

Aesthetics and Music van Andy Hamilton

Albert van der Schoot

MUZIEK MET EEN KLEINE m

Ook binnen het domein van de Britse filosofie mag de muziekethetica zich in toenemende belangstelling verheugen, met als monumentale uitschieter Roger Scrutons *Aesthetics of Music* van 1997. Om dat boek kan niemand heen die in het Britse taalgebied nog iets te zeggen wil hebben over de muziekethetica, en dat geldt ook voor het boek van Andy Hamilton, *Aesthetics & Music* (nee, erg inventief zijn de Britten niet als het om titels gaat). Scruton is de grote broer tegenover wie Hamilton zich waar moet maken, en hij doet dat niet in slaafse navolging. Tegenover Scrutons 'akoestische these', die inhoudt dat we in de muzikale ervaring het waargenomen geluid niet relateren aan een bron (als fysieke oorzaak van dat geluid) vraagt Hamilton ook aandacht voor de *productie* van dat geluid. Hier wreekt zich het verschil tussen de apollinische luisteraar (en componist) Roger Scruton en de uitvoerend musicus Andy Hamilton: behalve filosoof is Hamilton namelijk ook jazz-pianist, en in het laatste hoofdstuk krijgen jazz en improvisatie dan ook ruim de aandacht. Hamilton wil het esthetische domein uitdrukkelijk niet beperken tot de wereld van de connaisseur, maar pleit voor een 'humanistische muziekopvatting' die alles tot esthetisch object kan kiezen – en daarmee scoorde hij reeds in een citaat (zie: passages) in dit elektronische tijdschrift. Behalve aan het perfectionisme van de klassieke muziekpraktijk wil hij ook recht doen aan een 'aesthetics of imperfection' (213). Als een mantra herhaalt hij dan ook een aantal malen zijn omschrijving van muziek als *kunst met een kleine k* – 'a practice involving skill or craft whose ends are essentially aesthetic' (p. 5 e.v.). De elastische drumstijl van Han Bennink is een van zijn illustraties van die authentieke humanistische muziekpraktijk (136).

Het is dus niet zo vreemd dat Hamilton morrelt aan de grenzen van wat er in de gangbare theorieën als object van muziekethetische interesse is geaccepteerd. Zouden er niet ook andere soorten esthetisch interessante klankkunst kunnen bestaan, naast de traditionele muziek? Ja, volgens Hamilton: muziek is niet de enige klankkunst, maar het is wel de enige klankkunst waarvan het materiaal uitsluitend uit *tonen* bestaat. Andere klanken kunnen wel in een muziekstuk worden opgenomen, maar ze kunnen er niet de pijlers van zijn. Filosofischer uitgedrukt: ze kunnen muziek niet *constitueren* (45). Hamilton commentarieert hiermee een traditie die zich vanaf het futurisme (de lawaaikunst van Luigi Russolo) via de *Ursonate* van Kurt Schwitters tot aan de hedendaagse sample-kunst heeft laten gelden, met als mijlpaal rond het midden van de vorige eeuw de *musique concrète* van Pierre Schaeffer. Die werd door avantgardisten als Boulez en Stockhausen bekritiseerd omdat ze teveel associaties met de alledaagse leefwereld op zou roepen, terwijl ze volgens John Cage juist nog te zeer gebonden was aan de conventies van de traditionele muziek. In het 'conservative universalism' (59) van Scruton hoeven zulke klanken, die reminiscenties oproepen aan de alledaagse leefwereld, al helemaal geen hoop te hebben op volwaardige inburgering in het

akoestische rijk der muziek. Hier zet Hamilton zich weer tegen Scruton af door een lans te breken voor de 'genuinely musical status of the non-acousmatic aspect' (110). Hij maakt het zichzelf – en zijn lezers – daarbij wel onnodig lastig door het begrip 'muzikaal' in ruimere zin te gebruiken dan als adjectief van 'muziek': eerder immers pleitte hij zoals we zagen voor de esthetische status van *andere* soorten klankkunst dan muziek.

Hamilton benoemt zichzelf tot 'card-carrying supporter of modernism' (155), en het wekt dan ook geen verbazing dat zijn volgende sparring partner die andere componerende filosoof uit de vorige eeuw is, Theodor Adorno. Natuurlijk moet Adorno's elitarisme het ontgelden; in het bijzonder verwerpt Hamilton zijn kritiek op het ervaren van schoonheid en genot bij de confrontatie met moderne kunst, die volgens de strenge Frankfurter schoolmeester immers alleen door haar genadeloze *waarheid* de toeschouwer (en toehoorder) mocht treffen. Wie genoot van een uitvoering van *Wozzeck*, die had er niets van begrepen. Componisten die niet atonaal componeerden waren *inauthentiek*, en gaven daarmee akoestisch voedsel aan het 'vals bewustzijn' van de grote massa. Met zijn veroordeling van geïmproviseerde muziek en van jazz, die hij deels onder pseudoniem publiceerde, wist Adorno onze auteur natuurlijk rechtstreeks op de ziel te trappen. Maar die trapt terug: Hektor Rottweiler (alias Adorno) kon het verschil niet horen tussen jazz en commerciële amusementsmuziek, en het geschrift *On Jazz* (1936) is qua deskundigheid te vergelijken met een denkbeeldig geschrift *On Classical Music* dat zijn input alleen zou ontleenen aan het orkest van Mantovani (173). Hamilton plaatst Adorno's kritiek in het kader van diens elitaristische overtuiging dat iets per definitie niet tegelijkertijd populair en artistiek waardevol kan zijn; zo weet hij het tonaal conservatisme van Scruton en het atonaal modernisme van Adorno met dezelfde pijl te treffen.

Zijn inspiratie haalt Hamilton dus vooral uit de ontwikkelingen in de twintigste eeuw, zowel met betrekking tot de muziek (of 'klankkunst') zelf, als voor wat betreft de theoretische reflecties daarop. Weliswaar probeert hij ook recht te doen aan oudere opvattingen ('the aesthetics of music ... has to be understood from its history', 7- 8), maar dat gaat hem niet makkelijk af. Opvallend is dat hij steeds een beroep op secundaire bronnen moet doen als het om de teksten van Plato of andere auteurs uit de Oudheid gaat: hij kent ze niet uit eigen bestudering. Ook met de numerieke fundamenteën van de pythagoreïsche traditie heeft hij moeite; zelfs bij zo iets relatief eenvoudigs als de bespreking van monochord en boventonen vergaloppeert hij zich nog (21). Maar ook in latere perioden gaat het verkeerd. 'The term "absolute music" was first used by German Romantic writers, notably Herder, Jean Paul Richter and E.T.A. Hoffmann', zo laat Hamilton zijn lezers *unvervroren* weten (67). Uiteraard zonder bronvermelding, want toen de term in werkelijkheid voor het eerst opdook (in 1846), lagen al deze heren al een aantal decennia onder de groene zoden. En Hegel maakte volgens Hamilton zijn medefilosofen het volgende verwijt: 'Philosophers up to his own time, Hegel believed, had failed to realize that what is held to be "natural", such as classical artistic ideals, is often culturally determined' (73). Met een dergelijke anachronistische woordkeus wordt Hegel de nieuwe held van het cultuurrelativisme. Hamilton oefent wel kritiek uit op de filosofen die, net als hijzelf, in de analytische traditie zijn grootgebracht, maar aan hun voornaamste manco, het gebrek aan vertrouwdheid met de geschiedenis, heeft ook hij zich niet weten te onttrekken.

Andy Hamilton. *Aesthetics and Music*. London/New York: Continuum 2007.

Dr. Albert van der Schoot is associate Lector Theorie in het Kunstonderwijs aan ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten en docent Esthetica en Cultuurfilosofie aan de Universiteit van Amsterdam.

Geplaatst op 10 september 2008

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>