

Het verhaal van de muziek

Jos Kessels

1.

Drie dertigers, gekleed in het zwart, lopen energiek het podium van het Bimhuis op en posteren zich achter piano, bas en drums. Het concert begint met een vrije improvisatie. Dromerige klankvelden stijgen op en stromen de afgeladen zaal in. Het klinkt als filmmuziek die een impressionistisch landschap schetst. Na verloop van tijd ontwikkelt zich een thema, niet meer dan een motiefje, in een complexe maatsoort die ik niet kan thuisbrengen. Ook de akkoorden van de pianist kan ik niet determineren, ze zijn overwegend mineur, maar verder onherkenbaar. Toch weten de spelers kennelijk precies wat ze doen, ze volgen elkaar naadloos, ritmisch, harmonisch en melodisch. Er zit systeem in. Alle drie strelen ze hun instrument, alsof ze het liefhebben wanneer het zo zingt. Geleidelijk verandert hun optreden in een onderzoek van allerlei thema's en lijnen. Soms gaat het ritmisch de bebop-kant op, in een abstract harmonisch jasje, dan weer valt het terug in een fragmentarische blues, vervolgens is het cool of hoor ik funky swing, en allemaal in een volstrekt eigen idioom.¹

Waar gaat hun muziek over? Wat drukken die stukken uit? Het is niet te zeggen, natuurlijk. Voetbal gaat alleen over voetbal, het drukt niets anders uit dan dat. Dat geldt ook voor muziek, het is een spel van noten en klanken, los van enige andere betekenis. En toch, in mijn beleving ontstaat er ook een verhaal, alsof ik er niet aan ontkom in wat ik hoor een ontwikkeling, een lijn van gebeurtenissen te ontwaren. De vergelijking ligt voor de hand, muziek speelt zich af in de tijd, net als een verhaal. Weliswaar hebben klanken geen directe verwijzing, geen onderwerp en gezegde, geen werkwoorden en naamwoorden. Maar desondanks wekken ze, alleen al doordat ze zich afspelen in de tijd, de suggestie dat er een verhaal wordt verteld.

Wat is het voor verhaal dat ik hoor? Het gaat voor mijn gevoel over vrijheid, over onderzoek en speelplezier, over de belevenissen van een onbenoemde hoofdpersoon, die een scala aan gemoedstoestanden ervaart. Wat in de muziek een thema is, of een progressie van akkoorden, wordt in de taal vanzelf een subject dat iets meemaakt, een onderwerp met een gezegde. Ik laat me er willig door meevoeren, alsof ik verzeild ben geraakt in een avonturenroman. De musici spelen het thema nu eens hoog en dan weer laag, plaatsen het tegen verschillende achtergronden, halen het uit elkaar en zetten het weer in elkaar, zwepen het op of laten het stilvallen – en ze gaan er helemaal in op, zie ze kronkelen achter hun instrumenten, alsof ze er mee in een amoreus gevecht zijn. Beurtelings identificeer ik me met de een en de ander, alsof ik het zelf ben die deze goddelijke worsteling uitvoert.

Ook de musici identificeren zich met hun verhaal, te oordelen naar hun fysieke houdingen. Het is alsof zij met de ontwikkeling van hun klankbeelden de wisselende lotgevallen weergeven van een naamloze held, de evenknie van Orpheus, Theseus, of

¹ Marcin Wasilewski Trio, Marcin Wasilewski piano, Slawomir Kurkiewicz bas, Michal Miskiewicz drums, Bimhuis 31 januari 2018. Zie <http://marcinwasilewskitrio.com/>. Beluister <https://www.youtube.com/watch?v=82VmHU4am6k>.

Odysseus. Vooral de pianist beweegt alsof hij zelf de opdracht heeft gekregen af te dalen naar de onderwereld, de Minotaurus te bestrijden of een list te bedenken om Troje te veroveren: hij wringt zijn lijf in vreemde bochten, beurtelings stampt zijn ene en dan zijn andere voet de maat, hij schuift van links naar rechts op zijn pianokruk, soms staat hij zelfs op tijdens het spel en loopt heen en weer achter het klavier terwijl hij blijft doorspelen.

Via de musici en het verhaal dat zij vertellen, voel ook ik me opgetild en afgestoten, uitgelaten of ingetogen, onderhevig aan een serie gemoedstoestanden, woordloos verbeeld. Telkens gaat de mysterieuze held verder op zijn reis, krijgt een nieuwe opdracht, een nieuw avontuur toebedeeld, als een Heracles die de twaalf werken moet uitvoeren. Telkens is het niet zeker dat hij ongeschonden de eindstreep haalt, en telkens sta ik versteld van de vindingrijkheid waarmee hij zijn taak volbrengt. Hij, de gedroomde hoofdpersoon van dit verhaal, laat mij, door de vindingrijkheid van de musici, schakeringen van gevoel ondergaan die ik niet kende of voor mogelijk hield. Hij toont mij vormen van denken en voelen die de grenzen van mijn alledaagse bewustzijn te buiten gaan. Hij zingt mij toe: zo kan het ook, er is meer tussen hemel en aarde dan er in jouw hersenpan wordt gedroomd.

Zulke dingen hoor ik in deze muziek, een verhaal over geestelijke wendbaarheid, over kleuren van het gemoed die veel talrijker en gevarieerder zijn dan ik ze heb, over andere ritmes, vreemde harmonieën en ongekende melodieën. Wat zei Mandela indertijd ook weer? Dat wij niet bang zijn van onze kleinheid, maar van onze grootheid. Dat geldt ook voor de muzikale verbeelding. Het is alsof ik door deze muziek mezelf, of delen ervan, in uitvergroete vorm te horen krijg.

2.

‘Nogal wiertes,’ zou iemand kunnen zeggen. ‘Als je eenmaal in muziek een verhaal hoort, is het geen wonder dat het dit stramien heeft. Het verhaal van de held is het archetypische van een verhaal. Dat is altijd wel te horen in muziek, in een of andere versie, vanaf Perotinus en Machaut, via Bach en Beethoven, tot aan Debussy en Stravinsky toe.’² Met andere woorden, de verschillen tussen componisten en muziekstukken zitten, net als in de literatuur, niet in het grondpatroon, maar in hoe het wordt uitgewerkt, hoe het verhaal wordt verteld. Bijvoorbeeld, bij Perotinus heeft de held de gedaante van de ik-figuur uit de Goddelijke Komedie van Dante: een hooggestemde sterveling gaat op zoek naar het eeuwige heil. Zijn zang is een lichtvoetige, maar bezwerende dans.³ Of hij is, in de muziek van de troubadours uit die tijd, een hoofse ridder die een edele strijd moet leveren tegen monsters en reuzen, om een schone jonkvrouw uit hun macht te verlossen, zoals in de verhalen van koning Arthur en zijn ridders van de tafelronde.⁴ Bij Bach is de held nog steeds een gelovige, maar

² Zie Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 1949/1988, <http://www.newworldlibrary.com/Books/ProductDetails/tabid/64/SKU/15936/Default.aspx#.WnquFqjib6Q>. In de literatuurtheorie is veel nagedacht over de verhouding tussen muziek en verhalen. Zie bijvoorbeeld Fred Everett Maus, *Music as Narrative*, in *Humanism and Musical Experience*, Princeton, 1990.

³ Beluister Perotinus op https://www.youtube.com/watch?v=KA6oq_UYbyA.

⁴ Beluister Guillaume de Machaut op <https://www.youtube.com/watch?v=8Z8rt3hHUEY> of <https://www.youtube.com/watch?v=hOoYtdFhfqw>.

bij Beethoven verandert hij in het aardse personage dat je bijvoorbeeld aantreft in Dostojevski's *Misdaad en straf*, Raskolnikov.⁵ Diens verhaal gaat niet meer over een religieus of hoofs ideaal, maar over zijn individuele gedachten en gevoelens, over liefde en schuld, noodlot en toeval. Bij Debussy en Stravinsky heeft de held opnieuw een andere gedaante gekregen, hij is Leopold Bloom geworden uit *Ulysses* van Joyce, de 'gewone man' die op allerlei manieren nauwgezet zijn dagelijkse stemmingen en wederwaardigheden uittekt.⁶ Of het is de vervreemde Josef K. uit Kafka's *Het Proces*, die zich gevangen voelt in het bestaan als in een onheilspellend, irrationeel ritueel.⁷ In onze tijd is de held vaak een antiheld geworden, een massamens, een ontwortelde zoeker of een regelrechte absurdist, zoals in Becketts *Wachten op Godot*.

Ik herinner me dat ik zelf tijdens het Bimhuis-concert associaties kreeg met de hoofdpersoon uit Calvino's roman *De onzichtbare steden*. Daar vertelt Marco Polo aan de grote keizer Kublai Khan, in poëtische taal, welke onvoorstelbare steden hij heeft gezien – de clou is dat het op zeker moment allemaal beschrijvingen blijken te zijn van één en hetzelfde oord, zijn geboortestad Venetië. En de held uit de muziek van het Bimhuis-trio deed me ook denken aan de hoofdpersoon uit Borges' verhaal *De Aleph*, aan wie na een reeks onmogelijke, alledaagse verwickelingen plotseling het raadsel van de Aleph wordt onthuld, een kleine bol waarin 'alle plekken op aarde onvermengd aanwezig zijn, gezien vanuit alle hoeken,' waarna een lange, wonderlijke opsomming volgt van wat je dan te zien krijgt – het leek soms of het trio wilde uitdrukken wat dat allemaal is.

Als ik een beetje rondzoek in mijn herinnering zijn er ongetwijfeld nog allerlei andere romanfiguren te vinden, van wie de wederwaardigheden lijken op deze muziek. En mijn associaties waren niet beperkt tot verhalen. Muziek roept allerlei vergelijkingen op, met poëzie, beeldende kunst, architectuur. Ik kon wat het trio te berde bracht ook beluisteren als een gedicht zonder woorden, of het zien als een sprekend portret, of de vloeiende architectuur van een fantastisch gebouw. Wat natuurlijk tot de vraag leidt: wat voor gedicht, portret of gebouw was dat dan?

Maar laten we het niet ingewikkelder maken dan het toch al is, de vergelijking van muziek met een verhaal is al complex genoeg. En er is reden om juist die vergelijking te onderzoeken: ik ben immers zelf een verhaal. Elk mens is een verhaal. Iedereen begrijpt zichzelf als een verhaal, wij zijn allemaal de hoofdpersoon in ons eigen verhaal. Als ik geraakt wordt door muziek lijkt het alsof ik een deel van mijn eigen verhaal hoor, in een versie die ik niet kende. Er wordt iets uitgedrukt dat over mij gaat, dat mijn verbeelding aanspreekt, mijn gevoel. Op de een of andere manier strookt het met mijzelf, mijn ervaring en mijn persoonlijke geschiedenis. Dat is de reden dat ik mij er door laat meevoeren. Sterker, ik identificeer me ermee, ik eigen mij de muziek als het ware toe, omdat zij iets over mij vertelt, op een manier waarop ik het zelf niet kan. Zij verbeeldt een gevoel, een houding of

⁵ Beluister bijvoorbeeld het derde deel van de *Mondscheinsonate*, <https://www.youtube.com/watch?v=VpbfpHxJSXc>.

⁶ Bijvoorbeeld in *Images* van Debussy, <https://www.youtube.com/watch?v=V4ywD41TC3Q>.

⁷ Vergelijk Stravinsky's *Sacre du Printemps*, vooral de *Danse sacrée*, <https://www.youtube.com/watch?v=5AU2waGF8D8>.

een manier van leven die uitdrukt wie ik eigenlijk ben, of zou willen zijn. Muziek geeft vorm aan gedachten en gevoelens die boven mijn alledaagse zelf uitgaan, maar die ik wel herken als de mijne, ook al heb ik ze nog nooit zo beleefd of beseft.

De vraag wat het verhaal van muziek is, is dus in feite de vraag wat mijn eigen verhaal is. Muziek die mij aanspreekt maakt mij duidelijk wie ik ben. Maar wie is dat? Wat ben ik voor iemand? Dat is wat mij nog het meest interesseert, ook al lijkt het tegenwoordig soms of die manier van kijken steeds verder uit beeld raakt, door de heersende voorliefde voor objectiviteit en wetenschap. Alsof alles wat subjectief is geen waarde of waarheid zou hebben, alsof verbeelding alleen over onwaarheid gaat. Dat is niet zo, muziek bewijst het tegendeel, iedereen kan dat vaststellen aan de eigen ervaring. Muziek kan diepe waarheden articuleren. Maar welke zijn dat? En is er iets van te verwoorden?

3.

Als ik de vergelijking van muziek met een verhaal serieus neem, dienen zich nog andere lastige vragen aan, zoals deze. Het trio in het Bimhuis speelde in een stijl waarin allerlei elementen van de 20^e-eeuwse muziek vervlochten waren, ook het loslaten van de tonaliteit, alleen zonder dat het geheel atonaal werd. In atonale muziek wordt wat eeuwenlang de grondstructuur van muziek is geweest, het tonale systeem, zelf opgegeven. En daarmee ook de grondvorm van het verhaal, met een herkenbaar thema, een hoofdpersoon, een ontwikkeling, een scala aan emoties en veranderingen. Ik herinner me de eerste keer dat ik Schönbergs pianomuziek hoorde.⁸ Het leek alsof er wel een verhaal werd verteld, door de frasering, de volume- en tempowisselingen, de gebruikelijke muzikale verteltechnieken, maar dan één waar ik geen enkele richting in kon aanbrengen, harmonisch noch melodisch. Het was één en al vrijzwevende expressie, zoals in de 70er jaren in de jazz ook veel voorkwam.⁹ Er was geen thema, geen subject, en ondanks alle variatie kreeg ik geen vat op waar het over ging, of waar het naar toe ging. Schönberg vond ik wonderlijk mooi en tegelijk zeer ontregelend, ik kon het verhaal niet volgen, of de manier van vertellen. Het was alsof ik luisterde naar iemand die Patagonisch of IJslands sprak.

Wat betekent deze breuk met het tonale systeem voor de manier waarop ik mijzelf en mijn eigen verhaal begrijp? Als muziek een verhaal over mijzelf vertelt, wat voor rol speelt de atonaliteit daar dan in?

Een verhaal bevat, behalve de ontwikkeling van de held, ook de weergave van allerlei ideeën. Het geeft een beeld van hoe iemand in elkaar zit, welke denkbeelden een rol spelen in zijn ontwikkeling, en daarmee hoe je tegen een kwestie kunt aankijken. Dat doet het verhaal in menselijke termen, in plaats van wetenschappelijke. Dat moet ook, wil een idee werkzaam zijn, dan moet het in menselijke termen worden gegoten, dat wil zeggen in een goed verhaal. Louter abstracties of algemeenheden hebben geen kracht, die blijven dun en oppervlakkig. Pas als een idee betekenis krijgt voor denken, voelen en willen tegelijk, krijgt

⁸ Beluister bijvoorbeeld Maurizio Pollini's uitvoering op <https://www.youtube.com/watch?v=EY43bClgY-M>.

⁹ Vergelijk het roemruchte ICP orkest, bijvoorbeeld op <https://www.youtube.com/watch?v=7DxCFvkRoeM>, hier al weer veel gestructureerder dan destijds, maar net als in de video duidelijk dada.

het de kracht om iets uit te richten. Daar heb je een verhaal voor nodig. Je hebt een verhaal nodig om je werk te doen, ergens bij te horen, een doel na te streven, problemen te overwinnen, sterker, om jezelf te begrijpen en de wereld om je heen. Zonder een goed verhaal dat richting en structuur geeft aan je bestaan kun je je leven niet leiden. Dan onderga je het enkel als een reeks toevalligheden, een chaotisch en willekeurig geheel in plaats van een geordend verhaal.

Geen wonder dat er vanaf de klassieke oudheid een nauw verband is gelegd tussen verhalen, ideeën en muziek.¹⁰ De muzen waren de goddelijke kracht van het geheugen, en de 'mousikè technè', de kunst van de muzen, stond voor geestelijke ontwikkeling. Muziek, toen nog niet gescheiden van dans en poëzie, was het toonbeeld van ordening. Aanvankelijk werden muzikale klanken beschouwd als de weergave van de natuurlijke orde, 'kosmos' in het Grieks. Later werden zij vooral de uitdrukking van de binnenkant van dat verhaal. Muziek was de taal van emotie, zij gaf de dynamiek van een ontwikkeling weer, de kleur en smaak van ideeën, en daarmee de innerlijke kern, het wezen ervan. Dat wij er zo door beroerd worden kwam door de overeenkomst tussen ons eigen innerlijk, de ziel, en het klankbeeld van muziek. Die waren fundamenteel gelijk van aard, muziek was een spiegel van de ziel, het verhaal van de één een nauwkeurige weergave van dat van de ander.

De atonaliteit doorbrak dit beeld. Zij vertelde niet eenzelfde verhaal, van de archetypische held, in nieuwe, andere bewoordingen, nee, ze gaf het hele idee van een verhaal op. Moest je muziek wel als een verhaal beschouwen? Was het idee van een natuurlijke orde geen fictie? Waarom zou muziek een ontwikkeling hebben? Bestond er zoiets als een binnenkant en een buitenkant? Had muziek wel een thema of subject nodig om er als een held op uit te trekken, een ontwikkeling door te maken en deze al dan niet tot een goed einde te brengen?

Voor ons zijn zulke vragen vertrouwd geworden, en zelfs bevrijdend. Maar het gekke is, als ik iemand vraag zijn persoonlijke verhaal te vertellen, of ik doe dat zelf, lijkt het toch altijd op een tonale compositie. Ik ken niemand die zijn eigen levensgeschiedenis beschouwt, laat staan vertelt, alsof het atonale muziek is – als een serie gebeurtenissen zonder harmonisch of melodisch verband, gebaseerd op een willekeurige reeks beelden of momenten, die de logische orde van de toonladder vervangt. Ik heb nog nooit meegemaakt dat in een gesprek over een kwestie een idee werd geformuleerd als een twaalftoonscompositie, met dissonantie en toeval als leidende beginselen, en zonder dat het er toe doet of het verhaal wel door anderen wordt begrepen. Ook voor het Bimhuis-trio gold dat. Hoeveel atonale elementen het in zijn optreden ook gebruikte, het liet de muzikale vertelstructuur niet los.

Dus nogmaals, wat betekent de breuk met het tonale systeem voor de manier waarop ik mijn eigen verhaal begrijp, en vertel?

4.

¹⁰ Zie mijn *Socrates, maak muziek!* Boom, Amsterdam, 2017, en *Spelen met ideeën, De kunst van het filosofisch gesprek*, Boom, Amsterdam, 2012.

Er zijn in de verteltheorie twee hoofdopvattingen van wat een goed verhaal is, de klassieke of structuralistische en de postmoderne.¹¹ De eerste is iedereen bekend, daarin moet een verhaal een logische structuur hebben, uit herkenbare eenheden bestaan, een vertrouwde stijl bezitten, verschillende lagen van betekenis aanboren, enzovoort. Een goed verhaal is zo opgebouwd dat er één hoofdlijn domineert, het vertelkader, net zoals er in de klassieke muziek één grondtoon is, die van de toonaard. Zij fungeren als centrum ten opzichte waarvan alle andere lijnen hun betekenis krijgen. En net als de grondtoon in de muziek brengt het vertelkader bepaalde vaste structuren met zich mee, het perspectief van de verteller, de verhouding tussen hoofdpersoon en antagonisten, de relatie tussen heden, verleden en toekomst, de opbouw en uitwerking van een thema of conflict, afwisseling van handeling en beschouwing etc. Die zorgen er tezamen voor dat het verhaal een samenhangend geheel wordt. Ook zorgen zij er voor dat de verteller en de lezer of luisteraar verbonden worden in een gezamenlijke orde: een goed verhaal maakt de wereld begrijpelijk, voor jezelf en voor anderen, het creëert een gezamenlijk beeld en een gedeelde beleving. Het tijdelijk vervangen van de grondtoon of de hoofdlijn van het verhaal door een andere (modulatie in de muziek, plotlijnen in een verhaal) doet daar niet aan af. Integendeel, het verdiept het verhaal in plaats van het teniet te doen, het maakt het mogelijk er, net als in een muziekstuk, een gelaagde en gevarieerde betekenis in aan te brengen.

De postmoderne theorie wijkt daar van af. Daarin hoeft een verhaal geen logische eenheid meer te zijn, fragmenten kunnen los van elkaar staan, zonder dat er gestreefd wordt naar een hogere synthese. Het hele idee van synthese, eenheid en samenhang is er losgelaten, net als dat van gelaagdheid. Een verhaal is geen huis met gescheiden verdiepingen meer, het kan net zo goed een horizontale en onoverzichtelijke combinatie van de meest diverse elementen zijn. Een klassiek verhaal suggereert volgens de postmodernen een orde die er in werkelijkheid niet is. Die suggestie is het gevolg van ons onophoudelijke streven overal betekenis en zin, orde en samenhang in aan te brengen, alsof we van een boom ook de wortels willen zien die diep verborgen zijn in de aarde, of de kruin die onttrokken is aan het zicht omdat hij in de hemel steekt. In werkelijkheid bestaat onze ervaring uit niet meer dan de aanblik van wat zij, met een biologische term, een 'rizoom' noemen: een wijldvertakt en onoverzichtelijk groeisel aan de oppervlakte, een wirwar van stengels die over en onder de grond kruipen en ondertussen wortels vormen.

Dit veelgebruikte beeld maakt duidelijk dat de postmodernen vooral zijn gefascineerd door wat niet goed in een ordelijk systeem past. Alles wat door de klassieke verteltheorie wordt uitgesloten, het toevallige, ongeordende, tegenstrijdige, staat bij hen in het centrum van de belangstelling. Waar het klassieke verhaal stroomlijnt en fatsoeneert, heeft het postmoderne een voorkeur voor 'wilde verhalen', die ongedisciplineerd zijn, of zich niet voegen naar de discipline van de structuralistische verhaaltheorie. Daardoor verliezen de vaste elementen van een verhaal hun belang. Het idee van een personage dat een ontwikkeling doormaakt, de traditionele held, is geen leidraad meer. De tijd is een chaotische werveling geworden, die de getemde tijd van de structuralistische schema's

¹¹ Zie Luc Herman, Bart Vervaeck, *Vertelduivels, Handboek verhaalanalyse*, Vantilt 2005.

verdrijft. Er hoeft geen algemeen aanvaard vertelkader te zijn, allerlei tijdschalen kunnen door elkaar lopen. Die komen samen in een onontwarbaar en contradictorisch nu, het continue heden. Postmodernisten geloven niet in een primaire, 'echte' tijd die je kunt reconstrueren of in een vast subject dat die tijd zin en richting geeft. Ze vinden dat verhalen nooit reconstructies van het verleden kunnen zijn, omdat er niet eerst een 'echte' gebeurtenis is en daarna een 'narratieve' herhaling. De verteller die zichzelf via zijn herinneringen reconstrueert komt niet uit bij zijn 'echte' en 'oorspronkelijke' zelf, maar bij een zoveelste constructie, een zoveelste verhaal over zichzelf.

Wat betekent dat voor mijn eigen verhaal en de manier waarop ik de muziek van het Bimhuis-trio ervaar? Het postmoderne denken spoort met de atonaliteit, beide geven het klassieke verhaal op. Beide doen mijn vertrouwde zelfbegrip teniet. In de atonaliteit ben ik niet één enkel verhaal, vanuit één perspectief, met één hoofdpersoon en één ontwikkeling, maar een hoop verhalen of fragmenten, vanuit allerlei perspectieven tegelijk, zonder duidelijke hoofdpersoon en eenduidige ontwikkeling, onderhevig aan allerlei invloeden die niet te plaatsen zijn in één enkel verband. Vanuit het oogpunt van de atonaliteit zijn mijn persoonlijke verhaal en de klassieke vorm van vertellen een ongeoorloofde simplificatie. De werkelijkheid is veel complexer, dissonanter en ongerijmder. En ik ben zelf, als persoon, uiteengevallen in een veelheid van persona's, letterlijk maskers, zonder dat er ergens een kern is te bespeuren.

5.

Deze verandering van denken drong aan het begin van de twintigste eeuw in allerlei domeinen tegelijk door. Het was niet alleen Schönberg die de figuratie afschafte, het herkenbare muzikale verhaal, en streefde naar 'emancipatie van de dissonant.' Kandinsky en Picasso deden hetzelfde in de schilderkunst, T.S. Eliot en Ezra Pound in de dichtkunst, Joyce, Musil en Proust in de literatuur.¹²

Aanvankelijk, aan het begin van de eeuw, heerste er nog een groot optimisme. Sinds het einde van de Frans-Duitse oorlog in 1871 was er vrede in Europa. Overal zag je expansie en vooruitgang, in industrialisatie, transport, communicatie, gezondheidszorg, publieke voorzieningen. In de wetenschap heerste een sterk vooruitgangsgeloof, door uitvindingen als de telefoon, elektrisch licht, filmbeelden en röntgenstralen, en technische staaltjes als het uitgraven van het Suezkanaal. Boegbeeld was Darwins evolutietheorie, die de verbetering van elk schepsel in verhouding tot zijn omgeving als een fundamenteel principe had verkondigd. Het geloof in een onweerstaanbare vooruitgang had de kracht van een religie. De verschillen tussen volken en staten zouden spoedig wegsmelten, vrede en veiligheid zouden ieders deel worden. Het is een klassiek voorbeeld van wat wij nu een 'groot verhaal' zijn gaan noemen, het verhaal van de vooruitgang.

De eerste wereldoorlog maakte een drastisch eind aan dit optimisme. De gevolgen waren desastreus, en van een ongekenne schaal. Achteraf is wel te zien dat de kiemen van

¹² Zie Robert P. Morgan, *Twentieth-century music*, New York 1991, Introduction. Hier en in de volgende alinea's maak ik gebruik van zijn verhaal.

het conflict al langer bestonden: de behoudende cultuur, de versteende sociale orde waarin ieder persoon een gefixeerde plaats had, waardoor de mogelijkheden van individuele ontplooiing sterk gelimiteerd waren. Creatief denken werd, naarmate het radicaler was, actiever onderdrukt. Een reactie daarop was onvermijdelijk, in een samenleving die zo weinig persoonlijke speelruimte liet. Zij kreeg de vorm van een extreem individualisme en verzet tegen het heersende waardensysteem, bij een kleine maar luidruchtige groep vrijdenkers, die de leugens wilden laten zien die onder het oppervlak van burgerlijke zelfgenoegzaamheid lagen.

De vernieuwers werden gesteund door Einsteins relativiteitstheorie, die het hele idee van een stabiel en mechanisch universum onderuit haalde: de diepste kenmerken van de fysieke wereld waren chaotisch en onvoorspelbaar. Ook Freuds psychoanalytische theorie hielp daarbij, zij benadrukte het irrationele karakter van het menselijke gedrag en het primaat van de seksuele impuls. Het idee dat het onbewuste deel van de menselijke psyché het bewuste deel overheerste ondermijnde het gevestigde beeld van de menselijke natuur.

Maar het is vooral de kunst uit die tijd, die de desillusie onder het vernis van de beschaving toonde. De periode tussen 1900 en 1914 is een van de meest turbulente uit de geschiedenis van de kunst. Er kwam een eind aan de realistische traditie, die de kunst had gedomineerd sinds de Renaissance. Kandinsky was de eerste die volledig abstracte werken maakte. Anderen vervormden de beelden van de uiterlijke werkelijkheid om een andere, innerlijke zichtbaar te maken, die meer intensiteit en lading had, zoals Munch en Kokoschka. Picasso en Braque ontwikkelden het kubisme, een gestileerde vorm waarin alle aannames van een rationeel geordende, driedimensionale ruimte werden genegeerd. Toen Virginia Woolf de eerste post-impressionistische tentoonstelling in Londen had gezien schreef ze: 'Op of omstreeks december 1910 veranderde de menselijke persoonlijkheid.'

Soortgelijke veranderingen zie je bij schrijvers, ik noemde al Musil, Proust, Joyce. In de architectuur ontstond een functionele stijl ontdaan van ornamentiek (Loos, Otto Wagner). De ondergang van de traditionele tonaliteit past in dit rijtje, componisten zochten nieuwe principes van organisatie, die overeenkwamen met de revolutionaire ontwikkelingen in andere kunsten. Kern was het opgeven van de absolute en onschendbare dictaten van een 'natuurlijke' - en dus eeuwige - muzikale orde, het artistieke evenbeeld van een ingeboren schema van rangen, privileges en reguleringen waar het 19^e-eeuwse politieke en sociale bestel op gefundeerd was. Het overboord zetten van de tonaliteit was maar één van de symptomen van het wijdverbreide, vaste voornemen om een nieuwe stijl, houding en levenswijze te vinden door de oude te vernietigen. Dat is ook de reden dat er een onmiskenbaar element van negatie en provocatie zit in de muzikale ontwikkelingen van de eerste decennia van de twintigste eeuw. Er ontstond een radicaal, agressief type muziek dat, volgens Morgan, 'de brute vernietiging inhield van de vaste vormen die tijdens de langdurige heerschappij van de tonaliteit geheerst hadden'.¹³

¹³ Ib. p. 16. Luister bijvoorbeeld naar Strawinsky's *Danse des adolescents*, uit zijn *Sacre du Printemps*, <https://www.youtube.com/watch?v=VZeXK9k0lJU>. Bij de eerste uitvoering ervan werd de zaal zowat afgebroken.

Overall werden de onverbreekelijke, absolute wetten van het denken en de verbeelding van hun voetstuk gestoten. Wat eeuwenlang als natuurlijke orde was beschouwd - het tonale systeem in de muziek, de beeldtaal en het perspectief in de schilderkunst, de structuur van een verhaal in de literatuur, de voorstelling van de menselijke geest in de psychologie, de wiskundige grondslagen in de natuurwetenschap, de dienende rol van de taal in de filosofie, de traditionele hiërarchieën in de sociale en politieke constellatie – al die ordeningen werden afgebroken en verlaten. Het waren volgens de vernieuwers helemaal geen natuurlijke maar louter conventionele ordeningen, opgelegd vanuit een achterhaald denkmodel en een beperkende levensvorm. Door ze aan de kant te zetten wilde men een nieuwe vrijheid forceren, los van natuurlijke en conventionele wetten. Het leidde tot een scala aan nieuwe stijlen, en daarnaast tot heftige, vijandige reacties van het publiek.

Geen wonder, de veranderingen tastten het persoonlijke en het collectieve verhaal aan, het zelfbegrip van mensen, de vertrouwde ideeën over hoe de wereld in elkaar zit. 'Op of omstreeks december 1910 veranderde de menselijke persoonlijkheid.' Het grote publiek had daar geen zin in, het herkende zich niet in de vernieuwing, met name niet in de nieuwe muziek. Het gekke is dat we nu, ruim honderd jaar later, wel gewend zijn geraakt aan de stijlveranderingen op het terrein van beeldende kunst, poëzie of literatuur. Alleen aan de stijlveranderingen in de muziek heeft het grote publiek nooit kunnen wennen. Daar heerst nog steeds dezelfde vervreemding die componisten van een eeuw geleden bewust zochten.

Wat betekent dat voor de stijl waarin ik mijn eigen verhaal vertel, of de manier waarop ik mezelf begrijp?

5.

Je zou zeggen, een stijl is niet meer dan een manier om een verhaal te vertellen. Het is een code, een set van regels en vormen om de werkelijkheid te verbeelden. Door essentiële elementen naar voren te halen en niet-essentiële weg te laten - dat wil zeggen, door een specifieke wijze van verdichting - vorm je een verhaal, een idee, een expressie van betekenis. De kunstgeschiedenis hangt aaneen van de stijlveranderingen, die vaak grote commotie hebben teweeggebracht, met name in de muziek. Dat is te begrijpen, beeldende kunst, dans, literatuur, architectuur, zijn nog vormen van verbeelding die ik op afstand kan houden, die als het ware buiten mij blijven. Muziek komt veel directer en veel dieper binnen. Het verhaal van muziek is veel meer mijn eigen verhaal. In de muziek ervaar ik de verandering van de menselijke persoonlijkheid aan den lijve, of althans aan de eigen geest.

In de ontwikkeling van de 19^e-eeuwse muziek zie je de grote ommekeer aankomen. Er kwam steeds meer nadruk te liggen op het persoonlijke in plaats van het universele, zoals daarvoor, in de 18^e eeuw, het geval was (Beethoven). Iedere vernieuwing ging stevast in de richting van het unieke, de individualiteit, en tevens van het opzoeken van de grenzen van de gevestigde vormtaal. Chromatiek en dissonantie, altijd geassocieerd met expressiviteit, werden zozeer benadrukt dat het steeds moeilijker werd nog de consonante basis te herkennen waar zij van afweken (Wagner). Dissonantie werd de norm in plaats van de afwijking. Harmonieën werden vloeibaar, het evenwicht tussen stabiliteit en instabiliteit

helde steeds verder over naar het laatste, het thematische materiaal was soms van meet af aan tonaal ongewis, waardoor traditionele onderscheidingen vervaagden, zoals tussen expositie en doorwerking.

Deze vernieuwingen ondermijnden de fundamenteën van de klassieke vorm, de vertrouwde manier om een verhaal te vertellen. Componisten streefden naar steeds hogere niveaus van chromatiek en tonale ambiguïteit, totdat hun muziek een toestand benaderde van continue stroming, waarin alle grenzen van vorm uitgewist waren. Iets vergelijkbaars vinden we terug in andere kunstvormen, zoals in de literatuur de stroom van bewustzijn als stijl van vertellen. Er ontstond een nieuw ideaal van vorm als een vloeiend proces, en muziek als een continuüm van ononderbroken ontwikkeling. Muzikale vormen kregen daardoor een 'open' kwaliteit, heel anders dan het 'gesloten' karakter van de klassieke structuur. Helderheid was niet langer een vereiste, meerduidigheid, of zelfs duisterheid, werd omarmd als de nieuwe standaard voor een gevoelige vorm. Tonale relaties konden zo ambigu zijn dat je nauwelijks de toonaard kon ontdekken, zoals bij Debussy; of, zoals bij Strauss en Mahler, twee toonsoorten konden strijden om voorrang, terwijl het onduidelijk bleef wie er ging winnen.

Die vernieuwing moet ook hebben doorgewerkt in het zelfbegrip van mensen uit die tijd, dat moet steeds meer een open kwaliteit hebben gekregen, waarin verschillende perspectieven, verhaallijnen en duistere, onbegrijpelijke passages naast elkaar konden bestaan, consonant of dissonant, dat deed er niet toe. Wat bijdroeg aan deze ontwikkeling is het groeiende individualisme. Kunstenaars werden in toenemende mate autonoom, ze lieten zich niets gelegen liggen aan enige andere autoriteit dan hun eigen scheppende verbeeldingskracht. Kunst werd een onbepert experimenteren, elke voorkeur of inval volgen, iedereen streefde naar het ongewone en unieke ten koste van wat conventioneel en geaccepteerd was. Artistieke vrijheid was de norm, ongeacht het begrip of de ontvankelijkheid van het publiek.

Al deze invloeden zorgden ervoor dat muziek aan het begin van de 20e eeuw met de erfenis van een tonaal systeem zat opgescheept dat op zijn fundamenteën stond te schudden, en een totale instorting nabij was. De uiteindelijke ondergang was onvermijdelijk, kunstenaars van de nieuwe eeuw zagen het als hun taak het bankroet te voltooien en de consequenties ervan op zich te nemen: een componist moest boven de tonaliteit uitgaan en boven de traditionele muzikale vormen die ermee samenhangen, om nieuwe vormen van tonale organisatie te vinden, of liever, atonale systemen gebaseerd op totaal andere methoden van compositie. Alsof het alleen nog mogelijk was een goed nieuw verhaal te vertellen door het verhaal zelf los te laten en er boven uit te gaan.

'Op of omstreeks december 1910 veranderde de menselijke persoonlijkheid.'

Maar nogmaals, wat betekent dat voor de stijl waarin ik mijn eigen verhaal vertel, of voor de manier waarop ik mezelf begrijp?

Vergelijk het volgende. Ik voer een gesprek met bestuurders uit de zorg. Het gaat over 'kwaliteit van leven', en hoe daar als zorgverleners aan bij te dragen. Twaalf personen zitten om de tafel, een raad van bestuur, een raad van toezicht, vertegenwoordigers van de cliëntenraad, enkele interne opleidingsadviseurs. We onderzoeken het thema aan de hand van een casus van een van de deelnemers. Die vertelt een stukje van haar persoonlijke geschiedenis, hoe zij als mantelzorger haar eigen moeder verzorgde. Oud, dementerend en hulpbehoevend, hadden zij haar ondergebracht in een huisje achter in hun eigen tuin. Aanvankelijk leek dat ideaal. Maar de moeder ging op de duur erg achteruit. Ze werd rolstoelafhankelijk, herkende haar eigen dochter niet meer, begreep haar woonsituatie niet, kreeg steeds meer achterdocht: 'alles is mij afgepakt, er komen hier dieven'. Tot het moment dat zij struikelde en viel, met een grote hoofdwond als gevolg. Ze had bijna haar schedel gebroken. Dat maakte veel los. Er kwam een gordel in de rolstoel. 's Nachts wilden ze de beddekken omhoog doen, zodat ze niet uit haar bed kon. Maar dat mag niet zomaar, dat kan alleen op last van de huisarts. Plotseling was er zoveel gedoe dat het niet alleen over de grens ging van de mantelzorgers, maar ook van de professionals. Die vonden de toestand onhoudbaar worden. Juist in de periode dat er extra hulp nodig was, nam hun motivatie en mogelijkheid om 'mee te worstelen' af.

De grote vraag in het gesprek was: wat is hier het goede verhaal? Wat houdt kwaliteit van leven in zulke omstandigheden in? Moesten ze haar in een verpleeghuis onderbrengen? Of was het toch beter haar in deze situatie te houden? En wie kon dat beslissen nu zij het zelf niet meer kon aangeven?

De kunst van het voeren van zo'n onderzoeksgesprek is de casus zo te verhelderden dat iedereen zich kan verplaatsen in het verhaal van de casusgever, zodat ieder voor zichzelf kan nagaan wat te doen en waarom. Daaruit komen beelden tevoorschijn van wat iedere deelnemer als het ideale verhaal beschouwt, beelden van waar het verhaal in essentie om draait, en van wat hier voortreffelijkheid, meesterschap of excellent gedrag inhoudt. Dat is wat filosofen een idee noemen. Het is een welomschreven, onderbouwde visie op de kwestie, een 'groot verhaal' geïllustreerd aan een 'klein verhaal'.

Maar die visie is tegelijk een verhaal over wat de essentie van jezelf is, wat meesterschap of excellentie concreet inhouden voor jou, als persoon. Het is een beeld van wie jij bent als jij de held van het verhaal bent, wat je moet opgeven, het offer, welke monsters je moet overwinnen, in het spoor van welke goden of idealen je opereert.

Sommigen vonden dat ze, op dat moment van de casus, moesten erkennen dat het moment was aangebroken om hun moeder elders onder te brengen. Anderen meenden dat het beter was juist door te zetten en de hulp te intensiveren. Dit is, in muziektermen, het punt van modulatie, waar verschillende toonaarden of plotlijnen naast elkaar komen te staan. De casusgever vertelde dat zij uiteindelijk extra particuliere hulp had ingekocht. Die deed tot haar verrassing heel andere dingen met haar moeder dan zorg verlenen, zoals bloemetjes bekijken in de tuin, of spelletjes spelen. Daar waren noch de mantelzorgers, noch de professionele thuiszorg aan toegekomen. Het gaf haar ook een heel ander beeld van

hoever de dementie al was voortgeschreden. Met al haar eigen ervaring in de zorg had ze dat toch niet gezien.

Ik vertel dit omdat het laat zien dat zo'n gesprek, waarin je zoekt naar een idee, gericht is op de (re)constructie van een klassiek verhaal, niet een postmodern verhaal. Wil je in een concreet geval kunnen handelen, dan moet er uit een veelheid van invalshoeken, interpretaties of verhaallijnen, één enkel, dominant verhaal worden geselecteerd. Zonder zo'n verhaal valt er geen beleid uit te stippelen, net zoals er met louter fragmenten van ideeën geen samenhangende organisatie valt te maken. Gesprekken over richtinggevende ideeën veronderstellen dat er zo'n klassiek verhaal mogelijk is, over wat in een specifiek geval het goede, het ware en het schone is, niet in abstracto, maar uitlopend op concrete handeling. Het zoeken van zo'n verhaal, van een idee, een legitieme visie op een kwestie, is wat de aartsvader van de filosofie, Socrates, steeds uitvoerde op de markt van Athene. Wat voor hem gold geldt ook nu nog: alleen als je zicht op die ideeën hebt kan je het goede doen, voor jezelf, als persoon, of voor de gemeenschap, de organisatie of samenleving. Voor een visie, ook op zoiets als kwaliteit van leven, heb je een goed verhaal nodig.

En dit verhaal laat in mijn ogen ook nog iets anders zien, namelijk dat een gesprek over ideeën alleen mogelijk is op de klassieke, niet op de postmoderne manier. Een gesprek is zelf een organisatie, net zoals een organisatie een gesprek is. Wie genoeg neemt met louter fragmenten, losse delen zonder bindende structuur, geeft behalve ideeën, ook het gesprek zelf op. Dat is wat de atonaliteit teweegbrengt, het opgeven van het gesprek.

7.

Terug naar het Bimhuis. De zaal zat vol tijdens het concert. Hoe hebben al die mensen de muziek ervaren? Het trio kreeg lovende kritieken. Maar wat was het precies dat die lof opriep? Niet hun virtuositeit als instrumentalisten. Noch hun subtiele samenspel of de frisheid van de composities die door recensenten zo worden geroemd. Er zit iets meer, iets anders achter, volgens mij. Het heeft te maken met de combinatie van herkenbaarheid en nieuwheid in hun muziek. In ieder geval herkende ik mezelf in het verhaal dat zij vertelden. Het was nieuw, letterlijk ongehoord wat zij deden. En toch beluisterde ik er tegelijk een deel van mijn eigen verhaal in. Het ging ook over mij, over wie ik ben en wat ik doe en hoe ik me voel, heel mijn persoonlijke mythe. Kennelijk was ik niet de enige die dat vond.

En jawel, de musici maakten gebruik van de atonaliteit, maar op een zodanige manier dat zij die opnieuw verwerkten tot een verhaal, in een eigentijdse stijl, met een verwijde tonaliteit. Hebben zij het vertellen in ere hersteld? Wilden ze laten zien hoe je de atonaliteit, de fragmentatie, kunt integreren in een verhaal? Was het hun doel om aan te tonen dat je wel degelijk chaos en wanorde kunt integreren in de structuur van een verhaal of een idee? Of dat die niet de absurde, onbegrijpelijke vorm hoeven aan te nemen van de dialogen van Ionesco of Beckett?

Inmiddels zijn, na een halve eeuw serialisme en atonaliteit, de meest drastische vormen daarvan uitgewoed.¹⁴ Er wordt nog steeds muziek gemaakt waarin de vergelijking met een persoonlijk verhaal niet lijkt op te gaan.¹⁵ Maar veel musici en componisten uit de generaties na de serialisten zijn teruggekeerd naar het vertellen van verhalen – ook al heeft de postmoderne revolutie de manier van vertellen gewijzigd, de opvatting van wat een goed verhaal is, en daarmee ons zelfbegrip.¹⁶

Dit is in mijn ogen de grote vraag die de eigentijdse muziek stelt: wat is mijn verhaal? Wat is ons verhaal? Wat is het beeld dat wij hebben van wie wij zijn, of wie we samen willen zijn? Muziek is de meest indringende manier om het antwoord op die vraag te verbeelden. Zij is van alle niet-conceptuele vormen van kennis degene die het diepste binnenkomt en de sterkste uitwerking heeft. Zijn wij in staat nog een samenhangend verhaal van onszelf en de wereld te maken? Of gaat het erom te wennen aan de taal van fragmentatie? Het Bimhuis-trio gaf er in mijn oren een duidelijk antwoord op: de musici vertelden een samenhangend verhaal. Met alle gebruik van atonaliteit en ongewisheid van improvisatie beschreven de musici toch telkens één avontuur, waardoor ik me liet meeslepen, benieuwd naar de afloop. Voor mijn gevoel werden wij, de musici en de luisteraars, voor de tijd van een stuk een geheel, zowel persoonlijk als collectief.

Ik weet het, dit zijn vluchtige noties, waarover weinig objectiefs valt te zeggen. Maar juist de subjectieve beleving is wat muziek de moeite waard maakt. Die beleving, daar gaat het mij om, en de manier waarop zij valt te begrijpen. Ik ontleende aan dit concert een zekere hoop. Lange tijd leek het immers alsof het goede, het ware en het schone zo zeer uiteen gehaald waren dat wij de scherven met geen mogelijkheid meer konden lijmen. Het relativisme en het pluralisme van de postmodernen leken net zo'n bevrijding als de twaalftoonsmuziek. Maar de nieuwe vrijheid leidde op allerlei terreinen tot een toenemend onvermogen 'de boel bij elkaar te houden,' of het geheel te denken. We zien de dramatische gevolgen ervan in de politiek, de economie, het milieu, de gezondheidszorg. Overal lijkt het ondoenlijk uit de fragmentatie een geheel te vormen. Als gevolg daarvan zijn wij ook onszelf als wezenlijk fragmentarisch gaan zien.

Maar zie, de toenemende versnippering, individualisering en diversificatie, heeft een tegenhanger gekregen. Ga eens naar het Bimhuis, luister naar de verhalen die er verteld worden, daar kun je met eigen oren horen hoe de scherven gelijmd worden.

¹⁴ Luister bijvoorbeeld naar Pierre Boulez, *Structures la* voor 2 piano's, <https://www.youtube.com/watch?v=3J6EHYvWX3k>. Of Iannis Xenakis, *Pithoprakta*, <https://www.youtube.com/watch?v=AE1M2iwjTsM>.

¹⁵ Luister bijvoorbeeld naar Sofia Gubaidulina, *Strijkkwartet nr 3*, https://www.youtube.com/watch?v=8X6M4TN_N4s.

¹⁶ Dat zou je concluderen uit een fascinerend stuk als Michel van der Aa's *Up-close*, zie <https://www.youtube.com/watch?v=meJULooqG58>.