

Jan Christiaens, 'Kunstreligion' en het Absolute in de muziek

JOCHEM VALKENBURG

Dissertatie
Katholieke Universiteit Leuven, 2003

Inleiding

De tijd is voor muziek onmiskenbaar van wezenlijk belang. Muziek bestaat slechts in de tijd; zonder de overgang van verleden naar heden en toekomst zou zij eenvoudig niet bestaan. Het mag dan ook niet verbazen dat het denken over tijd en het denken over muziek vaak hand in hand zijn gegaan. Zoals Justin London schrijft:

"(...) music makes us vividly aware of the duration and succession of events and our sense of change and continuity. For this reason, philosophers concerned with the nature of time, as well as psychologists interested in human memory and consciousness, often turn to music and musical examples to illustrate their observations and arguments."¹

Filosofen als Henri Bergson of Suzanne Langer menen dat muziek door haar eigen temporele aard inzicht kan verschaffen in het fenomeen tijd. Omgekeerd kan het componeren worden gezien als het structureren en invullen van een tijdsspanne. Dit mag een open deur lijken, maar de fundamenteel verschillende wijzen waarop de tijd muzikaal gestructureerd kan worden tonen aan dat dit aspect van minstens

even groot belang is als bijvoorbeeld toonhoogtestructuur. Susan McClary merkte onlangs in een lezing over het ontstaan van tonaliteit het volgende op:

"What we call tonality is not a change in harmonic syntax, but a change in the construction of temporality, of the structuring of time. Of course structure of pitch is important, but in general it is more about how to produce different experiences of being in time."²

Ook in muziekanalyses gaat het vaak over tijd, ook al lijkt het alsof de diastemiek hierbij de meeste aandacht opeist. De vraag die men zich (vaak onbewust) stelt is immers, hoe een compositie kan worden gezien als de ontvouwing in de tijd van een op zichzelf kernachtig concept: een Schenkeriaanse *Ursatz*, een harmonisch grondplan, of een netwerk van motivische relaties.

Opvallend genoeg wordt hierbij het tijdsaspect van het werk, de tijdige ervaring ervan, vaak 'bevroren': de analyticus beschouwt de compositie als geordend geheel, dat net zo gemakkelijk van achteren naar voren als van voren naar achteren kan worden gelezen. Bij een fragment waarvan de realisatie slechts enkele seconden duurt, kan in de analyse eindeloos worden stilgestaan. Het muziekstuk wordt hiermee *object* in plaats van *gebeurtenis*. Om het in de woorden van Frits Noske te zeggen: men bestudeert

1 Justin London "Time", *Grove Music Online*, ed. L. Macy (geraadpleegd: juni 2004).
<http://www.grovemusic.com>.

2 Susan McClary, "The Music Itself: Theorizing from Historical Repertoires". Lezing aan het Orpheus Instituut, Gent, in het kader van de International Orpheus Academy for Music Theory. 15 april 2004.

'forma formata' in plaats van 'forma formans'.³ Een bekende uitspraak van Edgard Varèse luidt 'muziek is georganiseerd geluid'. Varèse laat hierin de dimensie waarin, en de wijze waarop het geluid georganiseerd is buiten beschouwing. Een voor de hand liggende invulling is: 'muziek is *in de tijd* georganiseerd geluid'. In het licht van bovengenoemde observaties kan dit ook worden omgekeerd tot 'muziek is auditief georganiseerde (of gestructureerde) tijd'.⁴ In veel muziek wordt van het volgorde-aspect van tijd, het gegeven dat het ene klinkende element na het andere komt en het andere voor het ene, dankbaar gebruik gemaakt. Een muzikaal gegeven kan bijvoorbeeld terugverwijzen naar wat eerder al klonk (zoals de variatie verwijst naar het thema), of anticiperen op wat – misschien – gaat komen (de dominant naar zijn tonica).

Wat over het algemeen 'melodie' wordt genoemd is de ervaring van een continue toonhoogteverandering in de tijd. Henri Bergson stelde in een belangrijk essay uit 1889 dat dit *meer* is dan slechts een ritmische opeenvolging van discrete, geïsoleerde tonen.⁵ Juist dit verschijnsel dreef hem als tijdsfilosoof naar de muziek voor illustratieve inzichten. Bergsons ideeën zijn door verschillende muziktheoretici opgepikt, onder wie Ernst Kurth.⁶ Hoewel muziek onontkoombaar tijdsgebonden

lijkt te zijn, hebben componisten menigmaal geprobeerd het tijdsverloop, of in elk geval de suggestie ervan, muzikaal te fixeren of te frustreren. In recente literatuur is aan dergelijke aspiraties in zowel oude als meer recente muziek veel aandacht besteed. Justin London wijst bijvoorbeeld op de polyfonie van de Notre Dame-school, waarin Boethiaanse idealen van eeuwigheid en tijdloosheid tot uitdrukking zouden komen.⁷ Susan McClary heeft in bepaalde muziek uit het Frankrijk van het *ancien régime* een suggestie van tijdloosheid opgemerkt, die zou dienen om de adel zoet te houden en zo de absolute staat veilig te stellen voor revoluties.⁸ Jonathan Kramer behandelt in zijn boek *The Time of Music* (1988) enkele voorbeelden uit de twintigste-eeuwse muziek, zoals de momenten van harmonische stasis in het werk van Stravinsky en het gebruik van de momentvorm door Stockhausen. Ook de repetitieve muziek van Reich onttrekt zich volgens hem in zekere zin aan het tijdelijke: er treden wel graduele veranderingen in op, maar deze zijn niet doel- of toekomstgericht. Kramer munt voor dergelijke statische muziek het begrip 'vertical time'.⁹ Verticale tijd is niet teleologisch of successief; het moment wordt niet beïnvloed door verleden of toekomst. Het resultaat is, in de woorden van London, 'a collapse of the horizons of the moment down to a singularity, a single now'.¹⁰

3 Frits Noske betoogde in zijn inaugurele rede (Amsterdam 1969) dat analytici zich meer moeten richten op de zich in de tijd vormende vorm van een compositie, de 'forma formans', in plaats van de 'forma formata', de volledig gevormde, 'uiteindelijke' vorm. In concreto betekent dit dat zij zich minder zouden moeten blindstaren op 'misleidende' vormschema's, dat harmonie en melodie, thema en variaties minder als tegen-gestelde domeinen moeten worden behandeld, en dat men zich meer zou moeten concentreren op bewegingsfactoren. Zie Frits Noske, *Forma formans: Een structuuranalytische methode, toegepast op de instrumentale muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck*, Amsterdam 1969, pp. 9 en 11.

4 Inderdaad gebruikt Noske in zijn rede letterlijk de definitie van muziek als 'klankmatig gestructureerde tijd'. Ibidem, p. 8.

5 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Parijs 1889.

6 Zie Michel Khalifa, "Bergsons tijdsfilosofie en de twintigste-eeuwse muzikanalyse", *Tijdschrift voor Muziektheorie* 6/2 (2001).

7 London, "Time".

8 Susan McClary, "Temporality and Ideology: Qualities of Motion in Seventeenth-Century French Music", in: *ECHO: a Music-Centered Journal*, 2/2 (2000), <http://www.humnet.ucla.edu/echo>.

9 Jonathan Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Schirmer, New York 1988.

10 London, "Time".

Het paradoxale van de aangehaalde voorbeelden en een begrip als 'verticale tijd' mag duidelijk zijn: men probeert de tijd stil te zetten in een bij uitstek tijdelijke kunstvorm. Hoewel de compositie noodzakelijk ergens begint en eindigt, probeert men daartussen een vorm van tijdelijke tijdloosheid te creëren. De tijd zelf, bestaansvoorwaarde voor muziek, wordt in haar eigen termen buitenspel gezet.

Een componist in wiens werk het denken over tijd en tijdloosheid een fundamentele rol speelt is Olivier Messiaen (1908-1992). De Leuvense musicoloog Jan Christiaens voltooide vorig jaar een proefschrift waarin hij onderzoek doet naar de tijds metafysica van Messiaen, de herkomst van zijn gedachten en de invloed ervan op het ontstaan van het serialisme. Eén van de belangrijkste vragen van Christiaens is *of en, zo ja, hoe* Messiaen in zijn muziek een staat van tijdloosheid weet te simuleren of bereiken.

Muziek autonoom én metafysisch

Christiaens' boek bestaat uit drie delen. In het eerste deel bespreekt hij de wording van de muzikale autonomie-esthetiek vanaf de vroege romantiek. In het tweede deel behandelt hij het tijdsconcept van Olivier Messiaen, dat van fundamenteel belang was voor de muziek die hij componeerde in de jaren 1949-1951. In het derde deel tenslotte bespreekt hij hoe Goeyvaerts en Stockhausen hier technisch en esthetisch op voortborduren om tot hun integraal-seriële composities te komen. Elk deel dient als een soort metafysische springplank voor het volgende. De besproken historische periode wordt hierbij steeds beperkter: van een paar eeuwen in het eerste deel tot slechts enkele jaren in het laatste.

De gedachte dat de muziek een bevoorrechte positie zou hebben als openbaring van een hogere orde, heeft een lange traditie en is – ook buiten de westerse traditie – wijdverbreid. Die 'transcendente orde' kan de kosmos zijn, zoals in het (neo)pythagorisme, de Wil bij Schopenhauer, het Sublieme bij Michaelis of een religieus 'gene zijde' zoals bijvoorbeeld bij Messiaen. De instrumentale muziek speelt

hierbij in de Europese traditie een belangrijke rol – Pythagoras zou de kosmische proporties al hebben gereproduceerd op zijn monochord, en ook bij Boethius gaf de *musica instrumentalis* als een soort meetinstrument toegang tot de kosmische *musica mundana* en de innerlijke *musica humana* die daarvan een afspiegeling was.

Later werd deze heteronomie (muziek als metafysische bemiddelaar tot iets anders) paradoxaal genoeg gebaseerd op een autonomie-esthetiek, waarin muziek haar zin en betekenis uitsluitend in zichzelf heeft, en dus wezenlijk onafhankelijk is van externe factoren. Juist door haar autonome status werd de muziek bij uitstek geschikt geacht als medium naar het transcendente. De emancipatie van de autonome instrumentale muziek aan het eind van de achttiende eeuw was in deze ontwikkeling van groot belang. Hiervóór werd de muziek vooral beschouwd in het licht van haar mimetische, expressieve of moreel-didactische functionaliteit. De waardering voor de immanente logica van muziek die door de opkomst van de instrumentale muziek ontstond, opende weer deuren naar het transcendente.

Christiaens geeft een uitgebreid overzicht van het ontstaan van de autonomie-esthetiek vanaf het eind van de zeventiende eeuw. Helder zet hij uiteen hoe de muziek zich losmaakt van haar taalgebonden, talig-rationele positie en haar eigen zeggingskracht verwerft. Denkers als Du Bos, Batteux en Rousseau zagen in de zeventiende en achttiende eeuw de mimesis nog als basisprincipe voor de schone kunsten. In hun esthetiek, die in feite geënt was op de opera, was de muziek drager of dienaar van een talige expressie. Deze gedachte wordt in het werk van De Chabanon en Michaelis verdrongen door de opvatting van muziek als autonoom, niet-representatief tekensysteem. Dit 'systeem' kan bij Michaelis zelfs op eigen houtje de menselijke waarnemingsmogelijkheden overstijgen, waardoor muziek in de (nieuwe) esthetische categorie van het sublieme valt.

Naast deze filosofische beschouwingen is het ontstaan van de 'Kunstreligion' tijdens de romantiek voor Christiaens' betoeg van groot

belang. Het gaat hierbij niet om de vraag hoe een kunstwerk in elkaar zit, maar om hoe het door de luisteraar moet worden benaderd en ervaren. Schleiermacher, Tieck en Wackenroder pleiten voor een kunstbenadering die in feite een vorm van religieuze contemplatie is. De muziek heeft hierin een voorgrond op de andere kunsten, omdat zij wordt gezien als een niet-conceptuele taal. Hierdoor kan zij het onzegbare zeggen en doordringen tot het wezen der dingen – de romantische ‘Unsagbarkeits-topos’ is geboren.

E.T.A. Hoffmanns recensie van Beethovens Vijde Symfonie vormt een mijlpaal in de receptie van de instrumentale muziek.¹¹ De categorie van het sublieme bood Hoffmann de mogelijkheid om de combinatie van overweldiging en een schijnbaar gebrek aan orde enerzijds met een sterke structurele en thematische coherentie anderzijds te verklaren. In zijn recensie combineert hij empathische, puur esthetische opmerkingen met technische, structuur-analytische observaties. Hoffmann ‘reduceert’ de overrompelende ervaring van muziek dus niet tot een metafysisch of religieuze gebeurtenis zoals Wackenroder en Tieck, maar meent dat juist (of slechts) de analyse van haar formele organisatie inzicht kan geven in dit metafysisch karakter.

Hoewel Christiaens deze geschiedenis zeer uitgebreid, helder en toegankelijk weergeeft, hierbij steeds uitgaande van de primaire bronnen, lijkt hij weinig toe te voegen aan de gangbare literatuur op dit gebied.¹² Dit doet dan ook de vraag rijzen naar het belang van dit deel voor de

rest van zijn boek, vooral gezien de historische verwijdering tot zijn eigenlijke onderwerp, Messiaen en het vroege (integrale) serialisme. Dit belang lijkt hoofdzakelijk te liggen in het feit dat in deze periode voor het eerst een verband wordt gelegd tussen het autonome karakter van de muziek (los van de taal, als een autonoom maar wel analyseerbaar systeem) en haar veronderstelde metafysische kwaliteiten. Deze liggen in de muziek *zelf*, zij dient niet slechts als betekenaar van iets anders. Vanuit dit perspectief wil Christiaens ook de muziek van Messiaen, Stockhausen en Goeyvaerts benaderen – hij veronderstelt dat de metafysische ‘werkzaamheid’ van deze muziek op vergelijkbare wijze verklaard kan worden.

Messiaen heeft de tijd

In het tweede deel van zijn proefschrift richt Christiaens zijn aandacht op de esthetica en composities van Olivier Messiaen, met een bijzondere aandacht voor diens tijdsmetafysica. Het verschijnsel tijd was een van Messiaens belangrijkste preoccupaties, en hij verdiepte zich dan ook in het werk van verschillende auteurs over dit onderwerp.¹³ Van Einstein nam hij de gedachte over dat er verschillende tijdsorganisaties tegelijk kunnen bestaan. De tijdschaal van een sterrenstelsel ziet er bijvoorbeeld heel anders uit dan die van een atoom of die van de mens.

Naast uiteenlopende ‘objectieve’ tijdsverlopen was volgens Messiaen ook de tijdsbeleving variabel. Deze subjectieve dimensie van het

11 *Allgemeine musikalische Zeitung* jrg. XII no. 40 en 41 (4 en 11 juli 1810), pp. 630-642 en 652-659. Ook te vinden in: E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik: Nachlese*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966, pp. 34-51. Hoffmann verwerkte deze recensie met enkele andere ook in zijn bekende opstel “Beethovens Instrumental-Musik”. In dit opstel ontbreekt de muzikale analyse grotendeels, maar Hoffmanns argumenten worden er veel pregnanter in uitgedrukt. Het is online te lezen op <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/essays/beethove.htm> (sic!).

12 De belangrijkste voorbeelden, ook dikwijls door hem aangehaald, zijn John Neubauers *The Emancipation of Music from Language*, New Haven 1986, het werk van Carl Dahlhaus, met name *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, en *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel etc. 1978, en Enrico Fubini's *History of Music Aesthetics* (1964), London 1996.

13 Een interessant uitstapje in Christiaens' proefschrift is de ‘blik in de filosofische bibliotheek van Olivier Messiaen’, waarin de schrijver een overzicht geeft van de belangrijkste (tijds)filosofische werken die Messiaen in bezit had.

tijdspluralisme ontleende hij aan het werk van Henri Bergson. Deze formuleerde de 'durée vécue', de doorleefde duur, als subjectieve en natuurlijke tegenhanger van de objectieve 'klokke-tijd', die volgens hem slechts een praktische constructie was.¹⁴

Voor Messiaen was dit begrip van belang omdat het de componist wees op de mogelijkheid om een bepaalde tijdsbeleving te induceren bij de luisteraar. De componist beschikt als het ware over de tijd, die hiermee niet langer een absoluut gegeven is, maar in elke compositie opnieuw geconstitueerd wordt.¹⁵

Het belangrijkste voor Messiaen was echter hetgeen hij als paradoxaal tegendeel van de tijd beschouwde, namelijk het goddelijke. Dit kent volgens hem geen successiviteit en heeft begin noch einde, een gedachte die hij overnam van Thomas van Aquino.

Christiaens stelt dat als gevolg van dergelijke invloeden in de Franse muziekesthetiek tussen 1920 en 1950 een paradigmawisseling plaatsvond. De monistische tijdsopvatting, waarin continuïteit, onomkeerbaarheid en progressiviteit een belangrijke rol spelen, werd vervangen door een dualistisch tijdsbegrip. In 'monistische' muziek is de progressieve, dialectische en haast discursieve ontwikkeling van thematisch materiaal het belangrijkste structuurgenererende principe. Ritme en samenklank zijn hierbij sterk verweven; het temporele aspect van de muziek is volledig geïntegreerd in een grotere harmonisch-functionele samenhang. In de dualistische tijdsopvatting wordt de ritmisch-temporele dimensie losgekoppeld van de harmonische dimensie; de tijdsindeling is niet langer afhankelijk van wat samenklinkt. De door de luisteraar beleefde tijd krijgt een fundamentele rol in de esthetica van de com-

ponist. 'Ontwikkeling' wordt daarom vervangen door zaken als additie, accumulatie, juxtapositie en symmetrieopbouw. Het werk van Messiaen is hiervan voor Christiaens de eerste en belangrijkste representant.

In de analyses die volgen, wil Christiaens aantonen dat veel van Messiaens werken die meestal als 'experimenteel' of 'abstract' worden geïnterpreteerd, in feite direct voortvloeien uit zijn tijdsfilosofie. Omdat deze voor een groot deel weer is ingegeven door religieuze motieven, zijn deze composities volgens Christiaens dus niet zo abstract of absoluut als ze mogen lijken.

In het vroege orgelwerk *Le Banquet céleste* (1928) bijvoorbeeld wordt met een quasi-statisch klankbeeld de lineair-progressieve tijds-waarneming ondermijnd. Het vermijden van elke vorm van eenduidige tonale functionaliteit – Messiaen gebruikt een octotonische 'mode à transpositions limitées' – verhindert de ervaring van gerichtheid of beweging.

Non-progressiviteit en de dissociatie van ritme en metrum bereiken een hoogtepunt in het *Quatuor pour la fin du temps* (1941). In dit werk treden melodische, ritmische en harmonische ostinati op in een quasi-automatisch proces dat, als het eenmaal in gang is gezet, door de componist niet meer wordt gecontroleerd. Het kan in theorie dus al eeuwig bezig zijn, en nog eeuwig voortduren, geheel in overeenstemming met Messiaens thomistische opvatting van het goddelijke.

In *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) wilde Messiaen het kosmische tijdspluralisme aanwezig stellen. Factoren die een eenduidige, enkelvoudige tijdsbeleving kunnen veroorzaken moeten daartoe uitgeschakeld worden. Dergelijke 'facteurs de cohésion' zijn timbre-

14 Zie Khalifa, "Bergsons tijdfilosofie".

15 Bergsons leer is in deze periode door veel auteurs op de muziek toegepast. De bekendste zijn, naast Messiaen, Langer (*Feeling and Form*, 1953) en Souvtchinsky, met aan diens hand Stravinsky (*Poétique musicale*, 1942). In Nederland verscheen in 1946 een interessant, maar door een onvermoede astrologische component ook enigszins curieus boekje van Casper Höweler, *Tijd en Muziek*, waarin ook hij Bergsons idee van doorleefde duur op de muziek toepast (H.J. Paris, Amsterdam 1946). Ook Noske geeft, zij het wat later, blijk van een uiterst Bergsoniaans gedachtegoed: "Muzikale structuurfactoren (...) zijn in feite tijdsfactoren en zij beïnvloeden onze tijdsbeleving. Zij veroorzaken psychische deviaties van de klokke-tijd[.]". Noske, *Forma Formans*, p. 11.

overeenkomsten, opeenvolgende of samenklinkende noten van gelijke duur, tonaliteit, eenheid van register, eenheid van tempo, eenheid van intensiteit en eenheid van aanslag. De analyse die Christiaens van deze compositie maakt is er voornamelijk op gericht aan te tonen dat deze factoren in de compositie inderdaad doeltreffend worden uitgeschakeld, en dat er sprake is van 'een streven naar totale discontinuïteit'.¹⁶ Hij hanteert daartoe uitdrukkelijk de gedachten die Messiaen formuleert in zijn *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* en *Technique de mon langage musical*. Ter illustratie het volgende citaat:

"Bij de waarneming van deze compositie [Mode de valeurs] ondergaan de proportioneel langere duurwaarden van het basregister een invloed van het medium en de discant, in zoverre deze twee registers in een 'monnayage' van deze lange duurwaarden voorzien. Voor de waarnemer lijken de stilstaande klanken van het basregister daardoor 'rempli d'événements', met als gevolg dat ze – nog steeds volgens Cuvilliers wet – een nog langere tijdsbeleving induceren."¹⁷

Christiaens past hier Messiaens lezing van een wet van Armand Cuvillier toe, volgens welke wij een (objectieve) tijdspanne als lang ervaren wanneer deze rijk aan gebeurtenissen is ("rempli d'événements"), en als kort indien deze leeg is. Messiaen citeert deze wet in zijn *Traité*.¹⁸ Christiaens analyseert dus niet de werking of waarneming van de compositie, maar slechts de compositorische uitwerking van Messiaens esthetische opvattingen.

Dit wordt onderstreept door het feit dat hij vrij klakkeloos Messiaens afwijkende lezing van Cuvillier overneemt. Deze stelde eigenlijk het omgekeerde: een duur lijkt *kort* wanneer hij "rempli d'événements" is, en *lang* indien hij leeg is. Pas achteraf, in onze herinnering, wordt

dit volgens hem omgekeerd: een periode "rempli d'événements" lijkt in onze herinnering juist langer geduurd te hebben dan een periode waarin niets gebeurde (vandaar, aldus Messiaen, dat onze jeugd, zo vol nieuwe gebeurtenissen, achteraf gezien zo lang duurde). Messiaen geeft Cuvilliers wetten in eerste instantie ook op deze manier weer. Hij stelt vervolgens echter dat we ook de 'duur' van het (muzikale) heden bepalen door het te relateren aan onze herinnering aan het (desnoods directe) verleden. Daarom houdt hij dus in alle gevallen vast aan de tweede lezing (vol duurt lang, leeg duurt kort).¹⁹

Hiernaast is Christiaens van mening dat de wezenlijk temporele structuur waarin een compositie aan de luisteraar verschijnt en de esthetisch-artistieke invulling die de componist eraan geeft los van elkaar kunnen worden gezien. Hoewel muziek noodzakelijk een bepaald tijdsverloop beslaat, kan dit volgens hem zonder problemen niet-successief, niet-irreversibel en niet-ontwikkeld worden ingevuld: "Ik pleit (...) voor de erkenning van een relatieve autonomie van de artistieke creatie ten opzichte van de fenomenologische en generische bepalingen van de muziek."²⁰

Hiermee raakt de analyse van een compositie dus in fundamenteel opzicht verwijderd van de temporele realisatie en waarneming ervan. Zij is niet langer, zoals in de inleiding tot deze bespreking werd gesteld, het in 'bevroren tijd' beschouwen van een (temporele) compositie, maar eerder een manier om volledig van het tijdsverloop af te komen en de compositie te beschouwen, haast in platonische zin 'zoals zij werkelijk is'.

Tijdloosheid en de sublieme wending

Tijdloosheid kan, aldus Christiaens, in zekere zin benaderd worden door een symbolische

16 Christiaens, 'Kunstreligion', p. 109.

17 Ibidem, p. 114.

18 "Plus le temps était rempli (d'événements), plus il nous paraît long maintenant – plus il était vide (d'événements), plus il nous paraît court maintenant." Cuvillier, geciteerd in *Traité* p. 23.

19 Ibidem.

20 Christiaens, 'Kunstreligion', p. 151.

werking. Extreme traagheid, harmonische stasis en formele discontinuïteit worden dikwijls geïnterpreteerd als *symbool* van oneindigheid. Hierbij wordt geïmpliceerd dat deze technieken slechts de *indruk* van een voortschrijdende tijd neutraliseren. Volgens Christiaens is er echter méér aan de hand:

“Mijns inziens gaat Messiaen echter nog een stap verder dan deze symbolische benadering van de idee tijdloosheid, en slaagt hij erin in het waarnemingsproces een doorbraak naar de idee van tijdloosheid en eeuwigheid te realiseren.”²¹

Christiaens verklaart deze doorbraak met de filosofisch/esthetische categorie van het sublieme. Deze biedt volgens hem een adequate manier om de symbolische duiding van Messiaens muziek te ontstijgen en een specifieke receptiemodus te benoemen en te analyseren. Het sublieme wordt, als tegenpool van het schone, traditioneel in verband gebracht met overweldiging. Bij Kant gaat het om het onbegrensde: subliem is datgene wat de verbeeldingskracht en het verstand letterlijk niet kunnen bevatten. Ervaren wij iets met een heldere, doelmatige vorm als behorende tot het schone, het sublieme kent juist een onbevattelijke vormeloosheid. Hoewel het sublieme uiteindelijk een positieve ervaring op kan wekken (door vele auteurs op uiteenlopende wijzen verklaard), ontstaat het dus in eerste instantie vanuit frustratie.

In verband met Messiaens muziek wijst Christiaens in deze context allereerst op wat Messiaen zelf de “*charme des impossibilités*” noemde. Dit zijn bepaalde mathematische beperkingen in zijn muziek: ‘*rythmes non rétrogradables*’ (niet-omkeerbare ritmes), ‘*modes à transpositions limitées*’ (beperkt transponeerbare modi) en ‘*permutations symétriques*’ (symmetrische permutaties). Deze technieken verkrijgen volgens de componist een magische kracht doordat ze op één of andere manier een

onmogelijkheid in zich bergen.

De ‘onmogelijke modi’ zijn op het moment van horen echter niet in de totaliteit van hun technische details te vatten. Hier streefde Messiaen bewust naar – niet het detail, maar het totaal overweldigde volgens hem, waarbij hij vaak de vergelijking met een ‘verblindend’ glas-inloodraam maakte. De verrukking ontstaat volgens Messiaen door ‘*quelque chose de terrible et de sacré, dont on ne comprend pas le détail, qui nous transporte dans un monde de lumière trop fort pour notre raison.*’²² De overweldiging van de totaliteit roept het sublieme op.

Ter illustratie van deze onbevattelijkheid analyseert Christiaens *Soixante-quatre durées* uit het *Livre d'orgue* (1951), een compositie die op het eerste gezicht (vooral door de titel) zuiver technisch lijkt. De uiterst complexe structuur ervan is volgens Christiaens niet direct waarneembaar – wie hoort immers het verschil tussen een lengte van 63 of 64 tweeëndertigste noten. In plaats hiervan, zo suggereert Christiaens, wil Messiaen een compleet andere perceptiemodus induceren. Messiaens opmerking ‘Als ik deze details kan horen, moeten anderen het ook kunnen’ moet volgens hem dan ook als ironisch worden beschouwd.

In zijn analyse gaat Christiaens daartoe wederom alle manieren na waarop Messiaen de waarneming van details frustreert. Hij verplaatst zich hierbij zo sterk in Messiaens ideale luisteraar, dat hij eraan voorbijgaat dat het wellicht in eerdere instantie al een probleem kan zijn de muziek te *spelen* zoals zij is genoteerd. Aan de hand van Jonathan Kramer gaat hij ervan uit dat de luisteraar minimaal 8% verschil tussen twee lengtes ‘nodig heeft’ om het verschil überhaupt te kunnen horen. Omdat dit verschil op bepaalde plaatsen in deze compositie slechts 1,6% bedraagt, concludeert Christiaens op zichzelf terecht dat dit dus niet te horen is. Maar is het dan überhaupt wel exact te *spelen*? De vraag naar de waarnemingsmogelijkheid is immers irrelevant wan-

21 Christiaens, ‘*Kunstreligion*’, p. 62.

22 Messiaen in zijn lezing ter ere van de uitreiking van de Kyoto-prijs voor ‘Creative Arts and Moral Sciences’, *Conférence de Kyoto* (1985, uitgegeven Parijs 1988), p. 14, geciteerd in Christiaens, p. 178.

neer de muziek al onmogelijk tot klinken kan worden gebracht zoals zij is voorgeschreven. Slechts bij elektronische muziek kan hieraan voorbij worden gegaan. Dat juist Messiaen tot de pioniers van dit genre behoorde, lijkt in dit opzicht dan ook geen toevaligheid.

De permutatie van de 64 duurwaarden, sommige langer dan 17 seconden, die wordt gepresenteerd in canon met haar kreeftvorm, is volgens Christiaens evenmin te bevatten. "Het lijkt mij weinig waarschijnlijk dat Messiaens eis van een correcte waarneming bij een dermate gecompliceerde permutatiestructuur ook daadwerkelijk kan ingewilligd worden."²³ Tegelijk met dit proces klinkt een voor Messiaen typische partij van vogelgeluiden, in een luider register en dus opvallender:

"Niet alleen door de klankkleur, ook door de grotere natuurlijke klanksterkte van registers als de clarinette en de quintation treedt het vogelgezing duidelijk meer op de voorgrond dan de partijen waar het Messiaen eigenlijk om te doen zou zijn [als de betreffende partijen ook 'analytisch' gehoord moesten worden – JV]".²⁴

In ritmisch opzicht werkt de 'vogelzangpartij' door zijn quasi-improvisatorische karakter bovendien eerder verwarrend dan verhelderend t.o.v. de andere partijen.

Door op deze en andere manieren het fundamentele proces als het ware te maskeren, frustreert Messiaen volgens Christiaens de waarneming van details om een sublieme totaalervaring te bewerkstelligen.

"[D]e veelgelaagde complexiteit van dit stuk maakt het voor de luisteraar zowel onmogelijk alle auditieve indrukken correct te vatten en in te schatten als zich een voor het verstand bevatte-lijk totaalbeeld te vormen van de ingewikkelde structuur."²⁵

Alleen in de muzikale analyse kan de 'correcte' waarneming van de compositie – met oog voor ieder detail – plaatsvinden. Slechts hier immers kan, aldus Christiaens, geteld en gerekend worden. Tijdens de esthetische ervaring is hiervoor echter geen tijd. Deze paradox resulteert in een sublieme tijdloosheid:

"Enerzijds wordt het subject op zichzelf en zijn waarnemingsvermogen teruggeworpen voor de constitutie van de muzikale tijd, anderzijds echter ontwerpt Messiaen dermate complexe tijdsstructuren dat het subjectieve bevattingvermogen (...) getranscendeerd wordt. Niet de exacte duurwaarden, hun minieme onderlinge verschillen en hun superpositie in manueel en pedaal vormen het onderwerp van de subjectieve tijdsbeleving in *Soixante-quatre durées*. De beleefde tijd in dit stuk is mijns inziens een soort tijdloosheid, als resultante namelijk van de verschuivende klankvlakken (permutatie) en van de combinatie met de grillige en irrationele ritmiek van het vogelgezing. Aldus wordt Messiaens bergsoniaanse optie op een paradoxale manier werkzaam gemaakt in functie van zijn theologische esthetiek."²⁶

Goeyvaerts en Stockhausen

In het laatste deel van zijn boek bespreekt Christiaens hoe de ideeën van Messiaen bij zijn leerlingen Goeyvaerts en Stockhausen worden geradicaliseerd. Deze radicalisering is een gemeenplaats voorzover die het compositie-technische aspect betreft (het ontstaan van het 'integrale serialisme'), maar Christiaens toont aan dat de continuïteit op esthetisch vlak van minstens even groot belang is. Voor Goeyvaerts is muziek de projectie van een compleet en op zichzelf statisch gegeven in de (noodzakelijk verloopende) tijd. De tijdruimte dient hierbij dus alleen nog maar als medium voor een idee dat in wezen tijdloos is. Christiaens maakt

23 Christiaens, *'Kunstreligion'*, p. 189.

24 Ibidem, p. 190.

25 Ibidem, p. 195.

26 Ibidem, p. 197.

daarom een onderscheid tussen de fenomenologische benadering van Goeyvaerts' muziek, namelijk hoe zij in de tijd aan ons moet verschijnen, en het ontologische perspectief, dat zich richt op hoe zij in haar totaliteit is.

Stockhausen heeft een dynamischer opvatting. Bij hem is het niet zozeer een statisch gegeven, maar de 'wording' ervan die muzikaal wordt gepresenteerd. Bij beide componisten heeft dat wat – in Christiaens' terminologie – tijdloos is (Goeyvaerts) of *aanwezig komt* (Stockhausen) een sterke metafysische connotatie. Voor Goeyvaerts is het 'absolute Zijn' de inhoud van het muzikale werk. Volgens Stockhausen *komt* dit 'absolute Zijn' tot aanwezigheid doordat de (ware) componist zich ontvankelijk stelt voor een 'goddelijk moeten' en zo een opening naar gene zijde mogelijk maakt. Bij Stockhausen is dus sprake van een beweging, een proces.

De analyses die Christiaens in dit deel geeft, van Goeyvaerts' *Nummer 1* (1950-51) en Stockhausens *Kreuzspiel* (1951), hebben zoals hij zelf zegt geen pretenties wat betreft originaliteit of volledigheid – van beide composities is eerder een groot aantal analyses verschenen, waarvan hij dankbaar gebruik maakt. Zijn doel is om na te gaan hoe de esthetische opvattingen van beide componisten zich vertalen in muzikale structuur.

Ondanks de genuanceerde esthetische verschillen blijken de componisten er nagenoeg identieke compositiemethoden op na te houden. In beide gevallen is het uiteindelijke doel om een ultieme evenwichtigheid van organisatie te bereiken. Compositorische processen en structuren worden daarom steeds in een kruisvorm gecombineerd met hun eigen omkering of retrograde, waardoor elke vorm van ontwikkeling wordt geneutraliseerd. Stockhausens *Kreuzspiel* onderscheidt zich op technisch vlak hierin nauwelijks van Goeyvaerts' *Nummer 1*. Christiaens grijpt de opvattingen van de componisten aan om toch een enigszins krampachtig ontologisch onderscheid tussen de composities te kunnen maken. De composities zelf zouden in het betoog echter net zo goed kunnen worden verwisseld. Ongewild ontleemt

Christiaens hiermee de muziek haar metafysische kracht: het zijn toch weer de woorden van de componist die haar ontologische status bepalen.

Besluit

Analytici pretenderen vaak te verklaren hoe muziek 'in elkaar zit', hoe zij 'werkt' en hoe wij haar zouden moeten of kunnen horen. De analyses van Christiaens zijn in dit licht opmerkelijk, omdat zij eerder lijken te vertellen wat we niet *kunnen*, en ook niet zouden *moeten* horen. Omdat er dingen klinken die we niet kunnen bevatten, vraagt deze muziek volgens hem om een andere benaderingswijze, waarin het tijdsverloop niet als een dwingende categorie aan het materiaal wordt opgelegd, maar het juist door de noten wordt geconstitueerd en zelfs gefrustreerd.

Analyse en waarneming worden hierbij dus fundamenteel van elkaar gescheiden. De analyse is niet langer een geïdealiseerde en geabstraheerde luisterervaring, maar vertelt ons waarom het luisteren naar bepaalde muziek een onbeschrijflijke ervaring oproept. De luisteraar is volledig op zichzelf teruggeworpen: in de analyse kan hij wel lezen *wat* er gebeurt, maar hij zal het werk in kwestie er op geen enkele manier anders – laat staan beter – door kunnen horen.

Deze conclusie doet denken aan het werk van Jerrold Levinson. In zijn *Music in the Moment* (1997) betoogt deze dat het luisteren naar muziek weinig te maken heeft met het horen van overkoepelende 'architectonische' structuren (die wel in analyse kunnen worden blootgelegd), maar veel meer een beleving van moment tot moment is.²⁷ De muzikale ervaring is volgens Levinson een "present-centered absorption in the musical flow", waarbij de horizon van het "present" wordt bepaald door ons beperkte waarnemings- en bevattingsvermogen. Binnen het "present" speelt het begrijpen van wat er op kleine schaal gebeurt nog wel een rol. Kennis van de 'hogere' structuur van een compositie speelt in onze (luister)ervaring ervan echter geen rol en zal

27 Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Cornell University Press, Ithaca 1997.

deze (bijvoorbeeld na analyse) niet verbeteren of veranderen.

Christiaens gaat in dit opzicht nog een stap verder: in sommige muziek van Messiaen kunnen we volgens hem door te luisteren überhaupt niet tot dergelijke kennis komen, noch van de overkoepelende structuur, noch van het moment. De muziek verhindert ons als het ware zelf om tot haar architectuur door te dringen, en de gedachte dat dat wel zou moeten kunnen berust op een misverstand. Deze muziek werkt er in zijn optiek alleen maar sterker door.

Het is moeilijk om te 'bewijzen' dat hetgeen Christiaens analyseert ook echt voor die tijdloze ervaring verantwoordelijk is – vooropgesteld dat deze op zich al een feit is. Dat hij voor zijn analyses gebruik maakt van esthetische principes ontleend aan de geschriften van zijn onderzoeksobjecten, Messiaen, Goeyvaerts en Stockhausen, verzwakt zijn positie enigszins, tenzij men ervan uitgaat dat de muziek zo werkt als haar makers zeggen. Christiaens verschaft wel gedetailleerd inzicht in hun esthetische en (tijds)filosofische opvattingen, alsmede in de historische ontwikkeling en achtergronden ervan. Dit doet hij bovendien in een zeer helder en prettig leesbaar betoog. Een overtuigend bewijs dat de aspecten die hij in zijn analyses behandelt ook werkelijk een doorbraak naar tijdloosheid veroorzaken weet hij echter niet te leveren.

(Jochem Valkenburg is musicoloog (M.A. Kunsten en cultuurwetenschappen Universiteit van Amsterdam 2004) en muziekcensent van NRC Handelsblad.)