

De uil van Minerva 24 – 1 (2011)

## HISTORISCHE UITVOERINGSPRAKTIJK<sup>1</sup>

*Anton Froeyman*

### **Inleiding**

In *De Tijd* van 21 augustus 2010 verscheen, naar aanleiding van *Laus Polyphoniae*, een interview met Paul Van Nevel, de dirigent van het internationaal vermaarde Huelgas ensemble, met als titel 'De Zoektocht naar de Muzikale Waarheid'. Op het eerste gezicht lijkt dit misschien een verwijzing te zijn naar de oude Romantische opvatting dat het Schone en het Ware een innige band met elkaar hebben, en dat de kunst ons iets duidelijk kan maken over het wezen van het zijnde. Niets is minder waar. Van Nevel heeft het over waarheid in de zuiverste moderne epistemische en wetenschappelijke zin van het woord. Hoewel het hier gaat om een interview met een dirigent over muziek, met een kunstenaar over kunst dus, praat Van Nevel eigenlijk vooral over de vreugden van de geschiedschrijving: over de fascinatie van eeuwenoude documenten, de opwinding die gepaard gaat met nieuwe ontdekkingen en de nooit eindigende zoektocht naar de historische Waarheid die – net zoals elke goede historicus zal toegeven – op zichzelf onbereikbaar is en enkel als ideaal fungeert. Op het eerste gezicht lijkt dit niets bijzonders, maar bij nader toezien kunnen we ons toch de vraag stellen of het niet merkwaardig is dat een muzikant, wanneer hij het over zijn vak heeft, eigenlijk nauwelijks over muziek praat, maar over kennis, bronnen en interpretaties.

Paul Van Nevel neemt een prominente positie in binnen wat men algemeen de 'historische uitvoeringspraktijk' noemt. Deze beweging binnen de klassieke muziek, populair

geworden vanaf de jaren zestig, stelt zich tot doel om muziek, van de Middeleeuwen tot het einde van de negentiende eeuw, zo getrouw mogelijk en binnen zijn historische context uit te voeren. De waarde ervan staat buiten kijf. Het is hier niet mijn bedoeling hier om voor of tegen historische uitvoeringspraktijk te argumenteren. De historische uitvoeringspraktijk heeft immers geen filosofische legitimatie nodig. Ze vindt deze bij de uitvoerders zelf die haar als relevant en verrijkend ervaren en het algemene publiek dat CD's koopt en naar concerten gaat. Ik ben hier veeleer geïnteresseerd in de mogelijke voorwaarden en het discours van deze manier van muziek maken. Hoe is het mogelijk geworden dat iemand als Paul Van Nevel op een dergelijke manier met muziek omgaat? Waarom zijn we überhaupt muziek van overleden componisten gaan uitvoeren? En waarom doen we dat op deze manier? Hoe komt het dat het wetenschappelijk discours zoals Van Nevel dat hanteert zo prominent geworden is? En, waarschijnlijk de belangrijkste vraag: kan dit wetenschappelijk discours wel zo vanzelfsprekend verzoend worden met de artistieke bezigheid die muziek toch in de eerste plaats is?

### **'Historische' muziek**

Laat ons beginnen bij het begin. Waarom zijn we eigenlijk geïnteresseerd in het spelen van muziek van overleden componisten? Deze vraag drukt ons onmiddellijk met onze neus op de feiten. Het spelen van muziek die gecomponeerd is in het verleden is immers een zeer cultureel contingent fenomeen. Voor zover ik weet komt deze praktijk enkel voor in onze Westerse cultuur, en bovendien enkel in de laatste twee eeuwen. Het beginpunt ervan wordt meestal gesitueerd op 11 maart 1829. Op die dag voerde Felix Mendelssohn onder

grote belangstelling in de Berlijnse *Singakademie* de Matthëus-passie van Bach uit, voor het eerst sinds Bach's dood. Er vonden weliswaar reeds vroeger uitvoeringen van muziek uit het verleden plaats, vooral Händel en de Italiaanse polyfonist Giovanni de Palestrina, maar deze waren vooral de zaak van een beperkte groep geïnteresseerden. Pas met Mendelssohn's uitvoering van de Matthëus-passie vond deze praktijk een algemene weerklank. Het evenement was ondanks de hoge toegangsprijs uitverkocht in een paar uur tijd, en werd bijgewoond door onder andere Heine, Hegel en een groot deel van de Pruisische Koninklijke familie (Haskell 1996, pp. 13-14). In de loop van de negentiende eeuw won het uitvoeren van oudere muziek, opnieuw vooral Bach, Händel en Palestrina, geleidelijk aan aan populariteit, niet in het minst dankzij de ontwikkeling van het koorwezen.

Dat het uitvoeren van werken van overleden componisten pas populair werd in de loop van de negentiende eeuw hoeft ons niet te verbazen. De negentiende eeuw is vaak genoeg voorgesteld als de eeuw van het historicisme, van Ranke, Burckhardt, Herder, Darwin en Lyell. Zoals de Duitse filosoof Reinhart Koselleck overtuigend heeft aangetoond, is er tussen 1750 en 1850 iets fundamenteels veranderd (zie Koselleck 2000). In deze *Sattelzeit*, zoals Koselleck deze periode noemt, gaat de westerse mens op een fundamenteel andere manier om met tijdelijkheid. In het Ancien Régime is de tijd in de eerste plaats cyclisch, op het ritme van de seizoenen. Het begin- en eindpunt van de tijd, de Schepping en de Apocalyps, liggen op een veel te grote afstand om een invloed op het dagelijks leven te kunnen hebben. Met de Franse en de Industriële Revolutie verandert dit. Door het ontstaan van het utopisch denken aan de ene kant en de voortdurende toestroom van nieuwe technische ontwikkelingen aan de andere, ontstaat het besef dat de toekomst wel eens radicaal anders zou kunnen zijn dan het verleden. Met dit besef groeit bijna automatisch de overtuiging dat,

als de toekomst heel anders zou kunnen zijn dan het heden, het heden op zijn beurt misschien heel anders was dan het verleden. Vandaar komt ook de interesse in het verleden *als* verleden, als een periode die fundamenteel anders was dan het heden, en net daarom interessant. Vandaar ook de interesse in muziek die anders is, en ontegensprekelijk anders klonk, dan de muziek uit het heden. Het speciale aan dergelijke muziek is niet dat ze uit het verleden stamt. Er zijn genoeg muzikale tradities die veel ouder zijn dan de westerse geschreven muziek. Traditie was immers, uiteraard niet enkel in de muziek, prominent aanwezig in het cyclisch denkende ancien régime.<sup>1</sup> Wat echter bijzonder is, is dat het hier gaat om het bewust oprakelen van muziek die door niemand uit de eigen tijd nog gekend is. Dit impliceert een omgang met het verleden die volledig los staat van traditie, die, sterker nog, net geboren is uit een gebrek aan traditie, of, met andere woorden, een dissociatie van het verleden. De Nederlandse geschiedfilosoof Frank Ankersmit heeft geargumenteed dat een dergelijke breuk met het verleden dé essentiële voorwaarde is voor de (typisch westerse) historische ervaring (zie Ankersmit 2001). Daarom kunnen we de interesse in oudere muziek in de eerste helft van de neglentiende eeuw historicistisch noemen, aangezien zij in haar belangstelling voor het verleden in de eerste plaats geïnteresseerd was in de andersheid van het verleden, en niet in de onmiddellijke invloed van het verleden op het heden.

In Mendelssohn's tijd had deze interesse in de andersheid van het verleden echter zeer duidelijk haar grenzen. Men ging ervan uit, zeer zeker terecht, dat het algemene publiek niet

---

<sup>1</sup> Men zou kunnen denken dat traditie eerder een lineair denken impliceert. Dit is echter niet zo. Een lineair tijdsbesef impliceert een verschil tussen heden en verleden, bijvoorbeeld de opvatting dat het heden moreel hoogstaander is dan het verleden en de toekomst moreel hoogstaander zal zijn dan het heden. Traditie impliceert de eeuwige terugkeer van het verleden in het heden en de toekomst, en daarom geen kwalitatief verschil tussen heden, verleden en toekomst.

als vanzelf geïnteresseerd zou zijn in muziek die heel anders was dan wat ze gewend was. Men schrok er niet voor terug om oninteressante delen van een muziekstuk weg te laten, de muziek bijkomend te arrangeren en aan te passen naar een modernere bezetting. Wat belangrijk is voor ons is dat het niet echt duidelijk was hoever men hierin kon gaan. Mendelssohn liet in zijn uitvoering een aantal delen van de Matthëus-passie weg en voerde het werk uit met een romantische hoeveelheid aan dramatische contrasten en emotionele extremen (Haskell 1996, p. 16). Vanuit een modern standpunt is het verleidelijk om te zeggen dat dit een onzuivere en egocentrische manier is om met het verleden om te gaan. Men zou bijvoorbeeld kunnen zeggen dat de interesse in de andersheid van muziek uit het verleden heeft wel haar kiem heeft in Mendelssohn's uitvoering, maar dat ze had tijd nodig om tot haar volle ontwikkeling te komen. Niets is minder waar. Mendelssohn's ingrepen wijzen immers op het bestaan van een spanningsveld dat essentieel is vanaf het moment dat we het verleden in zijn andersheid beschouwen.

Als we ervan uitgaan dat het verleden voor ons interessant is, moeten we twee dingen veronderstellen. Het verleden dient ons iets te vertellen dat we nog niet wisten (anders zou het niets nieuws bieden) *over* iets dat ons bekend is (anders zou het voor ons niet relevant zijn). Zoals Emmanuel Levinas het formuleert: de ander is inderdaad wel anders dan ons, maar om werkelijk de ander te zijn is hij verplicht zich te positioneren (of door ons tegen wil en dank gepositioneerd te worden) in een context die ons bekend is (Levinas 1947, pp. 174-175). Het verleden als radicale andersheid heeft ons, net als elke andere radicale andersheid, niets te zeggen.

Het is aan de historisch geïnteresseerde mens om na te gaan wat de context is waarin het verleden plaats moet nemen om voor het heden relevant te zijn. Mendelssohn had, met

andere woorden, overschot van gelijk om een aantal delen uit de Matthëus-passie weg te laten en de overblijvende muziek op een romantische manier, met wijds uitgesmeerde zinnen en een grootse dynamiek, uit te voeren. Indien hij dit niet gedaan had, was zijn uitvoering niet meer geweest dan een curiosum, en had het verleden, in de gedaante van de muziek van Bach, een stuk minder invloed gehad. Een Matthëus-passie in volle lengte zou gewoon te zwaar geweest zijn voor zijn publiek. Het zou simpelweg stoppen met luisteren, en, als resultaat daarvan, de andersheid van de muziek van Bach niet meer opgemerkt hebben. Op die manier zou de andersheid van de muziek van Bach voor het publiek van Mendelssohn dus verloren gegaan zijn, net omdat Mendelssohn te strak vasthield aan die andersheid zelf. Men kan dan zelfs zeggen (vanuit een relationeel of fenomenologisch oogpunt) dat het verleden in dit geval een stuk minder verleden zou geweest zijn, net omdat men teveel zou vastgehouden hebben aan dit verleden op zichzelf, en niet aan wat dit verleden voor ons betekent en hoe het aan ons zou kunnen verschijnen zijn.

Een relatie met het verleden zoals het op zichzelf was is dus niet alleen onmogelijk, maar zou, indien toch mogelijk, ook volstrekt oninteressant zijn. Het is vanuit dit besef dat in de tweede helft van de negentiende eeuw en de eerste helft van de twintigste in het spoor van Mendelssohn onze traditionele westerse uitvoeringspraktijk is ontstaan en gegroeid. Samen met deze nieuwe manier om muziek te spelen ontstond er ook een nieuwe manier om over muziekstukken en componisten na te denken. Vreemd genoeg bracht de historicistische gewoonte om muziek uit te voeren van componisten uit het verleden<sup>2</sup> een a-historicistische opvatting over het wezen van muziek met zich mee.

---

<sup>2</sup> Misschien is er een verduidelijking nodig over wat ik hier bedoel met de term "verleden". De scheiding tussen heden en verleden valt niet samen met die tussen "nu" en "daarnet", of die tussen wat gebeurt en wat gebeurd is. Verleden en heden worden onderscheiden door de verschillende relatie die ze met ons hebben. Het

Voor het overgrote deel van de wereldbevolking was en is muziek in min of meerdere mate een gebruiksvoorwerp. Of ze nu gebruikt wordt als afleiding bij het joggen of als entertainment rond het kampvuur, ze blijft onlosmakelijk verbonden is met een specifieke gebruikscontext. Dit is een probleem voor uitvoering van muziek uit het verleden. Het feit dat deze muziek uit het verleden stamt, betekent net dat zij in een culturele gebruikscontext kaderde die in het heden verloren is gegaan, of toch tenminste radicaal getransformeerd is. Nemen we, bijvoorbeeld, 'hedendaagse' uitvoeringen van de Matthëus-passie. Heeft het wel zin om muziek die geschreven is om met Pasen in de *Thomaskirche* in Leipzig gespeeld te worden uit te voeren in een concertzaal in de herfst? Wanneer we aan muziek een bepaald 'nut' toeschrijven, een bepaalde gebruiscontext dus, is dit zeker niet evident. De oplossing voor dit probleem bestond erin muziek als universeel te beschouwen. De componist werd gezien als een anachronisme, als een genie dat niet thuishoort in zijn eigen tijd (dat, bijvoorbeeld, 'zijn tijd vooruit was') en die een universeel kunstwerk zou hebben geschapen dat los staat van elke historische context (en dus ook van elk onmiddellijk praktisch nut). Vanuit dit standpunt bekeken is het helemaal niet belangrijk in welke context een werk geschreven werd. Het enige dat belangrijk is, is het universele genie dat uit dit werk spreekt. In de loop van de negentiende eeuw en de twintigste eeuw werd dit universele steeds belangrijker en het contingente, 'nuttige' aspect van muziek irrelevanter. Het resultaat hiervan was dat Bach's muziek niet meer als relevant werd beschouwd *omdat* ze uit een andere tijd en een specifieke afkomstig was (zoals voor Mendelssohn's uitvoering zeker het

---

heden kan ons nog direct beïnvloeden, het verleden enkel indirect. Toegepast op de situatie hierboven wil dat zeggen dat muziek uit het verleden stamt wanneer men ze als niet rechtstreeks relevant meer beschouwd, dat wil zeggen dat het als bizar zou gezien worden om nu dergelijke muziek te schrijven. Muziek behoort tot het heden wanneer er nog volop nieuwe muziek geschreven wordt in de stijl waarin zij past. Het spreekt vanzelf dat dit impliceert dat de precieze bepaling van de grens tussen heden en verleden kan verschillen van individu tot individu.

geval was), maar *ondanks* het feit dat ze in een andere tijd geschreven was. Ondanks het feit dat de Mattheus-passie geschreven was met een duidelijk praktisch doel voor ogen, raakt ze toch een universele snaar, en het is daarom dat ze belangrijk is en niet anders. Theodor Adorno bijvoorbeeld heeft geargumenteed dat juist dit de essentie van de muziek van Bach is, dat ze boven haar eigen tijd uitstijgt (Adorno 1969). Adorno schrijft zich hier volledig in in het dominante discours van de uitvoeringspraktijk van de klassieke muziek in de eerste helft van de twintigste eeuw (zie ook Morrow 1978 voor een verdediging van deze visie).

Het resultaat van deze visie was dat muzikliefhebbers duidelijke keuzes moesten maken: wat is er universeel aan muziek, en wat contingent? Het universele (in essentie de noten en, bij vocale muziek, de tekst (maar de uitspraak dan weer niet)) werd dan gezien als absoluut, terwijl andere aanduidingen op de partituur (tempo, dynamiek, frasering ) en contextuele factoren (bezetting, instrumentatie) als contingent golden en dus zonder problemen genegeerd konden worden en vervangen door moderne ('betere') muzikale overtuigingen.

Wat we hier dus zien is dat wat begon als een historische (en zelfs historicistische) interesse volstrekt a-historisch werd van zodra het een zekere bekendheid had verworven, van zodra 'het nieuwe eraf was'. Vreemd genoeg komen we zo tot de conclusie dat het historische en het nieuwe noodzakelijkerwijze hand in hand gaan. Deze houding ten opzichte van muziek uit het verleden vinden we heel duidelijk terug in hedendaagse uitvoeringen van opera's. Globaal gezien bestaat een opera uit twee delen: een auditief en een visueel. De mainstream opvatting hierover is dat het auditief gedeelte universeel is en het visuele contingent: aan het libretto of de partituur raakt men zelden, maar wat betreft de visualisering worden experimenten en nieuwigheden aangemoedigd. De Vlaamse Opera vraagt bijvoorbeeld een keer per jaar een gastregisseur om een algemeen bekende opera te



regisseren, wat meestal resulteert in een zogenaamde 'actualisering', waarbij er uiteraard niets veranderd aan het libretto en de muziek. Het idee zelf dat een opera een meerwaarde krijgt door hem te actualiseren is een ontkenning van het historisch karakter ervan: alleen wat universeel is (libretto en muziek), dient bewaard te worden, wat contingent is moeten we overboord gooien. Door een opera te actualiseren, wordt ze als het ware 'bevrijd' van haar cultureel-contingente ketenen. Op die manier wordt de regisseur de creatieve geest achter een operaproductie. Hij is het die 'interpreteert'. De dirigent daarentegen heeft enkel de opdracht om zichzelf en het orkest weg te cijferen en de zogenaamd universele boodschap van de componist door te geven. We zien hier met andere woorden een merkwaardig paradox ontstaan tussen twee dominante manieren om over kunst te denken. Aan de ene kant is er de opvatting dat kunst universeel is, aan de andere kant de opvatting dat kunstenaars voortdurend creatief en vernieuwend moeten zijn. Dit heeft als merkwaardig resultaat dat het minst belangrijke deel van een opera, het visuele, belangrijker gemaakt wordt dan het is omdat dit het enige terrein is waarop vernieuwing mag plaatsvinden. Het auditieve is immers universeel en onaanraakbaar. Op deze manier wordt aan beide eisen in het dominante discours rond kunst voldaan. Op een dergelijke wijze krijgen operahuizen ook een dubbel positief imago. Aan de ene kant kunnen ze zich presenteren als vernieuwend en schrijven ze zich zo in in het discours van de moderne kunstwereld. Vernieuwing en creativiteit zijn heden ten dage immers een voorwaarde voor artistieke geloofwaardigheid. Aan de andere kant schrikken de operahuizen ook hun traditioneel publiek niet af, dat eigenlijk gewoon wil horen wat het al lang kent. Omdat er enkel zogenaamde contingente factoren worden veranderd, wordt aan wat als de essentie van het werk wordt gezien immers niet geraakt. Op die manier slaagt een operahuis er in tegelijkertijd progressief en conservatief te zijn.

### **'Authentieke' uitvoeringspraktijk**

Zoals hierboven gezegd is de mainstream uitvoeringspraktijk in de tweede helft van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw universalistisch en grotendeels a-historicistisch geworden in haar omgang met muziek uit het verleden. Vreemd genoeg toont ze zich hiermee de tegenpool van de professionele geschiedschrijving. Historici zagen het immers vanaf de negentiende eeuw meer en meer als een plicht om het verleden in al haar details af te beelden, het liefst met zo weinig mogelijk algemeenheden en zo weinig mogelijk invloeden van hedendaagse opvattingen of vooroordelen. Het is waar dat hierop ook een heel aantal uitzonderingen te bedenken zijn (denken we aan Jakob Burckhardt, Max Weber, Numa-Denis Fustel de Coulanges, Lucien Febvre,...). Niettemin kunnen we toch zeker zeggen dat het ideaal van de weergave van het verleden *wie es eigentlich gewesen ist* dominant was en dat tot op zekere mate nog altijd is binnen de historiografische praktijk.

Deze manier van omgaan met het verleden was zoals gezegd lang afwezig in de muziekwereld, die er zich helemaal niet voor schaamde om het verleden naar believen aan te passen naar de smaak van het heden. Dit veranderde echter met de opkomst van de zogenaamde 'historische uitvoeringspraktijk', ook 'authentieke uitvoeringspraktijk' genoemd. De oorspronkelijke motivatie van deze beweging was effectief dezelfde als die in de geschiedschrijving: het weergeven van het verleden zoals het op zichzelf geweest was, los van hedendaagse voorkeuren of beslommeringen. Wanda Landowska, een van de pioniers van de beweging, verwoordde het op de volgende manier: *"You'll play Bach your way, I'll play him his way"* (Koopman 2008, p. 7). Net zoals bij Mendelssohn komt er opnieuw een

interesse voor het verleden zelf, niet omwille van een of andere universele 'schat' die toevallig tussen het overtollige decor dat het verleden is te vinden valt. In het begin van de twintigste eeuw was dit nog een marginaal fenomeen, maar vanaf de jaren '60 won de historische uitvoeringspraktijk snel aan invloed, onder impuls van bekende figuren als Gustav Leonhardt, Nicholas Harnoncourt en Christopher Hogwood. Ook een aantal Vlaamse artiesten speelden hierin een centrale rol, met name Sigiswald en Wieland Kuijken, Paul en Eric Van Nevel, Jos van Immerseel en Phillippe Herreweghe. Het resultaat hiervan is dat vanaf de jaren tachtig, veel van de bestsellers uit de klassieke muziek historische uitvoeringen waren en nog steeds zijn (Sherman 2003, p. 3, voor voorbeelden zie Crutchfield 1984, pp. 19-20).

Wat bijzonder is, is dat de interesse voor het verleden van de voorvechters van de historische uitvoeringspraktijk niet enkel historicistisch is. De muzikanten die deel uitmaakten van deze beweging wilden in de eerste plaats muziek maken. Hun belangstelling voor het verleden was dus opnieuw niet enkel gemotiveerd door nieuwsgierigheid, maar vertrok in de eerste plaats vanuit een muzikale belangstelling, vanuit de motivatie om op een betere manier muziek te maken. Veel 'historische' muzikanten waren er dan ook van overtuigd dat de manier waarop zij speelden ook effectief beter was. Deze overtuiging leidde uiteindelijk tot de zogenaamde 'turf wars', een regelrechte strijd om het verleden tussen 'historische' en mainstream-uitvoerders (Kenyon 1984, pp. 4-7). Beide partijen beschuldigden elkaar ervan op de verkeerde manier met het verleden om te gaan. De laatsten beschuldigden de eersten ervan aandacht te besteden aan onbelangrijke details en een nivellerende werking te hebben. Voor een historische uitvoerder stond Bach op gelijke voet met Telemann, wat voor een universalistisch denkende uitvoerder ontoelaatbaar is. Het

enige dat voor hen aan het verleden belangrijk is, is dat het ontstaan van universele Kunstwerken mogelijk heeft gemaakt. Precies dat, het 'feit' dat sommige kunstwerken hun historische context overstijgen, wordt door de historische uitvoeringspraktijk ontkend. Het grote strijdpunt van de historicisten aan de andere kant is 'authenticiteit'. Ze beschuldigen de tegenpartij ervan niet 'authentiek' te zijn. De naam 'authentieke uitvoeringspraktijk' of 'authentic performance practice', zoals de historische uitvoeringspraktijk zichzelf vaak betitelde is dan ook een strijdnaam. Zoals Richard Taruskin opmerkt (Taruskin 1984, pp. 137), impliceert deze naam dat de tegenpartij automatisch niet authentiek is. En wie wil er nu niet authentiek – dus eigenlijk hypocriet – zijn?

Met de term 'authenticiteit', lang dé centrale betekenaar binnen het discours van de historische uitvoeringspraktijk, tevens de basis van de overtuiging dat een 'historische' uitvoering beter is dan een niet-historische, is echter iets vreemds aan de hand. Het gaat hier vooral om authenticiteit van de kant van het kunstwerk zelf, dat zo echt mogelijk gereproduceerd dient te worden, zonder een beschermende sluier van moderne instrumenten, dynamiek of intonatie. Op zich lijkt dit perfect aanvaardbaar. Men kan zich inderdaad inbeelden dat een kunstwerk zich onecht voordoet wanneer het zich presenteert met een laag moderne 'opsmuk' om zijn scherpe kantjes te verdoezelen. De vraag is dan natuurlijk: hoe kunnen we het verschil zien tussen het verleden zelf en zijn 'opsmuk'? Hoe krijgen we toegang tot dat verleden op zichzelf, in al zijn authenticiteit en met al zijn scherpe kantjes? Want als dat niet het geval is, hebben de 'historische' uitvoerders geen poot meer om op te staan. Ze zouden dan immers tot de conclusie gedwongen worden om toe te geven dat een authentieke uitvoering simpelweg onmogelijk is, wat impliceert dat authenticiteit niet als criterium kan dienen bij het beoordelen van bestaande uitvoeringen.

Wanda Landowska benaderde de zoektocht naar het verleden zelf op een hermeneutische manier. Ze identificeerde zich zoveel mogelijk met de geest van een componist, probeerde zijn gedachten te ervaren in plaats van ze te kennen (Pinney & Thomas 2001, p. 44). Op deze manier is er inderdaad aandacht voor authenticiteit van het object, aangezien het de bedoeling van dit inleven is om zich volledig over te geven aan de geest van een componist, het verleden zelf. Aan de andere kant is er ook een rol weggelegd voor de muzikant als persoon. Ondanks het feit dat de muzikant zichzelf dient te vergeten, kan een inleving verschillen van persoon tot persoon, van subject tot subject. Hoewel er in het historisch inleven zeker een versmelting van subject en object plaatsvindt, zal deze versmelting anders zijn van persoon tot persoon.

Ondanks bepaalde uitzonderingen, bijvoorbeeld Marcel Pérès die thuis enkel kaarslicht gebruikt om zich beter in te kunnen leven in het Middeleeuwse karakter van de muziek die hij probeert uit te voeren, (Sherman 2003, p. 18) wordt inleving in de hedendaagse musicologische literatuur echter niet meer gezien als de basis van de authenticiteit van een historische uitvoering. In plaats van een hermeutisch *verstehen* is de historische uitvoeringspraktijk in een sterke mate 'verobjectiveerd'. Het doel lijkt eerder te zijn om een muzikale context te verklaren en te begrijpen eerder dan zich in te leven (Tomlinson 1984, p. 115, Taruskin 1984, p. 150, Dreyfus 1983, voor een treffend voorbeeld van een dergelijke objectivering, zie Koopman 2008). Om authenticiteit te bereiken, zo wordt inmiddels vrij algemeen aanvaard, moeten we eerst en vooral de waarheid over het verleden achterhalen en vertellen. Het achterhalen van die waarheid dient te gebeuren volgens de wetenschappelijke methodes van de professionele geschiedschrijving, die (jammer genoeg) grotendeels positivistisch zijn. Dit is ongetwijfeld een gevolg van de objectivering van de

samenleving, waarin het vertellen van de waarheid een geprivilegieerde status heeft verworven. Wanneer wij in onze Westerse samenleving met iets nieuws en problematisch geconfronteerd worden, is onze eerste reactie om er de waarheid over te vertellen. Dit geldt in het bijzonder voor ons omgaan met het verleden. Wanneer het verleden voor ons een probleem wordt, bijvoorbeeld in regio's die worstelen met een traumatisch oorlogsverleden, bestaat de westerse reactie erin om in de eerste plaats de waarheid over dat verleden te vertellen, zelfs al is het duidelijk dat dit niet tot verzoening leidt (zie Bevernage 2009). Mutatis mutandis geldt hetzelfde voor onze omgang met muziek uit het verleden. Initieel was de historische uitvoeringspraktijk vooral een algemene en vrij vage inspiratie. Wanneer het er echter om gaat de inspiratie concreet in te vullen nemen we, als typische moderne Westerlingen, onze toevlucht tot het epistemische, het vertellen van de waarheid om wat ons vreemd is te bemeesteren.

Er duiken echter twee verschillende groepen van problemen op met deze dominante rol van het vertellen van de waarheid in onze omgang met muziek. De eerste kunnen we epistemologisch noemen, de tweede filosofisch. De epistemologische problemen hebben te maken met het achterhalen van de waarheid, terwijl de filosofische problemen gaan over waar al die waarheid toe zou kunnen dienen.

Het epistemologisch probleem van de relatie tussen waarheid en muziek is dat wetenschap bijna per definitie altijd onaf is, terwijl een uitvoering van een muziekstuk dat bijna per definitie niet is. Concreet bedoel ik hiermee dat in een wetenschappelijke beschrijving, zeker een historische, altijd onnauwkeurigheden of gaten zitten waar de historische data onvoldoende informatie bieden. Een uitvoering van een muziekstuk daarentegen is altijd een afgesloten geheel, er is één interpretatie, één duidelijke lijn, waarin

er geen ruimte is voor twijfel. Het is simpelweg geen optie om een paar maten over te slaan omdat de interpretatie ervan niet duidelijk is, of om een bepaalde dynamiek halfslachtig uit te voeren omdat het bewijs op die plaats 'halfslachtig' is. Uiteindelijk komen beslissingen hieromtrent toch weer neer op persoonlijke smaak, wat problematisch is aangezien het vertrekpunt van de epistemische versie van de historische uitvoeringspraktijk net het tussen haakjes zetten van persoonlijke smaak is.

Laat ons een voorbeeld bekijken om dit punt te illustreren. Een van de levendigste discussies in de oude muziek gaat over de bezetting van Bach's koormuziek. Naar aanleiding van de Ton Koopman's volledige editie van de cantates van Bach ontwikkelde zich in het vaktijdschrift *Early Music* een levendige discussie. Koopman voerde zijn versie van de cantates uit met een bezetting van vier zangers per stem (zie Koopman 1996). Joshua Rifkin (Rifkin 1997) viel hem hierop aan en verdedigde de opvatting dat Bach's muziek *one to a part*, één zanger per stem, gezongen werd, waarop zich een discussie ontbond die naar het einde toe zelfs vrij bitsig werd (Rifkin 1998, Koopman 1997, Koopman 1998). Wat interessant is is dat Koopman en Rifkin elkaar ervan beschuldigen persoonlijke smaak te laten primeren boven objectief bewijs. Nochtans gaat het niet over een historisch-wetenschappelijke waarheid, maar over Koopman's opname. Men zou dus kunnen verwachten dat persoonlijke artistieke voorkeuren net wel een rol zouden moeten kunnen spelen. Niets is minder waar. Koopman zegt expliciet dat de documenten bestudeerd dienen te worden vanuit een objectief en afstandelijk standpunt (Koopman 1997, p. 542).

Desondanks wordt het heel duidelijk dat ook hier, op cruciale passages waar het bewijsmateriaal onvolledig is, persoonlijke voorkeuren de doorslag geven. Koopman eindigt zijn laatste verdediging (Koopman 1998) met een persoonlijk aanval op Rifkin's uitvoering

van de Johannes-passie. Op zich is dit paradoxaal: een discussie die verondersteld wordt zuiver objectief te zijn, wordt uitgevochten met persoonlijke argumenten en subjectieve smaakoordelen, terwijl beide deelnemers aan de discussie het toch over eens zijn dat dit net niet de bedoeling is.

Wat cruciaal is is dat zowel Koopman als Rifkin een reeks argumenteringen naar voor brengen die op het eerste zicht plausibel lijken, de een al iets meer dan de ander. Bij geen van beide is het bewijs echter omvangrijk genoeg om de balans definitief te laten doorslaan. In een traditionele geschiedkundige discussie zouden we het dan ook zo formuleren: het bewijs wijst naar A, maar het is zeker ook niet onmogelijk dat B het geval was en niet A. In de discussie tussen Koopman en Rifkin is dit echter onmogelijk, net omdat ze de basis is van een uitvoering en een studio-opname. In een uitvoering moeten er nu eenmaal keuzes gemaakt worden. Het is veel makkelijker om ervan uit te gaan dat dergelijke keuzes gebaseerd zijn op objectief onderzoek dan als uitvoerder een eigen verantwoordelijkheid als artiest op te nemen en expliciet keuzes te baseren op subjectieve smaak (zie ook Taruskin 1984, p. 4).

### **Authenticiteit en authenticiteiten**

Hiermee hebben we het echter nog niet gehad over de belangrijkste vraag, die de basis vormt voor wat ik de filosofische problemen van de historische uitvoeringspraktijk heb genoemd. Wat is eigenlijk het nut van al dat zorgvuldig en detaillistisch historisch onderzoek? Is een uitvoering van oude muziek gebaseerd op een uitgebreid muziekhistorisch onderzoek wel authentiek? Zoals we al gezien hebben is authenticiteit immers waar het om gaat in de historische uitvoeringspraktijk.



Verschillende filosofen en filosofisch ingestelde uitvoerders en musicologen hebben geargumenteed dat dit niet zo is. Peter Kivy onderscheidt vier soorten authenticiteit, die, en dit is belangrijk, niet altijd met elkaar te verzoenen zijn (Kivy 1995). Meer authenticiteit van de ene soort kan ten koste gaan van de andere soort. De meest vanzelfsprekende is de authenticiteit van de muzikant tegenover die van het muziekstuk. Het is perfect aanvaardbaar in ons dagelijks taalgebruik om een bepaalde op- of uitvoering van een kunstwerk niet authentiek te noemen. We doen dit wanneer we zien dat een artiest niet echt meent wat hij doet of zegt, dat hij dit enkel doet omdat het bijvoorbeeld 'zo hoort', of omdat hij weet dat hij hiermee commercieel succes kan halen. Wanneer een muzikant zich nu volledig onderwerpt aan historisch onderzoek is de kans zeer groot dat hij gedwongen zal zijn op een manier te spelen die hij niet de mooiste of de beste vindt en dus niet authentiek zal zijn. Een tweede voorbeeld is de tegenstelling tussen de intentie van een stuk en het objectieve geluid ervan. Een heel mooi voorbeeld hiervan zijn de cadensen in Mozart's hoboconcerto. Het gaat hier om solopassages in een concerto die de uitvoerder vrij mag invullen. In eerste instantie zou een authentieke uitvoering dus impliceren dat de uitvoerder ook vandaag de cadensen zelf invult. Het probleem is natuurlijk dat een moderne uitvoerder een heel andere muzikale bagage heeft dan een muzikant uit Mozart's tijd. Nu heeft Mozart zelf ook een aantal van dergelijke cadensen uitgeschreven, bedoeld voor mindere muzikanten die niet in staat waren er zelf te verzinnen. Qua pure geluidsproductie ligt een dergelijke cadens ongetwijfeld veel dichterbij het geluid van een uitvoering in Mozart's tijd, maar qua intentie, hoe het stuk bedoeld is, ligt ze er dan weer verder van (Kivy 1995, p. 274).

Het onderscheid tussen authenticiteit van geluid en die van geluidservaring is een derde voorbeeld. We vergeten vaak dat de achttiende eeuw een veel stillere eeuw was dan de

eenentwintigste. Er waren veel minder mensen, geen verkeer, geen versterkte muziek, geen aangedreven mechanische toestellen,... Laten we ons nu het publiek van de allereerste uitvoering van de Matthëus-passie voorstellen. Volgens Kivy moet het openingskoraal voor Bach's tijdgenoten enorm luid geklonken hebben. Voor een hedendaags publiek dat gewend is aan elektronisch versterkte muziek en voortdurend achtergrondlawaai is dat helemaal niet zo. Wij zouden deze uitvoering als vrij zacht en intiem ervaren, bijna als kamermuziek (Kivy 1995, p. 189). Een hedendaags evenbeeld van deze eerste uitvoering zou misschien authentiek zijn in termen van puur fysisch geluid, maar niet authentiek op het gebied van geluidservaring. Dit conflict tussen fysisch geluid en geluidservaring is alomtegenwoordig. Beethoven's tijdgenoten ervoeren bijvoorbeeld de fortepiano als een luid, expressief en dynamisch instrument met een dragende toon. De moderne luisteraar die gewend is aan Steinways en Bösendorfers zal hem eerder horen als zacht en kortaf, meer als een klavecimbel.

Daarnaast zijn bepaalde vormen van authenticiteit misschien wel degelijk praktisch haalbaar, maar ethisch niet verantwoord of gewoonweg zinloos. Het duidelijkste voorbeeld van een ethisch onverantwoorde authenticiteit is het gebruik van castraten. Een groot deel van de oude muziek werd expliciet voor castraten geschreven, maar er bestaat geen enkele twijfel over dat het onverantwoord zou zijn om deze praktijk opnieuw in te voeren, enkel omwille van een specifieke uitvoeringspraktijk. Andere voorbeelden zijn terug te vinden in tekstuele muziek. De Britse groep Anonymous 4, uitvoerders van Middeleeuwse muziek, laten bijvoorbeeld heel bewust strofes weg die voor de hedendaagse luisteraar storend zijn. Het gaat dan bijvoorbeeld over expliciet antisemitisme, of over grapjes over geweld jegens vrouwen of verkrachting (Sherman 2003, p. 46).

Voorbeelden van zinloze authenticiteit vinden we in de reproductie van een gebruikscontext. In sommige gevallen biedt dit een toegevoegde waarde. Men kan zich bijvoorbeeld indenken dat een uitvoering van het *Weihnachtsoratorium* op Kerstmis of de Johannes-passie in de Goede Week een extra dimensie toevoegt. Men kan er ook inkomen dat een uitvoering van een dergelijk religieus werk in een religieuze context, in een kerk, voor een grotendeels gelovig publiek, de artistieke kwaliteit ten goede komt. Maar in sommige gevallen is dit dan weer zeker niet zo. Mozart's divertimento voor blazers was bedoeld als achtergrond voor een sociale bijeenkomst voor aristocraten (Kivy 1995, p. 93). Een authentieke uitvoering zou dus inhouden dat Mozart's muziek niet wordt uitgevoerd in een concertzaal, maar dat ze zou dienen als een soort muzak voor een receptie, een exclusieve receptie waar de gewone man bovendien niet welkom zou mogen zijn. De bezoekers zouden dan ook, paradoxaal genoeg, specifiek aangemaand moeten worden om vooral niet té veel naar de muziek te luisteren om van een authentieke muziekervaring te kunnen spreken.

Het spreekt vanzelf dat dit een *reductio ad absurdum* is. Er is niemand die op een dergelijke manier een authentieke muziekervaring wil. Dit brengt ons opnieuw bij het eerste deel van dit artikel. Het verleden als verleden op zichzelf is voor ons oninteressant. Het moet eerst aangepast worden op een manier waarvan we weten dat ze op ons kan beïnvloeden, dat ze ons kan raken. Paradoxaal genoeg mag het verleden vooral niet té veel verleden zijn om zoveel mogelijk verleden voor ons te kunnen zijn. Concreet betekent dit dat iemand die aandachtig naar Mozart's divertimento luistert in een concertzaal misschien (waarschijnlijk) toegang heeft tot een authentiekere muzikale historische ervaring dan iemand die Mozart's muziek nauwelijks opmerkt op een exclusieve receptie.

### **Verleden en Heden: een Dialoog**

Wat is nu de moraal van dit alles? Zeggen al deze overwegingen ons iets over hoe oude muziek dient uitgevoerd te worden? Of kunnen we hieruit dan misschien besluiten dat oude muziek uitgevoerd op een historische manier beter is dan dezelfde muziek op een hedendaagse manier? Of is ze dat net niet?

De voornaamste bedoeling van de problematisering van het begrip 'authenticiteit' is niet zozeer te argumenteren dat de historische uitvoeringspraktijk niet authentiek is. Wat ik vooral duidelijk heb proberen maken is dat het onderscheid tussen historische en hedendaagse uitvoeringspraktijk niet houdbaar is. Elke uitvoering van muziek van componisten uit een andere tijd, niet vanuit een traditie die doorgegeven is vanuit het verleden, maar net vanuit een gebrek aan traditie, vanuit een breuk met het verleden, vanuit een proces van vergeten en herontdekken, is noodzakelijkerwijze historisch. Het is inderdaad zo dat de hedendaagse uitvoeringspraktijk grotendeels universalistisch denkt en de historische historicistisch. We hebben echter gezien dat zelfs de historische uitvoeringspraktijk, wil ze historisch zijn en bij haar luisteraars een zekere historische ervaring oproepen, ook af en toe net a-historisch dient te zijn. Om één vorm van authenticiteit haar te realiseren, dienen we er bijvoorbeeld andere op te geven en dus deels ahistorisch te zijn. En dit ahistorisch element impliceert iets universeels. Het gaat hier niet om iets dat we gemeen hebben met een andere tijd (want dit zou niet universeel zijn, hoogstens contingent met betrekking tot een iets grotere groep mensen), maar om iets dat

zowel onze tijd als de tijd van de muziek die we horen of spelen overstijgt en waarin de ontmoeting tussen heden en verleden kan plaatsvinden.

Een concrete fysieke manifestatie hiervan is bijvoorbeeld de concertzaal. De muziek uit het verleden wordt hierbij uit haar context (bijvoorbeeld een aristocratische receptie, of een eredienst) geplaatst en gepresenteerd aan een publiek. Aan de andere kant trekt ook dat publiek zich terug uit haar dagelijks leven om iets te ontmoeten wat vreemd is aan de eigen tijd. We zouden misschien kunnen zeggen dat de zaken anders liggen voor, bijvoorbeeld, een uitvoering van een passie in een kerk. Maar ook hier is deze universele 'tussenruimte' tussen heden en verleden, tussen publiek en muziek, aanwezig, zij het minder fysiek aanwijsbaar. Het centrale punt hier is dat het publiek wéét dat het naar een historische uitvoering kijkt en luistert. Dit weten zelf creëert een dergelijke, op dit punt puur ideële, tussenruimte. Het publiek beseft immers dat het zelf uit een andere tijd komt dan de muziek die het zal horen. Het is er zich dus ook van bewust dat het bepaalde muzikale verwachtingen, die het resultaat zijn van de invloed van 'eigentijdse' muziek, even opzij zal moeten zetten. Door dit tussen haakjes plaatsen van contemporaine invloeden, door het feit dat het publiek weet dat het iets 'anders' verwacht maar dat het nog niet weet wat precies, wordt er als het ware een ideële ruimte vrijgemaakt om ingevuld te worden. Het maakt dus niet uit wat die tussenruimte is, of ze fysiek aanwijsbaar is of niet. Alleen het idee op zich van iets als een 'historische uitvoering', een uitvoering van muziek uit de ene tijd voor een publiek uit de andere, wordt het idee geschapen van een tussenruimte, een ideële plaats (die zich echter heel fysiek kan manifesteren, bijvoorbeeld de concertzaal) waarin heden en verleden elkaar kunnen ontmoeten.

Daarnaast heeft ook de hedendaagse uitvoeringspraktijk ontegensprekelijk een historische dimensie, die ingebed zit in de muziek zelf. Wanneer we naar Bach, Mozart, Monteverdi of Palestrina luisteren, worden we geconfronteerd met andere harmonieën, andere melodievorming, dan degene in onze contemporaine muziek, technieken waarvan we weten dat ze uit een andere tijd komen. Hier past echter wel een kanttekening. We zitten tegenwoordig in de merkwaardige situatie dat er tegenwoordig meer muziek uit vervlogen tijden gespeeld wordt dan hedendaagse muziek (zie ook Morgan 1984, pp. 66-67). We moeten ons dus afvragen of onze hedendaagse muzikale context niet net bestaat uit muziek uit het verleden. Dit leidt ons opnieuw tot een paradoxaal lijkende conclusie, namelijk dat hedendaagse muziek misschien wel meer ervaren wordt als niet van onze tijd dan de muziek van Bach en Mozart. En dat zou dan willen zeggen dat we misschien wel een meer historische ervaring ondergaan bij het beluisteren van een hedendaags werk dan bij een werk van Bach of Mozart. Een groot deel van het hedendaagse concertpubliek is met andere woorden een anachronisme in zijn eigen tijd, en het beluisteren van een hedendaags werk confronteert het met dit feit. Daarom kunnen we hier meer van een historische ervaring spreken, van een ontmoeting tussen twee verschillende tijden, dan wanneer dat publiek naar een vertrouwde uitvoering van een symfonie van Mozart luistert.<sup>2</sup>

Iets analoogs geldt ook voor dat deel van het publiek dat vertrouwd is met 'historische uitvoeringspraktijk'. Wanneer deze dagelijkse kost wordt, wordt ze op haar beurt eigentijds, en op dat moment kan het misschien net een 'hedendaagse' uitvoering zijn die een historische ervaring teweegbrengt, de ervaring van een uitvoeringspraktijk die niet tot de eigen tijd behoort. Uiteraard heeft dit voor gevolg dat het historisch karakter van een uitvoering een subjectief fenomeen is: het hangt af van de tijdsperceptie van de luisteraar,

wat deze ervaart als de muziek van zijn eigen tijd. Pas in contrast met deze muziek kan muziek uit een andere tijd zich een historisch karakter aanmeten.

## **Conclusie**

De 'historische uitvoeringspraktijk' heeft niet het alleenrecht op het verleden. Zoals we gezien hebben zijn er vele verschillende manieren om muziek uit het verleden te spelen op een manier die een historische ervaring teweegbrengt. De historische uitvoeringspraktijk is daar slechts een van. Het zogenaamde historische karakter van de historische uitvoeringspraktijk kan dus nooit op zich haar praktijk legitimeren. Het argument dat de ene uitvoering beter is dan de andere omdat ze historisch correcter is, snijdt dus geen hout. Niemand is ooit volledig 'historisch correct', en wat voor de een minder historisch is, kan voor de ander meer historisch zijn en vice versa.

Betekent dit dan dat alles toegelaten is in onze manier van omgaan met het verleden? Dat we uit elk muziekstuk mogen weglaten of toevoegen wat we maar willen? In geen geval. Zoals elke ontmoeting heeft ook de ontmoeting tussen heden en verleden haar regels. Net zoals in elke ontmoeting kan de ene partner de ander domineren of zich te gewillig laten domineren en daardoor een waarachtige ontmoeting onmogelijk maken. Wanneer een hedendaagse uitvoerder een uitvoering teveel naar zijn eigen smaak interpreteert, zonder rekening te houden met de uniciteit van het stuk en de historische periode waaruit het stamt, verliest het verleden de mogelijkheid om ons iets nieuws te brengen en dus aan ons als verleden te verschijnen. Wanneer anderzijds een uitvoerder zich te veel onderwerpt aan de historische 'waarheid', zonder op een bepaald moment zijn artistieke smaak naar boven

te laten komen, maakt hij een ontmoeting met het verleden onmogelijk. Er is dan namelijk wel iets dat hij kan ontmoeten, maar niets dat ontmoet. Het is daarom dat ik hier wil pleiten tegen een verobjectivering van de historische uitvoeringspraktijk. Wanneer uitvoerders zich in een discussie over een uitvoering bijna enkel en alleen op epistemische criteria baseren, zoals Koopman en Rifkin, wordt een historische muzikale ervaring onmogelijk gemaakt.

Het is daarom ook dat we moeten opletten met gesprekken zoals die met Paul Van Nevel in *De Tijd*. De nadruk op de zoektocht naar de historische waarheid in het uitvoeren van muziek lijkt vaak ten koste te gaan van het historisch karakter van die muziek zelf. Zoals we echter gezien hebben, vereist de aard van een muzikale uitvoering echter dat er muzikale knopen doorgehakt worden, en het doorhakken van die knopen zal altijd een kwestie van artistieke smaak blijven. Indien het discours van de 'historische uitvoeringspraktijk' echter zo gericht blijft op waarheid, vervallen we in onechtheid. We zien dan dat in een discussie zoals die tussen Koopman en Rifkin die in essentie over artistieke voorkeur zou moeten gaan geschermd wordt met epistemische claims die als legitimatie moeten dienen om het maar vooral niet over de eigen artistieke voorkeur te hebben (zie ook Taruskin, 1984, p. 4).

De hermeneutische aanpak van Wanda Landowska (cf. supra) lijkt mij een ideale oplossing te zijn. Door te proberen zich in te leven in de 'geest' van een componist of een periode krijgen we een versmelting van heden en verleden, waarin beiden toch overeind blijven. Om nog eens op de discussie tussen Koopman en Rifkin terug te komen, Koopman's grootste probleem met Rifkin's argumenten is dat hij zich niet kan inleven in wat Rifkin argumenteert: hij kan zich niet voorstellen hoe het moet geweest zijn om Bach's muziek uit te voeren met een vocaal kwartet. Wanneer we ons baseren op historische waarheid als criterium (en vooropgesteld natuurlijk dat Rifkin gelijk heeft in zijn stelling dat Bach's muziek



*one to a part* gezongen werd), moeten we concluderen dat Koopman hier onhistorisch is. Vanuit een hermeneutisch standpunt is dit echter niet zo. Wanneer Koopman zijn uitvoering zo historisch mogelijk wil, moet hij dit doen gebaseerd op zijn inlevingsvermogen in Bach's muziek en Bach's tijd. Op deze manier zou het net ahistorisch zijn om Bach met een vocaal kwartet uit te voeren, zelfs al weten we dat de kans groot is dat dit in Bach's tijd inderdaad het geval was. In een dergelijke hermeneutische aanpak, gebaseerd op inlevingsvermogen in plaats van op waarheid, blijven zowel het verleden zelf als de artistieke persoonlijkheid van de uitvoerder overeind. Het verleden blijft overeind, omdat het verleden zoals we dat kennen (zoals we het beschrijven met behulp van onze methodes om de waarheid te vertellen) als uitgangspunt dient en we de intentie hebben dit verleden zoveel mogelijk recht te doen. Anderzijds blijft ook de persoonlijkheid van de uitvoerder overeind, aangezien er bij ieder historisch 'feit' moet afgewogen worden of dit wel past in de 'geest' van de tijd.<sup>3</sup> Dit lijkt me dan ook de uitgelezen manier om een uitvoeringspraktijk zo historisch mogelijk te maken en voor een waarachtige ontmoeting tussen verleden en heden te zorgen.

## Bibliografie

Theodor Adorno, 'Bach gegen seine Liebhaber verteidigt', in: Theodor Adorno, *Prismen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, pp. 162-179.

Frank Ankersmit, 'The Sublime Dissociation of the Past. Or How to Become What One is no Longer', in: *History and Theory* 40 (2001), pp. 295-323.

Berber Bevernage, 'We Victims and Survivors Declare the Past to be in the Present: Time, Historical (in)justice and the Irrevocable', Gent, Onuitgegeven Dissertatie, 2009.

Will Crutchfield, 'Fashion, Conviction and Performance Style in an Age of Revivals', in: Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: a Symposium*, Oxford University Press, Oxford, pp. 19-26.

Harry Haskell, *The Early Music Revival. A History*, Mineola, Dover Publications, 1996.

Nicholas Kenyon, 'Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions', in: Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: a Symposium*, Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 1-18.

Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

Ton Koopman, 'Recording Bach's Early Cantatas', in: *Early Music* 24 (1996)4, pp. 604-621.

Ton Koopman, 'One-to-a-part? Who Then Turns the Pages?', in: *Early Music* 25 (1997) 3, pp. 541-542.

Ton Koopman, 'Bach's Choir. An Ongoing Story', in: *Early Music* 26 (1998) 1, pp. 109-121.

Ton Koopman, *Authenticiteit in de Historische Uitvoeringspraktijk*, Leiden, Gravisie, 2008.

Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. zur Semantik Geschichtliche Zeiten*, Frankfurt-Am-Main, Suhrkamp, 2000.

Emmanuel Levinas, 'Le Temps et l'Autre', in: Wahl Jean, *Le Choix, Le Monde, L'Existence*, Paris, Arthaud, 1947.

Robert Morgan, 'Tradition, Anxiety and the Current Musical Scene', in: Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Oxford University Press, Oxford, pp. 57-82.

Michael Morrow, 'Musical Performance and Authenticity', in: *Early Music* 6 (1978) 2, pp. 233-246.

Christopher Pinney & Nicholas Thomas, *Beyond aesthetics: art and the Technologies of Enchantment*, Oxford, Berg, 2001.

Joshua Rifkin, 'Bassoons, Violins and Voices: A Response to Ton Koopman', in: *Early Music* 25 (1997) 2, pp. 302-307.

Joshua Rifkin, 'Bach's Chorus: A Neverending Story?', in: *Early Music* 26(1998) 2, pp. 380-381.

Richard Taruskin, 'The Pastness of the Present and the Presence of the Past', in: Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: A symposium*, Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 137-210.

Gary Tomlinson, 'The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music', in: Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: a Symposium*, , Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 115-136.

---

<sup>1</sup> Dit onderzoek werd gefinancierd door middel van een aspirantschap toegekend door FWO Vlaanderen (FWO09/ASP/141).

<sup>2</sup> Uiteraard geldt dit laatste enkel voor mensen voor wie Bach en Mozart dagelijkse kost zijn. Bij het grootste deel van de bevolking is dit niet het geval, en voor hen kan muziek van Bach of Mozart wel degelijk een duidelijk 'historisch' karakter hebben.

<sup>3</sup> Met 'geest' bedoel ik hier uiteraard niet zoiets als een absolute en vaststaande 'Zeitgeist', maar eerder de verbeelding van de uitvoerder.