

Het Grote Luisteren – reikhalzen naar muziek

Het belang van muziek is niet dat ze emoties oproept. Het belang van muziek is dat ze muziek is, Muziek Zonder Meer. Muziek zou dan ook zodanig intensief beluisterd moeten worden, dat de luisteraar zelf de muziek wordt.

Elmer Schönberger, 17 december 2005

'Muziek betekent niets en toch betekent zij alles.'

Bondiger dan de Russisch-Franse muziekfilosoof Jankélévitch het doet, kun je het dilemma van de muziek niet samenvatten. Muziek betovert en muziek behekt. Orpheus wist met zijn snarenspeel niet alleen het gemoed van mensen te verzachten, hij lokte ook viervoetig en gevleugeld dierenvolk, ja zelfs bomen naar zich toe. Odysseus zag maar één mogelijkheid om zichzelf en zijn mannen tegen de verlokkingen van de zang der Sirenen teweer te stellen. Hij stopte de oren van zijn varensgezellen dicht met was en liet zichzelf aan de mast van zijn schip vastbinden.

Ooit was muziek iets wat alleen begrepen kon worden in samenhang met verschijnselen, groter dan de mens. Muziek, zei Schopenhauer, is de melodie waarbij de wereld de tekst is. Met deze woorden plaatste hij haar op de allerhoogste filosofische troon en bevorderde haar tot moeder aller kunsten.

Voor de moderne mens is muziek vooral iets wat je kunt aan- en uitzetten. Er klinkt meer muziek voor meer oren dan ooit, maar even explosief als de toename van gewenste en ongewenste decibellen is de afname van de hieraan toegekende betekenis. De meeste muziek functioneert als Rorschachtest van het gemoedsleven van de luisteraar, die als een koning over zijn eigenhandig gedownload klankuniversum heerst. Hij is geneigd de eigen smaak niet alleen als een van de intiemste aspecten van zijn bestaan te beschouwen maar als zijn hoogstpersoonlijke, boven elke kritiek verheven bezit. Als het erop aankomt erkent hij maar één autoriteit: die van het eigen gevoel, waaraan hij een volstrekte uniciteit toekent, en dit des te sterker naarmate de muziek waarmee dit gevoel verbonden is conformistischer is. Voor wie het niet horen wil, worden de speakers gewoon nóg harder gezet.

De moderne luisteraar is een product van de twintigste eeuw. Aan de Romantiek danken we de definitieve scheiding op het traditionele concertpodium van het bedenken en spelen van muziek, aan het daaropvolgende tijdvak van de technische reproduceerbaarheid de toenemende verwijdering tussen spelen en luisteren. Zo vloeiend als de grenzen tussen Kenner und Liebhaber in de negentiende eeuw nog waren, zijn ze nu alleen nog in de popmuziek. In deze massaal beoefende vorm van zelfexpressie viert het warme autodidactische amateurisme – in de beste maar ook in de slechtste zin van het woord – zijn wereldwijde overwinning op het koude academische professionalisme van de gecomponeerde muziek – en ook dit in zowel de beste als de slechtste zin van het woord.

Honderd jaar geleden was een luisteraar iemand die moeite moest doen om muziek te horen. De pianosonate waar je nieuwsgierig naar was moest je zelf spelen. Voor de meeste andere muziek moest je het huis en niet zelden de stad uit, of genoeg nemen met bewerkingen van originelen die je nooit gehoord had en misschien wel nooit zou horen. Als de achttienjarige Anton Webern in 1901 in een brief schrijft dat hij eindelijk de gelegenheid heeft gehad om een symfonie van Mahler te leren kennen, voegt hij eraan toe: 'als piano-uittreksel natuurlijk'. Ja, hoe anders, als zo'n werk niet heel toevallig op het programma van een naburig symfonieorkest stond.

In de tijd van de jonge Webern was luisteren nog een wilsbesluit. Dat is het al lang niet meer. Luisteren is vooral een kwestie van de juiste cd opzetten of op de juiste zender afstemmen. De moderne luisteraar is heer en meester van het klinkende universum. Hij is er niet voor de muziek, de muziek is er voor hem. Hij hoeft niet eens te weten dat de klanken die uit de luidsprekers of zijn koptelefoon komen een bron hebben en dat ze, met een beetje geluk, door echte mensen gespeeld én bedacht zijn. Muziek is niet iets om op af te gaan maar om naar je toe te laten komen. Muziek is geen voorrecht maar een recht: het recht op genot. Wee de muziek die weigert zich naar de wensen van de luisteraar te voegen. Die zal ervan lusten want die heeft praatjes. Die is zelfgenoegzaam, moeilijk, elitair – overbodig.

Ik vind muziek – échte muziek – een beetje te goed voor dit luisteren. Die verdient beter. Die heeft recht op de toegewijde luisteraar waarvoor zij gedacht is, het open oor dat bereid is zich door de gehoorde klanken in al hun volheid te laten raken. Volheid – dat is schoonheid, vernuft en expressiviteit, maar ook overmoed, dwarsheid en krankzinnigheid. Deze luisteraar, die de denkbeeldige som is van alle luisteraars die vervuld zijn van dit ideaal, is op zijn minst een nastrevenswaardige illusie.

Mijn wens om samen te vallen met de geïdealiseerde luisteraar zoals elke componist deze in zijn werk steeds opnieuw weer construeert, voedt mijn verlangen naar wat ik noem: Het Grote Luisteren.

Het Grote Luisteren is een poging om vat te krijgen op wat Debussy noemde „een geheimzinnige mathematica, waarvan de bouwstenen uit het Oneindige stammen”.

Het Grote Luisteren is openbaring en inwijding ineen. Het is een intuïtief begrijpen.

Het Grote Luisteren is een verlangen naar iets wat groter is dan je zelf bent. Het is niet herkenning, en als het dat tóch is, dan van iets waarvan je niet wist dat het een deel van je is.

Het Grote Luisteren is belangeloos, onthecht, dat wil zeggen, niet onlosmakelijk vastgeklonken aan vitale ervaringen. Hiermee is nu juist het Grote Voelen versmolten.

'A Whiter Shade of Pale' behoort op wezenlijk andere wijze tot mijn persoonlijke muziekgeschiedenis dan KV 467. De jaren-zestig-song is een dierbare herinnering, een madeleinekoekje, verbonden met een rokerige werfkelder en een aanbiddelijk meisje in een groen rokje. Het pianoconcert van Mozart herinnert alleen aan zichzelf.

Het Grote Luisteren raakt je in de eerste plaats als individu, niet als vertegenwoordiger van een groep. Je bent uitverkorene van de muziek. De band die zij schept is niet die met medeluisteraars – met klasse-, groep- of generatiegenoten – maar met een onaanraakbaar dichtbij elders.

Het Grote Luisteren is identificatie met de persona van de muziek. Deze persona is niet de historische figuur van de componist maar het toonschakend brein dat zichzelf van maat tot maat, bij elke uitvoering opnieuw, tot klank denkt.

Het Grote Luisteren is uiteindelijk zélf muziek worden. Zelf de stemmen worden die zich een weg weven in het contrapuntische web van het 'Kyrie' in Bachs Hohe Messe; zelf het idee-fixe van Berlioz' Symphonie fantastique; zelf de kist waarop Galina Oestvolkskaja haar waarheid hamert.

Het Grote Luisteren overstijgt klasse en stand. Volgens de moderne sociologie in het kielzog van Bourdieu dienen we er diep van doordrongen te zijn dat klassieke muziek een louter milieu- en klassegebonden fenomeen is, maar musici weten beter. Haydn was de zoon van een wagenmaker, Beethoven van een dronkelap, Matthijs Vermeulen van een smid, Stockhausen van een straatarme schoolmeester.

Het Grote Luisteren is vooral iets van vroeger, van toen je tien, veertien, zeventien was. Tientallen keren dezelfde plaat draaien, steeds wachtend op het wonder van dat ene akkoord, die ene overgang, die ene rust. Maat voor de grootte van het Grote Luisteren is de grijsheid van de stukgedraaide plaat – wás, moet ik zeggen, want even voorbij als dit luisteren is de plaat, die niet alleen de opgenomen muziek liet horen maar ook de mate van gedraaid en beluisterd zijn, haar eigen luistergeschiedenis dus. De tikken in het Vierde Strijkkwartet van Bartók zijn mijn tikken. Zoals je luistert op je zestiende, zul je nog maar zelden luisteren. Luisteren gaat van lieverlede over in de herinnering aan luisteren, het najagen van een akoestisch schaduwbeeld. Het Grote Luisteren wordt vooral verlangen naar Het Grote Luisteren waarmee het ooit allemaal begonnen is.

Het Grote Luisteren is de bestemming van de muziek als autonome kunstvorm. Dit luisteren is lezen met het oor.

Het is een misvatting te denken dat wie eenmaal Het Grote Luisteren heeft ontdekt, niet meer in staat of bereid is tot klein luisteren. Het tegendeel is het geval. Geen groot luisteren zonder klein luisteren. De laatste soort houdt de belofte van de eerste in.

Voorbarig is ook de conclusie dat muziek die uitnodigt tot Het Grote Luisteren noodzakelijk Grote Muziek is. Alsof niet ook het Vioolconcert van Max Bruch tot Het Grote Luisteren kan verleiden. Zelf heb ik de bruingebeitste klanken van dit oerklassieke werk ooit innig, bijna jaloers bemind, want wat had ik niet graag zelf de vioolspelende jongen willen zijn die de solopartij moeiteloos tot klinken bracht tijdens een jeugdconcert in het Utrechtse Tivoli. Dat de compositie later in mijn oren is gezonken tot een 'A Whiter Shade Of Pale'-achtige status, doet daar niets aan af. Daar in Tivoli was het muziek die als muziek en als niets dan muziek de oren deed spitsen, ondanks en ook dankzij de solerende wonderboy. Bruchs gonzen op de g-snaar ging geheel op in 'tönend bewegte Formen' – in 'klinkend bewogen vormen'.

Zo noemde de negentiende-eeuwse criticus en muziekfilosoof Eduard Hanslick de essentie van wat ik toen in Tivoli hoorde. Deze 'vormen' kunnen zinderen van passie, maar het zijn in eerste en in laatste instantie klinkende structuren. Hanslick veegde de vloer aan met de gewoonte om de waarde van muziek eenzijdig vast te stellen op grond van de emoties die zij bij de luisteraar losmaakt; dat vond hij net zoiets als aan dronkenschap de kwaliteit van wijn afmeten. Met andere woorden, hij problematiseerde de idee van muzikale expressie en zelfexpressie. Uiteindelijk zou dit leiden tot het moderne inzicht dat muziek niet zozeer een 'ik' uitdrukt maar er een construeert.

In het verlengde van de 'klinkend bewogen vormen' van Hanslick ligt het begrip 'music alone', waarmee Peter Kivy, Amerikaans muziekfilosoof van analytischen huize, de essentie van muziek aanduidt. Als Nederlands equivalent stel ik voor: 'Muziek Zonder Meer'.

Muziek Zonder Meer is wat we overhouden wanneer we doordringen tot de kern – tot dat, wat het wezenlijke verschil uitmaakt tussen het ene strijkkwartet van Schubert en het andere. Om die Muziek Zonder Meer is het mij te doen.

Muziek Zonder Meer staat niet gelijk met een gesloten circuit van louter naar zichzelf en elkaar verwijzende klanken. Integendeel, het wemelt er van de raampjes en doorgeefluikjes waardoorheen de begripsmatige wereld van plaats en tijd, van mythen, verhalen, affecten en associaties naar binnen siepelt. Muziek Zonder Meer is als alle muziek lyrisch of juist dramatisch, denkend of voelend, intuïtief of planmatig. Maar ten eerste en ten laatste is het een spel van de ene toon die de andere uitlokt.

Muziek Zonder Meer richt de oren en zet de zinnen op scherp. Maar zij stelt ook eisen. Zij danst niet naar het pijpen van de luisteraar, maar laat hem naar háár pijpen dansen en hem 'passen' ontdekken waarvan hij voordien het bestaan niet vermoedde. Muziek Zonder Meer vraagt om concentratie, tijd, geduld en de bereidheid om af te zien van akoestische instantbevredesting.

Muziek Zonder Meer is niet speciaal leuk, gewoon, of jong. Gelukkig is jong maar zeer ten dele iets voor jonge mensen. Ik voel mij weliswaar reddeloos

middelbaar wanneer ik in gedachten de teder bezongen garçons en filles van de eens door mij als schooljongen zo vurig vereerde en begeerde Françoise Hardy terughoor, maar waan mij eeuwig zestienjarig zodra ik naar Schumanns 'Dichterliebe' luister.

Gedurende de veertig jaar die zijn verstreken tussen toen en nu heeft de muzikale jeugd-, massa- en lifestyle-cultuur de esthetische en economische macht gegrepen en meer ambitieuze muziekvormen in de verdediging gedwongen. Ooit had de kunstmuziek nog haar eigen variant op de jeugdcultuur, doordat de muzikale avant-garde van de jaren zestig en zeventig voorzag in haar eigen, 'alternatief' of 'actueel' geheten muziekpraktijk. Tegenwoordig is deze alweer lang en breed een geïnstitutionaliseerd onderdeel van het officiële muziekleven. Dat is pure winst, behalve voor het imago: in de ogen van de buitenwereld zijn Bruckner en Berio keerzijden van dezelfde traditionele medaille. Onderdeel van deze buitenwereld is de politiek. Deze wordt dan ook verteerd door de angst dat de jeugd vervreemdt van de kunstmuziek en, meer nog, door de angst voor het omgekeerde: dat de klassieke muziek vervreemdt van de jeugd.

Zich vervreemdende kunst: wie daar bang voor is, gelooft er eigenlijk zelf niet meer in. En wie niet meer in de kunst gelooft, vindt het ook niet nodig om zijn medeschepselen ertoe te verheffen. Die ziet liever de kunst op de hurken dan de luisteraar op de tenen. Die gaat ervan uit dat álle muziek een kwestie is van 'u vraagt, wij draaien'. Die denkt dat er zoiets als een muzikale inhoud bestaat, die met inachtneming van de omstandigheden – de zaalcapaciteit, de subsidievoorwaarden, de kwaliteit van het beoogde publiek – wordt vormgegeven. Maar zo is het niet. We zullen ons erbij neer moeten leggen dat er in de hele geschiedenis maar één onverkort 'publieksvriendelijke' muziekhistorische periode is geweest, één periode waarin „het grootste raffinement en de grootste muzikaal-technische complexiteit versmolten waren met de deugden van het straatlied" en dat was die van de opera's van Mozart en de late symfonieën van Haydn. Ik citeer hier Charles Rosen, eminent kenner van het Weense classicisme, die de stijl van de late achttiende eeuw, populair maar tegelijkertijd vervuld van de aanspraken der hoge kunst, een unicum in de westerse muziek heeft genoemd. Deze wetenschap, zeg ik Rosen na, zou wantrouwig moeten stemmen jegens lui die de avant-garde componist zijn compromisloze hermetische stijl kwalijk nemen, want „dat is net zoiets als iemand verwijten dat hij geen blauwe ogen heeft en niet in Wenen is geboren".

De bloei van de klassieke stijl in de late achttiende eeuw is nauw verbonden met de opkomst van een sociale klasse, de koopmansstand. Deze streefde niet alleen naar winst maar ook naar aanzien. Via de kunstmuziek, geliefd tijdverdrijf van vrij- en welgestelden, hoopten groot- en kleinhandelaar zich toegang tot de aristocratische cultuur te verschaffen. En met succes. Wij noemen dit tegenwoordig snobisme en wij keuren dit af.

Ach, hadden we nog maar zo'n klasse in opkomst die zich engageerde met Muziek Zonder Meer. Hadden we maar BN'ers met oren. Hadden we maar multimiljonairs die ostentatief hun geld in jazzpaleizen en kamermuziekzalen staken (en niet in suffe musicaltheaters). Hadden we maar politici en magistraten die geen gelegenheid onbenut lieten om te getuigen van hun al of niet geveinsde bewondering voor de klanken van Keuris, Ketting en Kurtág (in plaats van op de televisie de horlepiep te dansen). Luisterde Bush maar naar Copland en Carter (in plaats van naar country & western). Hadden we maar een koningshuis dat symfonieën voor zich liet componeren (in plaats van zich door Marco Borsato te laten bezingen).

Hadden we maar snobs. Echte snobs. Invloedrijke snobs.

Snobs aller landen, verenigt u.

Niet de muziek op de hurken, maar de luisteraar op de tenen. Zelf bewaar ik de beste herinneringen aan de reikhalzende houding. Ik dank er het inzicht aan dat Het Grote Luisteren naar Muziek Zonder Meer je op elk gewenst ogenblik verlost van de wurggreep van generatie en milieu; dat het je nu eens niet behandelde als de inwisselbare vertegenwoordiger van een 'doelgroep' maar je apart nam en je in contact bracht met een universum waarvan je het bestaan niet kende, exotische gewesten die tegelijkertijd oneindig ver weg en oneindig dichtbij waren.

Wie eenmaal Het Grote Luisteren naar Muziek Zonder Meer heeft ontdekt, is niet meer dezelfde. Nooit zal hij zijn generatiegenoten begrijpen die zich voor de rest van hun leven vrijwillig in de liedjesfabriek van hun jeugd opsluiten.

Waarom luisteren?

Omdat muziek in haar zuiverste vorm iets niet heeft wat een roman, film, zelfs gedicht wél heeft: navertelbare betekenis. Schopenhauer wist het al: alle kunsten brengen bevrijding maar muziek doet dat op een wezenlijk andere manier. Muziek is de enige kunst die de concrete wereld waarin wij leven uitdrukkelijk niet tot onderwerp heeft. Niet in de aard van datgene wat zij representeert, maar juist in het ontbreken ervan schuilt haar unieke bevrijdende kracht. En al is niet alle muziek in dezelfde mate niet-verwijzend of, wat ik noem, onnavertelbaar, toch is onnavertelbaarheid de horizon waarachter uiteindelijk alle klanken, zelfs de meest programmatische, willen verdwijnen. Voor het jongenssopraantje dat het 'Wie lieblich klingt es in den Ohren' in Bachs cantate 133 zingt, gaan de noten ver voor de woorden uit. Hij heeft waarschijnlijk geen idee wat hij zingt, en zijn onwetendheid is voor hem en voor ons een bron van muzikale zuiverheid en schoonheid.

Ziehier de pendelbeweging van Het Grote Luisteren: van structuur naar inhoud, van tekst naar context, maar ten slotte altijd weer terug naar de bron van de klank en niets dan de klank.

Onnavertelbaarheid is niet de gedroomde eigenschap van muziek om haar maatschappelijke belang onomstotelijk mee aan te tonen. Onnavertelbaarheid bezorgt in tijden van crisis waarin van kunst kritiek wordt geëist, de musicus een slecht geweten. Een strijkkwartet van Beethoven, opus 74, dat is toch alleen maar mooi?

Ja. Behalve dat 'mooi' het aflegt tegen de structurele, architectonische en expressieve rijkdom van Muziek Zonder Meer – van die gecompliceerde, veelstemmige menselijke machine die het hardop denken, het hardop redeneren en fantaseren, het hardop beroeren, bespelen, verrassen, suggereren, evoceren en betoveren (en, zeg ik er meteen bij, natuurlijk óók het hardop bedotten, bedwelmen, bluffen en blaffen) tot in het kleinste detail beheerst en en passant, als geen ander menselijk handelen, de tijd naar haar hand weet te zetten.

Ik luister naar de 'Fantazias' van de 21-jarige Henry Purcell, hoor zuivere contrapuntische klankweefsels en weet me in het onbereikbaar nabije gezelschap van een Engelse jongen uit het laatste kwart van de zeventiende eeuw.

Ik luister naar Bachs 'Ich habe genug' en voel intussen hoe de vochtige kou van een achttiende-eeuws bedehuis in mijn botten gaat zitten.

Ik begeleid de 'Vioolsonate' van Maurice Ravel en ontsnap door de geheimzinnige klankgaten halverwege het Allegretto naar een denkbeeldige tuin in een vergeten voorstad van een gedroomd Parijs.

Ik luister naar de Symfonie opus 21 van Anton Webern en bevries als de tijd in een ruimte zonder horizon.

En altijd keer ik weer terug naar Stravinsky's 'Agon' en verander ongemerkt in een hoekige toonfiguur die in een snel van licht, kleur en stijl verschietende omgeving zijn rusteloze danspassen zet.

En dit alles noem ik Muziek Zonder Meer. Gewoon, omdat er niets meer bij kan.

Musicoloog, componist, publicist en (toneel)schrijver, hield gisteravond de Huizinga-lezing waarvan onderstaande tekst een bekorte versie is.