

De Performer en Onderzoek

(zie de uiteindelijke engelse versie, zoals verschenen in het Tijdschrift v. Muziektheorie en op deze site te vinden onder publicaties in het engels)

1. Inleiding

In 1999 werd door negen- en twintig landen van de Europese Unie de zogenaamde Bologna-verklaring ondertekend waarin deze landen zich hebben geëngageerd om uiterlijk in 2010 het hoger onderwijs te hebben geharmoniseerd. Algemene invoering van het Angelsaksische systeem van bachelor-master graden moet de opleidingen beter vergelijkbaar maken en moet de mobiliteit van studenten in Europa bevorderen.

In Angelsaksische landen bestaat in institutionele zin geen onderscheid tussen hogerberoeps onderwijs en universitair onderwijs zoals dat in Nederland bestaat en in slechts enkele andere Europese landen. Daarin hebben hogescholen in Nederland de kans gezien om hun positie ten opzichte van de universiteiten te herdefiniëren en in veel gevallen directe samenwerkingsverbanden met universiteiten aan te gaan. Onderzoek - dat tot voor kort was voorbehouden aan de universiteit – moet in dit kader ook onderdeel gaan uitmaken van een master-opleiding aan een hogeschool. Met steun van de regering werden gelden beschikbaar gesteld om lectoraatsfuncties in het HBO mogelijk te maken en van hogescholen wordt inmiddels verwacht dat ze een eigen onderzoeksbeleid ontwerpen.

Maar wat kan onderzoek inhouden bij een opleiding die vooral praktijkgericht is? De vraag lijkt eenvoudiger te beantwoorden door opleidingen die een technische component bevatten, zoals – om maar een willekeurig voorbeeld te noemen - de opleiding “Innovatie, Industrie en Informatica” aan de Hogeschool van Utrechtⁱ. Het is zelfs moeilijk voor te stellen hoe zo’n opleiding zonder voortdurend onderzoek de ontwikkelingen kan bijhouden.

Maar wat moet onderzoek inhouden voor de pianist, violist of Jazz-saxofonist die een Master-opleiding - nu nog 2^e fase opleiding – volgt aan een Conservatorium? Meer algemeen gesteld: Hoe kan onderzoek een zinvolle plaats innemen in de opleiding van een “performer”ⁱⁱ die er op is gericht om zo goed mogelijk te worden in de - toekomstige - uitvoeringspraktijk?

Twee stereotype reacties kunnen we onderscheiden bij muziekstudenten als hen gevraagd wordt een onderzoeksplan op te zetten in het kader van hun 2^e fase opleiding:

De eerste reactie is er een van afwijzing of zelfs emotionele afkeer: Je bent geen kunstopleiding begonnen om in de boeken te duiken maar om te spelen!

De tweede reactie is de quasi-wetenschappelijke: De muzikant gaat in de schoenen van de musicoloog staan.

Op zichzelf is er niets mis mee dat een uitvoerende wetenschappelijke interesse toont.

Maar in plaats van op de reflex af te gaan dat onderzoek zich als vanzelfsprekend moet richten naar de mores van de universiteit moeten we ons afvragen of beroepsopleidingen hun specifieke kwaliteiten kunnen aanwenden om tot een eigen

type onderzoek te komen waarbij theorie en praktijk elkaar op een natuurlijke manier beïnvloeden.

In een aantal paragrafen wil ik het kader aangeven waarin onderzoek op een conservatorium zich een wezenlijke plaats kan verwerven. Allereerst beweer ik dat bij begrippen als 'onderzoek' en 'kennis' te snel wordt gedacht aan de controleerbare kennis van de natuurwetenschappen. Andere vormen van kennis worden als gevolg daarvan ondergewaardeerd. Ten tweede kan een ruimere visie op het fenomeen muziek – immers ons object van onderzoek – aanknopingspunten bieden voor vormen van onderzoek waarin de uitvoerende een belangrijke rol speelt. Tenslotte geef ik een theoretisch kader dat recht doet aan die visie. Dat is belangrijk want ik wil stellen dat ons denken over muziek nog teveel wordt beïnvloed door concepten die voor een belangrijk deel uit de negentiende eeuw stammen.

2. Praktische Kennis.

Het antwoord op de vraag wat zinvol onderzoek kan zijn voor een uitvoerende hangt samen met een visie op wat we als relevante kennis willen beschouwen. Tijdens een "expert meeting" van de Hogeschool van de Kunsten Utrecht (HKU) werd door het 'Bureau Onderwijs' de volgende probleemstelling aan de deelnemers voorgelegd: "Kan een performer, een uitvoerder zijn creatieve proces verbeteren, zijn creatieve product verbeteren door te reflecteren over zijn product en over zijn handelen en kunnen we dan van onderzoek spreken?"ⁱⁱⁱ Een mogelijke reactie van een uitvoerende kan zijn dat hij altijd al bezig is zijn product te verbeteren en dat reflectie daarin natuurlijk een rol speelt. Maar het is de vraag of hij er behoefte aan heeft om dat proces van reflectie te expliciteren of te objectiveren. Bij 'onderzoek' denkt hij al gauw aan de objectieve kennis die bij uitstek de natuurwetenschappen kunnen leveren. Maar subjectieve ervaringen kunnen tot inter-subjectiviteit leiden en vormen daarmee een ook in de wetenschap geaccepteerde bron van kennis. Een bredere visie op kennis kan mogelijk leiden tot een eigen type 'onderzoek' van een uitvoerende.

De Utrechtse pedagoog Fred Korthagen maakt onder verwijzing naar de *Ethica* van Aristoteles het onderscheid tussen conceptuele kennis of *Episteme* - datgene wat we gewoonlijk als wetenschappelijke kennis beschouwen – en praktische kennis ofwel *Phronesis*.^{iv} Praktische kennis^v is context-afhankelijk, uitzonderlijk, specifiek, variabel en ongedetermineerd en directe waarneming speelt op het moment zelf altijd een belangrijke rol. Korthagen stelt dat deze vorm van kennis in essentie perceptueel is in plaats van conceptueel. De waarde van deze vorm van kennis wordt bepaald in de praktische toepassing door het juiste, effectieve gedrag in een gegeven situatie en niet door algemene, objectieve geldigheid: Deze vorm van kennis heeft bij Aristoteles morele implicaties. Die betekenis van het begrip *Phronesis* komt goed tot uiting in de (engelse) vertaling: Practical Wisdom. Beide vormen van kennis - *Phronesis* en *Episteme* - worden volgens Korthagen tijdens het handelen veelal onbewust toegepast. Korthagen spreekt daarom in beide gevallen van Tacit Knowledge^{vi}. Reflectie is de methode die Korthagen aanvoert om

Tacit Knowledge expliciet te maken. Die explicitering kan leiden tot bewustwording van handelingen en tot nieuwe concepten, maar ook tot bewustwording van tot dan toe onbewust gehanteerde concepten.

De afkeer van veel artiesten om over hun praktijk te reflecteren - behalve in termen die mystificatie beogen- zou voor een deel verklaard kunnen worden door de nadruk die in de wetenschap wordt gelegd op objectieve, conceptuele kennis.

Door perceptuele kennis en Tacit Knowledge serieus te nemen, nemen we de uitvoerende serieus. Onderzoek is dan niet uitsluitend gericht op generalisatie, op abstracte, objectieve kennis maar op: – ik citeer Korthagen- “first and foremost, concrete situations to be perceived, experiences to be had, persons to be met, plans to be exerted, and their consequences to be reflected on.”^{vii}

Hier kan de muzikant zich onderscheiden van de musicoloog die zich qualitate qua veelal zal concentreren op conceptuele kennis. Door de nadruk op perceptuele kennis krijgt de uitvoerende een eigen kader waarin hij over zijn product en over zijn handelen kan reflecteren. Maar hij kan niet alleen reflecteren “on action” maar ook “in action”. Hij stuurt bij “in action” en kan zijn handelingen daarna weer evalueren
viii

Van belang is dat de uitvoerende die reflectie niet beperkt tot zijn eigen handelen, maar ook nadenkt over de invloed daarvan op de omgeving: allereerst natuurlijk een publiek, maar ook opdrachtgevers, commercie, eigen studenten etc. In dit verband is de morele dimensie van belang die aan Practical Wisdom is verbonden.

Naar mijn mening kunnen we van onderzoek spreken zo gauw als de Performer bereid is dit proces van reflectie te expliciteren, met anderen te delen.

Nu is het onderscheid tussen conceptuele kennis en praktische kennis uiteindelijk hypothetisch van aard. Enerzijds beïnvloedt conceptuele kennis onze waarneming, anderzijds maakt ook een uitvoerende onvermijdelijk gebruik van concepten. Hij hanteert sinds lang bestaande ideeën over muziek en interpretatie die als Tacit Knowledge onbewust worden toegepast. In dit verband wordt tegenwoordig wel gesproken van ‘the cognitive unconscious’^{ix}.

In plaats van een tegenstelling te creëren tussen *Episteme* en *Phronesis* lijkt het dus zinvoller om te onderzoeken wat de aard is van de dialectiek tussen beide vormen van kennis. Dat biedt de mogelijkheid om theorie en praktijk beter op elkaar af te stemmen. Hedendaagse onderzoekers stellen dat concepten niet zo abstract zijn als we denken en direct verbonden zijn aan ons lichamelijke functioneren, m.a.w. “embodied” zijn. Ik citeer uit *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to western thought* van George Lakoff en Mark Johnson: “Perception has always been accepted as bodily in nature, just as movement is, *conception* as purely mental – the formation and use of concepts, but this picture is false: The body is not merely somehow involved in conceptualization but is shaping its very nature.”^x

In deze actuele visie op kennis en kennisverwerving zijn conceptuele kennis en praktische kennis nauw verweven. In de woorden van Lakoff en Johnson: “Meaning has to do with the way in which we function meaningfully in the world and make sense of it via bodily and imaginative structures. This stands in contrast with the view that meaning is only an abstract relation among symbols or between symbols and states of affair in the world.”^{xi}

Hiermee is een epistemologisch kader gegeven dat voor muzikanten – die voortdurend het lichamelijke en het geestelijke combineren - bijzonder interessant kan zijn en dat een uitgangspunt biedt voor integratie van theorie en praktijk. We kunnen van onderzoek spreken als de performer zijn praktische kennis expliciteert of deelt met anderen en als hij daarnaast bereid is zich systematisch de vraag te stellen welke concepten op voorhand zijn handelen hebben gestuurd. Zo kan zijn praktische kennis weer aanleiding zijn tot theorievorming.

3. Music ás Performance

Een ruimere visie op de aard van kennis kan het terrein van onderzoek verbreden: Door praktische kennis en de verwevenheid met conceptuele kennis centraal te stellen kunnen de Uitvoerende zelf en de Uitvoering onderwerp én doel van het onderzoek worden.

Er zijn echter ook op andere gronden goede argumenten aan te voeren voor het centraal stellen van de uitvoerende en de uitvoering in het onderzoek naar muziek. Ik beweer dat er sprake is van fundamentele veranderingen in onze opvattingen over muziek en dat we een visie op het fenomeen muziek nodig hebben die recht doet aan de werkelijkheid van vandaag. Opvattingen over muziek die deels uit de negentiende eeuw stammen beperken het zicht op nieuwe ontwikkelingen.^{xii} Het is goed gebruik om vragen te stellen over het “object van onderzoek” en een nieuwe opvatting over het fenomeen muziek zal leiden tot een verbreding of verandering van het onderzoeksterrein.

Het nog altijd invloedrijke concept van muziek dat we van de negentiende eeuw hebben geërfd is dat van haar autonomie en daarmee samenhangend dat van de uniciteit en authenticiteit van het kunstwerk. Het kunstwerk krijgt een absolute waarde toegekend van welhaast metafysische omvang.^{xiii} De Negende symfonie van Beethoven is autonoom, en verwijst naar niets anders dan zichzelf: Muziek wordt een schitterend Object dat bestudeerd kan worden, en dat los van een uitvoering in de partituur zal voortbestaan. In deze visie is de performer vooral een intermediair dat er in slaagt de geest van de componist te doen herleven. Zo’n intermediair kan zelf uitzonderlijke kwaliteiten hebben doordat het op bovennatuurlijke wijze met de componist communiceert en het krijgt dan een aura van hogepriester.

In de twintigste eeuw was het Strawinsky die benadrukte dat muziek niets kan uitdrukken behalve zichzelf en dat een performer zich in dienst moet stellen van de partituur: "The secret of perfection lies above all in [the performer's] consciousness of the law imposed on him by the work he is performing," so that music should be not interpreted but merely executed."^{xiv} De hogepriester wordt teruggebracht tot zetbaas.

De cultus van de geniale componist en de verabsolutering van de partituur heeft geleid tot grote nadruk op repertoire, en de benaming “ijzeren repertoire” lijkt een aanwijzing dat er van verstarring sprake is.

Onderzoek is in dit licht bezien bestudering van de partituur en bestudering van de geschiedenis van de componist en de stijl en dient vooral om de uniciteit van het kunstwerk te benadrukken. Het waren dan ook oorspronkelijk vooral deze twee terreinen waarop de musicologie zich bewoog: Historisch onderzoek en vandaaruit

filografisch^{xv} onderzoek naar de “juiste tekst”: Het uitgeven van een zg. Urtext, die de definitieve partituur voor altijd vastlegt. De uitvoerende moet de Urtext zo “authentiek” mogelijk weergeven.

De opkomst van de geluidsregistratie in de twintigste eeuw speelde vervolgens een niet geringe rol in het “vastleggen” van het repertoire. Omdat muziekwerken als objecten kunnen worden beschouwd zijn ze ook handelswaar: De platen- en CD-industrie hebben van muziek meer dan ooit een “product” gemaakt.

Inmiddels is het idee van het autonome kunstwerk aan het wankelen gebracht. De Engelse musicoloog Nicolas Cook noemt daarvoor een aantal oorzaken^{xvi}:

- De toenemende globalisering en daarmee gepaard gaande kennis van andere muziekculturen.
- Het ontstaan van multiculturele samenlevingen in Europa.
- Revolutionaire ontwikkelingen in de musicologie, de ethnomusicologie en de muzieksemiotiek die de onhoudbaarheid van de visie op de autonomie van muziek duidelijk maken.
- Het vervagende onderscheid tussen “Hoge” en Lage” cultuur.
- De zg. authentieke muziekpraktijk die - paradoxaal - de vraag naar de mogelijkheid van authenticiteit op scherp heeft gesteld.
- Music *ás* Performance i.p.v. Music *ánd* Performance

Door deze punten van commentaar te voorzien wil ik aangeven waarom ze aanleiding geven tot de groeiende belangstelling voor de manier waarop muziek in de praktijk functioneert.

De enorme gevolgen van de globalisering zijn niet in een paar alinea's samen te vatten, en we bevinden ons zelf midden in dat proces. We zijn ons bewust geworden dat in andere culturen geheel andere visies op het fenomeen muziek bestaan en daarmee samenhangend andere manieren van muziek maken. Velen delen de waarden niet die klassieke muzikliefhebbers aan de Negende van Beethoven toekennen, en de beperkingen van een op reproductie gerichte muziekcultuur worden steeds duidelijker: Het ‘meesterwerk’ is losgezongen van tijd en plaats en dreigt in een luchtledige te belanden. De luisteraar krijgt een passieve rol toebedeeld, het repertoire versteent en vernieuwt zich nauwelijks.

Al in de jaren dertig van de afgelopen eeuw constateerde de componist Colin McPhee met weemoed hoe de muziek op het Godeneiland Bali vrijwel alle aspecten van het leven doordringt en opmerkelijk functioneel is^{xvii}. Tegenwoordig kan ieder die dat wil zelf constateren hoe muziek op Bali alom tegenwoordig is en buitengewoon virtuoos en complex is zonder dat er overigens een partituur of dirigent aan te pas komt.

We kunnen met andere woorden het “vreemde” met het grootste gemak met alle moderne middelen opzoeken, maar “het vreemde” is ook onder ons gekomen: De multiculturele samenleving heeft tot een bevolking van grote steden geleid die voor een groot deel onze muzikale waarden niet kent of niet deelt.

Het is onder meer de ethnomusicologie geweest die uit onderzoeksresultaten naar diverse muziekculturen tot de conclusie kwam dat muziek niet autonoom is, maar sociaal, plaatselijk én historisch bepaald is. Muziek reageert niet alleen op de

maatschappij om haar heen, maar maakt er onlosmakelijk deel van uit. Dat de klassieke muziekpraktijk composities van eeuwen terug blijft uitvoeren zegt iets over onze cultuur: De negentiende eeuw creëerde een sterk historisch bewustzijn en een visie op het kunstwerk als uniek en van eeuwigheidswaarde. In de twintigste eeuw werd die tendens nog versterkt door de vercommercialisering van het kunstwerk: Een uniek object is handelswaar. Die ontwikkeling had echter onverwachte gevolgen want de zg. populaire muziek bleek veel betere handelswaar dan klassieke muziek. De markt deed zijn werk en was er niet in geïnteresseerd of muziek tot de “Hoge” of “Lage” cultuur behoorde. De “markt” stelde de waarde van de klassieke meesterwerken ongewild ter discussie.

De “Authentieke” muziekpraktijk heeft op bijzondere wijze geprobeerd het repertoire nieuw leven in te blazen maar inmiddels is duidelijk dat een uitvoering nooit een copie kan zijn van een uitvoering in de achttiende eeuw. Ook die poging om het autonome kunstwerk af te stoffen door handschriften en Urtexten als leidraad te nemen blijkt niet tot de “Waarheid” te leiden. De bewering van de jonge Frans Brüggen dat iedere Mozart-symfonie van het toenmalige Concertgebouworkest een leugen was suggereerde dat er een authentieke uitvoering mogelijk is. Maar inmiddels is duidelijk dat de Mozart van Harnoncourt een andere is dan die van Gardiner of van Frans Brüggen. Met andere woorden: De invloed van de uitvoerende is veel groter dan Strawinsky zou willen: De uitvoerende is veel meer dan een zetbaas van de componist of van de partituur: Een partituur is een dode letter als haar niet steeds opnieuw leven wordt ingeblazen in een vitale uitwisseling tussen componist, uitvoerende en luisteraar. In zekere zin is een partituur – hoe nauwkeurig de componist ook probeert zijn bedoelingen “vast te leggen” - vooral een aanleiding tot handelen^{xviii}.

Ons object van onderzoek moet zich dus niet beperken tot de partituur maar het handelen zelf als object van onderzoek willen beschouwen! Niet alleen het product is een autonoom object van onderzoek maar ook het proces dat met de partituur als “script” tot een Performance leidt en de context waarin de handelingen plaatsvinden.

Onderzoek voor een uitvoerende kan dus veel meer zijn dan alleen analyse van de partituur of historisch onderzoek naar de plaats van componist en werk: De Performance zelf, het eigen handelen en de context waarin de uitvoering plaatsvindt worden object van onderzoek.^{xix}

4. Muziektheorie

Het ligt voor de hand dat een visie op muziek van invloed is op de muziektheorie. Zolang de partituur van het autonome kunstwerk centraal staat kan de muziektheorie zich buigen over een “object”. De veronderstelde samenhang van de noten wordt ontleed, voorzinnen worden van nazinnen gescheiden en de logica van de akkoordopeenvolgingen wordt vastgesteld.

De traditionele muziektheorie heeft zich vooral geconcentreerd op – wat in taalkundige termen heet – de syntaxis van een compositie.

Deze schijnbaar objectieve benadering van muziek werd in de twintigste eeuw versterkt door het heersende positivistische wetenschapsideaal. De objectiviteit van de partituur maakte controle mogelijk van “onderzoeksresultaten”. De partituur

werd zelfs een “niveau neutre” toegedacht^{xx} waar men desnoods een computerprogramma op kon loslaten om objectieve “data” te vergaren.

Muzikanten hadden er aanvankelijk wel vrede mee dat de muziektheorie zich tot de “noten” beperkte. Zij zijn immers veelal de mening toegedaan dat over de werkelijke impact van muziek, de emoties die het losmaakt etc. toch niet kan worden gesproken. In de romantische traditie waarin de performer een hogepriester is wordt de performance vooral een magische gebeurtenis waarbij woorden tekort schieten. Tegelijkertijd wordt dan het nut van analyse voor een performer niet duidelijk en wordt muziektheorie vooral iets voor specialisten. In het beste geval vermoedt men dat inzicht in de syntaxis van een compositie, inzicht in de akkoordverbindingen de uitvoering ten goede kán komen. Maar hoe en waarom wordt niet onderzocht.

Vergelijkingen van muziek en taal leveren inzichten die vanaf de jaren zeventig van de afgelopen eeuw hebben geleid tot een nieuwe discipline in de musicologie, de muzieksemiotiek^{xxi}.

Bij het gebruik van een taal is er nooit alleen sprake van een syntaktische dimensie maar altijd ook van een semantische en pragmatische dimensie. Syntaxis, semantiek en pragmatiek zijn nauw met elkaar verwervend. Als we de uitspraak: “Kun je mij de suiker aangeven?” analyseren dan stellen we een gezegde en lijdend voorwerp vast, maar naast de syntaktische ‘welgevormdheid’ van de uitspraak heeft de zin ook een betekenis: de semantische dimensie. Alleen als je de taal kent begrijp je vorm en inhoud van de vraag.

Maar uiteindelijk gaat het erom dat de vraagsteller die suiker ook inderdaad krijgt, en dat is de pragmatische dimensie van de taal: Ik weet als taalgebruiker dat de inhoud van de boodschap is begrepen doordat ik de suiker inderdaad krijg aangereikt!

In de taalwetenschap is men er inmiddels van overtuigd dat die pragmatische dimensie een enorme rol speelt bij het verwerven en functioneren van een taal. Betekenis – de semantische dimensie – is niet een plaatje of iets wat in een woordenboek is te vinden. Betekenis ontstaat in het gebruik van de taal door mensen in specifieke situaties. Dezelfde woorden kunnen verschillend worden geïnterpreteerd door mensen uit verschillende culturen maar wat meer is: dezelfde woorden zullen zelfs binnen één en dezelfde cultuur steeds anders worden geïnterpreteerd: Betekenis is niet los te zien van de gebruikers, ook al geloofden sommigen binnen de traditie van de analytische filosofie in de noodzaak en mogelijkheid om betekenis te isoleren van haar gebruikers.

Volgens de Franse filosoof Jacques Derrida is de betekenis van teksten vooral “tussen de woorden” te vinden. Derrida draait de notie van gefixeerde betekenis 180 graden om door te stellen dat er aan de verwijzingsrelatie van betekening nooit een einde komt en *dat daarom geen ding alleen maar op zichzelf kan bestaan want dat zou precies daarom betekenisloos zijn.*^{xxii} citaat ???

De muzieksemiotiek met haar driedeling van syntaxis, semantiek en pragmatiek biedt een theoretisch kader waarmee de bestudering van muziek zijn pragmatische dimensie kan herwinnen: Muziek krijgt pas betekenis dankzij de gebruikers: Music á Performance. Te gemakkelijk nemen muziektheoretici het voor waar aan dat een syntaktische bestudering van de partituur voor de performer van waarde is.^{xxiii}

Indrukwekkende grafieken van een ‘Sonate’ moeten leiden tot overzicht en inzicht in de compositie. De compositie als prachtig Object dat vervolgens door de uitvoerende in de tijd wordt neergezet. Maar de relatie tussen dat Object en datgene wat er tijdens de uitvoering in tijd en plaats gebeurt is geen onderwerp van onderzoek. Er wordt niet over gesproken hoe de uitvoerende tot zijn interpretatie is gekomen en wat hij wil overbrengen op zijn publiek en op wélk publiek?

Hier ligt een prachtig terrein van gezamenlijk onderzoek voor uitvoerenden en muziektheoretici: Hoe kunnen we theorie en praktijk dichter bij elkaar brengen? Door de uitvoering centraal te stellen stellen we de uitvoerende centraal. We eisten al eerder van de uitvoerende dat hij bereid is te reflecteren over zijn eigen handelen. Van de andere kant zal de muziektheorie bereid moeten zijn theoretische kaders te helpen ontwikkelen waarin aspecten die niet rechtstreeks in de partituur te vinden zijn toch object van theoretisch onderzoek worden.

5. Metafoor and Muzikaal Denken

Een theoretisch kader waarin de bestudering van muziek zich niet beperkt tot analyse van de syntaxis vinden we bij Michael Spitzer: “Metaphor and Musical Thought”^{xxiv}

In recente ontwikkelingen in de muzieksemiotiek wordt in het proces van betekenisgeving het begrip metafoor centraal gesteld zoals dat oorspronkelijk door Lakoff en Johnson^{xxv} is uitgewerkt in het kader van de cognitieve psychologie. Michael Spitzer past hun theorieën toe op muziek.

Een gedetailleerde bespreking van de theorie van Michael Spitzer is hier niet mogelijk, maar ik wil het belang ervan aangeven voor de rol die onderzoek kan spelen aan een Muziekopleiding.

Spitzer stelt dat de discussie over de betekenis en de functie van muziek stagneert ten gevolge van achterhaalde kennistheorieën. Hij levert een model dat zg. buitenmuzikale en intra-muzikale aspecten die een rol spelen bij het begrijpen van muziek met elkaar in verband brengt. Spitzer gaat er vanuit dat de autonomie van muziek een fictie is. Het begrip metafoor moet een nieuw perspectief bieden op het eeuwenoude debat over de relatie tussen het muzikale- en buitenmuzikale gebied.^{xxvi}

Ik zal het begrip metafoor dat Spitzer hanteert toelichten en zijn model beknopt presenteren en ik wil daarmee een mogelijke richting aangegeven van onderzoek voor een uitvoerende of van een uitvoering.

Het begrip metafoor wordt door Spitzer niet gebruikt in de beperkte betekenis die het heeft in het gewone taalgebruik of in de klassieke retorica maar als een kennistheoretisch begrip.

In de theorie van Lakoff en Johnson is “metafoor” het vermogen van de mens om relaties te leggen tussen allerlei verschillende domeinen van menselijk denken en handelen: “We systematically use inference patterns from one domain to another domain and these ‘mappings’ are not purely abstract but they are shaped by our bodily experiences in the world.”

De stelling van Lakoff en Johnson is dat al onze *ervaringswerelden* met elkaar samenhangen en elkaar beïnvloeden. Dat is de betekenis van de bewering dat er voortdurend inferenties plaatsvinden tussen onze *ervaringswerelden*. Dit zg. proces van “mapping” van de ene naar de andere *ervaringswereld* wordt door Lakoff en Johnson omschreven met de term metafoor. Maar “mapping” is alleen maar mogelijk doordat verschillende *ervaringswerelden* een gemeenschappelijk referentiekader bezitten dat op een primair niveau te herleiden is tot lichamelijke ervaringen.

De projectie vanuit het domein (terrein, gebied) van de menselijke ervaring op het domein van concepten noemen Lakoff en Johnson “Metaphorical mapping”.

Hiermee is een model voorhanden dat de scheiding tussen conceptuele kennis en praktische kennis wil overstijgen.

Hoe komt “mapping” tot stand tussen het intra-muzikale en buiten-muzikale? Spitzer stelt dat het gebied van *elementaire ervaringswerelden* ons in staat stelt om verbanden te leggen tussen muziek en niet-muziek. Sterker uitgedrukt: We leggen dergelijke verbanden in een voortdurend en nooit eindigend proces van creatieve verbeeldingskracht. De meest elementaire ervaringswerelden of: “experiential image schemata” fungeren daarbij als een “scharnier” tussen schijnbaar onverenigbare werelden.^{xxvii}

Dat levert hetvolgende basis-model op waarin de experiential image schemata de basis vormen voor “mapping” tussen het intramuzikale - en het buiten-muzikale domein^{xxviii}:

intramusical / cross domain
experiential image schemata

Spitzer neemt metaforsiche vergelijkingen in de beschrijving van muziek op alle niveau’s serieus en stelt: “ To comprehend a phrase as an image, an utterance, or an organism is to allow one’s hearing of musical structure to be shaped by a knowledge of different spheres of human activity: representation, language, life.”^{xxix}

Zo wordt muziek wel op heel indringende wijze van haar autonomie ontdaan en teruggebracht naar het domein waar de muziek thuishoort: De mensenwereld in al zijn facetten.

Een elementaire ervaring is bijvoorbeeld het besef dat ons leven een weg volgt: De levensweg, met en begin en eind en een opeenvolging van belangrijke levensfasen. De ervaring dat we op weg zijn impliceert het concept van een procesmatige structuur. Deze basale metafoor van het leven als een weg speelt een belangrijke rol in het dramatiseren van muzikale vorm in de klassiek-romantische muziek.

Heel concreet toont Spitzer aan hoe de metafoor ‘Muziek als Taal’ een belangrijke rol heeft gespeeld bij het ontstaan van de klassieke stijl in de loop van de achttiende eeuw. Hij overstijgt de discussie of muziek wel of niet een Taal is: Het gegeven dat componisten en theoretici in de eeuw van de Verlichting muziek als een taal wilden leidde mede tot de heldere zinsbouw en de narratieve structuur van de klassieke stijl.

Spitzer laat zien dat ook analyses - zoals bv. Schenker’s analyse van de Eroica van Beethoven - kunnen worden beschouwd als een metafoor van de partituur: de

wereld van de partituur en de wereld van de analyse worden met elkaar in verband gebracht, en naarmate dat beter lukt is de metafoor “passend”. De vraag naar de juistheid van een analyse wordt vervangen door de vraag naar de toepasbaarheid en bruikbaarheid.

Iedere metafoor die ons helpt de muziek beter te begrijpen is de moeite waard om serieus te worden genomen en te worden onderzocht.

Metaforisch ‘mappen’ omvat alle aspecten van het leven en biedt daarom de mogelijkheid om bruggen te bouwen tussen benaderingen die ver uit elkaar zijn gegroeid: musicologie, muziektheorie en muziekpsychologie, tussen de geschiedenis van de muziektheorie en actuele analytische benaderingen, tussen de hermeneutische en de technische benadering van muzikale structuur.

Waarom biedt de theorie en het model van Spitzer belangrijke aanknopingspunten voor de uitvoerende en de uitvoeringspraktijk?

Musici praten dagelijks in metaforen over muziek tijdens repetities en tijdens het lesgeven, en het is al de moeite waard om dat taalgebruik te onderzoeken en op zijn merites te beoordelen.

Maar belangrijker is het feit dat de uitvoerende voortdurend metaforen als Tacit Knowledge toepast tijdens de uitvoering: Wij denken in metaforen en maken muziek in metaforen. Die zijn zowel van analytische aard als – wat Spitzer noemt – cultureel bepaald en beide gefundeerd in elementaire ervaringswerelden. Het model van Spitzer biedt een kader om de gebruikte metaforen te analyseren. Bovendien speelt – volgens Lakoff en Johnson – lichamelijke een wezenlijke rol bij de vorming van concepten dus de conclusie lijkt gerechtvaardigd dat de uitvoerende en de uitvoering bij het begrijpen van muziek een wezenlijke rol spelen.

Praktische kennis en conceptuele kennis, de *Episteme* en *Phronesis* van Aristoteles komen met andere woorden in het model van Spitzer samen en de uitvoerende en de uitvoering moeten worden betrokken in het onderzoek naar de betekenis van muziek.

Jurrien Sligter
29/9/06

ⁱ Zie de website van de Hogeschool van Utrecht: www.hu.nl

ⁱⁱ Ik zal hierna het engelse “performer” vervangen door “uitvoerende”

ⁱⁱⁱ Expert meeting georganiseerd door het Bureau Onderwijs van de HKU op 23-2-‘05

^{iv} Fred A.J. Korthagen, *Linking Practice and Theory*, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., London 2001: Hoofdstuk 2, blz. 20 - 31

^v Vertalingen van *Phronesis* lopen nogal uiteen: In twee recente Nederlandse vertalingen wordt van *Prakisch Inzicht* en van *Verstandigheid* gesproken. In het Engels vinden we bv. *Practical Common-Sense* en *Prudence*. Korthagen omschrijft *Phronesis* als: *Perceptual Knowledge, Practical Wisdom*.

-
- ^{vi} vgl. o.a. Polanyi, M. *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday (1961)
- ^{vii} ibidem. Korthagen, blz. 29
- ^{viii} zie bv. Schön, D.A. , *The reflective practitioner, how professionals think in action*. New York, Basis Books, 1983
- ^{ix} G. Lakoff and M. Johnson, *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, New York, 1999, blz. 9-15
- ^x ibidem, Korthagen, blz. 37
- ^{xi} ibidem, blz. 78
- ^{xii} Zo heeft het bv. lang geduurd tot Jazz en Pop in de muzikwetenschap werden geaccepteerd als serieus te nemen “object van onderzoek”. Deels als gevolg van de tegenstelling tussen hoge- en lage kunst, deels door het ontbreken van partituren bij geïmproviseerde muziek.
- ^{xiii} Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter-Verlag 178, Kassel
- ^{xiv} Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* , London: Oxford University Press, 1947, blz. 127
- ^{xv} Filografie: het verzamelen en bestuderen van autografen, Van Dale.
- ^{xvi} Nicolas Cook, *A very Short Introduction to Music*, Oxford University Press, 1998
- ^{xvii} Colin McPhee, *A House in Bali*,
- ^{xviii} vgl. Nicolas Cook, *A very Short Introduction to Music*.
- ^{xix} ibidem, blz. 80: “ It assumes that to study music is to study your own participation in it – to study yourself.”
- ^{xx} J.J. Nattiez, *Fondements d’ une sémiologie de la musique*, 1975
- ^{xxi} De benaming semiotiek is afgeleid van het Griekse woord *sèmeion*, dat ‘teken’ beduidt.
- ^{xxii} Uit: Ger Groot, *Vier ongemakkelijke Filosofen*, blz. 385, Uitg. Sun, A’dam, 2003
- ^{xxiii} Ik wil stellen dat iedere benadering van muziek die zich niet verdiept in de samenhang tussen de drie niveau’s van betekenisgeving per definitie tekort schiet.
- ^{xxiv} Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Univ. of Chicago Press, 2004
- ^{xxv} George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Univ. of Chicago Press, 1980
- ^{xxvi} ib. blz. 13: “will open up a fresh perspective on the age-old debate on the relationship between the musical and the so-called extramusical
- ^{xxvii} “A schema is a hinge between the dual aspects of musical material: the intramusical and the cross-domain. In other words, these aspects are isomorphic with each other on the basis of a common array of experiential image schemata” Spitzer blz. 55
- ^{xxviii} Spitzer, blz. 55
- ^{xxix} Spitzer, blz.