

De Vreugde der Wet

donderdag 15 t/m zondag 18 september 2011

Essay bij de lezing 'De Vreugde der Wet'

donderdag 15 september · 19.00 - 19.40 uur · Selexyz Dominicanen

Voetnoten

door Cyrille Offermans

'Straks zal de Heer, uw God, u naar het land brengen dat u in bezit zult nemen en veel volken voor u op de vlucht jagen [...]. Wanneer de Heer, uw God, u de overwinning op hen schenkt, moet u hen doden. U mag geen vredesverdrag met hen sluiten en hen niet sparen. Sta ook geen huwelijksverbintenissen met hen toe; sta uw dochter niet af aan een van hun zonen en zoek bij hen geen vrouw voor uw eigen zoon. Want zij zouden uw kinderen ertoe verleiden de Heer ontrouw te worden en andere goden te dienen. Daarmee zou u zijn toorn over u afroepen en dat zou u meteen met de dood moeten bekopen. Nee, dit staat u te doen: u moet hun altaren slopen en hun gewijde stenen verbrijzelen, hun Asjerapalen omhakken en hun godenbeelden verbranden. Want u bent een volk dat aan de Heer, uw God, is gewijd.' (Deuteronomium 7,1-6)

De Zweedse dichter Lars Gustafsson heeft ooit een gedicht geschreven met de intrigerende titel 'De stilte van de wereld voor Bach'.

Intrigerend, omdat die stilte niet letterlijk kan zijn bedoeld: in de wereld voor Bach, wanneer dan ook, de vijftiende of de zeventiende eeuw, was het openbare leven, althans in de stad, niet aanmerkelijk minder lawaaierig dan in de achttiende. Daarom ligt het voor de hand de titel en het erop volgende gedicht van Gustafsson te lezen als eerbetoon aan de grote meester. Vóór Bach was er eenvoudigweg niets, die muziek mocht althans in vergelijking met de zijne geen naam hebben, de muziekgeschiedenis begint bij hem.

Zo zou je ook kunnen spreken van de stilte van de wereld vóór Stravinsky, of vóór Schönberg, de twee giganten die de muziekgeschiedenis aan het begin van de twintigste eeuw een definitieve wending in modernistische richting hebben gegeven. Die stilte-bij-wijze-van-spreken, de depreciatie van alles wat aan het optreden van zulke muziekhistorische grootheden vooraf ging, is als retorische figuur maar al te bekend. Interessanter wordt het als we ons proberen te realiseren wat het betekent dat de wereld indertijd in zekere zin *letterlijk* in stilte was gehuld: in de stad kon je gek worden van het lawaai, maar niet van de muziek. Naar muziek, zeker naar serieuze muziek, luisterde je thuis of in een concertzaal, het openbare

of semi-openbare leven werd gekenmerkt door de vrijwel volledige afwezigheid van muziek.

Zeker, je had de straatmuzikant en de orgeldraaier, maar dat was het dan ook wel zo ongeveer. Vrijwel omgeven door 'muziek' als wij zijn, kunnen we ons van die muzikloze omgeving nog maar nauwelijks een voorstelling vormen. In geen kantooruimte stond permanent de radio aan, in geen kledingzaak werd je verwelkomd door oorverdovende popmuziek, geen restauranthouder dacht zijn gasten een plezier te doen door hun conversatie met non-descript gedreun onmogelijk te maken, geen tandarts kwam op het idee de pijn van zijn cliënten te verzachten door *Eine kleine Nachtmusik* uit in het plafond weggegewerkte speakers te laten klinken – en evenmin hadden verleidingskunstenaars in dienst van het bedrijfsleven de onbewuste wereld van de weeïge geluiden ontdekt als broedplaats van akoestische verdovingsmiddelen die de consument in de gewenste kritiekloze staat van begeerte moesten brengen.

Maar dat niet alleen: wie naar muziek wilde luisteren, moest daar iets voor doen. Luisteren was een bewuste keuze die meestal enige inspanning vergde, en niet alleen omdat die muziek op zichzelf enige discipline vroeg, het vermogen zich af te zonderen voor al het andere en zich alleen op die muziek te concentreren, maar allereerst om op een plek of in omstandigheden te komen waar die muziek überhaupt te beluisteren viel. Ik heb het niet over de prehistorie maar over de wereld van, zeg, onze (over)grootouders, de tijd vóór de alomtegenwoordigheid van radio en platen-speler, en voor een flink deel van de serieuze muziek ook nog voor de tijd lang daarna.

Bach, die zijn carrière begon als kerkorganist in Arnstadt, achttien was hij toen, kreeg een maand verlof om een voettocht van driehonderd kilometer te ondernemen naar het Noord-Duitse Lübeck, waar de door hem geadoreerde Dietrich Buxtehude het orgel bespeelde – in druk bestonden diens orgelwerken niet. Bachs eigen werk is trouwens ook pas grotendeels na zijn overlijden gedrukt. Van de vijf

passies die hij blijkens een necrologie van zijn zoon Carl Philipp Emanuel had geschreven, zijn er bijgevolg twee, of eigenlijk drie, compleet verdwenen. Maar zelfs de *Mattheus-passie* zou dat lot hebben ondergaan als het handschrift ervan niet exact een eeuw na ontstaan zou zijn afgestoft door het wonderkind Felix Mendelssohn; pas weer jaren later, in 1830, werd de partituur in Berlijn gedrukt.

Niet alleen in de achttiende of de negentiende eeuw, ook in de twintigste moest je nog moeite doen om naar muziek te kunnen luisteren. In 1901 schreef de achttienjarige Anton Webern in een brief 'dat hij eindelijk de gelegenheid heeft gehad om een symfonie van Mahler te leren kennen', en dan voegt hij eraan toe: 'als piano-uittreksel natuurlijk'. Dat die muzikale eenzaamheid voor een jonge componist niet per se een nadeel is maar soms ook de voorwaarde voor een productieve naïviteit en ongeïmponeerdheid door een loodzware traditie, bewijst Charles Ives (1874-1954), de Amerikaanse heremiet, die pas decennia na zijn dood ontdekt werd. Ives bezocht geen concerten, bezat radio noch grammofoon en had welgeteld één keer iets van Stravinsky gehoord, van Schönberg of Hindemith zelfs dat niet. Zijn eigen tweede, hoogst originele en zeer on-Europese symfonie beleefde in 1951, precies een halve eeuw na voltooiing, haar première; zijn vierde in 1966, eveneens precies een halve eeuw na voltooiing.

Het lijken geluiden uit een ver verleden. In het tijdperk van de technische – en meer nog: de digitale – reproduceerbaarheid van het kunstwerk is die onbereikbaarheid van muziek onvoorstelbaar geworden. Althans voor wie tevreden is met het aanbod dat zonder meer voorhanden is. Want de alomtegenwoordigheid van de muziek waar ik zojuist aan refereerde heeft totalitaire trekken: de amusementsmuziek bestaat niet naast de serieuze muziek, voor speciale gelegenheden en omdat de boog niet altijd gespannen kan zijn, ze heeft de serieuze muziek naar de uiterste marge verdrongen.

Wie niet het geluk heeft in de buurt te wonen van een van de weinige kwaliteitsmuziekwinkels in ons land, kan ook anno 2011 nog fluiten naar zijn tweede of vierde symfonie van Ives. De enige radiozender die voor deze muziek in het leven is geroepen is ook al het domein geworden van de domme spelletjes en de bekende Nederlander, die zijn bekendheid god mag weten waar aan te danken heeft maar in elk geval niet aan zijn kennis van muziek. In het middelbaar onderwijs is muziek als vak nagenoeg afgeschaft, docenten discussiëren serieus over de vraag of leerlingen mogen werken met muziek in hun oren. Niet zo verwonderlijk dat ook de jongere generatie Nederlandse schrijvers bij muziek alleen aan popmuziek denkt.

Maar met de muziek die ons dagelijks leven begeleidt, is iets vreemds aan de hand. Ze is er in de meeste gevallen niet om naar te luisteren, sterker: ze maakt het luisteren eerder onmogelijk. Om je vrienden in café of restaurant te verstaan moeten ze over de herrie heen schreeuwen. Op de lange termijn is blootstelling eraan desastreus, zowel fysiek als mentaal. Niet alleen lopen jongeren al vroeg onherstelbare gehoorbeschadiging op, ze zullen ook nooit het vermogen ontwikkelen om naar ambitieuze muziek te luisteren. Ruimte in het hoofd, die het mogelijk maakt zich regelmatig ongestoord en geconcentreerd met muziek in te laten, is daarvoor een minimumvereiste – en die ruimte moet tegenwoordig in alle opzichten, fysiek, in tijd en mentaal, veroverd worden.

Die ruimte is trouwens niet alleen een minimumvereiste om naar muziek te leren luisteren, ze is het voor alle vormen van civilisatie. Muziek is daarvan een van de meest eisende verschijningsvormen, maar het geldt voor alle activiteiten die een hoge graad van mentale concentratie vragen. Dat leidt tot het paradoxale inzicht dat een gecultiveerd bestaan, althans in dit opzicht, niet het resultaat kan zijn van acculturatie maar juist van het verzet daartegen. Een gecultiveerd bestaan is alleen mogelijk voor wie zich leert af te zonderen, voor wie zich, te midden van alle herrie, leert doof te maken voor die herrie.

Dat alles klinkt als actuele cultuurkritiek, toch is het dat maar tot op zekere hoogte. Ook in de oudste tijden moesten mensen al leren onderscheid te maken tussen geluiden die hen verder brachten, die hun de intelligentie, de kracht en de behendigheid schonken levensbedreigende moeilijkheden te overwinnen, en geluiden die hen, als ze de lokroep ervan niet konden weerstaan, in het verderf stortten. Dan denk ik natuurlijk allereerst aan een verhaal uit de Griekse mythologie, oerbron van de Europese beschaving, dat in talloze versies, elkaar aanvullend of tegensprekend, is overgeleverd: het verhaal van de sirenen.

De sirenen zijn twee, soms drie, hybridische wezens, half vogel, half vrouw, die 'door hun betoverend zoete zang de ondergang / bezorgden aan wie durfden landen op hun kust' (*De tocht van de Argonauten*). Hoe de zeevaarders precies aan hun eind kwamen is onbekend, maar dat er een dodelijk gevaar dreigde in de aantrekkingskracht van de 'leliezachte stemmen' van hun verleiders staat vast. 'Iedere man hoort dat wat hij heimelijk altijd al wilde / horen en hangt verrukt aan de lippen van de sirenen / tot hij sterft.' Van eerdere slachtoffers restten slechts 'huiden, schedels en beenderen', te midden waarvan de sirenen 'op hun bloemetjesweide' op volgende slachtoffers wachtten.

De argonauten ontkwamen aan het gevaar dankzij Orpheus, 'de enige die de muziek kon beoordelen'. Orpheus 'redde zijn vrienden – dit soort volkskunst liet hem onbewogen – met zijn onovertroffen, superieure gezangen'. Elders heet het dat Orpheus op het moment dat de schepelingen de touwen van het schip aan land wilden werpen zijn citer had gepakt en 'luid een snelle melodie had ingezet / van vloeiend heldere tonen om de oren van / zijn makkers van zijn luid getokkel te doen tuiten. / De meisjeszang werd door de citer overstemd'.

In de *Odysee* is het 'de schoongelokte Circe' die de listige Odysseus waarschuwt voor de sirenen. Zij adviseert hem zich aan de mast van zijn schip te laten vastbinden, hij mag kennelijk wel op afstand genieten van het gezang maar moet zich bij voorbaat

indekken tegen het risico van bedwelming. Mocht hij zijn vrienden bidden en smeken hem los te maken, dan moeten ze hem nog strakker boeien. Zelf mogen die vrienden het gezang zelfs helemaal niet horen, Circe raadt hem aan hun oren in te smeren met was. En aldus geschiedde. Niettemin dreigt Odysseus op het moment suprême nog te bezwijken voor de verleiding: vastgesnoerd aan de mast beveelt hij zijn mannen via 'een wenk' van zijn 'brouwen' hem los te maken – wat ze weigeren.

Waaruit het gezang van de sirenen precies bestond, wat het zo dodelijk verleidelijk maakte, weten we niet. Niets van die archaische muziek is schriftelijk overgeleverd. Elke poging tot authentieke uitvoering ervan is onbegonnen werk, hoewel een reconstructie van de gebruikelijke instrumenten op grond van afbeeldingen en teksten goed mogelijk zou zijn. Ook naar de betekenis van de mythen moeten we raden: ze geven, anders dan de moderne roman, geen verklaring, geen uitleg, geen interpretatie van menselijk handelen.

Vast staat alleen dat de stemmen van de sirenen een betoverende, hallucinogene uitwerking hadden op de zeelui, en dat die hun dood betekende. Overleven konden ze slechts door niet aan de onmiddellijke verleiding toe te geven en hun verlangens te sublimeren. Daarbij werden ze geholpen door Orpheus, die, kennelijk ongevoelig voor de zang van de sirenen, met zijn 'onovertroffen, superieure gezangen' uiteindelijk ook heilzamer muziek ten gehore brengt. Wat niet vreemd is: de lierspelende Orpheus is de zoon van de eveneens lierspelende Apollo, de mythische god van het evenwicht, het maatgevoel, de zelfkennis – en van de muziek.

Dan is een enkel woord over Plato (427-347 v. Chr.) onvermijdelijk. De erfenis van Plato, de grootste Griekse filosoof, leeft voort in het christendom, 'christendom is platonisme voor het volk' (Nietzsche). Zijn afwijzende houding tegenover kunst heeft onze cultuur diepgaand beïnvloed, tot op de dag van vandaag. Plato moest niks hebben van de dichters

en hun mythen. Kunst in het algemeen kon nog wel nuttig zijn, soms, bij uitzondering en alleen in streng gecensureerde vorm. Ze moest de kosmos presenteren als wat ze in zijn idealistische visie was: een volmaakt geordend geheel. Voor de willekeur, het irrationalisme, de ongrijpbaarheid en de veranderlijkheid van de mythen had hij niets dan verachting.

Muziek was voor Plato alleen toegestaan als ze een disciplinerend effect had, ter ondersteuning van het exact gelijktijdige marcheren of roeien, of van lichamelijke oefeningen. Muziek van blaasinstrumenten en 'instrumenten met onnodig veel snaren' werkte overgevoeligheid en onbeheerstheid, ja zelfs verwijfdheid in de hand. 'Wanneer een jongen zich aan zulke muziek overgeeft en door zijn oren als door een trechter zijn psyche laat vollopen met weke, weemoedige melodieën en al zijn tijd doorbrengt met geneurie en gekweel [...] begint zijn temperament te smelten en langzaam weg te druppelen, totdat het volledig is weggesmolten. Dan is hij [...] een futloze figuur geworden. [...] Om het minste of geringste is hij dan geprikkeld en die opwinding verdwijnt weer even plotseling als hij gekomen is. Van wilskrachtig is hij humeurig geworden en verschrikkelijk moeilijk in de omgang.'

Maar het gevaarlijkst is de muziek die zich heeft losgemaakt van het woord. Muziek zonder woorden heeft zich het verst verwijderd van de ratio, het vermogen dat onze zinnen en begeerten controleert en beheerst. Daarom schuilt er in die muziek altijd een gevaar, elk moment kan ze de orde ondermijnen. Pas eeuwen later, in het monotheïstische christendom, komt de fundamentalistische muziekpolitiek van Plato's fictieve staat goed tot leven. Van meet af aan maakten de kerkvaders (de postapostolische auteurs van het vroegmiddeleeuwse christendom), net als Plato, een scherp onderscheid tussen acceptabele en onacceptabele muziek. Daarmee betreden we het terrein van de Musica Sacra.

Acceptabel was de muziek van het woord, onacceptabel de woordloze muziek, waarvan Augustinus

(354-430), sprekend uit eigen ervaring, de 'verderfelijke invloed' op 'zwakke geesten' maar al te goedkende. Gedurende de hele christelijke Middeleeuwen was serieuze muziek – kerkmuziek – eentonige, eenstemmige zang ter ondersteuning van Gods woord. Muziekinstrumenten waren in de vroege christelijke kerken verboden. Woordloze muziek – wist Thomas van Aquino – leidde vanwege haar louter fysieke aard de gedachten te zeer af en zette aan 'tot vleselijke genoegens'. En als iets het eeuwige zielenheil bedreigde, waren het wel de ergste van alle zintuiglijke genoegens, de vleselijke.

Dus verplichtte paus Gregorius, imperialistisch architect van het middeleeuwse pausschap, de hele christengemeenschap eind zesde eeuw tot een ascetisch muzikaal dieet, het gregoriaans. Het gregoriaanse gezang was eenstemmig, de teksten bleven beperkt tot die van het evangelie. Weliswaar ontstonden in de loop der eeuwen, zowel in de tekst als in de muziek, steeds meer aangroeijsels, versieringen, de eerste voorzichtige pogingen het oor te strelen, tropen genoemd, maar die klonken de conservatieve kerkleiders als een vloek in de oren.

Een millennium later probeerden de vrome apparatsjiks van het Concilie van Trente (1545-1563), de georganiseerde katholieke reactie op de reformatie, orde op zaken te stellen door de liturgische muziek te zuiveren van alle 'barbarismen, obscuriteiten, tegenstrijdigheden en oppervlakkigheden', liefst wilden ze de polyfonie, die sinds de elfde eeuw tot bloei was gekomen, als zodanig verbieden. Maar zij zouden door Giovanni da Palestrina, belast met de taak die zuivering door te voeren, tot rekkelijkheid zijn gedwongen toen deze een mis voor zes stemmen liet horen om te bewijzen dat polyfonie niet per se onverenigbaar was met de verplichte christelijke geest van nederigheid en onderdanigheid.

Musica Sacra in zijn meest zuivere vorm, zoals bedoeld door Gregorius, is een paradoxaal monstrem. Je zou met enige overdrijving – en met een twintigste-eeuws concept – van antimuziek kunnen spreken, muziek die eigenlijk helemaal geen muziek wil zijn.

Want wat blijft er over van muziek die ontgaan wordt van alle sonische 'onzuiverheden' dankzij welke ze nu juist bestaat? Van muziek die haar best doet al haar door het oor te registreren akoestische eigenschappen te ontkennen en onze geest bij wijze van spreken rechtstreeks te beroeren?

Die Musica Sacra staat in dienst van een rituele onthechtings- en immuniteitsoefening. Ze vult de totale ruimte tot ontzagwekkend hoog boven de gebogen hoofden van de geknielde gelovigen met het Woord Gods, dat hen ervan doordringt, in de meest concrete en wel degelijk fysiek-zintuiglijke vorm, dat het tijdelijke, het aardse, het lichamelijke er niet toe doet, dat zij de aantasting van hun fysieke integriteit door geweld, ziekte, honger en dood, kortom al het aardse leed dienen te verdragen ter wille van de eeuwige zaligheid – zoals Christus hen heeft voorgedaan. Wat wij geloof noemen is vooral het geloof in het vermogen dat zij daar, net als Christus, toe in staat zijn, passief, zonder verzet. Wie dat niet kan opbrengen, lijdt aan hoogmoed, de ergste van alle zonden.

Zoals bekend duldde de Oudtestamentische, dus ook de christelijke God, althans zijn propaganda-afdeling op aarde, de Roomse Kerk, van meet af aan geen concurrentie. Oppositionele stemmen, stemmen van lokale of regionale goden die tot dergelijke 'hoogmoed' inspireerden, werden, zeker na het optreden van Augustinus, geïntimideerd, bedreigd met hel en verdoemenis en hardhandig het zwijgen opgelegd. Verboden stemmen, stemmen waar men zich doof voor diende te houden, waren des duivels. Eenvoudig te bestrijden was die duivel allerm minst, als geen ander wist hij hoe de mensen te verleiden. En erger: de duivel bezat proteïsche – dus mythische – kwaliteiten, als geen ander beheerste hij de kunst van de metamorfose, hij trad op in telkens andere gedaante, was grillig en ongrijpbaar.

Daarom verbaast het niet dat de duivel aan het einde van de achttiende eeuw, ten tijde van de beginnende Romantiek, zijn rentree beleefde bij

tallose dichters, denkers, kunstenaars en componisten (Thomas Mann noemde de muziek 'het demonische gebied bij uitstek'), zij het nu onder een diametraal tegengesteld voorteken. De creatieve intelligentsia wist maar al te goed dat in de taboes waarvan de duivel de schending toejuichte, een oneindige wereld van veelbelovende mogelijkheden schuilging. En dus: dat een moderne civilisatie alleen kon ontstaan uit de geest van verzet tegen een kerkelijke macht die aan een systematische intimidatie- en angstpolitiek, gecentreerd rond de duivel als verleidingskunstenaar, alles te danken had. In de negentiende eeuw groeide het besef dat artificiële paradijzen slechts toegankelijk waren via een pact met de duivel – E.T.A. Hoffmann schreef zijn *Elixiere des Teufels* (1815), Baudelaire zijn 'Litanies de Satan' in *Les fleurs du mal* (1857).

Het beroemdste pact met de duivel, dat vooral in de Duitse geschiedenis tallose sporen heeft nagelaten, is natuurlijk dat van Faust, de legendarische figuur gebaseerd op een vroeg zestiende-eeuwse 'varende gezelschap', magiër en spotziek verteller, die de taal van het volk sprak en op jaarmarkten en in herbergen afgaf op officiële geleerden en geestelijken. Voor de arme boerenbevolking belichaamde hij, veel meer dan de 'redelijke' Luther, die hem verketterde, de hoop op betere tijden. Vooral dankzij Goethe werd Faust ook in de hogere cultuur populair, allereerst als man van de Verlichting, in wiens grenzeloze kennisdrang de burgerij haar eigen emancipatorische verlangens herkende. Faust – geïnstrueerd door Mephisto, specialist in stimulerende middelen – stond voor onafhankelijkheid, verantwoordelijkheidsgevoel, zelfverwerkelijking. Niet vreemd dat er, min of meer in het spoor van Goethe, ook diverse opera's over Faust werden geschreven, onder meer door Gounod, Berlioz, Busoni en Hanns Eisler, hoewel die laatste in het libretto is blijven steken.

Een tussenopmerking. Ik hoop dat u het niet als een vorm van indecentie opvat als ik, in het licht van het bovenstaande, mijn twijfels uitspreek over het motto dat aan Musica Sacra van dit jaar is meegegeven.

De formulering 'Vreugde der Wet' kan vrij associërend ongetwijfeld met allerlei ideeën verbonden worden, maar toch vooral met bedenkelijke, ja zelfs hoogst verwerpelijke ideeën. De meest concrete verwijzing, en voor zover mij bekend ook de enige letterlijke, is die naar de joodse traditie, die een jaarlijks feest van de Vreugde der Wet kent.

Het gaat daarbij om het chassidisme, een ultra-orthodoxe, uit Polen afkomstige richting die zich in meestal kleine sektes onder leiding van een *rebbe* over de wereld heeft verspreid, maar verder weinig tot niets van die wereld wil weten. Alles wat aan de 'moderne' tijd herinnert wordt afgezworen, of het nu met kleding, eetgewoonten of seksualiteit te maken heeft. Buiten Israël wonen de meeste chassidim in Parijs, Antwerpen en vooral New York. Hun vreugde heeft iets van een mentaal a priori, het is eerder een opdracht en een verplichting dan het spontane gevolg van gelukkige omstandigheden.

Tot welke ondraaglijke paradoxen dat leidt kunnen we leren uit een roman van de Amerikaanse Pearl Abraham (uit 1995), die in de Nederlandse vertaling ook de titel *Vreugde der wet* heeft meegekregen. Hoewel het omslag anders suggereert – een mierzoete, ietwat nevelige foto van een jong meisje bij een chanoekia met de gebruikelijke negen kaarsjes – is het boek hard en schrijnend. Abraham vertelt het autobiografische verhaal van een meisje, Rachel, in de puberteitsjaren. Rachel is de oudste van een gezin van zeven kinderen, haar vader is een uit Roemenië afkomstige *rebbe* 'zonder volgelingen', die, het wordt alleen in een terzijde vermeld, de Holocaust heeft overleefd.

De Nederlandse titel klinkt cynisch: van enige vreugde is geen sprake. Het leven staat tot in de onschuldigste details onder het drukkende dictaat van de chassidische wetten. Elk verlangen van moeder of kinderen naar een ietwat normaal Amerikaans bestaan wordt door de vader als 'zonde der assimilatie' veroordeeld, en dat leidt tot extreme interne spanningen en totale vertwijfeling. Van de gedachte dat leven volgens de wet voorwaarde is voor vrijheid

laat Abraham geen spaan heel. Vrijheid begint waar de mens de moed heeft zich van zijn eigen verstand te bedienen, maar juist het eigen verstand wordt ook in dit fundamentalistische schrikbewind als werktuig van de duivel gezien.

Muziek speelt in het boek geen rol. Uiteraard niet – muziek, kunst en literatuur vormen voor alle orthodoxe geloofsgemeenschappen gevaarlijke bedreigingen. Voor Rachel is de bibliotheek dan ook het centrum van haar geheime verlangens. Stiekem lezen is voor haar, 'the romance reader' (zoals de originele titel luidt), net zo opwindend als voor Louis Seynaeve in Claus' *Verdriet van België*, dat in de nadagen van de christelijke suprematie in Vlaanderen speelt. Voor de buitenstaander is het van een hoogst ironische evidentie: de verschillen tussen christelijk, islamitisch en joods fundamentalisme zijn in essentie uiterst klein. Er is in alle gevallen maar één boek, en dan ook nog eens in alle gevallen nagenoeg hetzelfde boek. Kunst en muziek zijn alleen in streng dienende functie toegestaan.

Het is waarschijnlijk overdreven om te stellen dat Musica Sacra de overgang van late Middeleeuwen naar nieuwe tijd niet had overleefd zonder Giovanni da Palestrina, de belangrijkste componist die de stilte van de wereld voor Bach doorbrak. Zeker is dat Palestrina, door de muziekfundamentalistische sectie van het Concilie van Trente te weerstaan, in de katholieke kerken vanaf de late zestiende eeuw een sobere maar polyfone welluidendheid heeft geïntroduceerd die als hoogtepunt van de renaissancemuziek geldt. Curieus genoeg, op het eerste gezicht, bevindt de antimuziekfractie zich nu in het kamp van de religieuze tegenstanders.

De fanatiekste, meest puriteinse divisies van de hervormingslegers waren zagezegd roomser dan de paus: in de kerken van de aanhangers van Calvin waren alle instrumenten verboden, ook en vooral het orgel, dat hier en daar al vanaf de negende eeuw de hardste asceten in vervoering had gebracht, maar de puriteinen nu al te zeer aan de gehate

roomse moederkerk herinnerde. De lucht waarmee de orgelpijpen werden aangeblazen moest wel uit het verdorven binnenste van de duivel komen. Het orgel leidde af van de preek en sprak in 'tongentaal', ook wel glossolalie genoemd, wat in gereformeerde kring als bezetenheid door de duivel werd gezien. Niet vreemd dus dat het orgel 'satans fluytenkast' werd genoemd. In Frankrijk en Engeland was er sprake van een heuse orgelstorm, vaak even verwoestend als de Beeldenstorm; niet tevreden met het vernielen van kerken en kloosters sloegen de fanaten van het Woord een groot aantal orgels aan diggelen.

Ook in Nederland treffen we de onverzettelijkste muziekhaters aan in de puriteinse gelederen van het protestantisme. De synode van Dordrecht van 1574 had elk orgelspel tijdens de dienst verboden, ondanks protesten van de stedelijke burgerij en overheden. Maar hier bleef het bij een pennestrijd, waaraan zelfs werd deelgenomen door Constantijn Huygens, homo universalis als geen ander en componist van meer dan zevenhonderd composities, vooral voor clavecimbel. In een traktaat (uit 1641) over het 'gebruyck en ongebruyck van 't orghel in de kercken der Vereenichde Nederlanden' pleitte Huygens, die de gereformeerde kerkzang niet om aan te horen vond, diplomatiek voor 'een bescheiden voor- en tussenspel en zachte begeleiding', wat hem op woeste reacties van tegenstanders kwam te staan. Maarten 't Hart heeft in *Het psalmenoproer* (2006) uit de doeken gedaan hoe de orthodoxe broederschap zelfs halverwege de achttiende eeuw nog in paniek raakte toen een nieuwe rijmloze vertaling van de psalmen tot een afwijking van de traditionele 'zingtrant' leidde.

In de Lutherse kerken ging het er heel anders aan toe. Luther gold juist als voorvechter van kerkmuziek, meer in het bijzonder van de gecontrapunteeerde polyfonie. Hij zag in de drie, vier, vijf verrukt rond een eenvoudige melodie dartelende stemmen 'een hemelse dans', een schitterend eerbewijs aan God. Luther schreef ook zelf de nodige muziek, waaronder

Ein feste Burg ist unser Gott. Heinrich Heine, die Luther mateloos bewonderde – hij preees hem vooral omdat hij, na een millennium van tirannieke katholieke zelfverloochening, ‘de geest weer een lichaam’ had gegeven – noemde *Ein feste Burg ist unser Gott* ‘de Marseillaise van de Reformatie’. Bach heeft er een van zijn grootste cantates op gecomponeerd.

Overigens was Bach, zoals gezegd, zijn carrière begonnen als organist. Afkomstig uit een geslacht van organisten en clavecinisten was hij op zijn achttiende al een zo bedreven musicus dat hij in Arnstadt tot kerkorganist werd benoemd. Maar met zijn vernieuwingsdrang, met de vrijheden die hij zich permitteerde, kwam hij al gauw in conflict met zowel zijn opdrachtgevers als de zangers en instrumentalisten met wie hij samenwerkte. De tegenwoordig in het politieke discours merkwaardig populaire formulering ‘voluit op het orgel gaan’ zou met het oog op Bach gemunt kunnen zijn: zijn psalmenimprovisaties waren zo ergerlijk complex dat het voor de kerkgemeente onmogelijk was erbij te zingen. Hij verhuisde naar Mühlhausen en vervolgens naar Weimar, waar hij alleen al meer dan tweehonderd lutherse cantates componeerde; door het opnemen van recitatieven en aria’s in een opera-achtige, vooral bij Vivaldi beluisterde stijl, verkende hij daarin vrijmoedig het grensgebied tussen religieuze en seculiere muziek.

Daarmee hebben we het gebied van de middeleeuwse ascese van Musica Sacra definitief verlaten. De belangrijkste vernieuwende impulsen, ook voor de liturgische muziek, komen voortaan, zoals Bach al liet zien, van buiten de kerk. En dat wil primair zeggen: van de antropocentrische cultuur die in het quattro- en cinquecento aan de Noord-Italiaanse renaissancehoven tot ontwikkeling kwam. Het gezag van de christelijke kerkvaders is daar ver te zoeken, met grote ijver worden daarentegen de heidense Ouden bestudeerd en nagevolgd. Vreugde ontleent men niet aan het zich schikken naar Gods wetten, maar aan de perfectionering van de eigen lichamelijke en geestelijke voortreffelijkheid.

Een goed beeld van de nieuwe idealen geeft *Het boek van de hoveling (Libro del Cortegiano)* van Baldassar Castiglione, geschreven in de hoogtijdagen van de Italiaanse Renaissance, in dezelfde tijd dat Machiavelli zijn pragmatisch-cynische aanbevelingen schreef voor de vorst (*Il Principe*, 1513). Castiglione, die zijn ervaringen had opgedaan aan de hoven van de Gonzaga’s in Mantua en Guidobaldo da Montefeltro in Urbino, schrijft een even fraai, onder meer door Cicero en Livius beïnvloed proza als Machiavelli, het boek biedt ook de lezer van nu nog veel leesgenot. Het kan misschien nog het best worden getypeerd als ondogmatisch conversatieproza, waarin losjesweg en met gevoel voor humor hardop wordt nagedacht over de ideale hoveling. Sleutelwoorden in het discours zijn *grazia* en *sprezzatura*, ofwel innemendheid en achteloosheid, want de op alle gebieden nagestreefde innemendheid mocht vooral geen gekunstelde of geforceerde indruk maken. Wie schijnbaar moeiteloos tot grootse dingen in staat was, wekte de indruk nog veel meer te kunnen als hij het echt zou willen.

Het evenzeer middeleeuwse als calvinistische idee dat de mens een nietig, onbetekenend wezen is, geneigd tot alle kwaad, was hier weinig populair. In de talrijke goudomrande spiegels monsterden de hovelingen hun uiterlijk op vanzelfsprekende innemendheid, daarmee zelfbewust inbreuk plegend op het eeuwenoude christelijke narcismeverbod. Niet langer wensten zij te leven in het deprimerende besef van de ultieme menselijke kleinheid, groots is het leven voor wie zijn talenten op alle terreinen van het leven ontwikkelt. Hier, aan de Italiaanse hoven, ontstonden de vroegste vermoedens van individuele zelfverwerkelijking die pas eeuwen later, in de tweede helft van de achttiende eeuw, gemeengoed zouden worden in kringen van de burgerlijke intellectuele elite.

Dat in het hoftheater en de hofmuziek (een hoveling moest volgens Castiglione uiteraard evenzeer van de letteren als van muziek houden, en liefst ook enkele

instrumenten bespelen) werd teruggegrepen op motieven uit de voorchristelijke wereld, vooral uit de Griekse mythologie, kan niet verwonderen. Het populairst moet Orpheus zijn geweest, de lierspelende zanger die met zijn betoverende spel stenen liet bewegen, bomen ontwortelde, beken en rivieren uit hun bedding haalde, de natuur kortom moeiteloos naar zijn hand zette. In zijn gevoel voor evenwicht, harmonie en matigheid moet men een prefiguratie van de eigen aristocratische idealen hebben gezien.

Voorals Orpheus' liefdesgeschiedenis met Eurydice moet tot de verbeelding hebben gesproken. Ze leverde Claudio Monteverdi de stof voor een nieuwe vorm van muziektheater, de opera, ook bedoeld als renaissance van de Griekse tragedie – geen toeval overigens dat zijn *Orfeo* voor het eerst werd uitgevoerd aan hetzelfde hof in Mantua waar Castiglione een eeuw eerder als hoveling verbleef. Maar in 1607 werd niet alleen een nieuw muziekgenre geboren. Nergens overtuigender dan in de schetterende bazuinen van Monteverdi's *Orfeo* – tenzij in de herhaling daarvan in de ouverture van zijn *Mariavespers*, waar ze worden gevolgd door een openbarstend Alleluia – kondigt een volstrekt nieuwe, heldere Primavera zich aan, die de wereld toont als een veld van ongekende en onbegrensde mogelijkheden.

Dat alles kon de religieuze muziek niet onberoerd laten. Vermenging met seculiere muziek werd onvermijdelijk. Monteverdi wisselde de gregoriaanse psalmen in zijn vespers af met niet-religieuze motetten, die het geheel, net als in Bachs *Mattheus*, een opera-achtig karakter gaven. In het kader van de contrareformatie koos de katholieke kerk voor een nieuwe strategie, die weliswaar haaks stond op het programma van levensverachting dat ze altijd gepredikt had, maar die er wel blijk van gaf dat ze de tekenen van de nieuwe tijd verstaan had. In de rijke delen van Europa kon God alleen nog met kans op succes als Heer der Schepping geprezen worden als die schepping ook zelf in al haar fysieke en veelvormige pracht, als één gigantische *Wunderkammer*, bejubeld kon worden. En dus startte ze een onge-

kend esthetisch offensief, dat we kennen onder de naam Barok.

Gedaan was het met het beeld van het aardse tranendal. De meesterwerken van de beeldende kunstenaars, van Michelangelo en Rafaël (die een prachtig portret schilderde van Castiglione) tot Tiepolo en Bernini, geven eerder voedsel aan de veronderstelling dat we, op zijn minst in de verbeelding en dus potentieel, in de beste aller werelden leven. Het zijn de hoogtijdagen van Bach (hoewel van huis uit protestant), Vivaldi en Händel. Of de eufonische weelde van hun polyfone meesterwerken de kerkgangers nader tot God heeft gebracht, wil ik in het midden laten, waarschijnlijker lijkt me dat ze door de *Hohe Messe* (BWV232), het *Gloria* (RV589) en de *Messiah* (HWV56) een kracht in zichzelf hebben ontdekt die hen motiveerde in het eigen leven te streven naar het betere, het hogere, het mooiere, om zich, niet anders dan hun humanistische en ongelovige tijdgenoten, te verheffen uit de miserabele omstandigheden waartoe zij zich eerder door een wreed en ondoorgrondelijk Godsbesluit veroordeeld zagen.

Het wordt tijd dat ik u even geruststel. Het is niet mijn bedoeling de hele muziekgeschiedenis van commentaar te voorzien. Wel wil ik nog graag een paar voetnoten plaatsen bij enkele *capita selecta* uit die geschiedenis voor zover die het thema van Musica Sacra raken. Grof gezegd kan die geschiedenis vanaf de Renaissance beschreven worden als een proces van desacralisering, zo u wilt van secularisering. Natuurlijk werd er, zoals we zagen, ook toen nog sacrale muziek geschreven, maar die maakte in toenemende mate gebruik van motieven en technieken uit de seculiere muziek, en had, uitzonderingen daargelaten, ook geen strikt missionaire bedoelingen meer.

Steeds meer verplaatste het zwaartepunt van de nieuwe muziek zich van kerk en hof naar de woningen, buitenhuizen en palazzi van de aristocratie en vooral naar de nieuwe, openbare concertzalen, die vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw in

alle grote steden werden gebouwd. Sacrale muziek die daar werd uitgevoerd, dus los van het religieuze ritueel, onderging een proces van musealisering: cultuur ontdaan van haar functie, in principe toegankelijk voor iedereen, die voortaan – eveneens in principe – op louter muzikale kwaliteiten werd beoordeeld.

Nu de componist werd ontslagen van de plicht de lof van de heer – met of zonder hoofdletter – te zingen, werd hij gedwongen zich steeds meer op het muzikale materiaal zelf te richten. Dat is het geboortuur van de autonome muziek, al moet men zich die bevalling niet te abrupt voorstellen. In de woningen van de aristocraten kwam de kamermuziek, die ook aan de vorstenhoven al werd beoefend, tot grote bloei. In de concertgebouwen gold dat voor de symfonie, bij uitstek een burgerlijke muziekvorm.

Maar ook autonome muziek is nooit helemaal nieuw. Ze ontwikkelt zich hoe dan ook op basis van eerdere muziek. Wat niet wegneemt dat zulke van zijn lovende taak geëmancipeerde muziek steeds meer alleen maar muziek is. Muziek, zei Stravinsky lichtelijk provocerend, drukt niets uit, gaat alleen over zichzelf. Bijgevolg behoorde vanaf *Pulcinella* (1919), waarvan hij de melodieën vooral aan Pergolesi ontleende, alle eerdere muziek tot zijn materiaal; tot vlak voor zijn dood werkte Stravinsky aan de instrumentatie van vier preludes en fuga's uit Bachs *Wohltemperierte Klavier*. Dat componisten van liederen, oratoria en opera's hun stof desondanks bleven ontlenen aan mythen, verhalen en gedichten spreekt vanzelf, maar ook daar waren de woorden doorgaans sterk ondergeschikt aan de muziek.

Behalve een speciale ruimte had de ontwikkeling van de symfonie een flinke uitbreiding en perfectivering van het orkestinstrumentarium tot voorwaarde. Dat gebeurde allereerst met de piano, waarvan het oermodel, afkomstig uit de werkplaats van de Italiaanse clavecimbelbouwer Bartolomeo Cristofori, als 'clavecimbel met zacht en luid' ('piano e forte') werd omschreven; vervolgens met zowat alle blaasinstru-

menten. Halverwege de achttiende eeuw kreeg de samenstelling van het symfonieorkest zijn beslag – vier secties: strijkers, hout- en koperblazers, slagwerk – waarna Haydn, Mozart en Beethoven de kunst van de orkestratie, het op elkaar afstemmen van de verschillende instrumenten, verder vervolmaakten.

Nu muziek nergens meer toe diende, niet tot op-luistering van een kerkelijke plechtigheid of een vorstelijk feest, niet als ondersteuning van een verhaal of als metrische grondslag voor een dans, bleef er voor het publiek niets anders over dan zich te richten op de muziek als muziek – stil, geconcentreerd. Dat mag vanuit het perspectief van de huidige concert- of operabezoeker normaal zijn, in de achttiende eeuw was het dat geenszins. Het publiek moest leren stil te zitten en zich terughoudend te gedragen. Vooral in de minder gerenommeerde concertzalen, opera-huizen en theaters buiten de grote steden was het doodnormaal dat het publiek zich uitgebreid bemoeide met de gang van zaken op het toneel. Musici, zangers en acteurs werden hardop becommentarieerd en onderbroken, op verzoek werd een fraaie aria of bloedstollende scène gerust een tweede keer gespeeld – niet als toegift, na afloop, maar als onderbreking van de uitvoering.

Pas in de late achttiende, vroege negentiende eeuw werd die spontaniteit steeds minder op prijs gesteld. Een beschaafde concertganger hield zich in, kletste niet met de burens, klapte niet meer om de haverklap. Symfonische muziek bood daar ook weinig aanleiding toe: bij gebrek aan een verhaal was emotionele betrokkenheid bij een van de protagonisten uitgesloten. Om de vaak lange, romanachtige muzikale spanningsbogen recht te doen was betrokkenheid van het oor des te noodzakelijker. De toenemende complexiteit van de muziek vroeg om de introductie van de dirigent en eiste zowel van de uitvoerenden als de toehoorders onverdeelde aandacht. De concertbezoeker deed een historische ontdekking: hem werd, naarmate hij zich meer op de muziek en niets dan de muziek leerde te concentreren, het verband tussen zelfdiscipline en luistergenot duidelijk.

Zo leidde de secularisering van de muziek tot paradoxale gevolgen: waar ze zich het verst verwijderde van haar rituele en religieuze oorsprong, ontstonden er als het ware van binnenuit nieuwe rituele vormen. Even gedecideerd als de muziek zich onttrok van haar dienende magische functie, ontwikkelden dirigenten, prima donna's en vioolvirtuozen nieuwe vormen van magie, die het publiek met stomheid sloegen.

Niccolò Paganini, de uit Genua afkomstige violist, was ongekend populair in alle lagen van de bevolking, niet alleen dankzij zijn fabelachtige, volgens Liszt zelfs bovennatuurlijke techniek, ook dankzij zijn sensationele, met extramuzikale expressieve middelen verrijkte podiumact. Hij werd *il violinista del Diavolo* genoemd, het gerucht ging dat hij 's nachts op het kerkhof speelde. De gewenste concentratie op zijn technische bravoure werd nog in de hand gewerkt door een gebruik dat halverwege de negentiende eeuw zijn intrede deed: als de uitvoering begon werd de zaalverlichting gedempt, zodat alleen het podium, als de geseculariseerde versie van offerplaats of altaar, nog werd verlicht.

Toch is hier alleen in schijn sprake van een hernieuwde sacralisering. In werkelijkheid gaat het om een popularisering door effectbejag, een praktijk die pas in de commerciële muziek van de twintigste eeuw voluit tot bloei zou komen. Een ondubbelzinnige resacralisering van de muziek met grote gevolgen was het levenswerk van Richard Wagner (1813-1883).

Als beginnend componist was Wagner idolaat van de revolutionaire Beethoven, vooral van diens strijkkwartetten en symfonieën; van de heroïsche *Negende Symfonie* maakte hij al op zijn zeventiende een pianotranscriptie. Beethoven had in deze 'koorsymfonie' de oorspronkelijke relatie van muziek en tekst hersteld; bovendien zocht hij aansluiting bij het volk uit Bonn, waar hij vandaan kwam. Ook Wagner, de aartsromanticus, droomde van het herstel van een vermeende, in de loop van de moderne geschiedenis uiteengevallen eenheid op elk gebied. Later, na de

frustrerende ervaringen van de revolutie van 1848 en 1849, waaraan hij met gevaar voor eigen leven had deelgenomen, vond hij dat niet alleen de muziek maar de hele concertpraktijk radicaal moest worden veranderd.

Die praktijk was verworpen tot vaudeville-achtig amusement voor een burgerlijke bovenlaag, die zich graag liet bewonderen door soortgenoten en bijgevolg vooral geïnteresseerd was in de klets- en modesessies tijdens de pauzes. Daar moest een eind aan komen, muziek was een bloedserieuze aangelegenheid. Door terug te grijpen op een verdrongen, dankzij pionierswerk van Jacob Grimm opgedolven Germaanse mythologie wilde Wagner het geboorneerde, verdeelde en verburgerlijkte volk in de roes van zijn allesomvattende muziektheater een revitaliserende eenheidservaring schenken.

De opera die hem voor ogen stond moest een *Gesamtkunstwerk* worden, naar het voorbeeld van het Griekse (en in zekere zin het renaissance-) drama, dat een synthese van muziek, poëzie, dans en ritueel was geweest. Wagner wilde daar de architectuur aan toevoegen. Na twintig jaar componeer- en schrijfsarbeid was zijn levenswerk, *Der Ring des Nibelungen*, voltooid, een monsterproduct van vier samenhangende opera's, bij elkaar ruim twaalf uur muziektheater dat hij liefst non-stop uitgevoerd zag worden in een door hemzelf ontworpen muziektempel.

Ook dat bouwwerk moest ertoe bijdragen dat de informele populaire opera het karakter kreeg van een streng godsdienstige plechtigheid. Uiteindelijk kwam het er dankzij financiële hulp van een bewonderaar, Ludwig II van Beieren, evenzeer liefhebber van spektakelopera's als van Efteling-achtige sprookjeskastelen. De hele inrichting was erop gericht dat niemand kon worden afgeleid door bijzaken. De zaal had de vorm van een Grieks amfitheater, elke toeschouwer had ongehinderd zicht op het podium. De orkestbak was afgedekt, zodat niet alleen de overige toeschouwers maar ook de musici onzichtbaar waren. Het podium, daar moest het wonder zich voltrekken.

Het publiek hoefde niet op de muziek te reageren, liever niet zelfs. Zodra de zaalverlichting werd gedempt moest het zich in gewijde stilte onderwerpen aan het zich uiterst traag voltrekkende muziektheatrale ritueel. Alleen dan kon het, in extatische verbondenheid met de diepste lagen van de wereldsubstantie en de ondoorgroendelijke geheimen van het Zijn, weer iets van zijn oude, vitale, volkse eenheid ervaren. Is het dan zo verwonderlijk dat Wagner, deze mythomane massahypnotiseur, rabiaat antisemiet bovendien, driekwart eeuw later Hitlers favoriete componist zou worden, wiens *Meistersinger von Nürnberg* (1860) de openingsceremonie van de nationaalsocialistische partijbijeenkomsten in Neurenberg cachet moest geven?

Aanvankelijk behoorde ook Nietzsche, hoewel ruim dertig jaar jonger dan Wagner, tot diens bewonderaars. In het totaaltheater zag hij, geheel in de geest van de meester, de wedergeboorte van de cultus van het dionysische van de oude Grieken. Maar na de première van de Ring, op vier achtereenvolgende dagen in augustus 1876, was het gedaan met Nietzsches liefde. Tot zijn schrik ontdekte hij dat Wagner in Bayreuth toch vooral een kathedraal voor zichzelf had opgericht, dat er geen sprake was van een nieuwe synthese van *grazia* en *sprezzatura*, en dat hij, erger nog, vanaf *Parsifal* (1882) troost zocht in de door hem zo gehate christelijke verlossings-idee.

Dan neemt de filosoof radicaal afscheid van de megalomane componist en van de megalomaan in hemzelf. Wagner vindt hij nu grof, gekunsteld en pompeus, Bizet wordt zijn nieuwe held. In een brief uit Turijn van mei 1888 zegt hij Bizets 'meesterwerk', *Carmen*, zojuist voor de twintigste keer te hebben gehoord, geheel en al verzonken in serene concentratie. 'Deze muziek lijkt me volmaakt. Ze komt lichtvoetig en soepel aanlopen, een en al hoffelijkheid. Ze is beminnelijk, ze zweet niet. Het goede is lichtvoetig, al het goddelijke loopt op tere voetjes: de eerste stelling van mijn esthetica.'

De post-Wagneriaanse Europese muziekgeschiedenis verloopt, onverantwoord grof samengevat, vooral langs twee lijnen, een Duitse en een Franse. De Duitse lijn loopt, allesbehalve lichtvoetig, hoffelijk, beminnelijk en op tere voetjes, van Wagner via Mahler naar de Tweede Weense School, dus naar Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern. Het was Schönbergs geniale intuïtie het tonale systeem niet alleen incidenteel, in dissonanten, te doorbreken, zoals in de hele muziekgeschiedenis was gebeurd, maar als geheel los te laten. Dat leidde omstreeks 1910 tot de onthutsende vrije atonaliteit van het monodrama *Erwartung*, het zogenoemde 'Sprechgesang' in *Pierrot Lunaire* en een aantal kale, expressionistische pianowerken.

Schönberg zag het vervolgens – helaas – als een soort lotsbestemming om het atonale principe consequent uit te werken tot de twaalftoonsmuziek, ofwel de 'democratische' gelijkberechtiging van alle twaalf tonen van de chromatische toonladder. Daaruit ontstond na de Tweede Wereldoorlog de volledig gedetermineerde seriële, maar ook volstrekt steriele muziek van de jonge Pierre Boulez en Karlheinz Stockhausen, die in geen enkele relatie meer stond tot een luisterend publiek buiten de elektronische muzieklaboratoria. Noemde ik de barokmuziek zojuist de meest genereuze uit de muziekgeschiedenis, dan behoren deze geluidsexperimenten om de geluidsexperimenten tot de minst genereuze. Elke herinnering aan de mythische sirenen is hier uitgewist.

In Frankrijk ontwikkelde de muziekgeschiedenis zich heel anders, meer in de lichtvoetige zin van Nietzsche, en wel primair dankzij het optreden van een volstrekt eigenzinnige figuur: Erik Satie. Wie over *Musica Sacra* praat, kan over de bewuste profanaties van die muziek niet zwijgen. Daarom is een voetnoot over Satie onvermijdelijk.

Wagner vormde ook voor hem het uitgangspunt, maar dan in kritische zin. Satie moest niets hebben van diens bloedserieuze pompeusheid, hij wilde de radicaalst denkbare breuk met de (post)romantische traditie als zodanig. Niets kan sterker contrasteren

met de megalomane, pathetische, eindeloos van climax naar climax golvende muziek van Wagner dan de simpele, kale pianostukjes van de jonge Satie, die door zijn vrienden treffend *Monsieur le pauvre* werd genoemd. Waar Wagner streefde naar een onstuitbare beweging die uiteindelijk alles omvatte, breekt Satie brutaalweg met het hele idee van een dramatische ontwikkeling. In het permanent trage tempo van zijn *Gymnopédies* (1887), zeker in de tergend trage uitvoering van Reinbert de Leeuw, komt de muziek bijna tot stilstand.

Dat alles was bewust anti-Wagneriaans. Satie streefde naar anonimiteit en onesthetisering van het muzikale materiaal, vergelijkbaar met de manier waarop dadaïsten en kubisten dat in de beeldende kunst deden. Hij wilde de cultuswaarde van de muziek afbreken, lang voor Walter Benjamin die afbraak toeschreef aan de technische reproduceerbaarheid van het kunstwerk. Na de hardhandige akoestische narcose door Wagner wilde Satie het oor weer gevoelig maken voor trage speeldoosmelodietjes, nauwelijks hoorbare verschillen, simpele, elkaar niet eindeloos opzweepende klanken. Al te lang had men muziek geassocieerd met de sacrale sfeer van de plechtige hoogmis voor drie heren, het werd de hoogste tijd om uit de verstikkende wierookgeur van dat idealisme te ontsnappen en weer oog en oor te krijgen voor het alledaagse.

Daarom zocht Satie, zoals zoveel tijdgenoten, aansluiting bij het circus en de music hall, gaf hij zijn werk absurde titels en omschrijvingen mee, schreef hij onder de titel *Sports et divertissements* (1914) een serie pianostukjes waarvan de in facsimile gedrukte muziek is verluchtigd met teksten en tekeningen, en maakte hij met Picasso, Cocteau en Diaghilev het ballet *Parade* (1916), waarvoor het orkest moest worden opgetuigd met revolvers, typemachines en sirenes – op youtube in verschillende varianten te beluisteren. Zijn misschien wel meest vergaande provocatie van het gesetelde muziekbedrijf was zijn *musique d'ameublement* (vanaf 1916), muzikaal behang, weggooimuziek, muziek waar je niet naar

hoeft te luisteren. Die kwam hem van de kant van Darius Milhaud op het verwijt te staan dat hij de weg bereidde voor de consumptiemuziek die in Europa overal in opmars was – ik denk eerder dat hij er de Heilige Familie Wagner mee op stang wilde jagen.

Zonder Satie zou de moderne Franse muziek zich niet zo radicaal in antiromantische richting ontwikkeld hebben. Zonder Satie zou het werk van Milhaud, Poulenc, Ravel niet zo transparant, strak en lucide geklonken hebben. Onbeantwoordbaar maar het overpeinzen waard is de vraag hoe de muziek van Debussy zich zonder Satie zou hebben ontwikkeld – Debussy, die Satie een leven lang bewonderde, hoewel die van zijn impressionisme niets moest hebben.

Aanzienlijk minder onbeantwoordbaar is een soortgelijke vraag over het werk van Satie en Stravinsky, die elkaar kort na Stravinsky's eerste bezoek aan Parijs ontmoet moeten hebben en al snel wederzijds affiniteit voelden. Toch zou het werk van de Fransman noch dat van de Rus er zoveel anders hebben uitgezien als zij nooit één maat van elkaar gehoord hadden. Stravinsky had omstreeks de tijd van hun kennismaking al een volstrekt eigen houding en geluid ontwikkeld, hij kwam in 1910 naar Parijs om de repetities bij te wonen van het in opdracht van Diaghilev geschreven ballet *L'Oiseau de Feu* (*De vuurvogel*). In 1911 zou hij *Petroesjka* voltooien, in 1913 *Le sacre du printemps*, in 1914 *Le rossignol*.

Elk van die stukken zou hier, aan het slot van deze lezing, een uitgebreide voetnoot rechtvaardigen, niettemin moet ik me tot een schandelijk minimale noot beperken, een noot die in geen verhouding staat tot het intrinsieke belang van Stravinsky's werk, respectievelijk tot de muziek die hij mogelijk heeft gemaakt.

Nog een keer refereer ik aan de tegengestelde ontwikkelingen in de Duitse en de Franse muziek van de twintigste eeuw, ofwel aan Schönberg en Stravinsky, de componisten in wier werk die tegenstellingen zich toespitsen. In terugblik moet worden

geconstateerd dat de radicale vernieuwingen van eerstgenoemde uiteindelijk van minder belang zijn geweest dan de minder radicale van laatstgenoemde. In Schönbergs twaalftoonstechniek worden de dissonanten tot systeem, tot rationeel principe, zodat de compositorische uitdrukkingsvrijheid eerder aan banden wordt gelegd dan verruimd. Stravinsky laat de tonale ordening niet principieel los, maar bespeelt haar. Wat zijn muziek bovenal zo opwindend maakt is de voorkeur voor blaas- en percussie-instrumenten, het ritme gaat niet langer gebukt onder het juk van de melodie. Met zijn grote werken van een eeuw geleden maakt hij een eind aan een hiërarchische verhouding die voor de hele Europese muziekgeschiedenis vanzelfsprekend is geweest en slaat hij tevens een brug naar de dans (hem door Pina Bausch en haar Wuppertaler Tanztheater in dank afgenomen), de jazz en diverse soorten volksmuziek.

In één zin samengevat: Schönbergs iconoclastische radicalisme bloedde dood in de seriële ingenieursmuziek van na de Tweede Wereldoorlog, Stravinsky's veel vrijere houding tegenover de muziektraditie heeft de weg vrijgemaakt voor contemporaine Amerikaanse componisten als Elliott Carter, Philip Glass, Steve Reich en John Adams, dichterbij huis voor Tristan Keuris, Louis Andriessen en Cornelis de Bondt, en zelfs, wat indirecter, voor grensgangers tussen gecomponeerde en geïmproviseerde muziek als Guus Janssen, Misha Mengelberg, Han Bennink en de onvergetelijke Willem Breuker (1944-2010) en zijn 'kollektief'.

Zeker, dat zijn niet de bekendste namen. In de programmering van Radio 4 zult u ze niet vaak tegenkomen. Van een roekeloze zin voor avontuur kan die zender sowieso niet verdacht worden; liever houdt ze zich bij het grijsgedraaide romantische repertoire waar luisteraars hun even romantische herinneringen aan kunnen koppelen. Maar wie het niet om de herinnering maar om de muziek te doen is, liefst natuurlijk in de vorm van een live-uitvoering, zal op zoek moeten gaan. Het zou overdreven zijn om onze

situatie te vergelijken met die van de jonge Bach, die zoals gezegd driehonderd kilometer moest lopen om Buxtehude op het orgel te horen, maar met aftrek van de sindsdien verworven voorsprong op het gebied van reizen en distributie zijn we er sinds de achttiende eeuw in elk geval niet enorm op vooruitgegaan.

We worden door commerciële rommel doof getetterd, ik herhaal het, maar de muziek waar het op aankomt, de ambitieuze, in welke gedaante dan ook, heeft zich van alle functies bevrijd, allereerst de commerciële, en is alleen muziek. Ze vraagt ons niet ons koopgedrag te veranderen, de angst voor de boor van de tandarts te vergeten, de wereld als een gelukkig holistisch geheel te zien of yin nader tot yang te brengen. Ze vraagt ons alleen te luisteren – met al onze intelligentie en verbeeldingskracht, ons combinatie- en associatievermogen, ons onderscheidingsvermogen en onze zin voor het onbekende – en dan zal blijken dat ze ons kan ontroeren, beroeren en vervoeren op een wijze die met niets te vergelijken valt.

Van alle andere vormen van creativiteit onderscheidt de muzikale zich in één wezenlijk opzicht: ze heeft zich bevrijd van de ballast van de wereld, ze ontwerpt haar luisterrijke weelde ongehinderd door de zwaartekracht van het bestaande. Evengoed toont die muzikale wereld glimpen van een vaak complexe, geraffineerde, verrassende logica, waarvan de contouren na drie, vijf, tien keer luisteren steeds duidelijker worden, zonder zich ooit tot een gesloten structuur te verdichten. De uiteindelijke ongrijpbaarheid van die logica, haar onherleidbaarheid tot een symbolentaal, moet de reden zijn dat zo veel filosofen – van Plato en Pythagoras tot Leibniz en Schopenhauer – muziek zagen als het zintuiglijke effect van de metafysische ordening van de wereld. Maar ook voor ons metafysisch ontvonden oor zal dat de verklaring zijn voor de met niets vergelijkbare bevrijdende kracht van muziek.

Cyrille Offermans © augustus 2011

Cyrille Offermans

Cyrille Offermans (1945) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Hij was daar eind jaren zestig actief betrokken bij de democratiseringsbeweging. In 1973 introduceerde hij kritische filosofen van de Frankfurter Schule in het Nederlandse taalgebied: Max Horkheimer, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, van wie hij ook werk vertaalde. Van 1972 tot 2005 combineerde hij een docentenbaan met schrijverschap, daarna werd hij fulltime schrijver.

Offermans publiceerde veel over literatuuronderwijs en onderwijshervormingen. Vanaf 1975 was hij medewerker en van 1982 tot 2000 redacteur van het literaire tijdschrift *Raster*. Hij redigeerde bloemlezingen over oorlogsliteratuur, Verlichtingsfilosofen (onder anderen Montesquieu, Diderot, Rousseau, Voltaire en Adam Smith), van Hans Magnus Enzensberger en Guido Ceronetti. Vanaf 1979 schreef hij voor *Vrij Nederland* (tot 2008), *De Groene Amsterdammer* (tot heden), vanaf 1991 voor *Ons Erfdeel*, vanaf 2006 voor *Zuiderlucht* en incidenteel voor onder meer

NRC / Handelsblad en *De Standaard* vele honderden recensies, artikelen en essays in de grensgebieden van literatuur, beeldende kunst, filosofie, cultuurgeschiedenis en politiek.

Cyrille Offermans publiceerde ruim twintig boeken, waaronder drie jeugdromans. Tot de recente uitgaven behoren de eerste Nederlandse brievenanthologie van de geniale achttiende-eeuwse experimentele fysicus, satiricus en aforist G.C. Lichtenberg, *Gekleurde schaduwen* (2005), over wie hij in 1990 een (ook verfilmd) toneelstuk schreef; een non-fictieboek over de ziektegeschiedenis van zijn moeder, *Waarom ik moet liegen tegen mijn demente moeder* (2006); een schitterend geïllustreerd boek over de fabuleuze tekeningen van de experimentele schilder-dichter Lucebert, *Vlek als levenswerk* (2006); cultuurkritische essays in *Schipbreuk*. Over kennis, cultuur en beschaving (2008); een literair essay in *Een verpakkings-specialist. Over Willem Elsschot* (2010); en een roman, *Dood van een leraar* (2011). Zijn werk werd diverse malen onderscheiden met belangrijke literaire prijzen.



Cyrille Offermans

MUSICA SACRA MAASTRICHT IS EEN COPRODUCTIE VAN Stichting Musica Sacra Maastricht, Theater aan het Vrijthof Maastricht en KRO Radio4

- **FESTIVALDIRECTIE** Jacques Giesen en Hugo Haeghens
- **BESTUUR** Jean Jacobs, Eddy Klomp en Bas Huijser
- **PROGRAMMACOMMISSIE** Jacques Giesen, Hugo Haeghens, Stijn Boeve, Fons Dejong (Theater aan het Vrijthof), Russell Postema, Sylvester Beelaert (KRO) en Jos Leussink (hors catégorie)
- **PROJECTLEIDING EN FONDSWerving** Stijn Boeve
- **MARKETING EN PUBLICITEIT** Edmée Janssen
- **PRODUCTIE** Peter Noten
- **UITBALIE** Hanneke Roymans
- **TECHNIEK** Peter Vanhex
- **FACILITAIR** Roel Schoenmaeckers en Claire Dullens
- **FINANCIËN** Jos Spauwen en Joyce Paquay
- **REDACTIE** Philip Leussink (vormgeving) en Jacinta Wetzler
- **BASISONTWERP** Dorine Verharen bNO

Stichting Musica Sacra Maastricht
Vrijthof 47, 6211 LE Maastricht
info@musicasacramaastricht • www.musicasacramaastricht.nl

- **MET DANK AAN** Fonds Podiumkunsten, Provincie Limburg, Gemeente Maastricht, Theater aan het Vrijthof, KRO Radio4, Prins Bernhard Cultuurfonds, VSBfonds, Fonds voor Cultuurparticipatie, Stichting Elisabeth Strouven, Maastricht VIA 2018, RKK, Stichting Kanunnik Salden Nieuwenhof, de Vrienden van Musica Sacra Maastricht, Limburgs Festival Platform, Zuiderlucht, RTV Maastricht, VVV Maastricht en Cultuurzomer, L1 Radio en Televisie en Dagblad De Limburger (Media Groep Limburg) voor de financiële en promotionele ondersteuning.
- **SAMENWERKINGSPARTNERS** Lumière Cinema Maastricht, Selexyz Dominicanen, Conservatorium Maastricht, Academie Beeldende Kunsten Maastricht, Toneelacademie Maastricht, Tout Maastricht, Maastricht VIA 2018, Opera Zuid, Limburgs Symfonie Orkest, Intro in situ, Bonnefantenmuseum, Studium Chorale, RKK, Dr. Fons Kurris, Ds. Joen Drost, Dom Adrianus Lenglet, RTV Maastricht, alle deelnemende muzikanten (Participatieproject 'In C') en locaties.

STEUN HET FESTIVAL

Voor een bijdrage vanaf € 30 geniet u als Vriend van Musica Sacra Maastricht vele voordelen. Zie www.musicasacramaastricht.nl voor meer informatie en aanmelding.



theater
aan het vrijthof

KRO

RKK

RADIO
4

FONDS
PODIUM
KUNSTEN
PERFORMING
ARTS FUND NL

provincie limburg



L1 TV FM TXT.NL

Limburgs
festival
platform

STICHTING ELISABETH STROUVEN

zuiderlucht
cultureel maandblad

Gemeente Maastricht

STU MAASTRICHT

FONDS VOOR
CULTUUR
PARTICIPATIE

VSBfonds

Prins Bernhard
Cultuurfonds

De Limburger
Limburgs Dagblad

maastricht:
STER ONDER DE STEDEN

STICHTING
Kommunale Edele
Vrienden van
Maastricht

MAASTRICHT
VIA2018