

Muziek zit tussen je oren

Muziekfilosofische beschouwingen

Erik Heijerman en Albert van der Schoot (red.)

DAMON

Inhoud

Inleiding: Muziek zit tussen je oren <i>Erik Heijerman en Albert van der Schoot</i>	7
De glimlach van Sint Ursula <i>Albert van der Schoot</i>	11
Even raken aan de eeuwigheid <i>Erik Heijerman</i>	29
Muziek als een bijzondere betekenis <i>Tomas Serrien</i>	45
Oefen je muzikaliteit: luister klankbewust <i>Hans Fidom</i>	56
De stilte vóór de muziek <i>Ruud Welten</i>	71
Retorica vraagt ook om goed leren luisteren! <i>Gerard van der Leeuw</i>	85
Componeren: tussen <i>inspiratio</i> en <i>elaboratio</i> <i>Leo Samama</i>	97
De belofte van het moment: improviseren in woord en klank <i>Joris Roelofs</i>	112
Spiritueel luisteren bij Plato <i>Pablo Muruzabal Lamberti</i>	128

Muziek en liefde in de Italiaanse Renaissance <i>Jacomien Prins</i>	144
De persoonlijke en politieke luisterervaring van Edward W. Said <i>Wouter Capitain</i>	159
Personalia	175

Inleiding: Muziek zit tussen je oren

Erik Heijerman en Albert van der Schoot

In 2005 publiceerden wij de bundel *Welke taal spreekt de muziek?* Dat boek wilde voorzien in een leemte, namelijk dat er in het Nederlandse taalgebied nauwelijks boeken bestonden waarin op een filosofische manier over muziek gesproken wordt. Negen jaar later verscheen daar een soort van vervolg op: *Muziek ervaren. Essays over muziek en filosofie* (red. Oane Reitsma, Rob van Gerwen en Marlies de Munck, uitgeverij Damon 2014). Het bevatte opnieuw een dwarsdoorsnede van muziek-filosofische benaderingen, aan de hand van de thema's 'luisterpraktijken', 'muziek begrijpen' en 'inspiratie uit het verleden'. Het boek dat nu, weer negen jaar later voor u ligt, kan worden beschouwd als het volgende in de rij. Wederom hebben we geprobeerd recht te doen aan de verschillende (filosofische) invalshoeken die er op dit moment in Nederland en Vlaanderen bestaan.

De uitdrukking 'het zit tussen je oren' wordt vaak gebruikt bij ziekte of pijn, en betekent dan dat de patiënt die ziekte of pijn aan zichzelf te danken heeft: hij of zij beeldt het zich maar in – en heeft dus eigenlijk geen reden zich zo aan te stellen. Deze min of meer verwijtende toon is natuurlijk niet bedoeld als we zeggen dat muziek 'tussen je oren' zit, maar toch kunnen we die uitdrukking wel gebruiken – zelfs als titel van deze bundel. In de eerste plaats omdat het ervaren van muziek niet plaats kan vinden zonder dat geluidsgolven onze oren bereiken en een proces in onze hersenen in gang zetten. En omdat de hersenen zich letterlijk tussen onze oren bevinden, zit muziek dus tussen je oren. Maar als we een MRI-scan zouden maken van iemand die naar het Incarnatus uit de *Hohe Messe* van Bach luistert, of naar *Bohemian Rhapsody* van Queen, dan zouden we wel het vuren van neuronen kunnen waarnemen, maar niet kunnen zien *welke* muziek deze persoon op dat moment hoort. En nog veel minder: wat dat met deze persoon doet. 'Wij zijn ons brein' is alleen maar het begin van het verhaal.

Veel belangrijker is dan ook een tweede betekenis van de uitdrukking 'muziek zit tussen je oren'. Die neuronen zijn alleen maar het

fysiologisch substraat van wat er gebeurt als we naar muziek luisteren. Ons brein is niet zomaar een ontvangsttoestel dat klanken registreert: die klanken hebben ons iets te zeggen, ze *betekenen* iets voor ons. Die betekenis is niet aan te wijzen op een notenbalk, en ook niet op een andere plaats. Wij *ervaren* die betekenis, zonder dat we daar enige handleiding voor hebben, ze dringt zich als vanzelf aan ons op. Als we luisteren naar muziek ervaren we een *muzikale ruimte* waarbinnen de klanken die we horen betekenis krijgen, en dat dat mogelijk is komt omdat wij beschikken over (muzikale) verbeeldingskracht. Het horen van klanken als muziek is dus geen gevolg van *inbeelding*, maar van *verbeelding*. Maar het valt niet mee om onze belevenissen in die muzikale ruimte onder woorden te brengen. Natuurlijk kunnen we ruimtelijke metaforen gebruiken. Zo horen we een stijgende toonladder, een dalende terts, enge en wijde liggingen van akkoorden, hoge en lage tonen, enzovoort. Maar niet zelden hebben we heel andere metaforen nodig, omdat we voelen dat de muziek ons iets belangrijks mee heeft te delen, ons werkelijk iets te zeggen heeft.

Horen en luisteren – het zijn twee verschillende woorden, maar duiden ze ook iets anders aan? En waarin ligt dat verschil dan precies? In de eerste helft van dit boek staat de luisterervaring centraal, maar tot en met de 20^{ste} eeuw was het niet gebruikelijk om muziek langs deze weg te benaderen. Albert van der Schoot laat zien wat in de geschiedenis de drie gangbare paradigma's zijn geweest waar muzikafilosofen (en andere theoretici) zich bij het onderzoeken van muziek van bediend hebben, en vraagt zich af wat er te winnen is bij een benadering vanuit het luisteren. Hij gaat daarvoor ook bij zichzelf te rade en komt met een opmerkelijk persoonlijk voorbeeld.

Erik Heijerman vraagt zich in zijn bijdrage af of we bij het betreden van de muzikale ruimte ook kunnen doorstoten naar de ervaring die door Rudolf Otto werd benoemd als het *mysterium tremendum*; het vreeswekkende mysterie, dat hij tegelijkertijd ook beschouwde als *fascinans*, iets dat ons aantrekt en fascineert. Zijn daar in de klassieke esthetica aanknopingspunten voor te vinden?

Voor Tomas Serrien is een benadering vanuit het luisteren vanzelfsprekend; muziek is immers, anders dan geluid, al bij voorbaat een subjectief gegeven. Onze ervaring van muziek is bovendien afhankelijk van de context waarbinnen die ervaring plaatsvindt, en dat geldt

ook voor de rol die componisten en uitvoerders in onze muziekbeleving kunnen spelen.

Ook bij Hans Fidom is luisteren het uitgangspunt. Er zijn heel wat nuances aan te brengen in het luisteren naar een en hetzelfde muziekstuk, want elke keer dat het klinkt ontstaat een uniek kunstwerk, dat zich nooit meer op dezelfde manier zal manifesteren. Fidom gaat ook uitgebreid in op de niet te onderschatten rol van onze geluidsapparatuur. De kwaliteit van onze oren is echter ver boven al die apparatuur verheven, en Fidom biedt een aantal oefeningen aan om die kwaliteit nog verder te verscherpen.

Zoals wel meer hedendaagse muziekfilosofen gaat ook Ruud Welten uit van de *fenomenologie*, de filosofische stroming die erop wijst dat iedere waarneming *intentioneel* is: horen is al bij voorbaat het horen *van iets*. Maar voor het luisteren naar muziek is die vaststelling niet voldoende. Schopenhauer biedt hem een aanknopingspunt dat hem vervolgens brengt naar de fenomenologie van Michel Henry, waarin de muziek het domein onthult waarin het leven zichzelf ervaart.

Gerard van der Leeuw laat zien hoe de betekenis en de overtuigingskracht van de muziek te begrijpen zijn vanuit de retorica: niet alleen de componist, maar ook de uitvoerder én de luisteraar zijn gebaat bij elementaire kennis van de traditionele redenaarskunst, die in de muziek haar eigen toepassingen vond. Vooral in de Barok hebben componisten daar dankbaar gebruik van gemaakt.

Maar wat doet een componist eigenlijk? Aan de hand van Wolfgang Amadeus Mozart legt componist Leo Samama het uit. Muzikale kennis én verbeeldingsvermogen moeten worden losgelaten op wat zich aan muzikale ideeën aandient. Er is veel kennis én veel kunde voor nodig om de noten naar je hand te zetten. Een componist moet weten hoe de muzikale spelregels moeten worden toegepast, en dan is het verder heel hard werken: meer transpiratie dan inspiratie, maar vooral: *elaboratie* ('uitwerking').

Behalve aan het uitvoeren van door anderen geschapen composities kan een musicus zich ook wijden aan improvisatie. Joris Roelofs laat zien dat de vrijheid van het improviseren niet altijd van overheidswege werd toegejuicht, vooral niet in het theater. Onder musici is de waardering voor de 'vrije fantasie' in de loop van de geschiedenis aan verandering onderhevig geweest; soms werd de vaste structuur van

een goed gecomponeerd ('samengesteld') werk hoger gewaardeerd, op andere momenten de (geniale) vrijheid die zich uit in de spontaneïteit van het moment.

De historische benadering van Roelofs wordt voortgezet in de laatste drie artikelen van deze bundel. Pablo Muruzabal Lamberti duikt dieper de geschiedenis in en betoogt dat de leerlingen van Plato diens filosofie niet tot zich namen door zijn dialogen te lezen, maar door naar hun meester te luisteren. Zij waren net als de leerlingen van Pythagoras, die vanachter een scherm naar hun meester moesten luisteren, *akousmatikoi*, 'zij die willen luisteren'. Een filosoof moet wel een liefhebber zijn van het luisteren naar mooie dingen, en wat de muziek betreft lag dat volgens Plato niet in de fysieke klank, maar in het feit dat muziek de perfecte pythagoreïsche proporties tot uitdrukking kan brengen. Geïnspireerd door Pierre Hadot presenteert Lamberti een aantal spirituele oefeningen, gericht op zelftransformatie.

Een latere aanhanger van Plato, de Florentijnse Renaissancefilosoof Marsilio Ficino, is het onderwerp van de bijdrage van Jacomien Prins. Zij laat zien dat Ficino's filosofie van de liefde sterke verwantschap vertoont met de wijze waarop hij schrijft over muziek: beide kunnen schadelijk zijn voor het gemoed. Maar ook bezitten ze ethische werking; ze tonen wegen om tot wijsheid en morele perfectie te komen.

Wouter Capitain ten slotte brengt ons terug naar de 20^{ste} eeuw, waarin Edward Said veel lof oogstte met zijn analyse van de koloniaal-westerse blik op de Oriënt. Capitain laat echter zien dat Said zich, als het om het luisteren naar muziek gaat, ook zelf niet aan de door hem bekritiseerde oriëntalistische houding weet te onttrekken: zijn westerse opvoeding krijgt dan de overhand op zijn Arabische herkomst.

Wij besloten ons boek *Welke taal spreekt de muziek?* in 2005 met het uitspreken van de hoop dat het de interesse voor en de beoefening van het boeiende vak muziekfilosofie zou stimuleren. Die wens geldt onverminderd ook voor deze bundel, en wij danken de auteurs voor hun medewerking en de bijdrage die zij hebben willen leveren.

Even raken aan de eeuwigheid

Erik Heijerman

In memoriam Roger Scruton (1944-2020)

Soms heb je het: de ervaring dat muziek je boven jezelf uittilt, je ‘in hoger sferen’ doet geraken, je iets transcendenten laat beleven. Merkw aardigerwijs ligt deze ervaring van transcendentie, van ‘iets hogers’, dicht aan tegen het ervaren van diepte in de muziek, wat ook nog eens – en dat is wat anders – gepaard gaat met een diepe ervaring bij dat luisteren. Luisteren naar muziek kan dus een diepe ervaring geven die je in hoger sferen doet geraken. Ik gebruik hier natuurlijk allemaal (ruimtelijke) metaforen, maar toch geven ze treffend weer wat ons bij het luisteren naar muziek kan overkomen. Over al deze thema’s schreef ik al eerder,¹ maar ik wil ze nu nog eens vanuit een andere hoek benaderen: die van het *numineuze* en het *sublieme*. Ik draag deze bijdrage op aan de in 2020 overleden filosoof Roger Scruton, wiens intelligente muziekfilosofie ik altijd bewonderd heb en aan wie ik ook veel van mijn eigen muziekfilosofische ideeën ontleen.² Scruton heeft in zijn werk bovendien aandacht gevraagd voor thema’s die altijd al mijn interesse hadden, zoals schoonheid, het heilige, transcendentie, de waarde van (hoge) cultuur en dergelijke.

Laat ik beginnen met een citaat van Francis Steele, de Engelse bas die onder andere bij The Tallis Scholars en The Sixteen zong:

Mijn vertrekpunt is het agnosticisme, de weg leidt tot in de buurt van het numineuze. Ik reis het liefst alleen. Ik kom er dichter bij via abstracte muziek – de *Kunst der Fuge* of een Bartókkwartet – en ik voel daarbij niet het gebrek aan een theocentrische context, of aan medereizigers. Bij het onbepaalde slot van de *Kunst der Fuge*, wanneer het krassen van Bachs pen stopt en die uit zijn vingers valt, als de triomfantelijk samengevoegde lijnen in stilte verdampen, daar nader ik de sterfelijkheid en het goddelijke het dichtst.³

Interessant is dat Steele hier de term ‘het numineuze’ gebruikt. De formulering is voorzichtig: de weg leidt tot *in de buurt van* het numineuze. Hoe abstracter de (in zijn geval: instrumentale) muziek, hoe dichter je volgens hem in de buurt van het numineuze komt. En hij luistert het liefst alleen, aan ‘medereizigers’ heeft hij geen behoefte, net zomin als aan een ‘theocentrische context’. Er hoeft voor hem als niet-gelovige geen God te bestaan om ‘het goddelijke’ toch te kunnen ervaren (hij gebruikt aan het eind de term ‘the divine’). Wat is dat numineuze, wat voor soort ervaring van transcendentie brengt het met zich mee, en – om het filosofisch te formuleren – welke mogelijkhedenvoorwaarden heeft die ervaring? Wat maakt dat we door muziek die ervaring van het numineuze kunnen hebben? Ziehier de probleemstelling van mijn bijdrage. Het beantwoorden van de vraag hoe we door muziek het numineuze kunnen ervaren vraagt het nodige theoretische voorwerk, waarvoor ik van de lezer enig geduld vraag. Ik begin met een nader onderzoek van het numineuze en ga vervolgens in op een verwant begrip, het sublieme. Vervolgens laat ik zien dat de titel van dit boek, ‘muziek zit tussen je oren’, filosofisch vertaald kan worden in de bewering dat muziek een ‘intentioneel object van onze ervaring’ is, om zo tenslotte terecht te komen bij de ervaring van een transcendente dimensie bij het luisteren: de dimensie waar Steele het over heeft als hij het numineuze te berde brengt.

Het numineuze

Dit begrip is afkomstig uit het in 1917 verschenen boek *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* van Rudolf Otto. Het is een werk over de centrale plaats van het heilige in het religieuze bewustzijn. Otto raakte van die centrale plaats overtuigd door een dienst in een synagoge in Marokko. Hij hoorde daar het Kadosh, Kadosh, Kadosh (‘Heilig, heilig, heilig’), een karakteristiek liturgisch gezang uit zowel de synagoge als de christelijke kerk (het Sanctus uit de mis). In een brief schrijft hij dat hij die woorden in verschillende talen heeft gehoord: in Rome, in het Kremlin en in Jeruzalem. Ze raakten hem diep in zijn ziel, en riepen een huivering bij hem op voor de ‘andere wereld’ die erin geopenbaard wordt. Die andere wereld, de wereld van het heilige, is een religieuze

categorie, en staat bij Otto voor het goddelijke of de godheid zelf. Voor elk theïstisch godsideaal, en voor het christelijke in het bijzonder, geldt volgens Otto dat het wordt begrepen in termen van zekere begrippen, zoals geest, verstand, wil, almacht, eenheid, goedheid, bewustheid, volmaaktheid en dergelijke. Op deze manier wordt de godheid dus rationeel begrepen (zie de ondertitel van het boek). Maar, zo vervolgt Otto, door de verstandelijke benadering en de ontkenning van de waarde van ‘het buitenredelijke’ is het denkbeeld over God eenzijdig gerationaliseerd en wordt voorbij gegaan aan het eigene van de religieuze ervaring. De religieuze ervaring heeft vergeleken met andere menselijke ervaringen namelijk iets heel unieks en specifiek. Dit specifieke gevoelsaspect van de religieuze ervaring wordt door Otto *het numineuze* genoemd. Het kan niet worden gedefinieerd, je kunt het slechts aanwijzen. ‘Je kunt er bij de toehoorder alleen begrip voor kweken door te proberen om door een uitvoerige bespreking te bereiken dat de categorie in het gemoedsleven van de ander ontspringt en tot leven komt. Dat is de enige manier om anderen bewust te maken van dit fenomeen.’⁴

Het eerste ‘moment’ dat bij deze ervaring hoort is het ‘creatuurgevoel’: het gevoel een schepsel te zijn dat verzinkt in zijn eigen nietigheid en dat in de confrontatie met datgene wat al het geschapene te boven gaat overweldigd wordt. Denk aan de uitspraak van Francis Steele, waarmee ik dit artikel begon: als hij het slot van de *Kunst der Fuge* beluistert ervaart hij als aards schepsel zijn eigen sterfelijkheid, zijn nietigheid. De focus van de religieuze ervaring ligt echter bij ‘datgene wat al het geschapene te boven gaat’, het creatuurgevoel is eerder een *gevolg* van de confrontatie met die transcendente dimensie. Dat is het meest diepe en fundamentele in ieder sterk religieus gevoel, dat we tegenkomen in ritueel en liturgie, en in religieuze gebouwen zoals tempels en kerken. Er is volgens Otto maar één passende uitdrukking voor: het *mysterium tremendum*, een huiveringwekkend geheimenis. De ervaring hiervan kan talloze vormen aannemen:

Het gevoel van dit mysterie kan met milde stroom het innerlijk vervullen in de vorm van de verheven stille stemming van verzonken aandacht. Het kan overgaan in een rustig vloeiende gestemdheid van de ziel die lang aanhoudt en natrilt, tot zij uiteindelijk wegsterft en de ziel weer in het profane, het alledaagse, achterlaat.

Het kan ook met krampachtige stoten en stuiptrekkingen plotse-
ling uit de ziel naar voren breken. Het kan voeren tot een vreemde
opwinding, tot roes, vervoering of extase. (...) Het kan worden tot
het stille en deemoedige huiveren en verstommen van het schep-
sel voor het – ja waarvoor? Voor wat in een onuitsprekelijk *geheim*
alle schepselen te boven gaat.⁵

Wie denkt bij deze beschrijving ook niet aan muzikale topervaringen?
Ik kom daar straks op terug, maar wil eerst nog iets zeggen over de
ervaring van het *mysterium tremendum*. Die heeft te maken met de
ervaring van het verwonderlijke, het buitengewone, het ontzagwek-
kende, het bijzondere waardoor je in je hart geraakt wordt. Die erva-
ring is zodanig hevig dat je ervan gaat trillen, beven of sidderen (*trem-
mor*), door Otto beschouwd als de fysieke manifestatie van vrees. Wat
je ervaart is niet te verwoorden, want het betreft een geheimenis, iets
dat niet begrepen of verklaard kan worden. Het is de confrontatie met
het ‘gans andere’, met een andere wereld die de onze te boven gaat.
Deze roept dus een gevoel van vrees op, maar tegelijkertijd gaat er een
zekere betovering van uit, het is een wereld die lokt en fascineert, ver-
langen wekt en bezielt. Vandaar dat vaak wordt gesproken over een
mysterium tremendum et fascinans.⁶

Otto geeft tal van voorbeelden van het numineuze, onder andere
in de beeldende kunst en de architectuur. Als het gaat om de visuele
waarneming, dan is het verhevene, het ontzagwekkende of de (letter-
lijke) grootsheid van het waargenomen object vaak de oorzaak van de
ervaring van het numineuze: de Egyptische piramiden, de boeddha in
de Lung-Men grotten in China, de toren van de Munsterkerk in Ulm.
Otto noemt ook de muziek als toegang tot het numineuze:

Het is leerzaam, op dit punt Bachs *Hohe Messe* in b-mineur (BWV
232) te onderzoeken. Haar meest mystieke deel is het *Incarnatus*
in het *Credo*. De werking ligt hier in het zachtfluisterende, dralend
na elkaar inzetten van de fugering, die tot een *pianissimo* verklinkt.
Met ingehouden adem, niet meer dan halffluid, daarbij met die
hoogst *wonderlijke*, wegzinkende toonreeksen in verminderde tert-
sen, die stokkende syncopen en dat stijgen en dalen in bevreem-
dende halftonen die de schuwe verbazing weergeven, wordt het
mysterie meer aangeduid dan uitgesproken.⁷