporary Music Practices*, dat de ontgrenzing van de muziek (-praktijk) door verplaatsing helder aangeeft.

Deze eerste gezamenlijke publicatie is een eerste vrucht van de samenwerking en is het directe resultaat van de discussies die op 11 november 2022 zijn gevoerd op de New Music Conference.

11.11.22: De start en het vervolg

Tijdens de vierde editie van de New Music Conference in de Verkadefabriek te Den Bosch hebben de lectoraten vier panels georganiseerd die gerangschikt waren volgens de volgende thema's:

- › Muziek en zorg
- › Muziek en landschap
- › Muziek en samenleving
- › De ontgrenzing van het muziekveld⁷

Voor deze sessies waarin relatief nieuwe muzikale gebieden werden ontsloten werden bijna twintig relevante makers en (artistieke) onderzoekers uitgenodigd. Na elke presentatie volgden levendige discussies met het panel en met de zaal. Mede naar aanleiding hiervan is besloten om deze waardevolle discussies in deze publicatie voort te zetten om meer blijvend vorm te geven aan de steeds breder gevoerde discussie over de ontgrenzing van de muziek en haar zoektocht naar en verbinding met

Arts) takes a closer look at two questions: 'What can art, in general terms, accomplish in the context of ecological engagement?' And, 'What can music, more specifically, accomplish in this context?' He puts these questions to Nicholas Thayer and Kate Moore in an online interview before incorporating this source material into an essayistic text about the potency of music when it comes to connecting with the world, or, more generally, about how music can deploy its potential relational power to make conceivable the changes in the world. Based on, among others, Timothy Morton and Bruno Latour, the author explores the role of the imagination in the context of relationships and its ability to reify the human position vis-à-vis the world. Music is exemplary in this respect as it teaches us to tune in on 'the other' and vice versa. To underline this way of thinking, the term 'musicking' is applied, as introduced by Christopher Small. It emphasizes that music is an 'active and interactional phenomenon'. This separates music from its autonomous past without diminishing its core essence. That is to say, without being used purely instrumentally.

'Disembordering the musical field' by Michiel Schuijjer (Amsterdam Conservatoire, Professorship of Music) and Paul Craenen (Royal Conservatorium The Hague, Professorship of Music, Education and Society) summarizes and further elaborates the eponymous panel discussion. They discuss and analyse the musical activities of Aart Strootman, Maya Verlaak, Heloisa Amaral, and Thanasis Deligiannis who clearly indicated in their presentations a desire to break with the 'conventional' concert and composition practices that have grown into a tradition. Following a deconstruction of this production practice (i.e., the production chain as a whole) the authors suggest that it is already being altered in different ways in the new music practices. For instance, by questioning and/or expanding the supposedly 'fixed' technology of (traditional) instruments. Or, by negating the assumed hierarchy of the practice surrounding music

andere topoi. Waar bevindt de 21e-eeuwse musicus en componist zich nu de grenzen van haar professionele speelveld in hoog tempo worden herschikt? Wat zijn de implicaties van deze muzikale herpositionering, voor het eigentijdse muzikantschap, en ook voor het muziekonderwijs, en voor de concert- en festivalpraktijk?

In de eerste bijdrage, 'Tunen en ge-tuned worden: Muziek in een ecologisch geëngageerde context' gaat Joep Christenhusz (ArtEZ lectoraat Theorie in de kunsten) verder in op twee vragen: Wat vermag kunst in algemene zin in een ecologisch geëngageerde context, en wat vermag muziek daarin? Deze vragen waren door hem in een online interview voorgelegd aan Nicholas Thayer en Kate Moore en vervolgens verwerkt tot een essayistische tekst over de potentie van muziek om zich met de wereld te verbinden, of, meer algemeen gesteld, over hoe muziek haar potentiële relationaliteitskracht kan inzetten om de veranderingen in de wereld voorstelbaar te maken. Aan de hand van onder meer Timothy Morton en Bruno Latour wordt de rol en potentie van verbeeldingskracht in het kader van relationaliteit verkend om de menselijke positie ten opzichte van de wereld te herpositioneren. Muziek is daarin voorbeeldig doordat zij ons leert in te tunen op het andere en vice versa. Om deze gedachte kracht bij te zetten wordt de door Christopher Small geïntroduceerde term 'musicking' ingezet dat aangeeft dat muziek een 'actieve en interactioneel fenomeen' is. Muziek wordt daardoor losgeweekt van haar autonome verleden zonder haar muziekzijn meteen te verliezen, dat wil zeggen zonder louter instrumenteel ingezet te worden.

De ontgrenzing van het muziekveld' van Michiel Schuijjer (Conservatorium van Amsterdam, lectoraat Muziek) en Paul Craenen (Koninklijk Conservatorium, lectoraat Music, Education and Society) is een samenvatting en nadere uitwerking van de gelijknamige paneldiscussie. Zij bespreken en analyseren de muzikale activiteiten van Aart Strootman,

makers (genius/individual versus the collective) while developing alternatives. Or, by using the formats of other practices, including pop music but also dance and theatre, as sources of inspiration. In brief, the relationship between composers, performing musicians, the audience, and the venue is being re-examined. The (figurative) space that music occupies has become unstable. The question posed subsequently is whether change is really possible in view of the dominant role of the entire production chain that seems to barely, if at all, intend to shift position.

In 'Music in Society: Three Perspectives', written by Falk Hübner (Fontys, Professorship of Artistic Connective Practices) and Veerle Spronck (HKU Utrecht University of the Arts, research group Creative Practice and Entrepreneurship) once again the central question is where (in the world) the musicians are (at). They state that on the one hand, musicians work in social domains and in places such as hospitals, healthcare facilities, and local communities while simultaneously making an appearance via concerts, for example at festivals, where they are mainly appreciated for their artistic value and far less for their social engagement. How to reconcile both domains or 'places'? Three artists who strive for this hybridisation of artistic competency and social engagement were invited to the 2022 panel at the conference: the cellist Sanne Bijker (Cello8ctet Amsterdam), the composer/pianist/entrepreneur Bart van Dongen, and the musician/singer-songwriter Maite van der Marel. The authors relate how Bijker focusses on engaging the concert hall by bringing up social or other issues through music. Another phenomenon that they observe is the making of music with 'amateurs' and 'communities', whereby the community aspect may be at odds with artistic quality. Van Dongen tries not to see this as a conflict, as usually happens, but posits the juxtaposition of those two elements as the (most)

Maya Verlaak, Heloisa Amaral en Thanasis Deligiannis die in hun presentaties duidelijk blijken geven van de behoefte te breken met de tot traditie geworden concert- en compositiepraktijk. Na een deconstructie van die productiepraktijk (de hele productieketen) suggereren de auteurs dat deze op verschillende manieren doorbroken wordt in de nieuwe muziekpraktijken, door bv. de in de (traditionele) instrumenten veronderstelde vastliggende technologie van de instrumenten te bevragen en/of uit te breiden, door de veronderstelde hiërarchie van de muzikale maakpraktijk (genie/individu tegenover collectief) onderuit te halen en alternatieven te ontwikkelen, of de formats van andere praktijken zoals popmuziek en ook dans en theater als inspiratie te gebruiken. Kort gezegd wordt de relatie tussen componist, de uitvoerend musici, het publiek en de speelplek opnieuw door hen onderzocht. De nog niet verlaten plaats van de muziek is instabiel geworden. De vraag die vervolgens gesteld wordt, is of verandering wel echt gaat lukken gezien de dominante rol van de hele productieketen die niet of nauwelijks van plaats wil veranderen.

In 'Muziek in de maatschappij: drie perspectieven' van Falk Hübner (Fontys, lectoraat Artistic Connective Practices) en Veerle Spronck (HKU Utrecht University of the Arts, research group Creative Practice and Entrepreneurship) staat ook de vraag centraal waar musici zich in de wereld ophouden. Zij stellen vast dat musici enerzijds werkzaam zijn in sociale domeinen en op plekken zoals ziekenhuizen, zorginstellingen en lokale gemeenschappen, en zich anderzijds via concerten manifesteren op festivals waar ze vooral vanwege hun artistieke waarde gewaardeerd worden en veel minder vanwege hun sociaal engagement. Hoe en op welke manier kunnen beide gebieden of plekken nu bij elkaar gebracht worden? Drie kunstenaars die deze hybridisering van artistieke competentie en sociaal engagement nastreven waren eerder voor het panel in de conferentie uitgenodigd: cellist Sanne Bijker (Cello8ctet Amsterdam),

important outcome. After all, the fundamental uncertainty of this musical composition could also yield an artistic ‘profit’ if the production itself is well-organised. In addition to concert venues and local communities in the Netherlands, there is also the international setting. Van der Marel, for example, works with local communities in Cuba and is involved in education projects where local musicians are trained in cultural leadership. The next question is will this have a long-term effect even after the artist has left? Whether music colleges (conservatoires) can also educate or train future musicians in a similar way is a logical question and could lead to further research.

Finally, in the article co-written by Janine Stubbe (Codarts, Professorship of Performing Arts Medicine) and Karolien Dons (Hanze, Professorship of Music in Context) the music emphatically moves to various musical domains across the healthcare sector; specifically to hospitals. How does this work, what effects does the music have, and what is required to achieve those effects are the central questions in this research. Consecutively, they shine a light on music therapy, music as medicine, health musicians, health-boosting music, and music as distraction / entertainment while providing various practical examples. Including MiMiC (umc Groningen), a project that used live music and investigated its effect on postoperative patients and their nurses. This impactful approach is very people-oriented, requires improvisational skills (no sheet music is used), and is highly physical. It is now being implemented as a regular treatment modality. At the Music as Medicine department (Erasmus mc), music is deployed to lessen post-operative pain and stress (and the use of medication). Crucially, the patients themselves select the music. The next question is what competencies are needed for the musicians to be successful in this respect. The examples that are given include an

componist, pianist en ondernemer Bart van Dongen en musicus, singer-songwriter Maite van der Marel. Bijker zet, aldus de auteurs, in op het engageren van de concertzaal door in de muziek sociale of andersoortige issues aan de orde te stellen. Een andere positie die ze waarnemen is het musiceren met ‘amateurs’ en ‘communities’ waarbij het communale op gespannen voet kan komen te staan met artistieke kwaliteit. Van Dongen probeert dit echter niet als oppositie te denken, wat meestal gebeurt, maar door de ontmoeting als belangrijk(st)e *outcome* te formuleren. De principiële onzekerheid van deze muzikale compositie kan namelijk ook leiden tot artistieke ‘winst’ wanneer de productie zelf goed georganiseerd is. Naast de concertzaal en lokale communities in Nederland is er ten slotte ook de internationale setting. Van der Marel werkt bv. met lokale gemeenschappen in Cuba en zet daarbij ook in op onderwijs in cultureel leiderschap van lokale musici. De vraag die volgt is of dit ook een langdurig effect heeft en dus bekijft wanneer de kunstenaar weer vertrokken is. Of conservatoria toekomstige musici ook al in die richting kunnen opleiden of ontvankelijk maken is dan ook een logische vraag en een basis voor nader onderzoek.

In de bijdrage van Janine Stubbe (Codarts, lectoraat Performing Arts Medicine) en Karolien Dons (Hanze, lectoraat Music in Context) ten slotte, verplaatst de muziek zich nadrukkelijk naar de verschillende muziek-domeinen binnen de zorgsetting en dan met name naar ziekenhuizen. Hoe gaat men daarin te werk, welke effecten heeft muziek en wat is ervoor nodig om die effecten te bereiken zijn de vragen die centraal staan in hun onderzoek. Achtereenvolgens komen muziektherapie, muziek als medicijn, *health musicians*, gezondheid bevorderende muziek en muziek als afleiding/entertainment aan de orde gevolgd door verschillende praktijkvoorbeelden. Zoals MiMiC (umc Groningen) een project dat livemuziek inzette en het

awareness that this is a social and collaborative practice (instead of an aesthetic one), as well as a demonstrable understanding of the institution in question and the organisational models in care institutions. Plus, the need to command a broad and flexible repertoire and an ability to arrange well. Finally, the musicians have to be skilled improvisers who can play by heart. Collaborations with other areas of expertise are equally important and the fact that the focus should be on the patient instead of the musician. Being able to receive feedback is therefore essential. As is the ability to adjust to spaces that do not have good acoustics. Even more (and extensive) research will be needed into the relationships that bear fruit in individual cases. An effective collaboration between nurses and musicians is thereby crucial.

The contributions, and the great variety of places and topics that they describe, give a first impression of the various practice-based research activities of the professorships and the associated professional musicians and composers. Clearly, music has moved away from what and where it was and is starting to be very focused on what it will become and where it is going.

On 9 November 2023, there will be another gathering around this content at the New Music Conference. What has happened with music by then, what it is doing, and where it is situated will be examined in the second publication, which will follow this first one. To be continued.

effect daarvan heeft onderzocht bij postoperatieve patiënten en hun verpleegkundigen. Deze benadering die veel impact heeft, heel persoonsgericht is, improviserend (geen gebruik van bladmuziek) en ook sterk fysiek is wordt inmiddels voortgezet als reguliere behandelpraktijk. Bij de afdeling Muziek als Medicijn (Erasmus mc) wordt muziek gebruikt om pijn en stress (en medicijngebruik) na operaties te verminderen; cruciaal daarvoor is dat de patiënt zelf de muziekkeuze bepaalt. De vraag die daarna volgt is dan ook welke competenties nodig zijn voor musici om hierin succesvol te zijn. Het besef een sociale en collaboratieve praktijk te zijn (en geen esthetische) en het tonen van inzicht in de betrokken institutie en de organisatie van de zorginstellingen zijn daar een voorbeeld van, en ook het hebben van een breed en flexibel repertoire, het goed kunnen arrangeren, en ten slotte vanuit het geheugen kunnen spelen en improviseren. Verder is samenwerken met andere vakgebieden van belang en moet de focus bij de patiënt liggen in plaats van de musicus. Openstaan voor feedback is daarom van belang net als het zich kunnen aanpassen aan niet op goede akoestiek ingerichte ruimtes. Toch is nog meer en uitgebreider onderzoek nodig naar de relatie die in individuele gevallen zijn vruchten afwerpt. Goede samenwerking tussen verpleegkundigen en musici is daarvoor cruciaal.

De bijdragen geven in deze verscheidenheid aan plekken en topics een eerste indruk van de diverse onderzoekspraktijken van de lectoraten en daaraan gelieerde professionele musici en componisten. Het is duidelijk dat de muziek niet meer is wat en waar ze was, maar dat ze vooral inzet op wat ze wordt en waar ze heen beweegt.

Op 9 november 2023 volgt een nieuwe bijeenkomst tijdens de New Music Conference. Hoe de muziek er dan voorstaat, wat ze doet en waar ze verblijft komt in de tweede uitgave die op deze eersteling volgt aan de orde. Wordt vervolgd.

FOOTNOTES

- 1 Christenhusz, J., (2020) *Earth Sounds*, November Music. Christenhusz, J., (2021) *Interferences*, November Music.
- 2 2020: Online interview with Joep Christenhusz and Mark Delaere, Professor in Musicology at the University of Leuven. 2021: Interview by Joep Christenhusz with Sasa Spacal, Piet-Jan van Rossum, Ronald van der Meijs, and Vivian Caccuri.
- 3 'Composing with' is a variation on 'being with', 'doing with'. See, among others, Donna Haraway's *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016). These phrases are used to emphasize our relationality.
- 4 See about art, encounter, and relocation: Sonderen, Peter, 'Where theory and artistic practice meet: The art of oscillation (on Hemsterhuis, Novalis and now)', in: Peter Sonderen and Marijn de Langen (eds), *Theory Arts Practices*, Arnhem: ArtEZ Press, 2017, pp. 18-69.
- 5 Professorship *Music, Education and Society*, Royal Conservatoire The Hague, Paul Craenen; Professorship *Music*, Amsterdam Conservatoire, Michiel Schuijjer; Professorship *Performing Arts Medicine*, Codarts Rotterdam, Janine Stubbe; Professorship *Theory in the Arts*, ArtEZ University of the Arts, Peter Sonderen and Joep Christenhusz; Professorship *Music in Context*, Hanze University of Applied Sciences Groningen, Karolien Dons; Professorship *Artistic Connective Practices*, Fontys Hogeschool, Falk Hübner; Professorship *Valuable Entrepreneurship in and through the Arts*, HCU (Utrecht School of the Arts) Utrecht, Veerle Spronck.
- 6 See also: Craenen, Paul, 'Zwervend muzikantschap' in: Craenen, Paul (ed.), *Beloftevolle muziek*, (Antwerpen-Apeldoorn, 2022), p. 29. In addition, there is a wish to bring (the results of) this diverse

VOETNOTEN

- 1 Christenhusz, J., (2020) *Weerklanken*, November Music. Christenhusz, J., (2021) *Interferenties*, November Music.
- 2 2020: Online interview met Joep Christenhusz en Mark Delaere, hoogleraar Musicologie aan de Universiteit van Leuven. 2021: Interview door Joep Christenhusz met Sasa Spacal, Piet-Jan van Rossum, Ronald van der Meijs en Vivian Caccuri.
- 3 'Composing with' is een variatie op 'being with', 'doing with', zie onder andere Donna Haraway's *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016). Deze uitdrukkingen worden gebruikt om onze relationaliteit te benadrukken.
- 4 Vgl. over kunst, ontmoeten en verplaatsen: Sonderen, Peter, 'Where theory and artistic practice meet: The art of oscillation (on Hemsterhuis, Novalis and now)', in: Peter Sonderen and Marijn de Langen (eds), *Theory Arts Practices*, Arnhem: ArtEZ Press, 2017, pp. 18-69.
- 5 Lectoraat *Music, Education and Society*, Koninklijk Conservatorium Den Haag, Paul Craenen; Lectoraat *Muziek*, Conservatorium van Amsterdam, Michiel Schuijjer; Lectoraat *Performing Arts Medicine*, Codarts Rotterdam, Janine Stubbe; Lectoraat *Theorie in de Kunsten*, ArtEZ University of the Arts, Peter Sonderen en Joep Christenhusz; Lectoraat *Music in Context*, Hanzehogeschool Groningen, Karolien Dons; Lectoraat *Artistic Connective Practices*, Fontys Hogeschool, Falk Hübner; Lectoraat *Valuable Entrepreneurship in and through the Arts*, HCU (Hogeschool voor de Kunsten) Utrecht, Veerle Spronck.
- 6 Zie ook: Craenen, Paul, 'Zwervend muzikantschap' in: Craenen, Paul (red.), *Beloftevolle muziek*, (Antwerpen-Apeldoorn, 2022), p. 29. Daarnaast is er behoefte om (de resultaten van) dit uiteenlopende praktijkgericht onderzoek – dat met name binnen het kunstonderwijs,

practice- based research – that was specifically developed in the context of art education and/or the conservatoires – to the attention of additional music practices unconnected to art education. Research and the music practice increasingly seek each other out based on the need for connection.

- 7 For a description of the four sessions, see www.newmusicconference.nl/programme [visited 6-6-2023].

c.q. de conservatoria wordt ontwikkeld – meer onder de aandacht te brengen van de niet aan kunstonderwijs verbonden muziekpraktijken. Onderzoek en muziekpraktijk zoeken elkaar steeds meer op vanuit de behoefte aan verbinding.

- 7 Zie voor de beschrijving van de vier sessies: www.newmusicconference.nl/programme [bezocht 6-6-2023].



1

Tunen en ge-tuned worden

Muziek in een ecologisch geëngageerde context

Joep Christenhusz

To Tune and Be Tuned

Music in an Ecologically Engaged Context

To Tune and Be Tuned

Music in an Ecologically Engaged Context

11 November 2022. The fourth edition of the Buma New Music Conference (NMC)¹ is in full swing at De Verkadefabriek in the city of Den Bosch. Amidst a packed programme (more than fifty speakers spread over six hours in around fifteen pitches, interviews, presentations), the Kleine Zaal is reserved for *Shifting Boundaries – Situating Contemporary Music Practices*, a multi-year research project run by six Dutch music and art professorships. The ‘decompartmentalisation’² of contemporary music practice is the central focus.

We are in the second panel, ‘Music and Landscape’, in which the ArtEZ University of the Arts professor Peter Sonderen and the undersigned reflect with two guests on how ecological and climatological urgencies increasingly resonate in contemporary music. The artistic leader of Dutch music collective LUDWIG, Peppie Wiersma, talks about *WaterWalks*, an ongoing project since 2019 that has brought together artists, musicians, scientists, and citizens with the aim to raise public awareness around our waterways. In her presentation, Wiersma specifically highlights the recent work of the composer Kate Moore, who has so far participated in two editions of *WaterWalks*. A third contribution is in the making at the time of writing.

The second presenter is the British composer, producer and interdisciplinary maker Nicholas Thayer who has been associated with the New Audiences & Innovative Practice (NAIP) programme at the Prins Claus

Tunen en ge-tuned worden

Muziek in een ecologisch geëngageerde context

11 november 2022. In De Verkadefabriek te Den Bosch is de vierde editie van de Buma New Music Conference (NMC)¹ in volle gang. Temidden van een boordevol programma (ruim vijftig sprekers verdeeld over zes uur in een kleine vijftien pitches, interviews, presentaties) is de Kleine Zaal gereserveerd voor *Shifting Boundaries – Situating Contemporary Music Practices*, een meerjarig onderzoeksproject van zes Nederlandse muziek- en kunstlektoraten. Centrale thematiek: de ‘ontgrenzing’² van de muziekpraktijk.

We schrijven het tweede panel, ‘Muziek en Landschap’, waarin ArtEZ-lector Peter Sonderen en ondergetekende met twee gasten reflecteren op de vraag hoe ecologische en klimatologische urgenties steeds nadrukkelijker resoneren in de hedendaagse muziek. Als artistiek leider van muziekcollectief LUDWIG spreekt Peppie Wiersma over *WaterWalks*, een doorlopend project dat sinds 2019 kunstenaars, musici, wetenschappers en burgers samenbrengt om het publieke bewustzijn rondom onze waterwegen te vergroten. In haar presentatie besteedt Wiersma in het bijzonder aandacht aan recent werk van componiste Kate Moore, die tot dusver aan twee edities van *WaterWalks* deelnam. Een derde bijdrage is op het moment van schrijven in de maak.

De tweede panelgast is de Britse componist, producer en interdisciplinaire maker Nicholas Thayer, die sinds enkele jaren is verbonden aan het programma New Audiences & Innovative Practice (NAIP) aan het Prins



Kate Moore: *WaterWalks, Bulbourne River*

Claus Conservatorium in Groningen. In zijn interdisciplinaire maakpraktijk zoekt Thayer naar conceptuele kaders voor het maken van ecologische kunst. In zijn recente werk speelt het idee van ‘artistieke ecosystemen’ een belangrijk rol. Door uiteenlopende kunstdisciplines met elkaar te verbinden tracht Thayer de hechte interconnecties van onze aardse ecologieën te vertalen in een esthetische, multizintuigelijke ervaring.

De tekst die voor u ligt laat zich lezen als een *forstspinning* op enkele thema's zoals die tijdens het panel ‘Muziek en Landschap’ naar voren kwamen. Noem het leitmotiven die in wisselende variaties steeds opnieuw opdoken; in de presentaties van Wiersma en Thayer, in het erop volgende interview door Peter Sonderen, maar ook in de afsluitende Q&A-sessie met het publiek. Omwille van de overzichtelijkheid is de thematiek in dit essay teruggebracht tot twee centrale vragen. Ten eerste: ‘Wat vermag kunst in een ecologisch geëngageerde context?’ En hier nauw mee samenhangend: ‘Wat vermag, meer specifiek, muziek in deze samenhang?’

Het zijn deze twee vragen die het uitgangspunt vormden voor een e-interview dat ik in april 2023 voerde met Nicholas Thayer en Kate Moore. Deze tekst vormt een neerslag van deze interviews, en wil tegelijkertijd een eerste aanzet geven tot verdere theoretische reflectie.

Ontgrenzing van de muziekpraktijk: twee cassussen

Het landschap in

Er zijn tal van manieren denkbaar waarop musici van nu de bakens van hun muziekpraktijk verzetten (de inleiding van deze publicatie gaf reeds verschillende voorbeelden). Laten we echter proberen om deze ontgrenzing verder te concretiseren, door haar toe te spitsen op de thematiek van het

Conservatorium in Groningen over the past years. Thayer is looking for conceptual frameworks for ecological art in the context of his interdisciplinary practice. The idea of 'artistic ecosystems' played an important part in his latest work. He strives to translate the intricate and strong interconnections of our earthly ecologies into an esthetical and multi-sensory experience through the interweaving of different art disciplines.

The text you are reading may be considered an extrapolation of several themes that came to the fore in the 'Music and Landscape' session. Recurring leitmotifs that popped up time and again in various guises: in Wiersma's and Thayer's presentations, in the subsequent interview by Peter Sonderen but also in the concluding Q&A session that involved the audience. For clarity's sake, in this essay the themes have been condensed into two central questions. First, 'What can art accomplish in the context of ecological engagement?' And, a closely connected inquiry, 'What can music, more specifically, accomplish in this context?'

These two questions were the springboard for my online interviews with Nicholas Thayer and Kate Moore in April 2023. This text reflects these interviews and simultaneously wants to provide a first impetus for further theoretical consideration.

Disembordering contemporary music practice: two cases

Into the landscape

Today's musicians are plotting new courses in their musical practices in all sorts of ways (as evident from several examples in the introduction to this publication). Yet, let's try to make the shifting of boundaries more tangible by narrowing it down to the themes covered at the nmc panel

nmc-panel 'Muziek en Landschap', en door haar 'van binnenuit' te bezien; dat wil zeggen, vanuit concrete maakpraktijken.

Als eerste casus dient hier het werk van Kate Moore, waarin ecologisch engagement van meet af aan een belangrijke component is geweest. Stukken als *Ridgeway* (2009), *Days and Nature* (2012), de kamermuziekcylus *Herz* (2015) en het groots bezette oratorium *Sacred Environment* (2017) getuigen zonder uitzondering van een sterke betrokkenheid bij onderwerpen als natuur, landschap, en de huidige staat van onze planeet. In de November Music-publicatie *...along the landscape and flowing currents*³ zei Moore hierover: 'In het licht van de ecologische crisis zou ik mijn kunstenaarschap niet kunnen verantwoorden als mijn werk niet ook een geëngageerde kant zou hebben [...] Voor mij is muziek meer dan een luxe- of genotsartikel. En hoewel componeren ontegenzeggelijk over schoonheid gaat, zie ik het niet alleen als een esthetische, maar ook als een ethische bezigheid. Ik wil het in mijn werk over de grootsheid van de natuur kunnen hebben, en over de verwoestende uitwerking van bepaalde geopolitieke of economische systemen.'

Opvallend is dat Moore haar ecologische engagement in bovengenoemde werken vormgeeft op een manier die binnen de grenzen van de traditionele concertpraktijk valt. Stuk voor stuk zijn het tot in detail uitgedompeerde partituren, nadrukkelijk geschreven voor een uitvoering door professionele musici die opereren binnen de muren van een concertzaal. Recenter nam haar componeerpraktijk echter een andere wending. Scharnierpunt was *Song of the Ox*, geconcipeerd voor de tweede editie van Ludwig's *WaterWalks*. Voor dit project ondernam Moore tussen december 2019 en februari 2020 een wandeltocht langs vier grote riviersystemen in Nederland (Maas), Engeland (Theems), Wales (Severn) en Ierland (Lee). Geïnteresseerden konden haar voortgang volgen via de *WaterWalks*-site, waar ze tevens een archief van foto's, soundbites, videoboodschappen en dagboekfragmenten aanlegde.



Kate Moore: *WaterWalks, Flooded Thames*

‘Music and Landscape’ and by observing it ‘from within’. That is to say, from the point of view of actual makers and their practices.

The first case study focuses on Kate Moore’s work, which has incorporated ecological engagement as an important component from the beginning. Without exception, pieces such as *Ridgeway* (2009), *Days and Nature* (2012), the chamber music cycle *Herz* (2015), and her grand oratorio, *Sacred Environment* (2017) attest to a strong commitment to topics such as nature, landscape, and the current state of our planet. In an earlier November Music publication, *...along the landscape and flowing currents*³ Moore said the following about this: ‘In the light of a looming ecological crisis, I could not justify my artistic existence if my work showed no engagement with such issues [...] Music is not a luxury article or purely for pleasure. And although composing is unmistakably about beauty, it is more than just an aesthetic endeavour. I want to be able to introduce the magnificence of nature as a topic in my work and the devastating effect of certain political and economic views.’

It is remarkable that Moore designs her ecological engagement in the aforementioned works in a manner that is in line with conventional concert practice. All of the scores are through-composed into the finest detail and specifically written for professional musicians operating within the walls of a concert hall. Recently, her compositional practice took a different turn. Pivotal was *Song of the Ox*, which was conceived for the second edition of *LUDWIG’s WaterWalks*. During this project, Moore undertook a walking tour along four major river systems – in the Netherlands (Maas), England (Thames), Wales (Severn), and Ireland (Lee) – between December 2019 and February 2020. Interested parties could follow her trajectory on the *WaterWalks* website where she also created an archive of photos, sound bites, video messages, and diary entries.

The undertaking did not lead to a resounding musical result. At least,

Tot een klinkend muzikaal resultaat leidde de onderneming niet. Althans, niet direct.⁴ Moore spreekt van een doelbewuste keuze: meer dan als een ‘werk’ bestempelt zij *Song of the Ox* als een ‘artistiek onderzoek’, waarin ze wilde verkennen hoe ze middels muziek nader tot het haar omringende landschap kon komen. In haar eigen woorden: ‘Mijn doel was om het landschap te leren lezen, de stemmingen, de waarschuwingsignalen, de generositeit ervan te leren kennen, en te begrijpen wat het me vertelt. Ik wilde, kortom, de taal van het landschap leren en ermee converseren via mijn muziek.’

Om die muzikale dialoog met het landschap te kunnen voeren, schrijft Moore, was het voor haar noodzakelijk om haar componeerpraktijk ingrijpend te her-situëren en buiten de muren van haar vertrouwde werkstudio te treden. Moore: ‘Alleen door deze langeafstandsroutes daadwerkelijk te lopen, kon ik een zintuiglijk gesprek voeren met de omgeving. De wind door de bomen te horen ruisen, het weer te zien veranderen, de grond te ruiken en de grond onder mijn voeten te voelen. Voor mij zijn die ervaringen vergelijkbaar met die van de veranderende topografie van een partituur die wordt uitgevoerd, als de onderliggende metrische puls de luisteraar door de evoluerende kleuren en texturen van het muzikale landschap leidt.’

Het was al wandelend dat Moore stap voor stap een nieuwe manier van componeren ontdekte die ze, naar analogie met het *en plein air* schilderen van de impressionisten, *plein air composing* doopte.⁵ Moore: ‘Plein air composing gaat over het “vatten” van de tactiele ervaring van het aanwezig zijn op een plek, door deze ervaring om te zetten in een muzikaal gebaar. Ik loop met een viool, lier of viola da gamba en wanneer ik een betekenisvolle plek bereik, bespeel ik mijn instrument, waarbij ik goed luister naar mijn gevoel. Wat voelt goed op dit moment? Wat voelt in harmonie met mijn omgeving? Het resulterende muzikale materiaal

not immediately.⁵ Moore refers to it as a deliberate choice. Rather than as a 'work' she speaks of *Song of the Ox* as 'artistic research' in which she explored how music could bring her closer to the surrounding landscape. In her own words, 'My aim was to learn how to read the landscape, how to know its moods, its warning signs, its generosity, and to understand what it is telling me. In short, how to be able to recognise its language and to converse with it through my music.'

To have a musical conversation with the environment, writes Moore, she had to significantly recontextualise her compositional practice and step outside her familiar workspace. 'Only by actually walking these long-distance routes, did I find myself able to have a sensorial conversation with the environment. To hear the wind rustling in the trees, to see the weather changing, to smell the soil, and to feel the ground under the foot. To me the experience is not unlike that of the changing topography of musical score as it is performed, as the underlying metric pulse leads the listener through the evolving colours and textures of the musical landscape.'

While walking and step by step, Moore discovered a new way of composing which, analogue to the impressionists' *plein air painting*, she called *plein air composing*⁵. Moore: 'Plein air composing is about capturing the tactile and tangible experience of being in a place by transforming it into musical gesture. I walk with a violin, lyre or viola da gamba and upon reaching places of significance I play my instrument, thereby tuning into my feeling. What feels right in the moment? What feels in tune with my surroundings? Invariably the musical material differs in response to the actual place I find myself in. As I walk and reposition myself, certain melodies, rhythms and musical ideas stay with me and over time those improvisations start to become compositions, that are a memorised musical track of all the lines that I was exploring along the way.'



Nicholas Thayer: *Resonance: Timespace*



verschilt steeds, in overeenstemming met de verschillende plaatsen waar ik me bevind. Maar terwijl ik loop en mezelf herpositioneer, beklijven bepaalde melodieën, ritmes en muzikale ideeën. Na verloop van tijd beginnen dit composities te worden, die een gememoriseerd muzikaal spoor zijn van alle lijnen die ik onderweg aan het verkennen was.'

Artistieke ecosystemen

Tweede casus is het recente werk van Nicholas Thayer, die net als Moore de grenzen van zijn muzikale praktijk oprekt omwille van een diepgaande betrokkenheid bij actuele ecologische thema's. Echter, waar ontgrenzing bij Moore de vorm aannam van een beweging naar buiten (de componeerstudio uit, het landschap in), daar zoekt Thayer het eerst en vooral in interdisciplinaire verbindingen.

Illustratief is de recente performatieve installatie *Resonance: Timespace* (2022), waarvoor hij nauw samenwerkte met vj, scenograaf en mediakunstenaar Frouke ten Velde en regisseur-choreograaf Peter Leung. Uitgangspunt, licht Thayer toe, was een gemeenschappelijk streven naar een hechte wisselwerking tussen muziek, lichtdesign en choreografie: 'Het werk is opgevat als een geheel waarin alle onderdelen elkaar beïnvloeden. Concreet betekent dit dat er momenten zijn waarop het geluid de lichten triggert, of de bewegingen van de danser. Maar er zijn andere momenten waarop het lichtontwerp of de choreografie de hoofdrol speelt en de andere elementen voortstuwt. Alle disciplines in kwestie zijn echt met elkaar verbonden.'

Het is precies in die verbondenheid van verschillende disciplines waar Thayer de ecologische sensibiliteit van zijn werk situeert: 'Een werk als *Resonance* is misschien niet "ecologisch" in de enge zin van het woord. Maar het eigenlijke ontwerp is wel degelijk ecologisch van aard, in die zin dat het een staat van onderlinge afhankelijkheid van zijn elementen naar

Artistic ecosystems

A second case is Nicholas Thayer's recent work. Like Moore, he is stretching the boundaries of his music practice due to a profound engagement with topical ecological themes. However, where Moore's expansion took the form of an outward movement (away from the composer's studio, and into the landscape), Thayer primarily seeks interdisciplinary connections. An illustrative example is his recent performative installation, *Resonance: Timespace* (2022), for which he collaborated closely with VJ, scenographer, and media artist Frouke ten Velde and director-choreographer Peter Leung. According to Thayer, the starting point was a shared desire for a close interaction between music, light design, and choreography: 'The work was conceived as a whole in which all of the parts were to influence each other. Concretely this means that there are moments where the sound triggers the lights and the movements of the dancer. But there are other moments where the lighting design or the choreography might be in the lead, pushing the other elements forward. All the disciplines involved are truly interconnected.'

It is precisely here, in this interconnectedness of the different disciplines, where Thayer situates the ecological sensibility of his output. 'A work like *Resonance* might not be "ecological" in any narrow sense, but it is ecological in its very design, in that it puts forward a state of interdependence of its elements.' In that sense, Thayer stresses, *Resonance* functions as an 'artistic ecosystem'. The installation is an aesthetic embodiment of the complex interrelatedness and interdependence that characterize ecological phenomena.

Comparable eco-dynamics underpin *Disintegrate*, also intended as an interdisciplinary project (which is still being developed at the time of writing) for which Thayer wants to translate scientific data on the melting of the Greenland ice cap into sound and visuals. In the planned performance

voren brengt.' Zo bezien, benadrukt Thayer, functioneert *Resonance* als een 'artistiek eco-systeem'. De installatie is een esthetische belichaming van de complexe relationaliteit en verwevenheid die kenmerkend zijn voor ecologische fenomenen.

Eenzelfde eco-dynamiek ligt ten grondslag aan *Disintegrate*, eveneens een interdisciplinair gedacht project (op het moment van schrijven nog in wording), waarin Thayer wetenschappelijke data over het smelten van de Groenlandse ijskap wil vertalen naar klank en beeld. In de geplande bezetting van klein ensemble, beeldprojecties, lichtdesign en live elektronica is midden op het podium een belangrijke rol weggelegd voor een massief blok smeltend ijs. Thayer: 'Het idee is dat de eigenlijke inhoud van de voorstelling wordt gedictieerd door het smelten van het ijs, dat op zijn beurt wordt beïnvloed door de geluiden en de verlichting. Dus ook hier vormen verschillende, op elkaar inwerkende elementen een artistiek ecosysteem dat een doorleefde ervaring mogelijk maakt van de effecten van klimaatverandering.'

Naast het interdisciplinaire ecosysteem, als metafoor voor verregaande ecologische verbondenheid, benoemt Thayer hier nog een andere pijler onder zijn recente werk: het belang van een doorleefde ervaring. Volgens hem verlangt ecologisch bewustzijn niet alleen een rationeel begrip van de nauwe samenhang der dingen, maar tevens een doorvoeld besef van die verbondenheid. Thayer: 'Wat we nodig hebben is een fundamentele mentaliteitsverandering, en ik denk dat dat precies is waar kunst een grote rol kan spelen. De Deense kunstenaar Olafur Eliasson heeft dit treffend verwoord: "Als je de wereld wilt veranderen, moet je veranderen hoe mensen de wereld ervaren."'

by a small ensemble, including projections, lighting design, and live electronics, a massive block of melting ice, positioned centre stage, plays an important part. Thayer: 'The idea is that the actual content of the performance is dictated by the melting of the ice, which in turn is affected by the sounds and the lighting. So again, the interacting elements form an artistic ecosystem that allows for a lived experience of the effects of climate change.'

In addition to the interdisciplinary ecosystem, a metaphor for far-reaching ecological interconnectedness, here Thayer is identifying another pillar of his recent work: the importance of lived experience. He believes that ecological awareness requires not only a rational understanding of the close interconnectedness of everything, but also a lived experience of that interdependence. Thayer: 'What we need is a fundamental change of mindset and I think that is precisely where art has a major role to play. The Danish artist Olafur Eliasson has put this aptly: "If you want to change the world, you have to change the way in which people experience the world."'

What art can accomplish

At this point, we have arrived at the first central question of this text: 'What can art accomplish in an ecologically engaged context?' If we adhere to the reasoning that underlies Eliasson's quote, this means that artistic imagination and sensory experience are essential to thinking and shaping a different relationship with the world. To radically change course and chart a path towards an ecologically sustainable future, one must first be able to imagine in broad strokes what that future might look like.

Wat kunst vermag

Hier zijn we feitelijk aanbeland bij de eerste centrale vraag van deze tekst: 'Wat vermag kunst in een ecologisch geëngageerde context?' Volgen we namelijk de redenering die impliciet ten grondslag ligt aan Eliasson's citaat, dan luidt deze dat juiste de artistieke verbeeldingskracht en de zintuiglijke ervaring die kunst biedt essentieel zijn om onze relatie tot de wereld anders te denken en vorm te geven. Wie immers radicaal het roer om wil gooien en een koers uit wil stippelen naar een ecologisch duurzame toekomst, zal zich eerst moeten kunnen voorstellen hoe die toekomst er in grote lijnen uit moet zien.

Iets soortgelijks bepleit Bruno Latour in de catalogus van *Critical Zones*, de expositie die hij in 2020 met Peter Weibel cureerde voor het Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe. Latour baseert zijn pleidooi op de constatering dat onze planeet door toedoen van menselijk handelen in korte tijd zo ingrijpend is veranderd dat ze opnieuw tot een *terra incognita* is geworden. Dit leidt volgens Latour tot de paradoxale situatie dat we als bewoners van de aarde opnieuw moeten leren hoe we op haar kunnen 'landen'. De kunst kan voor deze operatie een uitgelezen laboratorium vormen. Door nieuwe manieren van waarnemen en verbeelden te ontwikkelen ('terrestrial aesthetics') kan kunst als 'tutorial' dienen. Een soort esthetische vliegsimulator, zeg maar, 'om toekomstige landingen te oefenen', 'om ons ontvankelijk te maken voor de vorm van de dingen die komen gaan' en 'om afgestemd te raken op tot nu toe onzichtbare verschijnselen'.⁶

Latours laatste punt verlangt wellicht enige verdere uitdieping. Want wat zijn precies die onzichtbare ecologische verschijnselen? Hier dringt zich een verband op met wat de Engelse filosoof Timothy Morton

Bruno Latour posits something similar in the catalogue of *Critical Zones*, the exhibition he curated in 2020 with Peter Weibel for the ZKM Centre for Art and Media in Karlsruhe (Germany). Latour bases his argument on the finding that human intervention has changed our planet so drastically within a short period of time, that it has again become *terra incognita*. He believes this has created a paradoxical situation that forces us, Earth's human inhabitants, to relearn how we can 'land' on her. Art can act as an excellent laboratory for such an operation. By developing new ways of observing and imagining ('terrestrial aesthetics') it can serve as a 'tutorial'. Let's call it a kind of aesthetic flight simulator, 'to rehearse future landings', 'to render us sensitive to the shape of things to come' and 'to become attuned to phenomena so far invisible'⁶.

Latour's final remark may need to be explored further. For what, exactly, are those invisible ecological phenomena? Here, we face a connection with what the English philosopher Timothy Morton refers to as *hyperobjects*. In his book *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World* he provides the following definition: Hyperobjects 'are things that are massively distributed in time and space relative to humans'.⁷ We should point out straight away that as an Object-Oriented Ontologist⁸, Morton applies such a wide-ranging concept of the notion of what is a 'thing' that the term can equally be used for complex networks (landscapes, ecosystems, the biosphere) and global processes (climate change, sea-level rises, melting arctic glaciers).

The link with Latour's 'invisible phenomena' can be found in the fact that Morton argues that fundamentally, his hyperobjects cannot be experienced. He writes that they are so massively distributed across time and space that it is impossible to ever perceive the hyperobjects in their entirety. Maybe we can think them, measure them, or extract them into data collections, tables, and diagrams but what can be experienced

hyperobjecten noemt. In zijn boek *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World* geeft Morton de volgende definitie: hyperobjecten, schrijft hij, zijn 'dingen die zich ten opzichte van de mens op massale schaal hebben verspreid in tijd en ruimte'.⁷ Waarbij meteen moet worden opgemerkt dat Morton als object-georiënteerde ontoloog⁸ een dusdanig ruime opvatting van het begrip 'ding' hanteert dat het ook complexe netwerken (landschappen, ecosystemen, de biosfeer) en mondiale processen (klimaatverandering, zeespiegelstijging, smeltend poolijs) omvat.

De link met Latours 'onzichtbare verschijnselen' ligt hierin dat Morton zijn hyperobjecten een fundamentele onervaarbaarheid toedicht. Door hun massale verspreiding in tijd en ruimte laten hyperobjecten, zo schrijft hij, zich nooit direct in hun geheel waarnemen. We kunnen ze misschien denken, meten of abstraheren tot dataverzamelingen, tabellen en grafieken, maar wat zich aan den lijve laat ervaren is nooit meer dan een momentopname of partiële manifestatie van het hyperobject in kwestie. Morton is stellig over die ongrijpbaarheid van hyperobjecten in onze alledaagse ervaring. En toch, tegelijkertijd zet hij de deur der waarneming op een kier als hij schrijft dat 'ze [hyperobjecten] kunnen worden gedetecteerd in een ruimte die bestaat uit de onderlinge relaties tussen de esthetische eigenschappen van objecten'.⁹ Anders gezegd: het is in de esthetische ervaring dat we een glimp kunnen opvangen van de meta-lokale en macrotemporele dimensies waarin hyperobjecten zich in al hun grootschaligheid en onderlinge verbondenheid ophouden. Dat klinkt abstract, dus laten we de bewering concretiseren aan de hand van de voornoemde werken van Thayer. Zijn 'artistieke ecosystemen' beogen namelijk precies die zintuiglijke beleving van het onzichtbare: ze scheppen een esthetische dimensie waarin het ecologische principe van nauwe, locatie- en tijd overstijgende verwevenheid aanschouwelijk wordt gemaakt middels een hechte interdisciplinaire connectiviteit.

directly is never more than a snapshot or partial manifestation of the hyperobject in question. Morton firmly believes in this elusiveness of hyperobjects in our day-to-day experience. And yet, he simultaneously keeps the doors of perception ajar by writing that ‘they [hyperobjects] can be detected in a space that consists of interrelationships between aesthetic properties of objects’⁹. To put it differently, precisely in the aesthetic experience we can catch a glimpse of the meta-local and macro-temporal dimensions where hyperobjects reside, as huge and mutually connected as they are. This may sound rather abstract, so let us make this assertion concrete based on Thayer’s aforementioned works. Not least as his ‘artistic ecosystems’ aim for exactly this sensory experience of the invisible as they create an aesthetic dimension in which the ecological principle of an intimate, location- and time-surpassing entanglement is made palpable by means of a tight interdisciplinary connectivity.

Thus Thayer’s work (as well as that of Moore with her musical rapprochement to the landscape) complies with an aesthetics that emphatically focusses, in terms of observation and imagining, on the material, larger-than-human outside world. In a sense, this receptiveness for what is outside of us is inherent to all art forms, Thayer stresses. ‘To a certain extent all art is ecological art. In order to experience a piece of art, any piece of art, we are by necessity engaging with something outside of ourselves: we intentionally create a perceptual mini ecosystem with that painting or this chord progression. In that space we can experience “the Other”. The artwork is both the meeting place and the thing being met.’

In *Being Ecological* (2018), Timothy Morton examines this artistic receptiveness to the ‘other’ in greater depth. He posits that the aesthetical experience is based, a priori, on a reciprocal relationship between subject and object, spectator and work, human and non-human. In his own words:

Thayers werk (alsook Moore met haar muzikale toenaderingen tot het landschap) beantwoordt daarmee aan een esthetiek die de waarneming en verbeelding nadrukkelijk richt op de materiële, meer-dan-menselijke buitenwereld. In zekere zin is die ontvankelijkheid voor hetgeen buiten ons ligt eigen aan alle kunst, benadrukt Thayer: ‘Tot op zekere hoogte is alle kunst ecologische kunst. Om een kunstwerk, welk kunstwerk dan ook, te ervaren, zijn we noodzakelijkerwijs bezig met iets buiten onszelf: we creëren opzettelijk een perceptueel mini-ecosysteem met het schilderij of het akkoordenschema in kwestie. In die ruimte kunnen we “het andere” ervaren. Het kunstwerk is hier zowel de ontmoetingsplaats als het ding dat wordt ontmoet.’

In *Being Ecological* (2018) gaat Timothy Morton dieper in op die artistieke ontvankelijkheid voor het andere. Volgens hem berust de esthetische ervaring a priori op een wederkerige relatie tussen subject en object, toeschouwer en werk, mens en niet-mens. In zijn eigen woorden: ‘In de schoonheidservaring vindt een soort geestesversmelting plaats, waarin ik niet kan zeggen wie de ervaring veroorzaakt, ikzelf of het kunstwerk. Sterker: Als ik de schoonheidservaring probeer te reduceren tot het kunstwerk of mijzelf, dan verpest ik haar.’¹⁰ In die zin doet alle kunst een beroep op een zekere mate van ecologisch bewustzijn, schrijft Morton, omdat ze om een diepgevoelde ‘solidariteit’¹¹ met het meer-dan-menselijke vraagt.¹² Volgens hem plaatst ecologisch geëngageerde kunst deze solidariteit simpelweg op de voorgrond.

Cruciaal voor deze solidariteit met het niet-menselijke, het categorisch ‘andere’ is volgens Morton een dieper gelegen proces dat hij *tuning* noemt. Dit afstemmen getuigt volgens hem van een wezenlijk ecologische mentaliteit, omdat het niet alleen gelijkwaardigheid en connectie maar ook een wederkerigheid tussen de dingen veronderstelt. Tuning beschrijft als zodanig een tweerichtingsverkeer. Wie tunet richt zijn aandacht niet

‘In the beauty experience, there is some kind of mind-meld-like thing that takes place, where I can’t tell whether it’s me or the artwork that is causing the beauty experience: if I try to reduce it to the artwork or to me, I pretty much ruin it’.¹⁰ In that sense every form of art appeals to a certain degree of ecological awareness, Morton writes, as it requires a deeply felt ‘solidarity’¹¹ with the more-than-human.¹² He states that ecologically engaged art simply puts this solidarity centre stage.

Crucial to this solidarity with the non-human, the categorical ‘other’, is a deeply embedded process that Morton calls *tuning*. This attunement attests to an essentially ecological mentality, he thinks, as it presupposes not just equivalence and connection but also reciprocity between objects. Tuning, in this meaning of the word is a two-way street. While tuning, we do focus on someone or something else while simultaneously recognizing that the other is focusing in return. Tuning and being tuned.

Just hold that thought for a bit.

What music can accomplish

Now that we have explored what art, in general, can signify in an ecologically engaged context, a logical follow-up question would be: ‘What is *music*’s agency here?’ During the nmc session ‘Music and Landscape’, this issue was addressed in response to a comment from the floor. To paraphrase freely, ‘Art may well add the power of the imagination to the ecological discussion but no two art forms are the same. Different disciplines operate from different media and appeal to different senses. Therefore, the musical experience cannot be equated with a choreographic or visual experience. So how can music contribute to the ecological debate “of its own accord”?’

alleen op een ander, hij onderkent tegelijkertijd dat die ander zich terugricht. Tunen en getuned worden.

Houd die gedachte even vast.

Wat muziek vermag

Nu is verkend wat kunst in haar algemeenheid kan betekenen in een ecologisch geëngageerde samenhang, rijst de logische vervolgvraag: ‘Wat is het dat *muziek* hier vermag?’ Tijdens het nmc-panel ‘Muziek en landschap’ werd dit punt geadresseerd naar aanleiding van een opmerking uit het publiek. Vrij geparafraseerd: ‘Kunst mag dan verbeeldingskracht inbrengen in het ecologische discours, toch is de ene kunstvorm de andere niet. Verschillende disciplines werken immers vanuit verschillende media en spreken verschillende zintuigen aan. De muzikale ervaring laat zich derhalve niet reduceren tot een choreografische of een visuele. Dus wat is het dat muziek “vanuit zichzelf” kan bijdragen aan het ecologische debat?’

Interessant is hier de specifieke woordkeus: ‘vanuit zichzelf’. Deze formulering impliceert namelijk dat muziek iets teweeg kan brengen vanuit een intrinsieke dynamiek, via iets dat zich binnenin haar klinkende proces voltrekt. Hoewel die notie misschien vertrouwd voorkomt, betreft het welbeschouwd een opvatting die in hoge mate cultuur-historisch bepaald is. In de publicatie *Beloftevolle muziek*¹³ situeert Paul Craenen haar ontstaan in de late achttiende eeuw, als onder invloed van het filosofisch idealisme en de ontluikende romantiek een *absoluut* muziek-begrip opkomt. Muziek, en dan met name instrumentale genres als de symfonie en het strijkkwartet, krijgen hierin een intrinsieke betekenis toegedicht die voorbij taal of buitenmuzikale narratieven reikt. Absolute muziek wordt verheven tot de niet-referentiële kunstvorm bij uitstek.

This specific wording, ‘of its own accord’, is fascinating as it implies that music can generate an effect via an intrinsic dynamics, in other words: via something that is rooted deep inside its sounding process. Perhaps the notion sounds familiar, but in fact this stance is greatly determined by cultural-historical circumstance. In his publication *The Promise of Music* Paul Craenen reckons it was first mooted in the late 18th-century when, influenced by philosophical idealism and burgeoning romanticism, an *absolute* notion of music is gaining traction³³. It implies that music, specifically instrumental genres such as the symphony and the string quartet, is ascribed an intrinsic significance that reaches beyond language or extramusical narratives. Absolute music is elevated to an explicitly non-referential form of art. Or rather, it only refers to itself, to the relationship between pitches, rhythms, sounds, and silences that unfold within sound. ‘Tönend bewegte Formen’ (tonally moving forms) as the influential 19th-century music critic Eduard Hanslick writes in his *Vom Musikalisch-Schönen* (On the Musically Beautiful, 1854).

Viewed from this notion of absolute music, the question whether music can ‘accomplish something’ in an ecological context (or in any context at all) is problematic. As Craenen signals, the investigation into music’s social relevance demands that it is ‘about something’, that it can communicate a concrete message of sorts, and that ‘its social significance can be deduced from an external point of view’. And precisely those extramusical references are an impossibility in absolute terms.

Musical topographies

Of course, we need to put this issue on its head. For why would a musical notion that became relevant over two centuries ago serve as a benchmark for the contemporary social relevance of music? Precisely this culture-historical dissonance is addressed by Kate Moore when she writes,

Of beter: ze verwijst enkel naar zichzelf, naar de relaties tussen toonhoogtes, ritmes, klanken en stiltes die zich in haar klinken voltrekken. ‘Tönend bewegte Formen’, zoals de invloedrijke negentiende-eeuwse muziekcriticus Eduard Hanslick het verwoordt in zijn *Vom Musikalisch-Schönen* (1854).

Bezien vanuit dit absolute muziekbegrip is de vraag of muziek iets vermag in een ecologische context (of welke context dan ook) een problematische. Want zoals Craenen signaleert verlangt de vraag naar een maatschappelijke relevantie van muziek dat ze ‘over iets gaat’, dat ze zoiets als een concrete boodschap moet kunnen communiceren, en dat ze ‘haar maatschappelijke betekenis moet kunnen duiden van buitenaf’. En juist die buitenmuzikale referenties zijn in absolute termen een onmogelijkheid.

Muzikale topografieën

We moeten de kwestie natuurlijk omkeren. Want waarom zou een muziekbegrip dat ruim twee eeuwen geleden postvatte, als maatstaf dienen voor de hedendaagse maatschappelijke relevantie van muziek? Het is precies die cultuurhistorische dissonantie die Kate Moore aankaart als ze schrijft: ‘Het idee van muziek als een niet-referentiële, louter esthetische ervaring is wat mij betreft nog maar een vrij recente ontwikkeling. In andere tijden en culturen werd er heel anders over muziek gedacht.’

Ze vervolgt: ‘Voor mij is het idee van muziek als een strikt naar zichzelf verwijzende constellatie van sonische relaties, “georganiseerd geluid” zo je wil, nooit het complete verhaal geweest. Dus begon ik te lezen over de etymologie van het woord muziek, en te zoeken naar definities van muziek in de oudheid en andere culturen. Zo is in de Arabische klassieke muziek, die zo nauw verwant is aan de westerse traditie, het woord muziek verbonden met herinnering. In de Griekse traditie was muziek een kunst die werd beschermd door de muzen, de dochters van Mnemosyne, ofwel de Griekse godin van de herinnering. Bovendien heeft muziek in de vroege

‘The concept of music as a non-referential, mere aesthetic experience is only a quite recent development, as far as I am concerned. In other times and cultures music has been thought of very differently.’

She continues, ‘For me, the idea of music as a strict self-referential constellation of sonic relations, or as “organised sound” for that matter, never felt like the complete story. So I started reading about the etymology of the word music, and searching for definitions of music in antiquity and other cultures. For example, in the Arabic classical music tradition, which is so closely related to the western tradition, the word music is connected with memory. In the Greek tradition, music was an art protected by the muses who were the daughters of Mnemosyne, the Greek goddess of memory. Also, in considering the concept of music in relation to its western tradition as a science and liberal art, studied within the framework of the Quadrivium, music has always embodied extra musical information, symbolism and meaning within its cultural context. Music was understood as a referential art with an encoded syntax, grammar and vocabulary that can be established through reference and memory.’

With this non-modern, non-western understanding of music as a point of departure, its ecological relevance becomes more pertinent. After all, music in these contexts is not seen as a purely self-referential discipline but as a relational medium that bridges inner and outer worlds, micro- and macrocosms, listeners and landscapes via sounds, memories and references. It is no accident that Moore designated the relationship between sound and memory an important aspect of her artistic research project, *Song of the Ox*. In the diary entries and video posts that she produced during her walking tours through the Netherlands, England, and Ireland she refers to music as a *mnemonic language* while exploring her surroundings via that mnemonic sound language. ‘Essentially, I was curious whether I could kind of “map” my journey through a musical

westerse traditie, waar zij als wetenschap en vrije kunst werd bestudeerd in het kader van het Quadrivium, altijd buitenmuzikale informatie, symboliek en betekenissen belichaamd. Muziek werd opgevat als een referentiekunst met een gecodeerde syntaxis, grammatica en vocabulaire, die betekenis kregen door middel van verwijzingen en het geheugen.’

Bezien vanuit deze niet-modern-westerse muziekbegrippen laat een ecologische relevantie van muziek zich beter voorstellen. Muziek wordt hier immers niet begrepen als een louter op zichzelf betrokken discipline, maar als een relationeel medium dat via klanken, herinneringen en referenties een brug slaat tussen binnen- en buitenwereld, micro- en macrokosmos, luisteraar en landschap. Niet voor niets verhiel Moore de relatie tussen klank en herinnering tot een belangrijk aspect van haar artistieke onderzoeksproject *Song of the Ox*. In de dagboeknotities en videoposts die zij maakte tijdens haar wandeltochten door Nederland, Engeland en Ierland, spreekt ze over muziek als een *mnemonic language*, en het is via die mnemonische klanktaal dat ze haar omgeving onderzoekt: ‘In wezen was ik benieuwd of ik mijn reis “in kaart” kon brengen door middel van een muzikaal geheugenlandschap. Waar ik geïnteresseerd in ben, is muziek te gebruiken als een manier om een landschap te kennen en te onthouden. Het idee van een lijn, een muzikale rode draad inspireert me hierbij. Deze draad, deze verbinding tussen de plaatsen is in zekere zin de partituur. Op elk nieuw punt voeg ik het volgende deel van het stuk toe. Tijdens de reis bouw ik als het ware een muzikale herinneringslijn op.’

Muziek als draad, als lijn, als route door een landschap. Het zijn dergelijke metaforen die verraden dat Moore’s recente idee van muziek als ‘mnemonic language’ al latent aanwezig was in haar vroegere werk, waarin ze als half-Australische inspiratie putte uit de Aboriginal-cultuur. In de November Music-publicatie ...*along the landscape and flowing currents* beschreef Moore hoe het idee van de *songlines* sterk tot haar verbeelding

memoryscape. What I am interested in is using music as a way of knowing and remembering a landscape. The imagery of stitching a line, a red thread through the places is what drives me. This thread, this connection between the places is in a certain sense the musical score. At every point I add the next part of the piece. So, through the journey into the end point, I build up sort of like a memory line.'

Music as a thread, a line, a route through a landscape. Such metaphors reveal that Moore's recent idea of music as a 'mnemonic language' was already latently present in her earlier work for which, being half-Australian, she found inspiration in the culture of the Aborigines. In the November Music publication ...*along the landscape and flowing currents*, Moore described how the idea of songlines captured her imagination. 'The songlines are ritual chants passed down from generation to generation. In fact they are like a topographical map, even if this does not consist of coloured areas on a sheet of paper but of words, tones and rhythms. You have to remember that Aboriginal culture revolves around oral traditions. They have captured their knowledge in ritual song from time immemorial. So the songlines are, literally, a huge atlas; a treasure trove of topographical, historic and mythological information.'¹⁴

Anyone who is familiar with Moore's oeuvre knows that many of her earlier concert works can equally be experienced as a musical topography. Pieces such as *Ridgeway* (2009), *Herz Cycle* (2015) and *Sacred Environment* (2017) all originated in multiday hikes in the Berkshire Downs near Oxford, the Scottish Hebrides, and Yengo National Park (Australia), respectively. The scores are a response to the landscapes that Moore encountered en route, translated into sound. However, Moore took another step when it came to *Song of the Ox*. As she shifted her musical practice from the concert hall and her composer's studio to engage in 'plein air composing', right in the middle of the landscape, the hiking trail itself was turned into

spraak: 'De songlines zijn rituele gezangen die van generatie op generatie worden doorgegeven. Eigenlijk vormen de songlines een soort landkaart, al bestaat die in dit geval niet uit gekleurde vlakken op een vel papier maar uit woorden, tonen en ritmes. Je moet je bedenken dat de Aboriginal-cultuur een orale traditie is. Ze kennen geen schrift en legden hun kennis van oudsher vast in schilderkunst en rituele zang. De songlines zijn letterlijk een enorme atlas, die een schat aan topografische, historische en mythologische informatie bevat.'¹⁴

Wie bekend is met Moore's oeuvre, weet dat veel van haar vroegere concertwerken zich eveneens laten beluisteren als een muzikale topografie. Stukken als *Ridgeway* (2009), *Herz Cycle* (2015) en *Sacred Environment* (2017) vonden alle hun oorsprong in meerdaagse wandeltochten in respectievelijk de Berkshire Downs nabij Oxford, de Schotse Hebriden en Yengo National Park (Australië). De partituren vormen een in klank vertaalde neerslag van de landschappen die Moore aantrof op haar route. In het geval van *Song of the Ox* ging Moore echter een stap verder. Door haar muzikale praktijk uit de concertzaal en haar componeerstudio te halen en middels 'plein air composing' middenin het landschap te plaatsen werd haar wandelroute naar eigen zeggen zelf tot een muziekstuk: 'Ik plande de route volgens dezelfde principes als een muziekstuk. Het had ritme, melodie, vorm en resonantie. Het werd echt een compositie door het landschap heen.'

Wat Moore hier (net als in haar eerdere beschrijving van plein air composing) schetst, is wat muziek vermag in een ecologische context als we bereid zijn om voorbij een strikt romantisch-modernistisch paradigma te denken. Muziek wordt dan niet in de eerste plaats begrepen als een 'werk' dat zijn bestaansrecht ontleent aan een intrinsieke samenhang en logica, maar eerder als een performatieve act die het mogelijk maakt om de verbeelding en de zintuigen af te stemmen op de omgeving, om in

a musical work. As she says, 'I planned the route following the same principles as a piece of music. It had rhythm, melody, form and resonance. It really became a composition through the landscape.'

What Moore outlines here (just as in her earlier description of plein air composing) is what music can accomplish in an ecological context, provided we are prepared to think beyond a strictly romantic-modernist paradigm. If so, music is not interpreted mainly as a 'work' with a right to exist due to an intrinsic coherence and logic but rather as a performative act that creates a situation in which our imagination and senses can attune to the environment, in which we can enter into dialogue with the landscape, and can (in Latour's words) 'land' there once more.

Sound as a relational medium

Let us narrow things down a bit more. For how, exactly, does the musical experience bring about that receptiveness to the surroundings? To put it differently, what are the specific qualities of the medium in which music unfolds: sound?

In this context, Thayer refers initially to the temporal nature of music. 'Sound exists as a time based experience. Therefore it plays a unique role in our experience of place, as you literally have to take time to experience it.' On top of this, he writes, sound is characterized by a sensory inevitability. 'Because your listening sense is always on, you cannot shut yourself off from sound. If you don't like a painting you can simply look away or shut your eyes. Your ears, however, are continuously receiving information, if you want it or not.'

A careful reading of Thayer's words reveals that they are not just a comment on the sensitivity of the human ear. They also imply that sound is more than a passive medium. Indeed, here sound is imbued with agency. A person who listens does not just focus on the surrounding sounds.

dialogue to tread with the landscape, and there (in Latour's words) anew to 'land'.

Klank als relationeel medium

Laten we op dit punt de zaken nog wat verder specificeren. Want hoe brengt de muzikale ervaring die ontvankelijkheid voor de omgeving precies tot stand? Anders gezegd, wat zijn in deze context de specifieke kwaliteiten van het medium waarin muziek zich voltrekt: klank?

Thayer wijst in dit verband ten eerste op de temporele aard van muziek: 'Geluid is altijd een ervaring in de tijd. Daarom speelt het een unieke rol in onze ervaring van plaats, omdat je letterlijk de tijd moet nemen om het te ervaren.' Daarnaast, schrijft hij, kenmerkt klank zich door een zintuiglijke onontkoombaarheid: 'Omdat je oren altijd aan staan, kun je je niet afsluiten voor geluid. Als je een schilderij niet mooi vindt, kun je gewoon weggijken of je ogen sluiten. Je oren ontvangen echter continue informatie, of je dat nu wilt of niet.'

Wie Thayers woorden nauwkeurig leest, merkt dat ze niet alleen iets zeggen over de gevoeligheid van het menselijk oor. Ze impliceren eveneens dat klank meer is dan een passief medium. Sterker nog: klank wordt hier voorgesteld als een *agency*. Wie luistert, richt zijn aandacht namelijk niet alleen op de klanken rondom hem. Klanken richten zich even goed terug. Geluidsgolven zoeken zich via de gehoorgang een weg het binnenoor in. Trillingen zoeken de resonanties van de schedel, van de voorhoofdsholtes en, indien luid genoeg, van de ingewanden. Klank kleeft aan ons, omhult ons, dringt in ons en laat ons aan den lijve ervaren dat er geen harde scheidslijn tussen buiten en binnen bestaat. De aandachtige luisteraar weet zich per definitie ingebed in zijn omgeving. Klank en luisteren beschrijven als zodanig een tweerichtingsverkeer, nauw verwant aan de wederkerigheid die Timothy Morton enkele alinea's terug toedichtte

Sounds are also converging on them. Sound waves find their way into the inner ear via the ear canal. Vibrations seek out the resonances of the skull, of the sinuses and, if they are sufficiently loud, of the intestines. Sound clings to us, envelopes us, penetrates us, and causes our body to experience that there are no hard boundaries between the inner and the outer world. The attentive listener knows that, by definition, they are embedded in their environment. Sound and listening engage in a two-way traffic stream that closely relates to the reciprocity that Timothy Morton associated with his *tuning* concept some paragraphs ago (viewed from this angle, it will not be a coincidence that he opted for a musical term).

In her book *Listening to Noise and Silence* (2010), the Swiss sound artist and theoretician Salomé Voegelin also reflected on the fundamental relationality of sound and listening. Typical is a passage in which she compares the modern habit to explain the world primarily in a visual manner with what she calls *sonic sensibility*. 'Vision, by its very nature assumes a distance from the object [...] Seeing always happens in a meta-position, away from the seen, however close. This distance enables a detachment and objectivity that presents itself as truth. Seeing is believing. [...] By contrast, hearing does not offer a meta-position; there is no place where I am not simultaneous with the heard. However far its source, the sound sits in my ear. I cannot hear it if I am not immersed in its auditory object, which is not its source but sound as sound itself.'³⁵

So anyone who listens takes up a radically different position relative to the world. Distance becomes closeness. To Voegelin, listening is 'an act of engaging with the world', an 'involved participation' as sound is a relational medium. That is to say, sound can only be heard thanks to an existential interconnectedness between all sorts of life forms and materialities. Which means that listening is a radical-ecological way of being in the world.

aan zijn tuning-concept (zo bezien zal het geen toeval zijn dat hij voor een muzikale term koos).

Op die fundamentele relationaliteit van klank en luisteren reflecteert ook de Zwitserse geluidskunstenaar en theoreticus Salomé Voegelin in haar boek *Listening to Noise and Silence* (2010). Tekenend is de passage waarin zij de moderne gewoonte om de wereld primair visueel te duiden afzet tegen wat ze een *sonic sensibility* noemt: 'Het zien neemt van nature een afstand tot het object aan [...] Zien gebeurt altijd in een meta-positie, weg van het geziene, hoe dichtbij ook. Deze afstand maakt een onthechting en objectiviteit mogelijk die zich als waarheid presenteert. Zien is geloven. [...] Horen, daarentegen, biedt geen metapositie; er is geen plaats waar ik niet gelijktijdig ben met het gehoorde. Hoe ver weg de bron ook zijn mag, het geluid nestelt zich in mijn oor. Ik kan het niet horen als ik niet ondergedompeld ben in zijn auditieve object, dat niet zijn bron is, maar geluid als geluid zelf.'³⁵

Wie luistert neemt dus een radicaal andere positie ten opzichte van de wereld in. Afstand wordt tot nabijheid. Luisteren is voor Voegelin 'an act of engaging with the world', een 'involved participation', omdat klank een relationeel medium is. Klank kan, met andere woorden, enkel klinken dankzij een existentiële verbondenheid tussen allerhande levensvormen en materialiteiten. En dat maakt luisteren tot een radicaal-ecologische manier van in de wereld zijn.

Tussen artistieke en instrumentaliteit

Het muziekbegrip dat spreek uit het recente werk van Moore en Thayer laat zien hoe muziek relevant kan zijn in een ecologisch geëngageerde context. Door de fundamentele relationaliteit van zowel haar medium

Between artisticity and instrumentality

The concept of music that arises from Moore's and Thayer's recent work shows how music can be relevant in an ecologically engaged context. Owing to the fundamental relationality of its medium (sound) as well as its experiential modality (listening), the musical experience does have the potential to make listeners aware of their essential enmeshment with their more-than-human surroundings. Music as a tuning mechanism.

An interesting question is what are the artistic consequences of such a notion of music? Are we not presenting music (too) emphatically as an instrument, a means to an end? And is not this instrumentality at the expense of its inherent artistry? These are, in fact, central issues in many discussions on socially engaged art: the presumed friction between artistic qualities on the one hand and its social value on the other.¹⁶

You may wonder whether artistic quality and social value should by definition be seen as contradictory or whether both concepts can also indicate relative positions in a spectrum. Thayer subscribes to the latter view as he states, 'I think the alleged friction between social value and intrinsic artistic qualities is fundamentally wrong at the framing level. It is a false opposition, since for the vast majority of the millennia, artistic quality and craftsmanship have served a societal function anyway. Be it as a vehicle for ritual or worship (chanting), or community cohesion through communal playing and dancing (gamelan music), or whatever else it might be.'

To underpin this, Thayer turns toward the idea of *musicking* that was minted in the 1990s by the New Zealand ethnomusicologist Christopher Small, and which also plays an important part in Helena Gaunt's recent article *Musicians as Makers in Society*. 'Musicking', Gaunt writes, 'funda-

(klank) als haar ervaringswijze (luisteren) heeft de muzikale ervaring namelijk de potentie om de luisteraar bewust te maken van zijn wezenlijke verwevenheid met zijn meer-dan-menselijke omgeving. Muziek als tunings-mechanisme.

Een interessante vraag is wat de artistieke consequenties zijn van een dergelijk muziekbegrip. Want wordt muziek hier niet (te) nadrukkelijk voorgesteld als instrument, als een middel tot een doel? En gaat die instrumentaliteit niet ten koste van haar inherente artistiekeit? Ziehier een problematiek die centraal staat in veel discussies over sociaal geëngageerde kunst: de vermeende frictie tussen haar artistieke kwaliteiten enerzijds en haar maatschappelijke waarde anderzijds.¹⁶ Je kunt je afvragen of artistieke kwaliteit en sociale waarde per definitie moeten worden gedacht als tegenstelling, of dat beide noties ook posities op een spectrum kunnen aanduiden. Het is die laatste zienswijze die Thayer onderschrijft als hij stelt: 'Ik denk dat de vermeende frictie tussen maatschappelijke waarde en intrinsieke artistieke kwaliteiten fundamenteel verkeerd is. Het is een valse tegenstelling, want gedurende het overgrote deel van de muziekgeschiedenis hebben artistieke kwaliteit en vakmanschap sowieso een maatschappelijke functie gediend. Of muziek nu een vehikel was voor gebed (neem het gregoriaans), of voor gemeenschapscohesie door gemeenschappelijk spelen en dansen (denk aan gamelanmuziek).'

Ter onderbouwing wendt Thayer zich tot het idee van *musicking* dat in de jaren negentig werd gemunt door de Nieuw-Zeelandse etnomusicoloog Christopher Small en dat ook een belangrijke rol speelt in Helena Gaunt's recente artikel *Musicians as Makers in Society*. "Musicking", schrijft Gaunt, 'bezielt muziek fundamenteel als een actief en interactief fenomeen. Bovendien benadrukt "musicking" dat muziek geen abstract idee is, maar dat ze altijd in de samenleving is gesitueerd [...] Het concept biedt dus een

mentally stresses music as an active and interactional phenomenon. Furthermore, “musicking” stresses music being situated in society rather than an abstract ideal [...] Thus, it offers a powerful foundation from which to bring the continuum of art for art’s sake through to art for social purpose into focus [...] “Musicking” deconstructs dialectical opposition between the values of social interaction and the values of abstract art. Rather it creates shared ground between musicians’ artistry and social interaction, and opens up for widening perspectives on the potential of musical practises.’¹⁷

This wider perspective on the potential of music offers interesting leads for further research in the context of *Shifting Boundaries*.

krachtige basis om het continuüm dat reikt van *l’art pour l’art* tot kunst voor sociale doeleinden in beeld te brengen [...] “Musicking” deconstrueert de dialectische tegenstelling tussen de waarden van sociale interactie en de waarden van abstracte kunst. De term creëert eerder een *common ground* tussen artistieke en sociale interactie, en opent ruimere perspectieven op het potentieel van muzikale praktijken.’¹⁷

Het is dat bredere perspectief op de potentie van muziek dat interessante aanknopingspunten biedt voor verder onderzoek in het kader van het *Shifting Boundaries*.

FOOTNOTES

- 1 November Music and the Dutch Copyright Society BUMA Stemra have jointly organised the annual New Music Conference since 2019. A platform that aims to promote valuable and sustainable connections between composers, performers, and other professionals in the contemporary music world.
- 2 The term 'decompartmentalisation' is contextualised further in the introduction to this publication. Briefly put, it refers to a shift in the current music practice whereby musicians often seek to connect with extra-musical fields, including art disciplines and other knowledge domains such as philosophy and science. Moreover, contemporary musicians and composers are increasingly inclined to engage with today's social urgencies.
- 3 Christenhusz, J. (2018). ...*along the landscape and flowing currents*. Den Bosch: November Music, pp. 37-39.
- 4 Moore distilled various compositions from her artistic research. At a later stage, *Song of the Ox* included a solo piece for the violinist Anna McMichael (*Bloodwood Variations*) and two 'songs' for the soprano Jane Sheldon (*The Roads*) using the 'plein air composing' principle that she explains in the main text.
- 5 One can wonder whether the impressionistic connotations of the term *plein air* rhyme completely with the contemporary context of Moore's ecological engagement. Simultaneously, the fact that she is borrowing this term points to her aim to reconnect her music practice with a tradition in which art – and more specifically, music – was practised in the open air. As she herself writes, 'In my mind, the act of creating art and music outside has a historical context, that of the travelling musicians, the troubadours, the lyric poets, the bards to

VOETNOTEN

- 1 Sinds 2019 organiseren November Music en auteursrechtenorganisatie BUMA Stemra gezamenlijk de jaarlijkse New Music Conference. Het platform richt zich op het stimuleren van waardevolle en duurzame verbindingen tussen componisten, uitvoerende musici en andere professionals uit de hedendaagse muziekwereld.
- 2 De term 'ontgrenzing' wordt nader gecontextualiseerd in de inleiding van deze publicatie. Kortgezegd duidt het begrip op een verschuiving in de hedendaagse muziekpraktijk, waarbij musici steeds vaker de verbinding zoeken met buiten-muzikale terreinen, zoals andere kunst-disciplines en andere kennisdomeinen zoals filosofie en wetenschap. Bovendien engageren hedendaagse musici en componisten zich in toenemende mate met de maatschappelijke urgenties van onze tijd.
- 3 Christenhusz, J. (2018). ...*along the landscape and flowing currents*. Den Bosch: November Music, pp. 37-39.
- 4 In een later stadium destilleerde Moore uit haar artistieke onderzoek voor *Song of the Ox* verschillende composities, waaronder een solostuk voor violiste Anna McMichael (*Bloodwood Variations*) en twee 'songs' voor sopraan Jane Sheldon (*The Roads*). Moore werkte hierbij volgens het 'plein air composing' principe dat zij in de hoofdttekst toelicht.
- 5 Je kunt je afvragen of de impressionistische connotaties van de term 'en plein air' helemaal rijmen met het de hedendaagse context van Moore's ecologische engagement. Tegelijkertijd duidt het lenen van deze term op Moore's streven om haar muziekpraktijk opnieuw te verbinden aan een traditie waarin kunst – meer specifiek: muziek – in de buitenlucht functioneerde. Zelf schrijft ze hierover: 'In my mind, the act of creating art and music outside has a historical context, that of the travelling musician, the troubadours, the lyric poets, the bards to

name a few examples. In a way, I think I am bringing my musical tradition back to its original intention, back to its roots and point of origin.'

- 6 Latour, B. (2020). 'Seven Objections against Landing on Earth.' In B. Latour & P. Weibel. *Critical Zones, The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe: ZKM, p. 19.
- 7 Morton, T. (2013). *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 1
- 8 Object-Oriented Ontology (often abbreviated as OOO) is a philosophical position that states that objects exist independently of the human perception. In that sense, this brand of metaphysics questions the anthropocentric perspective within traditional philosophy. The term was coined by the American philosopher Graham Harman who mainly based it on an alternative interpretation of Martin Heidegger's work.
- 9 Morton, T. (2013). *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 1.
- 10 Morton, T. (2018). *Being Ecological*. London: Penguin Books, pp. 121-22.
- 11 Morton writes about this solidarity, 'So when I experience beauty, I am coexisting with at least one thing that isn't me, and doesn't have to be conscious or alive, in a noncoercive way... We coexist; we are in solidarity.' Ibid., p. 131.
- 12 This is an interesting paradox. You may ask yourself why a work of art has to be classified as more-than-human; isn't art, first and foremost, a product of the human imagination and craftsmanship? Yet, a work of art, being a 'work', certainly has a degree of autonomy whereby the material that it is made of is given its own expressiveness. In this context, Gilles Deleuze and Felix Guattari write about 'affects' and 'percepts' aka the expressive power that the material itself emanates, which engages spectators or listeners in a dialogue with the more-than-human.

name a few examples. In a way, I think I am bringing my musical tradition back to its original intention, back to its roots and point of origin.'

- 6 Latour, B. (2020). 'Seven Objections against Landing on Earth'. In B. Latour & P. Weibel. *Critical Zones, The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe: ZKM, p. 19.
- 7 Morton, T. (2013). *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 1.
- 8 Object-Oriented Ontology (vaak afgekort als OOO) is een filosofische positie die stelt dat objecten onafhankelijk van de menselijke perceptie bestaan. Als zodanig stelt de stroming het antropocentrische perspectief binnen de traditionele filosofie ter discussie. De term werd gemunt door de Amerikaanse filosoof Graham Harman, die zich voornamelijk liet leiden door een alternatieve lezing van het werk van Martin Heidegger.
- 9 Morton, T. (2013). *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 1.
- 10 Morton, T. (2018). *Being Ecological*. London: Penguin Books, pp. 121-22.
- 11 Morton schrijft over deze solidariteit: 'So when I experience beauty, I am coexisting with at least one thing that isn't me, and doesn't have to be conscious or alive, in a noncoercive way... We coexist; we are in solidarity.' Ibid., p. 131.
- 12 Hier is sprake van een interessante paradox. Je kunt je namelijk afvragen waarom je een kunstwerk als meer-dan-menselijk zou moeten classificeren; is kunst immers in de eerste plaats geen vrucht van menselijke verbeelding, en van menselijk ambachtschap? Anderzijds heeft het kunstwerk, als 'werk', wel degelijk een mate van autonomie, waarin het materiaal waaruit het is vervaardigd een eigen expressiviteit verkrijgt. Gilles Deleuze en Felix Guattari schrijven in deze context over 'affecten' en 'percepten', ofwel de zeggingskracht

- 13 Craenen, P. (2022). 'Nomadic Musicianship'. In P. Craenen (Ed.). *The Promise of Music, Hopes and Expectations in Higher Music Education*. Antwerpen-Apeldoorn: Garant, p. 20.
- 14 Christenhusz, J. (2018). *...along the landscape and flowing currents*. Den Bosch: November Music, p. 59.
- 15 Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London-New York: Continuum, pp. xi-xii.
- 16 See, among others, Elliott, D., Silverman, M., & Bowman, W. (2016). *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*. New York: Oxford University Press; Renshaw, P. (2013). *Being In-Tune, a Provocation Paper*. London: Guildhall School of Music and Drama; Olma, S. (2016). *Autonomy and Weltbezug, Toward an Aesthetic of Performative Defiance*. Breda: Avans Hogeschool, AKV St. Joost.
- 17 Gaunt, H. et al (2021). 'Musicians as "Makers in Society": A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education'. *Frontiers in Psychology*, Vol. 12, p. 6. Retrieved from www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.713648/full.

die uitgaat van de materie zelf, en die de toeschouwer of luisteraar in een dialoog met het meer-dan-menselijke betreft.

- 13 Craenen, P. (2022). 'Zwervend muzikantschap'. In P. Craenen (Ed.). *Beloftevolle muziek, hoop en verwachtingen in hoger muziekonderwijs*. Antwerpen-Apeldoorn: Garant, p. 20.
- 14 Christenhusz, J. (2018). *...along the landscape and flowing currents*. Den Bosch: November Music, p. 59.
- 15 Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London-New York: Continuum, pp. xi-xii.
- 16 Zie onder meer: Elliott, D., Silverman, M., & Bowman, W. (2016). *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*. New York: Oxford University Press; Renshaw, P. (2013). *Being In-Tune, a Provocation Paper*. London: Guildhall School of Music and Drama; Olma, S. (2016). *Autonomy and Weltbezug, Toward an Aesthetic of Performative Defiance*. Breda: Avans Hogeschool, AKV St. Joost.
- 17 Gaunt, H. et al (2021). 'Musicians as "Makers in Society": A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education.' *Frontiers in Psychology*, Vol. 12, p. 6. Retrieved from www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.713648/full.



2

Muziek in de maatschappij:
drie perspectieven

—
Falk Hübner & Veerle Spronck
—

Music in Society:
Three Perspectives

Music in Society: Three Perspectives

Introduction: Where are the musicians (in the world)?

Socially engaged work is a core part of many artistic practices today: notions such as participatory art, community art, socially engaged art, and the artist-educator have, since their emergence in the 1960s become more prominent in recent years.¹ Few arts events acknowledged these developments as prominently as the 2022 *documenta 15* in Kassel, Germany, where the entire exhibition was conceived around social engagement. An inevitable consequence of this focus turned out to be the challenging of established hierarchies and ways of working in the arts, and the need to rethink economic structures traditionally taken for granted.

But what role does society play in contemporary *music* practices? In the (Dutch) field of music there is still a strong divide between socially engaged activities and artistic work.² On the one hand, musicians do work in contexts such as hospitals, care institutions and in underprivileged communities.³ On the other hand, concerts at festivals, such as *November Music*, are highly regarded and valued for their artistic content and are less understood or perceived as being socially engaged. It is not always easy to experience social relevance, or, in Gaunt et al.'s words, 'artistic citizenship' on the one hand, and artistic quality on the other as 'partnering values'.⁴ What kinds of practices interweave elements from both domains? To what challenges or tensions do such practices lead?

Muziek in de maatschappij: drie perspectieven

Inleiding: waar zijn de musici (in de wereld)?

Maatschappelijk engagement is een essentieel onderdeel van veel artistieke praktijken in deze tijd. Begrippen zoals participatieve kunst, community art, sociaal geëngageerde kunst en de kunstenaar-educator zijn, sinds hun opkomst in de jaren zestig, de afgelopen jaren toonaangevender geworden.¹ Op weinig kunstevenementen namen deze ontwikkelingen zo'n vooraanstaande plaats in als tijdens *documenta 15* in Kassel (Duitsland) in 2022. De tentoonstelling stond geheel in het teken van sociale praktijken. Het uitdagen van de gevestigde hiërarchieën en werkmethodes in de kunst en de behoefte om economische structuren die traditioneel gesproken klakkeloos worden geaccepteerd te heroverwegen, bleek het onvermijdelijke gevolg van deze keuze te zijn.

Maar welke rol speelt de maatschappij in de hedendaagse *muziek* praktijk? In het (Nederlandse) muzikale veld gaapt nog steeds een kloof tussen sociaal geëngageerde activiteiten en artistiek werk.² Aan de ene kant zijn musici actief op plekken als ziekenhuizen, zorginstellingen en in kansarme gemeenschappen.³ Aan de andere kant genieten concerten op festivals als *November Music* een hoog aanzien en worden ze gewaardeerd vanwege hun artistieke gehalte, maar niet zozeer begrepen of gezien als maatschappelijk geëngageerd. Het valt niet altijd mee om, in de woorden van Gaunt et al., 'artistiek burgerschap' enerzijds en artistieke kwaliteit

The panel *Music and Society* brought together musicians who merge the artistic and the socially engaged into hybrid practices. We invited three practitioners, who see their daily work as both artistically as well as socially engaged, to share their ways of working as well as the challenges that they face in crossing borders between domains. Together we explored how their practices are organized, where they are situated, and what they mean for the musician as both artist and ‘engaged citizen’.

Planting seeds, or the concert hall as fertile ground

When thinking of where socially engaged musical practice takes place, we might imagine a hospital, a school or a public square in the middle of a neighbourhood, but a location that does not instantly spring to mind is the concert hall. Yet our panel started there, asking how traditional spaces and structures play a role in the practices of musicians as ‘makers in society’?⁵ Sanne Bijker, a classically trained cellist and member of Cello Octet Amsterdam thinks that it is worthwhile to bring social engagement into the traditional settings in which music practitioners and audiences meet.

Over the past years, the Cello Octet Amsterdam became convinced that musicians need to stand in the middle of society and are responsible for contributing to discussions of societal issues. They started to create interdisciplinary concerts in which they address, question, and problematize themes such as our consumer society, human trafficking, and the urge for instant satisfaction in Western society. Bijker underlines the importance of making concerts as a means of addressing these topics: ‘We are not social workers, not psychologists, we are *musicians*. And the fact that we

anderzijds op te vatten als ‘gelijkwaardige waarden’.⁴ In wat voor soort praktijken worden elementen uit beide domeinen toch verweven? En: welke uitdagingen en spanningen heeft dat tot gevolg?

Het panel *Music and Society* tijdens de New Music Conference bracht musici samen die in hybride praktijken hun artistieke en maatschappelijke engagement combineren. We nodigden drie muziekprofessionals uit die vinden dat hun dagelijks werk zowel artistiek als sociaal relevant is en vroegen hen om over hun werkmethode en over de uitdagingen die hen wachten wanneer ze de grenzen doorbreken tussen de domeinen te vertellen. Samen onderzochten we hoe ze hun praktijk organiseren, waar ze zich bevinden en wat dit precies betekent voor de musicus – opererend als kunstenaar maar eveneens als ‘geëngageerde burger’.

Zaadjes planten of: de concertzaal als vruchtbare grond

Als we denken aan locaties voor een maatschappelijk geëngageerde muziekpraktijk dan stellen we ons wellicht een ziekenhuis voor, een school of een openbaar plein midden in een buurt. Een plek die niet onmiddellijk bij iedereen op zal komen is de concertzaal. Toch was dat het startpunt in ons panel. De vraag was hoe traditionele ruimtes en structuren – zoals de concertzaal – een rol spelen in de praktijken van musici als ‘makers in de maatschappij’.⁵ Sanne Bijker, een klassiek geschoolde celliste en lid van het Cello Octet Amsterdam denkt dat het belangrijk is om sociale betrokkenheid (ook) te introduceren in de traditionele omgevingen waar musici en hun publiek met elkaar in aanraking komen.



Image page 78/79: Scene from Instant Loneliness by ViaBerlin and Cello Octet Amsterdam. A performance about the experience of loneliness and failure in an achievement-oriented society.

are artists is actually a reason to ask questions about what is going on in society. I believe that everything is made twice: once in imagination, and once in reality. That means that imagination is vital for society, especially if there is a need for change.’⁵

The members of the Cello Octet Amsterdam thus use their craft to address complex problems and inequalities in society, not necessarily to *solve* these problems, but to tell stories that need to be told, to provide new perspectives, to question the status quo, and to plant seeds that might grow into movements.⁶ According to Bijker, their goal is to break through routinized patterns and to ‘most importantly, touch and make [these issues] tangible’. In turn, by doing things differently, the practitioners also challenge some of the norms and habits of the musical field that are taken for granted, thereby slowly but surely changing the dominant understanding of what musicianship entails.

Ultimately, what the practice of the Cello Octet Amsterdam renders visible is the potential to become socially engaged *through* traditional music practice. Their work shows that it matters to consciously decide what to play when, and what message to convey with the concerts they create. In this way, more traditional musical ‘places’, such as *November Music*, can become platforms for societal engagement, even if this is not apparent at first glance.

Afbeelding pagina 78/79: Scène uit Instant Loneliness van ViaBerlin en het Cello Octet Amsterdam. Een voorstelling over gevoelens van eenzaamheid en mislukking in een op succes gerichte maatschappij.

In de afgelopen jaren raakte het Cello Octet Amsterdam ervan overtuigd dat musici middenin de maatschappij dienen te staan en bij moeten dragen aan discussies over sociale kwesties. Dit heeft geresulteerd in interdisciplinaire concerten waarin ze maatschappelijke thema’s aanboren, bevragen en problematiseren. Bijvoorbeeld: onze consumptie-maatschappij, mensenhandel, de drang tot onmiddellijke bevrediging in de westerse maatschappij. Bijker beklemtoont het belang van concerten als een manier om deze onderwerpen ter discussie te stellen: ‘We zijn geen sociale werkers of psychologen maar *musici*. En het feit dat we kunstenaars zijn is op zich al een reden om vragen te stellen over wat zich afspeelt in de maatschappij. Ik geloof dat alles twee keer wordt gecreëerd: eenmaal in de verbeelding en eenmaal in de realiteit. Dat betekent dat de verbeeldingskracht van vitaal belang is voor de maatschappij. Vooral als er noodzaak is tot verandering.’⁵

Dat wil zeggen, de leden van het Cello Octet Amsterdam gebruiken hun vak om complexe problemen en maatschappelijke ongelijkheden aan te kaarten. Niet noodzakelijkerwijs om deze problemen *op te lossen* maar om verhalen te vertellen die verteld moeten worden, om nieuwe perspectieven te bieden, om de status quo kritisch te benaderen en om zaadjes te planten die uit zouden kunnen groeien tot nieuwe bewegingen.⁶ Volgens Bijker is hun doel om vastgeroeste patronen te doorbreken en, ‘het meest belangrijke: om [deze kwesties] bespreekbaar en tastbaar te maken.’ Door anders te werk te gaan probeert het Octet tevens sommige normen en

Orchestrating music lovers: collaborations between professionals and amateurs

Within socially engaged art practices, working with non-professionals⁸ typically has an important place. The central idea here is that these practices are not about making work for or about people, but with them by engaging with their stories, recognizing and taking seriously how they are situated in the world. This includes understanding the skills, possibilities and limits they have, and working within the given possibilities to create artistic material in non-extractive ways. However, tensions tend to arise between artistic quality and social relevance. Musicians typically enjoy the work they do with non-professionals and communities and certainly deem it as socially important, but at times, they struggle to find artistic or musical satisfaction.

In his communal and musical practice, composer, pianist and entrepreneur Bart van Dongen strives to think of the two elements together, and does not actually experience them as opposites.⁹ One of the foremost reasons for Van Dongen to work in or with communities is that he regards it as crucially important ‘that we meet each other’. He wishes to initiate and facilitate encounters in public space and to provoke exchange, despite the diversity of political and societal convictions among the citizenry.

Van Dongen enjoys working with non-professionals, and particularly likes to be surprised by them: ‘As an artist, you have no control about what finally happens [...]. [And] when you have no control, there are always

gebruiken onderuit te halen die als vanzelfsprekend worden ervaren in het muzikale veld. Zo veranderen ze langzaam maar zeker de heersende opvattingen over wat musiceren inhoudt.

Ten laatste laten de activiteiten van het Cello Octet Amsterdam de mogelijkheid zien van sociaal engagement *via* de traditionele muziekpraktijk. Hun werk toont aan dat het belangrijk is om bewust te besluiten wat wanneer te spelen en welke boodschap uit te dragen met de door hen gecreëerde concerten. Op deze manier kunnen vrij traditionele muzikale ‘locaties’, zoals *November Music*, platforms worden voor maatschappelijk engagement. Zelfs als dit op het eerste gezicht niet echt voor de hand ligt.

Muziek liefhebbers orkestreren: samenwerkingen tussen beroepsbeoefenaars en niet-professionelen

Binnen sociaal geëngageerde kunstpraktijken neemt het werken met ‘non-professionals’⁷ gewoonlijk een belangrijke plaats in. Het centrale idee is dat deze praktijken niet gaan over het maken van werk *voor* of *over* maar *met* mensen door aan te haken bij hun verhalen en te onderkennen hoe ze in de wereld staan en dat serieus te nemen. Dit houdt onder meer een begrip voor hun vaardigheden, mogelijkheden en begrenzingen in. Door daar rekening mee te houden, wordt het mogelijk om samen te werken op een gelijkwaardige manier. Toch ontstaan er vaak spanningen tussen artistieke kwaliteit en sociaal engagement. Musici beleven doorgaans plezier aan het werken met non-professionals en gemeenschappen en zien wel degelijk het maatschappelijke belang ervan in,

unexpected gifts.’ Van Dongen shapes the co-creative process in ways that start by building trust and social connection. He addresses the ‘need to meet the people you’re working with, the location, everything’ - only then does the actual musical composition start. ‘It never starts with the notes.’



Image above: A scene from the music theatre production Eldorado, in which Bart van Dongen collaborated with theatre company Het Zuidelijk Toneel and local farmers. The crucial question that both the theatre makers and the non-professionals investigate in this performance is: What world do we want to live in?

maar tegelijkertijd vinden ze het soms moeilijk om er artistieke of muzikale bevrediging uit te halen.

In zijn muziekpraktijk, waar regelmatig verschillende gemeenschappen bij betrokken zijn, probeert componist, pianist en ondernemer Bart van Dongen de twee bovengenoemde elementen steeds in samenhang te zien. Hij heeft niet het gevoel dat er sprake is van tegenpolen.⁸ Eén van de belangrijkste redenen waarom Van Dongen in of met gemeenschappen wil werken is dat hij het essentieel vindt ‘dat we elkaar ontmoeten’. Hij wil ontmoetingen in de openbare ruimte initiëren, faciliteren en uitwisselingen uitlokken, ongeacht uiteenlopende politieke en maatschappelijke denkbeelden onder de burgers.

Van Dongen vindt het fijn om met amateurs te werken en houdt er vooral van om zich door hen te laten verrassen: ‘als kunstenaar heb je niet in de hand wat er uiteindelijk gebeurt [...] [En] als je de controle eenmaal laat varen krijg je altijd cadeautjes.’ Van Dongen geeft vorm aan het co-creatieve proces door in de eerste plaats vertrouwen te kweken en netwerken op te bouwen. Hij buigt zich altijd in eerste instantie over de ‘noodzaak om de mensen te leren kennen met wie je werkt, en de locatie, alles eigenlijk.’ Pas daarna gaat het werkelijke componeren van start. ‘Het begint nooit met de noten.’

Afbeelding linkerpagina: Een scène uit de muziektheaterproductie Eldorado waarin Bart van Dongen samenwerkte met Het Zuidelijk Toneel en plaatselijke boeren. De cruciale vraag die zowel door de theatermakers als de amateurs wordt verkend in deze voorstelling: In wat voor wereld willen we leven?

Van Dongen notes that despite the fact that his collaborators are not musical professionals, the productions are always organized, coordinated and carried out in a fully professional manner, which he regards as important. This also sheds some light on how Van Dongen experiences the rather strict division between professional and non-professional work in the Netherlands. Despite the artist being the one who sparks and facilitates ideas and the co-creative process, non-professionals simply have different things to offer to this process than professionals, but should never be seen as inferior in an artistic sense, and are thus to be taken seriously: 'Everything we do is really professional. One main kind of artist is amateurs, but it *is* art – with the community.'

Longevity of social impact

Making our way from the concert hall into local Dutch communities, we will take a last step by 'zooming out' into the international field and looking at socially engaged work in music in other parts of the world. Maite van der Marel is a musician and singer-songwriter with a background in music education. She has worked with *Musicians Without Borders*⁹ and *Sounds of Change*¹⁰. In her community-driven practice she collaborates with local organizations abroad, most recently in Cuba. She works and makes music with communities and trains locally-based musicians in aspects of artistic leadership.

A crucial question and concern in her practice is the one of sustainability/ longevity. What happens when the visiting artist leaves? Especially in places where the political situation is unstable or unsafe, or where the social-economic situation of citizens is difficult, Van der Marel observes

Van Dongen merkt op dat, hoewel zijn creatieve collega's geen professionele musici zijn, de producties altijd op een volledig professionele manier worden georganiseerd, afgestemd en uitgevoerd. Hij vindt dit belangrijk. Dit laat ook zien hoe Van Dongen het behoorlijk strikte onderscheid in Nederland ervaart tussen het werken met professionele en met niet-professionele kunstenaars. Ook al is de kunstenaar degene die met de ideeën komt en deze faciliteert en het co-creatieve proces leidt, het is eenvoudigweg zo dat de non-professionals iets anders te bieden hebben binnen dit proces dan de beroepsbeoefenaars. Maar daarom horen ze nog niet als 'minder' te worden gezien in artistiek opzicht. Ze dienen juist serieus te worden genomen: 'alles wat we doen is echt professioneel. Amateurkunst is een belangrijke tak van kunst, het *is* kunst – met de gemeenschap.'

Langetermijneffecten van sociale impact

Nu we ons vanuit de concertzaal naar de plaatselijke Nederlandse gemeenschappen hebben begeven, willen we ten laatste 'uitzoomen' naar het internationale veld en het maatschappelijk geëngageerde werken met muziek in andere delen van de wereld onder de loep nemen. Maite van der Marel is een musicus en singer-songwriter met een achtergrond in het muziekonderwijs. Ze heeft gewerkt met *Musicians Without Borders*⁹ en *Sounds of Change*¹⁰. Als onderdeel van haar op de gemeenschap gerichte beroepspraktijk is ze actief in lokale organisaties in het buitenland; recentelijk bijvoorbeeld in Cuba. Ze werkt en maakt muziek met lokale gemeenschappen en leidt plaatselijke musici op in aspecten van artistiek leiderschap.

that people can have difficulties keeping up with artistic projects, as the pressure of daily life becomes too overwhelming. Difficult or absent funding structures further complicate this work. This question of longevity is similar (though less precarious) in communities or neighborhoods in The Netherlands, where artistic interventions or participatory initiatives far too often simply stop after artists have left, or when a project has ended.

Van der Marel handles the question of sustainable change in several ways: first, she never goes to a community alone to work with a community. Wherever she goes, she collaborates with local institutions or local musicians, who are embedded in the community, are part of the social network there and know the context and needs. The local parties take



Een essentiële vraag en een bron van zorg in haar praktijk heeft betrekking op duurzaamheid op de lange termijn. Wat gebeurt er als de bezoeken kunstenaar weer vertrekt? Vooral in plaatsen waar de politieke situatie instabiel of onveilig is of waar de bewoners in een moeilijke sociaal-economische situatie verkeren, constateert Van der Marel dat het lastig kan zijn voor mensen om door te gaan met artistieke projecten. Ze staan immers onder grote druk in hun dagelijks leven. Ingewikkelde of afwezige financieringsstructuren maken het werk nog gecompliceerder. Haar zorg rondom de lange termijnimpact van haar werk vertoont overeenkomsten met de situatie in gemeenschappen of buurten in Nederland zelf (hoewel die minder onzeker is), waar artistieke interventies of interactieve initiatieven te vaak simpelweg ophouden als de kunstenaars vertrekken of als een project ten einde loopt.

Van der Marel probeert op verschillende manieren 'duurzame verandering' te bewerkstelligen in haar praktijk. Ten eerste is ze nooit geïsoleerd als ze binnen een gemeenschap werkt. Waar ze ook komt, ze werkt samen met lokale organisaties of musici die zijn ingebed in de gemeenschap, onderdeel uitmaken van het aanwezige sociale netwerk, de context kennen en weten wat er nodig is. Deze lokale samenwerkingspartners zorgen dat projecten worden uitgevoerd op manieren die 'zin hebben' en verbonden zijn aan de lokale structuren. Dit is ook noodzakelijk om het risico te vermijden van koloniaal gedrag wanneer wij als westerse, vaak witte, kunstenaars in een andere cultuur neerstrijken met de pretentie om problemen 'op te lossen' met het maken van muziek. Ten tweede leidt ze personen op binnen de gemeenschap op het gebied van artistiek leiderschap zodat ze verder kunnen gaan met het werk nadat Van der Marel vertrokken is. Ze gelooft in training en het uitbreiden van de gemeenschap van plaatselijke musici die zich aangetrokken voelen tot dit soort werk:

care that the work is situated in ways that 'make sense' and are connected. This is also necessary in order to avoid the risk of colonizing behavior in which we as Western, often white, artists, come to a different culture and pretend to 'solve' problems through music making. Second, she trains community leaders or other musicians in the communities artistically and in terms of leadership, so that they can take the work further, after Van der Marel herself has left. She believes in training and growing the community of local musicians who are drawn to this type of work: to work in society and work with children and young adults. Third, she continues to support local institutions and artists after a project has ended by means of coaching, both on site as well as online.

All three points can be useful for the community-driven work of musicians in the context of The Netherlands as well. It seems crucial to transcend project-based work to some extent, to build together with local community partners, and to train and grow a community of musicians who engage not from the 'outside', but from within (inside the communities they live in). These musicians don't necessarily need to be formally educated, especially where professional socially engaged musicians can help and support.

Concluding thoughts: how to move forward?

In sum, the guests on our panel and their work have provided us with a number of questions to reflect on, and with several topics that deserve further inquiry. It seems necessary to further challenge the often assumed divide between professional and non-professional musicians, not by disregarding any differences, as there are clear differences

onderdeel uitmaken van de maatschappij en werken met kinderen en jonge volwassenen. Ten derde blijft ze lokale organisaties en kunstenaars na afloop van een project ondersteunen middels coaching, zowel ter plekke als online.

Deze drie uitgangspunten kunnen ook nuttig zijn voor gemeenschapsgericht werk door musici binnen de Nederlandse context. Daarbij lijkt het van doorslaggevend belang om minder op projectbasis te werken, om samen met partners uit de lokale gemeenschap iets op te bouwen en om de gemeenschap uit te breiden door plaatselijke musici op te leiden die niet 'van buitenaf' betrokken zijn maar van binnenuit (in de buurten waar ze wonen). Het is niet per se noodzakelijk dat deze musici formeel geschoold zijn; vooral als professionele en maatschappelijk geëngageerde musici hulp en ondersteuning kunnen bieden.

Slotgedachten: hoe nu verder?

Samenvattend hebben de gasten van ons panel en hun werk ons met een aantal vragen geconfronteerd om verder over na te denken en met verschillende thema's die nader onderzoek verdienen. Het lijkt noodzakelijk om de vaak veronderstelde scheidslijn tussen beroepsbeoefenaars en niet-professionele musici verder te doorbreken. Niet door het onderscheid te ontkennen (er zijn duidelijke verschillen tussen beide groepen) maar door beide 'soorten' musici volstrekt serieus te nemen wat betreft hun kwaliteiten en wat ze te bieden hebben binnen artistieke processen. We zouden de co-creatieve en coöperatieve processen waaraan zowel professionals als amateurs deelnemen onder een vergrootglas kunnen leggen. We lijken ook een bredere opvatting nodig te hebben over de

between the two groups, but in the sense of taking both ‘kinds’ of musicians seriously in terms of their strengths and qualities and what they have to offer to artistic processes. We might take a closer look at the co-creative and collaborative processes in which both professionals and non-professional take part. We also seem to need a broader understanding of the expertise, qualities and skills that are part of both musicianship (as suggested by Michiel Schuijjer and Paul Craenen in their contribution (panel discussion)), and the engagement of musicians with the world. We do not suggest any strict definition of what a musician is or is not, as this would clearly be unproductive and missing the point. What we do argue is that the potential answers to the question ‘what kinds of acts constitute the professional identity of the musician?’¹¹ need to take into account how musicians engage with their social surroundings.

Our speakers provided us with views on what it might take for music practitioners to be musicians *in the world*. This means one has to be able to ask societal questions and address topics in artistically qualitative ways; to be the director of a process that engages many different persons and communities; and to be able to practically involve themselves in complex contexts/organizational structures with which they are unfamiliar.

This also poses interesting questions to higher music education institutions about their responsibilities. How far can and should conservatoires go in addressing a movement from a ‘strong emphasis on principal studies’ and a ‘strong focus on mostly traditional professional profiles’ towards an understanding and ‘conceptual framework of the arts as embedded, and being in the centre, of our society’?¹² These final ideas and questions provide much to think and work with in the future for musical practice and research in society.

expertise, kwaliteiten en vaardigheden die deel uitmaken van het muzikantschap (zoals gesuggereerd door Michiel Schuijjer en Paul Craenen in hun bijdrage (paneldiscussie)) maar ook over de betrokkenheid van musici met de wereld. We willen geen strikte definitie geven van wat een musicus wel of niet is want dit zou averechts werken en de plank misslaan. Wel bepleiten we dat de mogelijke antwoorden op de vraag ‘wat voor soort activiteiten bepalen de professionele identiteit van een musicus?’¹¹ verbreed moeten worden: ook daar moeten antwoorden bij die gaan over hoe musici betrokken zijn bij hun sociale omgeving.

Onze sprekers gaven ons inzichten in wat muziekbeoefenaars zouden kunnen doen om musici te zijn *in de wereld*. Dit betekent dat men in staat moet zijn om maatschappelijke vragen te stellen en onderwerpen aan te snijden op artistieke interessante manieren; om processen te leiden waarbij veel verschillende personen en gemeenschappen betrokken zijn; en om in praktische zin actief te worden binnen complexe contexten/organisatorische structuren die voor de musicus in kwestie nog onbekend zijn.

Dit alles werpt ook interessante vragen op voor hogere muziekonderwijsinstellingen over hun verantwoordelijkheden. Hoe ver kunnen en moeten de conservatoria gaan in het stimuleren van een verschuiving van een ‘sterke nadruk op hoofdvakken’ en een ‘sterke focus op overwegend traditionele professionele profielen’ naar een begrip van en ‘conceptueel raamwerk voor kunst als ingebed in, en essentieel voor, onze maatschappij’?¹² Deze afsluitende ideeën en vragen leveren veel stof tot nadenken op voor zowel de muziekpraktijk zelf als voor onderzoek naar de rol van musici in de maatschappij.

FOOTNOTES

- 1 Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books.; Kester, G.H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press.; Elliot, D., Silverman, M., and Bowman, W. (2016). *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*. Oxford University Press.
- 2 Spronck, V. (2022). *Listen closely: Innovating Audience Participation in Symphonic Music*. [Doctoral dissertation, Maastricht University]: 24-25.
- 3 Dons, K. (2021). Music in a hospital: Exploring New Conventions in a 'Third Space'. *Cultuur + Educatie*, 20(58): 118-131.; Haggins, L. and Bartlett, B. (Eds.) (2018). *The Oxford Handbook of Community Music*. Oxford University Press.
- 4 Gaunt H., Duffy C., Coric A., González Delgado IR, Messas L., Pryimenko O., and Sveidahl H. (2021). Musicians as 'Makers in Society': A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education. *Frontiers in Psychology* 12:713648: 4.
- 5 All quotes that are not specifically referenced are quotes from the panel participants (Sanne Bijker, Bart van Dongen and Maite van der Marel) made during the session on 11 November 2023 at the festival.
- 6 It is noteworthy that since our panel in late 2022, Sanne Bijker has become part of a new branch of Extinction Rebellion specifically for musicians: XR Musicians.
- 7 The notion of the 'amateur' bears (negative) connotations in musical contexts, therefore we here opt to use 'non-professionals'. The amateur/professional divide is, however, much more complicated than we can do justice to in this essay. Finnegan (1989) and Hennion

VOETNOTEN

- 1 Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books.; Kester, G.H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press.; Elliot, D., Silverman, M., en Bowman, W. (2016). *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*. Oxford University Press.
- 2 Spronck, V. (2022). *Listen closely: Innovating Audience Participation in Symphonic Music*. [Doctoral dissertation, Maastricht University]: 24-25.
- 3 Dons, K. (2021). Music in a hospital: Exploring New Conventions in a 'Third Space'. *Cultuur + Educatie*, 20(58): 118-131.; Haggins, L. and Bartlett, B. (Eds.) (2018). *The Oxford Handbook of Community Music*. Oxford University Press.
- 4 Gaunt H., Duffy C., Coric A., González Delgado IR, Messas L., Pryimenko O., and Sveidahl H. (2021). Musicians as 'Makers in Society': A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education. *Frontiers in Psychology*, 12: 713648: 4.
- 5 Alle citaten zonder specifieke bronvermelding zijn afkomstig van de deelnemers aan het panel (Sanne Bijker, Bart van Dongen en Maite van der Marel) tijdens de sessie op 11 november 2023 gedurende het festival.
- 6 Het is vermeldenswaardig dat sinds ons panel plaatsvond, eind 2022, Sanne Bijker onderdeel is geworden van een nieuwe Extinction Rebellion groep specifiek voor musici: XR Musicians.
- 7 Het begrip 'amateur' heeft een (negatieve) connotatie binnen de muzikale context. Daarom hebben we hier gekozen voor 'non-professional'. De scheiding tussen amateurs en professionals is veel te ingewikkeld om in dit essay op een verantwoorde manier te behandelen.

(2001) further address this complexity. See: Finnegan, R. (1989). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Wesleyan University Press.; Hennion, A. (2001). Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5), 1-22.

- 8 In the 2022-2023 season, Van Dongen was 'city composer' of 's-Hertogenbosch. In this function, he initiated and carried out multiple communal and collective composition and music making events.
- 9 www.musicianswithoutborders.org
- 10 www.soundsofchange.org
- 11 Hübner, F. (2014). *Shifting Identities. The Musician as Theatrical Performer*. International Theatre & Film Books: 66.
- 12 Guillaumier, C. and Hübner, F. (2018). *The Musician in Society. From Craftsman to Creative Citizen*. Conference presentation at Guildhall School of Speech and Drama, London, 22.2.2018.

Finnegan (1989) en Hennion (2001) stellen dit complexe onderwerp nader aan de orde. Zie: Finnegan, R. (1989). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Wesleyan University Press.; Hennion, A. (2001). Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5), 1-22.

- 8 Van Dongen was stadscomponist van Den Bosch voor 2022-2023. Als zodanig was hij de initiatiefnemer en uitvoerder van een aantal gemeenschaps- en collectieve composities en muziekevenementen.
- 9 www.musicianswithoutborders.org
- 10 www.soundsofchange.org
- 11 Hübner, F. (2014). *Shifting Identities. The Musician as Theatrical Performer*. International Theatre & Film Books: 66.
- 12 Guillaumier, C. and Hübner, F. (2018). *The Musician in Society. From Craftsman to Creative Citizen*. Conference presentation at Guildhall School of Speech and Drama, London, 22.2.2018.

A close-up, low-angle shot looking down the length of a brass instrument, likely a trumpet or trombone. The polished brass surface is highly reflective, with bright highlights and deep shadows that emphasize the circular, flared shape of the bell. The perspective creates a sense of depth and focus on the instrument's texture and form.

3

Muziek en zorg

Janine Stubbe & Karolien Dons¹

Music and Health

Music and Health

Increasingly, musicians are not only active on stage but also in other sectors of society. These may include nursing homes, asylum seeker centres and hospitals. As a result, today's music practices are often hybrid; the maker is operating across different domains. Healthcare is one of the domains where more and more musicians are employed. This new professional field offers plenty of opportunities. In view of the major challenges facing the care sector at this time, innovative treatment modalities are used progressively more, including music. Mounting scientific evidence shows that music can boost wellbeing and health. For instance, it can be exceedingly effective in the areas of stress management and pain relief^{2/3}. Gentle, calming music slows the heartbeat and helps to ease blood pressure. In turn, this can contribute to tension reduction in the body. In addition, music may have a relaxing effect on the mind. American researchers discovered that listening to music has the same effect as certain medication⁴. The advantage of music relative to medication is that it is available everywhere. Plus, it is cheap and does not have harmful side effects. Evidence suggest that live music played by musicians can engender more meaningful experiences than recorded music⁵. In a healthcare setting, this is not just true of clients and patients but also of the professionals that work there and the makers themselves.

This chapter focuses on various musical domains within healthcare. Based on a number of practical examples, we will illustrate how music is deployed across the healthcare sector. On top of this, we have explored which competencies can help musicians while working in healthcare and what are the major challenges when offering music in a healthcare

Muziek en zorg

Steeds meer musici zijn behalve op het podium ook actief in andere segmenten van de samenleving, zoals verzorgingshuizen, asielzoekerscentra en ziekenhuizen. De hedendaagse muziekpraktijk krijgt daardoor een hybride vorm waarbij de maker vaak domeinoverstijgend te werk gaat. De gezondheidszorg is één van de domeinen waar musici steeds vaker in werkzaam zijn, omdat deze praktijk een kansrijk nieuw werkveld biedt voor makers. Gezien de grote opgaven waar de zorg momenteel mee te maken heeft wordt steeds vaker ingezet op innovatieve behandelmethoden, waaronder muziek. Er komt steeds meer wetenschappelijk bewijs dat muziek kan bijdragen aan het welzijn en de gezondheid van mensen. Muziek is bijvoorbeeld een uiterst effectief hulpmiddel bij stressbeheersing en pijnvermindering^{2/3}. Langzame, kalmerende muziek vertraagt de hartslag en laat de bloeddruk dalen, wat helpt om spanning in het lichaam te verminderen. Muziek kan ook een ontspannend effect hebben op de geest. Zo ontdekten Amerikaanse onderzoekers dat het luisteren naar muziek hetzelfde effect heeft als bepaalde medicatie⁴. Het voordeel van muziek ten opzichte van medicatie is dat het overal verkrijgbaar is. Daarnaast is het goedkoop en heeft het geen nadelige bijwerkingen. Live, door musici gespeelde muziek zou nog meer tot betekenisvolle ervaringen leiden dan opgenomen muziek⁵. In de context van zorg geldt dit niet alleen voor cliënten en patiënten, maar ook voor de zorgprofessionals die er werken, en de makers zelf.

In dit hoofdstuk gaan we in op de verschillende muziekdomeinen binnen de zorgsetting en illustreren we aan de hand van een aantal praktijkvoorbeelden hoe muziek wordt ingezet binnen de gezondheidszorg. Daarnaast

setting. This is based on scientific insights while some quotes from interviews have been inserted to clarify the points of view of people who are working in this area in a professional capacity.

Various music contexts

Offering music with the aim to positively influence physical and mental health can be done in various ways. Five different music contexts were identified in the literature⁶:

- 1 Music therapy. A treatment method that focuses on music. The music is purposively deployed as a therapeutic modality for psychological as well as somatic disorders. Music therapy is provided by a trained music therapist; either in a group setting or one-on-one.
- 2 Music as medicine. This includes live music as well as recorded music played on audio equipment for the benefit of hospital patients, outpatients or residents of special institutions. This may happen during treatment or in the revalidation phase or the palliative care phase. Different players will be active in this context. For instance, composers who produce music for various purposes, including music that is played in the ambulance. Professional musicians playing for patients with a specific treatment target, including the lessening of anxiety or depression, also fall within this category. Music as medicine should be prescribed in close consultation with physicians, nurses, and trained music therapists.
- 3 Health musicians. These are often professional musicians who play music to bring joy, to engage, and to improve the quality of life for patients in hospitals and healthcare settings through specially organised and personalised live performances. In contrast with music

verkennen we welke competenties musici kunnen helpen om te werken in de zorg en wat de grootste uitdagingen zijn van het aanbieden van muziek binnen de zorgsetting. Dit doen we aan de hand van wetenschappelijke inzichten, waarbij citaten van betrokkenen uit het werkveld gebruikt worden om standpunten te verduidelijken.

Verschillende muziekcontexten

Muziek kan op verschillende manieren aangeboden worden om de fysieke en mentale gezondheid van mensen positief te beïnvloeden. In de literatuur zijn de volgende vijf verschillende muziekcontexten geïdentificeerd⁶:

- 1 Muziektherapie: Dit is een behandelmethode waarbij muziek centraal staat. De muziek wordt doelgericht ingezet als therapievorm voor zowel psychische als somatische aandoeningen. Muziektherapie wordt gegeven door een opgeleide muziektherapeut en kan zowel binnen een groep als individueel aangeboden.
- 2 Muziek als medicijn: Hieronder valt live muziek of muziek afgespeeld via audioapparatuur ten behoeve van ziekenhuispatiënten, poliklinische patiënten of burgers in speciale instellingen, zowel in de behandeling als in de revalidatiefase en in de palliatieve zorg. Er zijn verschillende spelers actief in deze context. Een voorbeeld hiervan zijn componisten die speciaal gecomponeerde muziek voor verschillende doeleinden componeren, zoals muziek voor in de ambulance. Professionele musici die spelen voor patiënten met een specifiek behandel doel, zoals het verminderen van angst of depressie, vallen ook binnen deze context. Muziek als medicijn moet worden voorgeschreven in nauw overleg met artsen, verpleegkundigen en geschoolde muziektherapeuten.



- 3 Health musicians: Dit zijn vaak professionele muzikanten die muziek spelen om vreugde, betrokkenheid en verbeterde kwaliteit van leven te creëren voor patiënten in ziekenhuizen en zorgcentra. Het gaat om speciaal georganiseerde en gepersonaliseerde live optredens. In tegenstelling tot muziektherapie en muziek als medicijn heeft de gespeelde muziek geen beoogde behandelingscomponent. Soms kan het wel een therapeutisch effect hebben, als de patiënt er klaar voor is en openstaat voor de ervaring.
- 4 Gezondheidsbevorderende muziek: Hierbij gaat het om speciaal ontworpen muziek die wordt gebruikt om de gezondheid te bevorderen. Deze muziek wordt niet als behandeling aangeboden door therapeuten.
- 5 Muziek als afleiding/entertainment: Muziek wordt in deze context gebruikt om patiënten te entertainen of af te leiden van hun ziekteproces. Het kan gaan om bestaande afspeellijsten via apps als Spotify, maar ook om speciaal geselecteerde muziek die bijvoorbeeld helpt om mensen te laten ontspannen.

Toepassing van muziek in de Nederlandse gezondheidszorg

Het inzetten van muziek binnen de gezondheidszorg kan op diverse manieren gebeuren. Patiënten en zorgprofessionals kunnen luisteren naar live of vooraf opgenomen muziek. Maar het kan ook gaan om participatieve vormen, waarbij deelnemers in meer of mindere mate muziek beoefenen door het spelen van een instrument of zingen, of een muzikaal idee bedenken welke daarna door professionele musici naar muziek wordt vertaald. Verder zijn er verschillende doelen om muziek in te zetten, zoals

therapy and music as medicine, the music that is played does not have an intended treatment component. There may be a therapeutic effect if the patient is ready for it and open to the experience.

- 4 Health-boosting music. Specially designed music that is used to enhance health and wellbeing. This music is not offered as a treatment by therapists.
- 5 Music as distraction/entertainment. The purpose of this music is to entertain patients or distract them from their illness. It may involve existing playlists via apps such as Spotify as well as especially selected music that, for example, helps people to relax.

The application of music in Dutch healthcare

Using music in a healthcare context can happen in different ways.

Patients and healthcare professionals may be listening to live or pre-recorded music. Alternatively, participative formats may be used whereby the participants themselves create the music, to a greater or lesser extent as they play an instrument or sing or come up with a musical idea that is subsequently translated into music by professional musicians. Also, the music can be used with different objectives in mind such as tapering off medication (for example pain medication)⁷, taking attention away from the hospital environment⁸, stress relief⁹, improving general wellbeing¹⁰ or being with others during an extraordinary musical experience 'in the moment'. Below we will show, using two examples in the Netherlands that were developed based on research, how music can be used in a healthcare setting, specifically in hospitals.

het verminderen van medicatie (bijvoorbeeld pijnmedicatie)⁷, afleiding van de ziekenhuisomgeving⁸, verminderen van stress⁹, verbeteren van het algemene welbevinden¹⁰ of het beleven van een bijzondere muzikale ervaring met anderen in het moment. Onderstaand laten we aan de hand van twee op basis van onderzoek ontwikkelde Nederlandse voorbeelden zien hoe muziek ingezet kan worden binnen de gezondheidszorg, en dan specifiek de ziekenhuiszorg.

Voorbeeld 1: Meaningful Music in Healthcare (MiMiC)

Sinds 2015 is MiMiC ontwikkeld als een gezamenlijk onderzoeksproject van het Universitair Medisch Centrum Groningen en het Lectoraat Lifelong Learning in Music¹¹ aan de Hanzehogeschool in Groningen¹². Doel van het project was om te onderzoeken hoe live muziek van betekenis kan zijn voor postoperatieve patiënten en hun verpleegkundigen. Na afloop van het onderzoeksproject is MiMiC als praktijk voortgezet. De MiMiC-musici vonden het spelen op de ziekenhuisafdeling dusdanig bijzonder en betekenisvol dat werd besloten om verder te gaan als onafhankelijk artistiek project (in de vorm van Stichting Mimic Muziek), waarbij uitrol plaats heeft gevonden naar andere ziekenhuizen in Nederland. Guillem Sagré Calabre, altviolist en masterstudent die participeerde in een MiMiC-pilot heeft daarover het volgende gezegd (2017)¹³: 'Ondanks dat er ook moeilijke momenten waren, heb ik één van de meest verrijkende momenten van mijn leven bij het muziek maken meegemaakt.'

De musici van MiMiC spelen en improviseren muziek om betekenisvolle interacties aan te gaan die de kwaliteit van zorg en leven verhogen. Meerdere professionele musici spelen muziek voor patiënten en verpleegkundigen die aangeven daar behoefte aan te hebben. Het gaat om 'persoonsgericht muziek maken': de muziek wordt afgestemd op de

Example 1: Meaningful Music in Healthcare (MiMiC)

MiMiC has been developed since 2015 in the context of a joint research project of the University Medical Center Groningen and the Professorship Lifelong Learning in Music³¹ at the Hanze University of Applied Sciences in Groningen³². The objective of the project was to explore what live music can do for post-operational patients and their nurses. Once the research project was completed, MiMiC continued to be practised. The MiMiC musicians found playing in a hospital ward so extraordinary and meaningful that they decided to continue as an independent artistic project (through Stichting MiMic Music), that was also rolled out to other hospitals in the Netherlands. Guillem Sagré Calabre, a violist and master student who participated in a MiMiC pilot reported as follows (2017)³³: 'Although there were some difficult moments, I experienced one of the most enriching moments of my life while making music.'

The MiMiC musicians play and improvise music with the aim to engage in meaningful interactions that can increase the quality of healthcare and life. A number of professional musicians perform music for patients and nurses who indicate that there is a demand for it. This is 'making music in a personalised manner'. The music is tailored to the situation in the room, to the condition of the patient or patients, and to any healthcare professionals who may be present. Music is played several mornings in a row in order to truly connect with the patients and nurses in a way that would not be possible in the course of one single musical intervention. Briefings make it possible to share the experiences with the nursing staff. A mediator sorts out the important logistical issues. They are also the point of contact when patients indicate whether music would be appropriate at that particular moment.

situatie in de kamer, op de gesteldheid van de patiënt of patiënten en op de eventueel aanwezige zorgprofessionals. Meerdere ochtenden achter elkaar wordt muziek gemaakt, waardoor er een band kan worden opgebouwd met patiënten en verpleegkundigen die bij een éénmalige muzikale interventie niet mogelijk zou zijn. Via briefings worden ervaringen uitgewisseld met de verpleegkundige staf. Een mediator regelt de belangrijke logistieke kwesties en is het aanspreekpunt voor patiënten om aan te geven of muziek op het moment schikt.

De MiMiC-musici maken gebruik van repertoire en geïmproviseerde muziek. Het repertoire bestaat uit allerlei van tevoren gearrangeerde stukken variërend van Bach tot Andre Hazes en Coldplay. Er worden dus uiteenlopende muziekstijlen gespeeld, waardoor aangesloten kan worden bij de diverse muziekvoorkeuren van patiënten en zorgprofessionals. Daarnaast komt het dikwijls voor dat mensen onverwachts worden geraakt door muziek die ze nog nooit eerder hadden gehoord. De musici spelen alle stukken uit hun hoofd. Omdat er geen lessenaars en bladmuziek aan te pas komen, kan er direct worden gecommuniceerd met patiënten en zorgprofessionals.

Naast repertoire is geïmproviseerde muziek een belangrijk onderdeel van wat er wordt uitgevoerd. Door middel van improvisatie kan voor één of meerdere personen in het moment een nieuw stuk worden gecreëerd, waarbij de persoon inspraak en daarmee eigenaarschap kan hebben over de muziek. Ook het interpersoonlijk contact in dat moment tussen patiënten, zorgprofessionals en musici kan als betekenisvol worden ervaren. Er wordt vaak gebruik gemaakt van verbale input: het team vraagt bijvoorbeeld aan een patiënt om een landschap te beschrijven waar hij/zij op dit moment graag zou willen zijn. De musici vertalen de

MiMiC musicians use existing repertoire as well as improvised music. The repertoire consists of varied arranged pieces; from Bach to Andre Hazes to Coldplay. In other words, a range of music styles is available so the musicians can take into account the individual musical preferences of the patients and healthcare professionals. At the same time, people are often touched unexpectedly by music they have never heard before. The musicians play all of the pieces by heart. As music stands or sheet music are not in sight, it is possible to communicate directly with the patients and healthcare professionals.

In addition to the repertoire, improvised music plays an important part in the performances. Improvisation enables the creation of a new piece of music for one or more people, which allows them to have a say in the music and thereby, a sense of ownership. The interpersonal contact in-the-moment between the patients, healthcare professionals, and musicians may be experienced as meaningful. Verbal input is often used. For instance, the team asks a patient to describe a landscape where he/she would like to be at that moment. The musicians translate the patient's input into music through improvisations. Non-verbal input can also be part of the improvisations. Sometimes the patient is too weak to contribute. In that case, the MiMiC musicians can improvise in special ways; for example, one of them plays a melody while responding to the physical reactions of the patient. Are there any feet movements, does their facial expression change, does the patient change their posture? The music can respond to such signals and thus connect more closely to the people who are there in the moment.

Example 2: Music as Medicine

The Erasmus Medical Centre (Erasmus mc) has a dedicated department

input van de patiënt al improviserend naar muziek. Ook non-verbale input kan bij de improvisaties een rol spelen. Soms is de patiënt te zwak voor een eigen inbreng. In dit geval kunnen de MiMiC-musici een stuk improviseren waarbij bijvoorbeeld één van de musici een melodie speelt en vervolgens inspeelt op hoe de patiënt hier fysiek op reageert. Bewegen de voeten, verandert de mimiek, gaat de patiënt anders zitten? In de muziek kan worden gereageerd op deze signalen waardoor het nog meer aansluiting kan vinden bij de deelnemers in het moment.

Voorbeeld 2: Muziek als Medicijn

Het Erasmus Medisch Centrum (Erasmus mc) heeft een aparte afdeling genaamd Muziek als Medicijn (MAM)¹⁴ die zich bezighoudt met het verbeteren van de patiëntenzorg door muziek als innovatieve, wetenschappelijk onderbouwde behandeling in de gezondheidszorg te implementeren. Een belangrijk aandachtspunt daarbij is de rol die muziek speelt bij pijn- en stressreductie na operaties. Patiënten krijgen voor of tijdens een operatie muziek aangeboden via een hoofdtelefoon of via oortjes. Onderzoek heeft namelijk laten zien dat deze patiënten minder pijn, angst en stress ervaren na de operatie dan patiënten die geen muziek luisteren. Dit effect is er zelfs als patiënten volledig onder narcose zijn. Een ander positieve bevinding is dat patiënten na de operatie minder behoefte hebben aan pijnmedicatie. Het soort muziek dat uitgekozen wordt lijkt van invloed te zijn op het positieve effect. Victor Fu heeft als arts-onderzoeker een promotieonderzoek gedaan binnen de MAM-afdeling en legt dit verder uit¹⁵: 'We weten nog niet hoe lang het effect van muziek aanhoudt. Ook de invloed van het soort muziek hebben we niet specifiek onderzocht, maar waarschijnlijk is het effect het sterkst als de patiënt zelf muziek kan kiezen uit een voorgeselecteerde lijst.'

called Music as Medicine (MAM)¹⁴ that focuses on improving patients' healthcare through the implementation of music as an innovative, scientifically substantiated treatment in healthcare settings. An important element is the role that music plays in relation to pain and stress reduction following surgery. Patients are offered music before or during surgery via headphones or earplugs. Research has shown that these patients experience less pain, fear, and stress after the surgery than patients who did not listen to music. This effect has even been measured when patients are fully sedated. Another positive finding is that patients tend to need less pain medication following the procedure. The type of music that is selected appears to influence the positive effect. As a research physician, Victor Fu has done doctoral research at the MAM department. He explains the situation¹⁵: 'We do not yet know how long the effect of the music continues to linger. Neither have we specifically researched what the impact is of each genre. However, in all likelihood the strongest effect may be obtained if the patients themselves can choose music from a preselected list.'

In addition to offering music to their patients, surgeons can also opt to listen to music as they carry out procedures. Seemingly, an ordinary surgical task is executed faster and more precise while listening to music. In case of more complicated tasks, that beneficial effect appears to disappear although it does not become negative. That is to say, the surgeons do not function less efficiently.

The research group Music as Medicine, in collaboration with the Netherlands Associations for Surgery, Anaesthesiology, Gerontology, and Intensive Care recently published guidelines for the application of music during all forms of surgery in the Netherlands.¹⁶

Naast het aanbieden van muziek aan de patiënten, heeft de chirurg ook de mogelijkheid om muziek te luisteren tijdens de operatie. Het blijkt dat het uitvoeren van een reguliere chirurgische taak sneller en nauwkeuriger gaat met muziek. Voor meer ingewikkelde taken lijkt dat gunstige effect te verdwijnen, hoewel het effect dan niet negatief wordt, dat wil zeggen dat chirurgen niet slechter gaan presteren.

De onderzoeksgroep Muziek als Medicijn, in samenwerking met met de Nederlandse verenigingen voor Heelkunde, Anesthesie, Geriatrie en Intensive Care Geneeskunde, publiceerde onlangs een richtlijn voor toepassing van muziek bij alle operaties in Nederland.¹⁶

Competenties

In deze paragraaf richten we ons op musici werkzaam in de zorgsetting. Deze musicus heeft vaak een conservatoriumopleiding gevolgd en is opgeleid om in concertzalen te spelen. Een ziekenhuissetting verschilt enorm van deze beroepspraktijk. Naast de muzikale vaardigheden die de musicus op het conservatorium heeft ontwikkeld, moeten er tal van andere competenties aangeboord worden om muziek te maken die past binnen een ziekenhuissetting. Onderstaand hebben we een aantal competenties toegelicht.

Additionele muzikale vaardigheden

Verschillende muzikale vaardigheden zijn nodig om in een ziekenhuissetting muziek aan te kunnen bieden aan patiënten en zorgprofessionals. Uit literatuuronderzoek blijkt dat onder andere aandacht voor het vertalen van een emotionele situatie naar muziek, het hebben van een

Competencies

In this paragraph, we focus on musicians who are working in a healthcare setting. They have often graduated from a conservatoire and were trained to play in concert halls. A hospital setting differs greatly from such a professional practice. In addition to the musical skills that the musician has developed at the conservatoire, many other skills need to be tapped into to create music that is appropriate in a hospital environment. We have elucidated a number of competencies below.

Additional musical competencies

Various musical skills are imperative when offering music to patients and healthcare professionals in a hospital setting. A review of the literature²⁷ reveals that, among others, being able to translate an emotional situation into music, mastering a broad repertoire that encompasses different genres (for example classical music, jazz, and pop), being able to arrange different musical styles, being flexible about the type of repertoire that is used, and playing from memory are additional musical competencies. Also essential to the MiMiC practice are improvisation techniques. According to Maaïke van der Linde, MiMiC musician: 'You must be able to improvise freely, without distancing yourself, for as you are playing you need to continuously remain in contact with the patient, the nurse and your fellow musicians.'

Interdisciplinary collaboration

The musicians who work in a healthcare setting have to customize what they are offering, subject to the needs and preferences of the patients and their carers. This tends to happen in close collaboration with the

breed repertoire bestaande uit verschillende genres (bijvoorbeeld klassiek, jazz en pop), kunnen arrangeren in verschillende stijlen, flexibel zijn in wat voor soort repertoire men gebruikt en musiceren vanuit het geheugen additionele muzikale competenties zijn. Voor de MiMiC-praktijk zijn van essentieel belang ook improvisatietechnieken. Maaïke van der Linde, MiMiC-musicus, zegt daarover het volgende: 'Je moet kunnen improviseren op een vrije manier, zonder dicht te klappen, want terwijl je dat doet moet je contact blijven maken met de patiënt, de verpleegkundige en je mede musici.'

Interdisciplinaire samenwerking

De musici die werken in een gezondheidszorgsetting moeten werk op maat maken passend bij de behoeften en voorkeuren van patiënten en hun verzorgers. Dit gebeurt vaak in nauwe samenwerking met zorgprofessionals, waarbij aandacht wordt besteed aan de muzikale, sociaal-culturele en ethische kwesties die de kern vormen van het werk van de musicus. Musici dragen daardoor met hun muziekpraktijk bij aan interprofessioneel werk (vorm van samenwerking waarbij twee of meerdere vakgebieden met, van en over elkaar leren)²⁸.

Aanpassingsvermogen

Musici moeten in staat zijn om hun werk op meerdere manieren aan te passen aan de zorgsetting. Dit omvat bijvoorbeeld het herformuleren van de rol die ze normaal gesproken hebben als professional. Bij een live-optreden voor publiek staat de maker centraal. In de zorgsetting gaat het niet om de musicus, maar om de patiënt of de zorgprofessional. De musicus moet zijn rol daardoor op passende wijze kunnen variëren tussen de lead nemen en 'dienend spelen'.

healthcare professionals as the musical, social-cultural, and ethical dimensions at the core of the musician's work are taken into account. In this way, through their musical practice, the musicians contribute to interprofessional work (forms of collaboration whereby two or more different professional areas learn with, from, and about each other)¹⁸.

Adaptive capacity

The musicians need to be able to adapt their work to the healthcare setting in various ways. This may include, for example, redefining the role that they would normally play as a professional. During a live performance in front of an audience, the focus is on the maker. A healthcare setting does not revolve around the musician but around the patient or the healthcare professional. Therefore, the musician has to switch in an appropriate and effective manner between taking the lead and 'playing in service of'.

Adaptability is also necessary as playing in familiar and well-defined spaces (for example, a concert hall or classroom) differs significantly from playing in a hospital where the musicians may find themselves in a foyer, department, ward, room, or staff area (for example, in a canteen or near the coffee machine). Apart from the fact that the acoustics in these hospital spaces would not be ideal, the music also needs to be flexibly adapted to the acoustic 'norm' in the healthcare setting.

Equally, musicians need to have social antennas and be capable of responding flexibly to the musical taste and the physical and emotional condition of the patients. Musicians in a healthcare setting often need to be open to receiving feedback about their interactions with people and to use this feedback to shape their interactions in future sessions.

Aanpassingsvermogen moet ook aangeboord worden omdat het spelen in een vaste ruimte (bijvoorbeeld een concertzaal of klaslokaal) aanzienlijk verschilt van een ziekenhuisruimte. Hier spelen musici in een hal, afdeling, ziekenhuiskamer of personeelsruimte (bijvoorbeeld koffieruimte). Naast het feit dat de akoestiek in deze ziekenhuisruimtes niet optimaal is, moet de muziek ook flexibel aangepast worden aan de akoestische 'norm' van de zorgomgeving.

Daarnaast moeten musici sociale antennes hebben, in staat zijn om flexibel te reageren op de muzieksmaak en de fysieke en emotionele staat van de patiënten. Musici in de zorgsetting moeten daardoor vaak openstaan voor feedback over hun interacties met mensen en deze feedback ook gebruiken om hun interacties in toekomstige sessies verder vorm te geven.

Sociale vaardigheden

In een traditionele concertomgeving luistert het publiek voornamelijk. In een ziekenhuis kunnen patiënten besluiten om actief en explicieter betrokken te worden bij de muziek of juist helemaal niet. Van musici in de gezondheidszorg wordt daarom verlangd dat ze hun muziekspecifieke vaardigheden uitbreiden met communicatieve en interpersoonlijke vaardigheden en een groter bewustzijn van de ander of zoals Maaïke van der Linde het verwoordt: 'Je moet een sociale antenne hebben en kunnen aanvoelen hoe een patiënt zich voelt en kunnen luisteren naar waar diegene behoefte aan heeft.'

Vaardigheden die in de literatuur vaak genoemd worden, zijn empathie, intuïtie, gevoel voor humor, het vermogen om te begrijpen hoe iemand zich die dag voelt en het aangaan, creëren en onderhouden van een relatie met de deelnemers en hun families. Samengevat gaat het niet alleen om

Social skills

In a traditional concert environment, the audience is mainly engaged as listeners whereas the patients in a hospital may decide to be pro-actively and more explicitly involved in the music or, conversely, not at all.

Therefore, health musicians are required to add communicative and interpersonal skills and a higher awareness of others to their specific musical competencies. As Maaïke van der Linde says: 'You have to have a social antenna and sense what a patient is feeling as you listen to what that person may need.'

Skills regularly mentioned in the literature are empathy, intuition, a sense of humour, the ability to understand how someone feels that day plus entering into, creating, and maintaining a relationship with the participants and their families. In summary, what matters is not just the performance in the space but also a social and collaborative practice that entails constant interaction between the musician, the patients, and their environment.

Skills at an institutional and organisational level

Skills and competencies at an institutional and organisational level are also relevant to playing in a healthcare setting. Examples are an understanding of how the medical condition of the participants on the ward is being regulated and a notion of the medical stability/instability of the patients. In addition, it is important to be knowledgeable about the rules and regulations at healthcare institutions and to be aware of and sensitive to the reactions and processes of the hospital staff. To quote Alistair Sung, a MiMiC musician: 'We also need to be aware that we are in the work place of others – healthcare professionals. This means that where and when you perform is secondary to the priorities of the staff.'

een plaats van uitvoering, maar om een sociale en collaboratieve praktijk, waarbij er continu interactie is tussen de musicus, de patiënten en hun omgeving.

Vaardigheden op institutioneel en organisatorisch niveau

Vaardigheden en competenties op institutioneel en organisatorisch niveau zijn ook van belang bij het spelen in een zorgsetting. Voorbeelden zijn: begrijpen hoe de gezondheidstoestand van de deelnemers op de afdeling wordt gecontroleerd en besef van de medische stabiliteit/instabiliteit van de patiënten. Daarnaast is het belangrijk om kennis te hebben van de regels en voorschriften van de zorginstellingen, op de hoogte te zijn van en gevoelig te zijn voor de reacties en processen van het ziekenhuispersoneel. Alistair Sung, musicus bij Mimic, heeft dat als volgt verwoord: 'We also need to be aware that we are in the work place of others – healthcare professionals. This means that where and when you perform is secondary to the priorities of the staff.'

Slotakkoord

Muziek kan een waardevolle aanvulling zijn op ziekenhuisafdelingen voor zowel patiënten als medewerkers; en het ziekenhuis biedt als rijke context een kansrijke omgeving voor (nieuwe) beroepsperspectieven voor makers. Voordat muzikale interventies grootschalig uitgerold kunnen worden binnen ziekenhuizen en andere zorginstellingen moet er meer kwalitatief hoogwaardig onderzoek als kwantitatief onderzoek worden verricht. Veel onderzoek naar de mogelijke voordelen van op muziek gebaseerde interventies maken namelijk gebruik van observaties van één patiënt of kleine groepen patiënten. Dit soort onderzoek levert suggesties op voor

Final chord

Music can be a valuable addition in the hospital wards for the patients as well as the staff while hospitals offer a rich context and opportunities for (new) professional perspectives for makers. However, before musical interventions can be rolled out on a grand scale within hospitals and other healthcare institutions, more high-quality as well as quantitative research is necessary. Particularly as a lot of the research into the possible advantages of music-based interventions make use of the observations of a single patient or small groups of patients. This type of research yields suggestions for new exploratory ideas and follow-up studies. It may also help to further professionalise the new practices and expand the professional field. Equally, large-scale research that includes numerous patients and employees is necessary to produce scientific proof for the effectiveness of such musical interventions.

The hospital context is still a relatively unknown area for musicians, composers, and other music makers. The two examples that we gave offer clues whereas they simultaneously require a further examination of how the practice will develop; for example in relation to the roles and working methods of the makers, to the interaction with the surroundings and with clients, and around entrepreneurship in this field.

Tailor-made activities are vital when scheduling musical interventions. Not just in connection with the musical interactions but also as what characterizes the practice is a constant probing and adjusting of the wishes and capacities of everyone involved. Transparency and communication are really important in this respect.

nieuwe onderzoeksideeën en vervolgonderzoek, en kan helpen de nieuwe praktijken verder te professionaliseren en het werkveld te vergroten. Grootschalig onderzoek waarbij veel patiënten en medewerkers geïncordeerd worden, is daarnaast nodig om wetenschappelijk bewijs te leveren ten aanzien van de effectiviteit van deze muziekinterventies.

Het ziekenhuis is als context nog relatief onbekend terrein voor musici, componisten en andere makers in muziek. De twee genoemde voorbeelden bieden aanknopingspunten, maar vragen tegelijkertijd om verdere verkenning van praktijkontwikkeling, bijvoorbeeld over rollen en werkwijzen van makers, de omgevingsgerichtheid van praktijken alsook aspecten van opdrachtgeverschap en ondernemerschap in dit veld.

Maatwerk speelt een sleutelrol bij het uitzetten van muzikale interventies, niet alleen ten aanzien van de muzikale interacties, maar ook omdat de praktijk zich kenmerkt door een voortdurend aftasten en bijstellen van wensen en mogelijkheden bij alle betrokkenen. Transparantie en communicatie zijn hierbij erg belangrijk.

Ook de samenwerking tussen verpleegkundigen en musici blijkt een belangrijke succesfactor. De Hanzehogeschool Groningen in samenwerking met onder andere het umcg, Koninklijk Conservatorium Den Haag, Haaglanden Medisch Centrum en Stichting MiMiC Muziek, verrichte hier praktijkgericht onderzoek naar in het project ProMiMiC¹⁹, waarbij de interprofessionele samenwerking en compassievolle zorg in MiMiC is onderzocht en doorontwikkeld.

Wij bevelen aan om de samenwerking tussen musici en zorgprofessionals al tijdens de opleidingen te starten. Een aantal initiatieven zien hiertoe al

The collaboration between nurses and musicians also appears to be a key success factor. The Hanze University Groningen in collaboration with UMCG, the Royal Conservatoire The Hague, Haaglanden Medisch Centrum, Stichting MiMiC Music and others has undertaken practice-based research into this subject in the project ProMiMiC²⁹ that studied and refined the interprofessional collaboration and compassionate healthcare in MiMiC.

We recommend that the collaboration between musicians and healthcare professionals commences during the training. Various initiatives have already been set in motion; among others, due to the additional development of the ProMiMiC research results at the Hanze University Groningen. Another example is the project 'Musical encounters in healthcare'.²⁰ In the context of this project, nursing students at the Rotterdam University of Applied Sciences, together with music students at Codarts (Rotterdam University of the Arts) organise small-scale musical encounters in a healthcare context. The students are responsible for integrating these projects into their individual learning processes; for example as hands-on learning research or as a free assignment. The researchers map out the social impact of the encounters within the context in question, what skills the students need, and how these can contribute to everyone's professional and/or artistic development. Various student teams have been put together that are working, among others, on piano music for people with dementia and intercultural performances in community centres. In this way, nurses and musicians are becoming more aware of the nature and content of their respective work situations, and of who does what. They learn that a team effort is required and that the music projects need to be carried out collectively.

ontstaan, onder andere als gevolg van doorwerking van ProMiMiC onderzoeksresultaten bij de Hanzehogeschool. Een ander voorbeeld hiervan is het project 'Musical encounters in healthcare'²⁰. Binnen dit project organiseren studenten Verpleegkunde van de Hogeschool Rotterdam samen met muziekstudenten van Codarts (Hogeschool voor de Kunsten Rotterdam) kleinschalige muzikale ontmoetingen in de zorgcontext. De studenten geven deze projecten zo vorm dat ze passen in hun individuele leertraject, bijvoorbeeld als praktijkgericht leeronderzoek of als vrije opdracht. Onderzoekers brengen in kaart wat de ontmoetingen sociaal gezien teweegbrengen in de context, welke vaardigheden de studenten ervoor nodig blijken te hebben en hoe ze bij kunnen dragen aan ieders professionele en/of artistieke ontwikkeling. Er zijn meerdere teams van studenten opgezet, die werken aan onder andere pianomuziek voor mensen met dementie en interculturele optredens in wijkcentra. Op die manier worden verpleegkundigen en musici zich meer bewust over wat elkaars werk inhoudt, wat de rolverdelingen zijn. Ze leren dat het echt een team effort is en dat ze samen de muziekprojecten dragen.

FOOTNOTES

- 1 Falk Hübner was involved in facilitating the conversation at the New Music Conference 2022 where the idea for this article arose. Janine and Karolien wish to thank him for his feedback on an earlier version of this article.
- 2 Holochwost, S.J., Robb, S.L., Henley, A.K., Stegenga, K., Perkins, S.M., Russ, K.A., Krater, C.M. (2020). Active music engagement and cortisol as an acute stress biomarker in young hematopoietic stem cell transplant patients and caregivers: results of a single case design pilot study. *Frontiers in Psychology*, 11, 587871. 10.3389/fpsyg.2020.587871.
- 3 Pope, N., Tallon, M., McConigley, R. and Wilson, S. (2015). The experiences of acute non-surgical pain of children who present to a healthcare facility for treatment: a systematic review protocol. *JBI Database of Systematic Reviews and Implementation Reports*, 13(10), 12–20. 10.11124/jbisrir-2015-2466.
- 4 www.scienceofpeople.com/benefits-music.
- 5 Van der Wal-Huisman, H., Groen, H., Heineman, E., Van Leeuwen, B. (2020). The Effect of Live Bedside Music on Pain in Elderly Surgical Patients. A Unique Collaboration. *OBM Geriatrics*, 4(3), 10.21926/obm.geriatri.2003125.
- 6 Lars Ole Bonde. Five Approaches to Music as Health Promotion. *Biomed J Sci & Tech Res* 15(3)-2019. BJSTR. MS.ID.002696.
- 7 Johnson, A.A., Berry, A., Bradley, M., Daniell, J. A., Lugo, C., & Schaum-Comegys, K. (2021). Examining the effects of music-based interventions on pain and anxiety in hospitalized children: An integrative review. *Journal of Pediatric Nursing*, 60, 71-76.
- 8 Vernisie, S.N. (2015). Bridging familiarity with unfamiliarity: The use of music therapy to normalize the pediatric hospital environment. *Music and Medicine*, 7(3), 26–33.

VOETNOTEN

- 1 Falk Hübner was als gespreksleider mee betrokken bij het gesprek tijdens de New Music Conference 2022, welke tot dit artikel heeft geleid. Janine en Karolien danken Falk voor zijn feedback op een eerdere versie van dit artikel.
- 2 Holochwost, S.J., Robb, S.L., Henley, A.K., Stegenga, K., Perkins, S.M., Russ, K.A., Krater, C.M. (2020). Active music engagement and cortisol as an acute stress biomarker in young hematopoietic stem cell transplant patients and caregivers: results of a single case design pilot study. *Frontiers in Psychology*, 11, 587871. 10.3389/fpsyg.2020.587871.
- 3 Pope, N., Tallon, M., McConigley, R. and Wilson, S. (2015). The experiences of acute non-surgical pain of children who present to a healthcare facility for treatment: a systematic review protocol. *JBI Database of Systematic Reviews and Implementation Reports*, 13(10), 12–20. 10.11124/jbisrir-2015-2466.
- 4 www.scienceofpeople.com/benefits-music.
- 5 Van der Wal-Huisman, H., Groen, H., Heineman, E., Van Leeuwen, B. (2020). The Effect of Live Bedside Music on Pain in Elderly Surgical Patients. A Unique Collaboration. *OBM Geriatrics*, 4(3), 10.21926/obm.geriatri.2003125.
- 6 Lars Ole Bonde. Five Approaches to Music as Health Promotion. *Biomed J Sci & Tech Res* 15(3)-2019. BJSTR. MS.ID.002696.
- 7 Johnson, A.A., Berry, A., Bradley, M., Daniell, J. A., Lugo, C., & Schaum-Comegys, K. (2021). Examining the effects of music-based interventions on pain and anxiety in hospitalized children: An integrative review. *Journal of Pediatric Nursing*, 60, 71-76.
- 8 Vernisie, S.N. (2015). Bridging familiarity with unfamiliarity: The use of music therapy to normalize the pediatric hospital environment. *Music and Medicine*, 7(3), 26–33.

- 9 Holochwost, S.J., Robb, S.L., Henley, A.K., Stegenga, K., Perkins, S.M., Russ, K.A., Krater, C. M. (2020). Active music engagement and cortisol as an acute stress biomarker in young hematopoietic stem cell transplant patients and caregivers: results of a single case design pilot study. *Frontiers in Psychology*, 11, 587871. 10.3389/fpsyg.2020.587871
- 10 Cheung, A.T., Li, W.H.C., Ho, L.L.K., Xia, W., Chan, G.C.F., & Chung, J.O.K. (2021). Pediatric brain tumor survivors' lived experience of engaging in a musical training program which promoted their psychological well-being: A qualitative study. *Supportive Care in Cancer: Official Journal of the Multinational Association of Supportive Care in Cancer*, 29(6), 3145–3154.
- 11 Now the professorship Music in Context.
- 12 https://research.hanze.nl/ws/portalfiles/portal/24388155/Muziek_in_het_ziekenhuis_NED_v9_DEF.pdf
- 13 https://research.hanze.nl/ws/portalfiles/portal/24388155/Muziek_in_het_ziekenhuis_NED_v9_DEF.pdf
- 14 <https://erasmusmcfoundation.nl/muziekalsmedicijn>.
- 15 www.doq.nl/muziek-als-medicijn-tegen-pijn-en-stress-tijdens-operatie.
- 16 <https://erasmusmcfoundation.nl/nieuwe-richtlijn-muziek-als-medicijn>.
- 17 Taru-Anneli Koivisto & Taru Tähti (2020) Professional entanglements: A qualitative systematic review of healthcare musicians' work in somatic hospital wards, *Nordic Journal of Music Therapy*, 29:5, 416-436.
- 18 Noordegraaf, M. (2015). Hybrid professionalism and beyond: (New) forms of public professionalism in changing organizational and societal contexts. *Journal of Professions and Organization*, 2(2), 187–206.
- 19 www.hanze.nl/nl/onderzoeken/centers/kenniscentrum-kunst-en-samenleving/lectoraten/music-in-context/symposium-promimic.
- 20 www.hogeschoolrotterdam.nl/onderzoek/projecten-en-publicaties/zorginnovatie/samenhang-in-zorg/musical-encounters-als-relatiele-katalysator-in-de-zorg/project.

- 9 Holochwost, S.J., Robb, S.L., Henley, A.K., Stegenga, K., Perkins, S.M., Russ, K.A., Krater, C.M. (2020). Active music engagement and cortisol as an acute stress biomarker in young hematopoietic stem cell transplant patients and caregivers: results of a single case design pilot study. *Frontiers in Psychology*, 11, 587871. 10.3389/fpsyg.2020.587871.
- 10 Cheung, A.T., Li, W.H.C., Ho, L.L.K., Xia, W., Chan, G.C.F., & Chung, J.O.K. (2021). Pediatric brain tumor survivors' lived experience of engaging in a musical training program which promoted their psychological well-being: A qualitative study. *Supportive Care in Cancer: Official Journal of the Multinational Association of Supportive Care in Cancer*, 29(6), 3145–3154.
- 11 Nu lectoraat Music in Context.
- 12 https://research.hanze.nl/ws/portalfiles/portal/24388155/Muziek_in_het_ziekenhuis_NED_v9_DEF.pdf
- 13 https://research.hanze.nl/ws/portalfiles/portal/24388155/Muziek_in_het_ziekenhuis_NED_v9_DEF.pdf
- 14 <https://erasmusmcfoundation.nl/muziekalsmedicijn>.
- 15 www.doq.nl/muziek-als-medicijn-tegen-pijn-en-stress-tijdens-operatie.
- 16 <https://erasmusmcfoundation.nl/nieuwe-richtlijn-muziek-als-medicijn>.
- 17 Taru-Anneli Koivisto & Taru Tähti (2020) Professional entanglements: A qualitative systematic review of healthcare musicians' work in somatic hospital wards, *Nordic Journal of Music Therapy*, 29:5, 416-436
- 18 Noordegraaf, M. (2015). Hybrid professionalism and beyond: (New) forms of public professionalism in changing organizational and societal contexts. *Journal of Professions and Organization*, 2(2), 187–206.
- 19 www.hanze.nl/nl/onderzoeken/centers/kenniscentrum-kunst-en-samenleving/lectoraten/music-in-context/symposium-promimic.
- 20 www.hogeschoolrotterdam.nl/onderzoek/projecten-en-publicaties/zorginnovatie/samenhang-in-zorg/musical-encounters-als-relatiele-katalysator-in-de-zorg/project.



4

**De ontgrenzing
van het muziekveld**

Paul Craenen & Michiel Schuijjer

**Disembordering
the Musical Field**

Disembordering the Musical Field

This text is a synthesis and further elaboration on the panel discussion 'Disembordering the Musical Field', with Aart Strootman, Maya Verlaak, Heloisa Amaral and Thanasis Deligiannis. Moderated by the authors on 11 November 2022.

Festivals for composed contemporary art music mostly rely on standardised processes of music production. Although most composers develop their compositional ideas independently, the seeds of a new musical creation often only germinate in the contact between the composer and a commissioner, for example, the artistic director of a festival. A festival theme or a specific thematic context may then frame the negotiations between the composer and the director. Chances are that the festival has also already contracted a performer or ensemble to perform the new work, thus acting as a matchmaker between composer and performer. As such, the commission will often include a thematic context, a performance date, duration and venue and specify the instrumentation and the performers or ensemble involved. Once the composer has agreed to the terms of the commission, the actual composition process can begin. Traditionally, the composer undertakes this individually and autonomously, except perhaps for an exchange with the future performers about specific instrumental limitations and possibilities. As soon as the composition is ready, the composer hands the score to the performers, who can begin studying and rehearsing. Meanwhile, communication about the festival programme is underway, and the festival's production team puts all the logistics in place to ensure that the performance occurs in the best possible conditions. It is often only in the final days before the concert

De ontgrenzing van het muziekveld

Deze tekst is een samenvatting en nadere uitwerking van de paneldiscussie 'De ontgrenzing van het muziekveld' op 11 november 2022 met Aart Strootman, Maya Verlaak, Heloisa Amaral en Thanasis Deligiannis en met de auteurs als debatleiders.

Festivals voor hedendaagse gecomponeerde muziek beroepen zich meestal op gestandaardiseerde muziekproductieprocessen. Hoewel de meeste componisten hun artistieke autonomie hoog in het vaandel dragen, ontkiemt het idee voor een nieuw muzikaal werk vaak pas in de contacten tussen de componist en een opdrachtgever; bijvoorbeeld de artistiek leider van een festival. Een festivalthema of een specifieke thematische context kunnen dan het kader vormen voor de onderhandelingen tussen de componist en de opdrachtgever. Grote kans dat het festival op dat moment al een uitvoerder of ensemble heeft gecontracteerd om het nieuwe stuk op de planken te zetten. Het festival fungeert daarmee als 'matchmaker' tussen componist en uitvoerders. Als zodanig omvat de compositieopdracht vaak een thematische context, een uitvoeringsdatum, de tijdsduur en locatie, en specificeert het de instrumentatie evenals de betrokken uitvoerders. Zodra de componist zich akkoord verklaart met de voorwaarden van de opdracht kan het daadwerkelijke compositieproces beginnen. Traditiegetrouw gaat de componist daarbij individueel en onafhankelijk te werk: misschien met uitzondering van het aftoetsen bij de toekomstige uitvoerders van specifieke instrumentale mogelijkheden en beperkingen. Zodra de compositie klaar is, overhandigt de componist de partituur aan de uitvoerders zodat die kunnen beginnen met het studeren en repeteren van het nieuwe werk.

that all the elements of the creation come together: rehearsals in the presence of the composer, involvement of sound and lighting technicians, and a final rehearsal in the actual performance space with all the facilities of the venue in place.

The stereotypical creation process described above relies on trusted cultural infrastructure, common production procedures, and human capital and expertise that are all too often taken for granted. It involves composers – once designated by the French Literary and Artistic Property Act (1793)¹ as ‘the source of musical creativity’ –, music notation as a tool to document their creations, skilled musicians who can read their scores, and standardised instruments and playing techniques. Furthermore, concert hall facilities are needed, and a festival or concert organiser to curate the performance context and attract an audience.

However, there are signs that music creation processes are becoming more diverse while the roles and hierarchies within these processes are more fluid than in the past. For example, on the websites of the four music makers who participated in the panel discussion, we find a plethora of titles, roles and functions. Apart from being a composer and/or a performer, they present themselves as curators, teachers, publishers, researchers, sound designers, stage designers or instrument builders. It undoubtedly shows the artistic and professional versatility of all four. But could it be that their multifaceted profiles also reflect a growing fluidity of roles and functions in the musical field?

There are several possible angles to seek an answer to this question. One starting point may be to look at the role of musical instruments and technologies in musical creation processes today. Standardization of

Ondertussen staat de communicatie van het festivalprogramma in de steigers en regelt het productieteam de logistieke aspecten, zodat de uitvoering onder de best mogelijke omstandigheden kan plaatsvinden. Vaak vallen pas in de laatste dagen vóór het concert alle puzzelstukjes op hun plaats. Doorgaans omvat dit repetities in aanwezigheid van de componist, en een generale repetitie met inzet van de geluids- en lichttechnici en alle benodigde faciliteiten van de uitvoeringslocatie.

Het stereotiepe creatieproces, zoals hierboven beschreven, vereist een betrouwbare culturele infrastructuur en vertrouwde productieprocedures plus menselijk kapitaal en vakkennis – factoren die maar al te vaak als vanzelfsprekend worden beschouwd. Een belangrijke rol is weggelegd voor componisten – ooit aangeduid door de Franse literaire en artistieke eigendomswet (1793)¹ als ‘de bron van muzikale creativiteit’ – en voor een muzieknotatiesysteem om hun creaties mee vast te leggen. Er moeten bekwame musici zijn die hun partituren kunnen lezen en uitvoeren, daarbij gebruik makend van gestandaardiseerde instrumenten en speeltechnieken. Verder zijn er concertzalen nodig met bijbehorende faciliteiten evenals een festival- of concertorganisatie om de uitvoeringscontext vorm te geven en publiek te trekken.

Er zijn echter tekenen dat muzikale maakprocessen meer diversiteit beginnen te vertonen, waarbij ook de rollen en hiërarchieën binnen deze processen veel minder vastomlijnd zijn dan in het verleden. Op de websites van de vier makers die deelnamen aan de paneldiscussie vinden we een overvloed aan titels, rollen en functies. Behalve als componisten en/of uitvoerders presenteren ze zich als curatoren, docenten, uitgevers, onderzoekers, geluidsontwerpers, decorontwerpers of instrumentbouwers. Zonder twijfel toont het de veelzijdigheid van deze vier makers, zowel

instruments is a condition for the efficiency of the production process described above. Most instruments taught at conservatories today are still largely the same as those taught a century ago. Musical innovations in twentieth-century art music initially mainly focused on principles of tone organisation; it was only in the second half of the century that a genuine interest arose in extending the expressive range of standardised instruments through the application of so-called 'extended techniques' or the coupling of acoustic instruments with electronic sounds. In the works of young composers today, however, we often see the instrument becoming the subject of the creative process. And this seems to be driven by much more than just an expansion of sound possibilities.



artistiek als professioneel. Maar misschien weerspiegelen hun veelomvattende profielen ook een trend waarbij het onderscheid tussen de verschillende rollen en functies in het muzikale veld steeds meer vervaagt?

Een antwoord op deze vraag kan vanuit verschillende invalshoeken gezocht worden. Bijvoorbeeld door in te zoomen op de rol van muzikale instrumenten en technologieën bij hedendaagse compositieprocessen. De standaardisering van instrumenten is een voorwaarde voor de efficiëntie van het hierboven omschreven productieproces. De meeste instrumenten die aan de huidige conservatoria worden onderwezen hebben in een eeuw tijd nauwelijks verandering ondergaan. De muzikale vernieuwingen in de 20^{ste} eeuwse kunstmuziek richtten zich aanvankelijk voornamelijk op principes van toonhoogteorganisatie; pas in de tweede helft van de afgelopen eeuw ontstond er echt belangstelling voor het uitbreiden van het expressieve bereik van gestandaardiseerde instrumenten door het gebruik van zogenaamde 'extended techniques' of door de combinatie van akoestische instrumenten met elektronische geluiden. Daarentegen zien we in de werken van de jonge componisten van vandaag vaak dat het instrument zelf het brandpunt gaat vormen van het creatieve proces. En de drijfveren daarvoor lijken veel verder te gaan dan het simpele verlangen om de klankmatige mogelijkheden uit de breiden.

'Normaal gesproken kan een componist zoveel muziek schrijven als een instrument kan produceren,' zegt componist, gitarist en instrumentbouwer Aart Strootman in de video waarin hij zich voorstelt aan het publiek bij de New Music Conference. 'Dit verandert als het ontwerp van een instrument zich aanpast aan de compositie in plaats van andersom.' Het is een eenvoudig idee met verstrekende gevolgen die nieuwe dynamiek kunnen brengen in een beproefde, maar ook enigszins ingesleten muzikale

‘Normally, a composer can write as much music as an instrument can produce,’ says composer, guitarist, and instrument builder Aart Strootman in the video introducing him to the audience of the New Music Conference. ‘This changes when the design of an instrument follows the composition instead of the other way around.’ It is a simple idea with profound ramifications, stirring up a long-tried and tested chain of musical production. It ranges from adding a string to a guitar (which makes seven-tone chords possible) to creating a virtually new instrument. Plus, it affects the public image of the composer as the ‘author’ of a musical ‘text’, which only needs skilled, dedicated, and empathic performers to come to life. Strootman is not that kind of a composer. While he has developed the skills and agency to act at the very source of sound production, he also involves performers in that process. In his own words, this leads to ‘amazing collaborations’. Moreover, he envisions enabling performers to change the design of an instrument for their own use. In his vision, they could download a digital vector drawing and adjust it to their needs before 3D printing and assembling the different parts of the instrument themselves.

The relevance of such a collaborative view on creation was recognised by composer Maya Verlaak, who argued that it is precisely in the co-creative character of her work that ensembles find an interest to engage in sustained collaboration. Also, in her work, experimentation with the tools and codes of classical music production plays an important role; it fosters new interaction and collaboration with performers and audience. For Verlaak, every new composition is an opportunity to invent new methods, question the role of instruments, scores and music notation, and challenge expectations in the standardised concert hall format. Using interactive technologies and game-like strategies, she prompts performers to respond to live-generated scores or to mind-read each other’s musical

productieketen. De aanpassingen kunnen variëren van een extra gitaarsnaar (waardoor er zeventonige akkoorden gespeeld kunnen worden) tot het creëren van een vrijwel volledig nieuw instrument. Bovendien heeft e.e.a. invloed op het publieke imago van de componist als de ‘auteur’ van een muzikale ‘tekst’ die slechts vakkundige, toegewijde en invoelende uitvoerders nodig heeft om tot leven gewekt te worden. Zo’n soort componist is Strootman niet. Hoewel hij over de vakkennis en capaciteiten beschikt om creatief te zijn op het niveau van de fysieke geluidsbron, betreft hij de uitvoerders ook bij dat proces. Volgens eigen zeggen leidt dit tot ‘fantastische samenwerkingen’. Bovendien bouwt hij de mogelijkheid in dat uitvoerders het ontwerp van een instrument zullen wijzigen voor eigen gebruik. In zijn benadering zouden ze een digitale vectortekening kunnen downloaden en naar behoefte aanpassen waarna ze een 3D-print van het instrument kunnen laten maken en de geprinte onderdelen zelf in elkaar zetten.

Componiste Maya Verlaak onderkent de relevantie van een dergelijke collectieve kijk op het maakproces. Ze betoogt dat met name vanwege het co-creatieve karakter van haar werk ensembles geïnteresseerd zijn in een langdurige samenwerking. Bovendien speelt het experimenteren met de tools en codes uit de klassieke muziekproductie een belangrijke rol in haar composities, wat eveneens nieuwe vormen van uitwisseling en samenwerking met de uitvoerders en het publiek voedt. Voor Verlaak biedt elke nieuwe compositie de kans om nieuwe methoden te ontwikkelen, de rol van instrumenten, partituren en muzieknotatie kritisch te bevragen en verwachtingen in het conventionele concertformat op de proef te stellen. Door gebruik te maken van interactieve technologie en gameachtige strategieën nodigt ze de uitvoerders uit om te reageren op partituren die ter plekke worden gegenereerd of om elkaars muzikale intenties als het



intentions, or she invites the audience to shout or clap to trigger sounds (via sensors and electronics), making them co-creative actors in the sound production. Conceptuality, curiosity, and critique play an essential role in her approach, leading to musical works that could be viewed as ‘music about music’ – not so much by a hermetic, inward-looking musical language, but by their playful and creative interaction with musical customs, contexts and heritage.

The video presentation of Verlaak’s work demonstrated how the practice of many contemporary music performers and composers has become

ware telepathisch op te vangen. Ook vraagt ze de mensen in het publiek soms om te schreeuwen of te klappen om andere geluiden (via sensoren en electronica) te triggeren, waardoor ze actieve deelnemers worden aan de klankproductie. Conceptueel denken, nieuwsgierigheid en cultuurkritiek spelen een essentiële rol in haar benadering. Dit resulteert in muzikale werken die zouden kunnen worden begrepen als ‘muziek die over muziek gaat’ – niet zozeer door het gebruik van een hermetische, naar binnen gekeerde muzikale taal maar via een speelse en creatieve interactie met muzikale tradities, contexten en muzikaal erfgoed.

De videopresentatie van Verlaak’s werk liet zien hoe de praktijk van veel hedendaagse uitvoerders en componisten in hoge mate multimediaal is geworden, met behalve klinkende dimensies ook visuele, tekstuele en theatrale elementen die uitnodigen tot muzikale interactie. Het idiosyncratische en experimentele karakter van deze interacties zou kunnen verklaren waarom componisten als Verlaak ook vanuit praktische overwegingen vaak zelf actief zijn als uitvoerders in hun creaties. Hetzelfde gaat op voor componist Thanasis Deligiannis die erop uit is om op alle vlakken zelf ‘de handen uit de mouwen te steken’. In een video-fragment uit zijn recente werk *Ena Ena*, ‘een kruising tussen een concert, een theatervoorstelling en een installatie’, zien we hem repeteren met een Griekse folk zangeres, mogelijkheden van lichaamsbewegingen uittesten op het podium en experimenteren met het decor en de rekwisieten van het project. Wat dit voorbeeld ook duidelijk maakt is de relevantie en impact van het werken met een multidisciplinair team tijdens een groot deel van het maakproces. Deligiannis benadrukte hoe belangrijk het is om in het kader van een dergelijke samenwerking open te staan voor onverwachte oplossingen die zich kunnen aandienen in de interacties tussen mensen, media en disciplines.

highly multimedia, with much more than just sounding dimensions, but also visual, textual and theatrical elements inviting musical interaction. The idiosyncratic and experimental nature of this interaction possibly explains why composers such as Verlaak often actively participate as performers in their creations, also for practical reasons. The same holds for composer Thanasis Deligiannis, who aims to 'get his hands dirty with everything'. In a video excerpt of his recent creation *Ena Ena*, 'a hybrid between a concert, a theatre performance and an installation', we see him rehearsing with a folk singer, exploring body movement possibilities on stage, and experimenting with the project's set and stage design. What also became apparent in this example is the relevance and impact of working together with a multidisciplinary team during a large part of the creation process. Deligiannis pointed out the importance of openness to the unexpected possibilities that can arise in the interaction that can arise in the interaction between people, media and disciplines.

Pianist Heloisa Amaral shared another testimony of blurring conventional borders between performance and creation in contemporary concert music. Dissatisfied with common performance conditions, Amaral aspires to encourage creativity on the concert stage and critical engagement with the repertoire and current contexts. She and her duo partner, violinist Karin Hellqvist, collaborated with composers, a scenographer, and a sound engineer. The goal of this collaboration was to reinvigorate the concert experience. Rather than touring from venue to venue with a programme, Amaral approached the concert as a unique meeting of selected compositions, the collaborators' insights and skills, and the venue's architectural design and sonic qualities. Each of these factors should contribute substantially to the experience of the audience. She and her collaborators collected their experiences in a book entitled

Ook pianiste Heloisa Amaral deelde een getuigenis over het vervagen van de conventionele grenzen tussen het maakproces en de uitvoering in de hedendaagse concertmuziek. Vanuit haar onvrede over de heersende uitvoeringscondities wil Amaral de creativiteit op het concertpodium aanwakkeren en streeft ze een kritische benadering van het repertoire en hedendaagse contexten na. Samen met de violiste Karin Hellqvist, met wie ze een duo vormt, ging ze een samenwerking aan met componisten, een scenograaf en een geluidstechnicus met als doel de concertervaring een nieuwe impuls te geven. In plaats van met een vast programma van concertzaal naar concertzaal te trekken, beschouwde Amaral elk concert als een uniek samenkomen van specifieke composities, de inzichten en vaardigheden van de medewerkers, en de architectonische en akoestische kenmerken van de speelplek. Al deze factoren zouden in haar visie wezenlijk moeten kunnen bijdragen tot de publieksbelevens. Zij en haar collega's verzamelden hun ervaringen in een boek met als titel 'Impossible Situations' – een bundeling van foto's, verslagen, indrukken en reflecties vergaard tijdens een periode van vier jaar intensief werken.

Uit de presentaties van Strootman, Verlaak, Amaral en Deligiannis rees een benadering van muziek maken die het belang van de interactie tussen alle betrokken menselijke actoren centraal stelt. Daarnaast is er sprake van een kritische houding ten opzichte van de gebruikelijke materiële en immateriële muzikale hulpmiddelen en de ruimtes waarin de muziek-uitvoering plaatsvindt. Hieruit lijkt zich een visie op de hedendaagse creatieve muziekpraktijk te kristalliseren waarin de strikte scheiding tussen compositie en uitvoering irrelevant wordt. De zoektocht van uitvoerende kunstenaars als Amaral om erkenning te krijgen voor hun mogelijke bijdrage aan muzikale maakprocessen resonanceert sterk met het verlangen van alle paneldeelnemers om muziekmakers te bevrijden uit vastgeroeste muzikale rollen, patronen en identiteiten.



ENA ENA rehearsal screenshot, Thanasis Deligiannis & Natasa Tsakiridou

'Impossible Situations' – a book with photos, reports, impressions, and reflections collected over four years of intensive labour.

In the presentations by Strootman, Verlaak, Amaral and Deligiannis, an approach to music creation emerged in which the importance of interaction among all the human actors involved is recognised, as well as a critical engagement with common material and immaterial musical tools and the space in which the performance takes place. As a result, a vision of contemporary music creation takes shape in which the strict separation of composition and performance becomes irrelevant. The quest of performing artists like Amaral to gain recognition for their possible contribution to creation processes resonated strongly with the desire of all panel participants to shake up and remix firmly entrenched musical roles, functions and identities.

This desire also reveals a commitment of music makers to broader social issues and topics. Aart Strootman's idea of fluid instrumental designs seems infused with a democratic spirit and the desire to achieve a more level playing field in creating new music. At some point during the panel discussion, he compared himself to a member of a band developing a song jointly. Indeed, why would we relate his collaborative work to the world of 'composed' or, perhaps more accurately, 'composers' music'? Because of his education (Classical guitar and composition)? Or because another part of his output is still music to order? In any case, such joint operations of composers and performers on their sound resources remind us more of how pop artists, songwriters, and producers create.

Maya Verlaak's compositions are so conceived that the performers and the audience get an insight into the compositional process and can

Dit verlangen toont ook dat muzikmakers zich betrokken voelen bij bredere maatschappelijke vraagstukken en onderwerpen. Het idee van Aart Strootman om instrumenten flexibel te ontwerpen lijkt doordrenkt van een democratische geest en de wens om makers van nieuwe muziek gelijkere kansen te geven. Op een bepaald moment tijdens de paneldiscussie vergeleek hij zichzelf met één van de leden van een band die samen aan een song werken. En inderdaad, waarom zouden zulke collectieve werkvormen zich moeten verhouden tot de wereld van de gecomponeerde muziek of, misschien juist geformuleerd, 'componistenmuziek'? Vanwege zijn opleiding (klassieke gitaar en compositie)? Of omdat hij nog steeds muziek maakt in opdracht van anderen? In ieder geval doet de manier waarop componisten en uitvoerders in dergelijke situaties gezamenlijk aan de slag gaan met hun geluidsbronnen en klankmateriaal ons vooral denken aan de manier waarop popmuzikanten, liedschrijvers en producers te werk gaan.

Maya Verlaaks composities zijn zo geconstrueerd dat ze de uitvoerders en het publiek inzicht geven in het compositieproces, zodat ze zelf kunnen deelnemen aan het structureren en laten klinken van de muziek. In dat opzicht bevat haar werk impliciet een vorm van cultuurkritiek en stelt het de romantische opvatting ter discussie dat het scheppen van muziek een uniek en zeer persoonlijk proces is. Echter, het is niet makkelijk om taken en verantwoordelijkheden anders te verdelen op een manier die maakt dat de betrokken personen een gelijk aandeel in het auteurschap verkrijgen. Nog afgezien van hun bereidheid om hieraan mee te doen, zal het auteursrecht automatisch bij de componisten blijven berusten zolang zij het initiatief nemen en het proces aansturen. Deze paradox loopt 't meest in het oog bij Verlaak. Hoewel ze verklaart dat 'niet al mijn stukken mij nodig hebben,' geeft ze deze uit in eigen beheer en zorgt er daarbij voor

participate in the structuring and sounding of the music. As such, her work contains an element of cultural critique and challenges the Romantic view of music creation as a unique and highly personal compositional process. But such a redistribution of responsibilities toward more equal sharing of authorship is not easy to achieve. Quite apart from the willingness of other parties to engage in this process, when the impetus comes from composers, authorship remains with them. This paradox is most apparent in the case of Verlaak. Although she stated that 'not all my pieces need me,' she self-publishes them, making sure that 'everything is in there, also how you need to make the software... If you need to build some kind of instrument, I also explain how you... make [that] instrument.' Of course, such provisions are part of her aim to be entirely transparent to the performers of her work. However, the decision to make these provisions – and to make them so thoroughly – is hers and hers alone.

The interdisciplinary approach of composer Thanasis Deligiannis emphasises the power of collaboration beyond disciplines. But his work, too, raises questions about the sharing of authorship and the responsibility for making artistic decisions. In the discussion that continued after the conference, he acknowledged that this aspect was initially a puzzle for him and that he also sees the benefit of a 'collective artistic mind' as an alternative to the centralised process where a single mind makes the final decisions.²

None of these questions and sensitivities is entirely new. Heloisa Amaral mentioned as her inspiration the mobilisation of artists and collectives in the 1960s and 1970s in response to calls for more social and political awareness and the subsequent engagement of curators and art institutions in rethinking the context in which art is created and shown. While not a

dat 'alles wordt uitgelegd, ook hoe je de software programmeert... Als je een bepaald instrument moet bouwen dan leg ik ook uit hoe je... [dat] instrument maakt.' Uiteraard worden deze instructies gegeven in het kader van haar streven om de uitvoerders van haar composities volledige transparantie te geven over haar werkwijze. Tegelijkertijd is zij wel degene die het besluit neemt om deze uitleg te geven en dat op zo'n grondige manier te doen.

De interdisciplinaire aanpak van componist Thanasis Deligiannis legt de nadruk op de kracht van een samenwerking tussen mensen uit verschillende



Duo Hellqvist – Amaral / Impossible Situations

composer herself, in the ordinary sense of someone writing original music, like a growing number of performers and ensembles in the contemporary music field, she is involved in a creative curatorial practice for which she seeks recognition – not only from audiences but also from venues, festivals, and funding agencies.

The wish of music makers to transform traditional systems of music production requires reflection and concerted efforts from all parties involved. Experimenting with the codes and parameters of familiar music creation processes comes not without a cost. It undermines the efficiency of the familiar production processes described at the beginning of this article. It may be worth drawing a parallel here with other art fields. The striving towards more collaborative and interdisciplinary ways of creating music ‘from scratch’ shares characteristics with creation processes familiar to theatre or dance. However, such a holistic approach is much more labour-intensive than the traditional creation process in art music, the efficiency of which is firmly rooted in a clear division of labour, in the unambiguous presence of music notation, and in the use of standardised instruments. The hybrid approach of the four music makers who participated in the panel requires time, material infrastructure and human expertise not usually available in regular music creation processes. As Thanasis Deligiannis noted, residencies in which music makers can use a performance space for an extended time are needed but rare in contemporary art music. The desire of today’s young composers to make music creation more inclusive by integrating a larger number of actors and elements early in the creative process raises complex questions of access and economic viability. Above all, it invites a rethinking of familiar music production processes and the infrastructure made available to today’s creative musicians.

vakgebieden. Toch werpt ook zijn werk vragen op over het delen van auteursrecht en over de verantwoordelijkheid om artistieke beslissingen te nemen. In de discussie die na afloop van de conferentie werd voortgezet erkende hij dat hij heeft geworsteld met dit aspect en dat hij de voordelen van een ‘collectief artistiek denken’ ook ziet als alternatief voor het gecentraliseerde proces waarin één persoon de uiteindelijke beslissingen neemt.²

Geen van deze vragen en gevoeligheden zijn helemaal nieuw. Heloisa Amaral vermeldde als haar inspiratiebron de mobilisering van kunstenaars en collectieven in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw die reageerden op de roep om een groter maatschappelijk en politiek bewustzijn. Curatoren en kunstinstellingen gingen daarop de context waarin kunst werd gemaakt en getoond met andere ogen zien. Hoewel ze zelf geen componiste is in de gebruikelijke betekenis van het woord (d.w.z. iemand die nieuwe muziek schrijft) is Amaral net als een toenemend aantal uitvoerders en ensembles in de hedendaagse muziek actief als ‘creatieve curator’ en wil ze graag als zodanig erkend worden – niet alleen door het publiek maar ook door concertzalen, festivals en subsidiegevers of sponsoren.

De wens van makers om de traditionele muziekproductiesystemen te transformeren vereist bezinning en gezamenlijke inspanningen van alle betrokkenen. Aan het experimenteren met de codes en parameters van vertrouwde creatieprocessen hangt een prijskaartje. Ze ondermijnen de efficiëntie van de gestandaardiseerde productieketen zoals beschreven aan het begin van dit artikel. Het kan nuttig zijn om hier een parallel te trekken met andere kunstdisciplines. Het zoeken naar manieren om nieuwe muziek te maken op een collectieve en interdisciplinaire wijze

FOOTNOTES

- 1 *Décret de la Convention Nationale du dix-neuf juillet 1793 relatif aux droits de propriété des Auteurs d'écrits en tout genre, des Compositeurs de musique, des Peintres et des Dessinateurs*, art. 1.
- 2 E-mail correspondence, 14/05/2023.

vertoont overeenkomsten met creatieprocessen die bekend zijn uit het theater of de dans. Maar zo'n holistische benadering is veel arbeidsintensiever dan het traditionele maakproces in de kunstmuziek dat vooral efficiënt is omdat het stevig geworteld is in een duidelijke taakverdeling, in de eenduidige rol van muzieknotatie en het gebruik van gestandaardiseerde instrumenten. De hybride benaderingen die worden gehanteerd door de vier makers in het panel vragen veel tijd maar ook een materiële infrastructuur en expertise die vaak moeilijk te vinden zijn in de reguliere hedendaagse muziekproductie. Zoals Thanasis Deligiannis opmerkte, zijn artist-in-residence programma's nodig waarbij muzikmakers gedurende een langere periode over een speelplek kunnen beschikken. Deze zijn echter zeldzaam in de hedendaagse kunstmuziek. Het verlangen van jonge componisten om het maken van muziek inclusiever te maken door een groter aantal actoren en elementen in een vroeg stadium bij het creatieve proces te betrekken, werpt ingewikkelde vragen op over toegankelijkheid en economische haalbaarheid. Het vraagt bovenal om een kritische blik op de vertrouwde muzikale productieprocessen en de infrastructuur die de muzikmakers van vandaag ter beschikking staat.

VOETNOTEN

- 1 *Décret de la Convention Nationale du dix-neuf juillet 1793 relatif aux droits de propriété des Auteurs d'écrits en tout genre, des Compositeurs de musique, des Peintres et des Dessinateurs*, art. 1.
- 2 E-mail correspondentie, 14/05/2023.

About the authors

PETER SONDEREN

Dr. Peter C. Sonderen is professor of Theory in the Arts at ArtEZ University of the Arts (NL). He leads the research group Theory in the Arts that focuses on the use and practice of theory, practice, and research in the arts, on performativity, ecology, and the role of the new materialisms. He recently initiated different artistic research projects, in 2022-: *Polyphonic Landscapes* with Zone2Source and in 2022-2023: *Terra Libera* with Rijksmuseum Twente. His latest book is *The Entanglement of Theory and Practices in the Arts* (ArtEZ Press 2019). He also enquires the history of artistic research: 'Hemsterhuis's Art and Aesthetics: Theories in the Making' in: *The Early Writings of Francois Hemsterhuis, 1762-1773*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, pp. 1-22. Next to the research he also develops education relating to the above topics (Honours Lab for students and PreDoc for teachers).

JOEP CHRISTENHUSZ

Joep Christenhusz (1983) studied musicology at Utrecht University as well as musical theory and composition at the Conservatory of Antwerp. From 2008 until 2015 he was a lecturer of music history and analysis at the Conservatory of Enschede, part of ArtEZ University of the Arts. He is a researching member of the ArtEZ Professorship Theory in the Arts and is a tutor in the ArtEZ Honours Lab. As a journalist, Joep writes about classical and contemporary music for the national daily *nrc Handelsblad* weekly magazine *De Groene Amsterdammer*. For November Music he wrote various composers portraits. In line with his research on ecological engagement in the sounding arts, Joep was commissioned by November

Over de auteurs

PETER SONDEREN

Dr. Peter C. Sonderen is lector Theorie in de Kunsten aan ArtEZ University of the Arts (NL). Hij leidt de onderzoeksgroep Theorie in de Kunsten die zich richt op het gebruik en de praktijk van theorie, praktijk en onderzoek in de kunsten, op performativiteit, ecologie en de rol van 'new materialisms'. Onlangs initieerde hij verschillende artistieke onderzoeksprojecten, in 2022-: *Polyphonic Landscapes* met Zone2Source en in 2022-2023: *Terra Libera* met Rijksmuseum Twente. Zijn laatste boek is *The Entanglement of Theory and Practices in the Arts* (ArtEZ Press 2019). Hij onderzoekt ook de geschiedenis van artistiek onderzoek: 'Hemsterhuis's Art and Aesthetics: Theories in the Making' in: *The Early Writings of Francois Hemsterhuis, 1762-1773*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, pp. 1-22. Naast het onderzoek ontwikkelt hij ook onderwijs met betrekking tot bovenstaande onderwerpen (het Honours Lab voor studenten en PreDoc voor docenten).

JOEP CHRISTENHUSZ

Joep Christenhusz studeerde musicologie aan de Universiteit van Utrecht en muziektheorie en compositie aan het Conservatorium van Antwerpen. Als docent muziekgeschiedenis en analyse was hij van 2008 tot 2015 werkzaam aan het ArtEZ Conservatorium Enschede. Hij is als onderzoeker en docent verbonden aan het ArtEZ lectoraat Theorie in de Kunsten en het ArtEZ Honours Lab. Joep werkt als muziekjournalist voor *nrc Handelsblad* en *De Groene Amsterdammer*. Daarnaast schreef hij voor November Music diverse componistenportretten. In het verlengde van zijn onderzoek naar ecologisch engagement in de klinkende kunsten schreef Joep in opdracht van November Music *Weerklanken* (2020) en *Interferenties* (2021). In 2021

Music to write *Earth Sounds* (2020) and *Interferences* (2021). In 2021, the peer-reviewed journal, *APRIA*, published his article 'Soundings of Ecological Time in Contemporary Music and Sound Art' in the issue *Time Matters*. Earlier, ArtEZ Press published his essay collection *Componisten van Babel* (2016), on the work of ten Dutch and Belgian composers of his own generation.

FALK HÜBNER

Falk Hübner (1979) is professor of Artistic Connective Practices at Fontys University of Applied Sciences, Academy of the Arts in Tilburg, The Netherlands. With a background as composer, theatre maker, researcher and educator, he is active in a huge diversity of collaborations within and outside of the arts. His research focuses on the social-societal potential of artistic research, research methodologies, and the relation of the arts and art education in relation to society. In 2019–2021 Falk conducted a post doctoral research at HKU University of the Arts on artistic research methodology and ethics. He is member of the board of Forum+, journal for research and arts, based in Antwerp. Next to his professional life Falk is a (ultra-)marathon runner. He lives in Rotterdam with his partner and their five children.

VEERLE SPRONCK

Dr. Veerle Spronck (1993) works as associate professor 'Valuable Entrepreneurship in and through the Arts' at HKU (University of the Arts Utrecht). There, she empirically investigates the societal value(s) of artistic practices and experiments with what roles artists, musicians, designers, and other creative professionals (could) play in transdisciplinary collaborations. Between 2017 and 2022, Veerle conducted doctoral research at the Maastricht Centre for the Innovation of Classical Music,

publiceerde het peer reviewed journal *APRIA* zijn artikel 'Soundings of Ecological Time in Contemporary Music and Sound Art' in het nummer *Time Matters*. In 2016 verscheen zijn essaybundel *Componisten van Babel* (ArtEZ Press), over het werk van tien componerende generatiegenoten uit Nederland en Vlaanderen.

FALK HÜBNER

Falk Hübner (1979) is lector Artistic Connective Practices bij Fontys Academy of the Arts in Tilburg. Hij heeft een achtergrond als componist, theatermaker, onderzoeker en onderwijsmaker, en werkt in diverse projecten binnen en buiten de kunsten. Zijn onderzoek richt zich op de sociale potentie van artistiek onderzoek, onderzoeksmethodologieën en de relatie tussen de kunsten, kunsteducatie en de samenleving. In de periode 2019-2021 deed Falk aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU) een postdoctoraal onderzoek naar de methodologie en ethiek van artistiek onderzoek. Hij is lid van de redactie van Forum+, tijdschrift voor onderzoek en kunsten. Naast zijn professionele leven is Falk een (ultra-)marathonloper. Hij woont met zijn partner en hun vijf kinderen in Rotterdam.

VEERLE SPRONCK

Dr. Veerle Spronck (1993) werkt als associate lector Waarde(n)vol Ondernemen in en door de Kunsten bij HKU (Hogeschool voor de Kunsten Utrecht). Daar doet ze empirisch onderzoek naar de maatschappelijke waarde(n) van artistieke praktijken, en experimenteert ze met de rollen die kunstenaars, musici, ontwerpers en andere creatieve professionals (kunnen) spelen in transdisciplinaire samenwerkingen. Tussen 2017 en 2022 deed Veerle promotieonderzoek aan het Maastricht Centre for the Innovation of Classical Music, waar ze onderzocht hoe Nederlandse symfonieorkesten

where she examined how Dutch symphony orchestras innovate audience participation in their everyday practices. During her PhD, she was a member of a team of (artistic-)researchers, musicians, and orchestra staff who created concert-experiments and a learning model with études for innovative classical music practice. Apart from her work as researcher, she co-creates the podcast *Kunstmatig* on art and technology, plays the double bass, and is an avid knitter.

JANINE STUBBE

Dr. Janine Stubbe is a human movement scientist and employed as a professor Performing Arts Medicine at Codarts Rotterdam. On the one hand, she focuses on optimizing the health of dancers, musicians, circus artists and athletes (Health for Artists research line) and on the other hand on arts interventions to improve the health of various target groups (Arts for Health research line). Janine is also head of the Codarts Research Office. In this position, she must ensure the quality of practice-oriented research within Codarts. She manages the other professorships and is responsible for acquisition and networking. Janine has written more than 75 international publications and is a frequent invited speaker at international and national conferences. In addition, Janine has acquired research projects with a total value of more than 3.5 million euros. Furthermore, Janine is director of the Performing Artists and Athlete Research Lab (PEARL), the research center of Codarts.

KAROLIEN DONS

Dr. Karolien Dons is professor (lector) Music in Context at the Research centre Art & Society and the Prince Claus Conservatoire of the Hanze University of Applied Sciences Groningen. Karolien's expertise consists of innovative music practices in social contexts. Recurring themes in

publieksparticipatie innoveren in hun dagelijkse praktijken. Tijdens haar PhD werkte ze samen met (artistiek) onderzoekers, orkest-staff en -musici aan het opzetten van concert-experimenten en het maken van een leermodel met études voor de veranderende klassieke muziekpraktijk. Naast haar werk als onderzoeker, maakt Veerle de podcast *Kunstmatig* over kunst en technologie, speelt ze contrabas en is ze een enthousiast breier.

JANINE STUBBE

Dr. Janine Stubbe is bewegingswetenschapper en werkzaam als lector Performing Arts Medicine bij Codarts Rotterdam. Enerzijds richt ze zich op het optimaliseren van de gezondheid van dansers, musici, circusartiesten en sporters (Onderzoekslijn Health for Artists) en anderzijds op het inzetten van de kunsten om de gezondheid van verschillende doelgroepen te verbeteren (Onderzoekslijn Arts for Health). Janine is tevens hoofd van het Codarts Research Office. In die functie moet zij zorgdragen voor de kwaliteit van het praktijkgerichte onderzoek binnen Codarts. Zij stuurt de andere lectoraten aan en is verantwoordelijk voor acquisitie en netwerkvorming. Janine heeft meer dan 75 internationale publicaties geschreven en is een veelgevraagd spreker op internationale en nationale congressen. Daarnaast heeft Janine als penvoerder talrijke onderzoeksprojecten geacquireerd met een totale omvang van meer dan 3,5 miljoen euro. Ten slotte is Janine directeur van het Performing artists and Athlete Research Lab (PEARL), het onderzoekscentrum van Codarts.

KAROLIEN DONS

Dr. Karolien Dons is als lector Music in Context verbonden aan het Kenniscentrum Kunst & Samenleving en het Prins Claus Conservatorium van de Hanzehogeschool Groningen. Karolien's expertise bevindt zich op het gebied van innovatieve muziekpraktijken in sociale contexten.

Karolien's recent research activities are a.o. participatory making processes, the engaged musician and ethical aspects, for example about inclusion and autonomy. Karolien was connected to the research group Lifelong Learning in Music of the Hanze University where she substantially contributed to numerous research and innovation projects, such as Music and Dementia, Music at the Odense house, Meaningful Music in Healthcare (MiMiC) and Professional Excellence in Meaningful Music in Healthcare (ProMiMiC). Karolien studied musicology at Ghent University and music psychology at the University of Jyväskylä (Finland). In 2019, Karolien obtained her doctoral degree at the Guildhall School of Music & Drama (London) with an ethnographic study into the facilitation of co-creative musicking with vulnerable elderly people.

MICHIEL SCHUIJER

Michiel Schuijjer is a musicologist and music theorist currently head of the research division at the Conservatorium van Amsterdam. In his research, he explores historical, sociological, and cultural perspectives on music theory. His book *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts* (University of Rochester Press, 2008) was awarded the American Society for Music Theory Emerging Scholar Award in 2010. Recent research interests include evolving notions of professionalism in music and the role of heritage in musical culture. From 2020 through 2022, Schuijjer was project leader of the Academy for Musicology and Musicianship (Amsterdam, Utrecht), a study program combining the strengths of conservatory and university education.

PAUL CRAENEN

Paul Craenen is a research professor, composer and researcher at the intersection of artistic practice and education. He studied piano and

Thema's die terugkeren in Karolien's onderzoek zijn o.a. participatieve maakprocessen, de geëngageerde musicus en ethische aspecten, bijvoorbeeld rond inclusie en autonomie. Karolien was verbonden aan het lectoraat Lifelong Learning in Music van de Hanzehogeschool waar zij een grote bijdrage leverde aan tal van onderzoeks- en innovatieprojecten, waaronder Muziek en Dementie, Muziek in het Odensehuis, Meaningful Music in Healthcare (MiMiC) en Professional Excellence in Meaningful Music in Healthcare (ProMiMiC). Karolien studeerde musicologie aan de Universiteit Gent en muziekpsychologie aan de University of Jyväskylä (Finland). In 2019 is Karolien gepromoveerd aan de Guildhall School of Music & Drama (Londen) met een etnografische studie naar het faciliteren van co-creatief musiceren met kwetsbare ouderen.

MICHIEL SCHUIJER

Michiel Schuijjer is musicoloog en muziektheoreticus en lector aan het Conservatorium van Amsterdam. In zijn onderzoek verkent hij historische, sociologische en culturele perspectieven op de muziektheorie. Zijn boek *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts* (University of Rochester Press, 2008) werd in 2010 bekroond met de Emerging Scholar Award van de Amerikaanse Society for Music Theory. Schuijers onderzoeksinteresses omvatten veranderende noties van professionaliteit in de muziek en de rol van erfgoed in de muziekcultuur. Van 2020 tot 2022 was hij projectleider van de Academy for Musicology and Musicianship (Amsterdam, Utrecht), een studieprogramma dat de krachten van conservatorium- en universitair onderwijs bundelt.

PAUL CRAENEN

Paul Craenen is lector, componist en onderzoeker op het snijvlak van kunstpraktijk en onderwijs. Hij studeerde piano en kamermuziek aan het

chamber music at the Lemmens Institute in Leuven and received his PhD from Leiden University (2011) with research on the status of the performing body in contemporary composed music. His book *Composing under the Skin. The music-making body at the composer's desk* (2014) was published by Leuven University Press. He taught piano and experimental music at several Flemish music academies for many years. From 2012 to 2018, he was director of Musica, a Flemish arts organization for music education and participation. Since 2018, he leads the lectorate Music, Education & Society at the Royal Conservatory in The Hague. He is also a lecturer at Leiden University.

Lemmensinstituut in Leuven en promoveerde aan de Universiteit Leiden (2011) met een onderzoek naar de status van het uitvoerende lichaam in de hedendaagse gecomponeerde muziek. Zijn boek *Composing under the Skin. The music-making body at the composer's desk* (2014) werd gepubliceerd door Leuven University Press. Hij was jarenlang leraar piano en experimentele muziek aan verscheidene Vlaamse muziekacademies. Van 2012 tot 2018 was hij directeur van Musica, een Vlaamse kunstenorganisatie voor muziekattractie en participatie. Sinds 2018 leidt hij het lectoraat Music, Education & Society aan het Koninklijk Conservatorium Den Haag. Hij is tevens docent aan de Universiteit Leiden.

Colofon / Colophon

Deze publicatie is tot stand gekomen ter gelegenheid van festival November Music 2023 dankzij de hulp van / *This edition was produced for November Music 2023 with the support of:* November Music, Buma Cultuur, De Twee Snoeken



buma || cultuur



TEKST / TEXT

Peter Sonderen, Joep Christenhusz, Falk Hübner & Veerle Spronck, Janine Stubbe & Karolien Dons, Michiel Schuijjer & Paul Craenen

ArtEZ

Professorship
Theory in the Arts

HKU utrechts
conservatorium



Conservatorium van Amsterdam
Amsterdam University of the Arts

Hanze
University of Applied Sciences
Groningen
Research Centre Art & Society

codarts
rotterdam

**Koninklijk
Conservatorium
Den Haag**

VERTALING / TRANSLATION

Moze Jacobs

IN OPDRACHT VAN / COMMISSIONED BY

November Music & Buma Cultuur

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Shutterstock: cover, pp. 6/7, 28/29, 74/75, 100/101, 130/131

Kate Moore: pp. 32, 36/37

Thomas Coehoorn: pp. 41, 42

Moon Saris: pp. 80/81

Lieke van den Oord: p. 86

Maite van der Marel: p. 90

Karolien Dons: p. 106

Anna van Kooij: p. 136

Maya Verlaak: p. 140

Thanasis Deligiannis: pp. 144/145

Ellen Inga: p. 153

GRAFISCH ONTWERP / GRAPHIC DESIGN

Bart Smit, De Twee Snoeken

DRUKKER / PRINTED BY

Drukkerij Tielen, Boxtel

OPLAGE / PRINT RUN

1000 exemplaren / 1,000 copies

ISBN

978-90-77955-52-9

EERDER VERSCHENEN IN DEZE REEKS

- | | |
|--|--|
| 01 Richard Rijnvos (zonder titel) | 09 Willem Jeths – <i>Achter de noten</i> |
| 02 Martijn Padding – <i>Geraffineerde
gammeligheid</i> | 10 Anthony Fiumara – <i>What you
hear is what you hear</i> |
| 03 Peter Adriaansz & Piet-Jan van
Rossum – <i>Alles voorbij</i> | 11 Kate Moore – <i>...along the
landscape and floating currents</i> |
| 04 Seung-Ah Oh – <i>Intuïtie, durf en
een gevoelig oor</i> | 12 Mayke Nas – <i>Heldere verwarring</i> |
| 05 Yannis Kyriakides – <i>The year of
the voice of the eye</i> | 13 Calliope Tsoupaki – <i>Rode draden</i> |
| 06 Robin de Raaff – <i>Stealing back
from time</i> | 14 Weerklanken – <i>Ecologische
resonanties in de hedendaagse
muziek en geluidskunst</i> |
| 07 Robert Zuidam – <i>Muziek als
gebaar</i> | 15 Interferenties – <i>Over natuur-
cultuur relaties in de heden-
daagse muziek en geluidskunst</i> |
| 08 Muziek mét – <i>Over de
multidisciplinaire vermening
van muziek met andere
kunstvormen</i> | 16 Joey Roukens – <i>Tussen hemel en
aarde</i> |

A photograph of a wooden structure, possibly a stage or a set, with a blue and white glowing worm-like object on the floor and a blue and white glowing object on the wall. The scene is dimly lit, with the glowing objects providing the primary light source. The wooden structure is made of light-colored wood with visible grain. The glowing object on the floor is a long, thin, worm-like shape with a blue body and a white, glowing, curved end. The glowing object on the wall is a similar shape, but it is more compact and has a blue body with a white, glowing, curved end. The text "NM 17" is overlaid on the image in a white, sans-serif font.

NM 17

NL EN