

De toekomst van de muzikwetenschap

JAN CHRISTIAENS

De muzikwetenschap speelt leentjebuur

In de programmatische stichtingsakte van de muzikwetenschap (1885) maakte Guido Adler een onderscheid tussen de historische en systematische muzikwetenschap, i.e. tussen een diachrone en synchrone benadering van het fenomeen muziek.¹ De grootste zorg en betrachting in die eerste jaren was de muzikwetenschap het statuut van een echte wetenschap te geven, i.e. aan te tonen dat 'muzikwetenschappelijke kennis' kon beantwoorden aan de wetenschappelijke standaarden die toen geldig waren. Dit betekende de facto dat de historische muzikwetenschap leentjebuur speelde bij het wetenschapsmodel van de historisch-kritische filologie, de systematische bij dat van de exacte wetenschappen. De muzikwetenschap als universiteitsvak was tot ca. 1900 hoofdzakelijk muzikgeschiedenis; alle andere inhouden werden gevat onder de toen nog vage noemer 'muziktheorie'. Vanaf 1900 wint de systematische tak van de muzikwetenschap meer veld, mede door de opgang van de (muziek-)psychologie. Vanaf ca. 1950 stond de methodologische en inhoudelijke tweedeling van de muzikwetenschap ter discussie.² Pas door toedoen van musicologen als Walter Wiora en uiteindelijk Carl Dahlhaus

werd het inzicht in de noodzakelijke verstrengeling (eo ipso in de onwenselijkheid van een stricte methodologische scheiding) van de diachrone en synchrone benadering van de muziek een feit.³

In de laatste decennia van de twintigste eeuw is het wetenschapsmodel dat de muzikwetenschap heeft groot gemaakt, onder een (post-moderne) verdachtmaking komen te staan. Het metafysisch fundament van dat wetenschapsmodel is grondig gedeconstrueerd: absoluutheidsaanspraken en waarheidsclaims ervan blijken op wankele fundamenten te berusten. Ook andere traditionele principes van wetenschapsbeoefening, zoals rationaliteit, eenheid, universaliteit en waarheid, worden onder invloed van het postmodernisme beschouwd als specifieke gevallen van contingentie, pluraliteit, historiciteit en ideologie. Kortom, de postmoderne filosofie heeft een nieuwe conceptuele orde geïnstalleerd, waarin traditionele fundamenten van wetenschappelijke kennis een flink stuk van hun autoriteit hebben moeten inleveren.⁴

De gevolgen voor de muzikwetenschap zijn tweërlei. Wat betreft het studie-object (de

- 1 Guido Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5-20.
- 2 Tekenend is in dit verband het feit dat in de eerste aflevering van het Duitse tijdschrift *Die Musikforschung* deze tweedeling zowel bestendigd als doorbroken werd. Zie Albert Wellek, "Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft", in: *Die Musikforschung* 1 (1948), pp. 157-171, hier p. 159, resp. Walter Wiora, "Historische und Systematische Musikforschung. Thesen zur Grundlegung ihrer Zusammenarbeit", in: *Die Musikforschung* 1 (1948) pp. 171-191.
- 3 Zie, naast de referentie in de vorige voetnoot, ook Walter Wiora, "Albert Welleks 'Grundriss der Systematischen Musikwissenschaft' und die Verbindung von systematischem mit historischem Denken", in: *Die Musikforschung* 19 (1966), pp. 247-260; Carl Dahlhaus, "Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft", in: Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber (hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), pp. 25-48, vooral de paragraaf "Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte" (pp. 40-43).
- 4 Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, California, 1995, p. xi.

muziek) ging de modernistische opvatting van musicologie uit van een negentiende-eeuwse muziekopvatting, waarin het muziekwerk als autonoom en zelfreferentieel kunstwerk ('opus') gold, en waarin de bestudering van muziek moest gebeuren van binnenuit, aan de hand van de partituur. De aansporingen om ook andere standpunten te betrekken in de muziekwetenschap – exemplarisch is hier het pleidooi voor de historisch-kritische interpretatie van Joseph Kerman⁵ werd in het begin afgedaan als irrelevant en onwetenschappelijk. Naderhand heeft de postmoderne kritiek op de traditionele aannames van de muziekwetenschap echter geleidelijk terrein gewonnen, zij het niet in alle milieus. Toch is er een vrij grote consensus over het feit dat het muziekbegrip van de traditionele muziekwetenschap scheuren en barsten vertoont. De 'identiteiten' waarmee gewerkt wordt (bijvoorbeeld werkbegrip, de westerse muziek, de kunstmuziek, de partituur ...) worden meer als een constructie dan als een gegevenheid beschouwd. Meer nog, de idee zelf van een 'discrete identiteit' op zich wordt in toenemende mate beschouwd als een illusie.

Niet alleen het studie-object, ook het subject (de musicoloog) is grondig geproblematiseerd: de muziekwetenschapper is niet langer de eenduidige, objectieve instantie die wetenschap bedrijft, maar wordt nu gezien als gesitueerd in een bepaalde context, sommigen spreken zelfs van een versnippering. Deze heterogeniteit laat vanzelfsprekend sporen na in het discours van de musicoloog over de muziek. Kevin Korsyn gaat zelfs zover te beweren dat de identiteit van de muziekwetenschapper telkens opnieuw moet gecreëerd worden in relatie tot het studie-object waarover hij schrijft.⁶

Dat de muziekwetenschap er mijns inziens geen baat bij heeft haar verleden de rug toe te keren en resoluut op de kar van de New

Musicology te springen, zal ik verder argumenteren. Niettegenstaande lijkt het mij van groot belang dat de muziekwetenschap de vuurproef van de postmoderne kritiek op de geesteswetenschappen grondig ondergaat. Indien dit niet gebeurt, indien de muziekwetenschap zich niet diepgaand engageert met de beste wetenschapsfilosofische verworvenheden van het postmodernisme, dan dreigen vele pertinente vragen omtrent de muziek ongesteld (en onbeantwoord) te blijven. Het is immers gebleken dat het traditionele wetenschapsmodel, waarmee de muziekwetenschap in eerste instantie haar bestaan zocht te rechtvaardigen, ertoe geleid heeft dat – en wel op een systematische manier – bepaalde vragen niet en andere wel gesteld werden. Het engagement met het postmodernisme verloopt in de muziekwetenschap om verschillende redenen moeizaam. Zodoende is de muziekwetenschap zowat de traagste discipline om de verworvenheden van de postmodernistische kritiek op de geesteswetenschappen te assimileren en om te zetten in winst.⁷

Uit deze historische schets blijkt dat de muziekwetenschap er in haar relatief korte geschiedenis nog niet in geslaagd is zelf een aanzienlijke bijdrage te leveren tot de ontwikkeling van een specifiek musicologisch wetenschapstheoretisch apparaat, laat staan dat de musicologie een rol van betekenis speelt in de ontwikkelingen binnen de geesteswetenschappen, die momenteel volop aan de gang zijn. In de prille beginfase reeds speelde de muziekwetenschap leentjebuurt bij het wetenschapsmodel van de historisch-kritische filologie resp. de exacte wetenschappen. Ook in de omwenteling die de muziekwetenschap momenteel doormaakt komen de wetenschapsfilosofische impulsen van elders, te weten uit de postmoderne filosofie en de

5. Joseph Kerman, *Musicology* [in de Amerikaanse uitgave: *Contemplating Music*], Londen 1985.

6. Kevin Korsyn, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Music Research*, Oxford 2003.

7. Vergelijk de titel (en vooral de ondertitel) van het volgende boek, waarin wordt gesuggereerd dat deze vertraging op een bewuste keuze kan berusten: Anselm Gerhard (ed.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart/Weimar, 2000.

(post-)structuralistische literatuurtheorie. Sander van Maas spreekt in deze context terecht van een theoretisch handelstekort van de musicologie.⁸ Als het op theorievorming omtrent haar statuut en haar werkwijzen aankomt, dan is de musicologie blijkbaar aangewezen op import vanuit andere disciplines. Als je bedenkt welk een diepe impact bijvoorbeeld de literatuurtheorie van pakweg de laatste 50 jaar (structuralisme, semiotiek, discoursanalyse) gehad heeft op alle geesteswetenschappen, en hoe deze stromingen en concepten geleid hebben tot een diepgaande zelfbezinning in de andere geesteswetenschappen (ook in de muziekwetenschap), dan is het bijna aanstootgevend te beseffen dat er vanuit de muziekwetenschap nog steeds geen noemenswaardige impulsen tot theorievorming gekomen zijn die een meer dan locale (i.e. mediumspectifieke) impact hebben. Hoe komt het toch dat de muziekwetenschap zich wat dit aspect betreft moeilijk kan laten gelden binnen de geesteswetenschappen? Ik meen dat het specifieke medium, de muziek als zodanig, hierin een grote rol speelt. Doordat de muziek een volkomen idiomatisch tekensysteem is, dat alleen ontcijferbaar is voor ingewijden, is de muziek als het ware in twee richtingen afgeschermd. Enerzijds heeft de muziekwetenschapper vaak de neiging om zich terug te plooiën in een technisch en mediumspectief jargon, wat niet bevorderlijk is voor het ontdekken van een meer algemene geesteswetenschappelijke pertinentie van de reflectie op muziek voor andere wetenschapsdisciplines. Anderzijds worden geesteswetenschappers vaak afgeschrikt door de techniciteit van het muzikale discours, zodat ook vanuit die hoek weinig impulsen komen tot het doordenken van de pertinentie van de muziektheorie voor de andere geesteswetenschappen. Het medium zelf verhindert als het ware de ontdekking van een meer dan mediumspectifieke theoretische rijkdom. Dat deze barrière evenwel relatief is, blijkt ten overvloede uit het iro-

nische feit dat, zoals Sander van Maas opmerkt, de postmoderne omwenteling in de geesteswetenschappen mede vorm kreeg door een reflectie op de muziek.⁹ Dat deze reflectie nota bene door niet-musicologen als Roland Barthes, Jacques Derrida en Gilles Deleuze werd ontwikkeld moet voor de muziekwetenschapper wel een bittere nasmaak hebben. De muziekwetenschap lijdt blijkbaar niet in eerste instantie onder een theoretisch handelstekort, maar onder slechte ontginning en marketing door de muziekwetenschappers zelf.

Een toekomst voor de muziekwetenschap: aandacht voor het ongedachte

Ik vermeldde hierboven reeds dat de postmoderniteit vele kansen, maar ook enkele gevaren voor de muziekwetenschap inhoudt. De belangrijkste winst die de postmoderne kritiek voor de muziekwetenschap kan opleveren ligt mijns inziens in een grondige wetenschappelijke zelfkritiek van de musicologie, in zoverre het postmodernisme onrechtstreeks kritiek levert op elke vorm van reductie van de muziek tot datgene wat welbepaalde (i.e. wel-begrensde) wetenschappelijke en metafysische interpretatiekaders ervan aan het licht kunnen brengen. Alleen al de bewustwording bij de musicoloog van de beperktheid van elke waarheidsclaim en elke methodologie ten aanzien van de onbeperkte veelzijdigheid van het fenomeen muziek lijkt mij een belangrijke stap in de goede richting. Op die manier immers groeit een besef van het feit dat een wetenschappelijke methodologie (vorm-analytisch, esthetisch, historisch ...) niet alleen bepaalde dimensies van het fenomeen muziek aan het licht brengt, maar evenzeer vele andere dimensies buiten beeld doet verdwijnen. Positief geformuleerd: het zal erop aan komen de bestaande muziekwetenschappelijke methodiek te herijken in de oorspronkelijke gegevenheid van het studieobject, anterior aan elk

8 Sander van Maas, "Radicale musicologie", in: *Tijdschrift voor Muziektheorie* 9/3 (2004), p. 239.

9 Ibidem, "Radicale musicologie", p. 237.

theoretisch of methodologisch denkkader.¹⁰ Hiermee bedoel ik dat het aanbeveling verdient in een eerste onderzoeksfase de methodiek zo goed mogelijk af te stemmen op de specificiteit van de te bestuderen muziek. Deze aanbeveling is helemaal niet zo evident als ze op het eerste gezicht lijkt.

In die methodiek zullen noodzakelijkerwijze (namelijk vanuit de aard van het studieobject, i.e. de muziek als niet-begripsmatig medium) termen als meerduidigheid, kritische interpretatie, het afwegen van pro's en contra's zonder tot eensluidende besluiten te komen, ja zelfs een zekere onbeslistheid een plaats krijgen, althans in zoverre deze termen kenmerkend zijn voor het soort betoog dat het fenomeen muziek in al zijn oorspronkelijkheid poogt te vatten.

Dat meerduidigheid, interpretatie en zelfs onbeslistheid een grotere plaats krijgen in de muziekwetenschap wil helemaal niet zeggen dat de aanspraak op wetenschappelijkheid zelf onderhevig wordt verklaard aan de relativiteit die deze termen lijken te impliceren. Mijns inziens is er wel degelijk een heel stringent intellectuele vorm van interpretatie, van meerduidige kennis, zelfs van onbeslistheid mogelijk. Kortom, indien muziekwetenschap de muziek als zodanig (als muzikaliteit) wil bestuderen, dan kan haar wetenschappelijkheid niet uitsluitend afgelezen worden aan het sluitend/verifieerbaar karakter van de onderzoeksresultaten, maar ook en vooral aan de intellectuele gestrengheid waarmee niet-sluitende, niet restloos conceptualiseerbare – en in die zin 'muzikale' – onderzoeksgegevens worden geargumenteed en onderbouwd.

De postmoderne wetenschapskritiek is mijns inziens anderzijds niet zonder gevaren. Twee daarvan wil ik hier onder de aandacht brengen. Er is ten eerste het gevaar van nieuwe monopoliserende waarheidsclaims. In zijn boek *Decentering Music* betreft Kevin Korsyn de institutionalisering van de muziekwetenschap, en vestigt hij de aandacht op de marges van de bestaande structuren.¹¹ De muziekwetenschap van de toekomst, aldus Korsyn, moet een positie innemen *tussen* de bestaande structuren door marginale gebieden naar het centrum te halen. Het probleem met deze opvatting is dat ze gevangen blijft in een antinomisch discours (centrum-marge, structuur-flexibiliteit) en het zodoende onrechtstreeks bestendigt. De postmoderniteit laat het voorkomen alsof de enige manier om de dualiteit centrum-marge te denken onder de vorm van een antinomisch discours is. Dat is natuurlijk niet zo. De mogelijkheid van een complementariteitsdiscours blijft in het postmodernisme grotendeels ongedacht. Het bestaan van een centrum en een marge, zo komt het me voor, hoeft niet noodzakelijk onvruchtbaar te zijn voor de muziekwetenschap. Een voorbeeld van zo een sluipende monopoliserende waarheidsclaim is het discours van de interdisciplinariteit. Het stoort me mateloos hoe deze methodiek, juist door de overdreven aandacht die er in de postmoderne wetenschapstheorie wordt aan besteed, onterecht het statuut van een doel op zich (in plaats van een methode) heeft verworven. Hoe meer deze verabsolutering van interdisciplinariteit wordt gepredikt, hoe minder denkbeeldig het mij lijkt dat het begrip *de facto* leidt tot 'infra-disciplinariteit', tot het soort weten-

10 Met deze uitdrukking distantieer ik mij van Lawrence Kramer (*Classical Music and Postmodern Knowledge*, p. 1), die de nieuwe (postmoderne) epistemologie van de muziekwetenschap in minimale zin als volgt karakteriseert: "The new direction in musicology as I understand and support it, is simply a demand for human interest. (...) Talk about music, the demand might run, should bear the impress of what music means to human subjects as thinking, feeling, struggling parts of the world." Hiermee lijkt mij eerder de absolute ondergrens dan het programma als zodanig van de muziekwetenschap aangegeven.

11 Zie hierover Marcel Cobussen, "Kevin Korsyn, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*", in: *Tijdschrift voor Muziektheorie* 9/2 (2004), p. 157.

schappelijke kennis dat methodes en inhouden van verschillende disciplines met elkaar in correlatie wil brengen, maar daarbij pijnlijk onder ('infra') de kwaliteitsstandaarden van die disciplines blijft. Niettemin ben ik ervan overtuigd dat interdisciplinariteit als methode nieuwe wegen kan openen voor de muziekwetenschap. Dit impliceert dat deze methodiek enkel aangewend wordt indien de probleemstelling die voorligt daar vanuit haar eigen aard toe noopt. Op die manier krijgt die methodiek haar juiste plaats in het onderzoeksproces: ze is secundair ten opzichte van de probleemstelling, ze is de instantie die de wetenschappelijke vraagstelling zo functioneel mogelijk op de beoogde doelstelling moet afstemmen.

Een tweede gevaar van veel postmodernistische kritieken op de muziekwetenschap lijkt mij daarnaast dat de elementaire wetenschappelijke methodologie dermate onder de verdachtmaking van centralisering, monopolisering en – bij Foucault-epigonen – zelfs van een verborgen machtsagenda komt te staan, dat ze het kind met het badwater weggooien en aldus een onmisbaar fundament voor de vernieuwing van de muziekwetenschap onderuit lijken te halen. Mijns inziens behoort het nu eenmaal tot het wetenschapsbedrijf om een studiegebied duidelijk af te bakenen, een welomschreven doelstelling van het onderzoek voor ogen te houden en de methodologie hierop af te stemmen.¹² Zo een afbakening betekent geenszins een onderwaardering of marginalisering van wat buiten de afbakening valt (hoewel jarenlange praktijk van gelijksoortige afbakeningen door de musicologie daar de facto wel toe kan leiden), het hanteren van een welomschreven doelstelling impliceert niet noodzakelijk een blikvernauwing, en de keuze voor een bepaalde methodologie kan bezwaarlijk geïnterpreteerd worden in termen van een verborgen machtsagenda.

Een van de disciplines die het zwaarst te lijden hebben gehad onder de postmoderne omwentelingen in de muziekwetenschap is de traditionele vormanalyse. Als pars pro toto vermeld ik hier de kritiek van Joseph Kerman op de positivistische muziekanalyse (hij bedoelt de pitch-class-set-analyse), die bij uitbreiding van toepassing is op een groot deel van de vormanalytische methodes:

“Why should analysts concentrate solely on the internal structure of the individual work of art as an autonomous entity, and take no account of such considerable matters as history, communication, affect, texts, programmes, the existence of other works of art, and so much else?”¹³

Kerman heeft ten dele gelijk: de semantische onbepaaldheid – lees: de wetenschappelijk moeilijk te hanteren en te rationaliseren aard – van de muziek heeft ertoe geleid dat men een houvast zocht in een eenzijdige en sterk positivistische vorm van muziekanalyse, die niet zelden als de enige geldige vorm van wetenschappelijke kennis over de muziek werd gezien. Jammer genoeg is het pleidooi van Kerman door sommige verdedigers van de New Musicology geëxtrapoleerd tot een nefaste relativisering van het belang van de muziekanalyse tout court. Hoezeer het ook toe te juichen valt dat de muziekanalyse niet langer geldt als het enige paradigma van muziekwetenschappelijk onderzoek,¹⁴ evenzeer valt het te betreuren dat sommige aanhangers van de New Musicology haar legitimiteit openlijk in vraag durven te stellen, vanuit een overigens terechte onvrede met een monolithische, positivistische (doch ook voorbijgestreefde) vorm van muziekanalyse. Mijns inziens behoort het tot de kerntaken van de muziekwetenschapper, ook die van de toekomst, om te bestuderen hoe de muziek gemaakt is. Wie de muziek in al haar

12 Het zal de opmerkelijke lezer niet zijn ontgaan dat ik hier de drie methodologische ankerpunten uit de titel van Guido Adlers artikel (zie voetnoot 1) herneem.

13 Joseph Kerman, *Musicology*, p. 18.

14 Deze evolutie wordt historisch-esthetisch geduid in Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992 (2002), p. 2, p. 156 e.v. Zie hierover ook Aaron Ridley, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh 2004, p. 8.

dimensies, ook de gemarginaliseerde, wil bestuderen, kan er niet omheen dat naast de esthetische, sociologische, affectief-emotionele, informatietheoretische en dergelijke factoren de muziek in eerste instantie iets is wat door een componist is gemaakt tot een bepaalde structuur. Christian Martin Schmidt gaat in een artikel met de veelzeggende titel "Music Analysis: not Universal, not Almighty, but Indispensable" zelfs nog een stap verder door te zeggen dat inzicht in de structuur van een compositie een essentiële voorwaarde is voor het verkrijgen van inzicht in de andere hierboven vermelde factoren.¹⁵

Kansen voor België en Nederland

Wat zijn dan de kansen voor België en Nederland? De quasi-centrale ligging van ons taalgebied tussen enerzijds de grondig gemoderniseerde Anglo-Amerikaanse musicologie en anderzijds de continentale, austro-germaanse muziekwetenschap opent alvast perspectieven. De Amerikaanse musicologie was tot de jaren '80 in de ban van het positivisme: de analyse en de vormleer vierden er hoogtij. Ondertussen is er ook plaats gekomen voor de nieuwe musicologie, die, in de figuur van Joseph Kerman, reageerde tegen deze eenzijdige tendens, en pleitte voor een meer geëngageerde studie van de muziek. Aan de andere kant is er de Duits-Oostenrijkse muziekwetenschap, die nog steeds de erfenis van het verleden lijkt mee te dragen. De muziekwetenschap is er netjes gecompartmenteerd, en er is weinig communicatie en uitwisseling tussen de verschillende subdisciplines. Tussen die twee uitersten zitten wij. Ik stuur hier zeker niet aan op een opportunistische keuze voor 'the best of

both worlds'. Dat zou trouwens van een weinig diepgaand engagement met beide tradities getuigen. Veeleer pleit ik voor het behoud van onze centrale positie, netjes tussen de twee in, in de breuk die de muziekwetenschap doortrekt. Het plaatsnemen in die centrale breuk houdt vele voordelen in: je hebt zo de vrijheid om de blik naar links of rechts te wenden; je hebt als buitenstaander meestal een klaardere kijk op de zaken dan wie er met beide voeten in staat, maar bovenal besef je vanuit die breuk beter hoe ernstig de situatie is. En dat besef alleen al (maar dan van heel veel musicologen samen) is, onrechtstreeks, een grote garantie voor een bloeiende toekomst van de muziekwetenschap.

(Jan Christiaens is als postdoctoraal onderzoeker van het F.W.O.-Vlaanderen verbonden aan de afdeling musicologie van de Katholieke Universiteit Leuven.)

15 Christian Martin Schmidt, "Music Analysis: not Universal, not Almighty, but Indispensable", in: *Music Analysis* 21 (2002), Special Issue, pp. 23-27, hier p. 26: "(...) the knowledge of how pieces are made is the essential prerequisite to achieving knowledge of what they are." Ook Claus-Steffen Mahnkopf ("Adorno und die musikalische Analytik", in: Claus-Steffen Mahnkopf & R. Klein (hrsg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M. 1998, p. 241) legt er de nadruk op dat elke vorm van reflectie op de muziek in laatste instantie in de partituur gefundeerd dient te zijn: "Alle Reflexion von Musik, gleich, ob sie ästhetisch, historisch, wissenschaftlich, analytisch oder 'poetisch' ausfällt, bedarf der *materialen* Vermittlung durch die musikalische Werke selber."