

Over Muziek

essay

Jan Bauwens

Copyright: Jan Bauwens, Serskamp 2005

D/2005/Jan Bauwens, uitgever

NUR:

ISBN: 90-77532-

Muziek is een kunstvorm welke die kunstwerken herbergt die tot ons komen via het gehoorszintuig, en wel in een analoge vorm, dit wil zeggen: zonder dat de waarnemer de geluiden dient te interpreteren als tekens die, in plaats van op zichzelf te staan, zouden verwijzen naar aangeleerde betekenissen. Dit laatste is van het grootste belang. Om dat duidelijk te maken, kan de muziek het beste in contrast geplaatst worden met informatie die ons tegemoet komt via het gehoorszintuig maar die, in tegenstelling tot de muziek, naast de analoge vormen, nog anderssoortige informatie behelst, met name de conventionele, en het meest voor de hand liggende voorbeeld hiervan is de (gesproken) taal. Om te begrijpen wat iemand vertelt, volstaat het namelijk niet dat wij de geluiden van de spreker te horen krijgen: wij moeten bovendien de taal die de spreker hanteert, kennen, wat betekent dat we eerst de conventies moeten aanleren krachtens welke specifieke geluiden verwijzen naar even specifieke betekenissen. In de (absolute) muziek zijn die conventies er niet, er is geen leerproces nodig om van een muziekstuk te kunnen genieten, terwijl we bijvoorbeeld wel het Nederlands moeten aanleren om van de gedichten van Guido Gezelle te kunnen genieten. Uiteraard kan men pas genieten van een (geschreven) muziekpartituur als men eerst het notenschrift beheerst, maar voor het genot van ten gehore gebrachte muziek is geen voorkennis nodig. Ook is de combinatie van muziek met taal mogelijk, met name in de zang, waar het begrijpen van de gezongen taal uiteraard verkieslijk is. Zo'n combinaties creëren dan ook meteen nieuwe kunstvormen die niet meer louter als combinaties van muziek, taal en/of beeld gelden (niettemin dat mogelijk is), maar die op zich nieuw en anders zijn. Verder is ook 'programmamuziek' mogelijk, welke doelt op de herkenning van gekende of herkenbare geluiden, en dit in tegenstelling tot de 'absolute muziek', die zich daartoe niet leent, doch die doel op zichzelf is. De kunstenaar zelf beslist hier wat hij doet. Het voordeel van absolute muziek is vanzelfsprekend dat de muziek zelf zuiverder tot haar recht komt omdat zij intrinsiek gewaardeerd dient te worden. Zij bevindt zich dan in het midden tussen twee polen, enerzijds de zintuiglijke pool van het geluid-op-zich en, anderzijds, de cognitieve pool van de informatie-op-zich of dus van de betekenis-op-zich. Geen van deze twee polen apart kan kunst zijn: alleen in 'het juiste midden' daar tussen wordt die vrijheid gegarandeerd welke voor het tot stand komen van het kunstwerk absoluut vereist is.

Precies de mogelijkheid om schoonheid te creëren los van conventies, bewijst dat bijvoorbeeld abstracte schilderkunst, schoonheid kan herbergen. Maar ook 'abstracte poëzie' kan dat doen, of ook nog: de culinaire of de olfactorische creaties van respectievelijk de ontwerpers van gastronomische hoogstandjes en van parfums. Deze laatste kunstvormen zijn echter onvergelijklijk veel beperkter dan de muziek, mede omdat ze eigenlijk te dicht aanleunen bij de louter zintuiglijke pool, zodat de plasticiteit van hun medium te gering is om met de nodige snelheid die hoeveelheden aan informatie door te geven welke de vorming van (schone) patronen, welke essentiële aspecten van het kunstwerk vormen, mogelijk maakt: snelheid en detail van informatie moeten garant staan voor een voldoende intensieve prikkeling van het betreffende zintuig, teneinde de ervaring van schoonheid mogelijk te maken.

Vooraleer het analoog karakter van de muziek verder uit te diepen, willen wij hier eerst de aandacht vestigen op nog een ander en tenminste even belangrijk aspect van deze kunstvorm - een aspect dat dan verderop meer in detail dient uitgewerkt te worden, en dat is het volgende.

Er bestaat een algemeen misverstand dat de muziek als kunstvorm oponeert aan de beeldende kunsten op grond van het vermeende criterium dat de laatst genoemde kunstvorm zich zou afspelen in de tijd, terwijl de eerst genoemde daarentegen de ruimte tot 'speelplaats' zou hebben. Op zich is dit, althans zeer oppervlakkig beschouwd, geen leugen: de muzikale patronen lijken zich inderdaad in de tijd te situeren, ze lijken de tijd in te delen, terwijl de grafische zich in de ruimte verspreiden om deze in stukjes op te delen. Maar dit is alleen maar zo indien men abstractie maakt van de ziel zelf van de muziek, en als men zich toespitst op het ritme terwijl men de melodie vergeet, die even belangrijk is als het ritme, die ermee verwant is, en die een nieuwe dimensie opent welke tijd en ruimte onderling verbindt tot de tijd-ruimte welke de muziek als zodanig mogelijk maakt. Dit vergt allicht enige uitleg.

Vooreerst dient opgemerkt te worden dat de onderverdeling van muzikale patronen in, enerzijds, ritmische en, anderzijds, melodische patronen, niet exact is. Ritme en melodie vormen immers geen tegenover elkaar te stellen componenten van muziek: ze zijn wezenlijk vervlochten, en wel op een zeer bijzondere manier. We kunnen hun onderlinge relatie hier voorlopig beknopt als volgt duiden: het ritme behelst de indeling van de 'vloeiende tijd' in gedeelten welke zich onderling in velerlei verhoudingen kunnen voordoen - verhoudingen die de essentie vormen van de (tijds)ritmiek zelf, zoals ook de onderlinge verhoudingen van grafisch afgebeelde lengten, oppervlakten en volumes, een spel aangaan dat men, analoog, een 'ruimtelijke ritmiek' zou kunnen noemen. Maar in het bijzonder de melodische component van de muziek verlaat het louter tijdsgebundene en penetreert het terrein van de ruimte, en wel om de volgende redenen.

In werkelijkheid is melodie, althans in het opzicht waarin we haar hier behandelen, een soort van 'micro-ritme'. Om dit te verduidelijken, zie hier eerst een exponentieel voorbeeld. Wanneer men ritmisch een trom beslaat op een relatief trage manier, (wij slaan de trom bijvoorbeeld één keer per seconde aan), dan spreken wij over een welbepaald tempo waarin zich een gelijkmatig ritme afspeelt. We kunnen het tempo laten versnellen, we kunnen het bijvoorbeeld verdubbelen, door de trom twee keer per seconde aan te slaan: het ritme blijft hetzelfde, maar verloopt dan in een sneller tempo. We kunnen in hetzelfde tempo ook het ritme wijzigen, bijvoorbeeld wanneer we, na elke tweede slag, één slag overslaan of wanneer we elke derde slag minder hard aanslaan dan de eerste twee. Maar laten we het hier houden bij het eenvoudige en gelijkmatige ritme van bijvoorbeeld vier slagen per seconde, en laten we nu de volgende proef uitvoeren: we drijven het tempo op, eerst tot acht slagen per seconde, dan tot zestien slagen, tweeëndertig, vierenzestig. Dat is reeds tamelijk snel, en we hebben een geoefend drummer nodig om het aangegeven ritme in een tempo van honderdvierentwintig slagen per seconde enige tijd vol te kunnen houden. Het gaat zelfs zo snel, dat we als het ware een geluid verkrijgen dat ons doet denken aan een ontploffingsmotor die draait met een relatief laag toerental (in dit geval dus 7440 toeren per minuut). We vervangen nu onze drummer en zijn drumstel door een ontploffingsmotor die wij laten draaien met een hetzelfde toerental. Indien we nu meer gas geven, zodat we zodoende het toerental opdrijven tot bijvoorbeeld 10000 toeren per minuut, dan horen we niet meer dat het aantal slagen per seconde, of dus het tempo, toeneemt, maar dan horen we het motorgeluid 'klimmen'. Wat we waarnemen, noemen we

niet langer een (gelijkmatig) *ritmisch* patroon, maar wel een *toon* met een bepaalde *hoogte*, en de hoogte van die toon neemt toe of neemt af naarmate we meer respectievelijk minder gas geven. Wat we horen is dus dat datgene wat we aanvankelijk nog 'een ritme in een bepaald tempo' noemden, nu als een welbepaalde 'toon' wordt waargenomen - een toon waarvan de hoogte verandert naarmate het tempo versnelt of vertraagt, wat samengaat met een toename respectievelijk een afname van de trillingsfrequentie van wat ten gehore wordt gebracht. Dit experiment toont ons ondubbelzinnig dat in feite elke toon zijn hoogte ontleent aan een welbepaalde trillingsfrequentie: elke toonhoogte komt overeen met het 'tromgeroffel' van een gelijkmatig ritme in een specifiek tempo. De rapste trommelaars produceren de hoogste tonen. Hiermee is het verband en, meer bepaald, het gemeenschappelijke element van tempo en toon, wat althans een gedeeltelijk verband uitdrukt tussen ritme en melodie, aangegeven.

Maar wat heeft de toon dan te maken met de ruimte? Meer bepaald: wat hebben de variaties in de hoogte van de opeenvolgende tonen te maken met de ruimte? Om deze vraag te beantwoorden dienen wij ons rekenschap te geven van een fundamenteel kenmerk van muziek dat rechtstreeks verband houdt met haar kracht om daadwerkelijk gevoelens op te roepen.

Zoals wij weten, zijn alle menselijke gevoelens en gedachten uiteindelijk gerelateerd aan louter fysieke oerervaringen welke per definitie in verband staan met de (dierlijke) oerdriften, zoals bijvoorbeeld de overlevingsdrang. De gevoelens van bijvoorbeeld veiligheid of gevaar worden opgeroepen door ruimtelijk naderende of zich verwijderende objecten of wezens. Het toenemen van de geluidssterkte is niet de enige indicator die ons via onze gehoorszinnelijkheid waarschuwt voor mogelijk naderend (on)heil en die aldus reflexmatig allerlei daarmee corresponderende gevoelens oproept: het is wel een sterke indicator, maar er zijn er ook andere, zoals bijvoorbeeld het klimmen van de toonhoogte. Het effect van een klimmende toon van nochtans gelijkblijvende sterkte is vergelijkbaar met dat van een toenemende geluidssterkte van dezelfde toon. Dit effect werd sinds lange tijd beschreven in de psychologische vakliteratuur en draagt de welbekende naam "Doppler-effect". De geluiden van naderende auto's of vliegtuigen vertonen een klimmende toon, die van zich verwijderende motoren, een dalende toon. Het effect wordt teweeggebracht dankzij het feit dat de voortplanting van het geluid geschiedt met een relatief trage snelheid - doorheen het medium lucht is dat zo'n 330 meter per seconde. Geluidsbronnen die zelf reeds een bepaalde snelheid hebben tegenover de ontvanger zullen, wanneer zij hem naderen, waargenomen worden als 'klimmend', terwijl zij waargenomen worden als 'dalend' wanneer zij zich van hem verwijderen. Het 'klimmen' van de toonhoogte is in ons organisme instinctief gerelateerd aan het 'naderen' van bijvoorbeeld gevaar, en wekt gevoelens die wij associëren met dreiging en onrust, terwijl het dalen van de toonhoogte uiteraard tegengestelde gevoelens oproept. Van deze diep in onszelf gewortelde associaties maakt de componist (grotendeels onbewust) gebruik om onze (primitieve) gevoelswereld te bespelen, met name door specifieke geluiden na te bootsen welke specifieke zintuiglijke indrukken opwekken welke corresponderen met even specifieke, bij de toehoorder los te maken gevoelens.

Zo is de componist in de eerste plaats een illusionist: hij boeit in die mate waarin hij in staat is om zijn publiek in de maling te nemen. Het dankbare publiek eert de componist van goede muziek met cognitieve en intellectualistische exposés, waarbij het hem de meest verfijnde suggestieve krachten toedicht alsook een fijnbesnaarde gevoelswereld, maar zelden beseft men dat het hier ook en vooral het vakmanschap en de (intellectuele) vingervlugheid aan het werk zijn, zonder dewelke ook de meest gewone goochelaar zijn hoed aan de haak mocht hangen.

Samenvattend: muziek speelt zich af in de tijd, maar tevens in de ruimte, namelijk waar het fictieve

gebeurtenissen, geabstraheerd van alle materie behalve dan van de daarmee gerelateerde geluiden en geluidenreeksen, positioneert en als het ware laat rondwandelen, dwalen en vliegen, met de bedoeling om het virtuele (ruimtelijke) territorium van de toehoorder op een eerder speelse wijze om te toveren tot een noodzakelijk decor voor de bespeling van van zijn (precognitieve) gevoelswereld. Op de keper beschouwd, bespeelt de componist de in deze tijd geheel abstract geworden oer-territoria van zijn toehoorders, en zij worden inderdaad betoverd omdat het in feite niet tot hen doordringt wat er met hen gebeurt wanneer zij in de muziek schoonheid ervaren: zij worden zich van hun territorium, van hun territoriaal instinct en van de gevoelens die samenhangen met het bespeeld worden van dit virtueel doch als echt ervaren territorium bewust, aan de hand van de kunsten die de componist daarmee uithaalt, maar zonder dat zij in feite beseffen met welke onderdelen van hun (overigens onpersoonlijke en collectieve) (oer)ziel de componist een loopje neemt.

Uiteraard wil hiermee niet gezegd zijn dat nagebootste oergeluiden en muziek een en hetzelfde zijn. De geluiden welke in een muzikaal werk worden afgeleverd zijn noodzakelijkerwijze wel een onmiddellijke doch onbewuste referentie naar de oergeluiden zoals zij zich tot ons eigenste oerorganisme verhouden. Ware dit niet het geval, dan kon er geen sprake zijn van de (min of meer 'objectieve' of beter 'collectieve', en dus herkenbare) gevoelens welke door bepaalde werken opgeroepen worden. Maar muziek is meer dan alleen dat.

Katten en honden hebben een veel scherper gehoor dan mensen en zij beleven hun territorium en alle gevoelens die daarmee gepaard gaan nog op de meest oorspronkelijke wijze. Maar of zij bij het horen van pakweg de *Pastorale* van Ludwig van Beethoven in vervoering gebracht worden zoals dat bij muzikminnende wezens van de menselijke soort het geval is, blijft zeer de vraag. Uiteraard zullen zij de geluiden registreren en vanzelfsprekend zullen oerinstincten er voor zorgen dat specifieke geluiden even specifieke gevoelens oproepen, maar of zij in staat zijn om het geheel van het muziekwerk met hun geest te omvatten en te ervaren als een eenheid, als een tekengeheel dat louterend werkt, valt inderdaad ernstig te betwijfelen.

Over de vogels weten wij dat zij zich herkenbare melodieën eigen maken waarmee ze hun territorium vullen en dus kenmerken, maar deze melodieën zijn eerder vergelijkbaar met nummerplaten van auto's of met eender welke andere 'eigendomsbewijzen' dan met kunst. Nochtans beschikken ook vogels principieel over de mogelijkheid om, indien er voldoende vrijheid is, met die melodieën te gaan spelen, net zoals men met een jonge kat 'kat en muis' kan spelen: de kat weet dat er geen muis in het spel is, ze weet dat zij speelt en dat de nagejaagde buit fictief is, niettemin voltrekt ze het spel omdat ze zich aldus 'oefent' voor het echte jagen: in haar spel, in haar 'gedroomde jacht' anticipeert ze op de echte jacht die (althans principieel) levensnoodzakelijk is. Daarbij is het uitermate wonderbaarlijk dat zij nooit een echte muis hoeft gezien te hebben om reeds 'met hart en ziel' van 'kat en muis' te gaan spelen: haar 'droom' voorspelt wat haar in werkelijkheid te wachten staat, en dit 'wonder' kan alleen geschieden omdat zij deel uitmaakt van een soort die dit gedrag sinds miljoenen jaren kent. De kat in het individuele jong 'weet' wat haar te wachten staat, en

die voorkennis komt ondubbelzinnig tot uiting in de gedroomde werkelijkheid van het spel, net zoals ze tot uiting komt in het specifieke lichaam van het dier zelf, dat reeds klauwen heeft, lenigheid, scherpe zintuiglijke vermogens en alle andere eigenschappen of kenmerken die katten horen te hebben. Elk van die fysieke kenmerken, inbegrepen het gedrag tijdens het spel, of dus de dromen van het dier, anticiperen op een volmaakte manier op de specifieke werkelijkheid die bij dit dier aansluit, en ze zijn daarom niets anders dan verstoffelijkingen van de ware betekenis of zin van dit dier in het geheel van de werkelijkheid - de werkelijkheid die op haar beurt 'plaats' heeft voor dit dier en die het als het ware 'verwacht', net zoals elke baarmoeder en elk ei de klaarstaande ruimte is voor het kind of het jong dat er verwacht wordt.

Bovendien blijft het twijfelachtig of katten en honden sowieso aandacht geven aan muziek. Men zal opmerken dat zo'n dier, wanneer het voor het eerst geconfronteerd wordt met de *Pastorale*, die bijvoorbeeld op de radio weerklinkt, zich niet zomaar in de doeken laat doen: het gehoor van de kat is dermate scherp dat zij meteen doorheeft dat hier geen echte geluiden weerklinken, maar slechts een beperkt spectrum van echte geluiden. Radiomuziek kan weliswaar de 'hardhorige mens' in de illusie brengen dat hij een orkest hoort in een echte concertzaal, maar deze stunt verkoopt men niet aan een kat. Ook het stereo-effect blijkt te weinig ingenieus om het dier in het ootje te kunnen nemen. Men zal zien dat bijvoorbeeld de kat zich naar elk van de geluidsbronnen toe begeeft om deze nauwgezet te inspecteren, en om tenslotte tot de constatacie te komen dat precies datgene aan de hand is wat zij al vermoedde: trillende kartonnen schijfjes, die haar in de oren klinken zoals het lawaai dat geproduceerd wordt door de motor van een stofzuiger of van een haardroger. Anders reageert zij wanneer zij in de concertzaal zelf belandt, want het verschil van nochtans dezelfde muziek die haar eerder via de radio of via een CD ten gehore werd gebracht, moet voor het dier zo enorm groot zijn, dat het niet eens aandacht zal hebben voor de gelijkenissen. Om dezelfde reden hoort een kat geen menselijke stemmen in de geluiden die door het televisietoestel worden gereproduceerd, al kan zij principieel gelijkenissen waarnemen in de geluidspatronen, zoals blijkt uit het feit dat katten, honden en vele andere diersoorten in staat zijn om adequaat te reageren op wat mensen zeggen wanneer ze zich sprekende tot hen richten. Het beste verzekert men zich van de degelijkheid van het waarnemingsvermogen van de kat, wanneer men het dier een spiegel voorhoudt: kennelijk uit de totale afwezigheid van paniek bij het dier, laat zij zich niet door deze illusie begoochelen, maar merkt zij meteen dat het hier alleen maar gaat om de lichtreflecties welke zij ook waarneemt wanneer ze zich spiegelt in een onschuldige waterplas in de tuin. Uiteraard komt dat mede doordat zij niet in staat is om abstractie te maken van de informatie die haar ook via andere zintuigen tegemoet komt, zoals bijvoorbeeld in de reukzin en in de tastzin: zij reflecteert niet over het amalgaam aan indrukken dat haar informeert, en zij onderscheidt de verschillende zintuiglijke informaties niet onderling, terwijl zij er wel het perfecte totaalbeeld van overhoudt, op grond waarvan zij het gepaste gedrag selecteert. Dit alles wordt voltrokken door de 'soort' in haar, waarmee zij als dier samenvalt; van ruimte voor haar individualiteit kan nauwelijks sprake zijn. In wat wij 'muziek' noemen, horen katten en honden alleen geluiden, welke zij wellicht rangschikken onder de onschuldige, niet-bedreigende verschijnselen, zoals ook alle verschijnselen die opduiken in het spel of in de droom. Uiteraard zal de kat reageren als zij de dwarsfluit een wijsje hoort spelen omdat zich dan aan haar de associatie met het gezang van een vogel opdringt, maar dat er geen vogel in de buurt is, weet zij even rap als het feit dat de spiegel haar geen kat voorhoudt. En de vogel in zijn kooi die het kriepen van een deur imiteert omdat hij dit geluid interpreteert als van een soortgenoot afkomstig, vergist zich gewoon, en dit bij gebrek aan die informatie die hij wel zou verwerven indien hij vrij de geluidsbron kon gaan inspecteren.

We moeten ons bijgevolg geen illusies maken over muziekbeleving bij dieren: muziek als

menselijke schepping, blijkt uitsluitend in de menselijke wereld te bestaan en blijkt uitsluitend voor mensen toegankelijk te zijn, niettemin de dierlijke oerband met de wereld der geluiden een absolute mogelijkheidsvoorwaarde vormt voor het opgeroepen worden van die gevoelens die fungeren als het 'ruwe materiaal' van de schoonheidservaring. De analoge band volstaat dus niet om muziek als zodanig te kunnen begrijpen. Tevens behoeft de luisteraar geen leerproces te doorlopen waarin hij eerst kennis zou opdoen van bepaalde conventies, zoals dat met taal het geval is, teneinde de muziek te kunnen begrijpen. Wat er gaande is wanneer wij muziek beluisteren en daarbij ontroerd geraken door schijnbaar 'betekenisloze' geluidspatronen, heeft te maken met de herkenning van die patronen zelf, die niet aangeleerd zijn, die nieuw zijn, die toch herkend worden, die geen betekenis hebben, maar die toch als zinvol ervaren worden. En vanzelfsprekend heeft dit alles ook te maken met het bijzondere 'verhaal' dat zich over de loop van het muziekwerk uitstrekt, en dat een subtiel spel aangaat met onze herinneringen en met onze verwachtingen die, niettemin vrijwel geheel abstract, niet zomaar leeg of onbeduidend blijken.

Dat in de (absolute) muziek de geluiden geen tekens zijn die naar daarvan verschillende betekende dingen verwijzen, houdt in dat de muziek op zichzelf zowel teken als betekende is: in de muziek vallen het teken en het betekende samen. Deze vaststelling heeft verregaande consequenties met betrekking tot het wezen van de muziek, want het niet onderscheiden zijn van teken en betekenis is een 'eigenschap' welke wij eigenlijk alleen kunnen vaststellen bij levende wezens van de menselijke soort. Laten we ons hierover eerst eens goed bezinnen.

Zoals we allen weten, hebben de dingen een tekenwaarde: een schriftteken verwijst naar een welbepaalde klank of naar een medeklinker in een woord; een woord verwijst naar een ding, en zo bijvoorbeeld verwijst het woord "stoel" naar een stoel; de stoel zelf verwijst naar onze handelingsmogelijkheden: de betekenis, de zin of het wezen van de stoel is namelijk deze dat we er kunnen gaan in zitten; de handeling van het zitten is op haar beurt niet finaal: het verwijst naar de rust welke op haar beurt in functie staat van de arbeid en de zelfverwerkelijking welke - althans in het christelijke wereldbeeld - berust in de mogelijkheid om getuigenis af te leggen van onze liefde voor de ander en voor God, meer bepaald in het leven en lijden ter wille van de ander en van God, waardoor de Liefde zich manifesteert in de wereld. Alleen de Ander - de medemens en God, of ook nog: de Liefde - zijn de finale waarden van het christelijke leven: alleen zij zijn tekens met een intrinsieke betekenis: ze zijn zowel teken als betekende, ze verwijzen niet meer naar nog iets anders dan zichzelf. De liefde is de eindwaarde omdat alles daarvan in functie staat terwijl zij zelf geen andere functie meer heeft dan (mede door ons) verwezenlijkt te worden en te Zijn. De vraag rijst nu hoe wij de muziek, welke zoals gezegd teken op zichzelf is, kunnen begrijpen in het licht van de wetenschap dat alleen de Liefde de absolute eindwaarde, of dus het niet langer van zichzelf weg

wijzend teken, kan zijn. Scherp doch ietwat overhaast uitgedrukt zouden wij de vraag aldus kunnen formuleren: is de muziek een manifestatie van de (goddelijke) liefde, en bijgevolg nastrevenswaardig en edel, of moet zij daarentegen worden beschouwd als een 'concurrent' van de Liefde, die datgene wat alleen de liefde toekomt, naar zich toe wil trekken, met andere woorden: is zij wezenlijk duivels van aard? In wat volgt zullen wij zien dat de muziek de twee kan zijn: haar onstoffelijk karakter zal ons brengen naar de erkenning van het bestaan van even onstoffelijke of dus zuiver geestelijke wezens waarvan de muzikale werken zelf niets anders dan de namen zijn. # (Zie ook: Jan Bauwens 2003: 428v.)

5

Vooraleer ons echter te begeven op het pad van de mystiek, dienen we heel even aandacht te schenken aan nog een ander aspect van de muziek, met name dat van de harmonie, omdat uitgerekend hier aan het licht komt dat de vermeende sublieme orde welke men in de klankenwereld kan vermoeden, zijn grondslagen vindt in een mysterieuze onberekenbaarheid die wij bijvoorbeeld ook in de algebra terugvinden. Met betrekking tot de algebra weten wij dat haar vermogen om waarheden aan het licht te brengen merkkelijk geringer is dan de kracht van deze waarheden zelf. Met andere woorden weten wij, en dit met zekerheid sinds het befaamde theorema van Kurt Gödel, dat er (algebraïsche) waarheden zijn welke zich niet (kunnen) lenen tot een (algebraïsch) bewijs, terwijl vanzelfsprekend ook hun weerlegging niet hard gemaakt kan worden. Het ware bijvoorbeeld mogelijk dat het befaamde 'Vermoeden van Goldbach' # (Goldbach's intussen honderddrieënzestig jaar oude 'Vermoeden' (d.d. 1742) luidt dat elk even getal groter dan 2 schrijfbaar is als de som van twee priemgetallen).

tot die waarheden behoorde, en tot voor kort geloofden velen dat ook de inmiddels algemeen als bewezen beschouwde 'Grote stelling van Fermat' hetzelfde lot deelde. (Algemeen wordt aangenomen dat Andrew Wiles uit Princeton in 1994 het bewijs in kwestie leverde; niettemin zijn er nog wiskundigen die de correctheid van Wiles' bewijs in twijfel trekken). Bekijken we de verzamelingsleer van Cantor, en de daarop terugvallende logica, dan worden wij met een gelijkaardig euvel geconfronteerd, bijvoorbeeld in het axioma van Zermelo (Dit axioma houdt verband met het oneindigheidsbegrip in de wiskunde, en het drukt uit dat er geen 'grootste verzameling' bestaat).

Reeds Aristoteles met zijn 'categorieënleer' was zich van het belang van de (noodzakelijk) 'onbewijsbare principes' bewust (Zie: Aristoteles, *Topica*, Inleiding), en onder meer Immanuel Kant heeft gepoogd om de metafysische principes te verklaren door ze op ethische principes te laten rusten. (Zie: Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*; *Kritik der praktischen Vernunft*; *Kritik der Urteilskraft*). Een gelijkaardig mysterie doet zich nu voor in de muzikaleer, meer bepaald in de harmonieleer. Een van de grote paradoxen die daar opduiken, houdt verband met het feit dat de vermeend 'mathematisch uitdrukbare' harmonie (Het harmonisch samenklinken van verschillende tonen grondt in het feit dat hun

trillingsfrequenties zich onderling verhouden zoals gehele getallen, wat dus betekent dat de geluidsgolven waarmee ze samenvallen elkaar verdelen in gelijke stukken en aldus op elkander 'rijmen'.) niet kan bestaan zonder dat de afzonderlijke tonen 'onvast' worden, en aldus afhankelijk van hun context, wat als meest concrete gevolg heeft dat bijvoorbeeld een piano nooit exact kan gestemd worden - een moeilijkheid die welbekend is aan elke stemmer, die zich dan redt middels een (al dan niet algemeen aanvaard) compromis. (Het compromis waarmee het vaakst gewerkt wordt, is dat zoals het geïntroduceerd werd door J.S. Bach, die de zogenaamde 'zwevende temperatuur' heeft ingevoerd (cf.: "das Wohltemperierte Klavier")). O.i. wordt dit alomtegenwoordige 'mysterie' of 'probleem' in de muziek duidelijk op een manier waarop het in andere disciplines verborgen blijft. Immers, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de algebra, die zich niet kan afspiegelen in, bijvoorbeeld, de muziek, vindt de muziek op haar beurt wel een afspiegeling in de getallenwereld, wat het voordeel met zich brengt dat het probleem zoals het zich voordoet in de muziek, in een breder perspectief kan worden belicht dan wanneer het zich voordoet in de algebra zelf. Het is bovendien relatief weinig omslachtig om het probleem middels enkele wiskundige en fysische berekeningen dienaangaande aan het licht te brengen. We houden de hier volgende analyse vanzelfsprekend uiterst summier.

Stellen we ons het klavier van een piano voor met 7 octaven en met als laagste toon een *la* met een golflengte van 55 Hz. Elk octaaf omvat precies 12 halve toonafstanden, zodat de 7 octaven samen dus $7 \cdot 12 = 84$ halve toonafstanden omvatten, en in dat geheel van 84 halve toonafstanden passen precies 12 kwinten, want kwinten omspannen precies 7 halve toonafstanden, en 84 is ook gelijk aan $7 \cdot 12$.

Elke volgende *la* heeft een golflengte welke het dubbele bedraagt van de voorgaande *la* (met andere woorden: de trillingsfrequenties van opeenvolgende *la*'s verhouden zich onderling zoals 2:1.), wat aldus resulteert in het meest harmonische samenspel wanneer meerdere *la*'s samen worden aangeslagen. De eerste *la* telt 55 Hz., de tweede telt er dus $55 \cdot 2^1 = 110$, de derde $55 \cdot 2^2 = 220$, enzovoort tot en met de achtste *la*, die $55 \cdot 2^7 = 7040$ Hz. telt. Tellen we echter opnieuw, maar nu middels kwint-afstanden, die zich verhouden zoals 3:2, dan vinden we voor de dertiende noot, die opnieuw de hoogste *la* is, een waarde gelijk aan $55 \cdot (3/2)^{12} = 7136,048583984375$, (Voor de laagste *la* vinden we $55 \cdot (3/2)^0 = 55$ Hz., de volgende noot, een kwintafstand hoger, is een *mi* van $55 \cdot (3/2)^1 = 82$ Hz.; de volgende op een kwintafstand hoger is een *si* van $55 \cdot (3/2)^2 = 123,75$ Hz.; enz.). en dus een getal dat verschilt van het getal dat we bekomen wanneer we diezelfde noot berekenen middels de octaafregel. Vandaar: terwijl octaven, kwinten, maar ook tertsen en kwarten telkens harmonisch klinken dankzij de specifieke en eenvoudige natuurlijke getallen volgens welke hun respectievelijke golflengten zich onderling verhouden, blijken al deze harmonische toonafstanden onderling met elkaar te disharmoniëren in het geheel van het toonstelsel, en dit op een absoluut onafwendbare manier. Wanneer een viool zuiver al die noten van het klavier speelt welke op kwintafstand van elkaar gelegen zijn, dan zal zij belanden bij een andere *la* dan wanneer zij zuiver al die noten na elkaar speelt welke op octaafafstand van elkaar gelegen zijn. En het probleem is helemaal geen schoonheidsfoutje, want het berekende verschil is tevens zeer goed hoorbaar. Een zangstem die een melodie brengt, en die de harmonie van de toonafstanden telkens volkomen respecteert, zal, wanneer ze naar haar grondtoonnoot terugkeert, gebeurlijk een heel andere grondtoonnoot terugvinden: indien zij de volmaakte harmonie bewaart, dan kan zij er niet aan uit om tegelijk de grondtoonnoot van haar melodie te wijzigen. Het samenspel in de polyfonie, en zelfs alleen maar het behoud van de toon in de melodie, vereisen van de musici dat zij in staat zijn om een compromis te sluiten, die in feite neerkomt op een 'vervalsing', een verplaatsing van de vaste plaats van alle noten, of eerder nog: een zich neerleggen bij het mysterie dat noten hun vaste plaats (lees: hun specifieke golflengte) noodzakelijk moeten opgeven teneinde onderling te kunnen harmoniëren in een melodisch spel. In

een polyfonie met respect voor de zuiverheid van de toonafstanden zou elk instrument afzonderlijk gedoemd zijn om in zijn eigen universum te verdwalen, en aldus ware het harmonisch samenspel geheel onmogelijk. De pijnlijke, maar enig mogelijke oplossing bestaat hierin dat aan elke noot een vaste plaats (dit is: een welbepaalde trillingsfrequentie) wordt toegekend, niettemin zulks slechts mogelijk is indien *alle* noten een heel klein beetje 'vervalst' worden. Maar, wie weet, misschien is er een (wellicht nog ongeschreven) muziekstuk denkbaar dat van die aard zou zijn dat het door zijn bijzondere constructie (welke, als ze bestaat, wel uiterst vernuftig zou moeten zijn) dit compromis met betrekking tot zijn uitvoering overbodig maakt... Wij kunnen alleen maar vermoeden dat dit ongeschreven opus zal weerklinken bij het Einde der tijden. En als dit 'eindwerk' al een afspiegeling heeft in de tijd, dan wel in de monofone Gregoriaanse religieuze muziek, meer bepaald in de acapella-gezangen welke zich omwille van hun eenvoud nu eenmaal niet hoeven te bekommeren om de 'gelijktijdige harmonie'; zij volstaan met de harmonie welke die tijdsperiode omspant die de duur is van de melodie. De verwisseling van het tijdelijke in het ene moment van tijdloosheid lijkt aldus de absolute vereiste voor de realisatie van de absolute polyfone harmonie.

6

Bij de aanvang van deze tekst hebben we het reeds gehad over het analoog karakter van de 'informatie' die de muziek ons biedt: wij hoeven geen betekenissen in te studeren welke zouden passen bij de geluiden die een muziekstuk ten gehore brengt, teneinde van deze kunst te kunnen genieten: de uitvoering van een muziekwerk spreekt analfabeten aan met dezelfde kracht waarmee het de meest gestudeerde musici aanspreekt, en het verbergt ook voor hen niet het geringste deeltje van haar schoonheid.

(Het tegendeel zou wel eens het geval kunnen zijn. Zo vertrouwde ooit een musicus, leraar van de auteur, zijn leerlingen toe dat het in functie van een zuivere appreciatie van de muzikale schoonheid van een muziekwerk wellicht een minpunt is wanneer men in de muziek technisch onderlegd is. Immers, geschoolde musici staan bloot aan het gevaar dat hun aandacht al te zeer wordt afgeleid naar de techniek waarvan ongeschoolden geen abstractie hoeven te maken omdat ze er nu eenmaal geen kennis van hebben). Deze 'directe aanspreking' vanuit de muziek hangt, zoals gezegd, samen met het bijzondere feit dat, in de muziek, het teken identisch is aan het betekende. Het muziekwerk in zijn geheel, opgevat als een teken dat een zekere tijdsperiode omspant zoals, analoog, het schilderij een zekere ruimte in beslag neemt, verwijst alleen maar naar zichzelf: het teken is het betekende zelf, en het eigenaardige daarbij is wel dat wij de betekenis van het werk begrijpen terwijl wij die allerm minst hebben hoeven aan te leren: het lijkt alsof de muziek betekenissen aanwijst die sinds het begin der tijden in onze ziel verblijven, en alsof de relatie tussen de tekens buiten onszelf en hun betekenissen, welke wij alleen binnen onszelf, in onze ziel, verstaan - en van dit verstaan getuigt de onmiskenbare schoonheidservaring zelf - op een onnaspeurbare wijze feitelijk is. Met betrekking tot de meetkunde beschreef reeds Plato een dergelijke 'precognitie' (Cf.: Plato, *Meno*), maar in dat geval zou men nog kunnen gewagen van een redeneervermogen dat in feite in onszelf bestaat dankzij het feit dat wij over een gemeenschappelijke redelijkheid beschikken welke bovendien berust op gedeelte conventies met betrekking tot 'het juiste meten' als zodanig. In verband met de schoonheidsbeleving van muzikale werken echter kan men hooguit nog spreken over een wellicht in elk van ons verborgen aanleg om alles wat harmonisch is, te appreciëren, maar het is dan zeer de vraag of de verklaring 'harmonie' volstaat om het wijde spectrum aan gevoelens alsook de diepgang ervan die de muziek niet alleen aanraakt maar tevens zelf creëert (Met enige

voorzichtigheid gebruiken wij hier de term 'creatie', want in feite is het niet de individuele kunstenaar die schept: hij wordt immers geïnspireerd, en zo is hij veeleer het instrument van een creatie dan wel haar subject), enigszins te kunnen 'verklaren'. Wij weten intussen immers dat de uitdrukking van gevoelens niet noodzakelijk volgt op deze gevoelens, maar dat ze er daarentegen vaak aan voorafgaat, en dat is zeker het geval bij het tot stand komen van 'nieuwe' gevoelens. Wij houden van de Provence en wij kunnen het bijzondere licht aldaar ten volle appreciëren dank zij het werk van Vincent Van Gogh; wij spiegelen onze handelingen aan deze uit voorbeeldige drama's, veeleer dan dat we toneelstukken zouden maken op grond van eigen handelingen, die op zichzelf gespeend zijn van verhaal of dramatiek. Shakespeare's werk voerde koningen ten tonele, en nog vroeger dienden in de oude tragedies de antieke godenwereld en de mythologische helden ons tot model. Wetende dat de expressie van aanvankelijk vage en onbestemde gevoelens in concrete en geobjectiveerde verhalen en situaties voorafgaat aan en noodzakelijk is voor de bewustwording zelf van (de betekenis van) deze gevoelens en dus ook voor hun werkelijk bestaan, rest ons immers geen andere keuze dan te aanvaarden dat zij hun oorsprong hebben in een 'andere' wereld, meer bepaald in die wereld waaruit de kunstenaar zijn inspiratie lijkt te putten. (Het lijkt trouwens geen twijfel dat de stuurloosheid binnen de westerse cultuur bij de aanvang van het derde millennium voor een groot stuk toegeschreven kan worden aan de overdaad aan 'verhalen' die ons tegemoet komen, en die onderling onverenigbare modellen leveren. Deze versnippering die 'van buitenaf' op ons toe komt, is verantwoordelijk voor de versnippering van onze ziel, precies omdat onze gevoelens pas door de verhalen 'buiten ons', welke wij nabootsen, tot stand kunnen komen. De tegenstrijdigheid van 'buiten' verinnerlijkt zich en zorgt aldus voor de desintegratie van de persoonlijke ziel. De geschiedenis leert ons dat bij het onhoudbaar worden van dit gebrek aan samenhang, de enige oplossing ligt in het 'eerherstel' van een oorspronkelijk verhaal met oorspronkelijke helden in een duidelijke en welomschreven context.)

De vraag rest welke de werkelijkheidswaarde is van de genoemde wereld die onmiskenbaar aan de basis van de onze ligt: is het de fantasie van de kunstenaar en de werking van zijn brein? Deze uitleg is om allerlei redenen veel te simplistisch. Is het een andere wereld, welke wij beschouwen als onecht, want als een droomwereld, maar die in feite aantoonbaar werkelijker is dan deze concrete materiële werkelijkheid? Als dit inderdaad het geval is, dan moeten wij het begrip 'droom' grondig herzien. Of is het een wereld van wezens die 'groter' zijn dan mensen: de wereld van geestelijke wezens, van engelen en demonen, welke mogelijkerwijze even uitgebreid is of nog bonter zelfs dan de wereld van dieren, planten en mensen die wij als de onze beschouwen? Alvast staat het ons vrij om enkele gegevens waarover wij beschikken in een nieuw perspectief te plaatsen, dat mogelijkerwijze enige vorm van antwoord oplevert.

Vooraleer van start te gaan met het thema zelf, rest ons nog vooraf iets te zeggen over de oorsprong en de geschiedenis van de muziek. Evenals de grote grafische, literaire en wetenschappelijke kunstwerken, zijn ook de muzikale meesterwerken, ondanks hun originaliteit, mede het product van een groeiproces dat zich over de geschiedenis van de ganse mensheid uitstrekt, dat onnaspeurbaar verweven is met talloze andere disciplines, en dat zich ontplooid heeft dankzij historische ankerpunten welke alles te maken hebben met de bijzondere strijd welke de mens moet leveren om mens te kunnen zijn. Ons overzicht is uiterst summier en beoogt slechts een flits te geven van de

lange groei van een gebeuren dat elk individueel bestaan verre overstijgt.

Wanneer wij heel even ons oor te luisteren leggen in de hedendaagse muziekconservatoria en concertgebouwen, krijgen wij meestal een indruk die wij ook opdoen bij onze bezoeken aan musea voor hedendaagse schilder- en beeldhouwkunst, laboratoria voor eugenetisch onderzoek, de hedendaagse boekhandel, het internet, en noem maar op: het is niet zelden een indruk van opperste verwarring en versnippering. Is dit het resultaat van duizenden jaren groei, zo vragen we ons soms af, verbouwereerd door onbegrijpelijke en chaotisch aandoende moderne constructies, of eerder: postmoderne deconstructies of hedendaagse experimenten. Menigeen zou in een lach schieten, ware het niet dat hij zich de bedenking maakt dat hijzelf de belastingbetaler is die voor dat 'zootje' opdraait.

Edoch, alle misbruik buiten beschouwing gelaten, is het nu niet anders dan vroeger: de massamens, die wij allen zijn van zodra we het eigen vakgebied verlaten, weet zich slechts veilig binnen de reeds getrokken grenzen, in het veroverde en in kaart gebrachte gebied dat reeds allianties heeft met de gekende, omringende terreinen. Maar alles wat nieuw is, staat nu eenmaal moederziel alleen, en de aanvaarding door het reeds bestaande vraagt tijd omdat het ook moeite vraagt, en de moed om oude zekerheden te herzien. Het aloude moet als het ware een deel van het eigen territorium prijsgeven ten gunste van het nieuwe en, paradoxaal genoeg, moet het vechten tegen een van de sterkste oerdriften van het leven teneinde aan het leven toekomstkansen te kunnen bieden. De man die de hoogst eigenaardige gedachte had dat de aarde rond de zon draaide in plaats van andersom, heeft moeten vechten om dat aanvankelijk krankzinnig aandoend idee tot een van de meest vanzelfsprekende wetenschappelijke inzichten te maken, en het zwaarste kruis van de vernieuwer is zonder twijfel dat van de absolute eenzaamheid die de verdediging van een tot op dat ogenblik ongekende waarheid meebrengt. Hieruit leren wij dat die vaak onmenselijke strijd pas mogelijk is omdat het alternatief (althans bepaalde) mensen nog meer doet lijden, met name: het tegen beter weten in (en uit angst voor het verlies van de erkenning door anderen) verraden van de waarheid. Dit en niets anders is de bron van alle creativiteit: het is het dringen van de Waarheid om geboren te worden - een dringen waarvan de kunstenaar veeleer het lijdend dan het handelend voorwerp is, trouwens net zoals elke andere moeder in barensweeën. De artiest is zijn naam pas waard indien hij bereid is om getuigenis af te leggen van de waarheid, wat betekent dat hij bereid moet zijn om te verdedigen wat *a priori* veroordeeld is. Want dat is het statuut van het nieuwe, en op geen andere wijze wordt de waarheid in de wereld welkom geheten dan als 'het sinds het begin der tijden veroordeelde en afgewezen'. En onvermijdelijk drukt de harde waarheid van dit feit zich uit in de archetypen onder de menselijke expressies, met name in de religie, meer bepaald in de tragiek van het christendom: bij de zondeval wijst de mens de Waarheid af en zodoende heeft hij zichzelf veroordeeld tot de moeilijke doch onoverkomelijke opgave om deze Waarheid in zijn eigen wereld, stukje bij beetje en met de meest pijnlijke weeën, te laten hergeboren worden. Wie zich daarbij voor de Waarheid borg stellen, krijgen het hard te verduren en zij moeten gezocht worden onder de verworpenen der aarde. Maar hun martelaarschap getuigt van de absolute noodzaak van hun getuigenis, en meteen ook van het absoluut karakter van de Waarheid die uiteindelijk meester is van de mens, want Hij is zijn gastheer, zijn verwekker en zijn vader. Elk authentiek kunstwerk heeft de broosheid en de kwetsbaarheid van de nieuwgeboren mens zelf, niettemin het de enige drager van zijn toekomst is. Van een wereld die haar eigen kinderen vermoordt nog voor zij het levenslicht zien, kan men bezwaarlijk verwachten dat zij voor de kinderen van haar kunstenaars een uitzondering zou maken. Onze verbijstering met betrekking tot nieuwe kunstwerken is daarom vaak onterecht, maar nog veel wraakroepender is de promotie van de 'schijnkunst', welke precies met het oog op het fnuiken van nieuwe waarheden geduld en aangemoedigd wordt. Uiteindelijk is de gave

van het onderscheid alleen aan daadwerkelijke kunstenaars gegeven; de massa waarvan wij willens nillens deel uitmaken, kan niet oordelen zonder de afstand van de tijd, en dat is het lot van wie uiteindelijk *buiten* de geschiedenis leven. Want is dat niet het lot van de mens: dat hij veroordeeld wordt waar en omdat hij zelf veroordeelt, doch dat hij zijn leven wint door het te offeren?

We onthouden aldus dat de groei van elke kunsttak het individuele kunstenaarschap overstijgt, precies omdat de nieuwe Waarheden welke geboren worden, sterker zijn dan het individu dat hen (althans in deze wereld) het leven schenkt. Het aandeel van de kunstenaar aan de Kunst is daarom vergelijkbaar met het aandeel van de moeder aan het leven van haar kind: het is niet gering en het vergt grote offers, maar uiteindelijk komt alle eer aan God toe, daar het gist van deze deeg onmiskenbaar en uitsluitend daar is door zijn genadige hand, welke Hij de mens onvermoeibaar blijft aanreiken wanneer deze Hem herhaaldelijk afwijst.

Wanneer wij de geschiedenis van de muziek bekijken, dan merken wij dat het ook daar gelukkig zo is, dat de verschillende stadia, niettemin ze telkens overtroffen worden door daar op volgende exploraties, blijven voortbestaan, net zoals bijvoorbeeld de vele levensvormen in de evolutie persisteren. De vroegere stadia in de muziek zijn dus niet louter instrumentele wegwerpartikelen die hun dienst bewijzen om daarna voorgoed uit de wereld te verdwijnen: net zoals de vele, oude diersoorten, veroveren zij een eigen plaats in het geheel waarmee ze in een wonderbare symbiose verwickeld zijn. Zoals bij de gratie van de coëxistentie van de vele levensvormen uit alle tijdperken van de geschiedenis, het leven zelf de hele geschiedenis omspant en er op elk ogenblik door gedragen wordt tot in de celkern zelf van het geringste van alle wezens, zo ook coëxisteren de nieuwste muzikale scheppingen met elk van de werken uit de bonte waaier van muzikale verschijningsvormen die ons sinds de oertijd zijn gegeven. In elk nieuw kunstwerk conglomeren de tijden, verenigen zij zich en verwerklijken zij de eenmaking van de tijd die wezenlijk toekomstgericht is. Het "einde der tijden" zal daarom geen 'einde' zijn in de zin waarin wij dit begrip kennen: wel zal het een 'toppunt' zijn, een 'summum', waarin alle verleden tijden, tegelijk, opnieuw aanwezig worden gesteld en aldus in hun eeuwigheid worden bevestigd en bewaard. Het zorg-dragen voor de tijden geschiedt in het draagmoederschap dat tegelijk het verleden, het heden en het toekomstige herbergt, voedt en baart. Het geschiedt in de persoonlijke ontvankelijkheid voor het kostbare uit de overlevering - een ontvankelijkheid die de kritische weerstand tegen al het levensbedreigende vereist, en die tegelijk de bereidheid vergt om alle zekerheden los te laten in ruil voor een bijzondere hoop. Het 'verwedden' van het eigen individuele leven op deze hoop, is in werkelijkheid het enige, maar eeuwige leven zelf: het is de onvoorwaardelijke overgave zonder welke kunst - waaronder de muziek - geheel onmogelijk zou blijven.

Een belangrijke illustratie van de relevantie van de persistentie van oude muzikale vormen is zonder twijfel het Gregoriaans, genoemd naar paus Gregorius de Grote (†604), ontstaan sinds de stichting van de kerk uit vooral de Joodse gezangen, op de achtergrond verdwenen sinds de opkomst van de

polyfonie in de 13^{de} eeuw, maar in 1903 krachtens de encycliek *'Motu proprio'* uitgeroepen tot *"volmaaktste vorm van kerkzang"*. (Zie: Ignace de Sutter, 1973: 23). Ignace de Sutter beschrijft de kerktoonsoort als middelpuntzoekend, en impliciet als God-zoekend, namelijk als *"een stel tonen, die zich bewegen rond een bepaalde centrale hoofdtoon, de Finalis, die steeds de eindtoon van het bepaald gezang is. Deze eigen 'wijze van verhouden' (modus) van de tonen onderling en van al de tonen tegenover de eindtoon, geeft een kleine tonenwereld, een eigen tonensfeer met eigen gevoelswaarde, vooral afhankelijk van de plaats der halve tonen"*. (Ibidem: 23-24). De gewijde muziek omkleedt de tekst waarvan zij in dienst staat. Of de religie de moeder is van de muziek, kunnen wij echter in vraag stellen, aangezien reeds in het Oude Hellas en elders ook seculiere muziek gangbaar was. (Zie verderop).

Sinds de 9^{de} eeuw gaat met de nationale heldendichten het middeleeuwse kunstlied bloeien bij troubadours, trouvères, jongleurs, minnestrelen en tenslotte bij de meesterzangers die, in de 15^{de} eeuw, het lied verstikken in uiterlijke franjes. (Ibidem: 30-31). Het volkslied daarentegen heeft geen andere pretentie dan het genot van het zingen zelf, en vaak ontstaat het uit de mars en de dans of, zoals de spinnelieder, uit fysieke bewegingen waarmee de arbeid gepaard gaat. (Ibidem: 35.). Herontdekt in de Romantiek, vormde het de inspiratiebron voor talloze muzikale meesterwerken.

De uitvinding van de meerstemmigheid (omstreeks de 9^{de} eeuw) wordt beschouwd als *"één der grote cultuurontdekkingen van het Westen"*, (Ibidem: 46.). maar we moeten opmerken dat reeds Aristoteles' geschriften getuigen van een grondige kennis van de harmonieleer en dus van de polyfonie, alsook Pythagoras, getuige zijn begrip van de 'harmonie der sferen'. In het Westen is de ontwikkeling van de polyfonie alvast zeer langzaam verlopen en in zijn *Principiën der Europese Muziek* beschrijft Matthys Vermeulen de evolutie van het contrapunt: *"Aanvankelijk is men nog in de ban der hereditaire kwint en kwart. (...) [De] terts en de secunde (...) waren vanaf de verste oudheid verboden als dissonanten. (...) Een in de hersens, in het gemoed en in alle vezels gegrift verbod moest overschreden worden (...) Maar zij [de eerste meesters] hebben gedurfd en zij hebben volhard"*. (Ibidem: 49).

Uit de 16^{de}-eeuwse dansspelen ontwikkelde zich, met het oog op het opvoeren van de Griekse tragedies, de opera in de Renaissance en de Barok, de tijd van Bach (1685-1750). Over J.S. Bach schrijft Albert Schweitzer: *"Het bestaan (...) dat van buitenuit gezien niets dan strijd en bitterheid bergt, was voor hem in alle waarachtigheid vrede en vreugde"*. (Ibidem: 78). Bach schreef ter ere Gods. Hij bracht de fuga tot 'volmaaktheid': het thema dat zich beurteling over de verschillende stemmen verspreidt om ze aldus in spel en tegenspel nog hechter samen te smeden. Hier vinden we ook de louter instrumentale muziek, waaronder de absolute muziek. Velen schijven hierover dat zij pas mogelijk is omdat zij de taal vertolkt van de menselijke ziel.

Gelijktijdig met de uit de Barok voortkomende Rococo, ontstaat bij de verlichte burgerij de Preklassiek en de Klassiek waarin de rede overheerst, zoals in de toen ontstane strenge sonate maar ook in de strenge en evenwichtige opbouw van de werken bij Gluck (1714-1787), Haydn (1732-1809) en Mozart (1756-1791). Dan zet Ludwig van Beethoven (1733-1827) de Romantiek in: *"Zijn werk is de weergave van zijn eigen vreugde en leed, strijd en gebed"*. (Ibidem: 122). Volgen: Schubert (1797-1828), Verdi (1813-1901), Wagner (1813-1883), Brahms (1833-1897), Bruckner (1824-1896), Franck (1822-1890), maar ook Grieg (1843-1907), Smetana (1824-1884), Sibelius (1865-19), de Russische school en Mahler (1860-1911). Met Debussy (1862-1918) en Ravel (1875-1937) wordt de kunst van de dromerige sfeerschepping geboren: Impressionisme en Symbolisme. In een tegenbeweging ontstaat het Expressionisme: Schönberg (1874-1952), Bartok (1881-1945), Stravinsky (1882-19) en Prokofieff (1891-1952) die reeds Avant-gardist is samen

Ons doorwaden van de muziekgeschiedenis in zevenmijlslaarzen heeft slechts tot doel heel even de synthese op te roepen van enkele lange eeuwen van 'strijd', welke niettemin een telbaar en concreet aantal kunstzinnige mensenlevens omvat. Het is zeer de vraag hoe de muziek er zou uitgezien hebben indien wij deze beknopte lijst van enkelingen, die wij de allergrootsten noemen, hadden moeten missen. Deze veronderstelling is weliswaar alleen al op statistische gronden geheel absurd, maar niettemin maakt ze in zekere zin de dan toch partiële contingentie van feitelijke evolutieprocessen van de menselijke cultuur zichtbaar. Men kan zich inderdaad afvragen waar wij heden hadden gestaan indien wij deze groten hadden moeten missen. In één adem kan men vanzelfsprekend een analoge veronderstelling maken in de andere zin, en zich afvragen of wij, met nog grotere mensen, niet nog veel verder hadden kunnen staan. Welnu, met betrekking tot verschillende vakgebieden hebben bepaalde historici deze vragen ernstig genomen, en velen van hen zijn tot de wel heel bijzondere conclusie gekomen, dat de plaats van de meeste grote historische 'spilfiguren', indien zij er niet waren geweest, wellicht zou ingenomen zijn door anderen die echter gelijkaardige vernieuwingen zouden hebben doorgevoerd. De conclusies van veel gelijkaardig onderzoek is nogal eensluidend deze, dat niet de individuen als zodanig onmisbaar zijn, maar wel de vernieuwingen welke onder hun leiderschap tot stand kwamen. Deze vernieuwingen nu, blijken in een veel geringere mate dan men zou kunnen verwachten afhankelijk van de persoon van de vernieuwer. Veeleer is het zo dat de uitermate complexe werkelijkheid van de 'tijdgeest' zelf, ruimte maakt voor bepaalde functies, welke dan ingevuld worden door individuen die met de tijdgeest 'in tune' zijn en die deze functies op zich nemen. Dit op zichzelf ingewikkelde gebeuren laat zich wonderwel vertalen in de relatief eenvoudige wetmatigheid die wij vandaag kennen als een marktwet, met name 'de wet van vraag en aanbod'. Deze wet drukt niet alleen uit dat de vraag voorafgaat aan het antwoord (of aan het aanbod) maar, meer nog dan dat, zegt zij dat de vraag zelf het antwoord mogelijk maakt. In andere bewoordingen: zonder de vraag, is het antwoord irrelevant; het is de vraag die voor het antwoord een plaats bereidt nog vooraleer het er is. Een ongevraagd antwoord daarentegen, ook al bevat het geen enkele innerlijke tegenspraak, is altijd een ongenode gast. Daarom ook is de vraag belangrijker dan het antwoord dat, als het ware in de vraag zelf, op voorhand gegeven is, net zoals trouwens het antwoord op een prijsvraag reeds van tevoren vastligt. Het antwoord zal weliswaar gegeven worden door een welbepaald individu. Doch, eenmaal geformuleerd, zal een correct antwoord meteen de instemming van allen met zich brengen: "Dat vinden wij ook", zo zullen allen beamen. En als wij veronderstellen dat dit antwoord gevende individu er niet was, dan mogen wij aannemen dat een ander individu, zoniet hetzelfde dan toch een gelijkaardig 'correct antwoord' had geformuleerd. Het antwoord moet immers passen bij de vraag; de vraag is de mal die reeds de vorm van het antwoord in zich heeft.

Zo is het antwoord op het vrouwelijke, het mannelijke, en omgekeerd; het antwoord op de spoorweg is de trein; het antwoord op vermoeidheid, is rust; het antwoord op onwetendheid is kennis. En nu rijst de cruciale vraag: indien de muziek, en de kunst in het algemeen, een antwoord is: wat is dan de vraag waarop zij antwoordt? Meer bepaald: aan welke vraag of leemte komt een

specifieke muzikale strekking tegemoet? Nog stringenter: aan welke mal komt een welbepaald kunstwerk tegemoet? Tenminste: indien ook voor de kunstzinnige scheppingen geldt dat zij (enkel) antwoorden zijn op specifieke vragen.

10

Van de uitvinding van bijvoorbeeld de boekdrukkunst of de auto, zien wij duidelijk dat zij een welbepaalde vraag beantwoorden: er is de reële nood aan de verspreiding van het woord, er is de reële tijdnood. De noden of de problemen gaan vooraf aan hun oplossingen. Maar is dit ook duidelijk met betrekking tot de kunst? Weliswaar is het zo, dat het werk van Van Eyck en Rubens verklaard zou kunnen worden vanuit de nood aan visuele uitbeeldingen van belangrijke historische gebeurtenissen of verhalen ten behoeve van een grotendeels ongeletterd publiek. Men kan zeggen dat een flink stuk van de Vlaamse schilderkunst beantwoordt aan de nood om de grote ankerpunten uit het geloof en uit de geschiedenis van het volk – momenten die eigenlijk vergaan zijn in de mist van de tijd, of die zich op voor mensen onbereikbare plaatsen afspelen – aanwezig te stellen en aldus te vereeuwigen. In de kunstopvatting van de Tachtigers bijvoorbeeld, is het de allerindividueelste ervaring welke geëxprimeerd, veruitwendigd en aanwezig gesteld wordt, maar dan wel vanuit de overtuiging dat dit diepste der gedachten goddelijk van aard is. Algemeen kan men dus zeker stellen dat de kunst beantwoordt aan de nood om dingen aanwezig te stellen, op te roepen: dingen die bestaan, maar die dermate 'abstract' zijn – in de betekenis van 'onttrokken aan ons oog' – dat zij de bemiddeling van een kunstwerk nodig hebben teneinde in de zintuiglijke, tastbare wereld een toegangspoort tot onze ziel te vinden.

In de kunst, en meer in het bijzonder in de muziek, gaat het aldus, enerzijds, om 'innerlijke' werkelijkheden of 'zielstoestanden' en, anderzijds, om 'constructies' welke de brug maken tussen verschillende innerlijke werelden. Deze 'bruggen' noemen wij 'kunstwerken': zij geven ons de toegang tot die ('nieuwe' en 'unieke') werelden waarmee zij quasi samenvallen. Ze zijn tegelijk ingangspoorten, gelokaliseerd in deze tastbare wereld, welke uitgeven in een ontastbare wereld, alsook uitwegen, die wegleiden uit deze tastbare wereld, naar een andere wereld. En over die 'andere werkelijkheid' kan men zich de vraag stellen of hij hetzij werkelijker is dan de tastbare, hetzij alleen maar begoochelend of fantastisch. Alvast kunnen wij antwoorden dat het gelijkstellen van het boven-zintuiglijke met het fantastische vandaag alleen maar kan getuigen van een allang voorbijgestreefd 'naïef realisme': dit is niet alleen 'not done', het is bovendien volkomen achterhaald.

11

Het kunstwerk is meer dan een louter teken of een 'wegwijzer', die ons zou leiden naar zijn

verborgen betekenis: het is tegelijk teken en betekenis. Het kunstwerk wijst weliswaar weg van de eigen zintuiglijkheid van zijn teken-zijn, maar het wijst niet weg van zichzelf, want de betekenis van het teken is in het teken zelf verankerd. In wat andere bewoordingen kan men stellen dat de (uiterlijke) vorm de (innerlijke) inhoud niet alleen draagt of verbergt, maar ook tegenwoordig stelt, vertegenwoordigt en, in zekere zin, *is*. Deze bijzondere zijnswijze van het kunstwerk is evenwel geheel ondenkbaar of onmogelijk zonder de participatie van het subject aan het wezen van het kunstwerk, en dat maakt dat het kunstwerk niet louter een object of een voorwerp is. Maar er is meer: in feite is geen van de dingen die wij kennen, en waaraan wij het statuut 'voorwerp' geven, een louter ding. Voorwerpen worden door ons immers pas onderscheiden of erkend omdat wij ze als zodanig herkennen en kennen. Wij nemen tenslotte alleen datgene waar wat we kennen, en zoals we het kennen: wat er in onze kennis is, bepaalt ook de inhoud van onze wereld en, ook andersom, gaan wij zoals blinden voorbij aan alle (nochtans nadrukkelijk aanwezige) zaken waarvan wij geen benul hebben. Immers, zoals wij hoger zagen dat elk antwoord een voorafgaande vraag veronderstelt teneinde een plaats te kunnen vinden in de wereld, zo ook geldt dat ons wereldbeeld – het geheel van onze kennis – tegelijk een toegangspoort is tot de werkelijkheid én een bril die niet alleen de kleuren filtert, maar die tevens heel wat dingen onzichtbaar maakt en voor ons verborgen houdt. (Zie ook: Jan Bauwens 2003a: 63-92).

Dat kunstwerken tekens zijn die voorbij het teken zelf wijzen, hebben zij gemeen met andere dingen en zelfs met gebruiksvoorwerpen zoals hamers en muziekinstrumenten, en bijgevolg is deze eigenschap niet specifiek voor kunst. Echter, dat een kunstwerk, als teken, samenvalt met het betekende, is niet eigen aan bijvoorbeeld instrumenten: instrumenten verwijzen naar handelingsmogelijkheden en ze hebben een finaliteit buiten zichzelf; kunstwerken daarentegen lijken omwille van zichzelf geapprecieerd te worden, en hun zin lijkt te liggen in deze appreciatie zelf. Uiteraard kan men appreciatie opbrengen voor een degelijke hamer of voor een degelijk muziekinstrument, en deze appreciatie kan op zich heel wat voldoening schenken, maar die voldoening bestaat niet zonder de gedachte aan wat men met dit instrument kan doen. In extenso zou men kunnen blijven stilstaan bij de gedachte dat het tonen van dit instrument aan het publiek, gelijkaardige gevoelens van appreciatie kon opwekken, maar deze interpretatie zou het instrument wezenlijk veranderen, want het zou aldus tot een museumstuk worden, wat wil zeggen dat het in feite ontdaan zou worden van zijn instrumentaliteit. Een (muzikaal) kunstwerk daarentegen, beoogt geen ander doel dan deze niet-instrumentele appreciatie op te wekken, terwijl het toch niet diende opnieuw geïnterpreteerd te worden of tot museumstuk te worden omgeturnd, zoals dat wel het geval is met een werktuig dat bijvoorbeeld als getuigenis van een nooit geëvenaarde vakkundigheid uit een ver verleden wordt bewaard. Maar de vraag met betrekking tot kunst blijft hiermee in wezen onbeantwoord. Immers: indien de appreciatie wordt beoogd omwille van de appreciatie zelf, wát vormt dan uiteindelijk het voorwerp van deze appreciatie? Uiteraard appreciëren wij het genie van Schubert in diens *Winterreise*, maar evenzeer geldt dat Schubert veel meer is dan alleen maar een goochelaar die een konijn uit een hoed te voorschijn tovert. De appreciatie voor de componist is slechts heel zijdelings aanwezig bij het beluisteren van zijn werk, dat ons 'omwille van zichzelf' boeit en verheft. Uiteraard bewonderen wij 'de Schoonheid' in deze liedcyclus, zoals Plato het zou zeggen, maar wat is dat dan, die Schoonheid, die er ook is in de *Symfonie des Psaumes* van Igor Stravinsky, of in het *Pianokwintet* van Dimitri Schostakovitch? Kan zij nog anders worden gedefinieerd dan als datgene wat onze appreciatie opwekt, datgene wat ons doet zeggen dat het 'schoon' is?

Reeds werd het antwoord op deze slechts schijnbaar onoplosbare vraag hier gesuggereerd, want het is uiteraard het verheffend karakter van het kunstwerk dat onze bewondering wekt: het is, meer

bepaald, de specifieke interactie tussen het kunstwerk en zijn bewonderaars, waar het om gaat: al het schone van het kunstwerk ligt in de bijzondere aanspreking en in het zich aangesproken weten. Zodoende rijst een nog belangrijkere vraag: wat is 'aanspreking'?

12

Vooreerst moet een belangrijk onderscheid gemaakt worden tussen, enerzijds, "aanspreking" en, anderzijds, "aangesproken worden". Het gaat hier immers niet zomaar over de actieve en de passieve werkwoordvorm, doch over een onderscheid tussen deze twee 'gebeurtenissen' op grond van de eigenschap van hun ervaarbaarheid. Dit onderscheid kan beknopt verwoord worden als volgt: het "aangesproken worden" is een ervaarbare gebeurtenis, terwijl de "aanspreking" zelf niet ervaarbaar is tenzij als een afgeleide van de ervaring van het "aangesproken worden". In nog andere woorden: wanneer wij "aangesproken worden" door een persoon of door een gebeurtenis, dan kunnen wij dit zelf onmiddellijk ervaren en beleven. Denk bijvoorbeeld aan het aangesproken worden door het natuurgebeuren wanneer op een mooie, warme zomerdag plotseling een wind opzet, de hemel verduistert, en in alle geweld een onweer losbarst. Of denk aan de plotselinge verliefdheid die een jeugdige overvalt, zodanig dat zijn hele belevings- en strevingswereld hier door veranderd wordt. Wanneer wij aldus "aangesproken worden", ervaren wij dit als onmiddellijk, onloochenbaar en zeker: er gebeurt iets dat onze aandacht opeist, iets dat ons treft tot diep in het gemoed, iets werkelijks dat van buitenaf op ons neer komt, ten goede of ten kwade, iets dat de kwaliteit van ons leven verandert, iets dat onszelf betreft. Daarentegen: wanneer blijkt dat wij zelf iemand "aanspreken", dan weten wij in feite niet hoe en waarom die persoon of personen door ons aangesproken worden. Iemand legt ons bijvoorbeeld heel onverwachts een liefdesverklaring af; wij schrikken ervan, want we kunnen niet peilen wat de man of de vrouw bezielt om op ons verliefd te worden; we kunnen ons geflatteerd voelen en voor onszelf beamen dat we nog niet zo onbeduidend waren als we zelf dachten, maar uiteindelijk komen we met alle mogelijke vermoedens daaromtrent zelfs niet in de buurt van de ervaring van diegene die zegt verliefd op ons te zijn. Iets analoogs kan zich voordoen wanneer anderen plotseling hun bewondering uitdrukken voor een werkstuk van ons, en bereid blijken om voor het bezit van dat werkstuk veel geld neer te tellen; als het niet gaat om een gebruiksvoorwerp of een product met meetbare eigenschappen welke volgens bepaalde conventies beantwoorden aan een bestaande vraag in verband met hun nut, en als het dus gaat om een kunstwerk, dan is onze verbazing daaromtrent nog het meest uitgesproken - weliswaar minder dan wanneer het onze persoon betreft, maar toch.

De reden voor het cruciale onderscheid tussen, enerzijds, de aanspreking en, anderzijds, het aangesproken worden, mag nu duidelijk zijn: noch wanneer wij aangesproken worden, noch wanneer wij zelf iemand blijken aan te spreken, heeft deze gebeurtenis te maken met handelingen waarvoor wij zelf verantwoordelijk zijn. We zijn er niet verantwoordelijk voor dat iemand verliefd op ons wordt: dit gebeurt geheel buiten ons toedoen, het is te wijten aan kenmerken die geheel buiten onze wil of wens aan ons toegeschreven worden, wij hebben er zelf niet de minste verdienste of schuld aan, en het gaat om eigenschappen die ons wezenlijk even vreemd zijn als de natuurlijke eigenschappen welke gepaard gaan met een magistraal onweder. Het is dus zo dat wijzelf nooit diegene zijn die aanspreken: de ander blijkt niet aangesproken te worden door onszelf, maar daarentegen door iets natuurlijks, iets dat ons ingeboren of gegeven is buiten onze wens of wil, zelfs buiten ons besef, want meestal zijn we ons niet bewust van de eigenschappen die iemand ons kan

toeschrijven, tot op het moment dat die persoon ze ons feitelijk toeschrijft. Wij weten dus niet en nooit wat "aanspreken" is, alleen het "aangesproken worden" kunnen wij ervaren en 'kennen'.

Ondertussen wordt het ook duidelijk welke bijzondere positie de kunst inneemt in dit dan toch eigenaardige gebeuren omtrent de "aanspreking" en het "aangesproken worden". Immers: datgene wat "aanspreekt", blijkt niet door ons eigen toedoen tot stand te komen. Dat is duidelijk het geval waar ik iemand blijk aan te spreken die verklaart verliefd te zijn op mij, maar het is ook feitelijk waar iemand zegt angesproken te worden door een kunstwerk van mijn hand. Want evenmin als de eigenschappen die de verliefdheid veroorzaken waarvan ikzelf buiten mijn wil het lijdend voorwerp ben, komen de eigenschappen van het kunstwerk dat de bewondering van de ander oogst, door mijn persoonlijke inbreng tot stand. Uiteraard ben ikzelf de 'maker' van het kunstwerk, maar mijn persoonlijk aandeel in dit gebeuren is eerder louter instrumenteel: het 'schone' dat in mijn werk herkend wordt, en dat op zijn beurt aanleiding geeft tot de erkenning van mijn 'vakmanschap', heb ik niet uit mijzelf gehaald, ik heb het als het ware alleen maar "aangewezen" middels lijnen, kleuren, klanken of gebaren. Met andere woorden: het Schone als zodanig was er reeds voordat ikzelf het heb aangewezen, en mijn inbreng als kunstenaar is geen andere dan deze van een gids of een ontsluitaar: iemand die de kunst blijkt te verstaan om dingen die normaliter aan het oog onttrokken zijn, te onthullen. En de onbetwistbaarheid van deze stelling kan makkelijk worden aangetoond met een verwijzing naar het feit dat de onthulling, welke de kunstschepping in wezen is, zowel voor het oog van de kunstenaar zelf als voor het oog van anderen geschiedt: wat in het kunstwerk aan het licht gebracht wordt, is niets iets dat in het binnenste van de kunstenaar reeds bestond om daarna door hem naar buiten gebracht te worden: het is voor de artiest zelf vrijwel even nieuw als het nieuw is voor derden. Het aandeel van de kunstenaar in het tot stand komen van het kunstwerk is bijgevolg dat van een vakman, meer bepaald: iemand die de techniek beheerst om het aanvankelijk onzichtbare Schone voor zichzelf alsook voor anderen zichtbaar te maken.

Uiteraard dient de kunstenaar *a priori* tenminste een vermoeden te hebben van het bestaan van het Schone dat hij door zijn werk tracht te ontsluiten: hij dient het op de een of andere manier reeds te 'zien' vooraleer hij het aan het licht heeft gebracht. Doch dit 'zien in het donker', is geen 'helderziendheid': het is 'slechts' het zien van de 'gelover'. In twee woorden: de kunstenaar onderscheidt zich van het volstrekt blinde individu (als dit al zou bestaan) door het feit dat hij, niettemin hij niet ziet, *geloofd* dat er dingen *bestaan* die vooralsnog aan het oog onttrokken zijn: niettemin deze dingen nog onzichtbaar zijn, gelooft de kunstenaar dat er alleen 'licht' nodig is om ze zichtbaar te maken. De artiest is diegene die het licht aanmaakt, en als vanzelf verschijnen in dat licht schatten die als het ware sinds het begin der tijden lagen te wachten om ontdekt te worden.

De uiterst intrigerende vraag rijst waar die schatten dan vandaag komen, in welke wereld zij zich bevinden vooraleer zij 'ontdekt' worden, wat hun betekenis is met betrekking tot ons bestaan, en of zij onuitputtelijk zijn. Hoe dan ook blijken wij er allen getuige van te zijn hoe, dag na dag en eeuw na eeuw, in de eindeloze reis doorheen de tijden, een andere wereld stukje bij beetje naar binnen dringt in die wereld waarin we met de beide voeten denken te staan: een onbekende, zich met mondjesmaat openbarende wereld die onze aandacht en ons verlangen onweerstaanbaar blijkt op te eisen, gebruikt ons, en in het bijzonder de kunstenaars onder ons, om in onze wereld naar binnen te dringen, bezit ervan te nemen, en zijn bewoners tot bewonderaars te maken en tot hunkeraars naar hun onbekende maar intrigerende 'veroveraar'.

'Veroveraar', zo zegden wij, alsof wij al wisten dat het ging om een persoon, en dan nog om één persoon en niet een veelheid van personen. Als het gaat om een persoon, dan is het een onsterfelijke, iemand die door de tijden waadt met het geduld van de sterren. Maar dan is het ook een onweerstaanbare, een naar wie doorheen de tijden de mensheid koortsachtig op zoek is. Hij spreekt al onze zintuigen aan, al onze gevoelens, hij tart al onze verstandelijke vermogens en zelfs de quasi bovenmenselijke inspanningen die kunstenaars zich doorheen de op- en neergang der culturen hebben getroost om een glimp op te vangen van zijn gewaad of een klank van zijn naam, blijken eeuwig onvoldoende. Hij haalt het schoonste in de mens naar boven, hij bedwingt de hardnekkigste instincten, hij veroordeelt de door hem geïnspireerden tot levenslange dwangarbeid in een onmogelijke, kille en vochtige kamer bij het nachtelijke schijnsel van een kaars, aangeschaft met uitgespaarde maaltijden: om welke zaak draait het dan, dat blijkbaar onschuldigen zich zonder meer 'uit vrije wil' onderwerpen aan het moordende regime dat zijn penetratie in onze wereld vereist? Welk goed staat tegenover het eindeloze leed waarvoor sinds het begin van de werelden mensen kiezen die door hem aangestoken zijn? Wie is hij dat hij keer op keer in staat blijkt om al het natuurlijke in ons aan zich te onderwerpen? Wie is hij of wie zijn zij, die onmiskenbaar uit een andere wereld komen, die onmiskenbaar onze wereld naar binnen dringen, ons innemen, ons onderwerpen en ons niet zelden wezenlijk veranderen?

Al sinds de oudste tijden getuigen alle culturen die het mensdom heeft voortgebracht van het vaste geloof in het bestaan van andere werelden naast de onmiddellijke, tastbare of zogenaamd materiële werkelijkheid. Een filosofische bevraging van het materialisme in het bijzonder, leidt bovendien tot de stelling dat het zogenaamd materiële gewoonweg geen bestaan heeft zonder zijn tegenpool, met name het geestelijke, waarin wezens zich van de materie bewust kunnen worden. Een berg bestaat niet zonder het begrip "berg" in de taal, dat ons in staat stelt om welbepaalde oneffenheden in het landschap als zodanig te interpreteren. Onze taal zelf ware niet te onderscheiden van het geheel van de bonte klankenwereld, zonder de geest, waarmee immers afspraken kunnen worden gemaakt die de identificatie van welbepaalde klankenreeksen met welbepaalde dingen opportuun maakt of afdwingt. Meer zelfs: reeds het aanbrengen van een onderscheid tussen, enerzijds, het "louter materiële" en, anderzijds, het "niet-materiële", vooronderstelt een duidelijk concept van dit zogenaamd "materiële" - een concept dat, zoals blijkt uit nauwkeuriger onderzoek, helemaal onbestaande blijkt.

Het is wezenlijk eenvoudiger om aan te nemen dat wij burgers zijn van talloze werelden tegelijk - werelden die allemaal door elkaar wemelen. Dit is eenvoudiger, en daarom ook consistent en exacter. Op bepaalde punten en tot op zekere hoogte zijn sommige van die werelden met andere verbonden, maar op andere punten of vanaf bepaalde grenzen, bestaan ze geheel onverenigbaar naast elkaar. De ultieme bevestiging van dit laatste geeft ons het feit van het nog steeds niet in zicht zijn van een eenheidswetenschap: elke wetenschap vertrekt van haar eigen grondslagen, ervaringen, onderzoeksmethoden en logica's. Oppervlakkig bekeken, gaan ze allemaal over 'deze' wereld, en lijkt onderlinge tegenspraak uitgesloten, maar voor vaklui liggen de zaken heel anders: de 'volmaakte' wiskunde komt niet in de buurt van de astronomische observaties; het verband tussen scheikunde en psychologie is, enkele vermeende successen in de farmaceutische industrie ten spijt, nog ver zoek; de Newtoniaanse mechanica en de biologie blijken met totaal tegengestelde principes te werken, en ga zo maar door: van een eenheid in onze kennis van 'de' werkelijkheid is nog lang geen sprake, zeer in tegendeel zelfs lijkt een steeds verregaandere versnippering te wijzen op de noodzaak rekening te houden met het bestaan van meerdere, onderling (door ons) onverenigbare werkelijkheden. Het lijkt met de veelheid aan werkelijkheden net zo gesteld als met de veelheid aan

wezens die de aarde bevolken: de menselijke wereld, waar wij ons blind op staren, is er slechts één enkele uit de tallozen, want elk dier, van het 'grootste' zoogdier tot de kleinste virus, elke plant, van de sequoia tot het eencellige wiertje dat een nog onontdekt biotoop heeft onder de enorme druk van een kilometers dikke waterkolom in de duisternissen van de oceaanbodem, heeft een eigen wereld. Ons eigen lichaam bevat talloze keren meer wezentjes dan dat er mensen zijn op deze planeet; hetzelfde geldt voor de lucht die wij inademen, het voedsel dat wij tot ons nemen, het huis dat wij bewonen. En naast de werelden der levende wezens, hebben wij nog niet gesproken over de talloze werelden der uiteenlopende verschijnselen, gaande van de wereld van het licht, het geluid, de geuren, de radioactiviteit en andere al dan niet ontdekte stralingen, tot de werelden die het leven geven of ontnemen aan sterrenstelsels op miljarden lichtjaren hier vandaan. We hebben het nog niet gehad over verleden werelden die op heel eigen manieren nu nog doorleven, of over toekomstige werelden waarvan hier en nu de kiemen reeds zichtbaar zouden zijn indien wij er de ogen voor hadden. Wij hebben nog niets gezegd over de mogelijke werelden en de onmogelijke: over hoe zulke schijnbaar virtuele werelden, hoewel ze naar onze simpele normen niet bestaan, toch de door ons erkende werelden beïnvloeden en sturen, alleen al door hun mogelijkheid of door hun denkbaarheid. Is het niet de 'geheel onbestaande' wereld van een enorme nieuwe pestepidemie met de ondergang van de gehele mensheid tot gevolg, die een belangrijke sector van het huidige medisch onderzoek bepaalt? Alle werelden, denkbaar of denkbaar, waar tegenover we ons verhouden met het gevoel dat 'voorzichtigheid' heet, bepalen vanuit hun zogezegde 'niet-bestaan' ons handelen. Kan men nog terecht beweren dat ze niet bestaan als ze niettemin ons doen en laten regelen?

Het "aangesproken worden" door 'andere' werelden - zoveel is nu duidelijk - heeft, zacht uitgedrukt, een dwingend karakter. In de confrontatie van de mens met het 'vooralsnog onbestaande', blijkt de mens met dit 'vooralsnog onbestaande' in een wel heel bijzondere relatie te staan. Meer bepaald worden wij in zo'n confrontatie verplicht om stelling te nemen tegenover datgene wat zich aandient als het 'mogelijk bestaande'. Om de een of andere reden kunnen wij het ons niet veroorloven om de werelden van 'het mogelijke' uit de weg te gaan, en te doen alsof ze er niet zijn. Met andere woorden: geconfronteerd met datgene wat niet bestaat, worden wij verplicht om aan dit 'niet-bestaande' werkelijkheidswaarde toe te kennen; wij zien ons aldus genoodzaakt om het bestaan van het 'niet-bestaande' te erkennen. De reden daarvoor is duidelijk: wat wij als het 'niet-bestaande' kunnen denken, moeten wij ook denken als het 'mogelijk bestaande': het 'niet-bestaande' is geen absoluut onbestaande, doch het is een 'niet actueel bestaande', en tegelijk wordt het zodoende een 'mogelijk bestaande'. En wij worden verplicht om stelling te nemen tegenover het 'mogelijk bestaande', omdat het zich *kan* actualiseren, en omdat het zich actualiseren ervan mede afhankelijk kan zijn van wat wij zelf doen. Met andere woorden: ons actuele handelen is niets anders dan het nemen van stelling tegenover het 'onbestaande', dat een 'mogelijk bestaande' is. Indien wij dus het

'bestaande' en het 'niet-bestaande' onderscheiden, dan kunnen wij ons *handelen* niet anders beschouwen dan als het maken van keuzen uit (vooralsnog) onbestaande werelden. Nog anders gezegd: het onderscheid tussen het 'bestaande' en het 'onbestaande' is vals krachtens het feit dat al het bestaande mede tot stand komt middels ons vrije handelen. Door onze vrijheid, (welke geconstitueerd wordt door, enerzijds, ons bewustzijn en, anderzijds, onze mogelijkheid om te handelen), zijn wij gedoemd om zelf te bepalen welke van de talloze onbestaande werelden zich actualiseren, en welke niet. Nu zijn onze mogelijkheden, niettemin eindeloos, toch beperkt, maar het bijzondere hieraan is wel dat de beperkingen waaraan wij in onze keuzehandelingen onderhevig zijn, door onszelf opgelegde beperkingen zijn, meer bepaald: het zijn beperkingen welke volgen uit de doorwerkende aspecten van verleden keuzedaden. Een enkel voorbeeld ter verduidelijking van dit laatste: de jager die een hert neerschiet, realiseert een wereld zonder dat hert, maar hij kan voortaan niet meer kiezen voor een wereld met dat hert: het doden (van het hert) is een keuze met doorwerkende kracht, ze is definitief omdat ze een welbepaalde mogelijke wereld absoluut heeft uitgesloten. Krachtens zijn sterfelijkheid (de mens moet immers eten om te kunnen overleven) is de mens genoodzaakt om onherroepelijke beslissingen te nemen. Welnu, de menselijke verantwoordelijkheid komt op geen prangender manier aan het licht dan in de onmogelijkheid voor de mens om onherroepelijke beslissingen uit de weg te gaan. Het gevolg hiervan is heel anders dan men zou kunnen verwachten. Men zou immers verwachten dat de menselijke sterfelijkheid hem ontslaat van zijn verantwoordelijkheid, maar precies het omgekeerde is het geval: zijn sterfelijkheid maakt de mens verantwoordelijk voor zijn wereld en dus voor zijn lot. Rijst de vraag of de mens verantwoordelijk is voor zijn sterfelijkheid. Indien wel, dan is hij absoluut verantwoordelijk voor zijn lot. Indien niet, dan zijn er twee mogelijkheden: ofwel is een ander verantwoordelijk voor zijn lot, ofwel bestaat er geen ander, en dan is er ook niemand die ter verantwoording kan geroepen worden. In dat laatste geval echter, rest voor de mens de volgende keuze: ofwel *neemt* hij de verantwoordelijkheid voor zijn lot op zich, ofwel doet hij dat niet. Echter, indien hij eraan verzaakt om de verantwoordelijkheid voor het eigen lot op zich te nemen, dan handelt hij absurd, want dan zal niemand anders dat in zijn plaats doen. Aldus zijn wij veroordeeld om het eigen lot te behartigen. En dat is ook de definitie van bestaan en, zo men wil, is dat de prijs voor het bestaan. Alles wat bestaat, bestaat als het ware 'op eigen risico'. Bijgevolg is er geen ontsnappen aan: wij zijn verantwoordelijk voor ons lot. De (vooralsnog onbestaande) werelden die zich realiseren, doen dat door ons toedoen: ze volgen uit persoonlijke keuzehandelingen. Bovendien gaat het hier vanzelfsprekend om een 'gedeelde verantwoordelijkheid' (- als ik een hert neerschiet, dan heb ik - in dat opzicht - niet alleen mijn eigen wereld, maar ook die van anderen onherroepelijk bepaald). Deze 'gedeelde verantwoordelijkheid' is wat in het Joods-Christelijke denken de 'erfschuld' wordt genoemd. In het Oosterse denken is sprake van het 'karma'. Ook bij de Oude Egyptenaren wordt gerekend in termen van collectieve schuld. Alle culturen kennen het schuldbegrip, en geen maatschappij bestaat zonder de noties van 'recht' en 'verantwoordelijkheid'. Niettemin door persoonlijke beslissingen tot stand gekomen, is het menselijk lot ten dele gemeengoed.

Maar keren we nu terug naar ons onderwerp: in zijn confrontatie met 'andere werelden' wordt de kunstenaar gedwongen om stelling te nemen; hij kan zich niet onttrekken aan zijn inspiratie, hij kan niet doen alsof hij niets hoort of ziet, omdat ook op hem en met betrekking tot zijn vakgebied, een verantwoordelijkheid rust die hij niet kan ontlopen. Wanneer hij zich in de ogen van buitenstaanders het leven lastig maakt, dan is dit in feite geen eigen keuze van hem, maar veeleer een ultieme noodzaak: het is de noodzaak om te bemiddelen bij de geboorte van die nieuwe werelden waarvan de actuele wereld eeuwig in verwachting is. De kunstenaar beseft dat het afhangt van zijn inzet of de geboorten, tot dewelke hij als vroedvrouw uitgekozen blijkt te zijn, geslaagd zullen mogen heten. Ook beseft hij dat het voortbestaan van zijn cultuur afhankelijk is van het welslagen van haar

hergeboorten, omdat het stagneren van een cultuur onherroepelijk haar einde betekent. Het tot stand brengen van steeds weer nieuwe kunstwerken is aldus het verlenen van medewerking aan de voor het leven van de cultuur noodzakelijke hergeboorten. En zo gaat het met een ganse cultuur zoals met een bedrijf, of zelfs zoals met het leven zelf: als het ophoudt met groeien, sterft het. Met andere woorden: de creativiteit, die de motor is van de vernieuwing, is niet een surplus of een luxe-aangelegenheid die erbij komt 'bovenop het noodzakelijke', maar zij is het leven van de gemeenschap zelf. En dat is het geval met de creativiteit in het dagelijkse leven, in de wetenschappen, in de kunsten en, in het bijzonder, ook in de muziek. Vandaar is de muziek niets minder dan het hoorbaar geworden levenslied zelf.

Muziek is taal zonder woorden. Wanneer een conversatie aan de gang is in een taal die wij niet begrijpen, horen wij alleen de muziek van de conversatie. Wat wij waarnemen, zijn geen losse, ongestructureerde klanken: het zijn welluidende frasen, samenhangende gehelen die met elkaar verward zijn in een bepaald spel. Niettemin de inhoud ons geheel ontgaat, bemerken wij toch het verhaal in de opeenvolgende klankenreeksen. Intonaties, melodieën, crescendo's en decrescendo's, herhalingen, klemtonen, vragen, antwoorden, bevestigingen, ontkenningen, geheimzinnige influisteringen, abrupte onderbrekingen, themata, hernieuwing van themata, analyse van themata, decompositie, reconstructie, groei, explosies van themata, aanlopen, hoogtepunten, verzadiging en finale. Wij horen het 'verhaal' zonder te weten wat er gezegd wordt. Wij horen het verhaal ontdaan van zijn inhoud, het verhaal in zijn zuivere vorm. En wanneer wij meerdere conversaties of verhalen beluisteren in talen die ons vreemd zijn, komen wij tot de bijzondere vaststelling dat sommige van die verhalen op elkaar gelijken: er zijn verhalen, maar er zijn ook conversaties, er zijn uitbarstingen van extase, maar er zijn ook waarschuwingen, smeekbeden en zelfs opsommingen. Op elke ten gehoren gebrachte verhaalvorm kunnen wij als het ware zelf en naar believen een inhoud plakken, en als onze mal authentiek is, dan zal het verhaal nog relatief weinig inhoud vergen om nochtans welluidend te zijn en als een zinvol geheel ervaren te worden. Want de inhoud, hoe mager ook, kan zich inkleden in een universele vorm, en aldus verschijnen ten gehore van een publiek, dat niets eens de gebeurlijke nietszeggendheid van het verhaal zelf opmerkt. Immers, de kleren maken de man, het uiterlijke - of beter: het vormelijke - geeft toegang tot de wereld. Wie in uniform verschijnt, hoeft zich niet uit te putten in verantwoordingen en in verdedigingen: zijn uniform zelf boezemt ontzag in, want het is op zich een aanval, het spreekt aan, imponeert en oefent gezag en macht uit omdat het angst inboezemt, net zoals *Il Principe* van Macchiavelli. Een geüniformeerde die wat brult, dwingt gehoorzaamheid af, ongeacht of zijn bevel terecht is, zelfs ongeacht of het überhaupt begrepen wordt: hij kan zomaar wat brullen, zoals een beer dat doet: ook als hij zodoende helemaal niets gezegd heeft, dan nog zullen allen beamen dat het waar is wat hij zegt: waar en wijs, ja, briljant zelfs. De meest gehate grootinquisiteur die eensklaps paus wordt, wordt plotseling een 'genie' genoemd, en dat alleen maar door het gewaad waarmee hij bekleed wordt, door zijn vooraanstaan in de stoet die wordt opgevoerd, door het simpele feit dat hij neergezet wordt op die plaats waarop de schijnwerpers gericht zijn. Want die schijnwerpers zijn er altijd: zij zijn de vraag om een woordvoerder, de prangende vraag die dient ingevuld te worden, want de vraag eist een antwoord, en dit alleen op grond van haar vorm. De vorm der dingen heerst over hun inhoud, alles wat wil bestaan, dient zich te kunnen inpassen in een vooraf gegeven stramen, en van datgene wat niet past, wordt het bestaan gewoon miskend. Wij kunnen hier denken aan de 'mensen zonder papieren', of

aan de 'onbestaande woningen' die door de Tsunami werden weggeveegd. Wanneer 3000 machtigen der aarde omkomen op 11 september, staat de wereld stil, maar geen haan die erover kraait wanneer elke dag het tienvoudige van dat aantal aan onschuldige kinderen van honger omkomt, of als het honderdvoudige van dat aantal wordt geaborteerd nog voor het levenslicht te hebben gezien. Immers, wat geen 'vorm' heeft, bestaat niet. Omgekeerd, zijn de rijkste ideeën niets anders dan parels voor de zwijnen, wanneer zij onverhuld en direct, van alle verbloemingen ontdaan, recht op de man af gaan. "Dit hoort niet gezegd te worden", zo luidt de uitleg dan, want er is geen vorm waarin het kan gezegd worden; de vormelijkheden zelf staan niet toe dat het gezegd wordt, zij hebben zich alle mogelijke inhouden al toegeëigend, zij hebben ze gekocht en ze bezitten ze. De inhoud als eigendom van de vorm, daaraan volkomen ondergeschikt - de waarheid in dienst van de leugen, op straffe van de hongerdood.

In tijden waarin de vorm over de inhoud heerst, heerst de muziek van de taal over de taal zelf: zij is absolute muziek geworden die, als louter vorm, haar macht en impact toont, imponeert en onderwerpt; zij is de vorm die zich geheel onttrokken heeft aan haar oorspronkelijke, dienende functie in het Gregoriaanse gezang; de vorm die gelooft dat hij deze inhoud niet langer moet dienen, en dat hij sterk genoeg is om zonder haar zijn weg te gaan; de vorm die zijn inhoud van zich afwerpt, zoals een kind dat zijn moeder dumpt, een mens die zijn God vergeet; een ornament, een kostuum, een franje die zelf niets meer omkleedt, siert of beschermt, en dat gelooft genoeg te hebben aan zichzelf: een dienstknecht die zijn heer aan de deur zet, een karavaan zonder kop, een reis zonder reisdoel, een van alle inhouden onttrokken gril die beaamd wil worden om zichzelf, als gril. Maar een gril die vooralsnog in die opzet slaagt, alleen omdat het de beamers ontbreekt aan de kracht om zich te verzetten, want zij zijn zelf al verkocht aan de vorm, zij zijn al herleid tot vormen zonder inhoud, tot lege hulzen die alleen nog kunnen dienen om die ene, lege opperhuls te beamen.

En als er nog liederen gezongen worden, en zij zijn waarachtig, dan kunnen zij voortaan over niets anders meer zingen dan over deze moordende malaise; en dat maakt ze schoon, want dat geeft ze het recht om er te zijn, en het begrondt de plicht om ze te beluisteren. Wat anders zijn de *Winterreise* van Schubert? Welk ander verhaal vertelt Mahler's *Das Lied von der Erde*? Tot welk ander doel dient diens *Auferstehung* dan om, uiteindelijk de zucht van weemoed te kunnen verklanken: *O, Röschen rot!* ? Het ongerepte is niet meer; de ruptuur is, met de erfzonde, een feit, en zij vertakt zich onherroepelijk in *La vase brisée*; de porceleinenwinkel is blootgesteld aan oorlogsbombardementen; *De heilige stenen zijn geworpen op de hoek van elke straat*. De geschiedenis van de muziek toont de orgie van de absolute vormen, en laat met deze waanzinnige betovering het stille lied contrasteren dat als een onschuldig kind na een tsunami naar zijn moeder zoekt. *Der Erlkönig*. En wie kan nog beweren, na het aanhoren van dit lied, dat de spoken wiens namen daarin genoemd worden geheel fictief, fantastisch, verzonnen, irrealistisch en slechts als grappige verpozing bedoeld zijn? Welk ernstig en weldenkend mens wiens hart door de schoonheid zelf verzegeld is, zou zich vernederen om die schaamteloze onzin die zich voor 'realiteitszin' uitgeeft, te beamen?

Referenties

Bauwens, Jan, *Transatheïsme. Een christelijk geïnspireerde verrijzenis uit het hedendaags materialisme*, Serskamp 2003, ISBN: 90-9017181-9.

Bauwens, Jan, *Het goede zoeken. Inleiding tot een christelijk zin-denken*, Serskamp 2003(a), ISBN: 90-77532-05-6.

Sutter, de, Ignace, *Inleiding tot het muziekbeluisteren. Beknopt handboek voor algemene muziekcultuur*, (zevende druk), Uitgeverij Orion, N.V. Desclée De Brouwer, Brugge 1973, ISBN: 90-2640319-4.