

ALS ADEMHALING EN POLSSLAG

Charles Vergeer

“Een definitie kan ik niet geven. Daardoor al niet, omdat het ritme niet *is*.”¹ Dat laat vermoeden dat een stukje traditionele ontologie, doorgaans aan Plato toegeschreven, waarin zijn en worden tegenover elkaar geplaatst worden, een bepalende rol speelt in het denken over ritme. Blijkbaar is ritme iets dat bij de beweging hoort en niet bij het zijn en daardoor in mindere mate *is*, of minder *is*. Door die fundamentele positiebepaling verdwijnen enkele boeiende zaken uit de sfeer van het zijn en glijden af naar vagere en valere vormen van zijn, van on-zijn dan en tenslotte, bij neo-platonici, zelfs van niet zijn. Ritme hoort dan bij tijd, beweging en leven, tot wat ons het meest aangaat, maar waar het denken versaaft en bijna ratelend stukloopt met beroemde uitingen als *Quid est enim tempus?* Wat is ons vertrouwd en bijna letterlijk op het lijf geschreven als de tijd? *Quid est ergo tempus?* Wat is dan die tijd? Wanneer het me niet gevraagd wordt, weet ik het, maar zodra ik het moet uitleggen aan iemand die mij ernaar vraagt, weet ik het niet.² Waarom deze paradox, waarbij wat ons het meest aangaat het slechtste afaat? Ligt dat opgesloten in de aard van de zaak, en is het inherent aan het wezen van tijd en beweging, leven en ritme? Of hebben we de paradox zelf geschapen door deze begrippen te willen vatten binnen het kader van een traditionele zijnsleer die ons dwingt de vlieg in de fles rond te laten zoemen? Overall om ons heen is de werkelijkheid zichtbaar, maar ze blijft onbereikbaar door die wand waar we geen oog voor hebben, maar waar we telkens tegenaan vliegen ... terwijl de kurk van de fles is. Dat kan alleen blijken door ons te bezinnen op de ware aard van tijd of ritme.

Van meet af aan.

Al vroeg in de geschiedenis van het denken ging een eerdere, veel bredere betekenis van het begrip ritme verloren en werd ritme allengs vooral en daarna alleen nog maar in verband gebracht met muziek. Wij spreken nog wel van het ritme van de straat, van het leven of het werk maar gebruiken daarbij het woord niet langer letterlijk, maar hanteren het als een soort metafoor in haar figuurlijke betekenis. In de bekende en vaak aangehaalde passage uit de *Prometheus geboeid*³ van Aeschylus wordt het gekluisterd zijn aan bergen en noodlot als ritme gezien. Nadien, bijvoorbeeld in de indringende opmerkingen die Plato in *De Staat* over ritme maakt, wordt het ritme steeds als een kenmerk van de muziek beschouwd. Bij Plato worden *rhuthmos* en *harmonia* (melodie) ondergeschikt aan de *logos*. De eigen aard van het ritme wordt onder het juk

gebracht van woord en inzicht en het eigenaardige van het ritme gaat dan schuil achter iets anders en gaat daardoor in de wijsbegeerte grotendeels teloor. Terwijl er nog vele eeuwen opzweepende muziek klinkt, muziek die spelers en hoorders aangrijpt en meeslept door het ritme, is het denken bevangen door de *logos*. Grote filosofen als Augustinus of Hegel laten zich niet meeslepen, maar stellen zich te weer en nemen muziek en melodie de maat. Bij Hegel wordt het ritme van de muziek bedacht vanuit de begrippen *Zeitmass* en *Takt*, tempo en maat. De jonge Nietzsche heeft veel over het ritme nagedacht en gemeend dat Richard Wagner ooit in staat zou zijn het ritme weer te bevrijden uit maat en middelmatigheid en het opzweepende zich te buiten gaan, het bruisen van de dionysische roes weer zou weten te vertonen. Die vroege studies, de *Rhythmische Untersuchungen*, berusten echter vaak op de aantekeningen en opvattingen van een leerling van Aristoteles, Aristoxenus van Tarente. Die vat ritme op als 'vorm van het worden', een definitie die meer zegt over de in de peripatetische school gehanteerde formele categorieën dan over het wezen en de werking van melodie en muziek.

Van Gorkom vestigt nog de aandacht op de gedachten van Jacques Derrida en Philippe Lacoue-Labarthe over het ritme. Dat verschijnt bij hen als mogelijksvoorwaarde van vormen en gestalten, op een wijze die meer schatplichtig is aan het denken van Kant dan aan het luisteren naar muziek. De conclusies die Van Gorkom trekt uit zijn overzicht waarin Plato, Hegel, Nietzsche en Heidegger aan de orde kwamen, zijn waarschijnlijk terecht en onvermijdelijk, maar leggen tevens bloot hoe leeg en nietszeggend het westerse filosoferen over ritme eigenlijk bleef. 'Het ritme binnen de muziek is het moment waarop het muzikale van de muziek bepaald wordt.' (p. 147) Dat is een soort tautologie.

Zonder voortijdige conclusies te willen trekken lijkt het of in de westerse wijsbegeerte ritme eerst van haar ruimere betekenis beroofd werd en slechts met melodie en muziek in verband gebracht werd; vervolgens werd vanaf Plato het juk van de *logos*, opgelegd aan het ritme terwijl in de peripatetische school het ritme klem kwam te zitten in het stof-vorm schema. In de verdere wijsgerige ontwikkeling en uitgesproken bij Hegel, verschijnt ritme nog slechts als 'vorm van'. Ritme wordt dan de maat genomen en verschijnt als een vorm van matiging en maat houden. Maar het tikken en tellen van de tijd en bij de melodie levert wel de tijdsaanduidingen van het horloge en de maatstrepen in de muziek op, maar is ook de streep die het ons onmogelijk maakt om het wezen van het ritme te bereiken. Ritme immers neemt, zoals Emmanuel Levinas opmerkte, een "unieke positie in" tegenover het subject omdat wij het juist niet de maat nemen of opleggen maar "omdat het subject erdoor gegrepen en meegevoerd wordt". Of zoals Levinas dat wijsgerig formuleert: "het ritme maakt van zijn eigen representatie deel uit."⁴

Ruimte maken

In de winter van 1870/71 gaf Nietzsche drie uur per week college over *Griechische Rhythmik*. Hij ruimt daarbij een brede plaats in voor de harmonieleer van Aristoxenus van Tarente. Een leerling van Aristoteles en de eerste filosoof die levensbeschrijvingen, van Pythagoras en van Plato, schreef, teksten met veel anekdotes en opwindende gebeurtenissen, maar met weinig diepgang. Daarnaast kennen we van hem nog een harmonieleer, pas in 1903, na de dood van Nietzsche, uitgegeven in Oxford. Een wat schools boekje. Ritme wordt hier al van haar eigen aard beroofd doordat maat het basisbegrip is. Binnen de metriek hanteren we het woord *pous*, voet, als aanduiding van de maat, binnen de ritmiek is het woord *rhuthmos* gebruikelijk. Voordracht, *lexis* en gezang, *melos* kunnen beide zonder ritme blijven. In het eerste geval spreken we dan van proza, in het ander van een vlakke melodie. Maar spreken en zingen kunnen ook een bewogenheid en vaart krijgen door het ritme. Het ritme maakt van het vlakke, iets met hoogte en diepte, zwaarwichtigheid of lichtvoetigheid of – als die verwijzing naar *arsis* en *thesis* te voortijdig is – ritme maakt verschil.

De onderdelen van de maat die wij nog steeds kennen als *arsis* en *thesis* komen van de dansvloer, de *orchestra*. De beweging van de dansers is dan weer omhoog, een houding aannemend en zich opstellend – in het Grieks *thesis*, in het Latijn *positio* – en dan weer omlaag, op de voet neerkomend, wat Aristoxenus nog de *basis* noemt, het op de grond staan en wat later *ho anō chronos arsis* gaat heten, in het Latijn *elatio*. Ritme is niet de vlakke gang, maar de afwisselende beweging van het lichtvoetige en zwaarwichtige, het onstuimige en opzweepende. Het lichtvoetige óp duurt kort en het zware neerzetten duurt lang.

De definitie die Aristoxenus in zijn eerste boek van de harmonieleer geeft, *ho rhuthmos esti chronōn taxis*, lijkt nogal schools: het ritme is de indeling naar duur (kort – lang). Achter deze vlakke definitie schuilt de diepgang van het denken van de meester, de metafysica van Aristoteles.

Het is duidelijk dat de latere filosofische gedachten over ritme door de hierboven uiteen gezette uitgangspunten zo niet bepaald dan toch in sterke mate beïnvloed werden. Als Hegel het ritme begrijpt aan de hand van maat en tijdsduur en in zijn voetspoor tal van denkers menen dat er pas sprake van ritme is als er accentuering van een bepaald deel van de maat optreedt, dan zijn ze slachtoffers van deze schoolse definitie en traditie waarin het ritme ordening of indeling naar tijdsduur binnen de maat is en de ordening als accentuering, afwisseling van zwaar en licht of kort en lang opgevat wordt.

Toch is dit niet wat Aristoteles leerde en waarschijnlijk al evenmin wat Aristoxenus met zijn definitie precies bedoelde. In de eerste plaats is ritme wel het optreden van, om het slechts formeel aan te duiden, verschil in plaats van de vlakke loop van spraak of zang, gaan en gang, beweging en dans, maar dat verschil of die accentuering wordt niet door het subject gemaakt, maar ligt reeds

in de aard der zaak. Het verschil tussen de taalgang, *lexis* zonder ritme, proza, en met ritme, poëzie ligt niet aan ons of aan een door ons aangebrachte accentuering. Proza wordt geen poëzie door er accenten in aan te brengen. Sommige teksten zijn prozaïsch en andere poëtisch van aard en het al of niet accentueren of afvlakken door ons doet er niets aan toe of af. Integendeel, wie de dichtregel 'Ik ben de grote minnaar zonder ruste' vlakweg uitspreekt kan even goed mummelen of wauwelen, want dat heeft al evenmin van doen met deze poëtische, ritmische regel. Het verschil dat het ritme maakt wordt niet gemaakt, maar is gelegen in de soort taalgang of het gezang zelf. Natuurlijk kan het ritme verwaarloosd worden of juist extra geaccentueerd, zoals zeg Glenn Gould Bach 'laat swingen', maar het is opvallend hoe snel dat soort opzettelijkheid verveelt, hoe de opzet herkend wordt als een soort kunststukje en magerder en minder blijkt te zijn dan het bruisende en stuwende dat in de muziek zelf al ligt.

De definitie werd door de traditie platgedrukt en oppervlakkig opgevat als: ritme is het binnen de maat geregeld accentueren van de melodische lijn. Maar ritme ontstaat niet door de door ons aangebrachte accenten, wij zijn het niet die het ritme ergens in leggen, het ritme is al gelegen in poëzie en melodie. Noch heeft ritme iets van doen met onze indelingen in maten, tijdsmaten of andere maatsoorten. Het ritme overschrijdt niet alleen juist door haar *ritardando* de gestelde maat, maar ritme is wezenlijk iets anders dan maat houden. Wij stellen iets de maat en houden ons er aan door in de maat te spelen – het ritme ligt daarentegen reeds in de gang of beweging van taal, muziek of dans, en wij houden ons niet aan het ritme, het ritme houdt ons in haar greep. Nogmaals Emmanuel Levinas: "Het ritme vertegenwoordigt een unieke positie waar men niet van instemming, acceptatie, initiatief en vrijheid kan spreken - omdat het subject erdoor gegrepen en meegevoerd wordt."

Waarom dat is en wat de achtergrond van de gehanteerde definitie is, kan verduidelijkt worden door te overdenken wat Aristoteles hierover zegt. Deze laat het woord 'ritme' al vallen in het eerste boek van de *Metaphysica*, en brengt het daar onder in een uiterst eenvoudig kader. Aan de hand van de atomisten wordt uitgelegd dat dezen slechts drie kenmerken van de zijnden kenden: vorm, ordening en positie. In de vertaling van Ben Schomakers zegt Aristoteles vervolgens: "Het ene zijnde onderscheidt zich van het andere namelijk alleen in dat wat zij 'ritme', 'aanraking' en 'oriëntatie' noemen; hiervan is het ritme de vorm, de aanraking de ordening en de oriëntatie de positie."⁵

Het bekende voorbeeld dat dan volgt is met de letters A en N die allereerst in vorm verschillen; anders geordend kunnen worden (AN of NA) en in een andere positie (waarbij de N tot Z wordt) gebracht kunnen worden.

De vertaling is deugdelijk en begrijpelijk, maar nogal afhankelijk van het voorbeeld met de letters. De gekozen begrippen vorm, ordening en oriëntatie passen goed bij het voorbeeld, maar het voorbeeld moet eigenlijk andersom de begrippen verduidelijken. De gekozen woorden zouden behalve voor de schikking van twee letters ook voor dansen en zingen, spreken en bewegen

geschikt moeten zijn. In het Grieks liggen *schèma* (vorm), *taxis* (ordering) en *thesis* (positie) toch weer op een wat andere wijze naast, langs en over elkaar dan in de vertaling. Als we aan de letters denken is 'vorm' een handzame vertaling, maar gelet op het aristotelische stof-vorm schema is het handiger alleen *hè morphè* met 'de vorm' te vertalen en *to schèma* met 'uiterlijke houding' of 'gestalte'. Daarmee is nog niet veel gewonnen, wie immers begrijpt en kan uitleggen wat de vormen van bij voorbeeld verschillende letters met ritme van doen hebben of waarom de gestalten bij dans of zang het ritme zouden bepalen?

Het woord 'schema' dat ook in onze taal gebruikt wordt, heeft in het Grieks een meer pregnante betekenis dan vorm, gestalte of stand. Een boeiend voorbeeld verschaft Herodotus ons als hij wat schamper verhaalt hoe de tiran Peisistratos andermaal in Athene de macht kon grijpen. Hij nam een vrouw, Phylè, 'op drie duim na wel vier el groot', liet haar in een volledige wapenuitrusting hullen en op een wagen zetten en (in de vertaling van Onno Damsté) "na haar zo te hebben uitgedost, dat haar verschijning de grootst mogelijke indruk zou maken" verkondigden de herauten dat de godin Athene zelf de tiran terugvoert naar haar tempel. Het woord dat hier⁶ gebruikt wordt is *schèma* en het duidt niet zozeer de uiterlijke gestalte aan als wel de door het uiterlijk gewekte indruk. Andere voorbeelden zijn aan te wijzen, zoals bij Xenophon die met het *schèma* van een paard niet de uiterlijke vorm of gestalte bedoelt maar de indrukwekkendheid of waardigheid van het dier⁷. Derhalve wordt het woord op het toneel, bij voorbeeld door Euripides, gehanteerd om de bepaalde mimiek mee aan te duiden, de bepaalde bewegingen of figuren bij het dansen en optreden, de stand die de acteur dient aan te nemen om iets tot uitdrukking te brengen of om indruk te maken⁸.

Het is uiteraard niet het uiterlijk of de vorm van letters die het ritme geeft. Het is de houding van de vrouw die indruk maakt, de waardigheid, het karakteristieke, de manier, de wijze waarop zij indruk weet te maken, het figuur dat zij maakt. In een uitdrukking zoals 'een figuur slaan' wordt de, in dit geval negatieve, betekenis van het Griekse *schèma* treffend weergegeven. Ritme is de indruk die door een bepaalde houding gewekt wordt, de bewogenheid gewekt door een bepaalde wijze van optreden, bewegen, dansen, zingen of de taal hanteren.

Prometheus

In de discussie over de betekenis van het woord ritme speelt, vooral omdat het Nietzsche en Heidegger waren die de passage aanhaalden, een vers van Aeschylus een belangrijke rol. In diens tragedie *Prometheus geboeid* straft Zeus Prometheus omdat deze het vuur aan de mensen gaf. Aan de Kaukasus geketend en dagelijks in zijn lever aangevreten door een gier beklaagt Prometheus zijn lot: "Mijn daad was uit deernis met de sterfers maar de god toont zich mijner

meedogenloos, bande en boeide mij, in dit de god ontierend schouwspel." Er staat *hōd' errhuthmismai*, "in dit ritme ben ik geboeid" (vers 241). Niet het vastgeklonken en geketend zijn of het getekend zijn door zijn lot levert een ritme op. Ook het dagelijks uitpikken van zijn lever is niet het ritme waar Aeschylus op doelt. Het is de indrukwekkende houding van de held, de figuur die hij maakt, die ontzag afdwingt en bewondering oproept.

In een nog oudere tekst maant Archilochus zijn gemoed: "verheug je met de verheugden en wees verdrietig met de verdrietigen maar ga niet te ver": *gignōske d' hoios rhusmos anthrōpous echei*, "weet welk ritme de mensen beheerst."⁹ *Gignōske* heeft hier de betekenis, "zie in en geef daaraan toe dat". Bruno Snell, die het fragment indringend besprak, meent dat ritme hier de betekenis heeft van 'Wechsel', wisselvallig lot¹⁰. Begrijp dat vreugde in verdriet kan verkeren.

Dezelfde interpretatie geeft Hermann Fränkel: 'Versteh den Rhythmus, der die Menschen hebt und senkt' en verwerf het inzicht dat het leven van de mensen onderworpen is aan de wet van 'Auf und Ab'¹¹. Dat lijkt mij niet juist. Erachter schuilt een dubbele misvatting: dat *rhuthmos* of *rhusmos* van doen zou hebben met *rheō*, 'vlieten'; en de latere vertekening van de gedachten van Heraclitus en de hem in de mond gelegde uitspraak *panta rhei*, als zou alles heen en weer, op en neer gaan en vergaan.

Archilochus verkoopt echter niet de soort wijsheden die pas eeuwen later in de Stoa te pas gebracht werden als remedies. Hij preekt geen lijdzaamheid ten overstaan van het leed dat leven heet. De archaische dichter spreekt over het contrast tussen de uiterlijke pracht en praal, het loze pronken en pochen van de overwinnaar en de schuwe schaamte daarentegen van degene die verslagen werd en zich niet wil vertonen en voor de dag komen. De oproep *gignōske d' hoios rhusmos anthrōpous echei*, is een oproep om je te gedragen 'naar verhouding'. Ga je niet te buiten aan vreugde of verdriet (niet omdat je maat moet houden) maar laat je gemoed in overeenstemming zijn met wat je overkomt. De mens moet maat kunnen houden, maar het ritme kan hij niet houden, dat breekt onstuimig en onstuitbaar door. Ritme houdt hem. Het *echei* duidt geen hebben of bezitten vanwege het subject aan, alsof dat macht en zeggingskracht over het ritme heeft. De tekst begint met het hartstochtelijke *Thume, thum' amēchanoisi*: Mijn leven, mijn hart, hartstocht is als een opwelling en overkomt me, machteloos sta ik tegenover mijn leven. De tekst sluit af met: "Weet wel waaraan mensen gehouden zijn."

Ritme

Weet dat een mens maat moet houden, is een soort wijsheid die vaak aan de Grieken toegeschreven wordt. Maar de maat is afhankelijk van de mens en wordt door de mens gesteld. Protagoras had al de uitspraak gedaan dat de mens de maat is voor alle voor gebruik bestemde dingen. Een uitspraak¹² die doorgaans

volkomen verkeerd begrepen wordt: de mens is de maat van alles of van alle dingen. Protagoras zei uiteraard niet dat een mens de maat aan het heelal, de natuur of het goddelijke zou kunnen stellen. Hij spreekt slechts over de door de mens zelf vervaardigde dingen, de *chrèmata*, gebruiksvoorwerpen, werktuigen. Daarvan is de maat inderdaad de mens, een bijl van zes meter is onhanteerbaar zoals een al te kleine soeplepel. Wat gemaakt is of door de mens vervaardigd werd, daarvan kan de mens de maat nemen en het de maat stellen. Wat groeit en bloeit doet dat niet volgens door de mens vastgestelde maten. Dat verschil, tussen maat en ritme, is wezenlijk en derhalve is de westerse wijsgerige traditie waarbij, met de *Aesthetik* van Hegel als duidelijk voorbeeld, ritme aan de hand van maat begrepen wordt, niet in staat de ware aard van het ritme onder woorden te brengen. Dat het niet lukt om een definitie van 'ritme' te geven komt door het pogen ritme op grond van maat vast te leggen terwijl het ritme de maat te buiten gaat en met maat niet van doen heeft.

In de muziek is het ritme natuurlijk aanwezig, terwijl daarentegen pas in de zeventiende eeuw de kunstmatige maatstrepen verschijnen. Hoe kunstmatig de maten zijn blijkt bij het spelen van zeventiende-eeuwse *toccati*, de maat verspringt vaak en niet alle maten tellen even veel tellen. Juist in bewegelijke stukken, zoals de snelle Italiaanse *correnti* of de langzame Franse *courantes* kan het tellen opeens verspringen, doorgaans van drievoud naar viervoud en weer terug. Bij een aantal muziekvormen bleef de maat nog lang ontbreken, zoals bij het voorspel, de *préludes non mesurées*, waarbij ook in de notatie de mogelijke uitvoering in akkoorden of *arpeggio* open werd gelaten. Philip Emmanuel Bach schreef nog tal van *Fantasias* zonder enig gebruik van maatindelingen.

Veel muziek is ook onmogelijk tussen maatstrepen te zetten, de vijf keer daags klinkende gebedsoproep van de Muezzin bijvoorbeeld. Anders dan de maat is het tempo deels natuurlijk, deels kunstmatig. Tot in de barok komen aanduidingen voor als *in suo tempo*, volgens de geëigende snelheid. Niet de kunstenaar bepaalt immers volledig het tempo, een Sarabande kan niet vlot en lichtvoetig en een Gigue niet traag of zwaar uitgevoerd worden. De eigen aard van de muziek verzet zich daartegen.

Pas bij Beethoven, die daarmee grote bewondering als uitvoerend pianist oogst, wordt het *legato* spelen toegepast. Natuurlijke *tempi* kennen zwaarte en vertraging, lichtheid en versnelling: opgaande loopjes zullen gaandeweg vertraagd en neergaande versneld worden, zowel door de stem als bij een instrument. Het *legato* is een eenheidsmaat, een uniforme speelwijze: alle noten, ongeacht hun natuurlijke plaats worden kunstmatig even kort of lang aangehouden en verbonden gespeeld of gezongen. Het is geen toeval dat Beethoven ook de eerste was die een metronoom gebruikte en bij de uitgave van zijn composities het tempo aan de hand van het aantal tikken per minuut door de metronoom aan liet geven. Mälzel, een vriend van hem, had het apparaat in 1816 uitgevonden en daarmee het metrum, de maat, absoluut vastgesteld.

Maar het ritme? Vanaf Lully controleren dirigenten steeds stringenter de maat, slaan de maat, en hoe groter het orkest of koor des te noodzakelijker om zich te houden aan een gemeenschappelijke maat. In de *Aesthetik* van Hegel wijkt het ritme terug achter de bespiegelingen over de maat. Motivering daarvan grijpt al terug op Plato die eist dat *harmonia* (melodie) en *rhuthmos* (ritme) wijken moeten voor de *logos* die beide dient te overheersen. Dat zegt hij in een discussie¹³ waarin *logos* opgevat mag worden als woord en Plato dus een pleidooi houdt om melodie en ritme ondergeschikt te maken of te houden aan de woorden die zij slechts kracht mogen bijzetten. *Logos* had echter ook een wijdere betekenis, en naast rede werd *ratio* en daarmee logische samenhang of *metrum*, maat een betekeniswaarde van het woord. Het duistere ritme en de donkere melodie hadden zich in de harmonieleer en daarna ook in toenemende mate in de uitvoeringspraktijk te houden aan het vastgestelde *metrum*, de gestelde maat.

Ook in zijn standaardwerk *Grundlagen der Musik* zegt Hans Renner dat metriek en ritmiek nauw verwant zijn, omdat ritmiek 'de afwisseling van lange en korte nootwaarden binnen de maten respectievelijk maatperioden' bestudeert¹⁴. Dat is de, eerst door Nietzsche en daarna door Wagner, van Aristoxenus overgenomen definitie: ritme is *chronōn taxis*. Wel ziet ook Renner dat het ritme, anders dan alle tellen, maat, melodie of harmonie, die pas ontstaan als er tonen klinken, vooraf gaat aan de muziek. Ook zonder tonen is er al beweging zoals in het dansen tot uitdrukking gebracht wordt. Pas na de klassieke, romantische en moderne muziek kwam het ritme weer terug door het teruggrijpen op de authentieke uitvoeringspraktijken. Het befaamde *rubato* van de klavecijnist Gustav Leonhardt is een meesterlijk voorbeeld hoe door net iets te vroeg of te laat (vanuit het strakke oordeel van de metriek) tonen aan te slaan en te laten klinken juist het stuwende of stuitende van het ritme weer hoorbaar en zelfs voelbaar werd.

Zoals de maat door het ritme doorbroken wordt en genegeerd, zo is het ritme ongrijpbaar of onbegrijpelijk vanuit maat of getal. De 'beweging' van ritme en maat is in zekere zin tegengesteld te noemen. De maat werd bedacht en vervolgens werd ze op de muziek toegepast. Van buiten af werd de muziek de maat genomen of opgelegd. Het 'één, twee in de maat, anders wordt de meester kwaad' is eerder een overval van buiten af op de muziek gepleegd en vaak een soort keurslijf dat dodelijk is. Bepaalde muzikale maten, zoals het Alberti - effect in de F sleutels van de vroege pianosonates van Haydn, zijn ronduit saai en dood. Het ritme daarentegen kan door uitvoerende kunstenaars wel versterkt worden, maar het ritme ligt eigenlijk in de aard van de muziek zelf. Ritme is de uitdrukking van de bewogenheid, de bezielde beweging in de muziek zelf.

Tekenend voor het teloor gaan van het ritme is de opvatting en toepassing van de ornamentiek, zowel in de bouwkunst als in de muziek. Tot in de renaissance werden ornamenten, zeg de zandstenen rolornamenten van Hans Vredemann de Vries in Amsterdamse huizen uit de tijd van Karel V, als versterkingen van de architectoniek, het lijnenspel van de gevel gezien. Nadien

werd het versiering, loze en overbodige opsmuk soms. In de muziek werd de ornamentiek, de voorslag, triller, *mordent* of wat ook vanaf het rococo als 'versiering' opgevat, loze en eigenlijk overbodige krullen aan de melodische lijnen. Als zodanig werden ze weggelaten door de Weense klassieken. Maar de ornamentiek is helemaal niet loos of overbodig, het is geen opsmuk, maar de natuurlijke versterking van het ritme. Waar het ritme dermate opstuwt dat het bijna niet meer te hebben is, moet een triller uitkomst brengen; waar het ritme aarzelt en weer op gang gebracht moet worden, komt de voorslag te pas, als een soort aansporing, een zweepslag soms. Trillers zijn niet als de krulletjes van een pruik, een beetje overbodig en aanstellerig en in ieder geval kunstmatig en niet echt. De ornamenten zijn juist wel echt en het natuurlijke gevolg van de ritmische beweging; zij versterken die beweging, of geven haar lucht en ruimte, en horen natuurlijk en noodzakelijk bij het ritme, ze zijn er de uitdrukking of het natuurlijke verlengstuk van. Los van het ritme is het ornament slechts loze krul en vanuit de metriek beschouwd enkel overbodig oponthoud. En als zodanig riep het de spot op van de Weense klassieken. Maar in de zeventiende eeuw, bij Louis Couperin of Johann Froberger, is de ornamentiek nog letterlijk voorgeschreven: geen vrij te kiezen mogelijkheid tot opsmuk, bravoure of lust tot tierelieren en tierelantijnen, maar de strikte en noodzakelijke uitdrukking van de bewogenheid van de muziek, van het ritme¹⁵.

Het Lesbisch paslood

Wat is dus ritme? Zijn we iets dieper doorgedrongen in aard en wezen van het ritme?

In de eerste plaats moet de eigen aard, het eigenaardige van het ritme begrepen worden en dat kan niet, dat wordt zelfs verhinderd door ritme slechts aan de hand van het metrum, de maat te willen definiëren. Ritme valt niet de maat te nemen want het is daarmee niet te vergelijken. Ritme is iets wezenlijk anders dan maat. Dan moet verhelderd worden dat wij mensen de maat stellen en opleggen aan de muziek. Dat we zo duidelijk weten wat maat is, komt omdat wij zelf deze maat bedacht hebben en die maat vervolgens aan de muziek opgelegd hebben. Marcheren valt te leren, het is in de maat lopen en wie tot twee heeft leren tellen zal het met wat oefenen of drillen snel beheersen. Maar je ritmisch bewegen is sommigen van nature gegeven en anderen zullen het na veel oefenen nog niet kunnen.

Het onderscheid dat ik hier maak is zowel wezenlijk als niet waar. Niet waar is het dat alle maat, maten kunstmatig of bedacht zijn. Integendeel, pas door bijvoorbeeld het vastleggen van de meter te Parijs won de kunstmatige, bedachte maat het van de natuurlijke maten zoals de voet, el, een handbreed of een armlengte. Een mooi voorbeeld van wat een natuurlijke maat is, biedt Aristoteles als hij spreekt over het Lesbisch paslood¹⁶. Dat is een buigzaam stuk lood

waarmee een kant van de vorm van de grote, Cyclopische, stenen waarmee vestingmuren werden opgetrokken gemeten kon worden. Het Lesbisch paslood nam (letterlijk!) de maat van de veelvormige steen en daarmee werd een daarbij passende (ook dit letterlijk genomen) andere steen gezocht. Wij nemen niet meer de maat, maar leggen dingen de maat, onze maat op, en kijken hoeveel keer de door ons bedachte absolute maat past. Ook het ritme is wezenlijk alleen maar natuurlijk, maar rondom ons bonken en dreunen volstrekt kunstmatige ritmes zoals de automatische bassen van een keyboard. Zowel muziek, dans als taal kunnen het ritme ontberen en vlak blijven, prozaïsch, maar ze kunnen ook de innerlijke bewogenheid tot uitdrukking brengen in het ritme. Ritme is wezenlijk natuurlijk, als ze kunstmatig is, verwordt ze tot dreun. Maat was ook van nature, maar werd in toenemende mate in het moderne denken tot bewuste, kunstmatige en absolute maat.

*

Zonder het ritme blijft de werkelijkheid vlak en de beweging vaag. Onwerkelijk en onwezenlijk blijft of wordt wat nog onbepaald en onbeperkt bleef of wat weer dreigt af te glijden in het vage en onbegrensde. De regel *mè eis apeiron ienai*¹⁷, “niet afglijden in het onbestemde” zegt wat ritme voor Aristoteles beduidt: het ritme houdt de werkelijkheid bijeen en staande - zonder het ritme glijdt alles af in het onwezenlijke, onwerkelijke. Het ritme draagt de melodie en de muziek. Het zijn van al wat is, wordt niet door het uiterlijk bepaald, maar schuilt in de bewogenheid. Als die bewogenheid in overeenstemming is met de uitdrukking daarvan spreken we van ritme.

Op 15 maart 1986 schrijft Gerard Reve aan Geert van Oorschot¹⁸: “In het geheel moet rythme zitten, een ademhaling, en een polsslag, waar haal ik de woorden vandaan.”

Noten

¹ Ik refereer, met dankbaarheid, naar het opstel *Ritme* van Joris van Gorkom in *De uil van Minerva* 20, 2/3, winter/lente 2005, pp. 133-150.

² Augustinus: *Confessiones* liber XI, 17, (XIV).

³ vers 241.

⁴ In: *La réalité et son ombre*, vertaald door Jacques De Visscher, *De werkelijkheid en haar schaduw*, Kampen/Kapellen, Kok Agora DNB-Pelckmans, p. 30. Het citaat werd gegeven door Joris van Gorkom op p. 129, noot 20.

⁵ *Metaphysica* A, 4: 985 b 15-17.

⁶ *Historiae* I, 60.

⁷ Xenophon, *Eq.* I, 8.

⁸ Euripides, *Cycl.* 221.

⁹ Archilochus fragment (Diehl) 67 a.

¹⁰ Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1975 (3), pp. 22 en 67.

¹¹ Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München, C.H. Beck, 1976 (3), pp. 160 en 169-170.

¹² Diels-Kranz, 80 B 1: *pantōn chrematōn metron estin anthrōpos*.

¹³ *Politeia* 399 b – 400 d.

¹⁴ Hans Renner, *Algemene muziekleer*, Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum, 1962, p. 64.

¹⁵ Een overtuigend voorbeeld, de *Allemande nommée Wasserfall*, FbWV 627 van Froberger.

¹⁶ *Ethica Nicomachea*, V, 1137 b 29.

¹⁷ *Physica* Θ 5, 256 a 29.

¹⁸ Gerard Reve – Geert van Oorschot, *Briefwisseling 1951-1987*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, p. 543.

PERSONALIA

Jacques De Visscher was tot 2005 hoogleraar Filosofie aan het Architectuurinstituut Sint-Lucas (Gent/Brussel) en is momenteel bijzonder hoogleraar Filosofie en Literatuur aan de Radbouduniversiteit Nijmegen; hij is de auteur van *Werkwoorden van de ethiek* (2004) en is de samensteller van '*Want uiteindelijk is alles zin*'. *Een bloemlezing uit de filosofische poëzie* (2006).

Désiré Scheltens is emeritus-hoogleraar Rechtsfilosofie van de Radbouduniversiteit Nijmegen.

Jan Van den Brande studeerde filosofie aan de Vrije Universiteit Brussel, is essayist en werkt momenteel als moreel consulent voor de Unie der Vrijzinnige Verenigingen.

Ann Van Sevenant is de auteur van onder meer *Philosophie de la sollicitude* (2001) en van *Sexual Outercourse. Philosophy of Lovemaking* (2005).

Peter van Veldhuijsen studeerde wijsbegeerte aan de universiteit van Amsterdam en is docent.

Charles Vergeer, is docent Wijsbegeerte aan de Fontys Hogeschool (Tilburg), is de auteur van talrijke boeken over Antieke Filosofie; in 2004 publiceerde hij *De blik terug* (Damon), een herinnering aan Cornelis Verhoeven.

Maurice Weyembergh is emeritus-hoogleraar van de Vrije Universiteit Brussel en is de auteur van tientallen artikelen in internationale tijdschriften over Hannah Arendt, Albert Camus, Friedrich Nietzsche, Carl Schmitt, Max Weber, etc.

Kris Witzoreck studeerde wijsbegeerte aan de Vrije Universiteit Brussel; is in het middelbaar onderwijs werkzaam en is essayist.