

# Inhoud

<i>Voorwoord</i> Oane Reitsma	7
<i>Inleiding</i> Rob van Gerwen	9
<b>I Luisterpraktijken</b>	17
<i>Orgelkunde aan de VU: op luisteren georiënteerde muziekwetenschap</i> Hans Fidom	19
<i>Muziek als een kunst</i> Rob van Gerwen	41
<i>Muziek en mystiek</i> <i>Naar een filosofie van muzikaal engagement</i> Marlies De Munck	58
<i>Het werkelijkheidskarakter als religieuze dimensie van muziek</i> Oane Reitsma	76
<b>II Muziek begrijpen</b>	97
<i>Expressiviteit, beweging, klank</i> <i>De eigen zeggingskracht van de muziek</i> Thomas Baumeister	99
<i>De duiven en de droefheid</i> <i>Muziek en metafoor</i> Erik Heijerman	116
<i>Wereldmuziek?</i> <i>Muziek en interculturaliteit</i> Gerrit Steunebrink	133

<i>De stem op de korrel genomen</i> <i>Vocale kleur, muzikale structuur en politieke implicaties</i> <i>in Steve Reichs sampler-composities</i> Maarten Beirens	150
<b>III Inspiratie uit het verleden</b>	169
<i>Quibus affectibus?</i> <i>Johannes Kepler als polyfonist</i> Albert van der Schoot	171
<i>Muzikale verbeeldingskracht, melancholie en jicht</i> <i>in Girolamo Cardano's filosofie</i> Jacomien Prins	189
Namenregister	206
Zakenregister	209
Over de auteurs	211

# Voorwoord

OANE REITSMA

Op 23 november 2012 vond de studiedag *Punt en contrapunt: stemmen uit de muziekfilosofie in de Lage Landen* plaats in Amsterdam. Deze studiedag was een initiatief van de EGO-salon (Esthetisch Genootschap Oost-Nederland), deel van het Nederlands Genootschap voor Esthetica (NGE), en werd georganiseerd in samenwerking met VISOR (VU Institute for the Study of Religion, Culture, and Society) en de Stichting Orgelpark Amsterdam. Het doel van de studiedag was om actuele ontwikkelingen in de muziekfilosofie, zoals die bedreven wordt binnen Nederland en Vlaanderen, in al haar gevarieerdheid voor het voetlicht te brengen en bovendien de soms (te) bescheiden rol van de muziekfilosofie binnen het geheel van de esthetica aan te vullen. Het boek dat u nu in handen heeft, heeft dezelfde doelstelling.

Voor het tot stand komen van dit boek hebben alle zes sprekers van de studiedag hun voordracht uitgewerkt tot een artikel, zoals hier opgenomen. Daarnaast hebben zich vier auteurs die niet als spreker optraden bereid verklaard een bijdrage te leveren, om een breed overzicht te geven van wat er gaande is in het wijsgerig denken over muziek in het Nederlandstalige gebied.

Primaire initiatiefnemer, inspirator en drijvende kracht achter de studiedag was drs. Toos Renckens. Zij was tevens 10 jaar lang gastvrouw van de EGO-salon en heeft daarmee het esthetisch discours in Nederland een grote praktische en inhoudelijke dienst bewezen. Vanwege ernstige ziekte kon zij niet langer in de frontlinie actief zijn in de organisatie van de studiedag en het boek, maar bleef als geïnteresseerde in de achterhoede meespelen. Aan haar is dit boek opgedragen.

Dr. Marlies de Munck vormde aanvankelijk de helft van het redactieteam. Toen zij vanwege blijde omstandigheden een stap terug moest doen, vonden wij dr. Rob van Gerwen bereid met eenzelfde enthousiasme en gedrevenheid het stokje van haar over te nemen. Drs. ing. Jef Verheijen zijn we zeer erkentelijk voor de ondersteuning in het organiseren van de studiedag en de boekpresentatie. Een laatste grote dank gaat uit naar drs. Jurry Ekkelboom voor het secuur nalopen van de teksten op zorgvuldig taalgebruik en Kristel van der Horst, MTh voor assistentie bij de opmaak van de teksten en de registers.

# Inleiding

ROB VAN GERWEN

Dit boek gaat allereerst over de ervaring van muziek en probeert daarnaast een dwarsdoorsnede te geven van de stand van de muziekfilosofie in het Nederlandse taalgebied. Het begon allemaal met een samenkomst in het Orgelpark in Amsterdam in november 2012, waar ook een improvisatie door Jörg Abbing met studenten van de *Hochschule für Musik* in Saarbrücken ten gehore werd gebracht, op de stomme film *Carmen* (1915) van Cecil B. DeMille. Ik vang aan met die improvisatie omdat die om verschillende redenen atypische muziek opleverde. Natuurlijk is improvisatie nooit zo gestructureerd als in een partituur uitgecomponeerde muziek – improvisatie hangt altijd af van inzichten en alerte oordelen door de musici. In het onderhavige geval reageerden de musici minder op elkaar dan op de beelden van de film. Een film is gemonteerd. Dat wil zeggen, films bestaan niet uit een enkel langdurend beeld, maar uit beelden die losgeknipt en op andere plaatsen weer aan elkaar geplakt zijn. De samenhang in een film wordt in de verbeelding van de kijker afgemaakt. Stelt u zich voor dat buiten de muren van het kasteel een vrouw een man verleidt en er in het volgende shot een heel andere situatie op een feest in het kasteel vertoond wordt. Als kijker begrijp je die overgang prima. Maar de musici in het Orgelpark volgden die abrupte wijzigingen: ze speelden het één bij de verleidingsscène en, acuut, iets heel anders bij de feestscène. Muzikaal klonk dat veeleer vervreemdend. Wij hoorden het aan en zagen niet alleen de film, maar ook de musici. Het was indrukwekkend, hoe vervreemdend ook.

Muziek is een bijzondere kunstvorm, omdat je de ervaring ervan veel gemakkelijker met anderen deelt dan bij andere kunsten. Literatuur bijvoorbeeld lees je in je eentje. Je kunt natuurlijk wel over een boek praten, maar dat soort delen bedoel ik niet. Mij gaat het om het samen doormaken van dezelfde ervaring. De ervaring van het lezen delen gaat alleen als iemand voorleest. Dat is bijna, maar toch niet helemaal hetzelfde als lezen. Films bekijk je wel samen, maar je kunt beter zeggen: je bekijkt ze tegelijkertijd, want je volgt toch vooral je eigen blik en je eigen verbeelding. Je blik wordt wel gestuurd door het beeld op het scherm, maar de mate waarin dat gebeurt is bij iedere film anders. Bij muziek geldt het voor alle muziek in gelijke mate: tegelijkertijd krijgen alle luisteraars precies dezelfde tonen in hun gehoor aangeleverd. Schilderijen en foto's bekijk je wel samen, maar

ook daarbij volg je vooral je eigen blik: de één kijkt naar links onder terwijl de ander naar het midden kijkt; de één concentreert zich op de boerderij in de achtergrond, de ander op de jongen op de fiets. Bij muziek wordt de waarneming van het gehoor volstrekt gestuurd door de muziek zelf. Hoewel het ook hier uiteraard mogelijk is je vooral te concentreren op de verhaallijn van de violen, dan wel het ritme van het slagwerk.

Wanneer ik zeg dat we bij muziek dezelfde ervaring hebben, is dat geen verspreking. Natuurlijk gaat er van alles om in de hoofden van verschillende luisteraars. Mensen hebben verschillende associaties en die zijn meestal volkomen privaat. Ook wat dat betreft is muziek speciaal. Soms lijkt muziek als geen andere kunstvorm in staat om onze persoonlijke associaties vast te houden. Het gebeurt steevast als we muziek horen die we in onze puberteit hebben beluisterd, dat de tijd van toen weer voor ons geestesoog verschijnt. Niet in detail, maar wel de atmosfeer en de mensen met wie we toen naar deze muziek luisterden. Ook toen deelden we onze muziekervaringen al, maar ze leiden in het heden tot persoonlijke associaties. Ieder denkt terug aan dingen die toen gebeurden, maar omdat we uit heel andere werelden bijeenkomen om in het heden een muziekstuk te beluisteren, zijn dat private onderdelen van onze muziekervaring geworden. En die kunnen we niet delen. Althans niet met mensen met wie we niet diezelfde geschiedenis delen. Dit is wat ik bedoel als we nu samen naar een muziekstuk luisteren: we delen de luisterervaring en de betekenissen die de muziek nu bij ons opwekt, maar de associaties met gebeurtenissen elders delen we niet. Die associaties brengen onze ervaring wel tot leven, maken hem levendig, en dat maakt misschien dat we geïnteresseerder luisteren. Maar het kan ook verhinderen dat we goed luisteren, omdat we zwelgen in nostalgische gevoelens. In beide gevallen zijn deze idiosyncratische associaties niet relevant voor de muziek zoals ze te horen is. Als ik dus zeg dat we het luisteren naar muziek kunnen delen – gemakkelijker dan de ervaring van andere kunsten – dan bedoel ik de waarneming van de muziek in het heden.

Sommigen neigen er wellicht toe een dergelijke gedeelde luisterervaring met de term ‘intersubjectief’ aan te duiden, maar ze vindt niet plaats in de tussenruimte tussen subjecten, maar in de luisteraars zelf. Ze is subjectief, maar in een gedeelde zin: meerdere subjecten hebben hem. Een andere term die zou kunnen opduiken is ‘relationeel’: vanuit de gedachte dat de klanken pas muziek worden in de oren van de luisteraar. Bestaat muziek wellicht uit relationele eigenschappen van klanken? Maar de eigenschappen die we in onze gedeelde muziekervaring met elkaar delen bestaan niet in de relatie tussen het horen en het gehoorde. Ze bestaan in het gehoorde. Zo’n relatie zou men ook van buitenaf moeten kunnen beschrijven: ik kan

het zien als een ander een bepaald geluid hoort. De muziek komt tot volle wasdom in de waarneming van de luisteraar, en anderen hebben die waarneming terzelfdertijd: zo wordt ze gedeeld en niet anders.

Ik bedoel: we kunnen er natuurlijk wel over praten, maar dat komt niet in de buurt van de *ervaring* van de muziek. Dat verklaart waarschijnlijk waarom we met moeite in letterlijke bewoordingen over muziek kunnen converseren en doorgaans in metaforen spreken. Metaforen zetten onze verbeelding aan het werk en dat brengt ons wellicht dicht bij de muziekervaring.

Het eerste deel van deze bundel richt zich op ‘Luisterpraktijken’. De bijdrage van Hans Fidom start met wat hij noemt de *performative turn*, een omwenteling in de muziektheorie waarbij muziek niet langer als zelfstandig naamwoord gebruikt wordt, maar ‘muzieken’ (*musicizing*) als werkwoord centraal komt te staan: een terugkeer naar het proces waarmee muziek tot stand of, beter, tot *klinken* komt. Het gaat eerder om het maken, klinken en luisteren dan om ‘de muziek’ als een soort ‘ding’. Fidom past dit perspectief toe op de orgelmuziek en geeft een voorbeeld van het soort onderzoek dat je langs deze weg zou kunnen doen. Hij wijkt hiermee af van de traditionele aanpak waarbij de biografie en werkwijze van orgelmakers centraal staat en introduceert het belang van luistersessies. Een bijkomende reden om dit te doen is dat veel orgelmuziek niet in partituren is vastgelegd, maar in de praktijk van het spelen is ontstaan. Bovendien zijn orgels situationele instrumenten, gemaakt om op een specifieke plek te klinken. Fidom laat zien hoe deze benadering niet alleen voor orgelmuziek vruchtbaar is, maar voor de muziek in het algemeen.

Rob van Gerwen betoogt dat als we muziek als een kunst beluisteren, we er het beste uit kunnen halen. Hij doelt hierbij op het moderne systeem van de schone kunsten dat in de achttiende eeuw de kunsten herschikte, niet langer vanwege één of andere praktische functionaliteit maar om hun artistieke waarde: om hoe ze door het publiek ervaren worden. Van Gerwen verdedigt hierbij een subjectief realisme, dat stelt dat de subjectieve eigenschappen van de esthetische ervaring werkelijk op het werk passen en om die reden ook gedeeld kunnen worden. Is er onenigheid over de aard van een werk, dan kan samen luisteren en de aandacht voor aspecten vragen zulke onenigheid wegnemen. Van Gerwen bespreekt verder de vraag die dit nieuwe systeem opwekt: wat is er dan wel te halen in de ervaring van een kunstwerk? Zijn stelling is dat de kijker/luisteraar in het werk het proces waarneemt waarin de maker het werk tot stand bracht. Bij muziek gaat het primair om de uitvoerder, en pas in tweede zin om de componist. Het is

immers de uitvoerder die de muziek tot klinken brengt. Dat de luisteraar de musicus hoort, is eenvoudig zijn natuurlijke houding: altijd als we geluiden horen nemen we de werkelijkheid waar die die geluiden teweeg brengt. Van Gerwen noemt het ‘dik luisteren’ en stelt het tegenover het dunne luisteren waarbij men – door de musici heen – louter naar de structuur van de muziek luistert, doorgaans als het geesteskind van de componist. Muziek als een kunst beluisteren is vooral dik luisteren. Het bevestigt de humane context van muziek en de rituelen van luisteren die we met elkaar delen.

Dat we de ervaring delen, houdt natuurlijk ook in dat er meer gebeurt dan het individu in zijn eentje meemaakt. Marlies de Munck beziet de traditionele pogingen om dat wat het individuele te boven gaat te duiden en traceert de kwestie naar een mystieke invalshoek. Sommigen zien in muziek een bron voor mystieke ervaring, en bovenal gaat het er daarbij om dat men *participeert* in iets wat het individuele overstijgt en zich daarmee engageert. Oane Reitsma beziet de vraag vanuit theologisch perspectief en betoogt dat de notie van incarnatie, de verschijning van God in de persoon van Christus, een model biedt waarmee de grotere dimensie van muziek begrepen kan worden. Muziek is geen autonoom object dat in stilte genoten dient te worden, maar een gebeurtenis die zich in de zintuiglijkheid voordoet en zo in de werkelijkheid geworteld is.

Het tweede deel richt zich op de interpretatie en de sociaal-politieke relevantie van muziek: ‘Muziek begrijpen’. Muziek is namelijk ook speciaal omdat ze niet afbeeldt. U denkt misschien onmiddellijk aan een uitzondering als Prokofjevs stuk *Peter en de wolf*, dat over een jongen en een wolf zou gaan. Maar wie kan aan de muziek horen hoe oud de jongen is of hoe hij eruit ziet, hoe groot of ondoordringbaar het bos is en of het zomer, herfst of winter is, of wat de wolf precies doet? Muziek waarbij gezongen wordt is natuurlijk anders, maar niet veel. Die muziek brengt het gezegde tot expressie, maar als zo’n stuk ergens over gaat, zit de afbeelding toch in de tekst, niet in de tonen. Die twee dingen samen maken muziek heel bijzonder: dat hun ervaring synchroon gedeeld wordt en dat muziek niet over welbepaalde dingen gaat. Het heeft gemaakt dat Schopenhauer muziek als de hoogste van alle kunsten opvatte, omdat ze zich het minst gelegen laat liggen aan onze kenproblemen of de perikelen van het leven. Hij voegde er nog aan toe dat de toonsoorten vergeleken kunnen worden met gemoedsstemmingen: hoog en snel is vrolijk; laag en langzaam verdrietig – dat zal hij wel van Matheson hebben, die Descartes’ affectenleer op deze manier op muziek toepaste.

Thomas Baumeister bespreekt de lange zoektocht naar de aard van expressie in muziek. De affectenleer waarbij die expressie wordt verbonden met onze huis-, tuin- en keukenemoties acht hij nog immer aan het werk in Levinsons theorie die expressie als van een muzikale ‘persona’ *sui generis* ziet; een soort muziek-intern personage. Het belangrijkste probleem met deze voorstellen is de discrepantie tussen de logica’s van emoties en muziek: waarom lijken die op elkaar? Hoewel er gevallen te vinden zijn waar de associatie met mensen voor de hand ligt, zijn er ook gevallen waarin zo’n associatie vergezocht en ongepast is. Muziek heeft een eigen klankwereld, die eerder houdingen en processen dan emoties uitdrukt. Wittgenstein waarschuwt ons ervoor zulke muzikale aspecten te personaliseren. Dit ligt anders bij opera’s en operettes waar de muziek eenduidig het doel heeft de emoties van personages te presenteren. Baumeister stelt voor om de eventuele gelijkenissen te begrijpen als betrokken op fysionomie en gebaren, eerder dan op (volledige) persona’s. Muziek beweegt zelf, in ritme, toon en klankkleur, en ze beweegt ons in haar articulatie en dynamiek.

Nelson Goodman betoogde ooit dat expressie metaforische exemplificatie is. Hij bedoelde dat, net als een staaltje van gordijnstof niet naar het gordijn verwijst dat we er van gemaakt willen hebben, maar een voorbeeld is van hoe het eruit zou *kunnen* zien. Zo’n staaltje exemplificeert die stof dan letterlijk. Het is er een voorbeeld van. Als we zeggen dat muziek verdrietig is bedoelen we het ook ongeveer zo, maar dan niet letterlijk. Het stuk verwijst niet naar het verdriet van een bepaald persoon, maar is er een soort voorbeeld van, maar dan niet letterlijk. Muziek kan immers niet letterlijk verdrietig zijn. We spreken überhaupt vaak in metaforen over muziek. Erik Heijerman wijdt er zijn bijdrage aan: waarom kunnen we nauwelijks letterlijk over muziek spreken en wat betekenen de metaforen die we gebruiken dan eigenlijk? Hoe weten we of ze kloppen met de muziek die we ermee beschrijven? Heijerman signaleert en bespreekt een breed scala aan metaforen aan de hand van een aantal metafoorthorieën en legt uit hoe we ze zouden kunnen begrijpen en waarom ze vooral bij muziek zo’n centrale rol lijken te spelen. Uiteindelijk, zo betoogt Heijerman, zijn de metaforen die we gebruiken om iets over muziek te zeggen het beste te begrijpen als suggesties over hoe men naar die muziek *kan* luisteren.

Muziek luisteren kan op vele manieren, binnen vele praktijken, maar het is niet gezegd dat we ons in al die praktijken ook op de muziek concentreren. In een religieuze praktijk zoals een liturgie draagt de muziek wellicht bij aan de religiositeit van de luisteraar. In een dancing draagt ze bij aan de gezelligheid en aan al wat daaruit voortvloeit. In de concertzaal beantwoordt ze aan een serieuze luisterhouding, en steunt ze die ook. In de



concertzaal moet het publiek vooral de aandacht van de musici niet afleiden van hun toewijding aan de uitvoering van een partituur en aan wat zij menen dat de componist daarmee voor ogen had. Bij een popconcert of in een jazzcafé nemen de luisteraars actief deel aan de muziek: hun enthousiasme stimuleert de musici die op hun beurt het publiek bij de muziek houden. Ieder van deze praktijken kent zijn eigen rituelen en wie daar niet serieus aan meedoet, wanneer men eenmaal aan die praktijk participeert, haalt beduidend minder uit de muziek dan er vermoedelijk in zit. Men moet met de juiste soort houding naar muziek luisteren: niet met esthetische oren naar religieuze muziek; niet met serieuze, klassieke luisteroren naar dj-mixen, enzovoorts. En dan heeft muziek een onmiddellijke invloed op ons. Wat muziek is en wat ze betekent hangt dus van de betreffende praktijk af.

Tegen deze achtergrond is de globalistische claim die in de term ‘wereldmuziek’ schuil gaat natuurlijk erg interessant. Gerrit Steunebrink verwondert zich over de rubriek ‘wereldmuziek’ die in eerste instantie vooral alle muziek lijkt te omvatten die we niet-westers noemen, dus alles behalve westerse klassieke muziek, jazz, blues en pop. Een wonderlijke categorie inderdaad, naar aanleiding waarvan Steunebrink zich afvraagt hoe interculturaliteit met pluralisme en communicatie verbonden is en daarmee een kritiek inhoudt op een monolithische muziekopvatting als die van Adorno – door Steunebrink als kunstreligie gekenschetst – die alleen de ontwikkeling van Beethoven naar Schönberg serieus nam en alles daarbuiten negeerde: Stravinsky, pop en zeker jazz, en ook alle niet-westerse muzieksoorten. In zijn artikel geeft Steunebrink een leerzaam overzicht van de ontwikkelingen voor, in en na de westerse klassieke muziek, de vele momenten waarop er exotische en volkse invloeden in verwerkt werden. Die beïnvloeding is interessant genoeg steeds eenrichtingsverkeer geweest. Ten laatste wijst Steunebrink erop dat wereldmuziek ook gekenmerkt wordt door een idee van verbroedering van culturen; groepen bestaande uit muzikanten van allerlei muzikale culturen brengen samen een mix van stijlen tot stand.

Een centrale factor in muziek is de plaats van zang. Zang is immers per definitie ook altijd persoonlijk. Gitaristen kunnen dezelfde gitaar gebruiken, maar een zanger gebruikt zijn eigen stem. Steve Reich heeft met *samples* van stemmen composities gemaakt, in de traditie van de elektronische muziek. Maarten Beirens beschrijft, met deze composities van Reich als casus, de ontwikkelingen in de elektronische muziek en de effecten die technologische ontwikkelingen op de muziek hebben, tot en met de digitale transformaties van geluiden. Het gaat Beirens om “de uitdaging voor de luisteraar om in de luisterervaring aan een combinatie van pure klanken een

betekenis toe te kennen.” De buitenwereld komt in de muziek terecht door opnamen van geluidsfragmenten, maar in plaats van dat de culturele context daarmee helderder wordt, wordt ze volgens hem juist ongrijpbaarder.

In de laatste sectie, ‘Inspiratie uit het verleden’, worden twee historische voorbeelden van muziekfilosofische discussies besproken die als krenten in de pap van de bovenbeschreven hedendaagse discussies fungeren. Albert van der Schoot brengt ons een verrassende theorie over muziek van niemand minder dan de grote zeventiende-eeuwse astronoom Johannes Kepler. Het betreft een theorie over de manier waarop muziek de kosmos weerspiegelt en geeft, precies vanwege die kosmische weerspiegeling, een discussie weer over de therapeutische werking van muziek in de zestiende eeuw. Eigenlijk is Keplers vak de ‘hemelkunde’ en zijn de astronomie en de theologie daar invullingen van. Kepler ziet in muziek een weerspiegeling van de kosmos, en de consequenties die dat volgens Kepler in de details heeft zijn tamelijk shockerend.

Jacomien Prins bespreekt ontwikkelingen in de muziekfilosofie in de zestiende eeuw, vooral Girolamo Cardano en diens twee teksten *De Musica*. Het gaat hem om muziektherapie, om de invloed van muziek op lichaam en geest. Cardano moderniseerde het traditionele geloof in de wonderbaarlijke morele kracht van muziek. De platoonse muzikale ethosleer legde een direct verband tussen muziek en emoties. Maat en melodie van de muziek brengt kinderen een gevoel voor verhoudingen bij dat hen later van pas zal komen. Cardano zocht precies welke oude Griekse muziek dit effect had en hij onderzocht hun effect in de praktijk, niet in abstracto zoals Plato. Bij Cardano ging het om het heil van de mens als een belichaamd dier, eerder dan om diens onsterfelijke ziel, zoals bij Ficino. Prins laat zien dat men in toenemende mate de invloed van muziek in fysiologische termen probeert te duiden, en minder als bovennatuurlijk dan als affectief.

We hopen hiermee een staalkaart te bieden van manieren om over de ervaring van muziek te denken. Over wat zo’n ervaring inhoudt, over hoe we ze met elkaar delen, over de praktijken waarin en de rituelen waarmee we dat doen en over de verdere claims die mensen aan hun muziekervaring kunnen verbinden. Het maken van dit boek was voor ons een zeer stimulerende activiteit. We hopen dat ons enthousiasme zich weerspiegelt in de ervaringen van de lezer.