

Inhoud

Inleiding	11
1 Muziek als geschiedenis	16
1.1 Muzikale geschiedschrijving	17
1.2 De muzikale canon	19
1.3 Geschiedschrijving als het vertellen van verhalen	21
1.4 De validiteit van muzikale geschiedschrijving	23
1.5 Muzikale geschiedschrijving als historisch studieobject	27
2 Het muzikale object	29
2.1 Muziek als conventie	29
2.2 Cultuur	31
2.3 Conventie	33
2.4 Muziek als geluid	35
2.5 Het luisterproces	36
2.6 Cognitief en empirisch muziekonderzoek	39
2.7 Muziek als opname en als digitale informatie	45
2.8 Muziek als partituur	47
3 Muzikale kennis	54
3.1 Auteursintentie	55
3.2 De veronderstelde componist	57
3.3 Structureel luisteren	59
3.4 Subjectiviteit	62
3.5 Muziek en betekenis	63
3.6 Hermeneutiek en muzikanalyse	66
3.7 Muzikanalyse als semiotische activiteit	72
3.8 Teken, denotatie, connotatie	73

3.9	Icoon, index, symbol	74
3.10	Waarheid in diversiteit	77
3.11	Analyse als synthese	79
3.12	Muziek als enigma	80
3.13	Artistiek onderzoek	83
4	Het instrumentarium van de muziekonderzoeker	86
4.1	De mogelijkheden en beperkingen van de traditionele muziektheorie	87
4.2	De productiviteit van de traditionele muziektheorie	89
4.3	De macht van pop	91
4.4	Muziek en maatschappij	93
4.5	Beschrijving van de muzikale vorm	98
4.6	Beschrijving versus interpretatie	99
4.7	De parameters van ‘Purple Haze’	102
4.8	De relatie tussen muziektheorie, muzikale parameters en de muzikale ervaring	105
4.9	Muzikale emotie	108
5	De lichamelijkheid van muziek	112
5.1	Muziek als beweging	113
5.2	Intelligentie en lichamelijkheid	114
5.3	Belichaamde waarneming	115
5.4	Muzikale gebaren als verhalen over het lichaam	118
5.5	Akoestische aanrakingen	120
5.6	De fysieke sensatie van livemuziek	122
5.7	De authentieke ervaring van muzikaal samenspel	124
5.8	Muziek en ethiek	125
6	Interdisciplinair muziekonderzoek	129
6.1	Vragen die de ‘muziek zelf’ overstijgen	130
6.2	De traditionele muziekanalyse en verhalen	131
6.3	Interdisciplinariteit	132
6.4	Een voorbeeld van muzikale interdisciplinariteit: narrativiteit	134
6.5	Narrativiteit	135
6.6	Narratologie	136
6.7	Muzikale twijfels over narrativiteit en interdisciplinariteit	139
6.8	Narratieve aspecten in ‘So What’	144

6.9	De verteller op tekstniveau	145
6.10	Focalisatie op verhaalniveau	147
6.11	Gebeurtenissen op fabulaniveau	148
6.12	Miles Davis' verhalen	150
6.13	Jazz als dissonant verhaal	151
6.14	De studie van etnische muziek	152
6.15	Vershil	153
6.16	Muzikale dialogen tussen culturen	155
6.17	Hybriditeit	157
	Noten	161
	Literatuur	163
	Register	168
	Over de auteur	173
	Over de serie: Wetenschapsfilosofie in context	175

I Muziek als geschiedenis

Het madrigaal *Ecco morirò dunque* (1596), gecomponeerd door de Venetiaanse componist Carlo Gesualdo (circa 1560–1613), is in meerdere opzichten een opvallend muziekstuk. Enerzijds markeert dit werk het einde van de traditionele madrigaalstijl die gehanteerd werd in de renaissance. Deze stijl kenmerkte zich door lange, continu melodische, welluidende vocale melodieën waarop poëtische teksten werden gezongen. Gesualdo brak met deze traditie door juist veel minder welluidende muziek te schrijven en gebruik te maken van teksten die over het algemeen niet werden beschouwd als hoogstaande poëzie. Zijn muziek klinkt veel minder sereen, maar daarentegen wel veel expressiever doordat ze gebruikmaakt van harmonische en melodische wendingen die breken met de tonale conventies van de renaissance en daardoor verrassend klinken. Het resultaat is een vocale muziek die veel fragmentarischer klinkt dan de muziek die tot dan toe is gecomponeerd.

Daarnaast is het stuk opvallend omdat het het temperament van de componist zelf lijkt te reflecteren. Gesualdo wordt in de geschiedenisboeken neergezet als een temperamentvol, zelfs emotioneel instabiel persoon. Zo vermoordde hij in 1590 zijn vrouw toen hij haar betrapte op overspel. Hoewel in hoofdstuk 3 betoogd zal worden dat het niet mogelijk is de intenties of het karakter van de componist te reconstrueren door naar zijn muziek te kijken, is de verleiding groot om het fragmentarische karakter van *Ecco morirò dunque* te interpreteren als een muzikale vertaling van deze emotionele instabiliteit.

Alles wat in het voorgaande over Gesualdo en zijn muziek is gezegd, is afkomstig van schriftelijke bronnen. Muziek die voor het begin van de twintigste eeuw is gecomponeerd, is alleen maar op die manier aan ons overgeleverd. We weten niet hoe Gesualdo's muziek precies heeft geklonken, hoe het voelde om aanwezig te zijn bij de uitvoering ervan, en of de

partituur wel een getrouwe weergave is van de muziek. Desalniettemin kunnen we, wanneer we iets te weten willen komen over de geschiedenis van muziek van vóór de twintigste eeuw, alleen maar te rade gaan bij teksten zoals partituren. In dit hoofdstuk zullen de uitdagingen die dit feit met zich meebrengt centraal staan. Deze zullen worden gerelateerd aan een andere complicatie die de muzikale geschiedschrijving met zich meebrengt, namelijk dat dit altijd een talige activiteit is.

1.1 Muzikale geschiedschrijving

Elk muziekstuk is zelf een stuk geschiedenis. Een compositie wordt gecreëerd binnen een bepaalde historische periode en draagt ook bij aan de vorming van de muziekgeschiedenis. Zo is *Ecco morirò dunque* geschreven aan het eind van de renaissance. Het einde van dit tijdperk is tot op zekere hoogte in de compositie terug te horen: de muziek klinkt vaak zeer fragmentarisch, wat tegen de muzikale conventies uit die tijd ingaat. Maar toch is het stuk nog steeds te herkennen als een madrigaal uit de renaissance. Dit madrigaal heeft nog niet geheel afscheid genomen van dat tijdperk, maar laat wel horen dat er veranderingen op komst zijn. *Ecco morirò dunque* is met andere woorden echt een stuk van zijn tijd: de compositie is deel van de muziekgeschiedenis.

Binnen het historische muziekonderzoek wordt muziek primair gezien als een historisch artefact. Volgens musicologen zoals Claude Palisca is de muziekonderzoeker ook eerst en vooral een historicus. In deze visie is het voornaamste object van het muziekonderzoek het verleden, en dan meer bepaald een specifiek verleden, namelijk het muzikale verleden. Palisca beschouwt het empirische muziekonderzoek niet als ‘echt’ muziekonderzoek. Het enige ware muziekonderzoek is dat onderzoek dat zich bezighoudt met de geschiedenis van de muziek.

Ondanks de voorname status die Palisca heeft binnen het muziekonderzoek, zullen niet veel historische muziekonderzoekers het volledig met hem eens zijn. Feit is wel dat de historische benadering van muziek nog steeds een zeer prominente, zo niet de meest prominente, plaats binnen het onderzoek naar muziek inneemt. In deze zin is het muziekonderzoek vergelijkbaar met de kunstgeschiedenis. Deze discipline laat reeds in haar naam duidelijk zien wat haar voornaamste object is. En hoewel het muziekonderzoek het woord ‘onderzoek’ in zijn naam draagt, en dus meer

kan zijn dan slechts geschiedschrijving, is deze activiteit volgens muziekonderzoekers zoals Palisca wel de enige die ertoe doet en die het muziekonderzoek zijn identiteit verleent.

In het historische muziekonderzoek worden composities en stijlen vaak verklaard door naar andere stijlen en werken te verwijzen. Het leggen van relaties tussen werken en stijlen is een belangrijk hulpmiddel bij het construeren van een muziekgeschiedenis. Op deze manier is het ook mogelijk om tot classificaties van muziekwerken te komen. Bepaalde kenmerken zijn al dan niet typerend voor een bepaalde periode. Zo is *Ecco morirò dunque* typerend voor de periode waarin het geschreven is. Deze compositie zou kunnen worden verklaard door te laten zien in welke traditie ze geschreven is, en deze traditie zou tegelijkertijd kunnen worden geïllustreerd door te verwijzen naar het stuk. Dit madrigaal is een belichaming van zijn geschiedenis doordat het mede gevormd is door de culturele en sociale omstandigheden waarin het geschreven is. Theoretici zoals Theodor Adorno, Lawrence Kramer en Susan McClary interpreteren muziek op deze wijze.¹ Muziek kan ons iets leren over de periode waarin ze geschreven is, omdat de historische omstandigheden van die periode op de een of andere wijze door de muziek worden weerspiegeld.

Opmerkelijk genoeg is geen van de hiervoor genoemde theoretici historisch musicoloog, maar eerder filosofisch georiënteerd muziekonderzoeker. Hoewel ze zich op de een of andere wijze bezighouden met geschiedenis, gaat het hen niet zozeer om tot een verklaring van de muziek te komen door deze in haar historische context te plaatsen. Zij proberen eerder om muziek als ‘sociaal vertoog’, zoals McClary het noemt, te benaderen. Muziek wordt gebruikt om bepaalde historische ideologieën en praktijken – in het geval van McClary op het gebied van gender, bij Adorno de politiek – te duiden, in plaats van dat de geschiedenis bijdraagt aan een verklaring van de muziek. En dat is wat historische muziekonderzoekers proberen te doen: de muziek proberen te verklaren door deze in een historische context te plaatsen.

Een compositie kan ook worden verklaard door te laten zien wat er uit voortvloeit. Zo kan *Ecco morirò dunque* vanwege zijn expressieve karakter worden gezien als een voorloper van de vroegbarok, waarin de muzikale expressie de emotie van de tekst dient uit te drukken. Het stuk is nu niet alleen verklaard door aan te geven waar het vandaan komt, maar ook waar het naar vooruit verwijst. Zo wordt het stuk geplaatst in de muziekgeschiedenis en maakt het deel uit van een lineair muziekhistorisch verhaal.

Dit verhaal is een vorm van non-fictie en wordt op een andere manier gelezen dan de verhalen die wij fictie noemen, hoewel beide talige constructies zijn. Wij lezen fictie als de creatie van een niet-bestaande wereld, en geschiedenis als een representatie van de ‘echte’ wereld. Geschiedschrijving produceert kennis van, inzicht in en interpretaties over het verleden. Deze activiteit beweert de oorzaken en gevolgen van het verloop van de geschiedenis te kunnen verklaren. De historische ontwikkeling van de muziek wordt begrepen als een proces van actie en reactie, en het historische muzikonderzoek probeert dit proces in kaart te brengen. Op deze manier identificeert, verifieert, classificeert en catalogiseert het historische muzikonderzoek die werken die tezamen het corpus vormen dat we de westerse klassieke muziek noemen.

1.2 De muzikale canon

Een van de grootste merites van het historische muzikonderzoek is dat het zoveel muziek onder de aandacht heeft gebracht, heeft beschreven en voor de toekomst heeft bewaard. Dankzij deze inspanningen hebben wij nu de beschikking over een groot corpus aan commentarierde muzikale werken en kunnen wij, tot op zekere hoogte, begrijpen wat de samenhang tussen deze werken is. Of, preciezer geformuleerd: we hebben de beschikking over verschillende muziekhistorische interpretaties die hun visie geven over de relatie tussen werken, stijlen en historische periodes.

Een gevolg van deze aanpak is dat nieuw historisch onderzoek zich veelal richt op de werken die reeds in het corpus van de westerse klassieke muziek opgenomen zijn. Er bestaat met andere woorden een ijzeren repertoire, een canon, van westerse klassieke muziekwerken die ofwel steeds opnieuw besproken worden, ofwel als graadmeter dienen voor werken die niet in die canon zijn opgenomen. Deze canon is de norm waartoe historisch muzikonderzoek zich op de een of andere manier moet verhouden.

Een positieve visie op de canon is verwoord door de Duitse musicoloog Carl Dahlhaus in *Foundations of Music History* (1983). Hij beschouwt de canon als een objectieve esthetische maatstaf. De werken hierin hebben onze westerse cultuur gevormd en de tand des tijds doorstaan. Ze spreken ook de huidige luisteraar nog steeds aan. In deze visie kan een onderscheid worden gemaakt tussen ‘kleine’ en ‘grote’ componisten. De grote componisten hebben de werken geschreven die in de canon zijn opgenomen.

Kleine componisten daarentegen waren in hun tijd wellicht geliefd, maar nu zien wij in dat ze minder waardevol zijn dan de canonieke werken, die een tijdloze waarde bezitten.

In deze positieve visie is de canon een selectie van het beste, het belangrijkste en het invloedrijkste. En wat het beste, het belangrijkste en het invloedrijkste is wordt bepaald door de muziekkritiek en het muziekonderzoek. Zij vullen deze canon in en houden hem in stand. Als muziekcritici en muziekonderzoekers over een werk praten, impliceert dat de canonisering van dit werk. Door een werk te bespreken onttrek je het uit de vergetelheid. En wanneer een werk steeds opnieuw wordt aangehaald door een muzikale elite, namelijk de critici en de wetenschappers, wordt de canonieke status van dit werk alleen maar groter.

Een negatieve visie op de canon is onder meer geformuleerd door feministische musicologen zoals Marcia Citron in *Gender and the Musical Canon* (1993). Zij stelt dat de canon een autoritaire, en zelfs dwingende, status heeft. Onderzoekers moeten zich richten op deze canon, en als ze dat niet doen is hun onderzoek minder waard. De canon is normatief: hij bepaalt wat het mooiste en beste is en welke muziek waard is om bestudeerd te worden, terwijl de criteria hiervoor niet duidelijk zijn geformuleerd. Citron pleit er daarom voor om de canon open te gooien en om alternatieve canons te ontwikkelen, waarin bijvoorbeeld vrouwelijke componisten een prominentere plaats krijgen.

De preoccupatie van het historische muziekonderzoek met het verzamelen van gegevens over een canoniek repertoire impliceert een lineaire benadering van de muziekgeschiedenis. De belangrijkste referentiepunten binnen deze geschiedenis, zoals de periodisering, de canonieke componisten, de opkomst van genres, stijlen, enzovoort, lijken vanzelfsprekend en onbetwistbaar. Tevens wekt het de indruk dat de geschiedenis er een van vooruitgang is. Elke belangrijke muziekhistorische gebeurtenis volgt uit, of is een reactie op, een eerdere gebeurtenis. Deze geschiedenis lijkt met andere woorden doelgericht, namelijk leidend tot een steeds verdere ontwikkeling en verfijning van de muziek. Het resultaat is een muziekhistorisch verhaal dat een zo goed als eenduidige lijn schetst vanaf de ontwikkeling van het neumenschrift, het eerste bekende westerse muzieknotatiesysteem, tot aan de hedendaagse muziekpraktijk.

Eenzijds is een dergelijk lineair muziekhistorisch verhaal zeer praktisch: dit verhaal is eenvoudig te communiceren aan anderen, aangezien het eenduidig en relatief ongecompliceerd is. De boodschap is met andere

woorden helder. Maar deze helderheid heeft een keerzijde. Doordat het verhaal duidelijk is, wekt het de indruk dat de geschiedenis die het vertelt ook eenduidig en ongecompliceerd is. De overtuigingskracht van het lineaire muziekhistorische verhaal doet ons geloven dat de geschiedenis zelf net zo lineair is.

1.3 Geschiedschrijving als het vertellen van verhalen

De kritiek op de muzikale canon zoals die hiervoor is geformuleerd, geeft aan dat er niet slechts één juist muziekhistorisch verhaal is. Er kunnen altijd alternatieve verhalen worden geconstrueerd die een andere historische interpretatie geven. Geschiedschrijving is dan ook niet zozeer het ontdekken van de geschiedenis, maar het creëren van gebeurtenissen. Aan de hand van de (meestal gebrekkige) gegevens die aan ons zijn overgeleverd uit het verleden, construeert de historische muzikonderzoeker gebeurtenissen waarin deze gegevens een plaats krijgen. Ook creëert deze muzikonderzoeker de verbanden tussen die gebeurtenissen en kent hij er betekenissen aan toe.

De eenheid en volledigheid die aldus door het muziekhistorische verhaal worden gesuggereerd, worden niet gecreëerd door de historische werkelijkheid zelf, maar zijn het resultaat van het narratieve vertoog dat door de historische muzikonderzoeker wordt gehanteerd. De eenheid zit in het verhaal dat hij vertelt, en niet in de historische werkelijkheid waarop dit verhaal is gebaseerd. Dit betekent niet dat er geen muziekhistorische werkelijkheid is. Het verleden is een realiteit. Alleen is de manier waarop dit verleden door muziekhistorici aan ons wordt gepresenteerd niet een transparante weergave van deze realiteit. Het is een interpretatie van dit verleden, gedaan door de onderzoeker.

Dit gebrek aan transparantie komt reeds tot uiting wanneer we kijken naar het middel dat de historische muzikonderzoeker ter beschikking staat: de taal. Taal is niet de directe presentatie van fenomenen, ideeën, gebeurtenissen enzovoort, maar de representatie ervan. Wat de mogelijke consequenties hiervan zijn wordt duidelijk wanneer we een veelgebruikte talige stijlfiguur onder de loep nemen: de metafoor. Bij een metafoor worden twee objecten, begrippen of situaties met elkaar vergeleken. In muziekgeschiedenissen – maar ook in andere wetenschappelijke teksten over muziek – worden metaforen veelvuldig ingezet om muziek te karakterise-

ren. De muziek wordt niet omschreven door te expliciteren welke tonen er klinken, wat de ritmes en samenklanken zijn, enzovoort, maar door gebruik te maken van termen zoals 'weids', 'majestueus', 'intiem' en 'romantisch'. Via deze metaforen kunnen verschillende werken met elkaar in verband worden gebracht en uiteindelijk worden ondergebracht in eenzelfde stijl. Als we op deze manier gebruikmaken van dergelijke metaforen, denken we het over de muziek te hebben, maar eigenlijk classificeren we manieren van spreken over de muziek. Stijlen worden geconstrueerd door werken die met dezelfde metaforen worden geduid onder dezelfde noemer te brengen. Uiteindelijk gaan deze stijlen over taalgebruik, en niet over de muziek zelf.

Nu heeft alle wetenschap, en niet alleen disciplines die de geschiedschrijving betreffen, te maken met het gegeven dat taal altijd slechts een incomplete representatie is van datgene waar de taal naar verwijst. Maar de geschiedschrijving is wel een discipline die in hoge mate afhankelijk is van taal. De objecten, teksten enzovoort uit het verleden die aan ons zijn overgeleverd, worden via taal tot een coherent geheel gemaakt.

Historici zoals Hayden White zijn zich bewust van de manier waarop taal wordt ingezet in hun onderzoek en de gevolgen die dit voor hun onderzoek heeft.² Volgens hem is ironie daarom een belangrijke stijlfiguur wanneer het gaat om geschiedschrijving. Geschiedschrijving is ironisch omdat de historicus nooit in staat is het verleden te vatten in taal en omdat hij dit ook weet. In deze activiteit overheerst de twijfel, de onzekerheid die veroorzaakt wordt door de onbetrouwbaarheid van de taal. De historicus is zich bewust van de beperkingen van de middelen die hij inzet, maar tegelijkertijd is er geen alternatief. Geschiedschrijving is een spel met taal en kan zich niet aan dit spel onttrekken.

Naast een ironische manier van geschiedschrijving onderscheidt White ook geschiedschrijving in de modus van Romance, Tragedie, Komedie en Satire. In de Romance staat de overwinning van goed op kwaad centraal, inclusief de hindernissen die genomen moesten worden om tot deze overwinning te komen. De Komedie is sociaal georiënteerd en centreert zich rond het behoud van gedeelde menselijke waarden in het licht van een altijd dreigende ontsparing. De Tragedie benadrukt het onverzoenbare aspect in elk menselijk handelen, en betreurt het verlies van het goede dat altijd plaatsvindt wanneer er sprake is van botsende waarden en normen. Satire ten slotte, ziet alleen maar betekenisloze veranderingen in het leven van de mens. Menselijk handelen laat geen patroon zien en wordt voor het overgrote deel geregeerd door toeval.

Deze modi zijn duidelijk te herkennen in biografieën van componisten. Zo zou de biografie van Gesualdo kunnen worden gezien als een Tragedie: een temperamentvolle persoonlijkheid die andere mensen kwaad aandoet, maar tegelijkertijd prachtige muziek componeert, waaronder ook veel geestelijke muziek. Ook muziekgeschiedenissen nemen duidelijk een van White's stijlmodi aan. Vaak is dat de Romance. De lineariteit en causaliteit die in veel van deze geschiedschrijvingen worden gesuggereerd, leiden tot een representatie van de muziekgeschiedenis als een die start vanuit een nauwelijks ontwikkelde, primitieve muziekcultuur en die via verschillende tussenstappen is uitgekomen op de gesofisticeerde, intelligente muziekcultuur van vandaag de dag. Een uitzondering hierop is de muziekgeschiedenis die door Richard Taruskin is geschreven.³ Deze muziekgeschiedenis zou eerder kunnen worden gezien als een Satire. Taruskin probeerde een muziekgeschiedenis te schrijven die niet alleen maar zou gaan over muzikale genieën die op een lineaire manier steeds briljantere muziek componeerden, maar juist een muziekgeschiedenis die nadruk legt op de sociale en culturele context waarin deze muziek werd gemaakt. Hierdoor wordt causaliteit vermeden, maar het gevolg is dat deze geschiedschrijving zo complex en omvangrijk is geworden dat er bijna geen enkel patroon meer in valt te herkennen. De ontwikkeling van muziek lijkt hier gedomineerd door toeval.

1.4 De validiteit van muzikale geschiedschrijving

Een pessimistische conclusie zou zijn dat geschiedschrijving zinloos is, omdat het niets anders is dan een spel met woorden. Maar deze conclusie zou voorbarig zijn. Het lineaire muzikale verhaal dat muziekhistorici in de loop der tijd hebben geconstrueerd, mag dan een talige constructie zijn die in eerste instantie vooral retorisch overtuigt, dit betekent niet dat het niets meer is dan dat. Een historisch verhaal is niet hetzelfde als fictie.

De Nederlandse historicus Frank Ankersmit stelt in *De historische ervaring* (1993) dat geschiedschrijving een vinden is van de gulden middenweg tussen de historische werkelijkheid en interpretatie. Deze historische werkelijkheid is primair aan ons overgeleverd via teksten en objecten. Dit is een letterlijk fragmentarische overlevering. Het is aan de historicus om deze fragmenten aaneen te smeden tot een coherent historisch verhaal. Dit is een interpretatie van afzonderlijke historische objecten, documenten,

gebeurtenissen, die leidt tot een eenheid die we een verhaal kunnen noemen. Pas in dit verhaal, in deze interpretatie, kan de samenhang worden gelegitimeerd. En hier speelt het retorische aspect een belangrijke rol. Het verhaal is het enige element dat kan aangeven waarom bepaalde objecten uit het verleden op deze specifieke manier aan elkaar gerelateerd dienen te worden. Het moet de lezer overtuigen van de geloofwaardigheid van de relatie die tussen deze objecten wordt gelegd.

In zijn recentere werk, met name in *De sublieme historische ervaring* (2007), legt Ankersmit de nadruk op de manier waarop geschiedschrijving het verleden kan laten herbeleven. Om dit te kunnen realiseren is het nog steeds nodig dat de historicus over goede retorische vaardigheden beschikt, bijna zoals een romanschrijver, maar deze vaardigheden dienen een ander doel. Het gaat niet langer meer alleen om het creëren van relaties tussen objecten uit het verleden, maar ook om het creëren van een historische ervaring bij de lezer, die letterlijk sensationeel genoemd kan worden.

Deze zogenaamde historische sensatie, een term die voor het eerst aan het begin van de twintigste eeuw door de Nederlandse historicus Johan Huizinga is geïntroduceerd, is volgens Ankersmit extatisch wanneer de historicus het verleden rechtstreeks lijkt te ervaren. De historische uitvoeringspraktijk, waarin oude muziek zo authentiek mogelijk wordt gespeeld op instrumenten uit de tijd waarin de muziek is gecomponeerd, kan worden beschouwd als een manier om een historische sensatie teweeg te brengen. Het is een streven om de muziek te laten klinken zoals ze vroeger ook zou hebben geklonken.

Tegelijkertijd is het onmogelijk om de muziek precies zo te ervaren zoals een luisteraar uit die tijd zou hebben gedaan. Nog afgezien van het gegeven dat we nooit helemaal zeker kunnen zijn op welke manier de muziek precies uitgevoerd dient te worden doordat partituren en toelichtingen nooit alle benodigde informatie kunnen geven, is de context waarin de muziek wordt uitgevoerd drastisch veranderd. De hedendaagse concertzaal is anders, de manier waarop publiek en musici zich gedragen is veranderd, er wordt gebruikgemaakt van kunstlicht, enzovoort.

Maar de meest drastische verandering is wel het feit dat deze muziek nu gepresenteerd wordt als ware het een museumstuk. Alleen al door deze uitvoeringspraktijk historisch te noemen wordt er een afstand gecreëerd tussen de hedendaagse luisteraar en het historische muzikale object. Het luisteren naar een 'authentieke' historische uitvoering is daarom vaak een ervaring die Ankersmit subliem zou noemen. Dit is een

ervaring die voortkomt uit het volgens hem traumatische gevoel dat het verleden zich heeft losgemaakt van het heden en daarom onherstelbaar verloren is gegaan.

Hetzelfde kan worden gezegd over de hedendaagse geschiedschrijving zoals Ankersmit die ziet. Door nadruk te leggen op het belang van de retorische kracht van het historische verhaal wordt de relatie tussen tekst en historische werkelijkheid verbroken. Het creëert een afstand tussen tekst en verleden. Dit verhaal gaat niet over de historische werkelijkheid, maar over een interpretatie van objecten uit het verleden. Hoewel het wel beweert over de historische werkelijkheid te gaan, kan nooit worden geverifieerd of dit verhaal deze werkelijkheid op een juiste manier weergeeft. Het geschiedkundige verhaal kan op deze manier voornamelijk op zijn eigen merites worden beoordeeld, op de kwaliteiten van het verhaal zelf, en niet primair op zijn waarheidsgehalte.

De praktijk van het muziekonderzoek nuanceert dit relativistische beeld enigszins. In het historische muziekonderzoek wordt er een duidelijk onderscheid gemaakt tussen aanvaardbare en minder aanvaardbare interpretaties, en dit onderscheid is niet alleen maar gebaseerd op de kwaliteiten van het verhaal zelf. Volgens Ankersmit is een van de meest belangrijke elementen van een historisch verhaal de samenhang die erin wordt gesuggereerd. Dit zou betekenen dat het meest coherente verhaal als het meest aanvaardbare historische verhaal zou moeten worden beschouwd. Maar een van de meest gezaghebbende muziekhistorische teksten, *A History of Western Music* (2005) van J. Peter Burkholder, Donald J. Grout en Claude Palisca (voor het eerst gepubliceerd in 1960 en inmiddels toe aan zijn zevende editie), blinkt niet uit door zijn stilistische brillen of door de coherentie van datgene wat wordt verteld. Jacques Attali's *Noise: The Political Economy of Music* (1985) daarentegen, bevat wel een coherent verhaal over de ontwikkeling van muziek vanaf de middeleeuwen tot en met de twintigste eeuw. Toch wordt dit boek niet erg hoog gewaardeerd door (historische) muziekonderzoekers. Het verhaal dat Attali vertelt heeft volgens deze onderzoekers niet veel meer te maken met de historische werkelijkheid. Attali geeft aan hoe volgens hem de ontwikkeling van muziek de historische politieke ontwikkelingen voorafgaat, en dat dit te maken heeft met de specifieke relaties die muziek en politiek met economie hebben. Hij onderbouwt zijn verhaal door te wijzen op de correlaties tussen ontwikkelingen in de muziek en die in de politiek, maar dit is volgens zijn critici niet voldoende. Anders gezegd: Attali's verhaal is zeer coherent, maar de

manier waarop hij historische gegevens in zijn verhaal verwerkt is volgens zijn critici niet overtuigend.

Toch zou Ankersmit dit verhaal wellicht als een waardevolle aanvulling van de muziekgeschiedenis beschouwen. Hij stelt namelijk dat het meest verrassende en onwaarschijnlijke verhaal, dat toch gebaseerd is op valide historische gegevens, de nieuwste inzichten kan verschaffen in een bepaalde historische periode of een bepaald historisch fenomeen. Omdat zo'n verhaal een heel nieuw beeld schetst, is het een waardevol nieuw inzicht. Het is niet een herhaling van wat we eigenlijk al weten, zoals het boek van Burkholder, Grout en Palisca, maar een totaal nieuwe interpretatie van de muziekgeschiedenis. Bovendien is Attali's interpretatie geen volledige fictie, omdat ze gebaseerd is op historische gegevens. De vraag is alleen of deze gegevens relevant genoeg zijn en of ze de interpretatie voldoende ondersteunen. Dit is dan ook het punt waarop Attali bekritiseerd wordt. Zijn verhaal is zeer origineel en geeft een nieuw beeld van de relatie tussen geschiedenis, muziek en politiek, maar overtuigt door het – volgens zijn critici – gebrekkige bewijs toch lang niet iedereen.

Dit betekent niet dat we moeten concluderen dat Attali's geschiedschrijving onwaar is. De waarheid of onwaarheid zullen wij nooit kunnen bepalen, omdat het onmogelijk is om de historische werkelijkheid waar de muziekhistorische tekst over gaat, te kennen. Deze tekst kan nooit aan die werkelijkheid worden getoetst. Wat we wel kunnen zeggen is of een bepaalde historische interpretatie zinvol of zinloos is. Een interpretatie die niet gebaseerd is op historische gegevens, of die deze gegevens zelfs tegenspreekt, is zinloos. Een artikel waarin zou worden gesteld dat het madrigaal *Ecco morirò dunque* een belangrijke bijdrage heeft geleverd aan het verval van het Venetiaanse rijk, een verval dat daadwerkelijk intrad in de loop van de zestiende eeuw, zou een zinloze interpretatie van dit stuk zijn. Tenzij natuurlijk relevante historische gegevens zouden kunnen worden overgelegd die deze claim ondersteunen, en deze gegevens op een retorisch overtuigende manier in het historische verhaal zouden zijn verwerkt. Ook een interpretatie die wel gebaseerd is op historische gegevens, maar geen nieuwe inzichten biedt, is zinloos. Als in een artikel niets meer geconcludeerd zou worden dan dat *Ecco morirò dunque* een werk is dat typerend is voor de periode waarin afscheid werd genomen van de conventionele madrigaalconventies van de renaissance, dan zou dit artikel niets toevoegen aan de muziekhistorische inzichten over dit stuk.

1.5 Muzikale geschiedschrijving als historisch studieobject

Juist doordat taal en interpretatie zo'n belangrijke plaats innemen, informeert geschiedschrijving ons niet alleen over de tijd die het onderwerp van dat specifieke historisch onderzoek is, maar ook, en misschien zelfs wel vooral, over het tijdperk waarin dit onderzoek werd gedaan. Geschiedschrijving documenteert de tijd waarin deze geschiedenis op schrift werd gesteld. De geschiedschrijving van de (westerse) muziek heeft zelf haar eigen geschiedenis, een die gaat over de veranderende beweegredenen, motiveringen, inhoud en doelen van de muzikale geschiedschrijving. Deze kunnen worden opgespoord door te kijken naar de manier waarop de muziekgeschiedenis in de loop der tijd is gepresenteerd en waar de zwaartepunten lagen. Muziekhistorische teksten zijn met andere woorden documenten die getuigen over het belang van, en ideeën over, muziek uit zowel het tijdperk waar de tekst over gaat als de periode waarin deze teksten zijn neergeschreven.

Zo laten muziekhistorische teksten uit de middeleeuwen duidelijk zien dat muziek deel uitmaakte van een groter geheel. Muziek was niet een aparte discipline, maar onderdeel van het geheel van mogelijke kennis. De muziekgeschiedenis was onderdeel van de *historia divina*, en middeleeuwse muziekhistorische teksten probeerden dit aan te tonen door te laten zien dat muziektheoretische en andere filosofische teksten uit de Oudheid onlosmakelijk met elkaar verbonden waren.

In de loop van de vijftiende en zestiende eeuw kreeg de muziekgeschiedschrijving een meer humanistische inslag. Er werd niet langer meer gepoogd muziek te verenigen met het geheel van kennis. Muziek werd als een zelfstandig fenomeen beschouwd. Bovendien richtte men zich meer op muziek uit de eigen tijd. In de zeventiende en achttiende eeuw ontstond er, eerst in Frankrijk, een meer kritische muzikale geschiedschrijving. Het was niet langer meer het hervertellen van geschiedenissen, maar het benadrukken van relaties tussen verschillende componisten, muziekstukken en stijlen. Op deze manier probeerden de muziekhistorici te komen tot een precieze beschrijving en een rationele verklaring van de muzikale fenomenen uit heden en verleden om de muziek verder te helpen ontwikkelen. Het principe van muzikale periodisering is in dit tijdperk ontstaan als gevolg van deze rationalisering van de muziekgeschiedenis.

De muzikale geschiedschrijving van de negentiende eeuw kenmerkte

zich aan de ene kant door een steeds grotere nadruk op nationale identiteiten. Muziek werd beschouwd als een typische uitdrukking van bijvoorbeeld de Duitse of Franse identiteit, en de muziekgeschiedenis diende aan te tonen dat deze muziek ook echte Duitse of Franse wortels had. Aan de andere kant ontstond er een vorm van muzikale geschiedschrijving die beïnvloed was door het positivisme. Deze filosofische stroming stelt dat de enige ware kennis wetenschappelijke kennis is en dat deze kennis alleen via strikte wetenschappelijke methodes, gebaseerd op waarneming en experiment, verkregen kan worden. Zo meende de Duitse musicoloog Hugo Riemann aan het eind van de negentiende eeuw dat de historische ontwikkeling van muziek volgens een bepaalde muzikale logica verliep. Deze logica was de waarheid die de historische muzikonderzoeker diende te achterhalen.

De twintigste eeuw was een eeuw van versnippering. Niet langer gingen men op zoek naar ‘de’ muziekgeschiedenis, maar realiseerde men zich steeds meer dat deze geschiedenis zich niet zo lineair ontwikkelt als in de eeuwen daarvoor werd gedacht. Ook werd men zich bewust van het gegeven dat alles niet in een enkel verhaal te vatten is. Een muziekhistorisch verhaal is altijd een reductie van de historische muzikale werkelijkheid. Het feit dat Burkholder, Grout en Palisca hun muziekgeschiedenis *een* geschiedenis van de westerse muziek noemen, en niet *de* geschiedenis van de westerse muziek, is een aanwijzing hiervoor.

De muzikonderzoeker van vandaag weet dat de muzikale geschiedenis, en eigenlijk elk muzikaal fenomeen, niet volledig in taal te vatten is. Hij weet dat de taal zelfs een barrière kan opwerpen tussen hem en het muzikale object. Toch houdt dit de wetenschapper niet tegen in zijn onderzoek. Dit is de reden waarom alle wetenschappelijke teksten uit de twintigste eeuw en later ironisch genoemd kunnen worden, net zoals Hayden White de hedendaagse geschiedschrijving ironisch noemt. Deze teksten zijn ironisch omdat ze het resultaat zijn van pogingen om objecten, of de geschiedenis, in taal te vatten, terwijl het juist de taal is die het onmogelijk maakt om geheel vat op deze fenomenen te krijgen.

In het volgende hoofdstuk zal worden nagegaan op wat voor soort objecten het muzikonderzoek vat probeert te krijgen. Hoewel het vanzelfsprekend lijkt wat het object van muzikonderzoek is, namelijk muziek, is het bij nader inzien allesbehalve eenvoudig om te formuleren wat dit fenomeen precies inhoudt. We zullen zien dat het object ‘muziek’ niet eenduidig te definiëren is.