

Leo Samama

# Muziek, wetenschap en maatschappij

Enkele filosofische en praktische beschouwingen

ter gelegenheid van het 25e lustrum van de VNM

Inleiding

Ruim vijf jaar geleden merkte Jos Kunst in *Filosofie van de muziekwetenschap* op dat in ons land “de instituten voor muziekwetenschap in feite nog weinig meer dan marginale aandacht [geven] aan wat het eigene van het vak zou kunnen zijn: aan dat wat het méér zou maken dan de combinatie van onderzoekspraktijken uit de filologie met know-how die van de conservatoria afkomstig is.”<sup>1</sup>

Tot op heden lijkt aan deze situatie nog weinig verbeterd te zijn: de muziekwetenschap concentreert zich grotendeels op de historische vakken, hier en daar aangevuld met wat sociologie en wat technisch-theoretische vaardigheden.

Hoewel het niet mijn bedoeling is hier en op dit moment de afzonderlijke instituten voor muziekwetenschap in ons land onder de loep te nemen, moet dit me toch van het hart, aangezien de wetenschap van de Nederlandse muziek zo nauw aan die instituten verbonden is of aan de visie op wetenschap die men aldaar huldigt, gerelateerd wordt.

Want wanneer ik het over de muziekwetenschap heb, gaat het me uiterekend op deze dag natuurlijk ook en eens te meer om de wetenschap van de Nederlandse muziek. Als *pars pro toto*, en dan bovendien niet zomaar een deel van dat geheel, maar - voor ons allen hier aanwezig - een van de belangrijkste delen, namelijk dat deel dat onze eigen kunst en cultuur betreft, dat aan de basis staat van het bestaan van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

U begrijpt uit deze eerste woorden van mij, dat ik hier niet sta om onvoorwaardelijk de loftrumpet over de Nederlandse muziekwetenschap te steken. De eerlijkheid gebiedt me te moeten bekennen dat ik zelfs eerder tot het tegendeel geneigd ben. Want het staat er niet zo rooskleurig voor, vind ik. Althans, het staat er niet zó voor als het potentieel van de Nederlandse muziekwetenschap zou doen vermoeden.

Zin en doel van de muziekwetenschap?

Een vraag die ik mezelf sinds jaar en dag stel, is: wat is de zin van de muziekwetenschap? Met

in het verlengde ervan: wat is het doel van de wetenschap van de Nederlandse muziek?

Is muziekwetenschap het beroep van onderzoekers en denkers, of de hobby van zoekers en doeners? Is muziekwetenschap gestoeld op kennis vergaren en onderzoek plegen of draait alles om het uitdragen van kennis en het opleiden van de eigen kaste?

En dan: moet de muziekwetenschap dat geheel op zichzelf doen, voor zichzelf, om zichzelf, of speelt de muziekwetenschap in op maatschappelijke en culturele vragen? Moet muziekwetenschap zichzelf omwille van studenten, docenten en onderzoekers in stand houden? Of is het doel juist het onderwerp van die wetenschappelijke discipline, dus de muziek zelf, en is deze dan wel gebaat bij het bestaan van zoiets als muziekwetenschap?

Het spreekt vanzelf dat geen van deze facetten zonder de ander bestaat, dat geen van deze vragen zonder de andere beantwoord kan worden.

De muziekwetenschap in het algemeen en dus ook die van de Nederlandse muziek in het bijzonder, is in de vorige eeuw ontstaan uit een spanningsveld van honger naar kennis van de Nederlandse muziek, behoefte onze cultuur ook op het terrein van de muziek - nationaal en internationaal - omhoog te stuwen naar het niveau dat in de andere kunsten reeds onderkend werd en het uitdragen van de onderzoeksresultaten.

In de stichtingsakte van de toenmalige “Vereeniging voor Nederlandsche Muzijkgeschiedenis”, opgesteld door Dr. J. P. Heije, hoofdbestuurder van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, en aanvaard op 23 juni 1868, staat onder meer vermeld “dat onze Maatschappij wel is waar, de onwraakbare Bescheiden voor die kunstglorie des Nederlandschen Volks heeft verzameld, nergelegd en aan het licht gebragt, in de XII Deelen der COLLECTIO OPERUM MUSICORUM BATAVORUM SAECULI XVI - doch dat voor ‘t overige de kennis en de studie dier kunstgewrochten en van hunne Scheppers, ten onzent bijna alles te wenschen overig laat; [...]” 2

Zo begon het indertijd, en ‘historisch onderzoek’ is tot op heden de kern van de studie muziekwetenschap en van de werkzaamheden van de Vereniging voor Nederlandse Muziek geschiedenis gebleven.

Laten we wel wezen, dat kan toch niet geheel zonder reden zijn geweest. En dat is het ook niet. Alle onderzoek begint immers te allen tijde bij de muziek zelf, op de voet gevolgd door de historische context waarin deze ontstaan en ontwikkeld is, om vervolgens pas bij eigentijdse of latere recepties ervan, dus allerhande interpretaties, te kunnen geraken.

Deze volgorde is elementair en bepaalt in grote trekken de manier waarop de muziekwetenschap inhoud heeft gekregen en dat ook moet krijgen.

Om het met iets andere woorden te herhalen. Allereerst dient een volledige ontsluiting van de muziek plaats te vinden, zowel in de vorm van wetenschappelijke uitgaven als zeker ook in op de uitvoeringspraktijk gerichte edities. Muziek moet immers klinken. Vervolgens moet onderzoek gepleegd worden naar alle mogelijke facetten die van betekenis kunnen zijn voor de betreffende

muziek binnen de context van haar ontstaan.

Dit laatste aspect kan weer uitgesplitst worden in de overwegend concrete feiten van historische en filologische aard enerzijds en receptie-theoretische interpretaties anderzijds. Voor beide onderzoeksgebieden bestaat tevens een scala aan ondersteunende onderzoeksterreinen, lopende van de historische ontwikkelingsgang van de muziek en de theorie van de muziek tot bijvoorbeeld de muzieksociologie en de muziekpsychologie.

Vanzelfsprekend kan elk van de genoemde deelgebieden nog verder uitgesplitst worden in kennistheoretische en empirische, in esthetisch-filosofische, fysiologisch-natuurkundige en linguïstisch-cybernetische onderzoeksterreinen. Deze disciplines en gezichtshoeken hebben bijvoorbeeld Paul Op de Coul en Frits de Haen te berde gebracht in *Musicology in the 1990s*.<sup>3</sup>

Daarmee is de vraag over zin en doel van de muziekwetenschap echter nog niet beantwoord.

Waarom muziekwetenschap? Wat is de legitimatie ervan? Waartoe dient deze discipline? En natuurlijk ook: hoe zou de muziekwetenschap - en niet alleen die van de Nederlandse muziek - dan ingericht moeten worden?

In het licht van de boven geciteerde constatering van Jos Kunst kunnen we ons bovendien afvragen of het onderzoeksterrein van de musicoloog eigenlijk wel zo veel breder moet zijn dan muziektheorie en muziekfilologie, gecombineerd met enig historisch benul.

Alvorens tot enig antwoord te komen, zal ik trachten de essentie van het vak muziekwetenschap onder woorden te brengen en aan te geven waardoor het vak wordt afgebakend. Hiervoor zal ik eerst formuleren wat ik als de filosofische basis van muziek beschouw. Daarbij richt ik me in eerste instantie tot de componist, dan pas tot de reproducerende musicus en de muziekwetenschapper.

Muziek als spiegel van de geest<sup>4</sup>

Muziek is een spiegel van de geest. Oppervlakkig beschouwd ontstaat muziek uit een samenspel van klanken die buiten ons bestaan en klanken waarvan we menen dat we ze innerlijk horen.

Het valt ernstig te betwijfelen of een mens bij zijn schepping reeds enige omschreven vorm van geluid met zich meedraagt. Pas wanneer hij zich bewust is van geluid buiten hem, zal hij ook op basis van dat bewustzijn geluid binnenin als zodanig kunnen ervaren, dat wil zeggen zich ook van innerlijke klanken bewust zijn.

Hoewel ik hier niet van plan ben het raadsel rond de prioriteit van kip en ei op te lossen, is het

mijn vaste overtuiging dat de muziek die een componist innerlijk hoort, a priori ontstaat doordat er buiten die mens geluiden en klanken bestaan die die mens kan waarnemen. Hij plaatst dus geen geluiden in de wereld, maar de wereld plaatst geluiden in hem, dat wil zeggen voedt zijn bewustzijn met het besef van geluiden buiten hem.

Wat wij in algemene zin onder muziek verstaan is een door ons bewustzijn ‘gekleurde’ en daardoor betekenisvolle imitatie of representatie van klanken uit de wereld buiten ons lichaam, in alle opzichten dus een imitatio, en wel een imitatio della natura. Hierbij is zowel sprake van de fysieke natuur (het gehoororgaan) als van de menselijke natuur (het bewustzijn), zowel van de natuurkundige natuur (de golven waarmee geluid zich buiten, en de elektrische pulsen waarmee het zich binnen ons lichaam voortplant) als van een kosmische of goddelijke natuur (wanneer we bijvoorbeeld stellen dat onze psyche en de wereld buiten ons, logische, primordiale parallele wetmatigheden kennen).

Waardoor ontstaat die kleuring van ons bewustzijn? Dat zou een zaak kunnen zijn van ons bewustzijn zelf, een ingreep van binnenuit dus. Maar dat rijmt niet met de vooronderstelling dat ons bewustzijn tot niet meer in staat is dan op basis van hypothesen inhoud te geven aan wat buiten ons bestaat.

Alle informatie wordt van buiten onszelf aangedragen, via de verscheidene vensters die we bezitten, onze zintuigen. Deze informatie wordt omgevormd tot verwerkbare informatie (het principe van modulatie en demodulatie) en op basis van bewustzijnshypothesen waargenomen.

Van ervaren feiten is in kennistheoretisch opzicht geen sprake. Zonder informatie van buiten zou er van een bewustzijnshypothese echter evenmin sprake zijn. Kortom, het bewustzijn in de (nog) lege binnenwereld heeft de buitenwereld nodig om daar een bewustzijnsinhoud aan te kunnen geven en daardoor niet alleen bewust van die buitenwereld te zijn, maar niet minder ook van zichzelf.<sup>5</sup>

De ‘donkere gewelven’ van onze ‘vensterloze monade’, om met Leibniz te spreken, dienen daarom eerst gevoed te worden met signalen, met waarnemingen uit de buitenwereld. Die signalen kunnen uitermate divers zijn. Niet alleen bestaan zij uit zaken die men ziet, hoort, voelt en ruikt en die het bewustzijn op basis van hypothesen een bewustzijnsinhoud verstrekken, maar ook uit zaken die reeds door andere individuen verwerkt en van een inhoud voorzien zijn, of zelfs uit zaken die uitsluitend meningen, opinies, dus bewustzijnsinhouden als zodanig zijn.

Op basis van al deze gegevens, die tot (en dus niet door!) onze vensters worden aangereikt, vervolgens gedemoduleerd worden en in ons bewustzijn niet meer dan een bewustzijnsverandering teweeg brengen, bouwt elk individu zijn of haar hypothese van de wereld buiten hem op. Die buitenwereld is daardoor van het grootste belang voor elke studie van kunst (maar ook van wetenschap en van filosofie).

Alle muziek, zoals wij die kennen, is dus niet zichzelf, maar een beeld of imitatio van zichzelf. We zijn ons ervan bewust, maar de muziek zelf blijft buiten ons, brengt slechts een

bewustzijnsverandering teweeg.

Wanneer muziek nu op basis van bewustzijnsinhouden en bewustzijnsveranderingen in ons binnenste geconcipieerd wordt - het werk van de componist -, moet zij, omgekeerd, ook weer de weg naar buiten afleggen, hetzij via mechanische hulpmiddelen, hetzij via het notenschrift, opdat anderen haar tenslotte kunnen lezen, uitvoeren en beluisteren.

Het meest elementaire voorbeeld is wanneer de componist achter de piano het een en ander tot klinken brengt. Hij is dan tijdelijk zijn eigen publiek, kennistheoretisch en esthetisch. Evenals wanneer zijn muziek door derden wordt uitgevoerd, kan hij zijn eigen muziek pas werkelijk beoordelen door een samenspel van voorstelling en realiteit. Dan pas en daardoor kan hij zich bewust worden van wat hij geschreven heeft.

Zich baserend op muziekpsychologische onderzoeken komt Fred Lerdahl tot de volgende conclusie, geformuleerd in twee 'esthetische eisen': "De beste muziek gebruikt het potentieel van onze cognitieve vermogens ten volle" en "De beste muziek komt voort uit een samenwerking tussen compositorische grammatica en auditieve grammatica." 6

Uit de laatste constatering blijkt overigens hoezeer de scheppende kunstenaar de weg van de buitenwereld naar de binnenwereld nodig heeft om zijn kunst niet uitsluitend ideologisch maar vooral ook technisch vorm te kunnen geven.

In elk van genoemde fasen vinden modulatie- en demodulatieprocessen plaats, die nauw verbonden zijn aan allerhande conventies met betrekking tot deze beide processen. Dat wil zeggen dat niet alleen het materiaal als zodanig betekenis heeft, maar dat het moduleren en het demoduleren steeds interfereren met mogelijke betekenissen die individuen binnen hun cultuur verbinden aan zowel de processen als het materiaal dat daarmee verwerkt wordt en ten slotte ook de resultaten daarvan.

Wat de componist innerlijke 'hoorde', kan hij buiten zijn bewustzijn niet meer realiseren, tenzij via een compromis, een symbolentaal. Door zijn muziek daarna weer in concreto, dus buiten zichzelf, gehoord te hebben, kan hij aan het gehoorde andere bewustzijnsinhouden geven, die maar al te snel samensmelten met de oorspronkelijke bewustzijnsinhouden.

Op basis van dergelijke ervaringen ontstaan patronen, die een kunstenaar ertoe brengen steeds beter de juiste weg te vinden in het verwezenlijken van zijn of haar ideeën. Maar die Platoonse ideeën zelf, blijven a priori wat ze zijn, namelijk onbereikbare ideeën. Geen componist is in staat die ideeën, zijn ideeën ook, ten volste te verwezenlijken.

Uit het voorgaande kunnen we afleiden dat alles wat een componist innerlijk meent te horen niet meer is dan een bewustzijnsactiviteit op basis van materiaal, dat eerst buiten hem voorradig moet zijn geweest, zowel in de vorm van akoestisch materiaal als meer abstract, zoals de bewustzijnsactiviteiten van andere individuen. Vervolgens wordt aan dat materiaal een bewustzijnsinhoud gegeven, door elk individu voor zichzelf.

De individuele bewustzijnsinhouden kunnen ontleend zijn aan historische ontwikkelingen, door traditie gevormde theorieën of culturele uitingen (het terrein van de historicus), ze kunnen ook collectieve waarden en normen bevatten (het terrein van de socioloog en de antropoloog), of het gevolg zijn van specifieke persoonsgebonden bewustzijnsveranderingen, al dan niet op basis van eerdere bewustzijnsveranderingen, zoals ervaringen, associaties enzovoorts (het terrein van de psycholoog).

Bewustzijnsinhouden kunnen evenzeer door taal beïnvloed worden of door poëzie, door schilderkunst of door de natuur, door personen, fictief of reëel, door smaak en ga zo maar door. En elk van deze elementen is ons aangereikt, heeft op basis van bewustzijnshypothesen een bewustzijnsinhoud gekregen en wordt zo, dus als bewustzijnsinhoud, in ons opgeslagen.

De oorspronkelijkheid van elk individu is daarom niet het gevolg van enig kennistheoretisch proces, maar van de manier waarop in ons al die ontelbaar vele bewustzijnsinhouden met elkaar gecombineerd worden, hoe zij op elkaar inspelen en elkaar weer beïnvloeden. Wat daaruit voortvloeit kan een individuele en originele kunstuiting zijn, maar is dat niet a priori.

Dat betekent dat alles wat een scheppend kunstenaar (en niet minder een herscheppend kunstenaar) van buiten aangereikt kan worden en diens netwerk van bewustzijnsinhouden en betekenissen kan beïnvloeden, bestudeerd moet worden om dat individu van zijn maatschappij en cultuur te kunnen scheiden en de invloeden van beide vervolgens realiter te kunnen bepalen. Geen facet mag daarbij onbelicht blijven, wil men ooit in staat zijn alle schillen te pellen en vervolgens tot enige kern van muziek door te dringen.

We moeten ons daarbij goed realiseren dat heel de componist niet het geheel van de componist is, maar het totaal van bewustzijnsinhouden van die componist, bewustzijnsinhouden die niet zouden bestaan zonder zijn medemensen, zijn maatschappij, zijn cultuur en de cultuur van zijn medemensen, zijn geloof en zelfs vele zaken waar hij zich in het geheel niet bewust van zal zijn, maar die hem als mens gevormd hebben, die stuk voor stuk meegespeeld hebben in het boeiende en complexe combinatiespel, waarvan hij via zijn partituren (en als uitvoerend kunstenaar: via zijn spel) verslag doet.

Terzijde moet hierbij geconstateerd worden dat muziek niet altijd als klank ontstaat. Muziek kan zich, naar het lijkt in ons onderbewustzijn als kleur, beeld, smaak, gevoel, associatie, proportie en óók als klank aanbieden. Hoe zij zich aandient, is niet alleen afhankelijk van het individu, maar veel meer nog van de functie die muziek voor dat individu, voor zijn cultuur en zijn maatschappij vervult. Het hangt van de bewustzijnshypothesen af, waardoor hij het bestaan van muziek kan onderkennen en waarmee hij muziek voor zichzelf van een betekenis voorziet.

Zodra hij hierover echter gaat nadenken, vertaalt hij zijn gedachten, zijn ervaringen, in letterlijke zin en niet in termen van muziek. Hij past zijn menigmaal onderbewuste en onbewuste denken over muziek daardoor aan andersoortige communicatiemiddelen aan en zal daarin ook de muziek zelf betrekken. Hij laat dus zijn denken over muziek een afdruk zijn van zijn psyche, van

zijn denkprocessen. En dat beïnvloedt onherroepelijk ook zijn denken in muziek.

We kunnen dus stellen dat elke vorm van muziektheorie en muziekbeschouwing op te vatten is als een evenzeer beperkende als beklemmende ‘vertaling’ van muziek, of deze nu ‘innerlijk’ is of ‘uiterlijk’. Zelfs wanneer men de noten als ‘feiten’ wil beschouwen, wordt elk verwoorden daarvan (ook in andere symbolen dan die van de spreek- en schrijftaal) onherroepelijk belemmerd door het gebrek aan ‘realiteit’ van die noten, die immers zonder klank geen tonen zijn, hooguit als tonen voorgesteld kunnen worden.

Op grond van dit alles stel ik nu dat muziek niet alleen een spiegel van de geest is, maar evenzeer een spiegel van de maatschappij en wel van die maatschappij die de voedingsbodem is geweest voor haar schepping en herschepping. Het spreekt vanzelf dat dit voor alle muziek geldt: voor kunst-, volks-, etnische en commerciële muziek, en wat de herschepping ervan betreft voor muziek uit alle tijden. De relatie tussen het scheppende individu en zijn of haar wereld is weliswaar bijzonder complex, maar a priori niet te verbreken.

Wie de oorspronkelijkheid van een muzikale taal van de componist wil onderzoeken, zal dus allereerst al de omhullende ‘schillen’ die tot de ‘buitenwereld’ teruggevoerd kunnen worden, eraf moeten pellen. Wat dan overblijft is te omschrijven als de persoonlijke inbreng van de kunstenaar. Dat is wat de mens doet met wat hem van buiten wordt aangereikt. Dat is zijn ars combinatoria.

Muziek en maatschappij zijn daarom ondeelbaar. De rol van muziek in de maatschappij is minstens zo wezenlijk als de muziek die uit een maatschappij voortkomt. Muziek wordt door een aanzienlijk deel van de consumenten gebruikt om zichzelf een min of meer afgebakende plaats in de maatschappij te verschaffen. Muziek kan identiteitsbepalend zijn.

De manier waarop een groep luisteraars zichzelf door middel van muziek identificeert, wordt voor een groot deel maatschappelijk bepaald. Omgekeerd echter wordt de maatschappij mede door culturele oordelen bepaald. Daarom is de receptie van muziek nauw verbonden aan wat in een maatschappij omgaat en kan daardoor nimmer los daarvan naar waarde beoordeeld worden.

Tussen haakjes zij hier opgemerkt, dat ook in andere zin de muziekwetenschap een maatschappelijke connotatie kent - en ik doel dan niet op zulke triviale opleidingen als bijvoorbeeld die van muziekmanagers. Zoals elke wetenschappelijke discipline wordt ook de muziekwetenschap financieel grotendeels door de maatschappij gedragen. Zij is dus ook het een en ander verplicht aan die maatschappij. De muziekwetenschapper dient zich dus ook binnen de wetenschappelijke discipline bewust te zijn van zijn of haar maatschappelijke verantwoordelijkheid.

Het is duidelijk dat muziek, wetenschap en maatschappij zozeer aan elkaar verbonden zijn, dat zij ook binnen de wetenschappelijke discipline niet zonder meer van elkaar gescheiden kunnen worden. Zelfs onze kijk op de wetenschapsbeoefening is ingegeven door de maatschappij van nu, door de vragen van nu, de twijfels van nu.

Coda: zingeving en taakstelling

Ter afronding van mijn betoog wil ik terugkeren naar de muziekwetenschap zelf en die van de Nederlandse muziek in het bijzonder.

De wetenschap van de Nederlandse muziek is mijns inziens tot op heden maar al te zeer het resultaat van hoogst gespecialiseerde hobby's. Noch in het curriculum van die paar muziekwetenschappelijke opleidingen die ons land nog rijk is, noch binnen een zo specifieke beroepsvereniging als de VNM lijkt van enig doordacht beleid sprake te zijn. Er wordt ogenschijnlijk lukraak wat studie verricht, onderzoek gedaan en muziek uitgegeven (en dan heb ik het vanzelfsprekend niet over de complete Josquin- of Obrecht-edities, maar over de muziek vanaf de 17e eeuw), en is er ook ten aanzien van publikaties over muziek nauwelijks iets als een (toekomst)visie te ontdekken.

Toch kunnen we niet ontkennen dat sedert nu al meer dan een eeuw vele onderzoekers bezig zijn het landschap van de Nederlandse muziek te ontginnen. Allereerst was de muziek van de Nederlandse scholen, dus van de Franco-Vlamingen aan de beurt: onze Gouden Eeuw in de muziek. Daarop volgde sedert de oprichting van de VNM al spoedig de eigenlijke Gouden Eeuw. Maar het land van Rembrandt leverde muzikaal kennelijk niet op wat men gehoopt had: tussen Sweelinck en Diepenbrock zou ons land in muzikaal opzicht een weinig boeiend moeras geweest zijn.

Zelfs Eduard Reeser begon in de jaren veertig vanuit de verdediging Een eeuw Nederlandse muziek, 1815-1915 te schrijven en kon een zeker *dédain* met betrekking tot de muziek vóór Diepenbrock niet geheel onderdrukken. En tot op heden blijft een dergelijke uitgangspositie ons bij de promotie van de Nederlandse muziek van voorgaande eeuwen achtervolgen. Maar wat weten we eigenlijk van de muziekproductie van Fodor, Wilms, Van Bree, Verhulst, Van Eijken en zo vele anderen?

In het kort komt het erop neer dat er in ons land een grote achterstand bestaat op het terrein van de systematische geschiedschrijving van de muziek, met name die sedert de 17e eeuw. Jawel, onder ons hebben we ongetwijfeld het een en ander gepubliceerd. Maar waar is dan Reesers pendant met betrekking tot de 17e en 18e eeuw? Waar zijn de monografieën over de instrumentale muziek in diezelfde eeuwen, over de belangrijkste componisten van toen, maar ook over de componisten van de 19e en vroege 20e eeuw, uitgezonderd dan Diepenbrock? Waarom moeten we tot 1994 wachten voor er wellicht een decent boek over Pijper verschijnt? En dan is het nog maar de vraag of daarmee de minder gespecialiseerde muzikliefhebber bediend wordt.

En dan heb ik het nog niet eens over de stap die hier nog aan vooraf dient te gaan, namelijk de ontsluiting van de vele duizenden composities uit diezelfde eeuwen. Alleen in de vorm van klinkende noten kan muziek een onderdeel van ons bewustzijn worden en zo zichzelf (weer) een



plaats in onze cultuur verwerven. Alle boeken ten spijt, ook alle beschouwende en reflectieve wetenschap ten spijt, de eerste taak die ons te wachten staat is ontsluiting. Ik besef zeer wel dat daarvoor een 'zeer veel jarenplan' nodig is en de nodige financiën, maar te laat is het nimmer.

Op basis van deze edities kan vervolgens een beschrijvende en reflecterende geschiedschrijving plaatsvinden, - liefst natuurlijk interdisciplinair, maar vooral begrijpelijk voor zowel vakbroeders als belangstellende leken. Parallel daaraan dient echter ook de uitvoering van de muziek niet onderschat te worden. Een doelgericht beleid om nieuwe uitgaven tot klinken te laten brengen, om samen met uitvoerende musici de muziek tot leven te wekken (daar is de beschrijvende wetenschap nu eenmaal nimmer toe in staat), behoort evenzeer tot het terrein van de wetenschap.

Na de editie, de uitvoering en de algemene beschrijving van de muziek is het tijd voor enerzijds de uitvoeringskritiek, de wetenschappelijke detailstudies, de muziektheoretische en muzieksociologische beschouwingen, de meer algemene monografieën en de overzichtsgeschriften, en anderzijds de reproductie van de muziek, dat wil zeggen de opnamen, waardoor deze muziek ook klinkende voor een ieder voor het oppakken ligt. Begrijp me wel: ik zie al deze taken als een logisch en vanzelfsprekend onderdeel, als een verlengstuk van de taken van de strikt onderzoekende en reflecterende wetenschap.

Want laten we eerlijk zijn: wat heeft het bijvoorbeeld voor zin de receptie van muziek te onderzoeken als we de muziek waarom het gaat noch in partituur noch in klank kennen en ervaren hebben, wanneer de maatschappij waaruit deze muziek ontstaan is niet in kaart gebracht is, om maar te zwijgen van de data van de betreffende componisten zelf? Elk receptieonderzoek heeft slechts dan zin wanneer dit iets verklaart over de manier waarop de muziekproductie en -reproductie daardoor beïnvloed zijn. Persoonlijk vind ik daarbij eigenlijk alleen de relatie tot de muziekproductie werkelijk belangwekkend.

Wanneer de wetenschap van de Nederlandse muziek nu in staat is via deze weg de Nederlandse muziek een plaats te verschaffen in ons collectieve geheugen, dan heeft zij daarmee een essentiële legitimatie voor haar bestaan. En dat dit natuurlijk, verwijzend naar mijn eerste zinnen, als *pars pro toto* gezien moet worden, zegt alles over mijn visie op het vak, op de muziekwetenschap in het algemeen.

Wie met name de curricula van Amsterdam en Utrecht eens rustig beschouwt, en wie daarbij tevens de uitgaven van de VNM nader onder de loep neemt, kan zich toch niet helemaal aan de indruk onttrekken dat er te veel navelgestaard wordt. Muziek, wetenschap en maatschappij zijn daarmee niet gediend.

Ik ben het volledig met Jos Kunst eens dat muziekwetenschap meer moet zijn dan een combinatie van onderzoekspraktijken uit de filologie met know-how die van de conservatoria afkomstig is. Daaraan schort het immers ernstig in ons land - en hoe eenvoudig is het niet die extra informatie en disciplines domweg te importeren? Zolang het eerste nog hapsnap geschiedt, ben ik echter geneigd me af te vragen of het misschien niet wat voorbarig is al te veel van het tweede te verwachten. Zelfs al wacht ik zelf met hartstocht op de eerste colleges semiotiek van de Nederlandse muziek...

De bal is nu aan U!

1 J. Kunst, *Filosofie van de muzikwetenschap* (Leiden 1988), p.31

2 E. Reeser, *De Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 1868-1943* (Amsterdam 1943), p.10

3 In dit overzicht dat, eerst verschenen is in de bundel *The Humanities of the Nineties. A View from the Netherlands*, edited by E. Zürcher and T. Langendorff (Amsterdam-Lisse 1990), en vervolgens in *Muziek & Wetenschap*, 1(1991), nr.4, wordt weliswaar een algemene opsomming gegeven van alle mogelijke ondersteunende wetenschappelijke disciplines voor en binnen de musicologie, maar geen visie ontplooid hoe de auteurs zich de toekomst in Nederland (en zo nodig van de musicologie in het algemeen) voorstellen en wat de muzikwetenschap idealiter moet inhouden.

4 Een eerdere versie van de volgende tekst is reeds gepubliceerd als “Muziek als ‘imitatio della natura’”, in: A. Annegarn e.a. (ed.), *Harmonie en perspectief: Zevenendertig bijdragen van Utrechtse musicologen voor Eduard Reeser* (Deventer 1988), pp.201-207. Zie met betrekking tot de ‘vensterloze monade’, zoals aangevoerd door Leibniz, de verhelderende uiteenzetting door Bertrand Russell in *A History of Western Philosophy* (New York 1945), pp.583v., en “Het probleem der buitenwereld” van L. Polak in diens *Verspreide geschriften, I* (Amsterdam 1947), pp.40-56. In navolging van Polak (p.45e.v.) volg ik hier een gedachtengang, waarvoor Leibniz en Kant de voornaamste ideeën hebben aangereikt. Door mij is deze echter toegespitst op de muziek, en voor de duidelijkheid van mijn argumentatie enigszins vereenvoudigd.

5 Het is deze notie, namelijk dat een ‘buitenwereld’ zonder bewustzijn niet bestaat en dus de geschiedenis bezien moet worden als “proces waarin de wereld tot bewustzijn van zich zelf komt” (B. Tromp, *Het einde van de politiek?* (Schoonhoven 1990), p.31), die Alexandre Kojève na de Tweede Wereldoorlog, en in zijn voetspoor Francis Fukuyama na het neerhalen van de Berlijnse muur (onder meer als symbool van de spanning tussen democratie en communisme), ertoe gebracht hebben daarmee het ‘einde van de geschiedenis’ te bepalen.

6 F. Lerdahl, “Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels” in: *Contrechamps No.10: Composition et Perception* (Paris 1989), pp.25-57, op respectievelijk p.51 en 53: (1) “La meilleure musique utilise pleinement le potentiel de nos ressources cognitives” en (2) “La meilleure musique est issue d’une alliance entre grammaire compositionnelle et grammaire auditive.”