

Onorthodoxe muziekfilosofie

Erik Heijerman

Nadenken over muziek is in de filosofie al een heel oude tak van sport – Pythagoras beoefende deze al – maar het vak *muziekfilosofie* is slechts van recente datum. Met muziekfilosofie bedoel ik dan de systematische reflectie over filosofische vragen waar muziek ons voor stelt. Zo'n vak wordt bepaald door een canon van vragen, mogelijke antwoorden en toonaangevende auteurs, net als dat bij andere onderdelen van de filosofie het geval is. Hier zijn enkele van die vragen. Wanneer wordt klank tot muziek? Heeft muziek betekenis, en zo ja, wat houdt het begrijpen van die betekenis dan in? Begrijpen we de betekenis van muziek net zo als we de betekenis van taal begrijpen? Kan muziek de werkelijkheid representeren? Kan zij gevoelens uitdrukken? Wat is een muziekwerk voor een soort object? Welke waarde heeft muziek, en waar hebben we het over als we over 'diepgang' in muziek spreken?

Er zijn in de loop van de geschiedenis wel de nodige filosofen geweest die het een en ander over muziek hebben gezegd, maar echt systematische verhandelingen over het onderwerp zul je nauwelijks vinden. Dat is merkwaardig. Muziek is immers een verschijnsel dat sinds mensenheugenis bestaat. Als filosoof kun je over vrijwel *alles* nadenken, dus waarom is dat met muziek zo weinig gebeurd? Volgens mij ligt dit niet zozeer aan de filosofie, maar vooral aan de ontwikkeling van de muziek zelf. Muziek was tot aan het eind van de 18^{de} eeuw vooral functionele muziek. Zij functioneerde aan het hof, bij feesten en partijen, en in de kerk ter opluistering van de liturgie. Muziek was op een natuurlijke manier ingebed in het dagelijks leven. Aan het eind van de 18^{de} eeuw gaat dat echter veranderen en komt de absolute muziek op, muziek die beluisterd wordt omwille van zichzelf. Je gaat naar de concertzaal om in hoger sferen te geraken. Net als er musea ontstaan waarin dingen uit het verleden te bezichtigen zijn die tot dan toe slechts een functionele waarde hadden (denk aan portretschilderijen), gaat er een 'imaginary museum of musical works' ontstaan (Lydia Goehr). Muziek werd identificeerbaar in de vorm van *muziekwerken*, eigenstandige objecten met een eigen identiteit en een nieuwe status. Het muziekwerk – en dan met name het instrumentale muziekwerk – kwam op een voetstuk te staan en kreeg een intrinsieke waarde. Muziek maakte vergeleken met de andere kunsten misschien wel de grootste transformatie mee als het ging om de waardering ervan: waar zij ooit beschouwd werd als een relatief onbelangrijk verschijnsel werd zij bij Schopenhauer de hoogste van de kunsten.

Waarom deze lange inleiding tot een boekaankondiging? In de eerste plaats: deze ontwikkeling verklaart misschien waarom vanaf die tijd de filosofie zich meer en op een nieuwe wijze met muziek bezig houden (het pythagorese wereldbeeld en de eeuwenlange traditie van de muziek der sferen waren allang voorbij). In 1854 verscheen Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*. Hoewel niet door een filosoof geschreven had het werk een grote filosofische impact omdat de auteur beweerde dat muziek niets kan uitdrukken: noch gedachten, noch emoties – muziek is louter klankstructuur. Het is nog altijd een toonaangevend boek, dat echter een vrij lange incubatietijd nodig had. Pas in de jaren '50 van de vorige eeuw begon muziekfilosofie zich echt te ontwikkelen, leidend tot een bloei in de laatste decennia. Die bloei vindt vooral plaats in de angelsaksische, analytische filosofie met zijn wetenschappelijke invalshoek. Waarom dát zo is weet ik niet, misschien is dit gewoon toeval. Maar de koppeling van autonome muziek aan de analytische traditie in de filosofie maakte – en dat is mijn tweede opmerking – dat muziekfilosofie een eigen karakteristiek kreeg, door Aaron Ripley benoemd als *automanie*. Dit houdt in dat muziekwerken worden beschouwd als zelfstandige entiteiten: autonome klankstructuren, die niet ingebed zijn in de wereld en als a-historisch worden opgevat. Daarnaast is de aandacht sterk gericht op de instrumentale muziek. Aan de relatie tekst-muziek bijvoorbeeld wordt relatief weinig aandacht besteed.

Ripley verzet zich tegen deze dominante benadering in de analytische muziekfilosofie. Hij pleit voor een benadering waarin muziek weliswaar klankstructuur blijft, maar tegelijk historisch geïnterpreteerd wordt, zodat de betekenis van muziek net zo goed een functie is van de cultuur als van haar muzikale structuur. *The Philosophy of Music* heeft vijf hoofdstukken, telkens in twee delen verdeeld. In het eerste deel wordt de achtergrond van de problematiek gegeven (belangrijkste vragen, opvattingen en auteurs), in het tweede deel geeft hij zijn eigen visie, waarbij hij de autonome benadering probeert te doorbreken. Het aardige is dat elk hoofdstuk wordt opgehangen aan een specifiek muziekwerk, zodat er ook vlees aan de botten komt. De thema's van de hoofdstukken zijn het begrijpen van muziek, representatie (het probleem of muziek de werkelijkheid kan representeren), expressie (het uitdrukken van emoties), uitvoeringspraktijk (over muzikale ontologie) en diepgang (*profundity*).

Laat ik er een hoofdstuk uitlichten, zodat duidelijk wordt hoe Ridley te werk gaat, dat over muzikale ontologie. Het centrale probleem daar is de vraag wat een muziekwerk voor een soort object is. Dat is nu typisch een vraag die in de autonome benadering van muziek kan opkomen. Op het moment dat er over muziek wordt gesproken in termen van muziekwerken, kun je je afvragen wat dat voor soort dingen zijn. In de muziekfilosofie wordt dan gezocht naar identiteitscriteria voor het muziekwerk. Is het de partituur? Is het de klasse van alle uitvoeringen van het werk? Is het een abstracte klankstructuur, een zelfstandig platoons object, dat eerder ontdekt wordt dan gecreëerd? Nauw hieraan gekoppeld zijn kwesties rond de authentieke uitvoeringspraktijk, waarin de instrumentatie essentieel – dus een identiteitscriterium – is voor het uitvoeren van het werk. Dat muziekfilosofen zich daarbij niet afvragen of een uitvoering ook een *waardevolle* uitvoering is, 'should strike one as scandalous', aldus Ridley. Het is volgens hem veel belangrijker je af te vragen of een uitvoering (of transcripties, versies) als *getrouw* aan het werk kan worden beschouwd, en hij illustreert dit aan Busoni's bewerking van Bachs Chaconne uit de Tweede Partita voor vioolsolo. Hoe getrouw is die aan Bachs oorspronkelijke compositie, als we hem vergelijken met andere transcripties van dat werk? Dat is een veel interessantere vraag dan de vraag of Busoni's transcriptie nog wel Bach is – want wie vraagt zich dát nu af? Deze kritiek is ook van toepassing op mijn eigen hoofdstuk in *Welke taal spreekt de muziek?* over Jan Rots hertaling van de Matthäus Passion, waarin ik uitgebreid inging op de vraag of die versie nog wel 'de Matthäus Passion' is, en daarbij de kwestie van de waardevolheid van Rots versie ontweek.

Hoewel Ridley zich dus tegen de dominante benadering in de analytische filosofie verzet, en daarmee *inhoudelijk* gezien onorthodox is, is zijn aanpak *methodisch* gezien nog steeds streng analytisch en daarmee tegelijk nog orthodox. De lezer krijgt geen makkelijke kost voorgeschoteld. De tekst is er een van 'detailed argument', waarin redeneringen van toonaangevende auteurs minutieus op de snijtafel worden gelegd. Het gaat dus niet om een eenvoudige inleiding in de muziekfilosofie. Daarvoor kan men bijvoorbeeld beter terecht bij Peter Kivy's *Introduction to a Philosophy of Music* (2002). Maar het boek biedt voor wie al een beetje ingevoerd is in de muziekfilosofie interessante redeneringen en een nieuwe visie die de moeite waard is om nader te doordenken.

Aaron Ridley, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*. Edinburgh University Press, 2004. ISBN 0-7486-090-2.

Verschenen in *Kunst en Wetenschap*, 15de jrg. nr. 4, winter 2006/07