

MUZIEK EN MYSTIEK BIJ WIL KOX

Remi Hauman

Wil Kox, *Voor wie horen wil: over spiritualiteit en muziek. Een spiritualiteitsonderzoek naar het mystieke perspectief bij een motet van Anton Bruckner*. Budel, Uitgeverij Damon, 2000, 130 p., ISBN 9055731447, €17,90.

Wil Kox, *Is God muzikaal? Tractatus Theologico-Musicalis*. Budel, Uitgeverij Damon, 2003, 104 p., ISBN 9055734780, €14,90.

Martin Hoondert, Anje de Heer, Jan D. van Laer (redactie), *Elke muziek heeft haar hemel. De religieuze betekenis van muziek*. Budel, Uitgeverij Damon, 2009, 185 p., ISBN 9879055739370, €18,90.

Uitgeverij Damon heeft een reeks met originele uitgaven rond de aard van muziek, en daarbinnen zijn enkele filosofische studies gewijd aan de relatie tussen muziek en religie. De Nederlander Wil Kox (1935-2003, docent muziek en doctor in de theologie) publiceerde daar twee werken omtrent dit thema. Het eerste is een veelgelaagde studie over een mystiek motet (*christus factus est*) bij de Oostenrijkse componist Anton Bruckner (1824-1896). Het tweede is een speculatief werk dat losse gedachten rond dit thema bundelt en kan dienen als spirituele aanvulling op het filosofische denkkader van het eerste. Het derde boek is een verzamelbundel.

De oudste betekenis van muziek is ongetwijfeld een religieuze. Religie is in een zekere zin de diepste en tegelijkertijd oorspronkelijkste manier van denken over het thema. De verdienste van Kox' boeken is dat hij zonder schaamte terug naar de bron van het doel en denken van muziek gaat.

1. In zijn eerste boek over Bruckner schetst Wil Kox een filosofisch kader om na te denken over muziek. Hij begint zijn exposé met de grote gordiaanse knoop in het moderne filosofische denken over muziek, namelijk de tegenstelling tussen de formele benadering en de emotieve benadering. In de terminologie van Adorno: *Ausdrucksästhetik* versus *Formalästhetik*. De twee belangrijkste exponenten van deze opvattingen komen ongeveer in elke studie terug: Deryck Cooke (1919-1976) en Eduard Hanslick (1825-1904). Cooke in zijn *The language of Music* (1959) stelde dat muziek een emotionele bedoeling heeft en dat die emotionele effecten eigen zijn aan de muziek op zich. In zijn woorden zijn er "correspondences between the emotive effects of certain notes and their position

in the acoustic hierarchy known as the harmonic series”. Aan de andere kant staat de Weense musicoloog Eduard Hanslick (1825-1904) die in zijn *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) beweerde dat muziek niets anders is dan een formeel spel met tonen, noten, ritmes dat verder geen buitenmuzikale betekenis heeft. Muziek is enkel de uitdrukking van muzikale gedachten. De inhoud van muziek zijn louter “klinkend bewogen vormen” (*tönend-bewegte Formen*). Strawinsky bijvoorbeeld verdedigde het formalisme, terwijl Mahler geloofde in uitdrukking, tot op het niveau dat hij muziek accurater achtte als uitdrukkingsvorm dan de taal. Tot op vandaag blijft deze tweedeling aanleiding geven tot stellingnames: de Britse muziekfilosoof Nick Zangwill bijvoorbeeld is een bekend verdediger van Hanslick (“Music, in itself, has nothing to do with emotion”). Ofwel is muziek *sui generis*, zonder verwantschap met iets anders, ofwel kan het enkel betekenis hebben via een verwantschap met de geestelijke, emotionele beleving van de mens.

Het is relevant te weten dat deze tegenstelling ook al bestond in de Griekse oudheid waar de (Europese) beschavingsgeschiedenis vanaf de zesde eeuw v.C. voor het eerst filosofische en wetenschappelijke teksten over muziek produceerde, zowel rationele analyses van de psychologische werking als van de structuur van muziek. Pythagoras gaf als eerste mathematische verklaringen van harmonie (leidde de intervallen van de toonladder af uit de *tetraktys* – de perfecte getallenrij $1 + 2 + 3 + 4 = 10$), maar bedaarde ook een woeste jongeling door ritme en toonaard van een melodie te veranderen. Zo ontdekte hij het effect van muziek op karakter (*ethos*) en gemoed (*pathos*). In de vijfde eeuw v.C. ontstond er een splitsing in de muzikale theorieën: de school van de wiskundige muziek (de canonisten, die mathematische structuren van intervallen onderzochten) en de school van de empirische psychologie van de waarneming, die het effect van muziek bestudeerde. Nog later legde men het verband tussen beide: er waren wiskundige parallellen tussen de harmonie van muziek en de harmonie van het lichaam. De beïnvloeding van de ziel door de muziek was dus een mathematisch feit en wiskundige noodzakelijkheid. Muziek kon bijgevolg ook dienen als psychagogie. Aristoteles en Plato verwerkten deze ideeën, vooral Plato met zijn befaamde politisering van muziek (Dionysisch versus Apollinisch): bepaalde muziekstijlen of toonaarden bedreigen door hun psychologische effecten de opvoeding en de gehoorzaamheid aan de staatsorde. Door deze parallellen met de Ouden niet te vermelden maakt Kox (en vele anderen) er een modern fenomeen (Hanslick vs. Cooke) van en wordt het debat zijn historische diepte ontnomen.

De Oudgriekse overbrugging tussen de twee opvattingen (formalisme en uitdrukking) is niet zomaar naar de moderne tijd te projecteren. Kox valt daarvoor terug op de Vlaamse musicoloog Broekx en zijn theorie van de “vier grondvormen van het muzikale denken”, in deze volgorde:

- Het generatieve denken: de componist heeft een muzikaal idee (timbre, cadans, motief).
- Het actualiserende denken: de componist zet dit om in noten of een

muziekstuk.

- Het syntactische denken: hij ordent de verschillende muziekstukken.
- Het symbolische/analoge denken: hij legt verband tussen de muziek en de geestelijke inhoud die het representeert.

De overbrugging bevindt zich uiteraard in de vierde fase van het analoge denken. De eerste drie denkwijzen zijn meer vormelijk, maar uiteindelijk kan men er niet onderuit om aan het geheel betekenis te geven. Dit geldt niet voor de commerciële clichés die ons voortdurend worden opgedrongen op de radio (“The tyranny of popmusic”, zei Roger Scruton al). Niet alles is ‘muziek’. Maar elke luisteraar zal na veelvuldig en goed luisteren automatisch de stap zetten naar het geestelijke of affectieve, net zoals de componist het reeds voor hem deed. Muziek is een menselijke creatie, komt niet spontaan voor in de natuur, en bestaat alleen dankzij de receptie van de mens.

De verbinding tussen religie en muziek bevindt zich in deze vierde fase van het analoge denken. Als verduidelijking valt Kox terug op drie denkers: Adorno, Levinas (via J. Visser) en Kant. Adorno (*Musikalische Schriften I-III*) stelt dat muziek transcendent is. De muziek overstijgt zichzelf (“über sich hinaus weisen”), en die transcendentie is de inhoud van muziek. Maar wat is die inhoud dan precies? Dat noemt Adorno ‘het verborgene’ van muziek, haar theologische kant. “Muziek is een verhaal dat niets vertelt”, zegt hij. Het verborgene ligt in hoe de muziek op ons inwerkt en wat die uit ons kan halen (“Magie des Einwirkens”). Het klinkt mooi, een beetje poëtisch, maar de begrippen theologisch en transcendent worden hier gebruikt in de overdrachtelijke zin: het gaat niet om numineuze fenomenen. En in wezen blijft Adorno steken in het formele discours (de drie grondvormen van muzikaal denken van Broekx), hetgeen hij niet kan relateren aan het expressieve discours (de uiteindelijke vierde vorm). Uiteindelijk is Adorno’s vermeend ‘theologische’ aspect van muziek enkel onze subjectieve (mis)interpretatie ervan.

Kox verwijst ook naar (Jacques Visser zijn commentaar op) Levinas’ kunstopvattingen. Volgens Levinas is kunst (en bijgevolg ook muziek) iets betoverend, het sleept je mee en je moet dat ondergaan. Levinas legt parallellen met de onbegrijpelijke wereld van de droom die je niet kunt interpreteren omdat er nu eenmaal geen concepten voor bestaan. Muziek representeert bijgevolg geen echte geestelijke werkelijkheid, het is enkel een bedwelming. Er bestaat dus ook geen goede of foute interpretatie.

Bij Kant (*Kritik der Urteilskraft*) vindt hij de gedachte dat de esthetische expressie van de mens voorstellingen zijn van de verbeelding zonder dat daar sterk omlinjende concepten bij horen, dus die eerder te denken geven dan daadwerkelijk gedachte te zijn, of omlijnd in een taal kunnen beschreven worden. Deze opvatting past natuurlijk goed bij de fluïde, polyvalente aard van muziek. Ten tweede is de mens “auteur en bestemming” van kunst (of muziek). In confrontatie met de muziek ontmoet de mens (luisteraar) aspecten van zichzelf en

de ander (componist), maar ook de Ander (God). Het is een boeiende, verbeterde versie van Levinas en Adorno. Met een aanvullend citaat van Etty Mulder: “(...) de muziek weet iets van de luisteraar en geeft dat (...) prijs (...)”. Het doet ook denken aan Beethoven: “Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.” Op deze wijze dient religieuze muziek als een “spiritueel omvormingsproces”, want het brengt verborgen religieuze gevoelens naar boven.

Kox gebruikt deze denkers eigenlijk vooral om aan te tonen dat enkel een wijsgerige kunsthermeneutiek voor (religieuze) muziek ons uit de impasse van de interpretatie kan helpen. De brug tussen het formele en het expressieve is duidelijk maar nu moet het resultaat nog correct geïnterpreteerd worden. Hij probeert die concepten aan te reiken vanuit de vier opeenvolgende principes van de *lectio divina* uit de bijbelstudie (*lectio* lezing, *meditatio* overweging, *oratio* gebed, *contemplatio* beschouwing) die hij omvormt naar een hermeneutische procedure voor het begrijpen van muziek. Daarna analyseert hij het motet van Bruckners *christus factus est* (gebaseerd op een brief van Paulus aan de Filippijzen) als tekst (met vergelijking van de Griekse en de Latijnse tekst), als deel van de Liturgie (voor en na Vaticanum II), en als muziekstuk op zich. De kennisrijke, diepgaande analyse is indrukwekkend en ze slaagt erin om te ontrafelen hoe de componist muziek en tekst gebruikt in een spiritueel omvormingsproces voor de luisteraar. Maar het blijft specifiek voor een particuliere religieuze tekst/compositie en al levert het boeiende concepten, het kan niet gelden voor (religieuze) muziek als gegeven op zich, of muziek zonder tekst en gezang. De analyse is ook sterk afhankelijk van taal en zou zonder tekst helemaal tenietgaan.

2. Zijn tweede boek — *Is God muzikaal?* — is geen academische studie maar een speculatief en spiritueel werk. Kox gaat hier in losse fragmenten verder op enkele thema's die in het vorige boek wijsgerig werden uitgewerkt. Als “speels en creatief” omschrijft hij zijn denktrant. Meermaals geeft hij persoonlijke opmerkingen (over moraal, religie, kerk) die niet echt iets met muziek te maken hebben. Het is naast een boek over muziek ook een boek voor gelovigen, althans van het geïndividualiseerde ‘christendom’ dat hij aanhangt. Concreet werkt hij drie punten verder uit, in zijn eigen woorden:

- Een speculatieve geest is een geëigend instrument om het geheim van de muziek te benaderen.
- Muziek wortelt in het domein van het droomdenken dat bepaald wordt door de innerlijke stem, het beeld, het woord en de tekst.
- Teksten scheppen distantie ten aanzien van de emotie (...). Tot in het onbewuste toe vormen teksten het gedachteleven de componist.

Aangezien Kox de verifieerbare wetmatigheden van muziek ontkent (want “subjectief”, “cultureel bepaald”) bespreekt hij het speculatieve denken, althans zoals dat in zijn opvatting (*speculum* - spiegelbeeld) opgevat wordt als de

werkelijkheid waarnemen zoals die rondom ons gereflecteerd (en dus vervormd weergegeven) wordt. Deel van deze metafoer is dat je in een spiegel strenger en duidelijker jezelf waarneemt. De redenering is vooral talig, soms wollig, en kent heel wat tegenstrijdigheden. Doel lijkt mij eerder te zijn om het eigen subjectivisme te legitimeren en de negatieve betekenis van ‘speculatief’ (gebaseerd op veronderstelling) te wijzigen. Een en ander valt ook samen met zijn drammerig discours tegen “dogmatisme, fundamentalisme” (geviseerd wordt de katholieke Kerk als instituut en traditie) dat hij intellectueel probeert te legitimeren via de negatieve theologie. Diepe oorsprong is een mentaliteit eigen aan een bepaald soort Nederlands (protestants) christendom dat sterk geïndividualiseerd is: elke pastor heeft recht op zijn eigen kleine overtuiging.

Levinas’ vergelijkingen tussen de kunst en de droom zitten ontegensprekelijk achter Kox’ beweringen dat “een compositie allereerst een product is van wat ik noem: het droomdenken”. Het zijn flarden van klanken, beelden en stemmen die van binnen komen en die niet zomaar te decoderen zijn. Dit “droomdenken” gaat aan alles vooraf. Hoe het wordt uitgewerkt komt van buiten, namelijk via de (de)codering van de taal. Een componist leert vanaf zijn prille jeugd om via de taal zijn emoties en gedachten te uiten via “bevroren zinnen” (teksten). De taal bepaalt dus de werkelijkheid. In zijn woorden: “De verbinding tussen emotie en tekst is van fundamenteel belang voor het componeren. Teksten zijn ingeslepen in het geheugen van de componist. Deze wijzen hem de weg hoe hij in het componeren uiting kan geven aan emoties (...). Niet zijn persoonlijke vreugde of woede (...) zijn voor het componeren interessant. Het is de herinnering aan de manier waarop in teksten emoties aan de orde komen, waarop een wereld wordt gerepresenteerd die de componist onbewust voorschrijft hoe deze emoties in klank om te zetten”. De luisteraar interpreteert op dezelfde manier het muzikale resultaat van de componist: “Als in een droom onderzoekt hij de wereld om zich heen. Hij maakt vanaf het begin dezelfde processen met dezelfde signalen door als de componist”.

Net zoals de componist de droomwereld interpreteert, doet de luisteraar dat ook — maar enkel aan de receptieve kant. Muziek is een ontologie van het horen: in tegenstelling tot een tekst komt muziek letterlijk binnen, of je dat nu wil of niet, en muziek bestaat eerst in de zintuigelijke waarneming van het gehoor. Maar de brug naar de geest gebeurt fenomenologisch via de taal.

De verbinding met God en mystiek ligt volgens de auteur verborgen in de stilte in jezelf die de muziek oproept, net zoals de stilte die God openbaart in de *contemplatio* van het Woord Gods in de *lectio divina* (i.e., Kox’ inspiratie voor het analoge, beschouwende luisteren). De titel van het boek heeft met dit idee te maken, in combinatie met een opmerking van Adorno over muziek (“Ihre Idee is die Gestalt des göttlichen Namens”).¹

3. Over muziek wordt vaak gesproken in termen van taal en Wil Kox vormt daar geen uitzondering op. De muziekfilosofie ziet de betekenis van muziek als een

probleem en valt meermaals terug op de taal als paradigma om composities te decoderen. Nochtans zijn de meeste overeenkomsten tussen muziek en taal overdrachtelijk. In wezen zijn de feitelijke verschillen tussen beide doorslaggevend: een klank is geen woord met woordenboekbetekenis (woorden hebben synoniemen en vertalingen, maar noten niet), de structuren van muziek zijn geen echte syntactische zinsstructuren met modificerende uitdrukkingen, of modale en logische operatoren (al speculeren sommigen over “generatieve structuren” in muziek in lijn met Chomsky).

Muziek is dus geen taal en heeft ook geen narratief, want zoals Erik Heijerman stelt: “de verwijzingsfunctie naar de werkelijkheid ontbreekt”. Taal kan dienen als metafoor om muziek te interpreteren maar dat is volledig subjectief. Vivaldi gaf zelf een naam (*De vier seizoenen*) aan zijn muziekstuk, en dat helpt de verbeelding bij de luisterervaring, maar een andere naam zou alles succesvol kunnen wijzigen zonder de muziek te schaden. Veelvuldig spreken musicologen en filosofen over ‘de beweging’ in de muziek, of andere waarnemingen, maar ook dat is slechts beeldspraak, want muziek beweegt niet echt, maar enkel als product van onze verbeelding. Muziek representeert soms wel werkelijke zaken door nabootsing: Beethoven imiteert een storm in zijn Pastorale, vele componisten imiteren vogelgeluiden in hun composities, maar dit zijn enkel ornamenten gebaseerd op klankgelijkenis. Het blijft bij nabootsing. (In *Cantus Arcticus* vermengt de componist Einojuhani Rautavaara zelfs opnames van echte vogelgeluiden, maar zonder die vogels kan de muziek ook volledig op zichzelf bestaan). Taal op zich is geen instrument om muziek te decoderen, noch als woord noch als metafoor, tenzij gedeeltelijk als er een tekst in voorkomt zoals in de studie van Kox over Bruckner.

In de verzamelbundel *Elke muziek heeft haar hemel* ontrafelt filosoof Erik Heijerman al deze overeenkomsten en verschillen en lardeert ze met veelzeggende voorbeelden. Hij maakt ook een belangrijk verschil tussen de ‘intrinsieke’ en ‘extrinsieke’ betekenis van muziek. Volgens hem is de echte betekenis van muziek intrinsiek (ook haar expressieve kracht) maar kunnen we er nu eenmaal niet onderuit dat we er als mens sympathetisch, meevoelend op reageren en zo ontstaat vanzelf de extrinsieke betekenis, alhoewel die steeds subjectief en intentioneel is. Denk aan Roger Scruton (*The Aesthetics of Music*) met zijn kritiek op het formalisme van Hanslick: “(...) music is the object of a metaphorical perception, whereby it is lifted from the physical realm of sound and placed in the intentional theatre of our sympathies”. Even verhelderend is een ouder citaat (1916) van W. S. B. Mathews: “Music, however, requires something more than ear; it may be ever so agreeable a sensation, but it begins to be music, in an art-sense, only when the mind takes it up and finds Idea in it”. De mystieke betekenis van muziek kan bijgevolg extrinsiek zijn (toegewezen door componist of luisteraar) maar mijns inziens ook intrinsiek, bijvoorbeeld voor wie de stap kan zetten naar de opvattingen omtrent de “harmonie der sferen” van de Oud-Griekse muziektheoretici.²

4. De muziekfilosofie zoekt het dus vooral in de taal maar het instrumentarium om de (religieuze) betekenis van muziek te interpreteren, kan niet gevonden worden in de taal op zich, omdat de taal (maar ook “de droomwereld” van Kox) slechts één aspect is van een groter vormend geheel, namelijk de menselijke verbeelding. In wezen is het probleem van de interpretatie van de muziek een variant op een ouder thema binnen de wijsbegeerte: waarneming versus bewustzijn, en allerhande pogingen tot overbrugging. In de keuze tussen het belang van waarneming (Britse empiristen) of de bewustzijnsact (Sartre, Alain) benadrukten ook enkele filosofen op hun eigen manier de rol van ‘de verbeelding’ als verbinding tussen beide (Aristoteles, Kant, Descartes). In Vlaanderen maakte Hans Devroe een uitgebreide ‘studie der verbeelding’ (2007) om de rol van de verbeelding te definiëren in kunst, maar ook wetenschap, religie en cultuur. De methode en het denkkader, aangereikt door Devroe, lijken een vollediger weg tot verder onderzoek dan de oude focus op taal.³

Noten:

1 Citaat van Wil Kox: “God is stilte. Omdat wij niet weten wie God is stuiten wij op een muur van stilte. Maar onze “immer vergebliche” zoektocht naar de goddelijke naam wordt gedragen door de stilte in die muziek waarin hij, die ons geheel en al onbekend is, Zijn spoor kan hebben nagelaten.

Tenslotte. Als de idee van de muziek “die Gestalt des göttlichen Namens” is, moet God, zo Hij er is, wel muzikaal zijn”.

2 In de Hellenistische periode, meer bepaald de stoïcijnse filosofie, verbond men de zeven intervallen van Pythagoras’ muziekleer met de opvatting van de ‘harmonie der sferen’ (beïnvloed door Mesopotamische kosmogonie), waarbij elke hemelsfeer samengaat met een muzikale harmonie. De gedachte, hoe speculatief sommigen ze ook zullen vinden, dat de harmonieën van het universum overeenstemmen met de harmonieën binnen de muziek is een opvatting die ook in de overdrachtelijke zin kan gelden zonder de specifieke tijds- en cultuurgebonden vormgeving ervan. Wie luistert naar muziek, luistert naar de verborgen orde van het universum waarvan God de auteur is. Muziek geeft een nieuwe Gestalt aan de structuren van het goddelijke plan, de goddelijke oikonomia, die in de constellatie van het universum vervat zit.

3 Hans Devroe zet in zijn studie *Het virtuele universum. Inleiding tot de virtualistische wijsbegeerte en studie der verbeelding* (2007) de rol der verbeelding als ordinator van Umwelt en Eigenwelt centraal. Hij deelt de verbeelding in zes typen in, vier modi of zijnswijzen (reëel, potentieel, imaginair, paradoxaal), en twaalf verbeeldings- of virtualiteitsfuncties (de structurerende processen) voor zowel objecten als tekens. Devroe heeft in het tijdschrift WeL praktische toepassingen gemaakt maar die betreffen vooral de literatuur, eenmaal een religieus taoïstisch schrift (*Zeven zoekers naar de Tao*). Een toepassing op een welbepaald muziekstuk zou de beschrijving van alle verbeeldingsmechanismen inhouden van de hele compositie (en dus niet enkel via ‘de taal’, ‘metaforen’ of de ‘droomwereld’).