

Welke taal spreekt de muziek?

Muziekfilosofische beschouwingen

Erik Heijerman en Albert van der Schoot (red.)

 DAMON

Inhoud

<i>Erik Heijerman en Albert van der Schoot</i> Inleiding: Welke taal spreekt de muziek?	7
<i>Wouter van Haafden</i> Muziek is de taal van het hart	13
<i>John Neubauer</i> Hoffmanns vertellingen en andere verhalen over instrumentale muziek	23
<i>Willem Wander van Nieuwkerk</i> Horen, zien en zwijgen	39
<i>Albert van der Schoot</i> Klinkt muziek zoals emoties voelen?	53
<i>Constantijn Koopman</i> Muzikale ervaring tussen overgave en distantie	67
<i>Wim Fiévez</i> Muziek tussen ontologie en praktijk	79
<i>Erik Heijerman</i> Identiteit, authenticiteit en integriteit Filosofische vragen bij een hertaling van de Matthäus-Passion	101
<i>Kiene Brillenburg Wurth</i> Beethoven en het muzikaal sublieme	129
<i>Sander van Maas</i> Muziek, tijd en oneindigheid	143
<i>Marcel Cobussen</i> Fragmenten - stilte, voor Derrida	159
Personalia	173

Inleiding

Welke taal spreekt de muziek?

Eigenlijk is muziekfilosofie een van de oudste vakken die er bestaan. In de traditie van Pythagoras, zo'n beetje de eerste filosoof van wie de naam nog algemeen bekend is, is de fascinerende gedachte gekoesterd dat de hemellichamen in mooie wiskundige verhoudingen ten opzichte van elkaar bewegen. Op die manier zouden ze een onhoorbare hemelse muziek voortbrengen, en zo zou de aardse muziek een weerspiegeling zijn van de hemelse muziek, de *muziek der sferen*. De harmonie van de muzikale intervallen geeft ons greep op de harmonie van de kosmos.

Tot in de Renaissance kregen de studenten dergelijke opvattingen over muziek onderwezen in het kader van het *quadrivium*, en daarvan maakte de *musica* deel uit tezamen met de rekenkunde, de meetkunde en de astronomie. Daarmee was ook de muziekfilosofie haar plaats geweest: de verhoudingen die zichtbaar waren aan de hemel, waren hoorbaar in de muziek. Maar de muzikale hemel van Oudheid en Renaissance is de onze niet meer. De mechanisering van het wereldbeeld heeft daar rond 1600 voorgoed een einde aan gemaakt. Hoe fascinerend de bovengenoemde gedachten ook zijn, deze filosofische opvattingen over muziek sluiten in het geheel niet aan bij onze eigen muzikale ervaring. Met de ondergang van de middeleeuwse kosmologie ging ook de daarmee verbonden muziekfilosofie ten onder.

Descartes, de vader van de moderne filosofie, schreef ook een verhandeling over muziek, maar die is meer muziektechnisch dan filosofisch; zijn invloed op de muziekfilosofie van de Barok heeft dan ook weinig te maken met dit *Compendium Musicae* van 1618, en meer met zijn *Passions de l'âme* van 1649. Zo hebben ook de verhandelingen van Rousseau over muziek in de *Encyclopédie* van de Franse Verlichting – Rousseau was naast filosoof ook componist en schreef een kleine opera – minder invloed gehad op de muziekfilosofie dan zijn geschrift over de oorsprong van de taal (1753). Dat is een van de vele geschriften uit die tijd waarin verschillende takken van kunst met elkaar werden vergeleken. Vanuit de 18^{de} eeuwse filosofie zelf kwam de *aesthetica*, de filo-

sofie van de kunst, tot ontwikkeling. Maar wie de geschiedenis daarvan bestudeert, wordt geconfronteerd met het feit dat de muziek daar in verhouding tot de andere kunsten maar een beperkte plaats in heeft. En evenals de andere kunsten was de muziek meestal ondergeschikt aan het filosofische systeem waarbinnen ze besproken werd. Eerst is er het filosofische systeem, zoals bijvoorbeeld bij Schopenhauers filosofie van de Wil, daarna krijgt de muziek daarbinnen een plaatsje. Dat wil niet zeggen dat de muziek voor deze filosofen niet belangrijk is – ze is voor Schopenhauer zelfs de hoogste van alle kunstvormen – maar de filosofie gaat als het ware voor de muziek uit. De muziek wordt geplaatst binnen het systeem maar is niet zelf aanleiding tot het stellen van filosofische vragen.

Pas in het midden van de 19^{de} eeuw ontstaat er een muziekesthetica die recht probeert te doen aan de eigenheid van de muziek zelf. In 1854 publiceert Eduard Hanslick zijn *Vom Musikalisch-Schönen*, waarin de filosofisch geschoolde Weense muziekcriticus zich verzet tegen de alom aanwezige *gevoelsethetica* van de Romantiek en zich inzet voor een opvatting waarbinnen de muzikale *inhoud* centraal wordt gesteld. Die inhoud bestaat volgens Hanslick uit niets anders dan *klinkend bewogen vormen*. In de formulering van zijn ideaal is Hanslick uiterst succesvol geweest, want zijn boekje is nog steeds het prototype van de formalistische muziekfilosofie, en zijn opvattingen blijken bij nadere beschouwing niet zo afstandelijk als vaak in de handboeken wordt voorgesteld. Latere filosofen die dicht bij de muziek stonden waren Nietzsche en Adorno, die zelf ook componeerden. Maar hun beschouwingen over muziek waren meer cultuurfilosofisch van aard (zij duiden de muziek binnen een cultuurpatroon) dan dat ze zich bezig hielden met het fenomeen van muziek als klankfenomeen, of met de muzikale ervaring zelf.

Gegeven deze geschiedenis van het denken over muziek is het interessant om te constateren dat er halverwege de 20^{ste} eeuw vooral in het Angelsaksische taalgebied een filosofie van de muziek opkomt die zich op een veel concretere manier met het verschijnsel muziek bezig gaat houden. Daarmee wordt een traditie opgenomen die zijn wortels heeft in de beschouwingen van musici, componisten en muziektheoretici uit voorgaande eeuwen, mensen dus die dicht bij de muziekbeoefening zelf stonden. In de Barok bijvoorbeeld heerste al de opvatting dat muziek te interpreteren valt als een taal. Componisten waren zeer goed bekend met de *retorica*, de leer der welsprekendheid, en pasten die bij het componeren toe. Ook theoretici benaderden de muziek met

de metafoor van de taal. Zo stelde bijvoorbeeld Johann Mattheson in zijn *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) dat een instrumentale melodie zonder hulp van woorden en stemmen net zoveel probeert te zeggen als die woorden zelf. Bij Mattheson zien we hoe de invloed van de retorica verbonden wordt met de opvattingen van Descartes over het beroeren van de ziel. Johann Joachim Quantz beweerde in zijn *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) dat muziek niets anders is dan een kunsttaal om je muzikale gedachten aan de luisteraar bekend te maken.

Dit soort ideeën brengt ons dus bij de filosofisch interessante vraag of muziek inderdaad als een taal te begrijpen is, en hoe ver de metafoor van de taal ons dan brengt. Met taal kun je bijvoorbeeld iets beweren. Kan dat met muziek ook? En met taal kun je iets representeren dat zelf geen taal is: met het woord 'kat' verwijzen we naar een kat. Kan muziek ook op die manier iets uit de niet-muzikale werkelijkheid representeren, bijvoorbeeld een gebaar, een karaktertrek, een schilderij-ententoonstelling, of misschien zelfs een belangrijke historische gebeurtenis? Kun je met muziek een verhaal vertellen, of kun je muziek als een verhaal interpreteren? In deze bundel gaan Wouter van Haften en John Neubauer met dit soort vragen aan de slag.

De retorische benadering verliest terrein met de opkomst van de Romantiek, waarin zoals bekend het gevoel een grotere rol gaat spelen. Waar in de Barok de muziek nog standaardemoties (*affecten* genaamd) probeerde te verklanken, zoals *het* verdriet, *de* woede en *de* blijdschap, komt in de Romantiek de individuele gevoelsexpressie van de musicus in het centrum te staan. Ook dat levert interessante vragen op. Hoe moeten we denken over de relatie tussen muziek en de emoties? Wat betekent het een melodie droevig te noemen? Zit de droefheid 'in' de melodie, en is ze er dan door de componist in gestopt? Of zit de droefheid niet in de melodie, maar in ons? Maar hoe kan het dan dat een melodie, die alleen uit pure klanken bestaat, droefheid kan opwekken? Kan muziek misschien nog op een andere manier een relatie hebben met de buitenmuzikale werkelijkheid dan in de rol van een teken, dat iets representeert? Vragen te over, die aan de orde komen in het artikel van Albert van der Schoot.

Zulke concrete vragen over muziek krijgen vanaf het midden van de 20^{ste} eeuw dus hernieuwde aandacht, vooral in de analytische filosofie met auteurs als Jerrold Levinson, Peter Kivy, Stephen Davies, Roger Scruton en anderen. Ook al verdrinken hun teksten vaak in con-

ceptuele scherpslijperij, toch laten zij zich leiden door vragen die door het luisteren naar muziek worden opgeroepen, niet door een voorgegeven filosofisch systeem van denken waar de muziek moet worden ingeperst. Het gaat niet alleen over de betekenis van muziek (of muziek een taal is, een verhaal kan vertellen, emoties kan uitdrukken of pure klankstructuur is), maar ook over de vraag wat een muziekwerk eigenlijk voor een soort object is en waarin het bijvoorbeeld verschilt van een schilderij (zie de bijdrage van Wim Fiévez), de vraag wanneer klank tot muziek wordt (bijdrage van Willem Wander van Nieuwkerk), hoe onze muzikale ervaring werkt (bijdrage van Constantijn Koopman), en hoe muziek ons zo boven onszelf kan doen uitstijgen en de ervaring van het sublieme mogelijk maakt (bijdrage van Kiene Brillenburg Wurth).

In de casestudy van Erik Heijerman komen verschillende filosofische vragen bij elkaar die worden opgeroepen door de hertaling van Bachs Matthäus-Passion door Jan Rot. Naast de kwestie van de identiteit van een muziekwerk komen hier nog andere vragen aan de orde, zoals die naar de verhouding tussen vernieuwing en restauratie in de muziek (het cultureel merkwaardige fenomeen dat we in onze tijd onder de noemer van *authenticiteit* de muziek uit het verleden zoveel mogelijk willen laten klinken zoals het door de componist bedoeld is, of zoals het in vroeger tijden geklonken moet hebben). Dit spanningsveld geeft tevens zicht op de ethische vraag of je een dergelijke hertaling wel mag uitvoeren: bestaat er zoiets als de integriteit van het kunstwerk, net zoals we de integriteit van het lichaam als norm erkennen?

Vanuit een metafysische invalshoek stelt Sander van Maas in zijn artikel over muziek, tijd en oneindigheid vragen aan de orde als: op welke wijze zijn muziek en tijdloosheid aan elkaar gerelateerd? Is er louter sprake van wederzijdse uitsluiting? Of is het denkbaar dat muziek zich langs positieve weg tot het tijdloze verhoudt? En wat is uiteindelijk de verhouding tussen muziek, tijd en oneindigheid? Het laatste artikel in deze bundel heeft zowel een postmoderne inhoud als een postmoderne vormgeving. Marcel Cobussen benadert zijn onderwerp – muziek en stilte – bijna meditatief, tastend, deconstructief. Het is immers maar de vraag of muziek zich wel zo rationeel laat benaderen – het blijft moeilijk om haar met talige middelen in de greep te krijgen!

In dit boek ligt de nadruk op de westerse, klassieke muziek. Wereldmuziek komt niet aan de orde, evenmin als jazz en popmuziek. De concentratie is bovendien voornamelijk op instrumentale muziek.

Dat is een beperking, maar daar zijn redenen voor aan te voeren. Er is een historische reden, namelijk dat de instrumentale klassieke muziek in de concertpraktijk van de afgelopen eeuwen tamelijk dominant is geweest. Daar kan tegen ingebracht worden dat de muziekfilosofie zich dan wel bezig houdt met één bepaalde, traditionele sector, en niet met actuele ontwikkelingen. Er is echter ook een systematische reden, die als antwoord op die tegenwerping kan gelden: het is juist die autonome instrumentale muziek die de meest pregnante filosofische vragen oproept. Zij is pure klank, niet verbonden met tekst, dans, film of videoclip, en dus ook niet door die verbondenheid te legitimeren. Als we antwoorden zoeken op muziekfilosofische vragen, dan zullen die antwoorden juist voor de louter instrumentale muziek hun geldigheid moeten bewijzen.

Tenslotte: het zal de lezer opvallen dat er in deze bundel diverse muziekfilosofische benaderingswijzen naast elkaar staan. We proberen daarmee eenzijdigheid te vermijden en recht te doen aan de verschillende invalshoeken die er op dit moment in ons land bestaan. Hoewel de muziekfilosofie in Nederland nog niet heel wijd verbreid is, neemt de interesse ervoor merkbaar toe; een groeiend aantal universiteiten en conservatoria biedt cursussen muziekfilosofie op het lesrooster aan. Ondanks de ongrijpbaarheid van muziek is muziekfilosofie een prachtig vak, en wij hopen met deze bundel de interesse ervoor en de beoefening ervan te stimuleren. Wij danken de auteurs graag voor hun enthousiaste medewerking en voor de bijdrage die zij aan dit boek hebben willen leveren.

Erik Heijerman
Albert van der Schoot

Muziek is de taal van het hart

Wouter van Haften

Is muziek een taal?

Muziek is een taal. Dat is de overtuiging van veel schrijvers en musici. Joachim Quantz, in zijn beroemde *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), is daarover heel duidelijk: 'Muziek is niets anders dan een kunst-taal om je muzikale gedachten aan de luisteraar bekend te maken.'¹ Maar ook Anton Webern, in *Der Weg zur neuen Musik* (1932), zegt: 'Wat is muziek? Muziek is taal. Mensen willen daarin gedachten uitdrukken. Alleen gaat het hier niet om in woorden vatbare gedachten maar om muzikale gedachten.' 'Met tonen delen we mede wat op een andere wijze niet gezegd kan worden. In die zin is muziek een taal.'² En een heel treffende formulering komt van Jean-Jacques Rousseau, filosoof en pedagoog maar ook componist: 'Muziek is de taal van het hart.'³

Maar *is* muziek een taal?⁴ Als je het taalkundigen vraagt, luidt de definitie: een *taal* is een systeem (a) van conventionele tekens (b) om de aandacht te vestigen op iets dat buiten die tekens zelf gelegen is. We zeggen: 'De kat zit op de mat.' Daarmee hebben we het niet over het *woord* 'kat', maar over die reële kat daar op de mat, waar deze zin naar verwijst. We gebruiken dat woord (met drie letters) alleen om iets te zeggen over die kat daar (met vier poten). We vestigen de aandacht op iets *buiten* de taal. Dat we elkaar daarin begrijpen, is mogelijk doordat de taal een conventioneel tekensysteem is. Als we iets over een kat willen zeggen, weet iedereen dat we het woord 'kat' moeten gebruiken. Voor het overige is dat woord puur arbitrair: in een andere taal gebruiken we 'cat' of 'chat'. En de communicatie zou even goed lukken als 'tak' de conventie was geweest.

Volgens deze definitie is muziek geen taal. Waarin zit het verschil? Het betreft zowel de vorm als de inhoud. De taal-vorm is in wezen *arbitrair*; een andere vorm zou hetzelfde werk kunnen doen. En daarmee communiceren we over iets dat buiten die vorm gelegen en daarvan