

Muziek en spirituele beleving

MARTIN J.M. HOONDERT

In december 2010 werd in Nijmegen in het kader van het Soeterbeekprogramma een middag georganiseerd rondom de muziek van de Nederlandse componist Joep Franssens.¹ Franssens behoort tot de zogenoemde 'New Spirituality', een stroming in de muziek waarin religiositeit en spiritualiteit als het ware verklankt worden. Als onderdeel van het programma werd een compositie van Joep Franssens ten gehore gebracht: *Blue encounter* voor viool solo. Deze compositie werd uitgevoerd door Sarah Oates die vijftien minuten lang de ruim honderd aanwezigen in haar greep had. Met alleen haar viool wist ze het maximale aan klankrijkdom te bereiken, onder meer door de melodische lijnen, dankzij de akoestiek, in elkaar te laten overvloeien. Oates creëerde een klankruimte, een *soundscape*, waarin de luisteraars, al was het maar tijdelijk, konden wonen. Terugdenkend aan deze uitvoeringervaar ik nog de 'diepte' van dat moment.

Wat beleven mensen als zij naar muziek luisteren? En waarom is voor velen muziek een toegang tot het religieuze, een bron van spiritualiteit? In deze bijdrage ga ik in op deze vragen en probeer ik het eigene van muziek in relatie tot religieuze beleving te duiden. Daarbij zie ik 'beleving' eerst en vooral als een proces van betekenisgeving: mensen geven betekenis aan muziek en die betekenis komt min of meer overeen met dat wat zij beleven aan die muziek. Belangrijke factor bij dit proces van betekenisgeving is het luisteren, echt luisteren, ten volle deelnemen aan de *performance*. Oppervlakkig luisteren of muziek hanteren als 'akoestisch behang' vallen dan ook buiten het kader van dit artikel.

Muziek in context

Muziek beluisteren doen we altijd in een bepaalde context. Die context bepaalt in belangrijke mate welke betekenissen we toekennen aan muziek. De productie en receptie van muziek kunnen alleen begrepen worden als we ons realiseren dat componisten, uitvoerders en luisteraars opereren binnen de parameters van een bepaalde sociaal-culturele context. Of muziek 'goed' of 'belangrijk' wordt gevonden is afhankelijk van de betekenissen die door een sociale groep aan deze muziek worden toegekend. Eigenlijk zeggen we daarmee dat muziek zelf geen objectief vaststaande betekenis heeft. Met andere woorden: de betekenis van muziek zit niet *in* de muziek; betekenis

kan alleen maar worden toegekend. De betekenis die er is, is een *beleefde* betekenis en die is afhankelijk van het luisterende of musicerende subject.²

Naast de sociaal-culturele factoren die altijd een rol spelen bij het proces van betekenisgeving, kan dit proces in belangrijke mate beïnvloed worden door het actief *framen* of *reframen* van muzikale repertoires. *Framing* is iets wat we voortdurend doen: we zoeken naar interpretaties van cultuuruitingen die we tegenkomen door ze in een bepaald kader (*frame*) te plaatsen. Soms echter gebeurt dit van buitenaf. Zo functioneert een kerkgebouw als een *frame*: muziek die we binnen de muren van een kerkgebouw horen, of dat nu als onderdeel van een ritueel is of in het kader van een concert, krijgt doorgaans een religieuze betekenis. Ook titels van een compositie kunnen als *frame* functioneren. Een voorbeeld hiervan is de compositie *Sanctus* van Joep Franssens. De titel van deze compositie verwijst naar een van de vaste gezangen uit de rooms-katholieke eucharistieviering. Het *Sanctus* is onderdeel van het zogenoemde ordinarium en is voor velen een vertrouwde term. Hierdoor wordt het proces van betekenisgeving voor een deel van de luisteraars 'gestuurd'. Zij zullen zoeken naar een betekenisgeving die voor hen 'klopt' met de titel van de compositie. Franssens componeerde *Sanctus* echter niet voor de liturgie, maar transformeerde de vorm diepgaand: de liturgische tekst klinkt niet, *Sanctus* van Joep Franssens is een instrumentale compositie van ruim twintig minuten.

Ook de duiding van de composities van componisten als Joep Franssens, Arvo Pärt, John Tavener en Henryk Gorecki als 'New Spirituality' functioneert als een *frame*. Het zijn niet de componisten die deze stroming een naam geven, maar journalisten en musicologen. Zij scheppen een nieuw *frame* waarin deze muziek ontvangen wordt. Veel muziek van de 'nieuwe spirituelen' maakt gebruik van oude compositorische middelen. Vanuit modernistisch standpunt is deze muziek ouderwets en verwijst zij eerder naar het verleden dan naar het heden. Door echter te reframen, de muziek in een nieuw kader te plaatsen, krijgt zij een positieve duiding. Deze muziek is niet a-modern, nee, het is 'nieuwe spiritualiteit'. En spiritualiteit is 'in'.

Een ander voorbeeld van reframen vinden we bij het jaarlijkse festival Musica Sacra in Maastricht. Vaak vinden daar premières plaats van nieuwe, hedendaagse muziek die speciaal voor het festival gecomponeerd is. In het gewone concertcircuit trekken premières van dergelijke moderne muziek geen volle zalen. Bij het festival Musica Sacra wel, dankzij het *frame* van het festival. De nieuwe muziek krijgt als het ware het keurmerk van 'musica sacra' opgeplakt en wordt daardoor festivalvähig.

De beweging van de muziek

Intussen hebben we met betrekking tot de betekenis van muziek twee zaken ontdekt. Ten eerste, muziek heeft in zichzelf geen betekenis, het gaat altijd om beleefde en toegekende betekenis. Ten tweede, die toegekende betekenis is in belangrijke mate afhankelijk van de sociaal-culturele context of het *frame* waarbinnen de betreffende muziek geproduceerd of beluisterd wordt. Daarmee wil ik niet beweren dat er geen relatie is tussen de toegekende betekenis en de muziek zelf. Het proces van betekenisgeving vindt immers plaats naar aanleiding van of in reactie op bepaalde muziek.³

Voor mij was het *Blue encounter* van Joep Franssens dat mij uitnodigde tot een proces van betekenisgeving. Maar hoe gaat dat dan? Wat gebeurt er als wij naar muziek luisteren?

Laat ik beginnen met een citaat van de filosoof Schopenhauer die, in de herformulering van de muziekfilosoof Peter Kivy, schrijft: '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.'⁴ Maar hoe komt deze bevrijdende kracht vrij? Niet door muziek te begrijpen, maar door muziek te volgen. Ik licht dit toe en maak daarbij gebruik van het denken van de musicoloog Willem Marie Spielman.⁵

Als we een klank muzikaal beluisteren, horen we deze als toon in relatie tot een andere toon. Tijdens het *muzikale* luisteren concentreren we ons op de relaties tussen de tonen. Die relaties horen wij als intervallen. Een muzikaal oor hoort geen 'hoge' tegenover een 'lage' toon, maar hoort een octaaf, of een septiem (zelfs al kent de hoorder deze termen niet; het oor zelf meet heel precies de verhoudingen tussen de frequenties). Het westerse muzikale oor hoort een toon tegen de achtergrond van de intervallen in het diatonische systeem. De toon *a'* wordt binnen dat systeem gehoord als een kwint van *d'* of als een grote tert van *f'*. Voor een westers oor klinkt de *a'* in D-groot anders dan dezelfde *a'* in F-groot. Bovendien hoort het muzikale oor de intervallen als *oriëntaties*. Als de tonen niet veranderen, wordt de oriëntatie gehoord als een neiging, een tendens tot dalen of stijgen naar een andere toon. Vrijwel altijd veranderen de tonen in de muziek en wordt de oriëntatie aldus gerealiseerd als een daling of stijging. Dit betekent dat we een toon kunnen beschouwen als een intervalistische oriëntatie en dat muziek fundamenteel *beweging* is. De Noord-Amerikaanse musicus Kathleen Harmon spreekt in dit verband van de dynamische kwaliteit van een toon, ik citeer:

Niet de toonhoogte maar de dynamische kwaliteit maakt een toon tot een muzikaal feit. Bovendien is deze dynamische kwaliteit relationeel: een toon die we horen heeft uit zichzelf geen dynamiek, maar een toon als onderdeel van een melodie of een diatonische toonladder horen wij als een complex van relationele krachten: de betreffende toon wordt 'weggeduwd' dan wel aangetrokken door andere tonen. Deze dynamiek is niet materieel, niet aanraakbaar, maar wel 'levend', en het is deze niet-fysische dynamiek die de essentiële betekenis van een muzikale toon bepaalt.⁶

Als we muziek beluisteren, gaan we mee in deze dynamiek, we moeten de beweging van de muziek op de voet volgen. Een beweging kan immers alleen worden waargenomen als ze wordt *gevolgd*. Muziek beluisteren is niets anders dan haar beweging volgen. Als we haar willen vastpakken, verstart zij in een partituur, of in taal die probeert de beweging in woorden te vangen. Het verwoorden van de muzikale ervaring kan ei-

genlijk alleen in beelden of metaforen. We gebruiken beeldende taal om de muzikale ervaring enigszins communicabel te maken. Dat is een noodoplossing en in zekere zin armzalig. Dat wat muziek voor ons betekent, is de muziek zelf, niet de woorden die wij gebruiken als substituut voor de muzikale ervaring.

Muzikale ervaring en religieuze ervaring

Wie echt luistert en dus meebeweegt met de muziek, ervaart de betekenis van muziek. Die betekenis is, dat zal inmiddels duidelijk zijn, geen propositionele of conceptuele betekenis, maar een ervaring, een beleving. De betekenis van muziek is datgene wat we bij het uitvoeren of beluisteren van muziek ervaren. Die muzikale ervaring ontstaat door het volgen van de muziek en is dan ook sterk gebonden aan het 'nu' van de muziek; al kan ik haar wel, terugdenkend aan een bepaalde compositie, opnieuw oproepen.

Mijn stelling is dat de muzikale ervaring wat betreft haar structuur gelijk is aan een religieuze ervaring. Een vraag die zich hierbij opdringt is wat we bedoelen met 'religieus'. Voor een antwoord sluit ik me aan bij de Amerikaanse pragmatische filosoof John Dewey (1859-1952).⁷ Hij onderscheidt 'het religieuze' (*the religious*) van religies en religieuze tradities. Deze laatste zijn samenhangende overtuigingen, beelden en praktijken, uitdrukkingen van een specifieke blik op de wereld en het menselijk bestaan daarbinnen. 'Het religieuze' bestaat voor Dewey in het zien van de eigen positie als onderdeel van een omvattend geheel. Dit omvattend geheel wordt onder meer ervaarbaar door het luisteren naar muziek. Als luisteraar word ik deel van het 'nu' van de muziek, ik ga, als ik echt luister, op in de muziek. Het gaat hierbij om een ervaring van eenheid, een totaalervaring die we religieus kunnen duiden. Of deze religieuze ervaring, in de door Dewey bedoelde betekenis, door de luisteraar geïnterpreteerd wordt in een christelijk of ander institutioneel religieus kader is afhankelijk van de sociale contexten waarin het interpreterende individu zich begeeft. Deze interpretatie is weliswaar vooral een zaak van het individu, maar dat is altijd een individu in context: een individu dat geleerd heeft het eigene van de religieuze ervaring op particuliere (bijvoorbeeld christelijk theologische) wijze te duiden.

Niet weten

Het luisteren naar *Blue encounter* tijdens het Soeterbeek-symposium was voor mij een intense muzikale ervaring, een 'diepe ervaring'. Die diepe ervaring duid ik als religieuze ervaring. Essentieel voor mij bij deze duiding is de openheid van klank en vorm. De compositie van Franssens is geen 'betoog', zoals een symfonie van Beethoven, maar een open ruimte, een kathedraal van geluid. Ik mag binnenstappen in deze kathedraal, rondkijken, zien wat voor mij van betekenis is, me vergapen aan de schoonheid. Eigenlijk weet ik niet zo goed wat ik met deze ruimte aanmoet. Zoals een kathedraal van steen en glas is deze muzikale kathedraal te groot voor mij. Ik voel me er tegelijkertijd wel en niet in thuis, de muzikale ruimte is *fascinans* en *tremendum*. Eigenlijk kan ik deze ruimte niet aan, ik kan haar niet bevatten. In dit verband citeer ik de musi-

cus en musicoloog Jan Christiaens die deze muzikale ervaring vergelijkt met de ervaring van de grote mystieke auteurs:

Langs de *via negativa* van het niet meer kunnen bevatten, het niet meer kunnen synthetiseren van het gehoorde tot een totaalbeeld, kan de muziek een doorbraak naar gene zijde bewerkstelligen bij de luisteraar. (...) De grote mystieke auteurs leren dat de sterkste Godservaring er niet een is van weten en bevatten, maar vaak een niet-weten en 'niet meer kunnen bevatten' impliceert. Daar waar de gebruikelijke referentiekaders barsten, in die barsten en breuken zelf licht het mysterie, licht die 'gene zijde' nog het sterkst op.⁸

Wie echt luistert naar muziek, wordt binnengeleid in een ander referentiekader. Voor mij, vanuit mijn rooms-katholieke achtergrond, is dat het kader waarin de Eeuwige zich toont.

Noten

- 1 Zie www.ru.nl/soeterbeeckprogramma > terugblik > terugblik 2010. De titel van het symposium was: Welluidend modern klassiek. Over nieuwe spirituele muziek (18 december 2010). Voor de componist Joep Franssens zie: www.joepfranssens.com.
- 2 Zie hiervoor E. Heijerman, Muziek, taal en betekenis, in M. Hoondert e.a. (red.), *Elke muziek heeft haar hemel. De religieuze betekenis van muziek*. Budel 2009, 16-45. M. Hoondert, 'How God gets into music'. Een sociologische en cultuurwetenschappelijke benadering van muziek, *Ibidem* 60-77.
- 3 W. van Haften, Muziek is de taal van het hart, in E. Heijerman e.a. (red.), *Welke taal spreekt de muziek? Muziekfilosofische beschouwingen*. Budel 2005, 13-22.
- 4 Citaat bij E. Schönberger, *Het gebroken oor. Over muziek*. Amsterdam 2007 (tweede, herziene druk), 36.
- 5 W. M. Speelman, Teksten begrijp je, muziek moet je kunnen volgen, in J. Maas en A. Smeets (red.), *Werktekeningen. Semiotische constructies in blauwdruk*. Tilburg 1999, 155-167. Voor het nu volgende zie: Idem, Woorden kunnen worden verstaan, muziek moet worden gevolgd. Taal en muziek als fundamentele categorieën van de liturgie, in Hoondert, *Elke muziek heeft haar hemel*, 161-183.
- 6 K. Harmon, *The mystery we celebrate, the song we sing. A theology of liturgical music*. Collegeville 2008, 26 (vertaling M.H.).
- 7 Ik ontleen deze notie aan een lezing van Erik Borgman: Vreemde ogen dwingen. Het belang van de cultuur en de religie van de ander (Tilburg 14 november 2008, niet gepubliceerd).
- 8 J. Christiaens, Een passie voor Bach. Over muziek en spiritualiteit, in H. Opdebeeck (red.), *De Matthäus. Kan passie troosten?* (Spes Cahiers 5) Antwerpen 2005, 53-59. Citaat op p. 58.