

Raakpunten tussen Muziek en Taal

door

Dr. JAN-L. BROECKX
lid der Maatschappij

Deze uiteenzetting heeft niet de pretentie, definitieve oplossingen voor te stellen, betreffende de vele vraagstukken in verband met de verhouding tussen muziek en taal.

Niet enkel ontbreekt ons daartoe vandaag de tijd, maar vooral missen wij daarvoor de noodzakelijke voorstudie. Wel zijn fragmentarische bijdragen verschenen, die een of ander aspect van deze veelzijdige kwestie behandelen¹, maar in zover mij bekend, werd nog geen poging gedaan, een inventaris op te maken van de vele vraagstukken (historische, psychologische, sociologische, esthetische) die door de contacten tussen muziek en taal gesteld worden.

Mijn bedoeling beperkt zich dan ook, tot het schetsen van het algemeen kader waarin wetenschappelijk onderzoek naar de betrekkingen tussen deze twee, voor de mens zozeer bevrijdende en bezielende bedrijvigheden, spreken en musiceren, zich zou kunnen en moeten ontwikkelen.

Wat ik met muziek bedoel is voor elkeen wel onmiddellijk duidelijk: ik vat de term in zijn letterlijke betekenis op, nl. de kunst van componeren, zingen en instrumentaal musiceren, met uitsluiting van de overdrachtelijke zin, in uitdrukkingen zoals « taalmuziek » of « muziek der sferen » enz. Bij het vraagstuk dat ons bezig houdt, moeten wij ons hoeden voor bedrieglijke spraakgewoonten, die verband tussen muziek en taal zouden doen vermoeden, waar het in werkelijkheid niet bestaat. Wie spreekt over « taalmuziek », wijst niet op een fundamenteel muzikaal element in de taal, maar wendt beeldspraak aan, om een literair stijlverschijnsel te omschrijven. Muziek begint slechts bij tonale fixering, d.w.z. bij de aanwezigheid van een tonaal systeem (volledig of onvolledig, enkel in de praktijk gegroeid of bovendien theoretisch uitgewerkt), terwijl de taal, zelfs in haar meest klankrijke en melodieuze aanwending, het gebied van de onbepaalde, sonore trillingsfrequenties niet te buiten gaat.

(1) o.a. BERNET KEMPERS, Ph., *Muziek in de ban der letteren*, Den Haag, 1935 en BERGMANS, S., *Musique et Littérature*, in: *Rencontres*, Brussel, 1943.

Wat ik met « taal » bedoel, vergt precisering. In strikte zin, betekent taal de menselijke bedrijvigheid van het spreken en schrijven ; in ruime zin betekent het elke menselijke bedrijvigheid waardoor overdracht van bepaalde of onbepaalde betekenissen mogelijk wordt en bovendien dierlijke gedragingen waaruit men dergelijke overdracht meent te kunnen afleiden.

Het spreekt haast vanzelf, dat ik, bij het vraagstuk van de verhouding tussen taal en muziek, de term taal in de strikte betekenis opvat ; inderdaad, in ruime zin omvat de taal, samen met de andere kunsten ook de muziek, waardoor de gestelde vraag onzin wordt.

Nochtans, ook in strikte zin, is de taal nog op twee wijzen op te vatten : in concrete zin, als de verzameling van alle talen en idiommen die door mensen gesproken worden of werden, kortweg de taal als historisch ontwikkelingsfenomeen ; daarnaast, in abstracte zin, de taal als het algemeen menselijk vermogen tot spreken.

Ook de muziek behoort van die twee gezichtspunten uit benaderd te worden : de concrete ontwikkelingsgang van het componeren en musiceren, waarbij persoonlijke, nationale, regionale, groeps- en tijdstijlen gevormd worden, die, als historische verschijnselen, met de ontwikkeling van de talen kunnen vergeleken worden ; daarnaast de muziek als algemeen menselijk vermogen tot zingen en musiceren.

Het eerste gezichtspunt behoort tot de kultuurgeschiedenis, het tweede wordt bestudeerd door de psychologie en de ethnologie.

Willen wij de raakpunten tussen muziek en taal opsporen, dan moeten wij spreken en zingen én als algemeen menselijke vermogens én als historisch gedifferentieerde uitingen onderzoeken.

De alles beheersende vraag, die zich in verband met de verhouding van spreken en zingen, als algemeen menselijke vermogens, stelt, is of zij berusten op eenzelfde, dan wel op twee verschillende, in de natuur van de mens gescheiden bekwaamheden. Zijn spreken en zingen twee takken van eenzelfde stam, die zich slechts door de noodzaak van het praktische leven gescheiden hebben, of zijn zij ook in onze psychische grondstructuur van onderling onafhankelijke aard ? Vooralsnog is het onmogelijk daarop een beslist antwoord te geven. Wij kunnen niets anders dan, voorzichtig, hypothesen opstellen, uitgaande van het weinige materiaal dat ethnologen en psychologen ter beschikking stellen.

Subsidiair komt daarbij de vraag, of muziek uit de taal, of het spreken uit de muziek is gegroeid.

Curt Sachs² wijst er op, dat in primitieve melodieën logogenetische en pathogenetische vormen naast elkaar bestaan, zonder dat kon uitgemaakt worden, welke de oudste zijn. Wij kunnen daaruit, voor ons onderwerp, voorlopig geen verhelderende besluiten trekken. Immers, het is evengoed mogelijk, dat de muziek, via de taalvorming in logogenetische zin ontstaan is, als het spreken, via het slaken van kreten, uit pathogenetische melodieën kan gegroeid zijn.

De moderne mens, die éérst leert spreken en daarna pas zingen, komt het onwaarschijnlijk voor, dat het in de ontwikkeling van de menselijke soort omgekeerd zou toegegaan zijn. En toch, in het prae-linguistische stadium slaakt het kind kreten en kraait het op een wijze die, naar sonore geaardheid, dichter staat bij de tonaal gefixeerde melodie, dan bij de tonaal indifferente spraak.

In de dierenwereld gaat het nog enigszins anders toe. Daar gebeurt de overdracht van betekenissen op twee wijzen : bij kleine vogels door de *lokroep*, in tonaal gefixeerde zin, dus op muzikale wijze, en bij de meeste zoogdieren door de *waarschuwing* in tonaal indifferente, dus in linguistische zin.

Het is zelfs merkwaardig, dat de verder van de mens verwijderde diersoorten, zoals kleine vogels, zich in tonaal beter gefixeerde zin uitdrukken dan de met de mens meer verwante wezens, zoals de zoogdieren. Naarmate men de mens nadert, gaat de tonaal gefixeerde uitdrukkingwijze geleidelijk over in krijsen, kreten slaken, tenslotte in een gebrom, dat zich verder en verder verwijdert van de tonaal gefixeerde melodie en dichter komt bij ons tonaal indifferente spreken. In de dierenwereld doen de zaken zich voor op een wijze alsof de beslissende stap naar het menselijke spreken niet gelegen is in het vermogen om vaste tonen te vormen, maar, integendeel, in het vermogen om bindende tonale fixeringen te doorbreken.

Slechts bij de mens zijn de beide uitdrukkingwijzen : het tonaal gefixeerde zingen en het tonaal indifferente spreken, naast elkaar aanwezig.

Met het oog op deze vaststellingen zouden wij, alhoewel aarzelend, als het meest waarschijnlijk kunnen aanvaarden, dat muziek en taal, hoezeer de mens ze in zijn kulturele ontwikkeling ook samengevoegd heeft, uiteindelijk toch op twee gescheiden vermogens berusten. Aan de ene kant het *lokroepvermogen*, dat

(2) SACHS, C., *The rise of music in the ancient world, east and west*, Londen, 1944, Section I.: The origin of music.

zich uit bij de werving onder zangvogels ; aan de andere kant het *waarschuwingsvermogen* van de zoogdieren, dat zich uit bij de verdediging en bij de opvoeding van de jongen.

Het lijkt wel alsof het eerste vermogen gericht is op onbepaalde gevoelsuitdrukking, het tweede daarentegen op beter bepaalde mededeling. De lokroep wil op de toehoorder aantrekkingskracht uitoefenen ; de waarschuwing wil de toehoorder over iets inlichten, zoals vandaag nog de muziek allereerst de kunst is die subjectieve gevoelens opwekt, terwijl de taal allereerst praktische mededelingen overbrengt.

Wanneer deze gevolgtrekkingen juist zijn, dan betekenen zij, dat alle raakpunten tussen muziek en taal, zoals wij ze in de historische ontwikkeling opmerken, het gevolg zijn van louter kulturele toestanden en bestrevingen. De ontmoetingen tussen muziek en taal liggen blijkbaar niet in de natuur der dingen ; zij zijn stuk voor stuk scheppingen van de menselijke beschaving.

Laat ons onderzoeken waaruit deze linguïstisch-muzikale ontmoetingen bestaan en wat zij ons over het karakter van de beschavingen die ze voortbrachten, kunnen leren.

Allereerst valt op, dat de ontmoeting tussen muziek en taal zich reeds voordoet in zeer primitieve beschavingstoestanden. Het is ons allen bekend, dat negerstammen in centraal Afrika veelvuldig gebruik maken van instrumentaal musiceren voor het overbrengen van berichten, door het aanwenden van de zgn. tam-tam. Dit eerste raakpunt tussen muziek en taal berust op een ontmuzikalisering in dubbele zin : naar functie, doordat muziek in dienst wordt gesteld van de mededeling en naar stijl, doordat de tonale fixering gereduceerd wordt tot het gebruik van één of enkele tonen. Niet de toonhoogte, maar wel het ritme verleent aan deze tam-tam berichten hun specifiek karakter.

Maar in dergelijke primitieve kulturen komen ook andere fenomenen voor, die wijzen op muzikalisering van de taal, b.v. in de samengroei van magische formules met melodieën, wat soms gepaard gaat met talloze woordherhalingen en een onafzienbare verscheidenheid van muzikale ritmen. Het is duidelijk dat de taal hier ontdaan wordt van haar karakter van mededeling en dat zij, langs muzikale weg, een functie van uitdrukking verkrijgt.

Welnu, met deze beide voorbeelden zijn de twee essentiële raakpunten tussen taal en muziek gegeven. Zij zullen in meer ontwikkelde kulturen gevarieerd worden, maar alle varianten, ook de technisch meest geraffineerde, zullen steeds tot die twee oertypen kunnen teruggebracht worden. Ofwel wordt de muziek ge-

gedreven naar de mededelingsfunctie en benadert zij de taal, en neemt deze soms in zich op ; ofwel wordt de taal gedreven in de richting van de uitdrukkingfunctie met vage of onbepaalde inhoud (b.v. de lyrische poëzie), benadert de muziek en mengt zich vaak met haar.

Wanneer wij dan ook vandaag staan voor een massa muziek met tekst : liederen, motetten, cantates, oratoria, opera's, enz., dan hebben wij ongelijk die in haar geheel als één genre te beschouwen (zoals in de muziekgeschiedenis gebruikelijk is). Er zijn er minstens twee : de linguïstische muziek, waarbij de taal leidend is, en aan de muziek een versterking vraagt van haar mededelingskarakter, tegenover de muzikale linguïstiek, waarbij de muziek overheerst, en aan de taal een uitdrukkingkarakter verleent. Daarbij komt wellicht nog een derde genre, waar beide kenmerken met elkaar afwisselen.

De eeuwenoude strijd tussen muziek en literatuur, zoals b.v. die van de renaissancisten tegen het middeleeuwse contrapunt dat de duidelijkheid van het woord in de weg stond of die van de 18de eeuwse buffonisten, waarbij de Italianen de melodie en Gluck de dramatiek van de tekst verdedigden, is terug te voeren tot een conflict tussen linguïstiek en muzikaliserend, tussen mededeling en uitdrukking, tussen lokroepvermogen en waarschuwinginstinct.

Ook in de Romantiek was dat conflict aanwezig, al was men zich daarvan niet zo duidelijk bewust, omdat alle romantici in gelijke mate de versmelting van taal en muziek voorstonden. Maar wanneer Tieck de muziek « erhöhte Deklamation » noemde, en Liszt in zijn toelichting bij de Harold-Symfonie van Berlioz zei : « die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf », dan bedoelden zij elk iets verschillends. Tieck dacht aan het volkslied, dat het verhaal over de mens en zijn omgeving kleurrijker en levendiger maakte door de melodie als versterker van het woord aan te wenden. En Liszt dacht aan de Byroniaanse poëzie, die pas in de onbepaalde inhoud van het symfonisch gedicht haar magische uitdrukking volkomen verwezenlijkt vond.

Niet enkel in de muziek met tekst, ook in de zuiver instrumentale muziek zijn deze twee genres, het linguïstische en het autonoom muzikale naast elkaar waar te nemen. En niet in alle gevallen zijn deze genres identisch met de tegenstelling tussen beschrijvende en niet beschrijvende muziek. Zo is het onderscheid duidelijk tussen linguïstische programmamuziek, b.v. La Poule van Rameau, en evocatieve programmamuziek zoals La Mer van Debussy. In het eerste voorbeeld heeft men te doen met een haast rationele, nabootsende kunst, die zich in de plaats stelt van een

literaire beschrijving ; bij Debussy gaat het om een atmosferische klankenwerveling, waar het menselijk aanvoelen van de natuur rechtstreeks in muziek tot uitdrukking wordt gebracht. Terecht zei Prunières van Rameau : « la raison s'est faite musique ». Op de samenhang van linguïstische muziek met rationalisme kom ik straks terug.

Het overwicht van linguïstische of autonoom muzikale stijl, kan vrij gemakkelijk worden vastgesteld, per geografische eenheid, d. w.z. per continentale en per nationale stijl, en ook in het oeuvre van afzonderlijke componisten, dus per persoonlijke stijl. Moeilijker is het, enige vaste lijn te ontdekken in het overwicht van het linguïstische of het zuiver muzikale in de tijdstijlen, en totaal onmogelijk komt het mij voor in de muzikale vormen en genres.

Inderdaad, de scheiding tussen linguïstische en autonoom muzikale stijl, valt niet samen met de scheiding tussen vocale en instrumentale muziek. Nog afgezien van het feit dat er vocale muziek bestaat zonder tekst, is ook de aanwezigheid van de tekst geen criterium om van linguïstische muziek te spreken, zoals de afwezigheid van tekst niet voldoende is om aan de compositie een autonoom muzikaal karakter te verlenen.

Zo onderscheidt men in een welbepaald genre zoals de opera : concertopera's, met autonoom muzikaal karakter, naast dramatische opera's, waar de linguïstiek overheerst (denken wij aan de tegenstelling tussen opera's van Scarlatti en Lully, terwijl een genie zoals Mozart nu eens een zuiver gemuzikaliseerde opera schrijft, b.v. Figaro's Bruiloft, naast gedramatiseerde werken zoals De Toverfluit, om niet te spreken over het merkwaardige geval van Don Giovanni waar nu eens het autonoom muzikale, dan weer het linguïstische overheerst). Ook de instrumentale muziek kan beide stijlen vertonen ; een sonate van Mozart, met zelfstandige melodische en thematische opbouw, is autonoom muzikaal, terwijl sommige sonates van de rijpe Beethoven, in hun motivische ontwikkeling het karakter verkrijgen van linguïstische zinsbouw. Zo dadelijk zullen wij ook hierop iets uitvoeriger terugkomen.

Ook de muzikale tijdstijlen vertonen, ten opzichte van de verhouding tot de taal een ambivalent karakter. Wel kan men, in grote lijnen, de Barok, de Romantiek en het Expressionisme beschouwen als tijdvakken waarin aan de extra-muzikale inhoud grote waarde wordt toegekend, terwijl Renaissance, Classicisme en Impressionisme gegrondvest zijn op een verder doorgevoerde muzikaliserend. Maar onmiddellijk moeten aan deze stelling belangrijke correctieven worden toegevoegd.

Renaissancistische werken, zoals de chansons van Janequin, vertonen een vinnig woordritme, gegroeid uit de bekommernis om

de betekenis van de tekst door muziek te verlevendigen.

Barokcomposities zoals de boven genoemde concertopera berusten hoofdzakelijk op virtuoze ariakunst, waarbij de tekst (die soms van de ene opera in de andere wordt overgeplaatst) slechts een middel is tot musiceren.

Classicistische sonatevorm kan autonoom muzikaal zijn, maar de motivische arbeid in de doorwerkingen kan ook het karakter aannemen van een colloquium, van een samenspraak tussen ge-individualiseerde elementen.

Romantische muziek is grotendeels linguïstisch, maar de lyriek van de vroege opera's van Verdi en de muzikalisering van tekst, handeling en decor bij Wagner, wijzen toch tevens op een opslorpemde kracht van de muziek, waardoor de tekst een belangrijke uitdrukkingsfunctie verkrijgt.

Het is dus duidelijk, dat de tijdstijlen niet als betrouwbare grondslag voor de kennis van de ontwikkeling van de linguïstisch-muzikale tegenstelling kunnen gelden.

Die betrouwbare grondslag vindt men veeleer in de geografische stijlen. Daar zijn de volgende tegenstellingen klaarlijkkelijk : de Aziatische muziek in haar geheel, vertegenwoordigt de muzikalisering van het woord ; de Europese daarentegen, de tot taal geworden muziek ; in de Europese muziek zelve, vertegenwoordigt de Italiaanse het melos en de Duitse het woord, en in de Duitse muziek vertegenwoordigen figuren zoals Haendel en Wagner de muzikale richting en Bach en Beethoven de linguïstische.

Laat mij deze opvatting toelichten.

Aziatische muziek, uit welk tijdvak en welk deel van Azië ook, onderscheidt zich van de Europese, door overheersing van de toonsoort op de toonaard, d.w.z. door grotere differentiëring van de tonale fixering. Waar de Europese muziek sinds de Renaissance gebonden is aan het grote en kleine tertssysteem (waar slechts 2 toonsoorten bestaan, en alle toonaarden van elke toonsoort de imitatie van elkander zijn) daar ontplooit de Aziatische muziek zich in menigvuldigheid van toonsoorten, d.w.z. in menigvuldigheid van intervallen. Daardoor verkrijgt zij een fijngevoeligheid van melodische schakeringen, waaruit haar sonoor denken duidelijker blijkt, dan uit de betrekkelijke armoede van het Europees toonsysteem. Voegt daarbij de voorkeur voor melismen, de onverschilligheid voor vast metrum en de vaak voorkomende ritmische onafhankelijkheid van het woord, en het wordt duidelijk dat in de Aziatische muziek het woord slechts getolereerd, maar niet als norm erkend wordt. In de Europese muziek vindt men nog sporen van die autonoom muzikale opvatting in het Gregoriaans (dat van Oosterse oorsprong is) terwijl de linguïstische opvatting door-

breekt in de syllabische Tropen en Sequentia, die, als Europese bijdrage, in dat Gregoriaans ingevoegd werden. Ook de Troubadourlieders, geïnspireerd op het Gregoriaans, zijn nog in belangrijke mate autonoom muzikaal, maar van het optreden van de Duitse Minnesänger af, treedt het woord op de voorgrond, wordt de syllabische melodie overheersend en komt het vaste metrum de fantasie van het muzikale ritme intomen. En zo komen wij tot de tweede tegenstelling : de Duitse tegenover de Italiaanse muziek.

In de vocale Duitse muziek overheerst de declamatie, hetzij in de geaccentueerde polyfonie van de motetten, in de akkoordstijl van de koralen (waar zelfs de zinstekens van de tekst geëerbiedigd worden) of in de eenstemmige zangkunst, bij Schubert met de dramatisering van het woord, bij Strausz met de conversatiestijl in Capriccio en bij Schönberg met de Sprechstimme in Pierrot Lunaire. In de instrumentale Duitse muziek, vindt men eveneens een typisch linguïstische gedachtengang, zoals :

a) *de vraag-en-antwoordtechniek* in de dubbelthematische sonatevorm (uitgebouwd in Duitsland, nl. door Stamitz te Mannheim, door Carl Philipp Emmanuel Bach en door Haydn en Mozart), waardoor het melos het karakter verkrijgt van een uitwisseling van ideeën ;

b) *de motivische arbeid*, vooral bij Beethoven, die berust op het verbreken van de melodie tot beknopte melodische cellen, waardoor de opbouw van de muzikale zin structurele verwantschap verkrijgt met de woordschikking van een literaire zin ;

c) *de individualisering van de instrumenten in de orkestratie*, waardoor de compositie het karakter verkrijgt van een gesprek.

Daar tegenover staat de autonoom muzikale stijl van de Italiaanse muziek. In vocale werken overheerst de ongebroken melodie, van Monteverdi's Smeekzang uit Orfeo, over de reeds genoemde Italiaanse Barokopera naar de lyriek van Aïda en Madame Butterfly (belangrijke uitzonderingen, zoals de gedramatiseerde Otello van Verdi niet te na gesproken).

Ook de instrumentale muziek toont zich onafhankelijker van de taal dan in Duitsland, door het overwicht van de instrumentale liedvorm met ongebroken melodie en door de hegemonie van de zangerige strijkinstrumenten in het orkest, waardoor de orkestratie een melodisch karakter behoudt.

Tussen deze Duitse en Italiaanse muziek neemt de Franse een middenpositie in : van de Renaissance tot einde 18de eeuw overheerst het linguïstische, in het reeds vernoemde woordritme bij Janequin, in de zware Barokdeclamatie bij Lully en in de ex-

pressieve woordbehandeling van Rameau, naast de portretkunst van de clavecinisten.

In de 19de eeuw, van Berlioz tot Debussy, overheerst het autonoom muzikale, in de verfijning van de sonore stoffelijkheid, zowel in harmonisatie als in orkestratie, terwijl in de 20e eeuw, met de raveliaanse portretkunst, het verhalende lied van Poulenc en de declamatorische kunst van Honegger, opnieuw de linguïstiek op de voorgrond komt.

De tegenstellingen in de persoonlijke stijl, kunnen in elk van deze nationale gebieden waargenomen worden. Beperken wij ons tot Haendel en Wagner aan de ene kant, Bach en Beethoven aan de andere kant.

Haendel schreef Italiaanse, gemuzikaliseerde opera's ; Bach excelleert in de verhalende en gedramatiseerde cantates. Haendel maakt van zijn oratoria grote muzikale structuren, waarin de verschillende nummers naar sonore densiteit tegen elkaar afgewogen zijn. Bach maakt van zijn Passies een verhaal dat, ook muzikaal, gebouwd is op de literaire ontwikkeling. De Messias is een fresco van jubelende klank ; de Mattheuspassie is een psychologisch drama. Haendel's Water Music is een decoratieve, sonore stroom ; Bach's Kunst der Fuge is een thematische samenspraak, waar elke stem een geïndividualiseerde betekenis heeft.

Wagner scheidt een muziekdrama, waar de mythe, het decor, de tekst en de handeling in een stroom van muziek versmolten worden. Beethoven grijpt naar de Ode an die Freude, om zijn thematische gedachtengang nog dramatischer en naar inhoud nog nauwkeuriger geformuleerd te maken. Wagner schrijft *muziekdrama's*, *Fidelio*, daarentegen, is een *dramatische opera*.

Het kan zonderling voorkomen, dat in de tegenstelling tussen het linguïstische en het autonoom muzikale, de tijdstijlen minder homogeen zijn, dan de nationale en de persoonlijke stijl. Zonderling is het, omdat in alle andere stijlelementen, zoals melodie, harmonie, orkestratie enz., de tijdstijl steeds overheerst op de nationale stijl, terwijl de kenmerken van de persoonlijke stijl in deze van de tijdstijl ingebed zijn. Dit overheersen van de nationale en persoonlijke stijl op de tijdstijl, leidt tot de veronderstelling, dat de tegenstelling linguïstisch-autonoom muzikaal voortkomt uit een psychologische eigenschap, die grotendeels ontsnapt aan datgene waaruit tijdstijlen gevormd worden, nl. een bewuste of onderbewuste wereldbeschouwing en een bepaalde sociale situatie.

Daar tegenover lijkt ons de linguïstische of de autonoom muzikale stijl voort te komen uit hetgeen de mens in zijn individuele

of zijn ethnische persoonlijkheid kenmerkt, nl. een eigen vorm van denken, een bepaalde *gedachtenstructuur*.

Het komt ons voor, dat de linguïstische muziek voortkomt uit de gedachtenstructuur die men wellicht het best kenmerkt door de term: *dialectisch*, waarbij wij niet enkel denken aan de strikte betekenis van dat woord, maar waarmee wij een denkwijze aanduiden die berust op analyse, gevolgd door het zelfstandig in elkaar zetten van de elementen, die bij de analyse onderscheiden werden, m.a.w. een redenering.

Het is deze dialectiek, deze redeneerkunst, die in de muziek leidt tot het localiseren en beklemtonen van afzonderlijke woorden van de tekst en tot het verbrokkelen van melodieën in thema's en motieven, waarmee geredeneerd wordt, hetzij in contrapuntische zin, in de zin van een doorwerking of op de wijze van een individualistische samenspraak onder de instrumenten.

Daar tegenover staat de gedachtenstructuur die wij *vitalistisch* willen noemen en die berust op directe aanschouwelijkheid, op inleven in de groei van de dingen, op synthetisch en organisch aanvoelen van de werkelijkheid. In de vocale muziek leidt dit tot een zingen over de afzonderlijke woorden heen, en in instrumentale muziek tot ongebroken melodie en de opbouw van een pathogenetische klankenstroom.

Het duidelijkst is dan ook het onderscheid tussen linguïstische en autonoom muzikale stijl tussen die gebieden, waar dialectische en vitalistische gedachtenstructuur het verst uit elkaar liggen, nl. het dialectische Europa, waar de redenering zo sterk ontwikkeld is en het vitalistisch Azië, waar het stromende leven op zo mystieke en organische wijze aanvoeld wordt.

Vrij duidelijk blijft het onderscheid nog tussen het dialectische Noord-Europa (in de Duitse muziek) en het vitalistische Zuid-Europa (in de Italiaanse muziek). Geschakeerder is de toestand in Frankrijk, waar beide gedachtenstructuren naast en door elkaar aanwezig zijn: nu eens de cartesiaanse dialectiek (b.v. in het werk van Rameau) dan weer het Bergsoniaanse vitalisme avant la lettre (van Berlioz tot Debussy).

En uiterst moeilijk wordt het onderscheid in de tijdvakken, omdat elk daarvan sterke kenmerken én van dialectiek én van vitalisme in zich draagt.

Immers, al is het Classicisme een tijdvak van de ratio, het is tevens de periode van jeugdig levensoptimisme, van vitalistische overgave aan de stroom van het leven (denken wij aan het vooruitgangsdynamisme van de 18de eeuw). En al is de Romantiek een tijdvak van overwicht van het gemoedsleven, het is ook, en

vooral juist in het Duitsland van Beethoven en Brahms, een tijd van wijsgerige dialectiek.

Laat mij eindigen met nogmaals te wijzen op het complexe van dit vraagstuk betreffende de raakpunten tussen muziek en taal. Het is zeker niet mijn bedoeling, met deze schetsmatige uiteenzetting die moeilijke en omvangrijke kwestie als opgelost te beschouwen. Maar wel vlei ik mij met de hoop, haar te hebben gesteld.

Het zou mij bijzonder aangenaam zijn, mocht, door deze bescheiden bijdrage, de aandacht van filologen en musicologen op dit boeiende probleem gevestigd worden.