

Over de toekomst van de muziekwetenschap

Kort gezegd: die toekomst zie ik zonder zorgen tegemoet, afgezien alleen van het verslechterende economische klimaat dat voor afgestudeerden in de kunst- en cultuurwetenschappen niet veel goeds belooft. Als je de vakbladen en congresberichten ook maar enigszins bijhoudt zie je dat ze vol staan met nieuwe ideeën en uitwisseling met andere disciplines. De muziekwetenschap heeft nog nooit zo gebloeid als nu. Waar Goethe klaagde dat hij niet meer het gehele veld van wetenschappen kon beheersen, is het nu zelfs zo dat alleen het veld van de muziekwetenschap door zijn pluriformiteit al bijna onoverzienbaar is geworden.

Op haar verleden kan de muziekwetenschap trots zijn. Historisch gezien en in vele culturen begon ze als een theoretische discipline, een nog steeds springlevende tak van wetenschap vol nieuwe ontwikkelingen. Het begin van onze huidige muziekwetenschap, waarin die theoretische kant is geïncorporeerd, ligt bij de eerste muziek-geschiedschrijvingen in de 18e eeuw; gedurende de 19e en 20e eeuw ontwikkelde zich daaruit de historische muziekwetenschap. Het doel was aanvankelijk te begrijpen hoe de muziek van het heden - die als de top van de piramide werd beschouwd - tot stand was gekomen, en dat bracht met zich mee: de ontsluiting van het oude materiaal door middel van bronnenonderzoek en -evaluatie, met als gevolg verantwoorde uitgaven volgens kritische methoden en -analyse. Nog steeds behoort dat tot de belangrijke bezigheden van de historische muziekwetenschap want er komt nog altijd nieuw en interessant materiaal boven water en ook ouder werk moet vaak worden herzien (zie bijvoorbeeld de nieuwe Josquin-editie). Later, vooral in de 20e eeuw, ontwikkelde zich ook een oor voor de esthetische waarde van die oude muziek en voor de interpretatie ervan. Er zijn talloze voorbeelden van te geven. Een uit mijn eigen gebied: Machauts werken waren allang in een editie verschenen, en nog wel op zeer verantwoorde en kritische wijze, door Friedrich Ludwig, voordat de esthetische waardering voor zijn werk op gang kwam, die eigenlijk pas sinds circa 1950 is ontstaan. In die zin was de oude muziekwetenschap een wetenschap puur om het weten en om de bevrediging van de nieuwsgierigheid (Ludwig zelf had vermoedelijk weinig gevoel voor de schoonheid van Machauts muziek); uiteindelijk heeft dat geresulteerd in de ontsluiting van wat een prachtig repertoire blijkt te zijn, dat ons culturele én wetenschappelijke leven zeer heeft verrijkt. Nu, vandaag de dag, bevind ik mij in een discussie met collega's over de hele wereld uit zowel de muziekwetenschap als de romanistiek over de analyse en de betekenis en interpretatie van die werken. Niettemin moet ik altijd terug naar de bronnen waar ook die scrupuleuze oude editie op gebaseerd is, om te kunnen begrijpen hoe Machaut zélf bepaalde denkbeelden door middel van de notatie in zijn composities heeft gesymboliseerd; de basiskennis die nodig was om de editie te maken, het 19e-eeuwse ambacht dus, moet ik ook nu nog steeds beheersen om mijn interpretatie een stevig fundament te geven. Immers: historische muziekwetenschap baseert zich, als zij muziek uit het verleden wil interpreteren, noodzakelijkerwijs op ontcijfering en analyse van het genoteerde, andere middelen hebben wij niet voor zover het muziek uit het vroegere verleden betreft. Door middel van interpretatie, gebaseerd op die notationele analyse én op context-onderzoek, kunnen we trachten duidelijk te maken waarin de betekenis en de waarde van die muziek schuilt, een oor en oog krijgen voor andere denkwijzen; en dat lijkt mij een prachtig streven, ook voor de toekomst. Ook het contact met, en de reflectie op, de uitvoerings-praktijk speelt een grote rol in het onderzoeken van de in muziek besloten denkbeelden en de esthetische waarde van die muziek. De historische muziekwetenschap heeft er dus voor gezorgd en zorgt er nog steeds voor dat wij ons vandaag de

dag kunnen omringen met werken uit het hele verleden van de westerse muziek, een situatie die nooit eerder is voorgekomen.

Historische muziekwetenschap is nu maar een onderdeel van een veel breder vak; muziekwetenschap onderscheidt zich van veel kunst- en cultuurstudies door de enorme breedte van haar terrein. Binnen elk van haar subdisciplines is er bovendien een grote diversiteit aan benaderingen, zowel van de positivistische - de documentaire en metende - kant als van de interpretatieve. Je ziet het ook aan de vakbladen waarvan sommige zich vooral op theorie en interpretatiestrategieën toeleggen, andere op middeleeuwenstudies of de 19e eeuw, weer andere op niet-westerse muziekculturen etc. Het spectrum van onderwerpen en benaderingen is zo groot dat zelfs de goedvoorzien Utrechtse bibliotheek het zich niet meer kan permitteren alles aan te schaffen wat er jaarlijks verschijnt. Ik heb dus totaal geen angst dat we zouden achterlopen ten opzichte van andere vakken; integendeel, juist het bestaan van die verscheidenheid lijkt mij een groot goed. Als ik al een algemene tendens zou moeten aanwijzen is dat die van een groeiende uitwisseling tussen de verschillende subdisciplines. Ik wil hier geen titels of namen laten vallen, maar maak één uitzondering, de essaybundel *Rethinking music*, alweer 5 jaar oud, die een groot aantal uiterst actuele teksten bevat door meer dan twintig verschillende auteurs over tal van onderwerpen, een stimulerend boek met recente gedachten en discussies over het vak en over mogelijke uitwisseling van methoden.

Waar zie ik dan nog een uitdaging voor de toekomst? Ik kan zeker niet voor alle subdisciplines spreken maar wat historische muziekwetenschap betreft geldt dit een oud zeer, al veel vaker aan de orde gesteld: de publieke discussie over muziek, met name de omgang met de canon en het zogeheten ijzeren repertoire. Er bestaat een belangrijk discrepantie tussen het veld dat de muziekwetenschap bestudeert en het repertoire dat bij het grote publiek geliefd is, een soort omgekeerde pyramide: een breed spectrum van onderwerpen die worden bestudeerd, een vrij smal segment daarvan dat je in het dagelijkse concertleven tegenkomt.

Het ontstaan en de ontwikkeling van het repertoire zijn vrij ingewikkeld (in genoemd boek staat daarover een zeer zinnig artikel dat tot verder onderzoek uitnodigt). Heel ongenueanceerd gezegd: vanaf ca 1800 ontstond in het concertleven een repertoire van veelgespeelde en daardoor klassieke werken, dat zich maar zeer langzaam heeft uitgebreid, aanvankelijk eerder naar voren dan naar achteren: nieuwe werken en nieuwe componisten werden er eerder in opgenomen dan oudere, enkele uitzonderingen (als Palestrina, Bach en Handel) daargelaten. Monteverdi geldt vandaag de dag voor het grote publiek nog steeds als enigszins bijzonder, al zijn zijn opera's dan inmiddels wél tot het vaste repertoire doorgedrongen. Er is een zeker verschil tussen wat we de canon noemen en het gangbare repertoire: componisten als Schönberg of Monteverdi behoren wel tot de canon maar uitvoering van hun werk is nog altijd geen routinezaak. Nog nooit eerder in de geschiedenis van het muziekleven was er een zo grote prominentie van muziek die een of meer eeuwen geleden gecomponeerd is. Het begon in de achttiende eeuw met enkele concerten voor liefhebbers van 'ancient music' terwijl het gros van de publieke concerten hedendaagse muziek bevatte, maar nu hebben we de ongewone situatie dat het repertoire, ja zelfs vrijwel de hele aankleding van de orkesten en het concertgedrag gefossiliseerd zijn in de 19e- en begin 20e-eeuwse muziekpraktijk, met voornamelijk muziek van meer dan 100 jaar oud. Recente muziek is iets voor een kleine groep liefhebbers (afgezien natuurlijk van de popmuziek); een wat groter publiek zoekt zijn heil in oude muziek, vooral barok en soms nog iets vroeger, terwijl de grote meerderheid blijft bij het

‘symfonisch’ repertoire (overigens is het geheel nog maar een klein segment van de totale muziekmarkt). Als je alleen zou uitgaan van de vraag van het grote publiek, zou er voor de muziekwetenschap niet zo heel veel meer te doen zijn dan het actueel houden van de *New Grove* (en de *MGG* voor de weinigen die zich niet door de Duitse taal laten afschrikken).

De historische muziekwetenschap heeft, met andere woorden, een enorme nieuwe vleugel aan het museum gebouwd maar het publiek wandelt grotendeels rond in de al bestaande zalen van ca 1700-1920 (niet dat die niet de moeite waard zijn, overigens). Dat is jammer en ik voel een zekere jalouzie ten opzichte van de beeldende kunsten waar het publiek een minder beperkte belangstelling heeft, al zijn er ook daar populaire en minder populaire kunstenaars. Naar mijn idee is het concertpubliek behoudender dan het publiek voor beeldende kunst. Het lijkt mij daarom dat een van onze taken ligt in het nieuwsgierig maken van een groter aantal mensen naar zowel de enorme erfenis die wij uit het verleden hebben als naar nieuwe muziek, én in het ontwikkelen van oren daarvoor. Natuurlijk gebeurt dat al voor een deel: een goed voorbeeld is het zogeheten oude-muziekcircuit waar wetenschap en uitvoerende kunst lange tijd vruchtbaar hebben samengewerkt. Helaas lijkt die beweging haast weer enigszins op haar retour of vercommercialiseerd te zijn: je hoort nu meer ‘vernieuwde’ 19e eeuwse muziek dan 16e of 15e-eeuwse (om over eerdere muziek maar te zwijgen).

De brede informatie en publieke discussie over muziek zijn geringer dan die over beeldende kunst en literatuur; ze betreffen doorgaans recensies van uitvoeringen, interviews met beroemde solisten en ensceneringen van opera’s, maar gaan te zelden in op de werken zelf. Algemeen toegankelijke artikelen en aankondigingen van interessante werken, mét een goede toelichting over de achtergronden ervan en over de manier van luisteren, kunnen de waarde van andere muziek dan het gangbare repertoire onder de aandacht te brengen en het publiek informeren (een recent voorbeeld was een stuk over Kagels ‘Zweimann-Orchester’ en de bespeling daarvan). Ik blijf hopen dat op de wetenschaps- en cultuurpagina’s van de kranten regelmatig nieuwsgierigmakende stukken over muziek en muziekwetenschap zullen gaan verschijnen. Er wordt minstens evenveel naar muziek geluisterd als er gelezen wordt; boekenbijlagen zijn er vele, maar muziekbijlagen aanzienlijk minder.

Het lastigst is het ontwikkelen van een toegankelijke taal waarin toch enkele elementaire muzikale begrippen hun plaats kunnen hebben. Moeilijkheid is dat muziek, net als de wiskunde, op een afsprakensysteem berust, en een extra-complicatie is dat dat afsprakensysteem niet door de eeuwen heen gelijk gebleven is; verder dat werken die intuïtief als de mooiste worden ervaren tegelijkertijd vaak de lastigste zijn om in eenvoudige termen uit te leggen. Toch moet het mogelijk zijn, als tenminste de inspanning van beide kanten komt. Niemand klaagt als er op de wetenschapspagina’s wiskundige, natuurkundige of medische zaken worden uitgelegd met een daarbij behorend begrippen-apparaat, maar zo gauw het om muziek gaat zie je bij de redacties een huivering over de rug lopen. Stel je de kunsthistoricus voor die moet proberen een schilderij te beschrijven zonder het over vormen of kleuren te hebben; toch is dat vaak onze situatie. (Laatst werd overigens geschreven over ‘wellustig samensmeltende sexten’: zou dat een manier kunnen zijn?) De universiteit zou die discussie kunnen stimuleren door ook deze vorm van publiceren wat hoger te waarderen in de wetenschappelijke output.

Een mede-oorzaak voor de gebrekkige communicatie tussen muziekwetenschap en publiek is de geleidelijke verdwijning van een cultuur van zelf-muziekmaken, alleen of in gezelschap, die vroeger de basis moet hebben gevormd van de maatschappelijke discussie over muziek. Deze actieve muziekcultuur is grotendeels vervangen door de passieve van radio en CD

waardoor vrijwel uitsluitend vastgelegde, ‘versteende’, topuitvoeringen te horen zijn. Op zichzelf zijn opnamen een groot goed, maar juist het zelf actief muziek beleven op verschillende niveaus is een groot gemis dat, denk ik, een basis aan de discussie heeft doen ontvallen. Sinds het begin van de 20e eeuw is het mogelijk om steeds weer dezelfde uitvoering te horen, gefixeerd in het barnsteen van de opname. Het lijkt daardoor alsof de permanentie die eigen is aan genoteerde maar nog niet klinkende muziek, dus het objectmatige en museale aspect van muziek, het proces - de levende uitvoering met haar eenmaligheid en onherhaalbaarheid - is gaan vervangen, met verwarrende gevolgen voor de beschouwing van muziek. De invulling van dat gat is moeilijker en door de muziekwetenschap niet te beïnvloeden; daar ligt meer een taak voor het onderwijs. Als de muziekwetenschapper zelf ervaring heeft met actief muziek maken is dat niettemin een goed ding; het confronteert hem met de directheid en onomkeerbaarheid van de uitvoerende kant van muziek. Men is zo gewend het knopje aan te zetten waarna de muziek zich afspeelt zoals verwacht, dat wel eens uit het oog verloren wordt dat een musicus zelf, noot voor noot, zijn muzikale betoog voortbrengt en dat er in de realisatie van een partituur duizenden keuzemomenten zijn die per keer een verschillend, onverwacht en onvoorspelbaar resultaat opleveren. In recentere publicaties wordt trouwens meer en meer aandacht besteed aan de uitvoerende, processuele kant van de muziek in samenhang met haar analyse (zie ook Frits Noskes inaugurele rede aan de UvA, *Forma formans* uit 1969, waarin hij het belang van analyse van muziek als proces al benadrukte). In de zin van: ‘op grond van waarnemingen voorspellingen doen’, zie ik echter geen grote taak voor onze wetenschap; voorspelbare muziek of voorspelbare uitvoeringen zijn doorgaans niet de interessantste.

Er ligt, kortom, een uitdaging voor het vak in de opdracht de vele aspecten van muziek die zij bestudeert dichter bij het publiek te brengen en andere mogelijke manieren van luisteren onder de aandacht te brengen; verschillende soorten muziek: niet-westerse of oude westerse, vragen immers om verschillende luisterhoudingen. Die communicatie is noodzakelijk, omdat onze basis in de maatschappij ligt. En we zijn absoluut nodig: er wordt enorm veel naar muziek geluisterd, vele luisteraars zijn geïnteresseerd in uitleg en het mankeert dus vooral aan de overdracht via de publicistiek. Een teken van die belangstelling: een toch niet al te gemakkelijk boek als Christoph Wolffs *Bach: The learned musician* vloog de winkels uit. Nieuw is mijn verhaal bepaald niet; maar het probleem is nog steeds actueel.

Wat onze opleiding betreft voel ik eveneens een verantwoordelijkheid betreffende de binding met de maatschappij: onze studenten, althans de meeste, moeten op een gegeven moment werk vinden en daartoe dienen ze beslagen ten ijs te komen. Met andere woorden: ze moeten het basismateriaal en de basistechnieken kennen en er mee om kunnen gaan; en alleen al dat basismateriaal is enorm. Die vaardigheden en kennis, het handwerk dus, moeten zij hier leren, op zo veelzijdig mogelijke wijze. Vrijwel ieder artikel in de vakbladen en in bijvoorbeeld genoemd boek (*Rethinking music*) gaat ervan uit dat die basale kennis aanwezig is; daarzonder worden zulke teksten onbegrijpelijk. Pas op grond daarvan kunnen studenten leren denken over het vak, reflectie uitoefenen op de methode die ze gebruikt hebben. Slechts weinigen van de afgestudeerden zullen in het academische milieu en de daar heersende discussies terechtkomen; velen meer worden werkzaam in de cultuursector van de maatschappij en daar zullen zij, hoop ik, de uitdaging waarover ik hiervoor sprak kunnen opnemen.

Jacques Boogaart