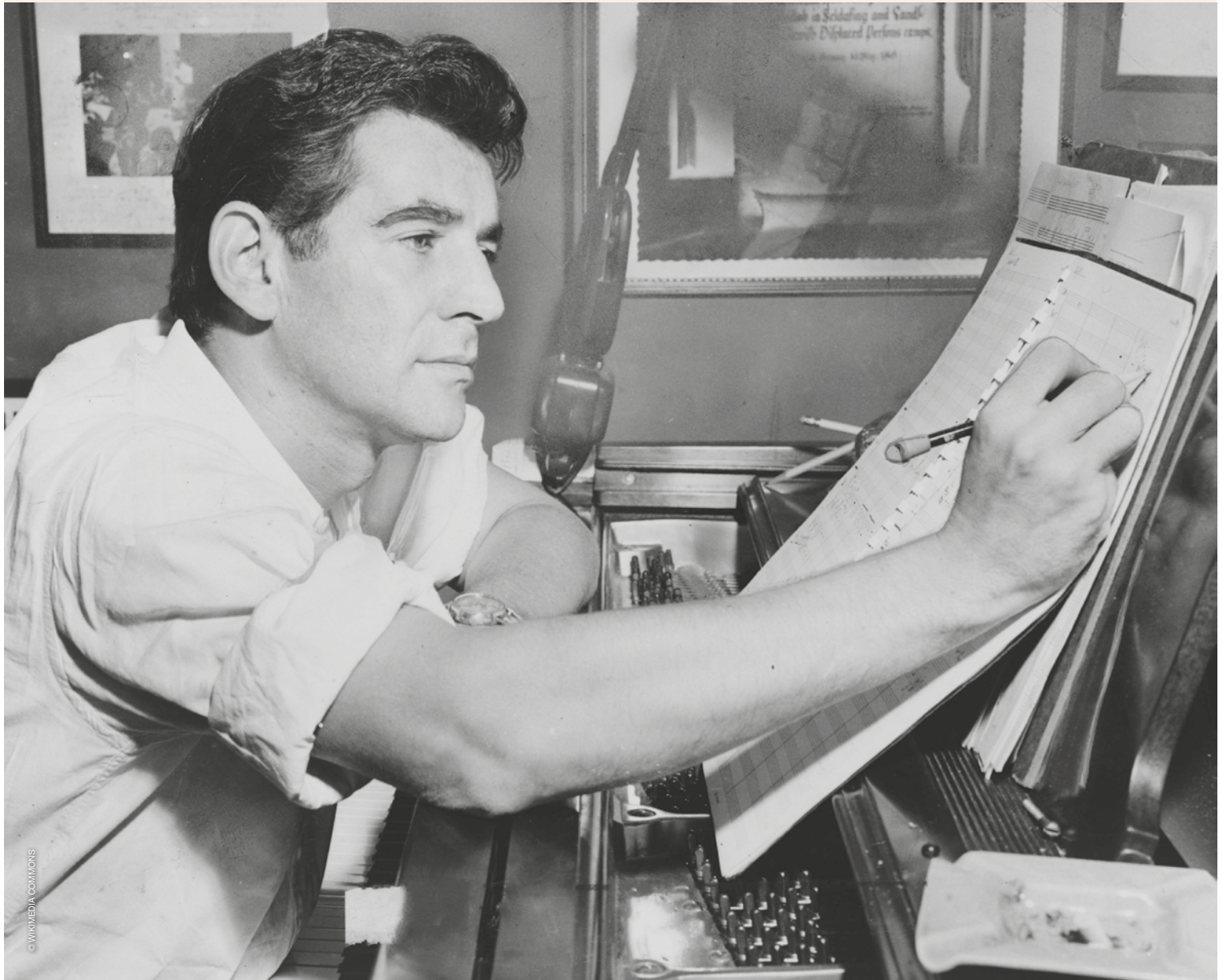


‘The Unanswered Question’



Six Talks at Harvard by

Leonard Bernstein

Horizonlezing door Albert de Booij - Handout
The Norton lectures, opgedragen aan prof. David Prall

1973

'The Unanswered Question'

A handwritten signature in black ink, which appears to be "Leonard Bernstein", written in a cursive, flowing style.

‘The Unanswered Question’

In deze collegereeks gaat Leonard Bernstein op zoek naar de universele muzikale grammatica in analogie met de linguïstiek.

De lezingen zijn geschreven en voorgedragen in de periode dat Leonard Bernstein Charles Eliot Norton Professor of Poetry was aan de Harvard Universiteit (1973).

Het Boston Symphony Orchestra en de Wiener Philharmoniker vertolken de praktische voorbeelden onder leiding van Leonard Bernstein.

De collegereeks bestaat uit de volgende onderdelen:

Muzikale fonologie

Bernstein onderzoekt het ontstaan en de ontwikkeling van muziek en taal. Mozarts Symfonie no.40 in g-mineur, K550, dient als voorbeeld.

Muzikale syntaxis

In dit college vergelijkt hij de structuur van muziek en spraak. Met voorbeelden uit Mozarts Symfonie no.40 in g-mineur, K550.

Muzikale semantiek

Hier maken we kennis met de verschillende betekenislagen in Beethovens 6de Symfonie in F-groot, op. 68.

De verrukkingen en gevaren van ambiguïteit

In dit college worden de nieuwe tonale gebieden onderzocht bij componisten uit de Romantische periode. Met muzikale illustraties uit Berlioz’ ‘Romeo Alone & The Ball at the Capulets’ uit ‘Romeo et Juliette’, Wagners ‘Prélude’ en ‘Liebestod’ uit ‘Tristan & Isolde’ en Debussy’s ‘Prelude á l’Après-midi d’un Faune’.

De crisis van de Twintigste Eeuw

Hier aandacht voor de belangstelling van Arnold Schönberg voor a-tonaliteit en de anticipatie van Gustav Mahler op de crisis in de twintigste-eeuwse muziek. Met muzikale illustraties van Ives’ ‘The Unanswered Question’, Ravels ‘Feris’ uit de ‘Rapsodie Espagnole’ en Mahlers ‘Symfonie no.9 in D-majeur (Mvt.4.)

De poëzie van de aarde

Dit laatste college onderzoekt hoe Igor Stravinsky de tonaliteit levend hield, terwijl hij vrijelijk experimenteerde met dissonantie. Met de volledige uitvoering van Stravinsky’s ‘Oedipus Rex’.

Bernsteins aanpak is interdisciplinair. Met uitstapjes naar de poëzie, linguïstiek, esthetica en zelfs het terrein van de elementaire fysica. Deze werkwijze heeft Leonard Bernstein in het bijzonder overgenomen van zijn leermeester professor Prall, aan wie hij deze collegereeks opdraagt en van de Harvard Universiteit.

Navolgend treft u een beknopte uitwerking aan van de zes hoofdstukken van de lezingencyclus met aan het slot een korte beschouwing over het belang van deze lezingen en de mogelijke inzichten die we hieraan mogen ontleenen.

1

Muzikale fonologie

In de introductie tracht Leonard Bernstein een verklaring te vinden voor muzikale expressie door middel van het vakgebied van de linguïstiek. Een cross-disciplinaire methode om gemeenschappelijke kenmerken bloot te leggen. Met verbanden naar de poëzie, de wiskunde, de klankleer en de esthetica.

In de eerste drie hoofdstukken (fonologie, syntaxis, semantiek) werkt hij de analogie uit (wellicht ook een verwijzing naar de drie ‘lagen’ van Charles Ives’ compositie?). De fonologie, de syntaxis en de semantiek zijn alle subdivisies van de linguïstiek, waarbij de fonologie de studie is van de geluidssystemen van een specifieke taal, de syntaxis de studieregels formuleert waarbij woorden worden gecombineerd om grammaticale zinnen te vormen en de semantiek die betekenissen in systemen (en mogelijkserwijs in muzikale composities) bestudeert.

Bernstein stelt dat men klaarblijkelijk een aangeboren notie voor muziek heeft, net als voor taal. Zoals alle talen een minimale structuur kennen (bijvoorbeeld de klinker ‘A’), geldt dat ook voor muziek (substantiële universalia). Hij betoogt dat er zoiets als een prehistorische taal moet hebben bestaan waaruit uiteindelijk alle varianten zijn voortgekomen (monogenese). Hominidae, mensachtigen, spraken middels monosyllaben. Ter illustratie geeft Leonard Bernstein het oer-woord ma (een van de eerste protowoorden). Hij wijst op het mogelijke verband tussen de woorden klein en groot met de begrippen zwak en sterk (grrrrr: grand, groß, groot). Een monogenetische speculatie. Bernstein wijst vervolgens op een veel terugkerend muzikaal thema, gevormd door de noten c, cis, dis en e. Eveneens wijst hij op de oorsprong van muziek door het hominide kind dat ‘MA!’ uitspreekt en vervolgens langgerekt ‘MAAAAA...’ roept (ictus plus glide), dat een noot wordt.

Zo schijnt er een linguïstisch universele opeenvolging van twee klanken te zijn die staat voor plagen. In de muziek correspondeert het interval g – e, eventueel aangevuld met een a, hiermee. De noten zijn dan vibrerende lichamen die golven uitzenden en zogenoemde harmonische series vormen.

Vervolgens wijst Bernstein op het fysische aspect dat een toon ook vele boventonen omvat. Zo is een hogere c onderdeel van de lagere c. Zo ook de kwint g. De c plus hogere c plus kwint g geeft een tonica-dominantrelatie. Deze relatie kunnen we zien als een onderdeel van ons Westerse muzikale DNA. De reeks tonica, octaaf, kwint, kwart, terts omvat het fundament van de Westerse tonale muziek, te weten de drieklank.

De volgende toon in de reeks ligt ergens tussen de a en de bes in, een soort ‘blue note’. De combinatievolgorde van de terts, kwint en deze ‘blue note’ vormt wederom een soort ‘substantiële universalia’ (in dit geval het ‘plaagthema’). De volgende noot is de d. Dit leidt tot de pentatonische reeks die in nagenoeg alle culturen voorkomt.

De opeenvolging van kwinten is twaalf maal mogelijk, zonder in herhaling te vallen. Aaneengeplakt leidt dit tot een chromatische toonladder en twaalf toonsoorten. Deze muzikale fonologie, de twaalf kwinten in combinatie met chromatiek, culmineert in de muzikale vervolmaking in de persoon van Johannes Sebastian Bach. Bach tilt het op een hoger niveau en historisch gezien komt er een weg vrij die leidt naar Beethoven. Hier werken twee tegengestelde krachten samen, chromatiek en tonica-kwintrelatie. Dit samenvoegen van twee tegengestelde krachten omschrijft Bernstein als ambiguïteit.

2 Muzikale syntaxis

In dit hoofdstuk vraagt Leonard Bernstein zich af wat het belang is van muzikale linguïstiek (‘muscio-linguistics’). Kan het ons naar het antwoord leiden op Charles Ives’ ’The Unanswered Question’? Doet muziek ertoe? Om deze ‘élitaire’ vraag, aldus Bernstein, te beantwoorden vraagt hij nu aandacht voor syntaxis, de studie van structuren, in dit geval universele geluiden, die zich tot woorden ontwikkelen, welke zich op hun beurt ontvouwen in zinnen. Chomsky stelt dat ieder mens een aangeboren competentie heeft voor taal, ofwel dat er een universele grammatica bestaat. Nagenoeg alle denkers over muziek zijn het erover eens dat er zoiets bestaat als muzikale syntaxis, vergelijkbaar met die van de taal. Tot op zekere hoogte is muziek met taal te vergelijken. Bernstein komt vervolgens ruwweg tot de volgende vergelijking:

<i>Muziek</i>	<i>Taal</i>
<i>Note</i>	<i>Phoneme</i>
<i>Motive</i>	<i>Morpheme</i>
<i>Phrase</i>	<i>Word</i>
<i>Section</i>	<i>Clause</i>
<i>Movement</i>	<i>Sentence</i>
<i>Piece</i>	<i>Piece</i>

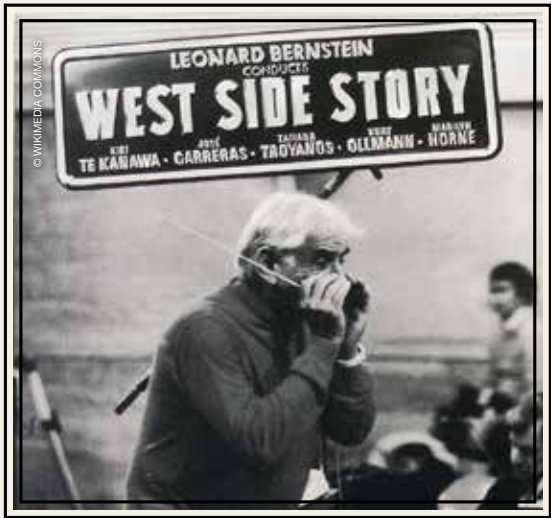
Hoewel de vergelijking niet letterlijk opgaat, dient het voorbeeld als denkexercitie om op deze wijze muziek begrijpelijker, inzichtelijker te maken. De behoefte aan een verklaringsmodel is groot. Bernstein geeft een bekend voorbeeld van Chomsky in de zin ‘Jack loves Jill’. Een zin met een zogenaamde oppervlaktestructuur, waarvan de diepere structuur luidt: ‘Jack love Jill’, zonder ‘s’ en ‘Jill is loved by Jack’, waarbij zich het merkwaardige feit voordoet dat object en subject van plaats wisselen, terwijl de betekenis hetzelfde blijft. Bij de vorm ‘Jill is loved by Jack’ heeft zich een

transformatie voorgedaan. Volgens Leonard Bernstein is ‘transformatie’ het sleutelwoord. Chomsky spreekt over twee zinnen die hetzelfde betekenen maar met een geheel andere structuur. De ene zin is van actief in passief getransformeerd. Chomsky stelt dat dit een transformatiekracht is die wij allen gemeenschappelijk hebben. Bernstein vertaalt de zin ‘Jack loves Jill’ in muzikale termen en toont aan dat er een ‘onderliggende snaar’ is die de drie noten (es- Jack / g-loves / bes-Jill) verbindt. Van deze ene onderliggende snaar kan een achttal transformaties worden uitgevoerd: ‘Jack loves Jill’, ‘Does Jack loves Jill?’, ‘Jack does not love Jill’, ‘Doesn’t Jack love Jill?’, ‘Jill is loved by Jack’, ‘Is Jill loved by Jack?’, ‘Jill is not loved by Jack’, ‘Isn’t Jill loved by Jack?’.

Muzikale equivalenties

Een ander voorbeeld dat Bernstein geeft komt ook uit de Chomsky-school: ‘Harry persuaded John to take up golf’. In dit voorbeeld zit het transformatieprincipe verwijderen (‘deleting’). Immers: 1 ‘Harry persuaded John’, 2 ‘John (to) take up golf’ leidt tot: ‘Harry persuaded John / John to take up golf’. Het verwijderen van John is ons aangeboren. We hebben dit nooit geleerd. Vervolgens wijst Bernstein op het verschijnsel inbedding (‘embedding’) in het voorbeeld: 1 ‘John was glad (that)’, 2 ‘Harry persuaded John’, 3 ‘John (to) take up golf’.

Nu wordt de tweede John vervangen door ‘him’ en een grammaticale zin is geboren. Verder toont Leonard Bernstein aan dat taal een dubbelleven leidt; zij heeft een communicatieve functie en een esthetische. Muziek echter heeft uitsluitend een esthetische functie en bevindt zich op het niveau waar taal poëzie is. Als voorbeeld geeft hij de openingszin van een sonnet van Shakespeare: ‘Tired with / all these, / for rest / full death / I cry’



(‘I, tired with all these, cry for restful death’) De schoonheid van deze zin ligt verscholen in de transformatie.

Dit is creativiteit.

Bernstein neemt ons weer mee naar Mozart en laat zien dat Mozart speelt met ons universele instinct voor symmetrie. Hij doet dit gevoel geweld aan en speelt met ambiguïteit. Bernstein wijst ook op een vorm van ambiguïteit die alleen de muziek ons biedt: ‘contrapunt syntaxis’, wat betekent dat er tegelijkertijd twee verschillende syntactische versies zouden zijn van hetzelfde

idee. Dit wonder komt tot stand door contrapunt, het weven van twee of meer melodische lijnen of ‘muzikale snaren’ zoals de linguïst zou zeggen.

Leonard Bernstein schetst in dit hoofdstuk een model om de muzikale werkelijkheid beter te begrijpen. En een model is per definitie altijd slechts een schematisering van de werkelijkheid. Vaak zijn verschillende modellen mogelijk. Het interessante is veelal dat hypothesen die voortkomen uit een model zeer bruikbaar kunnen zijn. Blijkt een hypothese vervolgens niet alleen bruikbaar maar ook waar te zijn, dan kan het model ook waar zijn.

3 Muzikale semantiek

Een van de studentes van Bernstein twijfelt aan de analogie van transformatie, grammatica en muzikale transformatie, maar Bernstein is stellig in de houdbaarheid van de analogie en zo ook dat dit kan leiden tot de schoonheid van ambiguïteit en een hoger esthetisch besef. Hij haalt een bekend voorbeeld aan van Chomsky: ‘The whole town was populated by old men and women’. Hij wijst erop dat zich een derde ambiguïteit voordoet, geen fonologische of syntactische, maar een soort combinatie; een nieuwe semantische ambiguïteit.

Chomky’s zin is ambigu omdat hij twee verschillende diepe structuren kent: ‘Women’ kan betekenen ‘old women’ of ‘women of all ages’. Door verwijdering zijn de twee diepe structuren gecombineerd tot ‘old men and women’ (stijlfiguur: zeugma: twee zelfstandige naamwoorden met optioneel één bijvoeglijk naamwoord). Bernstein geeft als muzikaal voorbeeld ‘The coachmen’ uit Stravinsky’s ‘Petrouchka’. Vervolgens legt Bernstein uit dat door nog meer te verwijderen dichtkunst ontstaat (op één lijn met muziek) ‘The whole town was old men and women’. Door ‘populated by’ weg te laten ontstaat nog meer poëzie, doordat het nog meer ambigu is. De zin is nu ‘supercharged with possible meanings’ (= een definitie van dichtkunst). De zin ‘The whole town was old men and women’ is syntactisch correct, maar semantisch incorrect. Onze hersenen accepteren dit intuïtief omdat ze een metafoor bespeuren en vervolgens semantische ambiguïteit accepteren. Bij een metafoor worden de Regels, gebroken, omdat twee zaken met elkaar vergeleken worden als ‘this’ en ‘that’, die compleet anders zijn en feitelijk niet zijn te vergelijken (cf. Julie is de zon). Leonard Bernstein maakt een onderscheid tussen werkelijkheid en kunst door ‘Julie is de zon’ rationeel te ontleden. Er blijkt dan sprake te zijn van ‘deleting’ en een term x die zowel de zon als Julie gemeenschappelijk heeft (namelijk straling). Het woordje ‘like’ (in ‘Julie is like the sun’) is verwijderd en de metafoor is geboren. Muziek kent ook deze x-factor (bv. Ritme).

Bernstein memoreert het experiment van monogenese (hoe we de ictus van de proto-syllabel MA verhieven tot een muzikale toon MAAAA) en wijst op een resonantie van moederschap in dat ene woordje MA. Dit behoort tot de semantiek. In de muziek echter is de betekenis al verborgen in de fonologie en syntaxis (cf. de tonale relaties om betekenisvolle structuren te formeren). Hij vergelijkt/hernoemt nu fonologie tot phono-semantiek (omdat hier al betekenissen in verborgen liggen) en syntaxis tot morpho-semantiek omdat hier de betekenis ontsloten wordt door de afwijkende transformatieprocedure.

Alles culmineert ten slotte in het Spel (er wordt gespeeld met noten, de componist speelt met noten, hij jongleert met harmonieën, contrapunt, hij speelt met dynamiek en buitelt door ritmes en muzikale kleuren). Stravinsky noemde dit ‘Le Jeu de Notes’, het notenspel.

Bernstein komt nu bij de kernvraag: wat betekent muziek? Volgens hem is de betekenis intrinsiek binnen de muziek opgesloten (niet te verwarren met specifieke gevoelens of stemmingen en zeker niet met schilderachtige indrukken of verhalen). De intrinsieke muzikale betekenissen worden gegenereerd door een constante stroom metaforen, die op hun beurt alle vormen van poëtische transformatie zijn. Dit is de kern van Bernsteins betoog. Verduidelijking van de metafoor is hier op zijn plaats en Bernstein onderscheidt drie specifieke manieren waarop hij de term metafoor wil gebruiken. Allereerst de intrinsieke metafoor van een zuivere muzikale orde binnen een spelconcept. Al deze metaforen worden afgeleid van de transformaties van muzikaal materiaal (cf. ‘this-is-that’, ‘Julie is de zon’). Dan onderscheidt hij de extrinsieke metaforen, waar een verbinding ligt tussen de muzikale betekenis en de niet-muzikale betekenis (Bernstein geeft als voorbeeld Beethovens 6de Symfonie, waarin bepaalde noten bedoeld zijn om bij de luisteraar verschillende beelden

te associëren, zoals beekjes, vogels en boeren-lui). Deze noten zijn gelijk aan die vogels: ‘these are those!’ Tot slot de metafoor op een analogische manier, aangezien we de intrinsieke metaforen vergelijken met hun tegenpolen in spraak: deze vergelijking is op zich een metaforische operatie. Zij zegt immers: deze muzikale transformatie is net als die verbale transformatie: ‘this is LIKE that’. Haal ‘LIKE’ weg en je houdt de metafoor over.

Nu snijdt Bernstein het probleem van de Betekenis van Muziek aan (om niet te spreken van de Betekenis van Betekenis). Velen hebben hierover nagedacht en één ding waar ze het altijd op de een of andere manier over eens zijn geweest is dat de muzikale betekenis bestaat, op welke wijze dan ook. Een compositie betekent iets, drukt iets uit dat anders onuitdrukbaar zou zijn. Bernstein maakt dan voor alle duidelijkheid een onderscheid tussen betekenen en uitdrukken. Een betekenis van een stuk muziek spruit voort uit de klinkende noten (Eduard Hanlick: ‘sonorous forms in motion’). Wanneer muziek iets uitdrukt voelen we mysterie, passie, glorie of iets anders, maar we voelen iets. Deze gevoelens zijn niet in wetenschappelijke termen uit te leggen, maar bestaan zeker tussen muziek en luisteraar. Hiermee is een prachtige nieuwe ambiguïteit blootgelegd.

Wat ook waar moge zijn (de muzikale betekenis middels de noten en/of de gevoelsbetekenissen), één basis blijft overeind: muziek bezit de kracht tot uitdrukken, aangezien het een metaforische taal is.

Etymologie: meta=voorbij en pherein=dragen. De metafoor is de muzikale motor, net als in de dichtkunst. Volgens Aristoteles brengt de metafoor de meeste kennis voort.

Muziek dus als metataal leidt tot de hypothese dat er mogelijk een aangeboren universele grammatica bestaat van muzikale metaforen.

Bernstein wijst nog eens op de keten: Het oorspronkelijke idee van universaliteit is dat alle grammatica voortkomt uit gelijke basisprincipes, dat zich hieruit diepe structuren openbaren binnen de verschillende talen, die vervolgens langs transformatieve paden aan de oppervlakte komen als normale spraak. Ten slotte verhef-

fen deze structuren zich via nog een transformatieve sprong tot dichtkunst. Dit leidt, deze keten in aanmerking nemend, tot de hypothese dat alle transformatieve processen uiteindelijk metaforische resultaten opleveren. Deze processen KUNNEN in taal leiden tot zulke resultaten, maar in de muziek MOETEN ze hiertoe leiden.

Alle metaforen worden geboren uit transformatieve processen.

Vervolgens wijst Bernstein nog op het belangrijke fenomeen van herhaling, repetitie, datgene wat aan dichtkunst muzikale kwaliteiten geeft. Repetitie is essentieel voor muziek (Bernstein wijst op het viermatige thema van Beethovens ‘Pastorale’-symfonie en laat zien dat de componist veel transformaties toepast; omkering, fragmentatie, auxesis-toevoeging van de terts bij de herhaling). Niet alleen repetities zijn belangrijk, in feite alle retorische stijlfiguren. Een muziekstuk is een constante metafoor van gegeven materiaal, waarbij transformatieve operaties een rol spelen zoals omkering, verlenging, retrogade, modulatie, de tegenstellingen consonant/dissonant, de vormen van imitatie, ritme, harmonische progressies en alle interrelaties tussen deze vormen.

Aldus een definitie van muzikale semantiek. Als voorbeeld neemt Bernstein Beethovens ‘Pastorale’-symfonie en vraagt zich af of we de symfonie kunnen beluisteren alsof het de allereerste keer is en of we aandacht kunnen geven aan de metaforische genietingen die het stuk eigen zijn. Niet eenvoudig, doordat Beethoven persoonlijk aantekeningen plaatste bij zijn partituur met verwijzing naar de nachtegaal, de kwartel en de koekeksvogel.

Het viermatige thema van de symfonie wordt op talloze manieren gespeeld en gepermuteerd, maar vooral herhaald. Een ogenschijnlijke obsessieve repetitie. Bernstein wijst op het principe van ‘Violation of Expectation’. Je verwacht iets, maar door de verwachting geweld aan te doen ontstaat een variatie (‘The violation is the variation’). Het idee van repetitie is inherent aan muziek, zelfs als de repetitie er niet is. Het herhalingsprincipe is de bron van muzikale kunst.

4 De verrukkingen en gevaaren van ambiguïteit

In het woord ‘ambiguïteit’ zit het deelwoord ‘ambi’ besloten. Etymologisch impliceert dit dat tegelijkertijd tweezijdigheid mogelijk is (denk aan ambivalent/dualiteit) en een mogelijkheid bestaat voor alle kanten (denk aan ambience). ‘Alle kanten’ impliceert nog meer vaagheid. De Webster-encyclopedie kent de volgende betekenis toe aan het woord ambiguïteit: allereerst duidt het woord op iets onzekers, iets twijfelachtigs en anderzijds op het feit dat iets mogelijkwijs op twee of meer wijzen kan worden begrepen. Ook deze tweede mogelijkheid is op zich alweer ambigu. Leonard Bernstein stelt voor om vast te houden aan het tweeledige begrip omdat nog meer begripsmogelijkheden nog meer ambiguïteit oproepen.

Aan Mahlers ‘Adagietto’ liggen ogenschijnlijk een eenvoudige melodie en harmonie ten grondslag, maar de simpele oplossing van de dominant die naar de tonica leidt krijgt een krachtige lading door appoggiatura. Door de tonica F in de baspartij weg te laten wordt ook nog extra vaagheid gecreëerd, twijfelachtigheid over de toonsoort, zelfs twijfelachtigheid met betrekking tot het metrum. Ambiguïteit van Beethoven, die enerzijds de laatste grote classicist was en anderzijds de eerste grote romanticus. Met Beethoven was de Romantische Revolutie begonnen en de nieuwe Artiest werd voortgebracht. De Artiest als Priester en Profeet. Een nieuwe schepping met een sterk zelfbeeld; de Artiest was van mening dat hij beschikte over goddelijke rechten, met name om regels te breken en nieuwe te maken. Alles in naam van grotere uitdrukingskracht. Bernstein wijst vervolgens op de grote invloed van Beethoven op Berlioz. De laatste wil dat wij ons bewust worden van buitenmuzikale betekenissen, niet alleen maar van gesuggereerde gevoelens zoals in Beethovens ‘Pastorale’. De neiging bestaat Beethoven en Berlioz als twee aparte werelden te zien; Berlioz als de romantische dwaas en Beethoven als de titaan van de klassieke periode. Echter, hun werelden overlap-

pen elkaar, maar het is Berlioz’ historische missie om de ambiguïteit tot enorme afmetingen uit te vergroten. Zelf noemt hij ‘Romeo et Juliette’ een ‘dramatische symfonie’. Daarmee bedoelt hij dat Shakespeares toneelstuk op muzikale wijze wordt verteld. De muziek ‘Romeo’ werpt slechts een schaduw vooruit op wat zich een twintigtal jaren later zou aandienen. Wagner gebruikt het thema voor de opening van ‘Tristan & Isolde’. Hiermee wordt Berlioz’ oppervlaktestructuur de dieptestructuur van een andere oppervlaktestructuur, die van Wagner. In termen van semantiek kunnen we ‘Tristan & Isolde’ zien als een enorme metafoor voor ‘Romeo et Juliette’. Wagner hier, aldus Bernstein, als een transformatieve goochelaar. Tristan wordt als de crux gezien van ambiguïteit. Hierna zou muziek noot meer hetzelfde zijn en Tristan is in feite een voorbode van de komst van de twintigste-eeuwse crisis.

In ‘Tristan’ komt de ambiguïteit tot volle uiting middels de chromatische openingsmaten van de prélude (in welke toonsoort zitten we?). Misschien is het wel atonaal (?). Bernstein analyseert de eerste twee frasen en laat zien dat alle 12 tonen ten minste één keer voorkomen. (Is dit een voorbode voor de dodecafonie?) Een aantal tonen komt frequenter voor. Dit zijn de b, d, f en gis, als akkoord het meest ambigue mogelijke akkoord. Bijzonder is dat dit akkoord in de opening niet voorkomt, maar de extra aandacht voor deze vier suggestieve tonen wijst op ambiguïteit. De diatonische suprematie van de Gouden Eeuw wordt doorbroken en de poorten naar de chromatiek worden opengezet. We treden in compleet nieuwe tonale werelden, zonder grenzen. Meer deuren openen zich en de muren van formaliteit en tonaliteit kraken. De crisis leidt tot een climax in ‘Tristan & Isolde’, ‘Pelleas en Mélisande’ en ‘Le sacre du Printemps’. Er is echter nog greep op de zaak. Een voorbode van de aanstormende crisis wordt gegeven door Bernstein met de ‘Prélude à l’Après d’un Faune’

van Claude Debussy, gebaseerd op het gedicht van Mallarmé. Net voor de eeuwwende ziet deze compositie het licht, op het moment dat alle kunsten op de rand van een radicale verandering staan. Debussy gebruikt de tritonius als essentieel interval, een interval dat het meest onstabiel is en tonaliteit negeert. Hij beoogt hiermee een specifieke ambigue effect van een vage droom waarin van alles kan gebeuren. Ondanks deze vaagheid is de Faune een structureel meesterwerk. Chromatiek wordt enorm uitvergroot, maar – hoe-wel bouwvallig – de muren blijven nog overeind staan (cf. E-majeur).

Het lijkt echter of de tonaliteit langzaam verdwijnt en dit komt onder meer doordat Debussy een toonladder gebruikt met 6 hele toonafstanden, waardoor de kwart en de kwint verdwijnen, de oermoeder en -vader van tonaliteit. Hiermee is ‘Faune’ het eerste atonale stuk muziek in de Westerse muziekgeschiedenis. En vanwege dit atonale karakter ontstaat de meest ambigue muziek die ooit in de muziek is gehoord. De wankel tonale bakens die nog resten doen grote omwentelingen bevroeden. Het is de ‘Faune’ die richting geeft aan de totale ambiguïteit. Eén stap meer en je betreedt een wereld van ongebreidelde chromatiek.

5 De crisis van de Twintigste Eeuw

Bernstein begint dit college met Ravels ‘Spaanse Rapsodie’. Een voorbeeld dat het bewijs levert dat tonaliteit als eeuwig kan worden gezien mits het voortdurend wordt verfrist en verrijkt met meer ambiguïteit. Wij schrijven 1908 en het is niet overal veilig in de tonale wereld. Er hangt iets in de lucht. Er zijn voortekenen van sociale ineenstorting. Er is al fascisme te bespeuren en Marinetti staat op het punt zijn Toekomstmanifest te publiceren, waarin hij oproept het verleden te vernietigen met al zijn tradities, muziek inbegrepen. Karl Kraus daarentegen, een joods-Oostenrijkse dichter, schrijver en journalist, trekt fel van leer tegen ‘oorlog en domheid’.

De decadentie en hypocrisie van het fin de siècle zijn de voorboden van naderend onheil. Ook anderen, Sibelius, Scriabin, Mahler, hebben een unheimisch gevoel. Het is Arnold Schönberg die er iets aan wil doen.

In zijn ‘Verklärte Nacht’ had hij de tonale ambiguïteit van Wagner al tot het uiterste gebracht en nu, in 1908, ziet zijn ‘Tweede Strijkkwartet’ het licht met de profetische woorden van Stefan George ‘Ich fühle Luft von anderen Planeten’. Schönberg voelt deze lucht en met zijn ‘Opus 11’ (Drie Pianostukken) is de non-tonale muziek geboren.

Datzelfde jaar componeert Charles Ives zijn ‘The Unanswered Question’, een compositie met een drietal lagen, structuren. De eerste laag wordt gevormd door de strijkers die de ‘stilte van Druiden’ vertegenwoordigen. Druiden die niet horen zien of weten. Een eenzame trompet stelt, als tweede laag, de eeuwige vraag naar het bestaan. En in de derde laag wordt het onzichtbare antwoord gegeven door het blaaskwartet, de fluiten en ‘andere mensen’ en het wordt almaar luider totdat het langzaam afsterft tot ‘Undisturbed Silence’.

Muzikaal gezien spelen de strijkers tonale drie-klanken zonder enige tempoverandering, de trompet stelt zijn vraag non-tonaal en vaag en de houtsectie antwoordt op eenzelfde vage en amorfe manier.

De vraag van de trompet blijft in de lucht hangen en verstoort onze rust. Hier nu voelen we het dilemma van de nieuwe eeuw, de scheidslijn tussen het muzikale leven van Destijds en Nu. De enige componist die echter nieuwe wegen blijft zoeken binnen de tonale wereld is Igor Stravinsky. Schönberg daarentegen wil het gehele tonale systeem transformeren tot een nieuwe poëtische taal. Beiden hebben echter één ding gemeen: een toenemende expressieve kracht. Uiteindelijk is de Grote Scheiding (‘The big Split’ aldus Theodor Adorno) het gevolg van eenzelfde culturele crisis. Anders gezegd, zowel Schönberg als Stravinsky zijn uit op hetzelfde maar op een andere manier.

Schönbergs ‘Opus 21’ (Pierrot Lunaire) is een cyclus van 21 gedichten van Albert Giraud op muziek gezet voor stem en een kleine groep instrumenten. Hier introduceert Schönberg de ‘Sprechstimme’, een bijzonder vocaal fenomeen dat zich bevindt tussen zang en spreken. Atonaliteit komt op een punt dat er geen weg terug lijkt. Even lijkt het erop dat een nieuwe is gevonden. Is dat geen doodlopende weg? Waarheen worden we geleid? Zonder regels? Zelfs Schönberg is onderworpen aan aangeboren tonaliteit en dit komt dramatisch tot uitdrukking in het laatste gedicht van Pierrot waar deze zingt/sprekt: ‘O Alter Duft aus Märchenzeit’ – ‘Oude geur van Ooit’.

Het is alsof Schönberg toch nog teruggrijpt en terug wil naar het verleden. Maar rond 1920 rondt hij zijn 12-tonig stelsel af. Vrije atonaliteit, maar wel door regels gecontroleerd.

Als antwoord op de crisis vindt het direct steun van de componisten Alban Berg en Anton Webern, beiden leerlingen van Schönberg. Tot in de huidige tijd componeren musici nog op deze wijze (cf. Stockhausen, Boulez, Berio). Een belangrijke kritiek op de nieuwe muzikale regels is dat ze niet zijn gebaseerd op een innerlijk bewustzijn, op de intuïtie van tonale relaties. Het is een kunstmatige taal die moet worden aan-

geleerd. Dit ‘formalisme’ leidt tot veroordeling door de Russen, een lot dat ook Webern ten deel zal vallen. Schönberg heeft zijn leven lang heimwee gehouden naar het tonale systeem. Is het geen paradox dat het 12-toonssysteem uiteindelijk gebruikmaakt van dezelfde 12 tonen in de tonale muziek, maar dan met verwoesting van de hiërarchie, althans een poging daartoe? Echt ontsnappen is echter niet mogelijk.

Ligt hier een antwoord op de vraag van ‘The unanswered Question’? Zou het niet zo zijn dat uiteindelijk ALLE muziek tonaal is, zelfs als ze non-tonaal is? Bernstein draagt voorbeelden aan van Bach (de fuga in f-mineur), Mozart (een passage uit ‘Don Giovanni’) en Beethoven (de finale van de 9de Symfonie) en later van Liszt (het openingsthema van de ‘Faust’-symfonie). Alban Berg, de meest fervente leerling van Schönberg componeert in dezelfde tonale-atonale tegenstellingen. Zijn werk lijkt echter een positieve ambiguïteit te bezitten, in tegenstelling tot dat van Schönberg. Berg slaagt erin door zijn gevoel voor drama atonaliteit te laten wortelen in tonaliteit.

Tot slot introduceert Bernstein Mahler als de profetische ziel met zijn ‘Adagio Finale’ van zijn 9de Symfonie, zijn testament. Hij doet dit omdat in 1908, het jaar van Ives’ ‘Unanswered Question’, ook Mahler een groot vraagteken oproept met zijn ‘Negende’. En bovenal, het bevat een antwoord. Mahler, aan het eind van zijn leven (hij overlijdt in 1911) en zich daarvan bewust zijnde, sluit de met Haydn en Mozart begonnen historische lijn. De muzikale profetie die Bernstein blootlegt is die van de dood, het raadsel van de mortaliteit. Een visioen van grote afmetingen over het uitsterven van het gehele menselijke ras. Ook voorvoeld door Freud, Einstein, Marx, Sprengler, Witgenstein en vele anderen.

De dichter Rilke profeteert: ‘Du musst dein Leben ändern’. Bernstein vergelijkt de twintigste eeuw met een slecht geschreven toneelstuk met zichzelf repeterende akten. Akte 1: Hebzucht, hypocrisie die tot een Eerste Wereldoorlog leiden met een enorme genocide, hysterie en onrecht als gevolg. Akte 2: Hebzucht, hypocrisie die tot een Tweede Wereldoorlog leiden met een enorme genocide, hysterie en onrecht als gevolg. Et cetera. Persoonlijk tegengif middels vlucht in subculturen, spiritualiteit, nieuwe religieuze bewegingen. Schuilen bij de kunst, het existentialisme, de dichtkunst, het logisch positivisme en dit alles onder de vleugels van een planetaire dood. De profetie van Mahler, die dit alles voorvoelde, wordt voortgezet door Schönberg en Stravinsky. Een belangrijk kenmerk van de twintigste eeuw is dat nagenoeg alle kunsten de wanhoop van de dood te lijf willen gaan. Denk aan ‘La Nausée’ van Sartre, ‘De Vreemdeling’ van Camus, ‘Guernica’ van Picasso, ‘For the time being’ van Auden, ‘Wachten op Godot’ van Beckett en de film ‘La dolce Vita’, om een paar voorbeelden te noemen. Allemaal zijn ze geboren uit wanhoop.

Vandaag weten we dat Mahlers ‘Negende’ de boodschapper was. Slecht nieuws wordt niet graag gehoord en dat moge de reden zijn dat Mahlers werk tot een halve eeuw na zijn dood nagenoeg is genegeerd. Wat ziet Mahler precies? Hij ziet de dood in drievoud: zijn eigen dood, de dood van de tonaliteit en de dood van de maatschappij. Al zijn laatste composities zijn een afscheid (cf. ‘Das Lied von der Erde’ met ‘Abschied’)

Bernstein besluit dit college met zijn persoonlijke geloof dat wij, ondanks alle onheilsprofetieën, zullen blijven geloven. Geloven in een toekomst en met het laatste vaarwel in Mahlers ‘Adagio’, een soort gebed, gloort tegelijk toch ook een glimp van het herstel van het leven, van geloof.

6 De poëzie van de aarde

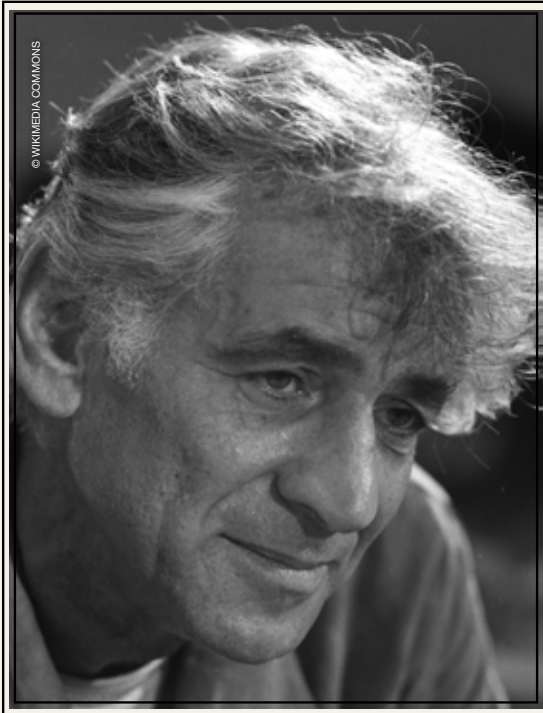
In dit laatste college stelt Bernstein de vraag naar oprechtheid in muziek. Is veel muziek geen opschepperij (Mozart) ? Of egostrelend (Verdi) ? Of zelfs ‘missing the point’ (Wagner) ? Hij vindt dat dit, in de gevallen die hij aanhaalt, absoluut niet het geval is. Hij verwijst naar Theodor Adorno. Die beschouwt de scheiding tussen Schönberg en Stravinsky als kenmerkend voor de moderne muziek. Bernstein concludeert dat de dichotomie in feite het verschil is tussen tonaal en atonaal. Bij Adorno echter lijkt het ingewikkelder. Bij hem gaat het om oprechtheid. En deze oprechtheid vindt Adorno wel bij Schönberg, naar niet bij Stravinsky. Het oeuvre van Schönberg is voor hem integer. Stravinsky’s werken vindt hij het resultaat van een componist met een goocheldoos. Echter, het is Stravinsky die na de dood van Mahler en Debussy de tonaliteit redt en met alle mogelijke middelen ‘levend’ houdt. Bernstein vervolgt met de term objectieve expressiviteit en hoewel dit een contradictio in terminis lijkt, toont hij aan dat dit niet zo is. Integendeel, dat de twee begrippen altijd bij elkaar hoorden en dat het persoonlijk niet-geëngageerd zijn binnen het veld van de uitdrukking eigenlijk een reactie was op het zware, zo niet ziekelijk subjectivisme van de Germaanse muziek van Wagner tot Schönberg.

In 1917 werken Satie, Picasso en Cocteau samen aan een vreemd, scandaleus ballet genaamd ‘Parade’. De slogan is: ‘Epater les bourgeois’ ofwel ‘de kleine burgerman choqueren’, tegelijkertijd een publiek vooronderstellend dat in dat spel bewust meegaat. Stravinsky, die niet zichzelf uitdrukt maar nadenkt over de wereld waarmee hij is verbonden, vormt met zijn muziek een esthetisch document, ongeromantiseerd, een objectieve presentatie. Deze objectiviteit houdt Stravinsky vast in al zijn composities, zelfs op de meest emotionele momenten. En juist hier schuilt Adorno’s verwijt: een artiest kan niet oprecht zijn als hij zijn emoties niet

direct, subjectief, laat horen. Bernstein analyseert nu Stravinsky’s nieuwe muzikale ideeën zoals de ideeën van vrije dissonantie en bi- of polytonaliteit. Het beroemde akkoord, bestaande uit twee drieklanken en C en Fis laat het belang van de tritoon-relatie zien. De twee akkoorden samen brengen een derde, nieuw geboren, akkoord voort waarin de twee zijn samengebracht binnen een nieuwe fonologische entiteit. Van groot belang is ook Stravinsky’s asymmetrie, zowel in de melodie en harmonie als in het ritme en metrum. Dissonanties, asymmetrie en polytonaliteit; zij zorgen voor een monumentale objectiviteit van de expressie.

Semantisch gezien is Stravinsky’s muziek te begrijpen als ‘Poëzie van de aarde’, een teruggrijpen naar de oertijd. En wat een ambiguïteit in ‘Le sacre du Printemps’. Bernstein vraagt zich af of nog meer ambiguïteit denkbaar is. En dan te bedenken dat Stravinsky nog 40 jaar zal componeren. Hoe dan ook, Stravinsky redt de tonaliteit. Bernstein noemt het zelfs ‘Operation Rescue’ en wij betitelen het concept als Neoclassicisme.

Stravinsky is de juiste man op de juiste plek op de juiste tijd. Alle ‘enfants terribles’ uit die periode (Apollinaire, Cocteau, Picasso, Nijinski, Diaghilev) wachten op de man die de denkbeelden tot een strak neoclassicistisch pakket kan vormen. Het is 1923, het jaar waarin Schönberg zijn pianostuk ‘Opus 23’ presenteert. Tevens het jaar waarin Stravinsky zijn neo-Bachiaanse Octet componeert. Een transformatie van Bach naar Stravinsky! Bernstein trekt een parallel tussen de muziek begin van de twintigste eeuw en de poëzie. Mayakovski, Pirandello, Ezra Pound, Amy Lowell. Allen ‘enfants terribles de Paris’ in één modernistische orgie. Tientallen ‘ismen’ zijn symptomatisch voor onze zieke eeuw, aaneengesmeed om Mahle’s profetie hoe dan ook te weerleggen. Voor Bernstein is de dichter T.S. Eliot de messias. Met hem Joyce en Auden. Zij spre-



ken voor ons allen, bange kinderen, die zekerheid zoeken in het verleden. Angst voor chaos. Op zijn manier tracht Schönberg de tonale chaos van het modernisme de baas te blijven door zijn 12-toons methode en Stravinsky middels neo-classicisme, net als Eliot. Uiteindelijk leiden alle vernieuwingen, alle culturele uitspattingen en zoektochten tot de vraag: 'is kunst nog mogelijk in onze eeuw van de dood?'

[Persoonlijke noot. De vraag of muziek ertoe doet is in feite een existentiële vraag en in dit licht vraag ik, vanuit een ander perspectief, aandacht voor Adorno, in relatie met de filosoof Hegel. Hegel is beroemd geworden door zijn theorie van de dialectiek. Eenvoudig gezegd behelst deze theorie dat de geschiedenis een golfbeweging is, maar dat in elk geval sprake is van vooruitgang. Dat er op een periode van teloorgang (oorlogen, verwoestingen, epidemieën, ...) altijd weer een tegenbeweging volgt als reactie, die ervoor zorgt dat er uiteindelijk sprake is van verbetering. Adorno nu verklaart deze theorie en feitelijk de gehele filosofie voor 'dood' door erop te wijzen dat er geen enkele vooruitgang te bedenken valt die de dood van 52 miljoen mensen in de Tweede Wereldoorlog, waaronder een Holocaust op 6 miljoen joden, nog goed kan praten.

Geen enkele vooruitgang rechtvaardigt een dergelijk collectief lijden. Tot op de dag van vandaag zoekt de filosofie, begeleid door haar metgezel de muziek, wanhopig naar nieuwe fundamenteën. Ironisch en cynisch dat een halve eeuw na de Tweede Wereldoorlog beweerd wordt dat de dood van 52 miljoen mensen uiteindelijk 300 miljoen mensen welvaart heeft gebracht. Ofwel, hoe herstel je krampachtig Hegels dialectiek, ofwel hoe reduceer je de mens tot grondstof. Ofwel de opmars van de homo calculus, de calculerende mens.]

Het masker van onze eeuw vinden we in Stravinsky's werk, een encyclopedie van 'mesalliances'. Bernstein noemt het tweedehands omdat het persoonlijke statement van Stravinsky via citaten uit het verleden wordt gegeven, onder verwijzing naar de klassieken, door grenzeloos eclecticisme. Dit vormt de essentie van Stravinsky's neoclassicisme: onbeschaamd leent en steelt hij uit elk muzikaal museum.

Componisten uit het verleden staren ons aan van elke pagina partituur. Is dit een grap? Bernstein noemt het een soort van grap. Omdat alle componenten die eigenlijk niet bij elkaar passen bijeenkomen in een incongruente orgie. Dit is grappig, maar niet om te lachen! Let hier op de ambiguïteit.

In zijn 'Psalm no 101' (uit de 'Symphony of Psalms') is Stravinsky extrovert, luid en commanderend in plaats van nederig en introspectief. Wederom een grap, een gebed van staal. Dit schendt onze verwachtingen. Adorno verwijt Stravinsky dat hij muziek tégen muziek componeert, als een slimme variétéartiest die zelfs zijn diefstalletjes niet verbergt. In zijn autobiografie schrijft Stravinsky dat muziek, in de kern van de zaak, geen macht heeft om ook maar iets uit te drukken, of het nu om een gevoel gaat of een gemoedstoestand; expressie is nooit een inherente eigenschap van muziek geweest. Bernstein heeft overigens genoeg tegen in te brengen. Immers, waarom zoekt Stravinsky zijn toevlucht bij het ballet, het theater, het gesproken woord? Allemaal elementen van buiten de muziek. Adorno ziet dit niet en Stravinsky probeert het te ontkennen. Adorno mist de grap volledig, de enorme existentiële grap die centraal staat bij veel twintigste-eeuwse kunstenaars. Namelijk, het 'absurde'.

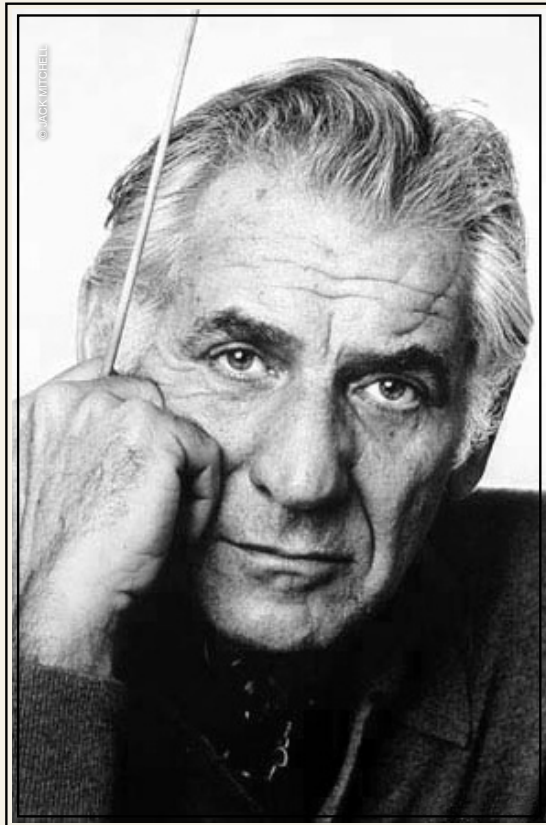
Bernstein leidt ons in bij het werk 'Oedipous Rex'. In wezen een absurd stuk. Opera-oratoriumstijl met een tekst die niet te verstaan is (dit om een zo groot mogelijke objectiviteit te bewerkstelligen). Sofocles' drama als zwarte humor, bitter en vol ironie. Bernstein wordt getroffen door de vier noten bes, c, a, bes, een steeds terugkerend thema en zoekt naar de herkomst. Het thema permuteert voortdurend maar draagt de kiemen van 'medelijden' en 'macht' of 'macht' en 'medelijden'. Uiteindelijk vindt hij het verband in het ambigue dim-akkoord in Verdi's opera 'Aida', welk voorbeeld hij onbewust in het begin van dit laatste college heeft aangehaald.

De analogie van macht en medelijden bij de Egyptische slavin die aan de voeten van haar meesteres, de Prinses van Egypte, ligt. De slavin houdt van Radamas, evenals de prinses. Amneris (de prinses) deelt de slavin mede dat ze haar rivale is en op het dim-akkoord durft Aidas te antwoorden: 'laat het zo zijn: ik ben uw rivale.' Tegelijkertijd realiseert zij zich wat ze heeft durven zeggen en roept 'medelijden!' En zo is Stravinsky's 'Oedipous Rex' een monumentaal pleidooi voor medelijden. Volgens Bernstein is het onmogelijk te beschrijven waar de metafoor Verdi-Stravinsky vandaan komt. Is het toeval? Komt het voort uit het onderbewuste? Wij schieten hier tekort. In ieder geval onze woorden. Bernstein besluit met de intuïtieve zekerheid dat wat het creatieve mysterie ook moge zijn, dat het aangeboren is en woont in het huis waar ook tonaliteit en taal wonen.

De Poëzie van de aarde is eeuwig.

- Hij besluit zijn collegereeks met een persoonlijk credo.
- Ik geloof, net als de dichter Keats, dat de Poëzie van de Aarde nooit zal sterven.
- Ik geloof dat uit deze poëzie een muzikale poëzie is geboren die tonaal is en dat deze tonaliteit voorkomt uit de harmonische series.
- Ik geloof dat er een muzikale syntaxis is die in termen van symmetrie en repetitie kan worden gestructureerd.
- Ik geloof dat door metaforische handelingen er bijzondere muzikale talen kunnen worden afgeleid met oppervlaktestructuren die soms ver verwijderd zijn van de originele basis, maar een enorme impact kunnen hebben zolang en voor zover zij in de aarde zijn geworteld.
- Ik geloof dat ons diepe begrip en verhouden met deze talen aangeboren is, maar sluit additionele invloeden niet uit.
- Ik geloof dat alle 'talen' uiteindelijk op elkaar steunen en amalgeren in altijd nieuwe idiomen waarvoor de mens ontvankelijk is en dat al deze idiomen uiteindelijk kunnen samenkomen in één spraak, universeel voor iedereen op deze planeet.
- Ik geloof tot slot dat er een antwoord is op Ives' Unanswered Question'. Hoewel ik mij de vraag nu niet meer goed kan herinneren, weet ik zeker dat het antwoord JA is.

Met dit volmondig JA besluit Leonard Bernstein deze briljante collegereeks



Tot slot

Betekenis

Aan het eind gekomen van deze lezingencyclus vragen wij ons af wat de ware betekenis van dit alles is. Welke inzichten mogen wij aan de inhoud en de originele zienswijze van Bernstein ontle-

Alvorens hier nader op in te gaan het volgende; de Tsjechische schrijver Milan Kundera heeft eens berekend dat er tot op heden circa 70 miljard mensen moeten hebben geleefd, van wie er momenteel nog ongeveer 6½ miljard in leven zijn. (De berekeningswijze is mij onbekend, maar in het licht van het beoogde relativiserende resultaat speelt dit niet echt een rol, het zouden er ook 90 miljard hebben mogen zijn). Tellen wij alle kennis op die al deze mensen hebben vergaard, dan zou het wel eens kunnen zijn dat wij dan 1 promille van 1 promille van 1 promille weten van wat er überhaupt te weten valt. Neem daar nog bij in ogenschouw dat volgens een groep vermaarde epistemologen en trendwatchers in 2010 de totale voorradige wereldkennis zich per 11 uur zal verdubbelen, dan moeten we concluderen dat een heroverweging van het belang van kennis op zijn plaats is. Denk in dit kader ook aan de malaise in de onderwijswereld en de behoefte om kennis te ‘stallen’ in kennisvensters, iconen e.d.).

Ik denk dat het verzamelen van miljoenen feiten en getallen ons uiteindelijk niet zal brengen wat wij ervan verwachten. Waar het om gaat zijn inzichten. Inzichten die het leven begrijpelijker kunnen maken, of minimaal leefbaar. Wat verstaan we onder een inzicht? Ik denk dat we een inzicht zouden kunnen definiëren (althans we zouden dit met elkaar kunnen afspreken) als een uit kennis, ervaring, ratio en intuïtie gedistilleerde wijsheid die van generatie op generatie overdraagbaar is. Zijn er duizenden inzichten? Ik denk het niet. Wellicht zijn er 100 uiteindelijke inzichten, of

misschien nog minder. Deze inzichten, vermeerderd met basale, doch grondige kennis (van onder meer rekenen, taal, geografie, wiskunde, astronomie, cultuurschiedenis, muziek, mythologie, filosofie, godsdienstwetenschap, ...) kunnen het fundament vormen van toekomstige studies. Een moderne variant van het middeleeuwse trivium en quadrivium. Los daarvan (en daarna!) kan eenieder zich specialiseren in welke specialisatie dan ook. Gezien de toename van de kennis zal de diversiteit oneindig toenemen. Maar de basis blijft. Een vorm van basis studium generale die van de eenentwintigste-eeuwse mens toch een ‘uomo universalis’ weet te maken. Niet voor niets noemde ik mythologie, filosofie en godsdienstwetenschap. Hier betreden we namelijk het domein van de ‘grote verhalen’. Verhalen die borg staan voor menig universeel inzicht. Denk aan de door haat overmeesterde Achilles in de Trojaanse oorlog, de wraak van Klyteimnestra op Menelaos, de onmogelijke liefde van Romeo & Julia –of beter gezegd in dit kader aan het thema van ‘West Side Story’, de zoektocht van Odysseus, het noodlot van Oedipous, de talloze Bijbelse verhalen en de rijke overleveringen van mythen en sagen uit allerhande culturen.

[Onlangs heeft de kunstenares Sokia een lezing gehouden voor een groep wetenschappers met als thema ‘de kunst van het oud worden’. De strekking van haar betoog was de volgende:

‘Het ongeboren kind, de foetus, verblijft in de baarmoeder. Hier is een één-op-één relatie met de moeder. De taal is die van het volledige begrip (ontalige wereld). Er is geen ruimte voor miscommunicatie. Die kan fataal zijn.

Met de geboorte betreedt het kind de talige wereld. De relatie met de moeder wordt wreed verbroken. In de talige wereld dient het kind zijn eigen weg te

vinden, doch allengs ondervindt het dat taal niet toereikend is en in een wereld, die erop gericht is het schepsel van meet af aan te domesticeren en te temmen, ontstaat de behoefte deze te ontvluchten. Gezien de facticiteit (je hebt het maar te leven) is ontsnappen onmogelijk.

De groeiende en zoekende mens betreedt vervolgens het domein van de kunst. Van de poëzie, van de beeldende kunst, van de muziek. Een wereld waar zaken uitgesproken worden zonder taal, maar waar het onzegbare toch gezegd moet worden. Een nieuw domein waarin het leven draaglijker is. Weg van de veelal banale dagelijkse realiteit.

Echter, zelfs in het domein van de kunst blijkt niet alles zegbaar te zijn. Ook hier worden we geconfronteerd met ‘la condition humaine’, het menselijk tekort.

Uiteindelijk verlaten wij ook dit domein om terug te keren naar een primaire vorm van leven. Simpele levenskunst.

Het zou goed kunnen dat wij in ons laatste leven suur vragen de muziek uit te zetten, opdat wij nog even mogen luisteren naar het ruisen van de wind door de bomen. Dat we het gezang van de vogels verkiezen boven een strijkkwartet.’

Deze Odyssee door het leven van een beschermde taallose wereld, via een ontoereikende talige wereld, langs de onzegbare taal van de kunst naar eenvoudige levenskunst waar taal overbodig is, is een persoonlijke boodschap, maar leert ons wel onze geliefde muziek relativeren.

Muziek gaat over de essenties van het bestaan. Over de macht en onmacht van de liefde, over de strijd tussen generaties. Over ziekte, onheil en geweld. Over het raadsel van de dood en wat daarna misschien komt. Over de bekoring van het onbekende. Over verraad. Over de kringloop van dood en geboorte bij mensen, planten en dieren. Over de gruwelen van de waanzin, over ongeluk, over noodlot. Over de verhouding tussen het menselijke en het goddelijke. Over de schepping van de wereld. Maar ook over plezier, ‘Wein, Weib und Gesang’.

Bernstein wees op de intrinsieke betekenis van muziek, die wordt gegenereerd door een con-

stante stroom metaforen die op hun beurt weer vormen zijn van poëtische transformaties. Heeft muziek nog meer betekenissen? Zeker. Muziek kan boodschapper zijn, een poëtisch medium, een kunstuiting of gewoon bron van amusement. Zij is een vorm van non-verbale communicatie die geen concrete taalbetekenissen overdraagt maar symbolen. Zij is een abstracte weerspiegeling van een concrete buitenwereld (mimesis). Muziek kan ook invloed uitoefenen op onze geest en is dan een esthetisch object.

[“Music expresses that which cannot be put into words and that which cannot remain silent” (Victor Hugo).

‘Music is the missing link between the physical and the spirit’ (Lady Solti).

‘Music is the best ambassador of world peace’ (cf. Daniel Barenboim, Sir Simon Rattle).]

Muziek lijkt over het algemeen een gezonde invloed te hebben op mensen. Zij bevordert sociale contacten en kan vreugde en troost brengen. Muziek is overal om ons heen, we gaan naar concerten en luisteren naar cd’s, iPods, MP3-spelers. Muziek maakt emoties los en roept vragen op. Muziek heeft een brede sociale en culturele betekenis.

En... zonder muziek zou het stil zijn om ons heen! En dan nog te denken aan muziek als therapie (cf. muziekvoorkeur is een reflectie van de persoonlijkheid). Heeft muziek invloed op plant* en dier? Wat leert muziekgeschiedenis ons over de wereld?

Er zijn veel verwantschappen tussen muziek, taal en communicatie. Er is een ‘zender’ en een ‘ontvanger’ (cf. musicus en luisteraar), er is een boodschap (muziek), er is grammatica (muziek neemt vaak, zoals we hebben gezien, een syntactische vorm aan) en er kunnen boodschappen worden overgebracht. Verdere overeenkomsten tussen muziek en taal zien wij bijvoorbeeld in het gebruik van frases en zinsbouw en van motieven als woorden en in de vorm (vaak analoog aan bijvoorbeeld een toespraak of redevoering). Is muziek universeel of cultureel bepaald? Volgens Bernstein is muziek universeel bepaald. Kortom, muziek heeft voldoende betekenis.

Tot slot nog déze betekenis: ‘Muzikale noten en

ritmen zijn voor het eerst verworven door de mannelijke en vrouwelijke voorgangers van de mensheid ten behoeve van het charmeren van het andere geslacht’ (Charles Darwin). Ofwel muziek als belangrijk evolutie-instrument!

Ook in de studie van muziek moeten wij proberen inzichten te distilleren uit de honderdduizenden composities van de laatste 1000 jaar. De collegereeks van Leonard Bernstein levert een aantal interessante inzichten op, die u hierna aantreft:

- *In een interessant boek uit de jaren zeventig van de vorige eeuw (‘The secret life of plants’) wordt melding gemaakt van het volgende experiment: een plant in een afgesloten ruimte krijgt voortdurend vanuit één hoek van die kamer heavy rockmuziek te horen. Na verloop van tijd wordt geconstateerd dat de stengels en bladeren van de plant zich van de geluidsbron hebben afgekeerd. Vervolgens wordt de proef herhaald, maar nu met muziek van Mozart. De stengels en bladeren van de plant wenden zich nu naar de geluidsbron toe (sic).*

Inzichten die zich hebben ontvouwd uit Bernsteins Harvard-lezingen

1. Het is buitengemeen creatief en educatief om een verklaringsmodel uit een bepaalde wetenschap te gebruiken als analogie. Alhoewel een en ander zeker niet 100% congruent is, is het als model zeer bruikbaar.
 2. Hypothesen die voortvloeien uit de vergelijkingen kunnen bruikbaar zijn of op zijn minst verhelderend werken. Zij leiden tot nieuwe invalshoeken en gezichtspunten.
 3. De gevonden c.q. aangehaalde overeenkomsten tussen muziek en linguïstiek maken een analyse eenvoudiger. In dit kader kunnen we denken aan de vergelijking van de dichtkunst met de muziek. Aan begrippen zoals transformatie, superstructuur, inbedding (‘embedding’), verwijderen (‘deleting’), repetitie, ambiguïteit, omkering, retrogade en allerhande stijlfiguren.
 4. Een versterkt inzicht vinden we in de
5. Metaforen worden geboren uit transformatieve processen.
 6. Componeren is een Spel met Noten.
 7. Muzikale betekenissen worden gegenereerd door een constante stroom metaforen die op hun beurt weer alle vormen van poëtische transformatie zijn.
 8. Muziek bezit uitdrukingskracht aangezien het een metaforische metataal is.
 9. Het principe van repetitie is de bron van muzikale kunst.
 10. Bernsteins prachtige lezingencyclus geeft tevens een korte analytische en poëtische geschiedenis van de Westerse muziek. Van Bach, waar chromatiek binnen de diatoniek een perfect evenwicht vindt, via Mozart, waar ‘violated symmetry’ leidt tot prachtige ambigue oppervlaktestructuren, naar Beethoven, die met zijn linkervoet in de klassieke periode staat en met zijn rechtervoet in de romantiek. En vervolgens via Schumann, Schubert, Chopin en Berlioz naar Wagner, de eerste bode van atonaliteit. En dan naar Debussy’s muzikale wereld wat leidt tot de eerste atonale muziek. Na Mahlers doodsvisioenen, zoon dood en die van Debussy komt de muziek op een tweesprong. De weg van Schönberg en de weg van Stravinsky.
 11. Muzikale semantiek is de som van fonologische en syntactische transformaties die een hoog poëtische metaforische taal voortbrengt.
 12. 1908 vormt de scheidslijn van Destijds en Nu binnen de muziek. ‘The big Split’ (Adorno). Charles Ives’ ‘The Unanswered Question’. Mahlers ‘Adagio’ als finale van zijn ‘Negende Symfonie’.
 13. De dodecafonie creëert met het afschaffen van de tonaliteit en de daarin heersende hiërarchieën feitelijk een nieuw keurslijf met zogenaamde vrijheden die echter aan regels blijken gebonden.
 14. Het atonale stelsel is een verwoede poging om zich te emanciperen (ex mancipio = uit de slavernij) van het tonale stelsel, ons

muzikale DNA. De paradox is dat hoe meer je je wilt bevrijden, des te meer blijkt dat je niet loskomt. Beide stelsels vormen twee kanten van een medaille. Om atonaal te componeren moet je voortdurend in tonale termen denken (wat moet ik nú doen niét tonaal te zijn!)

15. De muzikale doodsklokken voor de twintigste eeuw worden in 1908 geluid.
16. Met de bevrijding van de muziek van het muzikale tonale juk gordt men zich een nieuw korset aan van atonaliteit. Nieuwe, rigide regels nemen de plaats in van de rationale tonale regels en conventies. Vrijheid met regels is een contradictio in terminis.

17. Adorno's opvatting dat de moderne muziek een scheiding is die teweeg wordt gebracht door Schönberg en Stravinsky is in feite een scheiding tussen tonaliteit en atonaliteit.
18. Atonaliteit is een tonale variant die de tonaliteit bevestigt.
19. ‘Poëzie van de Aarde’ is een teruggrijpen naar de prehistorie en er zijn veel onderbewuste en onbewuste processen en oerdriften die een belangrijke rol spelen.
20. Creativiteit is een aangeboren mysterie. Dit geldt ook voor tonaliteit en taal.
21. Bernstein's credo zoals samengevat aan het einde van hoofdstuk 6.

Doet muziek ertoe?



Of muziek ertoe doet is de uiteindelijke vraag die wordt opgeworpen door Leonard Bernstein en door Charles Ives. Bernsteins antwoord is volmondig JA.

Maar ... Bernstein is slim! Als intellectueel beseft hij zeer goed dat een dergelijk JA niet echt mogelijk is. Uit didactische en pedagogische overwegingen moet er echter een JA klinken. Het probleem waarin hij verstrikt dreigt te raken, weet hij op te lossen door aan het eind van zijn betoog te zeggen dat hij eigenlijk niet meer weet wat nou feitelijk de vraag was, maar dat dát er niet meer toe doet. Zou hij zich de vraag herinneren, dan wist hij zeker dat hij JA zou zeggen. Over ambiguïteit en vaagheid gesproken! Briljant.

Het antwoord op de vraag of muziek ertoe doet is relatief en daarom met zowel ja als nee (ook hier

weer ambiguïteit) te beantwoorden. ‘Ertoe doen’ is dus iets anders dan ‘betekenis’ hebben. ‘Ertoe doen’ is een bijna metafysische vraag. Of wellicht de existentiële vraag: ‘is muziek een levensvoorwaarde?’

Waarom Nee?

Omdat de mens nog maar zo kort kennis heeft mogen maken met muziek. De symfonie, het concert, het filharmonisch orkest kunnen tot de grootste verworvenheden worden gerekend van de Westerse cultuur, maar ze zijn nog jong. Zelfs de opera is pas 400 jaar oud. Kijken we verder terug dan 1000 jaar dan vinden we niet veel meer. Al die miljoenen jaren hebben wij mensachtigen zonder muziek geleefd en klaarblijkelijk deed dat er niet veel toe. (afgezien van Darwins theorie!). Muziek, althans wat ervan overgeleverd is, had in de geschiedenis veelal een pragmatisch ritueel karakter. Harpen die een symposium muzikaal omlijstten, bazuinen die de komst van legers aankondigden, klaroenen die schalden als arme drommels voor de wilde dieren werden geworpen, tromgeroffel tijdens executies, fluiten om dieren te lokken en koorzang om God of de goden te prijzen.

Waarom Ja?

Omdat muziek een verrijking is voor de mens die zich de laatste 1000 jaar heeft ontwikkeld tot wat hij nu is. Maar wel een verrijking voor degene die ervoor open staat. Muziek geeft een esthetisch genot, net als het lezen van een gedicht of het kijken naar een beeldhouwwerk, schilderij of goede film. Muziek raakt ons in onze existentie. Het lijkt alsof innerlijke snaren worden geroerd door muziek.

Wat zou de inhoud zijn geweest van het 7de college van Bernstein, een vervolg op de Harvard-lezingen, maar dan over de periode 1960 tot 2010? Als vervolg op de ‘Poëzie van de Aarde’?

Zou weer sprake zijn van een onheilsprophetie zoals aan het begin van de twintigste eeuw? Een periode van een halve eeuw (1960 tot 2010) waarin de mens verder is gedomesticeerd en

getemd. Waarin hij leeft in een ‘Human Zoo’ (cf. Peter Sloterdijks ‘Mensenpark’) en niet meer over de muren van deze dierentuin heen kan klimmen, laat staan zich ervan bewust is dat er muren zijn.

Waarin onzichtbare sociale, economische, politieke en fiscale draden rond het individu worden geweven tot het is ingekapseld tot menselijke larf. Een proces waardoor m=de mens langzaam maar zeker tot grondstof wordt gereduceerd (de term ‘human resource’ is al gemeengoed geworden en dat vinden we de normaalste zaak van de wereld). Een wereld waarin de mens wordt afgerekend op zijn economische waarde (een aantal verzekeringsinstituten heeft berekend dat de ‘waarde’ van een mens kan worden gesteld op circa 350.000 euro. Dit in vergelijking bijvoorbeeld met andere levende schepsels, zoals een kip (2 euro), een hond (650 euro), een koe of paard (vanaf 2800 euro) enzovoort).

Is het negatief om te zien dat als de larf door de wereldspin is verorberd, de spin naar een volgend slachtoffer hopt? Is dit een overdreven doemscenario of bevinden wij ons al in een dergelijk proces? Een proces waarin de mens geen doel meer is maar middel (de nachtmerrie van Immanuel Kant).

Wat doet muziek er in dit kader nog toe?

Kan de mens zich nog bevrijden uit het web van wurgende en vrijheid berovende regels? Kan en wil hij nog over de muren heen (kunnen) kijken? Elias Canetti schetst een genadeloos beeld van de mens in zijn boek ‘Massa en Macht’ en zo ook de Spaanse filosoof Ortega y Gasset in zijn ‘Opstand der Horden’. Niet te vergeten de schrijver Kurt Tucholsky, de cultuurpessimist Oswald Spengler met zijn ‘Untergang des Abendlandes’ en de beklemmende visie van Franz Kafka.

Muziek doet er niet zoveel toe voor hen die zich wentelen in zelfgenoegzaamheid. Hij wenst niet te weten. Zijn leven bestaat uit werken, rendement leveren, amusement, telen en sterven. Maar muziek doet er wel zeker toe voor degenen die met ladders de muren willen beklimmen of de onzichtbare barricades willen nemen. Voor hen

die zich willen bevrijden van het keurslijf, van de ‘harmonie der sferen’, en voor degenen zich verbonden weten met de wereld en al dat leeft en is. (Om nog maar eens met Shakespeare te spreken: ‘to be or not to be, that is the question’ en dit geldt ook voor muziek).

Mensen die een uitweg zoeken uit de slavernij, niet gehinderd willen worden door politieke retoriek en religieuze dogma’s en niet ‘behoeftig’ willen worden gemaakt door de media. Is deze laatste halve eeuw een schreeuw tot bevrijding van alle krachten die op ons drukken? Kan muziek ons daarin steunen?

Ja, dat kan ze zeker, door ons een glimp te geven van gene zijde van het park, door ladder te zijn waarlangs we kunnen klimmen. Door ons op te tillen boven de banaliteit en waan van de dag. Door ons vleugels te geven, al is het maar voor even. Weliswaar zal de oplossing van het raadsel van de dood voor ons altijd verborgen blijven, maar ook in het begrijpen van dit mysterie geeft muziek ons steun.

Muziek en componisten als uitweg.

Muziek als weg naar vrijheid, ver weg van scepticisme en cynisme. Stockhausen, Berio, Ligety, Glass, Adams, Takemitsu, Tavener als wegwijzers en bakens. Tonaal of atonaal, wat doet het er in wezen toe?

Heeft de muziek deze intrinsieke kracht? De kracht om gids te zijn? Ik denk van wel, maar zij is nog jong.

De reeks ‘hebzucht, hypocrisie, genadeloze ontlasting, onrecht en hysterie’ zien we, net als Mahler en velen met hem toentertijd, ook nú om ons heen.

Wij leven precies 100 jaar na de doodsklokken van 1908 en we zijn honderden miljoenen doden verder.

Heeft muziek het antwoord? Misschien even een paar maten rust.

S.E. & O.

Appendix

Charles Ives

Charles Ives (1874-1954) was een Amerikaanse componist en wordt algemeen gezien als de eerste Amerikaanse klassieke componist van internationale betekenis.

Leonard Bernstein behoorde tot degenen die de muziek van Ives onder de aandacht bracht van een groot publiek.

In 1908 componeerde Charles Ives ‘The Unanswered Question’. Pas veel later, in 1940, werd het stuk gepubliceerd. Oorspronkelijk droeg het stuk de naam ‘A contemplation of a Serious Matter’ (een bezinning over een serieuze zaak) of ‘The Unanswered Perennial Question’ (de niet-beantwoorde eeuwige vraag). Op 11 mei 1946 vond de première plaats van de compositie.

Ives’ biograaf, Jan Swafford, omschreef het stuk als ‘een soort collage in drie verschillende lagen, welke samengevoegd worden’.

Deze drie lagen zijn; een ‘laagje’ strijkkwartet, een ‘laagje’ houtblazer kwartet en een ‘laagje’ solotrompet. Zo te horen vormt het strijk- en blaaskwartet de ‘bodem’ van de compositie in duistere lange noten. De trompet schalt hier en daar over de bodem heen. Elke laag heeft zijn eigen tempo en is in een bepaalde toonsoort geschreven. Ives zelf beschreef de compositie als een ‘kosmisch landschap’ waarin strijkers stonden voor ‘de Druïden die niet weten, zien en horen’, de trompet vraagt om ‘de eeuwige vraag van het bestaan’ en de houtblazers die het antwoord zoeken op ‘de onzichtbare vraag’, maar deze zoektocht staken in frustratie zodat uiteindelijk de vraag wordt beantwoord met ‘stiltes’.

We kunnen het stuk bestempelen als een filosofische compositie.

Leonard Bernstein

Leonard Bernstein (1918-1990) was een Amerikaans dirigent, componist, auteur, docent en pianist en de eerste Amerikaanse dirigent die wereldberoemd werd, niet alleen in de hoedanigheid van leider van The New York Philharmonic maar ook als componist van o.a. de ‘West Side Story’.

Zijn grote bekendheid ontleende hij tevens aan zijn talloze televisieoptredens in de periode 1954-1989, evenals aan educatieve lezingencycli als ‘Young People’s Concerts’ en de onderhavige Harvard-lezingen. Bernstein componeerde drie symfonieën, twee opera’s, vijf musicals en talloze andere stukken.

In 1973 werd Bernstein uitgenodigd om als Professor of Poetry de Charles Eliot Norton stoel te bekleden en een serie van zes colleges over muziek te presenteren.

In augustus 1990 dirigeerde Bernstein zijn laatste concert in Tanglewood met het Boston Symphony Orchestra. Vijf dagen na dit concert overleed hij. Hij is begraven op het kerkhof van Green-Wood in Brooklyn, New York.

Noam Chomsky

Avram Noam Chomsky (geboren 1928) is een Amerikaans filosoof, linguïst, politiek activist en schrijver. Hij is emeritus hoogleraar aan het Massachusetts Institute of Technology. Zijn theorieën worden algemeen beschouwd als de belangrijkste bijdragen in de twintigste eeuw op het gebied van linguïstiek. Zijn benadering van syntaxis, vaak generatieve grammatica genoemd, beschouwt grammatica als een bron van kennis die veel taalgebruikers hebben. Deze kennis is volgens Chomsky aangeboren en wordt daarom ook wel Universele Grammatica genoemd.

In 2007 schreef Chomsky over de linguïstische aspecten van Bernsteins Harvard-lezingen: ‘I spent some time with Bernstein during the preparation and performance of the lectures. My feeling was that he was on to something, but I couldn’t really judge how significant it was’.

Theodor W. Adorno

Theodore W. Adorno (1903-1969) was een van de oprichters en zonder twijfel een van de belangrijkste denkers van de Frankfurter School. Hij werkte met Max Horkheimer bij het New York Institute for Social Research en tot aan zijn dood doceerde hij aan de Universiteit van Frankfurt. Zijn werk is van enorme invloed gebleken op de sociologie, filosofie en culturele theorie.

In het klassieke werk ‘Philosophy of Modern Music’ bracht Adorno een revolutie teweeg binnen de muziektheorie middels een analyse van twee componisten die hij lijnrecht tegenover elkaar vond staan, Arnold Schönberg en Igor Stravinsky. Het boek is een diepgaande studie van belangrijke muziekwerken uit de twintigste eeuw. Maar het is niet alleen dat, Adorno stelt een breed scala aan vragen in samenhang met sociale en culturele aspecten. Adorno schreef het boek in ballingschap in de Verenigde Staten, aangezien hij door de nazi’s was verbannen. Sinds 1941 leefde en werkte hij in Los Angeles (als buurman van Thomas Mann) alwaar hij zijn essay schreef over Schönberg (1941). In 1948 schreef hij zijn essay over Stravinsky. Vervolgens schreef hij een introductie om de twee essays met elkaar te verbinden. Voor de oorlog studeerde hij piano en compositie bij Alban Berg.

Karl Kraus

Karl Krauss was een joods-Oostenrijkse dichter, journalist en schrijver. Hij leefde van 1874 tot 1936. Grote faam verwierf Krauss met het eenmanstijdschrift ‘Die Fackel’ dat hij in 1899 stichtte en dat hem in het Wenen voor en na de Eerste Wereldoorlog beroemd maakte als opiniemaker. Hij was democratisch en links, maar bovenal nam hij een metapositie in als scherp cultuurcriticus boven de partijen. Zijn voordrachten in het theater waren beroemd en een van zijn grote bewonderaars was Elias Canetti (schrijver en latere Nobelprijswinnaar van het boek ‘Massa en Macht’).

De Eerste Wereldoorlog maakte hem tot een van de felste tegenstanders van het Oostenrijks-Hongaarse rijk en tot een onverzoenlijk bestrijder van ‘oorlog en domheid’. Hiervan getuigt zijn toneelwerk ‘Die letzten Tage der Menschheit’ (1919), een enorme satire op Oostenrijk en het verloop van de oorlog. Centraal in het stuk staat de Nörgler (mopperaar), een alter ego van Kraus, die voortdurend commentaar levert op de corruptie en de oorlogshetze, veelal in dialoog met de Optimist. Het stuk bevat meer dan 500 personages en zou, indien integraal uitgevoerd, 10 avonden beslaan. Reden waarom het lang als leesdrama gold.

Niettemin is het werk in meerdere landen vertaald en uitgevoerd. In Nederland is het stuk, bewerkt tot opera voor een avond, uitgevoerd om 1988, op muziek van Chiel Meijering.

Hitlers machtsovername in 1933 sloeg Krauss bijna letterlijk met stomheid; wel schreef hij nog een scherpe kritiek tegen het nationaalsocialisme, maar hij zag er geen heil in het uit te geven en staakte zijn uitgaven van Die Fackel.

Karl Krauss stierf in Wenen.

Een aantal belangrijke stellingen uit het Futuristisch Manifest door

Filippo Tommaso Marinetti 1909

1. Wij willen de liefde voor het gevaar verheerlijken, de houding van wilskracht en stoutmoedigheid.
2. De voornaamste elementen van onze poëzie zijn moed, durf en revolte.
3. De literatuur heeft tot hiertoe alleen een stilstand van het denken, de extase en de loomheid geëerd, wij willen lof zingen van de agressieve beweging, de koortsachtige slapeloosheid, de vastberaden stap, de gevaarlijke sprong, de oorvijg en de vuistslag.
4. Wij verklaren dat de pracht van de wereld zich heeft verrijkt met een nieuwe schoonheid: de schoonheid van de snelheid. Een racewagen (...) is mooier dan de ‘Nike van Samomthrace’.
5. Buiten de strijd is er geen schoonheid. Geen meesterwerk zonder agressief karakter. De poëzie moet een heftige aanval zijn tegen de onbekende krachten, opdat ze zouden buigen voor de mens.
6. Wij zijn op de meest extreme hoogtepunten van alle eeuwen! Wat baat het achterom te kijken(...). Tijd en ruimte zijn gisteren reeds gestorven. Wij leven reeds in het absolute, omdat we de eeuwige, overal aanwezige snelheid wisten te scheppen.
7. Wij willen de oorlog, de enige hygiëne van de wereld, verheerlijken, het militarisme, het patriottisme, het vernietigend gebaar der anarchisten, de mooie ideeën die doden, en het misprijzen van de vrouw.
8. Wij willen musea en bibliotheken met de grond gelijkmaken, het moralisme, het feminisme en alle opportunistische en utilitaire lafheden bestrijden.
9. Wij zullen de menigten loven door de arbeid, door het plezier of door de revolte in beweging zijn; de veelkleurige en polyfone branding van de revoluties in de moderne steden; de nachtelijke fabrieken onder het felle licht van elektrische manen; de rokende gulzige stations die slangen opslokten; de fabrieken die aan de wolken opgehangen zijn door de draden van hun rook (...) en de glijdende vlucht van vliegtuigen met schroeven van wapperende vlaggen en het applaudisseren van een enthousiaste menigte.

Bronnen

The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. West Long Branch, NJ: Kultur Video. ISBN 1561275700 (VHS) en ISBN 0769715702 (DVD). (film of the Charles Eliot Norton Lectures given at Harvard in 1973).

Leonard Bernstein’s Young People’s Concerts with the New York Philharmonic. West Long Branch, NJ: Kultur Video. DVD ISBN 0769715036.

The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts en Londen, Engeland 1976. ISBN 0-674-92000-7. By Leonard Bernstein.

Colleges van Kolja Meeuwsen, Koninklijk Conservatorium Den Haag, 2008.

Diverse bronnen Wikipedia.

Philosophy of Modern Music, Theodor W.Adorno. Oxford University Press, New York, 1947. ISBN – 13:978-0-8264-9960-8.

Classical Music, Dorling Kindersley Limited, Londen 2005. John Burrows. ISBN: 1405306106.



Hollywood Boulevard, Los Angeles, Californië USA



Albert F. T. de Booij
Van Goghlaan 8
3055 PM Rotterdam

albert@speakersacademy.nl