

**OVER DE TWEESTRIJD VAN DE MUZIEK**  
**Een fenomenologische studie**

*Silvio Senn*

Spreken over muziek lijkt absurd, zo absurd als de wanhopige poging geuren te schilderen. Toch zei Cézanne "qu'on devait peindre jusqu'aux odeurs" (1). En zo betekent de uitroep 'wat mooi!' voor een bloemboeket van Renoir weinig in vergelijking met de vraag 'ruik je?'. Hoe dan ook, het is een feit dat onder alle literatuur over de kunsten het minst over muziek is geschreven, en dat het weinige op enkele uitzonderingen na het werk van doven en Laputiers lijkt (2). Hoewel dit verband houdt met datgene wat Cézanne bij zijn uitspraak voor ogen stond, toch blijft de leegheid van het meeste spreken over muziek onbegrijpelijk zolang niet het raadselachtige van het verschijnsel muziek zelf naar voren is gebracht. Om te beginnen: muziek is er niet om over te praten, ze is er om gehoord te worden, zoals een schilderij is om gezien te worden. Wat echter een trivialiteit lijkt, heeft niet-triviale gevolgen: doel van de muziek is *het gehoord worden*. En dat betekent: de muziek heeft haar *oorspronkelijke* plaats in het gehoor van de luisteraar. Bijgevolg niet in het spel van de uitvoerende, de musicus, zoals het circus van virtuozen ons zo graag voorgoochelt. Dit geldt ook voor de oorsprong van de muziek in het auteurschap van de componist: hij is slechts componist voorzover hij zelf zijn eerste luisteraar is. Misschien zelfs zijn de componisten de oorspronkelijkste en de scherpste luisteraars (3).

De vraag is echter: *wat* horen wij? Een vervelende, bijna beledigende vraag als het om muziek gaat. Wij horen immers geluiden en klanken die geen muziek zijn — alle pogingen van enkele hedendaagse 'would-be' componisten ten spijt, die ons ongeveer alles en alles evenzeer als 'muziek' trachten te verkopen als het maar jankt, dondert, kreunt, krast, tjlpt, gonst, huilt en buldert en op dezelfde platgetreden klankpaden onophoudelijk een 'fin-de-siècle'-pathos imiteert of — voor de minder kunstzinnigen — door de 'beat' van emoties betekenis voorspiegelt. Kortom, niet alles wat klinkt is muziek. En als ik spreek, is ook dat duidelijk geen muziek, al had ik de stem van een Caruso. Daarmee lijkt nog weinig gezegd op de vraag wat muziek eigenlijk is. Maar misschien is de vraag op deze manier verkeerd gesteld. De vraag is: wat horen wij, en wat betekent

horen, als er zo iets is als muziek? Wat betekent het dat dit horen in de wereld bestaat?

Zo vragen maakt een antwoord, dat vandaag 'à la mode', maar daarom niet minder verkeerd is, onmogelijk, namelijk: 'muziek is een taal'. Wat voor een taal? Zoiets tussen Vlaams en Fries? Hier hebben we een van de absurditeiten die uit nauwelijks begrepen overwegingen binnen een bepaalde filosofie in de courante praat over kunst zijn doorgedrongen. Want als men muziek (en andere kunsten) met taal identificeert, waardoor onderscheidt ze zich dan van een (werkelijke) taal? En vooral, wat betekent 'taal' dan nog? Want wij spreken toch geen muziek, wij spreken niet (in) sonaten en fuga's, net zo min als wij (in) schilderijen spreken. Bovendien laten ook de dichtkunst en het dichtwerk zich zo niet meer van de 'gewone' taal onderscheiden. (Ook niet als men hier in het bijzonder zijn toevlucht zou willen nemen tot de reflexieve draai in een 'meta-taal', dat wil zeggen een taal-taal.) Toch spreken wij geen gedichten op straat, net zo min als wij *Macbeth* spelen, of *Le Malade Imaginaire*, met de politiemans die ons bij fout parkeren betrapt. Met dergelijke slagzinnen ('alles' – dat wil zeggen alle cultuurfenomenen – 'is taal') is het zo als met alle slechte filosofie: alles gaat, ten onder in de "Nacht ... worin ... alle Kühe schwarz sind". (4) Is alles taal, dan is niets meer taal. Dat komt dan ook overeen met de ervaring die wij met deze denkwijze opdoen: de aandacht die de taal tegenwoordig krijgt toebedeeld is omgekeerd evenredig met het vermogen van spreken en gesprek. Of, anders gezegd: de opkomst van de 'linguïstiek' is de ondergang van het gesprek.

Er is hier echter nog een andere slechte filosofie uit de weg te ruimen. Het gaat om het hardnekkig in omloop gehouden vulgair-sensualisme, waarvan de elegant-wetenschappelijke verpakking nauwelijks de belachelijkheid kan camoufleren dat de wetenschaps-trotse twintigste eeuw hier nog niet verder is dan Locke en Condillac (1690 en 1746). Daar krijgen we namelijk te horen, dat wij door middel van 'fysiologische processen' bepaalde klank-'stimuli' opvangen, die we dan 'interpreteren' (!) als bepaalde 'indrukken' volgens een uitsluitend door opvoeding en gewoonte aangeleerd patroon. (En als de wetenschapper in kwestie enigszins goed geluimd is, zal hij deze 'indrukken' zelfs een keer 'gevoelens' durven noemen. De *Negende Symphonie* is dus niets anders dan een aantal 'indrukken' en bestaat in werkelijkheid niet – behalve in de verbeelding van sommigen van ons die uit achttiende eeuwse gewoonten dergelijke gevoelens nog kunnen opbrengen. – Dat dit bijgevolg ook geldt voor de stelling van Pythagoras en analoge 'indrukken', is inmiddels even vergeten.) Dit is echter fenomenale non-sens. Zelfs bij 'normale' geluiden horen we geen 'auditieve stimuli' of 'luchtgolven', die we vervolgens nog 'interpreteren'. We horen niet bepaalde 'trillingen', die we dan 'opvatten' als 'een vrachtwagen die voorbij dondert'. We horen die vrachtwagen. En dit is wat het fenomeen van de waarneming zo

raadselachtig maakt. De gegeven 'verklaring' is het produkt van een reflexie achteraf en verklaart in feite niets, omdat het te verklaren fenomeen *als* fenomeen al verondersteld is. Het onzinnige van deze schijnverklaring ligt daarin, dat ze geenszins kan verklaren waarom we niet alleen maar vrachtwagens horen, maar soms een vrachtwagen en soms een bromfiets. Dat wil zeggen dat de afkomst van de kwalitatieve fenomenale verschillen onverklaard blijft. Zuiver natuurkundig zijn deze verschillen niet aan te geven; er is in de fysica geen frequentie bekend voor brommers, noch voor vrachtwagens, zoals ook aan kleuren als zodanig binnen het wetenschappelijke denken geen (werkelijk) bestaan toekomt. Er wordt bijgevoegd, dat wij de verschillen maar (hinein) interpreteren, zonder dat men in staat is ze verder te verklaren of een verband te leggen tussen deze 'trillingsdifferenties' en onze zogenaamde 'culturele gedetermineerdheid'. Zo wordt zonder enige aarzeling de hele wereld, die men juist pretendeert te verklaren, al in de verklaring verondersteld. Maar ondanks de overname van dergelijke wetenschappelijke optische illusies is ons gemeenschappelijk cultuurbewustzijn en in de omgang met kunst, zien wij, de *Trois Baigneuses* van Renoir bewonderend, geen lijnen, vlakken en kleuren, maar drie badende vrouwen — en mooie. We zien nooit, ook niet bij een 'abstract' schilderij, dergelijke 'elementen', zelfs geen 'esthetische'. We zien iets anders: een beeld. En zo blijft het probleem van waarnemingsdifferenties — aangezien ze op deze manier onverklaarbaar zijn — volledig bestaan. Daarom moet elke (surrogaat)verklaring die met analoge elementarismen werkt vroeger of later haar toevlucht zoeken bij allerlei ondoorgrondelijke spiritualismen om verstaanbaar te kunnen maken, dat niet alles Beethoven is, wat we horen, en — helaas — niet alles wat we zien, Renoir.

Daarom projecteert de neurofysiologie, de 'conventional wisdom' van deze eeuw, noodzakelijk (maar onopgemerkt) midden in de 'electrochemische structuur' nog een klein mensje, dat binnen in het machientje zit en alles observeert wat dit moleculaire raderwerk opvangt en doet. Dit past dan echter weer niet bij de stugge wetenschap, die dacht met dergelijke hermeneutische spoken voorgoed te hebben afgerekend (5). Zou het niet beter zijn zich rechtstreeks in te laten met het oorspronkelijke zien en horen, dat zich geen enkele 'determinatie' laat ontnemen?

We horen dus geen 'klanken' en geen 'taal' als we muziek horen. Wat horen we dan? 'Beethoven', zeggen we, of 'Liszt', of: 'dit is Stravinsky'. We horen, zo lijkt het, werken van enkele van de weinige mensen die zich konden uiten in muziek. Maar ook dit antwoord, dat op de identificatie van een auteur door zijn werken doelt, is een fictief antwoord. Er waren destijds een paar mensen die Beethoven werkelijk konden horen; bijvoorbeeld als hij 's morgens luid zingend of vloekend in zijn woning rondstampte. Nu is deze identificatie natuurlijk niet bedoeld, wanneer we zeggen 'we horen Beethoven'. Niettemin

maakt haar dubbelzinnigheid iets duidelijk, namelijk dat we *niet* Beethoven horen. Wat zou dat immers kunnen betekenen boven de naam uit? Een zekere 'stijl van (muzikale) uitdrukking'. Maar ook dit zegt niet veel meer. We kennen wellicht allen de vervreemdende ervaring, dat iemand ons een stuk voorspeelt en vraagt: van wie is dat? Als we het kennen is dat slechts een herkennen; kennen we het niet, dan hebben we de neiging te zeggen: het zou (van) Brahms kunnen zijn. We betrekken ons dan op een soort gemeenschappelijke atmosfeer van uitdrukking die aan Brahms eigen is. Ook wanneer dit juist is, wordt de vraag naar de herkomst van een (herkenbare) uitdrukkingssfeer en daarmee van de stijlervaring in het algemeen des te dringender. Dat deze stijlervaring voorbehouden is aan iemand met een al ruime luisterervaring en niet mogelijk is voor iemand die het stuk helemaal niet kent of die zonder muziekkennis met een als het ware 'vers' oor muziek benadert, betekent geenszins dat de laatste 'niets' hoort, integendeel. Iedere musicus kent het fenomeen van mensen die zonder enige muziekkennis thema's van stukken, die ze gehoord, hebben, nog dagen nadien correct weergeven, zonder uiteraard met naam of stijl van de auteur bekend te zijn. Bij deze (correcte) reproductie nog zeggen, dat zij Brahms horen of Brahms gehoord hebben, heeft weinig zin, want wat zij horen, is opnieuw juist *niet* 'Brahms' (6).

Men moet zich hierop niet verkijken: dit overkomt ook de befaamde dirigent als hij voor het eerst een werk van een tot dan toe onbekende componist in handen krijgt. Wat hij hoort, al bij de eerste lezing van de partituur, is niet 'Van de Put' of 'Dupont', maar iets waaraan men later, nadat men het gehoord heeft, deze naam, de naam van de auteur geeft, omdat het anders zo moeilijk aan te duiden is. Hetzelfde verschijnsel doet zich voor bij werken van grote componisten die wat aan de rand staan of ronduit mislukt zijn. Het 'tweede' vioolconcert van Beethoven, waarvan één beweging voor opvoering overbleef, is dat 'Beethoven'? Of zijn eigen bewerking van het vioolconcert tot een concert voor piano - dat is toch alleen maar Beethoven, omdat zijn handtekening eronder staat. Anders zou men zeggen: het is een slecht arrangement van een tijdgenoot van Beethoven. Want het is inderdaad prutswerk: al wat hoorbaar is in het werk voor viool (en orkest) is uitgedund en uitgeveegd. Het timbre van de viool, dat hier een onnoemlijke schoonheid krijgt en zich verheft boven de hartslag van het orkest als het licht boven de wereld, moet zwichten voor een bleke reminiscentje-oefening in 'Beethoven-stijl'. Hij had kennelijk geld nodig, dat is alles.

Dit antwoord op de vraag wat wij eigenlijk horen, is dus niets meer dan een verlegenheidsoplossing. Ze antwoordt niet op de vraag: Beethoven - wat horen we daar, ter onderscheiding van bijvoorbeeld Schumann? Ze vervangt slechts het gehoorde door een weten. En de zaak wordt er niet beter op als wij de bedenking maken, dat de kenner tegen alle werken van Beethoven 'Beethoven' zegt, daar-

mee juist de (grote) verschillen tussen deze werken onderling ongedaan maakt en schijnbaar ook nog gelijk heeft. Want waaraan hij refereert is een door de werken geconstitueerde, gemeenschappelijke sfeer, die primair hoorbaar wordt als hun horizont vóór alle verwoording, die op haar beurt alleen daarop steunt. Als men met de arrogantie van alle jargon verklaart (en in de anonieme cultuur napraat), dat met het etiket 'Beethoven' vanzelfsprekend een stijl van muzikale uitdrukking is bedoeld (waarvan Ludwig van Beethoven toevallig de eerste of de beste vertegenwoordiger genoemd kan worden (7)), dan werpt zich de vraag op wat dat is, een 'stijl'. Wie met de menswetenschappen enigszins vertrouwd is, weet dat het hier gaat om een stopwoord voor iets waarvan men nauwelijks een bevredigende beschrijving heeft. Zolang dit sleutelbegrip in de esthetica onvoldoende is opgehelderd, mogen we het gerust als snobisme terzijde schuiven. Het helpt dan ook niets nu op te werpen, dat toch iedereen 'met een beetje cultuur' begrijpt wat onder de stijl van Beethoven verstaan moet worden. Juist dit is niet het geval, omdat achter de diffuse cultuuropvatting de meest tegenstrijdige meningen schuilgaan. Is deze stijl voor sommigen de voltooiing van de Weense klassiek (en dus noodzakelijk voor de ontplooiing van haar uitdrukkingsgestalte), voor de anderen is hij het beginpunt van de ontbinding van de absolute wetmatigheden van de muziek door het binnenbrengen van het 'individuele' en van 'subjectieve uitingen'. Het gaat hier kennelijk al niet meer over datgene wat zijn werken laten horen en wat door dergelijke culturele en psychologische projecties volledig in het onuitsprekbare verdwijnt. De groteske mystificaties - het 'Biedermeier' van Schumann, het 'katholicisme' van Bruckner of het 'impressionisme' van Debussy, en dergelijke - wijzen veeleer op het onvermogen te horen wat men hoort. Wie van de 'stijl van Beethoven' blijft spreken, duidt daarmee eigenlijk aan wat hij *niet* hoort. Zo hallucineert men stijlbegrippen in plaats van muziek te horen en dwingt men de muziek in het vervolg alleen nog als illustratie bij deze ficties te dienen. Opnieuw heeft men het oorspronkelijke fenomeen (met de eigen hoorgeschiedenis die het voor een ieder heeft) vervangen door een gecompliceerd reflectieproduct met een geheel andere zijswijze en herkomst (8). Omdat ook hier illusoire redeneringswijzen het cultuurbewustzijn overheersen, lijken twee korte bedenkingen gepast.

In de eerste plaats zijn stijlbeschouwingen op enkele (geniale) uitzonderingen na meestal vermommingen van psychologische of pseudo-sociologische interpretaties van een kunstfenomeen zoals de muziek. Deze 'verklarings'-wijze is meer bekend in de literatuurwetenschappen. Ze is de menswetenschappelijke vorm van het reductionisme van al het objectief weten. Ze komt methodologisch erop neer, de fenomenen in kwestie onbezien *voorop* te stellen, vervolgens de oorspronkelijke verschillende fenomeenbereiken door middel van een formalisering te vermengen om zo de complexiteit in de fenomenen te kunnen terugbrengen tot elementaire structuurschema's. Tegenwoordig is vooral een socio-

psychologisch structuur-'model' in de mode. In de muziek werd dit met veel zwier toegepast door Adorno. Men legt de maatschappelijke achtergronden van componisten bloot. De verklaringen waarom niet al diegenen met dezelfde achtergronden componist zijn geworden en waarom de werken verschillen, ontbreekt echter. Bovendien is deze meestal marxistisch getinte benaderingswijze, waarop men zich vandaag zo laat voorstaan, al oude koek: hij is eerder door Hyppolite Taine uitgeprobeerd, zoals Ionesco benadrukte. En hij voegde er de definitieve zin bij, dat al deze socio-psychologische achtergronden toch alleen overleven door - de werken (9).

Een tweede opmerking geeft een ervaring weer, die misschien iedereen kent, die met verschillende kunstvormen omgaat. Het gaat om het inzicht, dat men de kunsten niet zomaar met elkaar kan vergelijken. Ze staan niet op gelijke voet en hun onderlinge betrekkingen zijn niet zonder meer reversibel. En nog minder goed is de vergelijking mogelijk tussen de stijl- of interpretatiebegrippen, al zijn ze nog zo voorzichtig gebruikt. Dit heeft een zeer eenvoudige reden, die men mij alleen zou kunnen contesteren door met Heidegger aan te komen of eventueel, maar minder goed, met Freud. Deze reden is als volgt: stel dat de verschillende kunsten zich daardoor van elkaar onderscheiden, dat ze ieder een oorspronkelijke en niet tot elkaar te herleiden toegang tot de realiteit verlenen. Dan betekent dat, dat ze juist uitsluitend in deze formele eigenschap onderling vergelijkbaar, maar verder onvergelijkbaar zijn. Bovendien leidt dit opnieuw tot de eerder opgeworpen vraag naar het oorspronkelijke fenomeen van de hoorkunst, de muziek. De wereld wordt zichtbaar in een beeld. Dat is waarop zich de schilderkunst fundeert. En de vraag waardoor deze zichtbaarheid zich onderscheidt van de gewone zichtbaarheid voor onze ogen is uiterst moeilijk te beantwoorden. Met betrekking tot de muziek zou men kunnen zeggen: de wereld is hoorbaar - wat betekent dat? Hier heeft 'wereld' echter een geheel andere betekenis zodat wij eerst moeten vragen: wat is dat, wat daar aan (of als) wereld hoorbaar is?

Ik ga trachten alleen op deze vraag te antwoorden en wel op een de fenomenen rechtstreeks duidende manier, in een fenomenologie dus. Dat betekent: trachten het fenomeen dat zich daar voltrekt in zijn oorspronkelijkheid te herstellen en te laten zien. Daarvoor is vereist, dat wij alle overgenomen uitspraken, alle (voor)oordelen uitsluiten. We zeggen dus zelfs niet dat ze verkeerd zijn - zoals zojuist - maar wij maken er niet langer gebruik van. Deze houding - die men in de fenomenologie 'reductie' noemt - impliceert ook een beperking van de hier uit te voeren analyse: ze is zuiver bemiddelend. Waarom? Omdat mijn doelstelling niet zo ver gaat als in een fenomenologie van het weten. Is het doel daar een uitsprekbare waarheid, het doel hier is beperkt: het gaat er alleen om een hulp te geven om te horen en misschien iets anders dan men gewoon is te horen. Weliswaar doe ik dat met behulp van uitspraken, maar deze betrekken zich niet

op iets dat zelf ook weer slechts uit uitspraken of theorieën bestaat. Niet mijn uitspraken, maar het fenomeen muziek, het hoorbaarder maken van dit fenomeen, maken het doel uit. En de categorieën die ik gebruik zijn descriptief en voorlopig: ze zeggen op zichzelf niet veel en zijn vooral bedoeld iets van de cultuurobjectieve nonsens over muziek af te breken. Weliswaar ligt daarin een filosofische interpretatie besloten, maar die staat niet op de voorgrond, omdat deze interpretatie zelf leeft van een hoorervaring die zich heeft vrijgemaakt van de verhaaltjes over het muzikale fenomeen. Wel denk ik, dat de door mij gebruikte begrippen (waaronder met name die twee die ik ontleen aan de traditionele 'stijlethetica') door deze analyses een nieuwe betekenis zouden moeten krijgen (aanknopen bij hun oorspronkelijke betekenis), die ze losmaakt van hun gebruik in de traditionele esthetica. Het gaat er dus niet om aan de hand van enkele beschouwingen een aantal gefixeerde theorieën of, beter, vooroordelen af te breken. Dat betekent, dat wat hier gezegd wordt geen fixeerbaar schema van beoordeling en definities oplevert, dat achteraf identificeerbaar is met een muziekstuk (dit is dat in een werk, enzovoort). En het zou ook niet anders kunnen: het hoorbare in de muziek bestaat immers niet uit uitspraken.

Allereerst zal ik de hoorervaring beschrijven. Vervolgens ga ik trachten, door te wijzen op een tekort of een fout aan deze beschrijving, een differentie in dat wat hoorbaar is in te voeren. Terloops zal ik de filosofische implicatie van deze differentie aanstippen. Daaruit volgt tenslotte een kijk op de hedendaagse muziek aan de hand van enkele muzikale 'vormelementen'.

### **Fenomenologie van de hoorervaring**

Het eerste wat opvalt als men erop let wat men hoort wanneer men muziek hoort, is dat men niet altijd hetzelfde hoort, ook al beluistert men hetzelfde werk. Men hoort verschillend. De stemming, de aard van de uitvoering, of men echt luistert of de muziek alleen als achtergrond gebruikt, dat alles is meebepalend voor wat men hoort. Het spreekt voor zich, dat eenzelfde werk op de radio anders overkomt, dan in een concertzaal. Soms hoort men meer thuis met een plaat en is men teleurgesteld tijdens een concert. Soms bevalt of 'zegt' een slechte uitvoering meer dan een perfecte. Soms hoort men helemaal 'niets', ook al beschikt men over een perfecte geluidsapparatuur of heeft men de beste plaats in de concertzaal. Daaruit volgt ten minste: het muzikaal fenomeen is niet 'objectief' gegeven en nooit zo te geven, en blijkbaar hoort dit principieel niet-objectief-gegeven-zijn precies bij zijn wezen. De wetenschap kan hoog of laag springen: ze zal nooit 'objectief' kunnen uitmaken wat jij of ik horen. Dat is volstrekt onmeetbaar. (10) Omdat de wetenschap als 'objectieve' wetenschap nooit iets zal weten van dit zuiver 'subjectieve' gebeuren van opnemen en ver-

anderen, kan ze hier als overbodig terzijde worden gelaten.

Het is dit door en door 'subjectief' gegeven-zijn van het muzikale fenomenen, dat zijn objectivering in het spreken erover, in het beschrijven van de belevens zo moeilijk maakt. Muziek is in deze zin bijna niet objectiveerbaar, ze 'weigert' een ver-taling. En de meest treffende beschrijvingen zijn nog te vinden in een andere kunst: de poëzie.

De veranderbaarheid van wat men hoort, betekent enerzijds: dit 'wat' dat men hoort is niet in één keer, niet van meet af aan gegeven, als iets wat er op zichzelf is en wat men op verschillende wijzen hoort naargelang de dispositie. Dit 'wat' vormt zich met de tijd, met de herhaling van het werk, met zijn naklank of zijn heropduiken in de herinnering. Zijn identiteit krijgt het maar langzaam en ze kan zelfs weer verdwijnen. En deze identiteit van het werk is niet het produkt van een actieve identificatie - spijs alle inspanning bij het luisteren - maar een passief gebeuren. Het is zoals met een landschap of met een mens: men ziet of ervaart ze niet ineens, niet in één keer. Met andere woorden, het muzikaal gegeven is eerst gegeven als een horizont, waarin zich een zin begint in te schrijven, duidelijker wordt, weer afzwakt en verbleekt, zonder helemaal te verdwijnen, dan weersterker wordt. Een zin die nooit volledig bepaald is en toch in de grond altijd dezelfde blijft, niet precies - maar toch. Zo heeft dat wat binnen een bepaald werk verschijnt zijn eigen verschijningsgeschiedenis. De opbouw van dit 'wat' duurt. Niet alleen totdat het werk afgelopen is, maar als geheel; het is het werk als zodanig dat duurt.

Anderzijds: op het moment dat een werk inzet, verandert ineens alles. Onze hele situatie is een andere (zelfs dan - maar onopvallend - wanneer we niet op de muziek letten). We duiken in een andere sfeer. Het gaat om een verandering zoals we die bijvoorbeeld ondergaan wanneer we alleen zijn en er ineens iemand anders binnenkomt, ook al zegt hij niets en is alleen maar aanwezig. Of zoals wanneer men 's morgens wakker wordt in een ander land dan het eigene, op een reis bijvoorbeeld: onze existentie is veranderd. Maar wat betekent dit precies? Hoe is ze veranderd? Wanneer er muziek begint, zijn we op een vreemde manier aangegrepen. Hoe?

We worden aangesproken zonder dat iemand spreekt. Er klinkt een bedoeling, een zin, zonder dat we taal horen. Dat is in de andere kunsten ook zo - zelfs in de poëzie, waar juist achter de gesproken taal langzaam een andere, sprekende taal verschijnt (zoals Merleau-Ponty zei). Maar in de muziek gebeurt dit nog weer anders. We worden aangegrepen op een wijze die niet of nauwelijks objectiveerbaar is in de zin waarin een gefixeerde betekenis objectiveerbaar, uitspreekbaar is en het statuut van een begrip (of een ideale objectiviteit) heeft. We worden geraakt midden in onze 'subjectiviteit', hoewel niet of niet in de eerste plaats in ons actief denkend of reflecterend vermogen. Welk vermogen is het dan dat geraakt wordt? Het gevoel. Ik doel hiermee niet op afzonderlijke, specifieke



gevoelens, maar op datgene wat alle gevoelens tot gevoelens maakt. Gevoel - het Duitse 'Gefühl' - is niet affectiviteit, noch sentiment. Voelen betekent: iets opmerken wat er nog niet is of, beter, wat er wel is, maar nog verborgen, wat nog bezig is te verschijnen, aan te komen. Men zou kunnen zeggen dat het een 'weten' is zonder bewijzen, een bewustzijn van iets zonder dit iets. Het anticipeert dit verschijnen, maar op een eigen wijze: door een tegelijkertijd heroproepen van het vroegere; een anticipatie door een tegenwoordigmaken van het verleden. Dat is nog formeel gesproken, want men beleeft dit verleden en dit nog komende nooit als zodanig of leeg: het is het verleden van ieders geschiedenis en het naar voren komen van de dingen die een ieder bezighouden. Deze zijn feitelijk en strict aan ieders eenmalige en onherhaalbare levensgeschiedenis gebonden. Als zodanig zijn ze uiterst concreet en het is daarom absurd te verklaren, dat het 'subjectieve' gevoel onprecies of verward is. Onprecies en vaag zijn alleen de wiskunde, de logica en de formele talen, omdat hun objecten kunnen staan voor om het even wat - per definitie, want ze maken juist abstractie van het concrete. Er is niets preciezer dan een gevoel, alleen zijn wij niet meer gewend daarop te letten, zo bedorven als we zijn door de uitgeholde clichés van het algemene 'objectieve' denken. De vaagheid ligt dus niet in het gevoel zelf, maar in de mogelijkheid dat wij altijd het gevoel kunnen veronachtzamen. Een veronachtzaming waarvan filosofie en wetenschap kunnen 'profiteren'. Het gaat hier echter niet om filosofie of wetenschap, maar om onze existentie. Wat is dit gevoel? Het is het gevoel van onze existentie in de wereld. Dit gevoel is onze eigenlijke existentiële wijze; de wijze waarop wij bestaan: een beetje, een tijd al, nog niet helemaal, en nog voor een tijd, dus als eindige wezens, die ingesloten zijn in horizonten, die, zodra ze bereikt zijn, onmiddellijk naar andere verwijzen; wezens die nooit in volle tegenwoordigheid zijn, die altijd al iets achtergelaten en altijd nog iets in het verschiet hebben. Kort gezegd, het gevoel is de existentiële wijze van een essentieel tijdelijk bestaan. We zijn wat we zijn door onze geschiedenis, dat wil zeggen door een tijd van tijden. En het gevoel is het lijfelijk beseffen van de tijd die we zijn. De muziek grijpt midden in dit gevoel van onze existentie: het gevoel al niet meer en nog niet volledig te zijn. En dit oergevoel van onze existentie als zijnde een tijd is latent: het is aanwezig als de dragende achtergrond van al hetgeen de zin van onze existentie insluit.

De muziek raakt ons in dit grondgevoel, en dat betekent: zij is de uitdrukking - als klank - van de grondervaring van onze existentie, de ervaring dat ons zijn tijd is.

Maar de muziek drukt helemaal niets uit - precies zoals Stravinsky zei, daarmee de aloude onzin over de zogenaamde programmamuziek van tafel veggend. Ze drukt namelijk niets uit dat al ergens was als voorstelbare en op voorhand gefixeerde inhoud, en dat nu bovendien nog wordt uitgedrukt. (Dit geldt zelfs voor de meest uitgesproken programmamuziek, want het is altijd goed

mogelijk deze muziek te horen en er iets in te vinden zonder het programma enigszins te kennen.)

### Muziek als tijdkunst

Uitdrukking betekent hier dus iets anders dan zoiets als 'vertalen' van gedachten: het is een oorspronkelijke verzintuigelijking of, beter, verlijfelijking. Waarvan? Waarvan is de muziek het lijf? Van de tijd. Zij is de zuivere, en zelfs de enig zuivere *tijdkunst*. (Daartegenover zijn de beeldende kunsten ruimtekunsten. Hier begint zich de principiële onvergelykbaarheid van de kunsten af te tekenen.) Muziek maakt de tijd waarneembaar: hoorbaar. Het is een raadsel: men kan de tijd niet zien; men kan de tijd horen.

Ongetwijfeld zal menig een hier opwerpen, dat het toch niet alleen in de muziek is dat we tijd ervaren. En bovendien, dat ook in andere kunsten de tijd wordt ingebracht. Op de tweede opwerping moet natuurlijk gezegd worden, dat andere kunsten nog iets anders erbij moeten betrekken en daarom geen zuivere verlijfelijking van tijd geven. De muziek heeft echter noch de ruimte nodig - in de zin die oorspronkelijk aan ruimte toebehoort, als ruimte waarin men kan staan en lopen - noch het beeld, noch begrippen, noch symbolen, noch taal. Wat de eerste opwerping aangaande de ervaring van tijd 'überhaupt' betreft, liggen de dingen iets ingewikkelder.

Het is Heideggers alom bekende uitgangstelling, dat Zijn Tijd is. Als het oorspronkelijke ervaringsoord hiervan heeft hij de eigen existentiële wijze van de mens aangegeven. Nochtans is het merkwaardig dat in deze analyses het fenomeen van de muziek helemaal niet voorkomt. Wel spreekt hij van iets wat in de nabijheid komt van wat ik hier 'gevoel' noem: de 'Befindlichkeit'. Toch is er een belangrijk verschil. Dat Zijn Tijd is, is een andere stelling dan dat wij tijd zijn, dat wil zeggen dat ons wezen, zoals Heidegger zelf al zei, de vergankelijkheid of de sterfelijkheid is. (De overgang van het ene - onze sterfelijkheid - naar het andere - de eindigheid van het Zijn - maakt echter de moeilijkheid uit van deze filosofie, een moeilijkheid waar Heidegger misschien nooit overheen is gekomen, omdat 'sterven' van het Zijn binnen dit denken nauwelijks een zin heeft. Hoe dan ook, deze ervaring van de sterfelijkheid wordt uitgelegd aan de hand van enkele, voor de zin van het leven beslissende gedragshoudingen en mondt uit in een ethica van eigenlijkheid. Beslissend hierin blijft echter de wezensbepaling van de mens als 'Sein-zum-Tode' (11).

Husserl daarentegen heeft de ervaring van tijd, het oorspronkelijk bewustzijn van tijd, beschreven aan de hand van een - toonfenomeen. Een van de resultaten van zijn analyses is het inzicht, dat we niet hebben: verleden-tegenwoordigheid-toekomst, en nog een bewustzijn daarbuiten dat die drie modalitei-

ten ziet. Wat men heeft is altijd alleen een 'nu', een 'nu' dat echter twee gezichten heeft: het nu dat zojuist het nu was, en het nu dat dadelijk het nu gaat zijn. En het vreemde is, dat dit dubbele nu 'hetzelfde' nu is, het nu is deze dubbelheid. (12) Ik ben nu - dat betekent: Ik ben nu met twee tegengestelde richtingszinnen van zijn tegelijk: nu zojuist/nu zodadelijk. Een ieder hangt altijd tussen twee nu-momenten in. En dit dubbelzinnige 'hangen' is de steeds opnieuw wordende tegenwoordigheid.

Hierbij moet echter gezegd worden, dat dit alles op deze wijze zichtbaar wordt door een abstracte analyse. De tijdservaring voltrekt zich namelijk passief, om zo te zeggen onopgemerkt. Sterker nog, daarbij wordt eigenlijk nooit ieders bewustzijn of existentiegevoel als tijd-zijn, in de hierboven beschreven zin, ervaren, maar de dingen, de wereld, de mensen, toestanden, zaken die een ieder bezighouden: de tijd verloopt als het ware in of door de dingen, zonder dat we het opmerken. Weliswaar zijn er gebeurtenissen, waardoor we ons plotseling ervan bewust worden, dat we niets anders zijn dan een onstuimige stroom van vergaan, dat we toegaan op een onuitwijkbaar einde: dat we zijn 'zum-Tode'. Maar deze ervaringen zijn randervaringen, niet alledaags.

Op grond daarvan zijn er twee existentiële wijzen mogelijk: met het gezicht naar het voorbije of met het gezicht voornamelijk naar het komende. De eerste wijze noem ik de *passief-iteratieve* wijze en de tweede de *anticipatief-finale*. De passief-iteratieve wijze is eigenlijk de ervaringswijze waarin geen tijd ervaren wordt, geen stroom van tijd die naar iets toe gaat: alles blijft altijd wat het was en het komende bekrachtigt enkel, dat alles slechts herhaling is, een herhaling die zich altijd weer herhaalt. Deze ervaring is een ervaring van repetitie, van herhaling: een nu van een nu van een nu- daarom iteratief. De ervaring van de tijd als onophoudelijk en onvermijdelijk wegzakkende wordt door deze onopgemerkte repetitie bij wijze van spreken opgevangen om het nu door iteratie steeds weer te herstellen. Zo blijft de tijd staan en gebeurt er eigenlijk niets meer. Het is een soort eeuwigheidservaring die voor een ieder op elk moment mogelijk is, en het vreemde is, dat ze zich kan vermengen of, sterker, in conflict kan komen met de andere ervaringswijze. Deze laatste is niets anders dan de anticipatie van het einde, daarmee: van het einde aller einden. Ze is het 'Sein-zum-Tode' als anticipatie van het einde. Ik moet het aan iedereen zelf overlaten te bedenken in welke andere existentiële ervaringen hij ineens dit einde gewaarwordt, met een zekerheid die in de wetenschap nooit, zelfs niet door de sterkste bewijzen, bereikt kan worden. Het blijft een raadsel waardoor we eigenlijk weet hebben van ons einde. Het universele van het begrip schiet hier tekort; men zou kunnen zeggen dat de individualiteit van iedereen (die in het begrip nooit opgaat) gekenmerkt wordt door het niet te benoemen ogenblik van deze anticipatie waarin zich de zekerheid van het einde onwrikbaar vastzet. Wanneer voor de wetenschap die zekerheid waarmee we het einde anticiperen onbereikbaar is, dan moet men zich

eigenlijk afvragen of niet Descartes' vertwijfeld zoeken naar zekerheid, dat aan de grond van ons modern wetenschappelijk denken staat, niets anders is dan een poging deze ene zekerheid te ontvluchten. Een zekerheid die het niet nodig heeft bewezen te worden. Een zekerheid die juist daarom zo verontrustend is, omdat het einde anticipatief wél ervaarbaar is, dat wil zeggen ervaarbaar als iets dat nog niet is, maar dat onherroepelijk zal intreden, dat zal ingrijpen midden in de ervaring van tijd en zal verschijnen als niet-tijd, en dit definitief.

Nu hoort bij het dubbelzinnige van deze existentiële situatie - en het is tussen deze twee zijden dat wij gespannen of 'geworpen' zijn - dat wij noch door de andere zijde volledig bepaald zijn, dat wij half vrij zijn van de ene en half vrij van de andere, dat wij ons in een van beide richtingen kunnen investeren, zonder daarmee de andere ooit volledig kwijt te raken. Het is alsof wij met een van beide richtingen een soort drift zouden kunnen verbinden daarmee de andere verdringend, zonder deze volledig te kunnen uitbannen.

Ik heb gezegd dat er in mijn analyse een tekortkoming zit: in plaats van in te gaan op wat wij horen, zoals een reductieve analyse dit zou eisen, heb ik teruggegrepen op analyses die veel weg hebben van reconstructies en theorieën.

Daartegenover zou ik nu het volgende willen stellen: het oorspronkelijke oord om onze dubbelzinnige tijdelijkheid te ervaren is bij uitstek de muziek. Oorspronkelijk oord betekent hier niet, dat het hierboven beschrevene zo maar in onze ervaring te vinden is door op haar te letten, en dat het dan ook nog in de muziek terug te vinden is. Veeleer geeft het aan dat de muziek het oorspronkelijke fenomeen is, waaraan wij dit in werkelijkheid, lijfelijk ervaren; het fenomeen bij uitstek dus waarin zich de ervaring van ons zijn-als-tijd voltrekt. Ik zeg: bij uitstek, en niet: uitsluitend. En bij uitstek betekent dan ook: in een vorm die als een culturele werkelijkheid een intersubjectieve ervaarbaarheid verschaft.

Voor wat het oorspronkelijke oord van een ervaring betreft is de methodische regel van de fenomenologie van beslissend belang. Deze regel geef ik weer in een formule van Merleau-Ponty: "Men moet zich dus niet afvragen of wij werkelijk een wereld waarnemen, men moet het tegendeel zeggen: de wereld is hetgeen we waarnemen" (13)

Men moet dus niet vragen of de muziek de tijd hoorbaar maakt, men moet omgekeerd zeggen: de tijd is dat wat de muziek te horen geeft.

Ik kom op het tekort van mijn analyse terug: op haar abstractie. Want de dubbelzijdigheid van de tijd betekent nu in de konkretisering door de muziek dat er twee soorten muziek zijn. Of omgekeerd, uitgaande van de regel van de fenomenologie: de ervaring van twee soorten muziek (die ik om te beginnen niet als algemene ervaring kon vooropstellen) maakt deze dubbelzijdigheid van de tijd hoorbaar en ervaarbaar. Daaruit volgt mijn hoofdstelling, waarmee ik terugkom op dat *wat we horen*.

Er is muziek als verlijfelijking van de passief-iteratief-kringlopende tijd, van de voortdurende herhaling van hetzelfde. Ik noem deze muziek 'barok'-muziek. En er is muziek als verlijfelijking van de anticipatief-finale tijd, van de anticipatie van het einde, van, tenslotte, de dood. Deze muziek noem ik 'romantische' muziek. Er zijn geen andere dan deze twee soorten muziek. Let wel: de twee toegepaste begrippen hebben hier niet de gebruikelijke zin die aan hen als stijlbegrippen verbonden is. Weliswaar steunen ze op historische fenomenen, maar ze worden hier als descriptieve, 'fenomenale' begrippen gebruikt. Het teruggaan op wat een ieder hoort blijft vanzelfsprekend abstract en onhistorisch - en in die zin irreëel - zolang wij niet naar werkelijk bestaande werken van de muziek refereren. Het zijn immers de gerealiseerde werken die aantonen wat muziek is, en niet een of ander abstract-apriorisch begrip. En de analytische weg die ik hier bewandel, vindt natuurlijk zijn aanzet in een lange hoorervaring, die ik tracht over te brengen.

Het moet worden benadrukt, dat er werken zijn waarin de twee verschillende soorten muziek vermengd zijn, zonder dat één van beide duidelijk de overhand heeft. En zelfs in bepaalde muzikale vormen kan een zekere vermenging optreden. Maar laten wie eerst proberen op de zuivere vormen terug te gaan.

## Barok

Wat horen wij wanneer wij naar een orkest-suite van Telemann luisteren, of naar een concerto grosso van Händel, of een Triosonate van Corelli? Er komt geen einde aan, dat wil zeggen het is altijd mogelijk dat het nog verder gaat of dat er nog een beweging volgt. Er is geen noodzaak(lijkheid) dat de muziek ophoudt. Er is geen immanent principe dat de muziek naar haar eigen einde stuwt. De muziek speelt hier om te spelen en niets anders dan te spelen. (14) Beslissend echter is dat deze muziek diverteert, 'divertissement' is: ze is tafelmuziek, "suite pour le lever du roi", voor de tienduizendste keer uitgezonden door de Radio onder het ontbijt van de koningen die wij menen te zijn, en die om acht uur op kantoor mogen beginnen. Het is muziek die diverteert, die afleidt - wij hoeven ons nauwelijks af te vragen waarvan ze afleidt. Ze wekt een gevoel van presentatie, ze verzintuigelijkt de praal van een zijn dat alleen maar is, dat het zijn van het zijnde is, de eeuwige tegenwoordigheid, die altijd en onveranderlijk is zoals ze altijd was: de parousie van zijn. Voor de filosofen onder ons: het zijn van Parmenides, nader bepaald door de intussen ontdekte finesse dat dit zijn iteratie is, zelfherhaling. Of voor hen die bekend zijn met Joyce' geniale mythe van de twintigste eeuw: de eeuwige wereldkringloop van 'Finnegans Wake'. Het is geen toeval dat zich in onze tijd een ware rage van barokmuziek heeft ontketend.

## Romantiek

Wat horen wij daarentegen, bij het beluisteren van de *Appassionata*, van een strijkkwartet van Schubert, de IVde van Schumann, of de Muziek voor snaren, slagwerk en celesta van Bartók? Vanaf de eerste maat horen wij dat het einde vaststaat, onontkombaar, en dat deze muziek niets anders is dan een toegaan op dit einde. Niet langer komt het substantiële blijven tot klinken, maar een accident, een gebeuren, en wel het enig werkelijke gebeuren, namelijk van een zijn dat afloopt, eindigt. De tijd voelen in het hart van mijn zijn, dat betekent: het einde nu al anticiperend gewaar worden. Het gewaarworden van dit eindigen is de gewaarwording van ons zijn als 'Sein-zum-Tode', van het zijn dat eindigt.

Zo zijn er twee radicaal tegenovergestelde soorten muziek. Muziek als insistentie dat er niets gebeurt, als de pronkende tegenwoordiging van een zich altijd herhalende nu, gesluierd door de eeuwige schijn van het blijvende. Muziek die afleidt van het vergaan als de keerzijde van het nu, die het 'Sein-zum-Tode' ontvlucht door het lawaai van het zijn van het zijnde. Daartegenover de muziek als ek-sistentie, uitgerukt uit het nu, en die zich werpt op wat komen gaat in een verlijfelijking van het vergankelijke, van het 'Fortgerissen-werden' van het ten-einde-gaan. Deze muziek is de lijfelijke - dus waarneembare - anticipatie van het einde, doordat ze het al-geweest-zijn van het tegenwoordige, de voor-ervaring van leven als tussenruimte, als interval, als een zijn dat sterft, hoorbaar maakt. En het is niet alleen de ervaring van onze sterfelijkheid die ze hoorbaar maakt. In haar meest zuivere gedaante - bij Schubert - wordt zelfs een sterfelijkeheid van het zijn zelf voelbaar (dit overigens tevens als kritiek op een filosofie die dit lijkt te hebben overzien).

Men maakt zich hier beter geen illusies: in deze tweede soort muziek gaat het over ieders dood, en haar beluisteren impliceert voor iedereen: omgaan met zijn dood, met zijn vergankelijkheid. Ze is gevaarlijk voor diegenen die hun sterfelijkheid verdringen. Zij doen er beter aan haar te laten voor wat ze is en zich te beperken tot de speelse muziek van het eindeloze; de romantische muziek kan ze hooguit aan een kankergezweel helpen.

Al deze muziek, die met Haydn begint, met Beethoven zich in haar openheid manifesteert, met Schubert haar scherpste uitdrukking vindt en van Brahms en Bruckner tot Bartók een verschrikkelijk geweld krijgt, is doodsmuziek. Ze is als zodanig het scherpste protest tegen de oude Europese cultuur, voorzover deze ons tracht wijs te maken dat het wezen van de mens in een bovenmenselijk bestaan gezocht moet worden, een bestaan van eeuwig leven, gelijk een god. Het is deze cultuur die in de Barok (zoals dat hier begrepen wordt) haar groteske en illusoire verzintuigelijking vindt als de volmaakte fictie van een eeuwig tegenwoordig zijn dat niets dan schijn is - en een ieder weet dat. Ik doel hierbij echter niet zozeer op de historische Barok van de zeventiende en achttiende eeuw, maar

de Barok waarin wij vandaag leven, de Ultrabarok van onze speelwereld.

Hier tegen kan men ongetwijfeld en terecht inbrengen: het *Forellenkwintet* van Schubert - doodsmuziek? Of de *Eroica* van Beethoven, de IXde, of de IVde van Brahms? Het leven zelf? Ja - maar de verhoudingen van leven en dood zijn helaas niet zo eenduidig.

## De dood

Wat is de dood? Het is nog leven. Wat is het leven? Het al sterven. Ze horen samen als de twee zijden van hetzelfde fenomeen: en dit is precies dat wat ervaren wordt als de dubbelzinnigheid van de tijd in het oergevoel van de existentie. Een leven zonder dood is een totale fictie die voor ons geen enkele zin heeft. En omgekeerd vindt ons leven zijn zin volledig daarin dat het onherhaalbaar, eenmalig én eindig is en dat dit einde nu reeds vaststaat: wij leven 'zum-Tode', wij leven ons'af'.

In dit verband nog dit: als het leven de keerzijde van de dood is, dan verleent ons de anticipatieve, 'horizon-achtige' waarneming van de dood iets wat wij anders niet zouden kennen, wat voor een god onvatbaar is en wat met de romantische muziek in onze geschiedenis tot haar volle uitdrukking komt: de vreugde. Zowel de ekstatische vreugde die in het centrum van de IXde staat, als die in de muziek van Schubert of in het vioolconcert van Berg. Het is de vreugde als het werk van de mens - zoals bij Schiller - , het levensbewustzijn - zoals van de Prometheus van Goethe -, het bewustzijn van de eenmaligheid van het leven tegen de achtergrond van de dood - zoals bij Hölderlin: "Einmal lebt' ich .. und mehr bedarfs nicht." Dat in al deze voorbeelden steeds sprake is van goden, daardoor moet men zich niet laten misleiden - het gaat juist over de mens tegenover deze goden en hun doodloze oneindigheid.

In de Neobarok van vandaag is die vreugde echter taboe: in de perfecte fictie van de onnipotente overheersing van de wereld door onze technologische rationaliteit is zij verdrongen of uitsluitend als ziekelijk fenomeen van roes weggeïnterpreteerd. Maar met die vreugde hebben we ook de sterfelijkheid weggeïnterpreteerd, en daarmee het leven zelf.

## Suite en canon

De genoemde twee vormen van muziek zijn antagonistisch. Wat in de ene vorm muziek is, is in de andere juist geen muziek en omgekeerd. Dit antagonisme wil ik nu kort aan de muzikale vormen zichtbaar maken.

De hoofdvormen van de historische barok-muziek zijn de suite en de

canon. De canon is de elementaire speelvorm van een iteratief-oneindig muziceren waarin de meerstemmigheid kan worden opgenomen en op deze wijze harmonisch de ophanger voor de polyfonie levert. De fuga is slechts de consequentie van de canon of, nauwkeuriger, van het probleem van de canon: hoe te eindigen, van een vorm waarin juist elk noodzakelijk einde ontbreekt. Een probleem dat zich eveneens voor het ensemble in de suite stelt. Zoals Bach zei: een canon kan iedereen schrijven, maar er een betekenis, een doel aan geven - dat is een andere zaak. Tegenover het continuum komt zo het gevoel voor het discontinuum op: de pauzen, het afbreken of uitblijven van de stemmen. Midden in het ademloos voortgaande en dikwijls mechanische spel mengt zich een stokken, een stilte - bij Bach is dit overduidelijk. Men zou de fuga kunnen begrijpen als poging een richting in dit eindeloze spel te brengen, een hypotaxe, een thema te doen uitkomen en in een vluchtperspectief te brengen. De fuga, dat is Bach. Het drama van Bach is echter, dat de fuga de gezochte oplossing niet geeft: de *Kunst der Fuga* is niet te voltooien. Het genie van Bach - afgezien ervan dat hij de stamvader van de harmonie is - lijkt mij erin te liggen dat hij er zich van bewust was, dat in zijn muziek zich de destructie van alle mogelijke barokmuziek voltrekt, zelfs van de nog komende. Het is bekend dat Bach weinig succes had in zijn tijd. Befaamd was Telemann...

### De sonate

De hoofdvorm van romantische muziek is de sonate. Wat is een sonate? Ze is de verlijfelijking, het hoorbaar maken van de anticipatie van het einde. Zoals bekend heeft ze vier delen - een structuur die overigens ook eigen is aan de symfonie, die een soort metasonate in vier bewegingen is: expositie, doorwerking, reprise, coda. Expositie: de thema's worden uiteengezet. Deze thema's kunnen volledig gevormde zinnen, maar ook louter motieven zijn. Wat deze thema's precies zijn, dat wil zeggen impliceren, komt uit in de doorwerking: daar worden ze uiteen genomen, tegenover elkaar gezet, vermengd, verbonden, opgesplitst, vernietigd. (15) In de doorwerking gebeurt met de thema's wat moet gebeuren met iets dat leeft, het uiteen nemen, de 'ontwikkeling' (16) van wat in hen is aangelegd, is tegelijk de ontplooiende opbouw van hun afbraak of neergang. 'Ontwikkeling' wordt hier in de enig legitieme zin gebruikt, die dit begrip voor mensen kan hebben: de ontplooiing van wat vanaf het begin is aangelegd in een leven: de zin van zijn noodlot, dat pas zijn voltooiing vindt en zichtbaar wordt zodra het einde zich voltrekt. En dit einde krijgt in de sonate een verrassende gestalte: de thematische zinnen, die in de expositie opkomen, komen in de reprise opnieuw voor. Maar nu hebben deze thema's, zinnen en motieven



ineens een andere betekenis: nu is hoorbaar wat zij geworden zijn in de gebeurtenissen van de doorwerking. Het intreden van de reprise is in zekere zin het hoogtepunt van de beweging, analoog aan het peripetiepoint in het drama, het punt waarop het einde verschijnt als de zin van het geheel. Wat hierbij in het oog springt is dat in de reprise en na de doorwerking ineens retrospectief duidelijk - hoorbaar - wordt, dat al in de expositie een impliciete anticipatie aanwezig was van dit doel-einde waarnaartoe de thematische zinnen zich bewegen. Dit doeleinde droeg de expositie al in zich, zonder dat daar zijn betekenis duidelijk was. Het is al met de ervaring van de eigen levensloop, die zich in stadia voltrekt: wij weten altijd al van dit einde zonder het te weten, we voelen waar ons tijdszijn op af stevent. De sonate-vorm is niet alleen de anticipatie van dit einde, maar het waarmaken van deze anticipatie. En de coda? Zij is de consequentie van de reprise, de bundeling van de zin van het gebeuren, het slot. Ze is de thesis van de thema's, formuleert wat ze waren en bekrachtigt dit: het is zo. (Er zijn coda's met een nieuwe doorwerking - alsof men nog niet helemaal gelooft wat zich heeft afgespeeld. Zoiets als een langdurige agonie.)

Er gebeurt overigens iets merkwaardigs in de loop van de geschiedenis van de sonate-vorm: het slot, de coda krijgt meer en meer gewicht en de reprise wordt steeds minder een onveranderde herhaling van de expositie. Ze versmelt soms met de coda, hoewel het onzin is te zeggen - zoals sommigen doen - dat ze ook kan wegvallen, want de thema's treden hoe dan ook opnieuw op. In de reprise zijn ze echter niet meer hetzelfde wat ze waren, alsof de expositie zich louter herhaalt, maar ze zijn hetzelfde als iets anders. Hun zin is veranderd. Zo is de reprise de essentie van de sonate voorzover zij het heropnemen van het begin is, omdat het begin al het einde was, en dit wordt nu werkelijkheid. (17)

Hoe voltrekt zich de doorwerking? Hoe gebeurt het gebeuren? Op deze vraag krijgt men gewoonlijk maar weinig antwoord. De reden daarvan is, dat muzikaal gezien het antwoord zuiver formeel blijft: door variatie, niet alleen van de thema's, de motieven en hun harmonieën, maar ook van de toonaarden onderling. Een dergelijk antwoord is nogal abstract en heeft met datgene wat ik als romantisch kenmerk weinig te maken. Ik zou daarom op het volgende willen wijzen: in de loop van de muziekgeschiedenis kan men ontdekken dat meer en meer verschillende thema's uit één kiem worden 'ontwikkeld'. Dit procédé valt bijvoorbeeld op bij Brahms, daarvoor bij Schumann (IVde) en het is natuurlijk al door Beethoven toegepast (pianosonaten, kwartetten, zo bijv. in de Rasoumoffskykwartetten opus 59). Deze kiem, dit cel-motief zet zich door in de verschillende variaties en het belangrijkste lijkt mij hier het 'wisselbad' van toonaarden waar dit celmotief doorheen moet. Deze toonaarden hebben iets raadselachtigs. Het is vanzelfsprekend naïf ze als de mogelijke verbindings-systemen van tonen te verklaren. Het gaat immers niet om tonen, maar om het raadselachtige fenomeen dat dezelfde tonen in een andere verbinding juist

niet meer dezelfde zijn, 'anders klinken'. Het verbond, de samenklank gaat vooraf aan het karakter van de toon. Ik zou de toonaarden dan ook in een andere zin willen verstaan: als apriorische hoorperspectieven, waaraan onwisselbare en uiterst nauwkeurige atmosferen gebonden zijn, atmosferen - zou ik zeggen - waarin de tijd van het zijnde hoorbaar wordt. En laat men nu niet aankomen met 'akoustiek'! Of door te stellen dat er geen natuurlijk apriori bestaat. Er bestaat geen hechter apriori of An-sich dan het culturele, en het apriori van deze toonaarden is cultureel, historisch: ze zijn dat wat de componisten ervan hebben gemaakt (overigens ligt precies hierin een van de moeilijkheden voor de hedendaagse componist).

Wat ik wil zeggen is dat de romantische muziek - met haar doorwerkingsdoeleinden - het dubbelzinnige, de ambigüiteit van deze toonaarden (die op een gecompliceerde wijze aan elkaar verwant zijn) in een positieve of thetische zin heeft gebruikt. Ik wijs hier op de rol van de 'enharmonische verwisseling': het binnenhalen van tonen uit een andere toonaard in een bepaalde toonaard van een accoord. Met andere woorden, het systematisch gebruik maken van mogelijke sonore dubbelzinnigheden. Deze dubbelzinnigheden zijn echter precies mogelijk door het apriori van de toonaarden met hun selectieve atmosferische perspectieven. De grenzen van een toonaard zouden we kunnen vergelijken met de grenzen van een horizon: een landschap heeft een bepaald gezicht door haar horizon, een gezicht dat wisselt naargelang de horizon verschuift. (18) Ook kunnen we denken aan kleuren, die een duidelijke omlijning van een visuele horizon geven: de kleur van een ding omgrenst zijn atmosferische binnenhorizon. De 'toonkleur' is dan wel een heel anderssoortige kleur, zoiets als de kleur, als metafoor voor de lijfelijkheidsmodus van de tijd. Al deze categoriale uitdrukkingen hebben echter slechts een beperkte zin. (19) Ze kunnen iets betekenen met betrekking tot een concreet werk, maar men mag er geen algemene formule uit forceren. Ik herinner aan Brahms die met betrekking tot toonaarden zei: "De B-groterts is een goede uier die mij al veel melk heeft gegeven." Het is ongetwijfeld bekend, dat het grootste pianoconcert van de romantische muziek, het tweede van Brahms, in deze toonaard staat. (20)

### **De dubbelzinnigheid van de muziek**

Bij dit alles zou ik nog iets willen toevoegen. De hele uiteenzetting over de klanken en de muzikale vormen blijft abstract, vooral voor diegenen die éérs naar deze technische aspecten kijken en van daaruit de muziek gaan beluisteren, in plaats van - omgekeerd - éérs te horen. Maar er is nog een verdergaande reden waarom deze uiteenzetting abstract moet blijven. Al eerder zei ik: de muziek spreekt niet - ze heeft het niet nodig te spreken. Dat wil zeggen: ze

geeft geen 'inhouden', geen dingen, geen 'Sachverhalte' of 'structuren', geen situatieverklaringen. Het enige dat ze geeft is: de vibrerende gewaarwording van de tijd; nauwkeuriger: de 'tijdiging' in het hart van ieders zijn. De tijd is geen ding, geen zaak of een toestand, maar, zoals al gesteld, de tijd van het zijnde, van al wat is. De tijd is de zin en de achtergrond van het zijn. De muziek laat horen dat alles wat ons gegeven is en waarmee wij omgaan vergankelijk, tijdelijk is. Het is dus deze zintuiglijke, lijfelijke gewaarwording van tijdelijkheid die door het oor in het binnenste van de ziel dringt. Als men nu de muziek 'inhouden' en toestanden toeschrijft, dan komen die van diegene die ze toeschrijft: zoals oorden en wegen niet een landschap uitmaken, maar in een landschap liggen zoals ook een mens zich binnen een landschap beweegt. Daarom past muziek op vele situaties; of preciezer omgekeerd: vele situaties passen op 'één muziek'.

De muziek is het orgaan van de dubbelzinnigheid van het zijn: van zijn tijdzijn, van het komende einde van al wat is. Hiermee bedoel ik de romantische muziek. De barokmuziek is daarentegen de wanhopige poging deze dubbelzinnigheid van elk zijnde, dat het zijn eigen einde in zich draagt, weg te interpreteren, terug te brengen tot het éne, het zelfde, de eeuwige tegenwoordigheid. Ze is in de grond de absurde poging de tijd door middel van de tijd op te heffen, doordat ze in elk moment de tegenwoordigheid van het geheel tracht te verwezenlijken. De wijze waarop ze dat doet, is door alles zo veel mogelijk te definiëren, te objectiveren, vast te leggen tot in de timbres. Zo tracht ze met deze objectivaties de afgrond van het dubbelzinnige dicht te metselen, en de parousie van het zijn te ritualiseren en zelfs te institutionaliseren.

Daarmee laat zich ook het decadentieproces van de romantiek na de late romantiek verklaren. Vanuit de differentie van de twee antagonistische soorten muziek ziet deze ontwikkeling er als volgt uit: de romantische muziek met haar 'reissende Zeit' was in haar dubbelzinnigheid niet langer vol te houden. Zo werden de ambivalenties van de toonaarden en hun affiniteiten bijna noodzakelijk in een chromatische systematisering gebracht. (De ene kiem, die zich in de doorwerking ontvouwde en waarop de hele geschiedenis van een werk was gebouwd, verwordt tot de eindeloze melodie in een chromatische progressie - Wagner). Dat een toonaard een referentieperspectief is waarin bepaalde accoorden niet voorkomen - een ontbreken dat juist de kracht uitmaakt van de perspectieven - raakte vergeten. Ineens komen nu alle verbindingen en alle tonen voor. De totale chromatiek lijkt een Danaïdenvat waar men nauwelijks meer uitkomt. Remedie: de compositie met twaalf tonen, waarin een toon eerst dan herhaald mag worden, wanneer alle overige elf voorgekomen zijn, à la "Das Wahre ist das Ganze." (21) Schönbergs muziek is dan ook geen revolutie - maar leidde rechtstreeks tot een terugval in de barok. Uit de overdeterminatie volgt rechtstreeks de totale fenomenale indifferentie: alle tonen zijn gelijkwaardig (22). Zo valt weg wat een fenomeen tot fenomeen maakt: zijn grens, zijn

differentie tot de andere, het niets niet-gelijk-zijn aan het andere. Het elementarisme van deze muziek gaat gepaard met een berekenende en constructivistische omgang met het 'muzikaal materiaal', dat wil zeggen: met een stileren van dit 'materiaal', die in de richting van een bijzondere, namelijk technologische traditionalisering ligt. Op basis van de kennis die men heeft van de mogelijkheden en het mogelijke gebruik van het 'materiaal' komt een technische reflectie op gang: hoe zou dit 'materiaal' nog anders kunnen worden gebruikt? Dit gebruik van de middelen, technologisch geworden door de mathematisering, is essentieel barok: spelen met het 'materiaal', verdraaiing van de verhouding tussen 'materiaal', of beter: middelen, en doel. Zo'n manipulatie is in alle cultuurfenomenen te zien, en deze technologische manier (23) strekt zich ook uit over het uitdrukkingsvermogen van de muziek: het gevoel van existentie, dat wil zeggen: eendigheid wordt misbruikt om uitgedrukt te worden in de verschillende middelen - dit in plaats van het omgekeerde.

Het is gebruikelijk Schönberg onder het expressionisme te classificeren. Maar zo'n situering wordt tenslotte ironisch voor deze muziek: ze is de totale expressie van niets dan het uitdrukken (van alle mogelijke 'expressie'-middelen). Daar waar *alles* expressie is, is niets meer expressie. Wat ontbreekt is dat *wat* uitgedrukt wordt. Voor de muziek betekent dit: de tijd, dat wil zeggen: het vergaan van zijn (24). Hetzelfde geldt voor de klank. In de oververfijningen, in het uitputten van alle mogelijkheden gaat het enkel nog om de klank omwille van zichzelf: de zuivere klank. En in hun zuiverheid zijn alle klanken gelijk: naar de wijze van de Sinus. Daarom klinkt deze muziek altijd gelijk. Ongetwijfeld is het ook daarom dat de muziek in onze eeuw juist daar wel lukte, waar men niet zo op de middelen keek: bij Stravinskymet de baletten, die als een 'musique sauvage' een uitbreken uit de tot salon-muziek verworpen laat-romantiek betekent; bij Alban Berg die, zonder zich om de dodekafonische orthodoxie te bekommeren, opera's maakte, waarin de expressie niet die van het 'materiaal' is maar die van de menselijke ellende. De toehoorder, zei hij, mag niet weten wat voor middelen ik gebruik (25). Verder bij Bela Bartok, die voor de aporieën van de laatromantiek een duidelijk antwoord had: in plaats van de affiniteit (verwantschap) van de toonaarden hun polarisering. (26) De kwintencirkel wordt in axen gepolariseerd. Men kan gerust zeggen, dat dit de geniale oplossing was: de sterkte van het Grote-terts/Kleine-terts-systeem bleef bewaard, terwijl toch zijn gebreken werden omzeild. Daar komt nog iets bij wat aansluit bij de romantische muziek. De thema's hadden daar (Beethoven, Schubert) een bepaalde symmetrie (bijv. het 8-maat liedthema), dat wil zeggen een zinsbouw in perioden. Bartok gebruikt voor het verkrijgen van deze symmetrie - de gulden snede (Sonate voor twee piano's). Maar het gaat nog verder. De proportionalisering wordt ook voor de stratificatie van de accoorden gebruikt; de chromatiek volgt nauw de verdeling volgens de gulden

regel. De diatoniek is de exacte omkering van de chromatiek, dat wil zeggen van deze gulden regel en vanzelfsprekend komen deze differentiële vormen met elkaar in een spanningsverhouding te staan. Het gewone dodekafonische systeem is daarmee vergeleken primitief (dit tegen Adorno). Het is bovendien uiterst naïf te zeggen dat Bartok begrepen moet worden vanuit de volksmuziek. Integendeel, de volksmuziek moet worden begrepen vanuit Bartok.

### Besluit: er is geen hedendaagse muziek

Het zal inmiddels duidelijk zijn, dat ik de hedendaagse elektronische en aleatorische muziek als de zuivere, de eigenlijke barok beschouw. Ze is het zuiver spel met het materiaal, nu machinaal. Deze machinemuziek vertoont opvallende overeenkomsten met een andere mechanische muziek: de jukebox en de elektromechanische muziek van een Band. (27)

Wat is het kenmerk van deze muziek, vanuit het hoorperspectief? Ze houdt niet op. Ze kan eindeloos verder gaan. Er is geen immanent aangelegd zijn op een einde. Iedereen kent het: al die platen die ophouden met een afzwakking van het klankvolume omdat de plaat ten einde is. Al wat muziek tot muziek maakt ontbreekt hier. Er is geen noodzakelijke richtingszin. En ik zou niet aarzelen, zowel deze 'popmuziek' als de elektronische en aleatorische 'serieuze' muziek te interpreteren als symptoon van de totale verdringing - die overal in onze hedendaagse cultuur aan de gang is - van de sterfelijkheid en de eindigheid door het surrogaat van een overloze ontplooiing van het spel met de middelen. Een spel dat steeds een (verborgen) doel voorspiegelt, het leven als een zich eeuwig herhalende tegenwoordigheid (ook actualiteit of activiteit genoemd). Het is de baroke fascinatie voor de presentatie en voor de middelen als de middelen het doel ontwijken. En dit doel is des te verschrikkelijker sinds de romantische muziek het heeft verzintuigelijkt. Maar omdat de barok-tijd al lang voorbij is (28), past dit zo slecht in onze eeuw: het is de muzikale kitsch van onze eeuw. Dit wordt nog versterkt door de absurde poging een door sentimentaliteit geperverteerde 'romantiek' op een baroke manier te gebruiken.

In die zin zou ik dan ook willen stellen: er is geen hedendaagse muziek. Er is uitsluitend barokke of romantische muziek. En voorzover in de moderne tijd voor het eerst de mens zijn sterfelijkheid, en die van al wat is, op zich neemt is de moderne muziek de romantische muziek - muziek waarvoor ons gehoor misschien nog te beperkt, nog niet fijn genoeg is. Richten we ons naar de toekomst, dan is zij de muziek van de toekomst.

Wat U hoort, hangt dus ervan af, wat voor een mens U bent.

## Noten

<sup>1</sup> Zie de beken de *Dialogues avec Bernard*.

<sup>2</sup> Debussy sprak van de "...imbecillité' notoire des opinions journalières sur la musique". (*Monsieur Croche et autres écrits*, Paris 1971, p. 262.)

<sup>3</sup> Debussy: "... je veux, moi, ne rendre que ce que j'entends." (l.c., p. 289)

<sup>4</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg 1807, S. XIX-XX (Vorrede). Hegels verwijt van een "Naivität der Leere an Erkenntnis" geldt vanzelfsprekend voor ieder denken dat zich weinig om differentiaties bekommert, zoals alle gangbare opinies.

<sup>5</sup> De metafoor is van Husserl; zie *Erste Philosophie I* (1923), WW., VII/102 f. (15. Vorlesung). Voor de uiteindelijke ontmaskering van deze 'wetenschappelijke' hersenschimmen zorgde Merleau-Ponty door zijn *Phénoménologie de la Perception*, (Paris, 1945).

<sup>6</sup> Zo kon Debussy zeggen: "Quand on entend bien la musique - écartons l'entraînement, les études appropriées - on entend tout de suite, *ce qu'il faut entendre*."(!) En hij voegde er aan toe: "Le reste n'est qu'une affaire de milieu, ou d'influence extérieure. Un public n'est jamais, de lui-même, hostile à la musique, souvent il ne s'inquiète même pas de la signature, ce qui est une jolie leçon pour les spécialistes." (l.c., p. 216)

<sup>7</sup> Dit meestal verbonden met de absurde gedachte dat als hij het niet geweest was, wel iemand anders deze stijl - gezien de 'voorafgaande ontwikkeling' - in het leven had geroepen; alsof een stijl een gestalte is in de zin van een morfeen van een plant.

<sup>8</sup> Het is onder musici wel bekend dat het onderbreken van deze dwangmatige culturele verschuivingsapperceptie en het kunnen teruggaan op een vrije en oorspronkelijke zintuigelijkheid (met het bijhorende lijfelijheidsgevoel) tot de bijzondere moeilijkheden van artistieke opleiding behoren.

<sup>9</sup> Zie: Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, 1967, nrf coll.id. p. 206-7.

<sup>10</sup> Ondanks de reële voorgegevenheid hangt het hoorbare, het werk noëmatisch volstrekt af van de luisteraar.

<sup>11</sup> Een bepaling die naar Kierkegaard verwijst. Toch gaat het niet op uit de existentiële sterfelijheid een verplichting tot 'eigenlijkheid' af te leiden door bijvoorbeeld de omgekeerde consequentie: de verspilling van de leventijd, zonder meer als onmenselijkheid te verwerpen.

<sup>12</sup> Filosofisch gesproken is deze 'dubbel-eenheid' de oorspronkelijke (niet-reflexieve, niet-conceptuele) 'differentie-identiteit'.

<sup>13</sup> *Phénoménologie de la Perception*, l.c., p. XI.

<sup>14</sup> Het is de tijd waarin de virtuoos opkomt, die speelt om te spelen en om te tonen dat hij kan spelen.

<sup>15</sup> Zoals eveneens bij Beethoven te zien is, kunnen deze thema's op zich onbenullig zijn. Wat ze eigenlijk zijn is dat wat ze impliceren; en wij hebben hier toonbeelden van 'intentionele implicaties'.

16 'Explicatie'.

17 Het nodige verschil in epifanie in acht genomen, is in de literatuur van de twintigste eeuw een werk te vinden dat in de grond dezelfde opbouw heeft en in het andere medium van de literatuur realiseert wat hier als het wezen van de (romantische) muziek begrepen wordt: de roman van Proust, *A la recherche du temps perdu*, romantisch oeuvre par excellence.

18 Zonder dat het landschap daarmee ophoudt 'hetzelfde' te zijn.

19 Om een mogelijk misverstand te voorkomen voeg ik er het volgende bij. De sonate-vorm is niet de enige maar wel de meest expliciete en adequate, aan de romantische muziek eigen vorm, ze 'prägt' haar wezen. Maar met de ontdekking van de genetische functie van de muzikale bewegingen de toonaarden, dat wil zeggen van het aan de muzikale motieven, harmonieën en ritmen immanente ontwikkelingskarakter (op het einde), slaat het romantische wezensprincipe (dat in de sonate zijn volledig ontwikkelde gestalte vertoont) over op alle andere vormen. Daardoor verschijnen deze, bijvoorbeeld fantasie, nocturne, en zelfs het lied, als fragmenten van een (onbekende) sonate.

20 Hugo Wolf was tegen transposities - juist omwille van het verlies van de toonaard.

21 De kwintencirkel was een structurering - door weglaten - van het octaaf die gelijkelijk opgedeeld de chromatiek oplevert. De totale chromatiek, alle twaalf halve tonen één na één, is niets dan de radicale ontbinding en indifferentiatie van de kwinten-kwartencirkel zonder het geheel, 'das Ganze' nog ooit te kunnen geven. De grote regel van alle kunst lijkt vergeten: (kunnen) weglaten.

22 Een merkwaardig pseudosocialistisch principe voor alle tonen.

23 Een technologisch omgaan met cultuurobjecten is in wezen maniërisme.

24 De 'reissende Zeit' van de romantische muziek door de constructieve verticale structuren tot verdwijnen gebracht, en zelfs het barokke illusionisme van een tijdloze parousie van zijn wordt onmogelijk gemaakt door de naast elkaar geplaatste momentane verbrokkeling van het klank-fluidum (zie: Webern). *La musique se réduit à une série de cris*.

25 Muziek kan men met alle mogelijke middelen maken, maar wel op voorwaarde niet in termini van middelen te denken. Dat laat zich verduidelijken aan de volstrekt theoretische, van de hoor- en praktijkervaring van muziek verwijderde spreekwijze van het 'materiaal'. Er bestaat namelijk niet zoiets als een muzikaal 'materiaal' op zich. Het is altijd al - in een bepaalde hooperspectief (en niet alleen die van de toonaarden) opgevat. Het is dus, fenomenologisch gesproken, altijd een 'noëmatisch' gegeven. Dat is de reden waarom een formeel-analytische benadering (*à la mode* in de moderne muziektheorie) de voor al het muzikale gebeuren constitutieve intentionale differenties niet in staat is waar te nemen.

26 Zie: Ernő Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks*, in: *Béla Bartók Weg und Werk*, Budapest 1957 (dtv 1972), S. 105-149.

27 De muziek verworden tot een bastard tussen mechanische draaiorgel en operette.

<sup>28</sup>De historische barok had nog een bepaalde zin: als nostalgie naar het absolute. De huidige neobarok (zowel van 'pop' als van postseriële 'muziek'; te zwijgen van 'disco' die zich expliciet naar het middel benoemt) is het esthetisch actief nihilisme: de gewelddadige poging, het totalitaire absolute met de macht van machines door te drukken.

## PERSIONALIA

*Silvio Senn* is wetenschappelijk medewerker voor de vakgroep kenleer en metafysica, verbonden aan de Universiteit van Amsterdam.

*Roger Burggraeve* publiceerde dit jaar *Het gelaat van de bevrijding* (Tielt, Lannoo) en *Emmanuel Levinas, Une bibliographie primaire et secondaire* (Leuven, Peeters).

*Pieter Tijmes* publiceert in het najaar een studie over René Girard.

## Binnenkort in De Uil van Minerva

Roger Thibau, *Een interpretatie van Plato's Symposium*

Jacques de Visscher, *Over de verdoken sacraliteit en haar mythische onderbouw.*

Raoul Bauer, *Over theoretische geschiedschrijving*