

Muzikale Poëtica, in de vorm van zes lessen

Igor Stravinsky, 1942, Nederlandse vertaling uit 2012

Door Arie Jaap Warnaar

In 1939 gaf Stravinsky 6 colleges in kader van zijn Charles Eliot Norton lectoraat aan Harvard University. Deze zijn volgens mij nog steeds zeer leerzaam en actueel, College 3 start bijvoorbeeld met:

“We leven in een tijd waarin de ‘condition humaine’ danig in beroering is. De moderne mens is bezig zijn kennis van waarden en gevoel van verhoudingen te verliezen.”

Elk hoofdstuk begint met een pakkende intro, wat dat betreft heel Amerikaans, pak de toehoorder bij zijn oren. Als je nog twijfelt of het boekwerk wel je spaarzame studietijd waard is, begin dan hoofdstuk vier blz. 85. Daarna, als je maar een beetje tijd en zin hebt, naar hoofdstuk 6. Als je gewoon tijd en zin maakt voor de kwaliteit van grote kunstenaars, lees dan het hele boekwerk. Na deze introductie kun je hier alvast de *Zesde Les, over de uitvoering* en de *Epiloog* lezen.

In de lessen wordt Stravinsky een persoonlijkheid die het scheppingsproces met ons deelt en vooral de keuzes die hij maakt en in zijn werk toont; zijn filosofie. Het gaat niet om verklaren van zijn muziek en composities, die kunst moet zichzelf openbaren en daar schieten woorden altijd tekort. Het werk van de groten drukt een stempel op de tijd en de betekenis zit in die werken en niet in het praten over de werken.

In het eerste hoofdstuk legt hij de gehanteerde begrippen uit als dogma, orde, uitleg, polemie, kakofonie.

Het tweede hoofdstuk start met de geluiden uit de natuur, zingende vogels, waterval, die kunnen mooi zijn en een vreugde voor het oor maar het is geen muziek want een mens moet orde scheppen met zijn talent en dan worden de natuurlijke klanken tot muziek georganiseerd. De werkwijze van een ordenende, bezielende en scheppende kunstenaar – het kunstmatige – voegt weldaden toe aan de natuur. Als kunstenaar behandelt hij het fenomeen muziek als chronologische kunst, metrum, ritme, akkoord, dissonantie. Hij hecht meer belang aan uniformiteit dan variëteit.

In de derde les gaat het over het scheppingsproces van de *homo faber*. Hij zet zich af tegen dromerige inspiratie maar verklaart de wil, verlangen, trek, doorzettingsvermogen, lust van de kunstenaar als kracht. Het belang van de realisatie van een trouvaille, de gave- het talent van concept naar uitvoering.

In hoofdstuk vier begint Stravinsky met: *“Alle kunst is maken van keuzes. Je kunt aan de slag gaan met idee zonder doel of je kunt schematiseren en keuzemomenten aangeven.* Bij het samenbrengen kun je fel contrasterend of harmonieus werken, het eerste geeft rechtstreekse sensatie en het tweede brengt onze onbewuste hang naar eenheid aan het licht, Het rijk van de orde gaat dan boven de ongelijkheid. Als kunst werkelijk uniek wordt is het niet meer communicabel en aan alle kanten gesloten.*

Kritiek is de kunst te oordelen over literaire producties en kunstwerken. Het echte werk van kritiek is in vrijheid beoordelen van het gemaakte werk en niet uitweiden over de legitimiteit van de wortels of de bedoelingen. Het gaat niet om de vragen waarom maar het zelf zoeken naar het hoe door de criticus. Het is immers altijd makkelijker om vragen te stellen dan zelf uitzoeken, uitleggen.”

De vijfde les is geheel gewijd aan de Russische muziek

In de zesde les onderscheidt hij vertolking van de composities van pure uitvoering, spreekt over de actieve en passieve houding van publiek en over de opkomst van de dirigent als superster, de sta in de weg tussen componist en uitvoerenden.

In de epiloog tracht hij de diepere betekenis van muziek te bepalen, het doel van bevorderen van een verbondenheid, een eenwording van de mens met zijn naaste en het Zijn. **

De lijst van Charles Eliot Norton colleges is interessant om te bekijken, zie [wikipedia](#)

En een [film over Nadia Boulanger](#), een docente muziek, is zeker de moeite van het bekijken waard

Zesde Les
OVER DE UITVOERING

Het is belangrijk om twee momenten, of liever twee verschillende toestanden, van muziek te onderscheiden: potentiële muziek en reële muziek. Muziek die op papier is vastgelegd of in het geheugen opgeslagen, bestaat al voor zij wordt uitgevoerd en verschilt daarin van alle andere kunsten – zoals muziek zich ook onderscheidt, zoals we reeds zagen, door de modaliteiten die voorafgaan aan haar gewaarwording.

Het eigenaardige van de muzikale entiteit is dus dat zij twee gezichten heeft, en afwisselend in twee aparte vormen bestaat, met daartussen de stilte van het niets. Deze bijzondere gesteldheid van muziek is bepalend voor haar bestaan en voor de weerklank die zij in de samenleving ondervindt, want dit vraagt twee soorten musici: de schepper en de uitvoerende.

En passant merken we op dat theaterkunst, die bestaat uit de compositie van een tekst en de verbale en visuele vertolking daarvan, een analoog maar niet identiek probleem kent; want er is een duidelijk onderscheid: theater spreekt tot ons verstand via gezicht *en* gehoor. Welnu, van al onze zintuigen is het gezichtsvermogen het nauwst ver-

bonden met het intellect, en het gehoor wordt in dit geval ingeschakeld door de gesproken taal, die beelden en begrippen overbrengt. Zo is het voor iemand die een toneelstuk leest gemakkelijker om zich de uitvoering voor te stellen, dan het voor iemand die een partituur leest is om zich het instrumentale spel voor te stellen. Het is dus heel begrijpelijk dat orkestpartituren minder gelezen worden dan boeken over muziek.

Overigens wordt de taal van de muziek strikt begrensd door het notenschrift. Zo is een toneelspeler veel vrijer in *chronos* en intonatie dan een zanger, die nauw onderworpen is aan *tempo* en *melos*.

Deze onderwerping, die vaak het geduld tart van bepaalde theatrale solisten, vormt de kern van de kwestie die we nu willen behandelen: die van de uitvoerende en van de vertolker.

Het begrip vertolking houdt al in dat er aan de uitvoerende grenzen worden gesteld – of dat hij die aan zichzelf stelt in de uitoefening van zijn vak, namelijk het overbrengen van de muziek aan de luisteraar.

Het begrip uitvoering betekent het nauwgezet realiseren van een expliciete wil, waarvan de instructies tot in elk detail zijn omschreven.

Het botsen van deze twee principes – uitvoering en vertolking – is de bron van alle fouten, van alle zonden en alle misverstanden die tussen het werk en de luisteraar tussenbeide komen, en die een goede overdracht van de boodschap verstoren.

Iedere vertolker is noodzakelijkerwijs tevens uitvoerende. Het omgekeerde is niet het geval. In volgorde, zonder

enige rangorde, bespreken we eerst de uitvoerende.

Natuurlijk zet ik de uitvoerende een correct geschreven stuk muziek voor waaruit de wil van de auteur duidelijk spreekt. Maar hoe nauwkeurig een muziekstuk ook genoteerd is, en hoe goed het ook is ingedekt tegen elke onduidelijkheid door vermelding van *tempi*, nuances, verbindingen, accenten, etc., het behoudt toch altijd verborgen elementen die zich niet laten definiëren, want de verbale dialectiek is niet in staat de muzikale dialectiek geheel te dekken. Die elementen hangen dus af van de ervaring, de intuïtie, van het talent kortom, van degene op wie een beroep wordt gedaan om de muziek ten gehore te brengen.

Anders dan de maker van beeldende kunst, wiens werk als het af is altijd in onveranderde vorm aan het publiek wordt getoond, stort de componist zich dus telkens als hij zijn muziek laat horen in een hachelijk avontuur, omdat een goede voordracht van zijn werk elke keer weer afhangt van onvoorspelbare, onberekenbare factoren die de deugden van zorgvuldigheid en affiniteit in de compositie moeten brengen, zonder welke het werk nu eens onherkenbaar wordt, dan weer futloos, en in elk geval verloochend wordt.

Tussen wie zuiver en eenvoudigweg uitvoerende is, en wie in de strikte betekenis van het woord vertolker is, bestaat een verschil van aard dat meer ethisch dan esthetisch is en dat ons voor een gewetenskwestie stelt: theoretisch kan van de uitvoerende niet meer geëist worden dan de materiële weergave van zijn partij, die hij met plezier of tegenzin speelt; maar van de vertolker kan, naast een perfecte materiële weergave, met recht een liefdevolle in-

schikkelijkheid worden verwacht – wat dus niet een heimelijke of juist nadrukkelijke inmenging in de compositie inhoudt.

Het zondigen tegen de geest van een werk begint altijd met het zondigen tegen de letter, en leidt tot eindeloze omzwervingen die door de altijd florerende literatuur van de wansmaak naarstig geautoriseerd worden. Een *crescendo* geeft dus, zoals we weten, altijd een versnelling van het tempo, en een vertraging is het onvermijdelijk gevolg van een *diminuendo*. Men speelt naar wat overbodig is; men gaat heel gevoelig op zoek naar het *piano, piano pianissimo*; men slaat zich op de borst voor de perfectie van zinloze details – een zorg die meestal nog gepaard gaat met een verkeerd tempo...

Dit zijn allemaal praktijken die worden gekoesterd door oppervlakkige geesten, die snelle successen najagen, waarmee hun ijdelheid wordt gestreeld, maar waardoor de smaak van het publiek bedorven raakt. Hoeveel succesvolle carrières zijn niet gebaseerd op zulke praktijken! Hoe vaak was ik niet het slachtoffer van misplaatste aandacht van haarklovers die hun tijd verdoen met muggenziften over een *pianissimo* terwijl ze grove fouten in de uitvoering over het hoofd zien! Uitzonderingen, zal men zeggen. Slechte vertolkers moeten ons niet de goede doen vergeten. Dat geef ik toe, maar daarbij merk ik op dat de slechten in de meerderheid zijn en dat virtuozen die de muziek oprecht en trouw dienen, veel zeldzamer zijn dan degenen die zich ervan bedienen om zich een comfortabele carrière te verschaffen.

De zo wijdverbreide principes die vooral bij de vertol-

king van de romantische meesters gelden, maken deze musici tot de aangewezen slachtoffers van de zojuist genoemde aanvallen. De interpretatie van hun werken wordt gestuurd door overwegingen die buiten de muziek staan en die ontleend zijn aan het liefdesleven of de tegenspoed van het slachtoffer. Er wordt zinloos doorgezeurd over de titel van een stuk. Zonodig wordt er eigenhandig een titel aan gegeven, om volstrekt willekeurige redenen. Ik denk aan de sonate van Beethoven, die nooit anders dan met *Mondschein-sonate* wordt aangeduid, zonder dat we mogen weten waarom; en aan de wals (*Les Adieux*), waarin men vooral het afscheid wil zien van Frédéric Chopin.

Het heeft natuurlijk zijn redenen dat de slechtste vertolkers zich bij voorkeur aan de Romantici wagen. Uiterlijke factoren, die in die muziek wijdverbreid zijn, lenen zich gemakkelijk voor verraad, terwijl een stuk muziek dat niet de pretentie heeft iets anders uit te drukken dan zichzelf, beter bestand is tegen pogingen tot literaire deformatie. We zien niet goed in hoe een pianist zijn reputatie zou kunnen opbouwen door Haydn als strijdros te nemen. Dat is ongetwijfeld de reden waarom deze grote musicus bij onze vertolkers niet de reputatie heeft die overeenstemt met zijn verdienste.

Op het gebied van de vertolking heeft de vorige eeuw ons in zijn omvangrijke erfenis een bijzonder wonderlijk soort solist nagelaten, een in het verre verleden onbekend fenomeen, orkestleider geheten.

De romantische muziek heeft de persoonlijkheid van de *Kapellmeister* overdreven uitvergroot, zozeer zelfs dat

hij – naast het prestige dat hij tegenwoordig geniet op het *podium*, dat alleen al alle aandacht op hem concentreert – een onbeperkte macht heeft gekregen over de muziek die hem is toevertrouwd. Hoog gezeten op zijn sibillijnse driepoot legt hij de composities die hij dirigeert zijn persoonlijke verfijningen op en voelt hij zich vrij om met een kinderlijke schaamteloosheid over zijn specialiteiten te spreken, over *zijn* vijfde, *zijn* zevende, zoals een kok met trots spreekt over een gerecht van zijn hand. Wie hem zo hoort, denkt aan de borden langs de kant van de weg die een eetgelegenheid aanprijzen aan automobilisten: ‘welkom bij die-en-die, met *zijn* wijnkelder, *zijn* streekgerechten’.

Zoiets deed zich vroeger niet voor, in tijden die, net als de onze, toch ook bekend waren met de carrièremakerij en tirannie van virtuozen, uitvoerend musici of *prima-donna's*, maar die nog niet geplaagd werden door die concurrentie van en die overvloed aan dirigenten, die bijna allemaal de dictatuur over de muziek nastreven.

Denk niet dat ik overdrijf: een paar jaar geleden hoorde ik een grap die goed illustreert hoe belangrijk de plaats is die de dirigent uiteindelijk is gaan innemen in de preoccupaties van de muziekwereld. Iemand die leiding gaf aan het reilen en zeilen van een groot concertagentschap hoorde op een dag over het succes dat het fameuze orkest zonder dirigent, waarover we al eerder spraken, in Sovjet-Rusland beleefde: ‘Dat lijkt niet veel bijzonders,’ verklaarde de persoon in kwestie, ‘en het interesseert me niet. Wat me interesseert is niet het orkest zonder dirigent, maar de dirigent zonder orkest...’

Wie vertolker zegt, zegt vertaler, en het is niet voor niets dat een bekende Italiaanse spreuk, bij wijze van woordspel, vertaling gelijkstelt aan verraad.

Dirigenten, zangers, pianisten, alle virtuozen zouden moeten weten of bedenken dat de hoofdvoorwaarde waaraan iemand moet voldoen die de prestigieuze titel van vertolker ambieert, is dat hij allereerst een onfeilbaar uitvoerende is. Het geheim van de perfectie is in de eerste plaats gelegen in het besef van de wet die hem wordt opgelegd door het werk dat hij uitvoert. En daarmee zijn we weer aanbeland bij het bekende thema onderwerping, dat al zo vaak ter sprake kwam in deze lessen. Onderwerping eist een souplesse die op haar beurt, naast technisch meesterschap, een gevoel voor traditie verlangt en, alles overkoepelend, een aristocratische cultuur, die zich niet zomaar laat aanleren.

Het is terecht en vanzelfsprekend dat we de onderwerping en cultuur die we van de componist eisen, ook van de vertolker eisen. Beiden zullen trouwens aan het einde van de strenge aanpak vrijheid vinden en uiteindelijk, zo niet in eerste instantie, ook succes – het ware succes, de legitieme beloning voor vertolkers die, in de expressie van de meest schitterende virtuositeit, de bescheidenheid in gebaar en eenvoud in expressie behouden waaraan men de rasartiest herkent.

Ik heb ergens gezegd dat het niet volstond muziek te horen, maar dat je haar ook moest zien. Wat te zeggen van de slechte manieren van bekkentrekkers die zich maar al te vaak veroorloven om de muzikale boodschap met hun fratsen te vervormen? Want, zeg ik weer, muziek laat

zich zien. Een ervaren oog volgt en beoordeelt, soms onbewust, de minste beweging van de uitvoerende. Zo beschouwd kan men het uitvoeringsproces zien als het creëren van nieuwe waarden die de oplossing vragen van dezelfde soort problemen die zich voordoen op het gebied van de choreografie; op beide gebieden besteden we aandacht aan het reguleren van gebaren. De danser is een orator die een taal zonder geluid spreekt. De uitvoerend musicus is een orator die een ongearticuleerde taal spreekt. De muziek schrijft elk van beiden een strikte houding voor. Want muziek beweegt zich niet in het abstracte. Haar plastische vertolking vergt precisie en schoonheid: komedianten begrijpen dat maar al te goed.

De fraaie presentatie, die de harmonie van een voorstelling gelijke tred laat houden met de perfectie van het klankspel, eist van de uitvoerende niet alleen een goede muzikale vorming, maar ook, of hij nu zanger, instrumentalist of dirigent is, een uiterste vertrouwdheid met de stijl van de hem toevertrouwde werken; een feilloos gevoel voor expressieve waarden en hun beperkingen, een zuivere zin voor wat vanzelfsprekend is; kortom, een scholing, niet alleen van het oor, maar van de geest.

Deze scholing is niet te krijgen op muziekscholen en conservatoria, want zij hebben niet tot doel om goede manieren te leren: een vioolleraar zal zijn leerlingen er nauwelijks op wijzen dat het ongepast is om bij het spelen zijn benen te wijd te houden.

Toch is het raar dat deze dingen nergens ter wereld onderwezen worden. Terwijl alle sociale activiteiten beheerst worden door codes voor fatsoen en *savoir-vivre*, zijn uit-

voerende musici meestal nog niet zover dat ze de meest elementaire regels voor muzikale wellevendheid kennen; dat wil zeggen van een muzikaal, puur en fatsoenlijk *savoir-vivre*.

De *Matthäus Passion* van Johann Sebastian Bach is geschreven voor een kamermuziekensemble. De eerste keer werd dit, tijdens Bachs leven, uitgevoerd door vierendertig man, inclusief solisten en koor. Dat is bekend. Toch deinst men er tegenwoordig niet voor terug het stuk tegen de wil van de componist uit te voeren met honderden, soms wel duizend musici. Dit onbegrip voor de plicht van de vertolker, deze zucht naar grote aantallen en deze hang naar overdaad, verraden een totaal gebrek aan muzikale beschaving.

De absurditeit van een dergelijke handelwijze is inderdaad in alle opzichten ten hemel schreiend, in de eerste plaats vanuit het oogpunt van de akoestiek. Want het is niet voldoende dat het geluid het oor van het publiek bereikt: er moet ook op gelet worden in welke toestand, in welke staat het geluid daar aankomt. Als de muziek niet geschreven is voor een groot aantal uitvoerenden, als de componist geen enorme dynamische effecten heeft willen bereiken, als het kader in geen enkele verhouding staat tot het werk zelf, kan het verveelvoudigen van de bezetting alleen maar desastreuze gevolgen hebben.

Geluid heeft net als licht een andere uitwerking al naargelang de afstand tussen de plek waar het geproduceerd wordt en het punt waar het wordt ontvangen. Een menigte uitvoerenden op een podium neemt meer ruimte in naarmate die menigte groter is. Door het vermeerderen

van het aantal punten van klankproductie, vermeerder je ook de afstanden tussen de musici onderling, en die tussen hen en het publiek; en bijgevolg wordt naarmate het aantal punten van klankproductie toeneemt, de ontvangst verwarrender.

In alle gevallen verzwaren de verdubbelingen van partijen de muziek en vormen ze een gevaar dat alleen met oneindig veel tact kan worden vermeden. Zulke toevoegingen eisen een subtiële en delicate dosering die op haar beurt weer een trefzekere smaak en verfijnde cultuur veronderstelt.

Vaak wordt gedacht dat men de geluidsterkte eindeloos kan opvoeren door steeds meer partijen te verdubbelen, wat absoluut niet waar is: verzwaren is niet hetzelfde als versterken. Tot op zekere hoogte kan een grotere bezetting de illusie van kracht geven door bij de toehoorder een reactie van psychologische aard los te maken. Het schokeffect geeft de indruk van veel vermogen en draagt bij tot een relatief evenwicht tussen de aanwezige menigten. Er zou in dit verband heel wat te zeggen zijn over de krachtenbalans in het moderne orkest, die eerder verklaarbaar is door een gewenning van ons gehoor, dan verdedigbaar op grond van de juistheid van proporties.

Het is zeker dat de toename boven een bepaald niveau het gevoel van intensiteit eerder doet afnemen dan toemen, waardoor de sensatie wordt afgezwakt.

Musici zouden moeten beseffen, net als reclamemensen, dat voor hun kunst hetzelfde geldt als voor affichekunst: gezwollen geluid trekt niet de aandacht van het oor, net zomin als te grote letters de blik vasthouden.

Ieder kunstwerk wil naar buiten treden. Als het werk af is, voelt de maker de behoefte zijn vreugde te delen. Intuïtief probeert hij in contact te komen met zijn naaste, die dan zijn luisteraar wordt. De luisteraar reageert en wordt zo medespeler in het spel dat de maker is begonnen. Niets meer en niets minder. Dat de medespeler vrij is om wel of niet aan het spel mee te doen, geeft hem nog geen rechterlijke bevoegdheid.

Het rechterlijk ambt vooronderstelt een strafapparaat waar de publieke opinie niet over beschikt. Naar mijn gevoel is het zeer misplaatst om het publiek de rol van jury te geven en het aan hen over te laten om de waarde van een kunstwerk te beoordelen. Het is al heel wat dat aan het publiek gevraagd wordt over zijn eindbestemming te beslissen.

Het lot van een kunstwerk is ongetwijfeld in laatste instantie afhankelijk van de smaak van het publiek: van zijn wispelturigheid, zijn vaste gewoonten; kortom, van zijn voorkeuren, maar daarom nog niet van zijn oordeel als onherroepelijk vonnis.

Ik benadruk het volgende belangrijke punt: houd enerzijds rekening met de bewuste concentratie en de geduldige organisatie die het componeren van een kunstwerk vergt, en anderzijds met het vluchtige karakter van het geïmproviseerde oordeel dat op de presentatie van het werk volgt. Er bestaat een ten hemel schreiende wanverhouding tussen de plichten van degene die componeert en de rechten van degenen die over hem oordelen, want het werk zoals het aan het publiek wordt getoond, is, wat het ook waard is, altijd het product van studie, afweging-

gen en berekeningen: juist het tegenovergestelde van improvisatie.

Ik heb vrij lang over dit thema uitgeweid met het doel meer inzicht te bieden in de werkelijke relatie tussen componist en publiek, met tussenkomst van de uitvoerende. Dit verschaft een beter besef van de morele verantwoordelijkheid van de laatste.

De luisteraar komt immers slechts in contact met een muziekstuk via de uitvoerende. Om te weten wat voor stuk het is, en wat dit stuk waard is, moet het publiek eerst de zekerheid hebben dat het niveau van de uitvoerende goed is, en dat diens presentatie conform de wil van de componist is.

De taak van de luisteraar wordt helemaal beangstigend als het om een *eerste* uitvoering gaat; de luisteraar beschikt in dat geval over geen enkele referentie, geen enkel vergelijkingsmateriaal.

De eerste, zo belangrijke indruk, het eerste contact van het juist voltooide werk met het publiek, hangt helemaal af van de kwaliteit van de presentatie, die zich aan elke controle onttrekt.

In die toestand bevinden we ons dus bij een nooit eerder uitgevoerd werk, als de kwaliteit van de uitvoerenden die we voor ons hebben ons niet kan garanderen dat de componist niet zal worden verraden en dat wij niet zullen worden misleid.

De vorming der elites gaf ons in het sociale verkeer altijd de vanzelfsprekende garantie dat we vertrouwen konden hebben in onbekenden, die het onberispelijke gedrag vertonen dat voortvloeit uit een goede opvoeding. Zon-

der een dergelijke garantie zou onze band met de muziek altijd tegenvallen. Men zal, gegeven die omstandigheden, begrijpen waarom we zolang op het belang van een goede opvoeding in de muziek hebben gehamerd.

We zeiden hiervoor dat van de toehoorder in zekere zin werd verlangd dat hij medespeler van de componist wordt, wat veronderstelt dat zijn muzikale scholing en opvoeding voldoende ontwikkeld zijn, zodat hij niet alleen de opeenvolgende lijnen in het stuk vat, maar ook in zekere mate meewerkt aan de wederwaardigheden in het verloop ervan.

In werkelijkheid is zo'n actieve medewerking ontegenzeggelijk zeldzaam, even zeldzaam als de scheppend kunstenaar is in de ogen van de massa. Die uitzonderlijke medewerking bezorgt de medespeler zo'n hevige vreugde dat het hem in zekere zin één maakt met de maker van het stuk dat hij beluistert, en hem de illusie geeft dat hij zich identificeert met de componist. Dat is de betekenis van de bekende spreuk van Raphaël: begrijpen is evenaren.

Maar dit is de uitzondering, want het gros van de luisteraars geniet slechts passief, hoe aandachtig ze het muzikale proces ook lijken te volgen.

Helaas is er nog een andere houding tegenover muziek dan die van de luisteraar die zich in het muziekspel begeeft en erin opgaat, en van degene die zichzelf dwingt het spel gedwee te volgen: onverschilligheid en apathie mogen niet onvermeld blijven. Dat is het geval met snobs, valse dilettanten die een concert of voorstelling alleen als een gelegenheid zien om een beroemd dirigent of virtuoos toe te juichen. Men hoeft maar even te kijken

naar die 'gezichten, grijs van verveling' zoals Debussy het uitdrukte, om te zien hoezeer de muziek bij machte is stakkers, die luisteren zonder iets te horen, te veranderen in onnozele halzen. Degenen onder u die me de eer aandeden om *Chroniques de ma vie* te lezen, herinneren zich misschien dat ik dit vooral vind gelden voor mechanische muziek.

Het is op zich een uitstekende zaak om alle mogelijke middelen in te zetten om muziek te propageren; maar als men dit zonder enig voorbehoud doet en het grote publiek lukraak muziek voorschotelt waarop het niet is voorbereid, loopt men het risico dit publiek duchtig te overvoeren.

De tijd is voorbij dat Johann Sebastian Bach vrolijk een lange voetreis ondernam om Buxtehude te gaan beluisteren. De radio brengt nu dag en nacht op ieder tijdstip muziek in huis. De luisteraar hoeft alleen nog maar een knop om te draaien. Gevoel voor muziek krijgt en ontwikkelt men niet zonder oefening. Zoals bij alles, leidt inactiviteit ook in de muziek geleidelijk tot verstraming en verschrompeling van de vermogens. In die zin wordt muziek een soort verdovend middel dat de geest niet stimuleert, maar verlamt en afstompt. Met als gevolg dat juist de opzet om muziek geliefd te maken door haar steeds verder te verspreiden, er vaak toe leidt dat juist die mensen wier belangstelling men wilde wekken en wier smaak men wilde ontwikkelen, er geen zin meer in hebben.

EPILOOG

Ik ben aan het einde van mijn taak gekomen. Laat mij, voor ik besluit, mijn grote voldoening uitspreken die ik beleef door de gedachte aan de aandacht en belangstelling van mijn publiek; ik zie dit graag als blijk van het genoemde gevoel van verbondenheid dat ik zo vurig hoopte tussen ons tot stand te brengen.

Deze verbondenheid zal het onderwerp zijn van de paar woorden die ik bij wijze van epiloog wil uitspreken over de betekenis van muziek.

Onze kennismaking stond in het strenge teken van orde en discipline. We bevestigden het principe van de *speculatieve wil* die aan scheppend werk ten grondslag ligt. We onderzochten het fenomeen muziek als een vorm van speculatie in termen van klank en tijd. We lieten de vormaspecten van het muzikale *métier* de revue passeren. We brachten het probleem van de stijl ter sprake en we bekeken de biografie van de muziek. Naar aanleiding daarvan volgden we, bij wijze van voorbeeld, de avatars van de Russische muziek. Ten slotte bestudeerden we de verschillende problemen van de uitvoering.

In de loop van deze lessen ben ik meerdere malen te-

ruggekomen op de kernvraag die de musicus bezighoudt en die de aandacht vraagt van een ieder die door een geestelijk elan wordt gedreven. Die vraag komt altijd weer onvermijdelijk neer op het zoeken naar het Ene in het Meervoudige.

Nu sta ik dan weer voor het eeuwige probleem, dat zich bij elk onderzoek op ontologisch gebied voordoet, het probleem waar de mens die zijn weg zoekt in het rijk van ongelijksoortigheid, onvermijdelijk op uitkomt juist vanwege de structuur van zijn verstand – of hij nu ambachtsman, fysicus, filosoof of theoloog is.

Oscar Wilde heeft gezegd dat elke auteur altijd zijn eigen portret maakt: wat ik bij anderen zie, moet ook bij mij te zien zijn. Het schijnt dat de eenheid die we zoeken zich vormt zonder dat wij ons ervan bewust zijn, en past binnen het kader van de grenzen die we ons werk opleggen. Ook al ben ik zelf geneigd sensatie te zoeken in al haar frisheid, en het afgezaagde, het reeds eerder vertoonde, het onauthentieke kortom, te weren, toch ben ik ervan overtuigd dat het voortdurend naar iets anders op zoek zijn, uitmondt in niets dan loze nieuwsgierigheid. Daarom vind ik het overbodig en gevaarlijk om bij het ontdekken tot het uiterste te gaan. Een nieuwsgierigheid die door alles wordt aangetrokken, pleegt verraad aan de behoefte aan serene rust binnen het meervoudige. En deze behoefte kan in feite niet bevredigd worden in de verbrokkeling. Door deze behoefte verder te ontwikkelen, wordt een valse honger gekweekt, een valse dorst: ze zijn vals omdat ze niet te bevredigen zijn. Hoeveel natuurlijker en heilzamer is het niet om te stre-

ven naar een beperkte realiteit dan naar oneindige verdeeldheid!

Zegt u nu dat ik een lofzang houd op eentonigheid?

Dionysius de Areopagiet stelt dat hoe groter de waarheid is van engelen in de hemelse hiërarchie, hoe minder woorden ze tot hun beschikking hebben; zodat de hoogste in de hiërarchie slechts één lettergreep uitspreekt. Is dat een voorbeeld van de eentonigheid die we moeten vrezen?

In feite kan geen enkele verwarring bestaan tussen de eentonigheid die voortkomt uit een gebrek aan variëteit, en de eenheid die een harmonie van variëteiten is, een maat van het meervoudige.

‘Muziek,’ zegt de Chinese wijze Seu-ma-Tsen in zijn memoires, ‘is iets dat verenigt.’ Deze eenwording ontstaat nooit zonder moeite of inspanning. Maar de innerlijke noodzaak tot scheppen moet alle obstakels wegvagen. Hier moet ik denken aan de Bijbelse parabel van de vrouw die moest baren: ‘Ook een vrouw die baart heeft het zwaar als haar tijd gekomen is, maar wanneer haar kind geboren is, herinnert ze zich de pijn niet meer, omdat ze blij is dat er een mens ter wereld is gekomen.’ Hoe kunnen we niet toegeven aan de onweerstaanbare behoefte om met onze medemens de vreugde te delen die we voelen als we iets zien ontstaan dat door ons eigen toedoen tastbare vorm krijgt?

Want de eenheid van het werk heeft zijn weerklank. Zijn echo, die onze ziel opvangt, weerklinkt geleidelijk aan overal. Het voltooide werk verspreidt zich dus onder de mensen om met hen gedeeld te worden, en vloeit weer

terug naar zijn oorsprong. De cirkel is rond. En in die zin openbaart muziek zich aan ons als een element van verbondenheid met onze medemens – en met het Zijn.