

## De Syncope van Odysseus

Sander van Maas

### 1. *Indirecte verlichting*

Het Holland Festival heeft in de voorbije jaren bijna ongemerkt een nieuwe kleur gekregen. Het is een kleur die moeilijk te plaatsen is, maar die in de verte herinnert aan het palet van gewijde ruimtes. De kleurverandering lijkt samen te hangen met de komst van de nieuwe artistiek directeur Pierre Audi. In zijn werk als regisseur heeft Audi er blijk van gegeven een bijzondere voorkeur te hebben voor decors met gedempt en indirect licht. Daarover - over directe en indirecte verlichting - zal het hier gaan, en dan met name in verband met religieuze en spirituele muziek, die ook dit jaar weer een prominente plaats heeft op het programma.

Het Festival van 2005, dat werd gehouden onder het motto 'Heaven and Hell, Angels and Demons,' en voerde een aantal opmerkelijke titels. Een daarvan was *The Veil of the Temple*, een werk van de Britse componist John Tavener, dat verslag deed van de laatste ontwikkelingen in de ziel van de maker. Tavener, die zich eind jaren 1970 tot de Griekse Orthodoxie bekeerde, bleek na een tijd van spiritueel zwerven tot de slotsom te zijn gekomen dat het Orthodoxe geloof slechts een deel van zijn geloofsovertuigingen een plaats kon geven. Zijn nieuwe geestelijke oriëntatiepunt, in de leer en persoon van Frithjof Shuon, bood hem de gelegenheid om zijn eerdere affiniteiten in een nieuw en breed landschap te plaatsen.

Het resulterende werk, dat zo'n zeven uur duurt en volgens sommige critici wat aan de lange kant is, verenigt religieuze elementen van katholieke, Orthodoxe, soefistische en hindoeïstische oorsprong. Het medium waarin deze vereniging plaatsvindt is een muzikale taal die sterk leunt op gemeenplaatsen uit de Europese traditie, zoals bourdontonen, traag verglijdende harmonieën, ritmische opwekkingen en expressieve, maar altijd ingetogen solomelodieën op instrumenten uit verschillende niet-Westerse tradities. Tijdens de uitvoering in de Oude Kerk, die zich uitstrekte tot aan het ochtendgloren, viel vooral het **[einde p. 625]** lichtplan in de smaak, dat was ontworpen door Audi. Dit kon, gezeten in zitzakken en omringd door waxinelichtjes, in alle rust worden geabsorbeerd.

De precieze kleur van het festival had nauwkeuriger kunnen worden waargenomen door een andere componist, die een ware specialist was op dit gebied. Olivier Messiaen, die eveneens bekend staat als een religieus geëngageerde componist, beschouwde zichzelf als een synestheet, en hield er een uitgebreide theorie op na over de verhouding tussen muziek en kleur. Deze theorie was in feite een beschrijving van zijn eigen, unieke kleurervaringen, die deels kunnen worden herleid tot fysiologische factoren, maar die beslist ook waren gebaseerd op zijn voorliefde voor de kleurenpracht van edelstenen, vlinders en de beeldende kunst van zijn tijd.

Hoe religieus Messiaen ook was, en hoe vaak hij ook in gewijde ruimtes te vinden was, voor hem kwam het niet aan op gedempte en indirecte verlichting. In tegendeel zelfs. Messiaen associeerde zijn verlichte katholicisme met een uitgesproken directe

ervaring, recht op het netvlies. Religie was voor hem in eerste en laatste instantie verblind zijn, in de zin van overweldigd door het onvoorstelbare, ongehoorde of onzichtbare. Dat wil zeggen, wel het onzichtbare in zijn zichtbare vorm. Want net zomin als hij het geloof zocht in het indirecte was hij geporteerd van het mystiekerige, dat de Franse muziek in het begin van de vorige eeuw nogal eens in zijn greep had. Het religieuze was voor hem een soort zwart licht: de intense kracht die de zintuigen registreren wanneer zijn buiten hun normale werkgebied opereren.

Het Festival wordt met de komst van Messiaen in ieder geval bonter en meer uitgesproken. Maar de vraag blijft door welk verlangen deze muziek en deze programmering worden gedreven. Ik bedoel dit niet als een kritiek op de organisatie of de gekozen stukken, maar als een uiting van nieuwsgierigheid naar waar we op dit moment muzikaal en cultureel staan. Wat betekent het om, anno 2008 en in de Westerse muziekwereld, onder de noemer 'Hemel en Aarde' werken te programmeren die zich als religieus of spiritueel afficheren? Hoe verhouden deze werken, en de context waarbinnen zij worden opgevoerd, zich tot de verschuivingen die hebben plaatsgevonden op het vlak van de politieke economie, en het debat over post-seculariteit?

Dergelijke vragen zijn natuurlijk al eerder gesteld, bijvoorbeeld begin jaren 1990 toen de zogeheten nieuwe spirituele muziek zijn intrede deed, en tot verbazing van velen de hitlijsten beklom (Gorecki's *Derde Symfonie*). Opinieleiders spraken destijds hun verbazing uit over de wijze waarop religie en spiritualiteit opeens onderdeel leken te [einde p. 626] zijn geworden van de culturele warenproductie, of het nu ging om de muzikale producten of om de wijze waarop die werden geconsumeerd.

Hier bij aansluitend publiceerde de Amerikaanse musicoloog Richard Taruskin in 2003 een polemisch stuk waarin hij de morele oprechtheid in twijfel trekt van al diegenen - van componisten en programmeurs tot bepaalde lagen binnen het publiek - die een greep in de ruif van de religie doen om hun morele prestige te verhogen. In tegenstelling tot deze gelovigen van de vertwijfeling, zo stelt hij, is Messiaen het voorbeeld van iemand die vanuit een indrukwekkende naïviteit een werk neerzette dat nog eens *echt* hedendaags en *echt* religieus was. Dat werk was *Saint François d'Assise*, Messiaens eerste en enige opera, die voltooid werd in 1983, een decennium voor het losbarsten van de nieuwe spirituele muziek.

Maar hoe belangrijk en respectabel interventies zoals die van Taruskin ook zijn, zij maken niet inzichtelijk waarom het werk van Messiaen zou ontkomen aan economische en culturele veranderingen die sinds zijn dood, in 1992, hebben plaatsgevonden. De uitvoering van *Saint François* onder regie van Peter Sellars die in dat zelfde jaar plaatsvond, is in feite al een voorbeeld van een confrontatie tussen enerzijds een multiculturele zoektocht naar religie (Sellars is Taruskins kop van jut) en anderzijds datgene wat wij volgens sommigen moeten begrijpen als het resultaat van altijd reeds gevonden, authentiek geloof.

De vraag die ik hier aan de orde wil stellen gaat evenwel niet zozeer over de makers en programmeurs van deze muziek, als wel over de luisteraars (of 'gebruikers' zoals het steeds vaker heet). Waar niemand zich om lijkt te bekommeren, is de moeilijkheid van het luisteren naar dit repertoire. Een kaartje kopen is een ding, maar dan begint het pas: een *religieuze opera*, of in het geval van Taverner, een nacht doorwaken om... tsja, om wat eigenlijk? Welk verlangen drijft de luisteraar? Wat willen luisteraars met het luisteren naar deze muziek?

## 2. *Het Odysseus complex*

Als we tot een diagnose willen komen van de huidige situatie van het luisteren naar religieuze of spirituele muziek in de concertzaal is allereerst een model nodig om te begrijpen wat voor een situatie het muzikale luisteren in het algemeen behelst. Laten we, met het oog op het onderwerp, niet te laag inzetten.

Homerus schreef in het twaalfde boek van zijn *Odyssee* het verhaal over de Sirenen. Daarmee hebben we gelijk de goden in huis, want hoewel hun afkomst niet geheel vaststaat, worden zij algemeen gezien **[einde p. 627]** als nazaten van goden. Luisteren naar de Sirenen kan daarmee als voorbeeld kunnen dienen voor het luisteren naar sacrale muziek in de ware zin van het woord. Wat leert dit voorbeeld ons?

Wel, het levert allereerst een hoop vraagtekens op. Want om wat voor een zang ging het eigenlijk? Daarover wordt door Homerus niet veel losgelaten. De zang van de Sirenen, zo vertelde de koningin-tovenares Kirke aan Odysseus, voordat deze met zijn mannen de zee op ging, is bijzonder vanwege hun 'heldere stemmen.' De Sirenen zelf, die zichzelf aanprijzen op het moment dat de held aan hen voorbijvaart, noemen hun zang 'honingzoet.' Odysseus zelf echter, spreekt in opmerkelijk gematigde termen over hetgeen hij gehoord heeft. Hij, die de enige overlevende luisteraar is van de Sirenen, en die in kennelijke extase hun woorden heeft aangehoord, meldt deze 'erg muzikaal' werden gezongen. Dat is toch niet het soort beschrijving dat je verwacht van een zang die als levensbedreigend mooi bekend staat.

Hoe dat ook precies zij, Odysseus is er toch maar in geslaagd om de Sirenes af te troeven met een technische truc. De was die hij in de oren van zijn roeiers stopte heeft het hem mogelijk gemaakt om na te kunnen vertellen wat niemand die de zang ooit hoorde geacht werd na te kunnen vertellen.

Verskillende hedendaagse commentatoren betwisten echter de glans van deze overwinning.<sup>1</sup> Natuurlijk is er het merkwaardige feit dat Odysseus zich zo zoetjes door zijn geliefde Kirke liet influisteren hoe hij moest varen, en wat hij moest doen om de zang van de Sirenen te horen zonder het loodje te leggen. Waarom zou hij dat advies nodig hebben gehad? Kirke was immers zelf het voorbeeld geweest van een fatale vrouw die had moeten toestaan dat deze held, in tegenstelling tot alle voorgaande bezoekers van haar eiland, niet aan haar toverkracht ten prooi viel. En nu zou deze getemde vrouw Odysseus vertellen hoe hij andermaal aan vogelvrouwelijke verleidingen moest ontkomen? Het is een vreemde situatie, die getuigt van een ongemakkelijke afhankelijkheid van de zijde van onze held.

Daar komt bij dat deze situatie zich aan boord herhaalt. Odysseus wil de zang van de Sirenen horen, maar de reden waarom hij dit wil, blijft onopgehelderd. Het motief om de demonische vogelvrouwen te willen aftroeven ligt voor de hand, maar dan zou het stoppen van zijn eigen oren even effectief zijn geweest. Nee, hij moest en zou ze horen, en wel zonder enig moment het gevaar te lopen waarvoor Kirke hem gewaarschuwd had. Maar wat gebeurde er precies, in die windstille momenten waarin Odysseus, vastgebonden als een gevangene, stond te luisteren naar deze 'erg muzikale' zang? Het lijkt een wat zinledig interval - een syncope - binnen het verhaal van aanzwellend gevaar **[einde p. 628]** en zwetende roeiers. Betekent deze syncope wellicht nog iets anders dan

louter het uithouden van het moment van fatale verleiding? Gebeurt er soms meer dan het verhaal achteraf ons vertelt? Ik kom hier op terug.

In hun beroemde analyse zien Adorno en Horkheimer in de scène een evenbeeld van de moderne concertbezoeker die het product zou zijn van een historisch verziekte situatie.<sup>2</sup> De vastgebonden luisteraar is er een die gevangen zit tussen twee elkaar uitsluitende verlangens. Ten eerste is er het verlangen om te luisteren, dat in zijn zuivere vorm een verlangen is om een te worden met de zang. Bij Homerus wordt dit verlangen gevoed door de belofte dat de zang de luisteraar absolute kennis zal geven, een thema dat ook in de romantische luistertheorie nog een grote rol speelde. Dit aurale doodsverlangen wordt, ten tweede, in bedwang gehouden door de redelijke wens om heelhuids thuis te komen, en het geheel van de Trojaanse oorlog en de thuisreis na te kunnen vertellen aan vrouw en kind. Ook hiervan zien we nog de contouren in de huidige concertpraktijk, die volgens Adorno en Horkheimer gedomineerd wordt door de rationaliteit van de cultuurindustrie. Een dode luisteraar is immers een slechte consument, want die komt niet terug.

Het conflict is er een tussen absoluut luisteren, en zichzelf horen spreken. Het is de oerscène van een neurose die in Freudiaanse termen wellicht - naar een frase van Michel Schneider - het 'Odysseus complex' zou kunnen worden genoemd.<sup>3</sup> En het is ook de geboorte-scène van muziek als kunstvorm. Muziek doet zich hier niet langer voor als een zang die een acuut gevaar oplevert, maar als een voorwerp van esthetische contemplatie. *So much for consumer safety*, zouden we tegenwoordig denken.

Volgens Adorno en Horkheimer zou Odysseus zich niet alleen hebben bewezen als de eerste concertbezoeker, maar ook als de eerste muziektoerist. Dat is hier van extra belang, omdat hem daarmee tevens de eer toekomt de vader te zijn van de moderne kunstreligie. Want ook het religieuze luisteren naar de vruchten van de kunst vindt zijn oorsprong in de reizende verbeelding. Schrijvers als Tieck en Wackenroder, die rond 1800 hun 'kunstminnende kloosterbroeder' door Europa lieten reizen op zoek naar religieuze kunstervaringen, bedienen zich van een economische logica die de huidige anticipeert.

Wat we hier waarnemen, is hoe de onmiddellijke, goddelijke ervaring een 'indirecte verlichting' ten deel is gevallen. De verblindende intensiteit van religieuze ervaring à la Messiaen, is verstrengeld geraakt met een cultuurindustrieële logica, die werkt als een soort lichtlat. Het even verontrustende als intrigerende resultaat hiervan is te horen in **[einde p. 629]** de muziek van Tavener, en overigens ook te zien in de wijze waarop deze componist zich presenteert. Tavener lijkt de lifestyle die hij oppikte nadat zijn werk door The Beatles werd ontdekt, en hij plotseling onderdeel werd van de wereld van popidolen, nooit te hebben verloren. De openhangende overhemden, wapperende haren, gecultiveerde desinteresse, profetische blik, en niet te vergeten de snelle sportauto's - het zijn onvervreembare aspecten van zijn *spirituele* imago.

De vraag blijft evenwel of Odysseus' luisteren naar zulke demonische wezens als de Sirenes wel zo gemakkelijk tot de Adorniaanse categorieën van Verlichting, rationalisatie en cultuurindustrie zijn te reduceren. Gaat de syncope van Odysseus geheel ten onder in het Odysseus complex, of is nog zoiets mogelijk als het zwarte licht van Messiaen, dat door de kieren van het muziektoerisme heen schijnt? En hoe zou dat licht op te sporen zijn?

### 3. Een deur in het gezicht

In de eerste scène van *Saint François d'Assise* zien we Franciscus die samen met een van zijn ordegenoten, Broeder Léon, op reis is. Het is koud want het is winter, en er is niet veel meer te zien dan een pad en, in de verte achter op het podium, de contouren van een trap die omhoog loopt naar een kruis. De scène is ontleend aan het achtste hoofdstuk van de *Fioretti*, een verzameling van volkslegenden over het leven van de heilige en zijn metgezellen uit de late veertiende eeuw.

Lopend over het pad raken de twee minderbroeders in gesprek. Broeder Léon, die niet ophoudt zijn vrees voor de dood met poëtische beelden onder woorden te brengen, wordt tot staan gebracht door Franciscus, die vlak achter hem loopt. De heilige roept plotseling 'O aarde! O hemel' en richt zich tot zijn reisgenoot met wat het begin zal blijken van een geestelijke les over de ware vreugde. Wat wij te horen krijgen is aanvankelijk vooral datgene wat de ware vreugde *niet* is. Franciscus verdeelt zijn les in een aantal stadia, die steeds gepaard gaan met een onderbreking van de voettocht. Deze zijn uiteraard drie in getal; Broeder Léon, die enigszins nerveus wordt van de ondoelgerichtheid van zijn leermeester, had het kunnen weten.

De ware vreugde, zo leren wij, is om te beginnen niet het geven van gezichtsvermogen aan de blinden of gehoor aan de doven of taal aan de stommen. Die indruk zou immers kunnen worden gewekt door de parabelen van het Nieuwe Testament. Bij de tweede onderbreking van de tocht wordt deze gedachte uitgebreid. Ook het vermogen om in de toekomst te zien of om de geheimen van het menselijke hart te kunnen lezen, is niet de ware vreugde. Intussen lijkt Broeder Léon dit alles [**einde p. 630**] over zich heen te laten komen en gaat na iedere herneming verder met zijn klacht over de sterfelijkheid en zijn vrees voor het einde.

Pas na de derde onderbreking, waarin Franciscus heeft betoogd dat ook de meest geavanceerde kennis en de meest succesvolle prediking niet de ware vreugde zijn, wordt het hem te veel. 'Vader, dit is de derde keer dat u mij doet stoppen, voor een opsomming van de hoogtepunten van macht, intelligentie, deugd... and steeds voegt u er aan toe: nee! dit is niet geluk, ware vreugde. Vertel mij dan, Vader, ik smEEK u... waar is ware vreugde?' Het ritme van de uiteenzetting maakt deze interventie natuurlijk onvermijdelijk, en zo ook het antwoord, dat reeds werd aangekondigd in het halfduister van het toneelbeeld: het Kruis is de ware vreugde.

De manier waarop Franciscus dit punt maakt, is mij altijd voorgekomen als allegorie voor het luisteren naar spirituele muziek. Nogmaals, wat daaronder precies moet worden verstaan is mij niet duidelijk, en ik wil ook niet beweren dat het luisteren en kijken naar *Saint François* binnen deze categorie valt. De les van François de operafiguur is evenwel instructief als het gaat om de vraag naar de verlangens die in het spel zijn bij de maken en ervaren van een dergelijk stuk.

Hoe brengt François de moraal van zijn verhaal? Wat is ware vreugde? Hij maakt van de reis die hij en Broeder Léon aan het maken zijn een parabel. 'Wanneer het begint te regenen en wij drijfmat, overdekt met modder, gepijnigd door honger, na een lange voetreis aankomen bij de deur van het klooster en de portier ons niet herkent en ons weigert open te doen - wanneer wij aandringen en op de deur bonzen en de portier ons beschimpt en zegt: Ga weg! Nietsnutten! Ellendige dieven! Wanneer wij gedreven door de honger, de storm, de nacht, opnieuw op de deur bonzen en de portier woedend naar

buiten komt met een grote stok, ons tegen de grond slaat en ons afranselt... Wanneer wij deze dingen geduldig en met vrolijkheid verdragen en denken aan het lijden van de gezegende Christus: ziedaar de vreugde, de ware vreugde. Want boven alle zegeningen en gaven van de Heilige Geest die Christus schenkt aan zijn vrienden is er het vermogen om zichzelf te overwinnen en vrijwillig, voor de liefde van Christus, pijn, beschimpingen, schande en vermoeienissen te verdragen.' De muziek waarop het eerste gedeelte deze tekst is gezet - jachtige strijkers, onheilspellende fluiten en grommend laag koper - wijst vooruit naar de zevende scène, waar de stigmatisering van François aan de orde komt. De moraal van het verhaal wordt vervolgd op de enigszins zalvende, spreekzinnende toon die voor de reciterende passages van de hoofdpersoon wordt gebruikt.

Dat François wel raad zou weten met een deur in het gezicht is in **[einde p. 631]** het licht van deze parabel niet verbazend. Maar hoe zit het nu met de luisteraar die dit alles over zich heen krijgt?

*Saint François* is een merkwaardige opera, die zich niet zomaar bloot geeft. Er zit iets onverzettelijks in het stuk, een soort onwil om de eigen, interne logica te verlaten. Deze onverzettelijkheid staat in contrast met de extreme klaarheid van het gekozen 'communicatiemodel'. Alle materialen en procedures van de compositorische structuur worden helder gepresenteerd en vaak afzonderlijk van elkaar ontwikkeld. De transparantie van het werk is daardoor groot, bijna te groot. De eenduidigheid van de presentatie is met name in het libretto soms wat teveel van het goede. De zojuist besproken passage is hiervan een voorbeeld: waarom zo'n voorspelbare, bijna mechanische vorm kiezen om zo'n voor de hand liggende boodschap over te brengen? En waarom dan ook nog wensen dat na de slotwoorden van François het toneel verduistert en het kruis met een spot wordt uitgelicht? De didactiek lijkt soms die van een kleuterklas.

Hoewel dat ook weer sympathiek is, en Messiaen veel krediet oplevert met het wat twijfelachtige compliment van naïviteit, laat het vooral een raadsel achter. De luisteraar krijgt gebaren en symbolen aangereikt waar vervolgens niets mee gebeurt: er volgt geen 'indaling' van het Kruis in de historische figuur van Franciscus, geen ingang voor de toeschouwer om het 'innerlijk drama' in het leven van de (toekomstige) heilige gewaar te worden en inzicht of begrip te ontwikkelen. De tableaux waaruit *Saint François* is opgebouwd blijven stillevens: getuigen van het Leven dat er altijd al was, en dat zijn trekloze gelaat toont zonder enige empathie of identificatie te verlangen.

De onverzettelijkheid van het werk bestaat erin dat het tegelijk datgene opent en afsluit wat het aanwijst als de hoogste en voor ons allen geldende waarde. Enerzijds toont het ons het leven van een heilige die ons vooring in het navolgen van Christus, en reikt ons daarmee de uitnodiging aller uitnodigingen aan. Want welke uitnodiging gaat er boven die om deel te nemen aan het eeuwige leven? Tegelijk is het echter alsof het aanvaarden van deze uitnodiging niet tot de regels van het spel behoort: zodra we onze hand uitsteken merken we dat er een glazen wand zit tussen onszelf en de Werkelijkheid die gesuggereerd wordt.

Het beeld van een glazen wand geldt mogelijk voor alle kunstwerken, en met name voor die uit het modernisme. De belofte van Realiteit is in deze kunst immers een hoofdthema, en weinigen zullen er ooit in geslaagd zijn om de werkelijkheid die uit de barsten en afgronden van moderne kunstwerken lijkt op te rijzen daadwerkelijk vast te grijpen en zich eigen te maken. Daarmee is niets gezegd ten nadele **[einde p. 632]** van de moderne kunst. Het leert eerder iets over de manier waarop kunst kennelijk werkt: de

glazen wand dient zich aan als een voorwaarde voor het (kunnen) ontstaan van datgene wat voor en achter deze wand verschijnt.

In het geval van *Saint François* is dat een extreem gestileerde versie van een heiligenleven dat niet meer zoveel trekken laat zien van leven. De stilering toont vooral een bepaald concept van gratie en heiligheid, en wel op een zodanig manier dat de concreetheid van het Christendom, die de historische Franciscus juist heeft uitgevonden en vormgegeven, ondergeschikt wordt aan het abstracte heilsplan dat als het ware door François heen ontvouwen wordt. Waar we mee worden opgezaald is een opera die ons in zekere zin aanspreekt alsof we al dood zijn. De luisteraar verneemt immers dat al datgene wonderbaarlijke dat zich onthult, slechts werkelijkheid zal worden op een niveau waarop het historische leven is opgeheven.

Mijn aanwezigheid in de zaal is onderdeel van een probleem dat op het podium zijn oplossing vindt, en dat voor mij in mijn huidige toestand onbegaanbaar terrein is. Dat is een wonderlijke boodschap om te ontvangen in een concertzaal.

#### 4. *Het lijden van het oor*

Het spirituele luisteren is geen sinecure, zoveel is duidelijk. Als het een luisteraar al te doen is om erkenning op enig niveau zal deze hier niet snel worden gevonden. Geen prettig-bevestigende sensaties, geen onderhoudend-interessante ideeën, geen klantvriendelijke communicatie.

Het spirituele luisteren is buitengewoon wreed. De ontkenning van de werkelijkheid en de belangen van mijn oren, neemt hier veel rigoureuzere vormen aan dan in het modernisme. Had Milton Babbitt in 1958 voor zijn luisteraars de boodschap dat het hem geen zier kon schelen wie er luistert *als* er al iemand luistert - voor Messiaen geldt dat hij bij voorkeur voor engelen componeerde. Dat lijkt een wat aandoenlijk, New-Agerig voornemen, totdat je je realiseert wat het betekent om als normale luisteraar met een engel verward te worden. Luister eens naar Messiaens *Livre d'orgue* en onderga die unieke ervaring. De nuances die daar worden gepresenteerd als muziek, zullen de al te menselijke luisteraar gemakkelijk ontgaan. Wat rest is opnieuw de vreemde, maar toch ook fascinerende ervaring als luisteraar genegeerd te worden, of beter: verward te worden met iets of iemand geheel anders.

Kan een allegorische lezing van Franciscus' parabel van de twee **[einde p. 633]** broeders die niet herkend werden en vervolgens in elkaar geslagen, betekenis geven aan dit soort ervaringen? Het vormt immers het complement, aan luisteraarszijde, van het gestileerde, ontoegankelijke heiligenleven dat zich achter de glazen wand van het werk vertoont. Zoals dat leven weliswaar zichtbaar is maar in zekere zin niet kan worden bekeken, lijkt het erop dat de muziek waar het hier om gaat weliswaar gehoord kan worden, maar niet beluisterd. Het staat niet toe dat ik er als luisteraar mijn weg in vind, en dat betekent voor mij dat ik mijn doelen zal moeten bijstellen. Een schilderij van Barnett Newman plaatst mij voor de soortgelijke opdracht om mijzelf als kijker opnieuw uit te vinden, om creatief om te gaan met de genoemde zintuiglijke paradox.

Het advies van Franciscus zou waarschijnlijk zijn om vooral dit soort ervaringen op te zoeken waarbij de kunstzin wordt geconfronteerd met de onverzettelijkheid van de waargenomen werkelijkheid. In de hyperbool van het Odysseus complex, daar waar ik

word weggeknuppeld aan de poort van de muzikale extase, opent zich de hemel. *Saint François* is volgens deze logica nog een te overdadig en theatraal werk. Tussen de lange lappen dialoog verschijnt er steeds juist op tijd een lyrisch moment om ons precies die uitzinnige schoonheid te geven die ons bijna van onze boot doet springen.

In de vijfde scène, bijvoorbeeld, verschijnt er aan François een musicerende Engel die hem de Muziek van het Onzichtbare laat horen vanaf haar viool. De muziek die wij vervolgens horen wordt gespeeld door drie Ondes Martenot, groep strijkers en een koor dat *bouche fermée* de heilige C grote drieklank aanhoudt. De klank van de Ondes, die een werkelijk zalige melodische boog beschrijven, wordt geprojecteerd via luidsprekers in de zaal om het onwerkelijke effect op een verfijnde manier te verhogen. Een ding is duidelijk: hier wordt niet met de stok gewerkt maar met honinglepel. Het oor krijgt op het *moment suprême* wat het zich voorstelt dat het nodig heeft, en de Minderbroeder draait zich vermoedelijk om in zijn graf. Deze luisteraars krijgen immers een verkeerd beeld van de ware vreugde, die slechts bereikbaar is wanneer iedere luisteraar voor zich het muzikale kruis opneemt dat voor hem of haar bestemd is.

Luister dus vooral naar de muziek die de grootste ergernis in je opwekt, die jouw oor het meest beledigt, beschimpt, te schande maakt en vermoeit: daar heb je het meeste van te leren (en dat is nog waar ook). Of het moet zijn dat het ware kruis juist die zoetheid zelf is, die het oor alleen maar doet kleven aan waar het altijd reeds aan kleeft. Als dat waar zou zijn, is de cirkel rond, en zijn we terug bij Adorno's analyse van het luisteren in de cultuurindustriële wereld waarin we le- [einde p. 634] ven. Daar is alle muzikale waar aangezoet om de terugkeer van de luisteraar te garanderen, en daar is het ook waar het gebit uiteindelijk zo raakt verzwakt dat de gedachte om van zich af bijten niet langer opkomt.

De Franciscaanse logica van het luisteren heeft niet veel aanhang in de christelijke traditie. Muziek blijft daar verbonden met verleiding, of het nu is als zinnebeeld voor de verleidingen van de wereld of als concreet geval van verleiding van het oor. Er lijkt in deze traditie niet veel ruimte te mogen bestaan tussen de alternatieven van fatale overgave en rationele zelfbeheersing. Het ethico-muzikale conflict dat Augustinus al in zijn greep had, en dat hem volgens eigen zeggen er soms toe bracht muziek geheel uit de kerkdienst te willen verbannen omdat haar schoonheid zich slecht laat intomen, keert op vele pagina's van de muziektheologische traditie terug. Daarentegen wordt Franciscus door Messiaen voorgesteld als een religieuze *thrillseeker*, die in zijn zoektocht naar het goede soms avonturen aangaat die hem fataal hadden kunnen worden. In de derde scène gaat hij bijvoorbeeld zover om een afschrikwekkende leproos te kussen, daarmee riskerend ook zelf deze dodelijke ziekte op te lopen. We weten dat het met beide goed is afgelopen.

Hoe anders is het in de latere traditie. In plaats van het advies om de leproos in de muziek liefdevol in de armen te sluiten, wordt een advies gegeven dat toch wat minder heldhaftig overkomt. In de zestiende eeuw werd het onder Protestanten populair om de Homerische passage over de Sirenen zo te retoucheren dat het lijkt alsof Odysseus ook zijn eigen oren had dichtgestopt.<sup>4</sup> De heldendaad bestaat er hier in dat de held ervan af ziet om zich te laten verleiden door de wereldse verlokkingen. De 'Dove Odysseus,' die als een proto-Christus de wereld weerstaat, was een ware topos die in vele teksten werd herverteld, en die een goede Christelijke traditie van wantrouwen tegen de zintuigen, en tegen muziek in het bijzonder, voor de eigen tijd actualiseerde.

#### 4. *Van wie naar waar*

Geheel zonder problemen is natuurlijk ook deze variatie op Homerus niet. Het oorspronkelijke verhaal suggereert immers dat het geluid van de Sirenenzang zo krachtig en aldoordringend is dat het stoppen van de oren geen enkel effect zou mogen hebben. Franz Kafka heeft de mythe dan ook binnenste buiten gekeerd, en beweert met zoveel woorden dat er helemaal niets geklonken heeft.<sup>5</sup> De Sirenen stonden zo paf van de listigheid van Odysseus, die verrukt van zichzelf vastgebonden aan zijn mast voorbij voer, dat zij geen kreet meer hebben **[einde p. 635]** kunnen uitbrengen. Door hun *jaw dropping* kreeg Odysseus wel de indruk dat zij hadden gezongen, en dat verklaart het ontstaan van de bewuste passage.

Ook de mediatheoreticus Friedrich Kittler komt in een zorgvuldige reconstructie tot de conclusie dat er weinig van het verhaal klopt. Odysseus verspreekt zich volgens hem een aantal keren, en het lijkt er zelfs op dat hij met zijn mannen aan land is gegaan om de Sirenen van dichtbij te beluisteren.<sup>6</sup> Het idee dat zij hun beloftevolle woorden niet hebben gezongen maar gefluisterd, en dat dat verklaart waarom zeelieden nabij moesten komen, wordt prachtig getoonzet door een andere componist van wie op het Holland Festival werk is te horen, Calliope Tsoupaki (in *Siren*, een stuk voor kamerorkest en verteller uit 1997).<sup>7</sup>

De strijd om de *positie* van de Sirenen heeft een lange geschiedenis. Die strijd is wellicht van groter belang dan de twist over de vraag of de Sirenen werkelijk hebben bestaan, en of ze ooit daadwerkelijk hebben gezongen. In het idee van positie schuilt de sleutel tot de diagnose van het hedendaagse luisteren naar spirituele muziek. De positie van de Sirenen wordt doorgaans in verband gebracht met hun plaats in het sociaal-aurale machtsveld. Zij verleiden, en leggen aan anderen het zwijgen op. Sommigen, zoals Odysseus (of Orfeus, die er eerder in slaagde om aan de Sirenen te ontkomen toen hij daar met de Argonauten langs kwam), weten die macht in te perken, of op te heffen. Weer anderen trekken de stekker eruit door de waarheid van het verhaal als geheel in twijfel te trekken. Het *dissen* van de Sirenen staat hoe dan ook in het teken van de neutralisering en overheersing.

Positie kan echter ook iets anders betekenen. De luisteraar die, gezeten in zijn stoel op rij nummer zoveel in de concertzaal in afwachting verkeert van wat komen gaat, bevindt zich op voorhand in een soort militair-economische stelsel van coördinaten. De regimentering van de stoelen in de zaal heeft alles te maken met de massalisering en economische exploitatie van het publiek, dat op individueel niveau een oplossing zal moeten vinden voor deze onpersoonlijke benadering. Het vinden van je plaats in zo'n zaal gaat gepaard met rondkijken, praten met je burens, rommelen met je programmaboekje, en andere handelingen die helpen om de positie te bepalen waarin je terecht bent gekomen. Ging de concertruimte vroeger over de vraag 'wie ben ik?' - een vraag die werd beantwoord door de rang en plaats waar je zat - tegenwoordig is de vraag 'waar ben ik?' van groter belang.<sup>8</sup> Het antwoord op deze vraag wordt niet alleen gegeven door de concrete positie in de zaal, maar ook door de muziek.

Religieuze muziek was altijd al een muziek die antwoord wil geven op de vraag 'waar ben ik?' Het schetst een verdeling van de levens- **[einde p. 636]** ruimte waarin

coördinaten zoals gene zijde, het leven *in* zonde, de *komst* van de Verlosser mij een relatieve positie gaven. Maar, zoals de muziek van Messiaen leert, deze positionering is op inhoudelijk vlak vervangen door een zekere desoriëntatie. De muziek lijkt haar belangstelling voor de symbolisering van een Betekenis te hebben verloren en stelt mij nu voor een soort gesloten deur. Daar sta je dan.

Maar waar sta je dan precies? Dat is een vraag die niet meer beantwoord wordt in termen van coördinaten die de Betekenis van mijn leven ontsluiten, maar in termen van affecten. Deed muziek dit niet altijd al? Natuurlijk is dat vaak wordt gezegd: muziek zou de taal van de emoties zijn, en een onversneden bijdrage vormen aan ons levensgevoel. Maar ook hier lijkt de werkelijkheid wat minder werkelijk dan hij is. Muziek heeft weliswaar een zekere uitwerking op ons gevoel, maar deze uitwerking is buitengewoon voorbijgaand. Als muziek al in staat is om ondubbelzinnig emotie over te brengen of op te roepen, dan komt dit - om met Kierkegaard te spreken - als een niezen en gaat ook weer als een niezen. Muzikale emoties zijn indrukwekkend op de manier waarop filmbeelden of foto's indrukwekkender kunnen zijn dan de ervaren werkelijkheid. Ze zijn net echt.

Muzikale emoties komen en gaan met grote snelheid; zij doorspoelen mij zoals de branding de rotsige kustlijn doorspoelt - en uitspoelt. Kijk om je heen in de concertzaal, en verbaas je over de menigte die zich in deze golfslag baadt, en verbaas je ook over de geringe houdbaarheid van deze ervaring. Wat belangrijk is in de muzikale ervaring is naar mijn ervaring dan ook niet zozeer deze 'gevoelige plaatjes' die door de muziek worden overgedragen of opgeroepen, maar de ervaring van een de lege ruimte die dit verkeer mogelijk maakt. Hegel noemde deze lege ruimte de innerlijkheid, maar aan deze negentiende-eeuwse plaatsbepaling is niemand gebonden. Het gaat om de zuiver formele ervaring van een resonantieruimte, een lege kamer waarvan de muren resoneren zoals de wanden van een klankkast.

Deze klankkast is wat vroeger de ziel werd genoemd. Aan de ziel kleven geen emoties, want het is niet meer dan een vorm. Wat de ervaring van de ziel mij geeft, is inzicht in de *afstand* die bestaat tussen enerzijds het volle zelfgevoel waarin ik mijn eigen bestaan graag bevestigd wil zien, en anderzijds structuren in mijzelf - klankruimtes - waarmee ik nooit helemaal samenval. In deze muzikale ervaring van afstand word ik mij ervan bewust dat ik noch de muziek ben die bezit van mij neemt, noch deze klankkast zelf. Als luisteraar ben ik de ruimte - het interval of de syncope - tussen beide. *Dat* is het gevoel van positie dat muziek mij geeft.<sup>9</sup>

Wat heeft dit uiteindelijk met spiritueel luisteren te maken? Het be- **[einde p. 637]** schrijft de afstand tussen directe verlichting en indirecte, tussen Messiaen en Tavener. De zuivere formele ervaring van structuur, van de lege klankkast, is wat Messiaen op het oog heeft mijn zijn verblindende muziek. Het gaat hier niet om het overdragen of oproepen van emoties, maar om de ervaring leeg te worden geslagen door een overweldigende intensiteit. Wat in dit zwarte licht resteert, is de ziel. De indirecte verlichting, die ik hierboven in verband bracht met de cultuurindustrie, kleedt deze ervaring aan met sentimenten. En dat is precies wat we bij Tavener waarnemen.

Tavener representeert de terugkeer van het gevoel in de hedendaagse muziek, en het specifieke gevoel waar het hier om gaat, geldt voor velen als 'religieus' (het is volgens sommigen, zelfs een *Anglicaans* gevoel). Echter, helemaal een *gevoel* is het niet, want we speken nog steeds over muziek. Het is meer een gevoel *alsof* je een gevoel hebt, een

sentiment, en daarmee is het minder (en ook meer) dan gevoel. De muziek van Tavener brengt ons terug in het gebied ergens tussen de zuivere structuren van Messiaens verblinding en het verlangen om verzadigd te worden met gevoel.

Dat laatste doet de muziek van Tavener echter juist *niet*, en daarmee toont het zich een religieuze muziek. In plaats van de luisteraar eenvoudig te bedienen, en hem of haar te bevestigen in het verlangen naar volheid, naar die verrukkelijke vervulling die vaak geldt als synoniem voor muziek (het lyrische verlangen om ‘muziek te worden’), confronteert deze muziek de luisteraar met het equivalent van de gesloten deur van Franciscus. Het weigert het verlangen te vervullen, en het stelt de luisteraar daarom in laatste instantie teleur. Het is een muziek zonder substantie, die ook nog eens nalaat om mij emotioneel aan mijn trekken te laten komen. Wat zou daar nog de waarde van kunnen zijn?

Geen, zo kun je uit menige recensie van Taveners muziek opmaken. Dat dat echter te kort door de bocht is, kun je ervaren door Messiaen en Tavener samen te nemen, en in hun onderlinge relatie te beluisteren. Dan wordt duidelijk dat wat je voor je verlangens in de plaats krijgt, de ervaring is van de tussenruimte die zich opent tussen de ziel en het gevoel. Wellicht is dat een nieuwe plaats, een nieuwe positie. Een die tot dusver alleen nog op ons misprijzen kan rekenen, maar waarvan ik wil verdedigen dat wij er niet aan ontkomen.

Hoe zullen we deze tussenruimte noemen, dit ogenschijnlijk zinledige interval? Laten ik het de Syncope van Odysseus noemen, naar de vreemde stilte die in onze held vaart op het moment waarop hij aan de Sirenen voorbij glijdt. De stilte waarin ook de Sirenen geen kik meer kunnen uitbrengen. **[einde p. 638]**

<sup>1</sup> Zie voor recente bijdragen de bundel onder redactie van Arthur Cools, Sabine Hillen, Vivian Liska en Erik Oger, *De macht van de sirene: Kennis en verleiding in de moderniteit* (Gent: Academia Press, 2007).

<sup>2</sup> Albrecht Wellmer, ‘The Death of the Sirens and the Origin of the Work of Art,’ in *New German Critique*, No. 81 (Fall, 2000), 5-19.

<sup>3</sup> Michel Schneider, ‘Le complexe d’Ulysse,’ in *Magazine Littéraire*, No. 428 (Février 2004), 48-51.

<sup>4</sup> Harry Vredevelde, ‘Deaf as Ulysses to the Sirens’ Song’: The Story of a forgotten Topos,’ in *Renaissance Quarterly*, Vol. 54, No. 3, 846-882.

<sup>5</sup> Franz Kafka, ‘Het zwijgen van de Sirenen,’ in *Verzameld Werk* (Amsterdam: Querido, 1987), 825-39.

<sup>6</sup> Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik I: Hellas I: Aphrodite* (München: Wilhelm Fink, 2006).

<sup>7</sup> Natuurlijk moeten wij ook hier weer op onze hoede zijn, want waarom zouden wij voorstellen aanvaarden die afkomstig zijn van een componist, en vrouw bovendien? Zij die de zang van de Sirenen meent te kunnen beteugelen om het tot een professie te maken, en die haar naam bovendien ontleent aan de Musen, van wie gezegd wordt dat zij de Sirenen in een vocaal duel een fatale nederlaag hebben toegebracht? Het kan haast niet anders dan dat hier sprake is van belangenverstrengeling.

<sup>8</sup> Peter Sloterdijk, ‘Wo sind wir, wenn wir Musik hören?’ in *Weltfremdheit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), 294-325.

<sup>9</sup> Zie mijn stuk ‘Klanklichaam,’ in Henk Oosterling and Renée van de Vall (red.), *Intermediale Reflecties* (DAF Cahiers, 2007). **[einde p. 639]**