

De albeweger die nooit iets zegt

De betekenis van muziek in het geloof

We voelen allemaal wel aan dat muziek, hoewel letterlijk een ‘niets-zeggende’ uitdrukkingvorm, toch betekenis heeft. Alleen al omdat muziek zo belangrijk is, heeft zij betekenis voor mensen. Maar als je zou vragen welke, dan vertellen deze mensen waarschijnlijk wat muziek met hen doet. Wie muziek hoort, wordt bewogen en beweegt mee. Maar wat is dan muzikale betekenis, hoe toont zij ons de werkelijkheid, en hoe kunnen we die betekenis beschrijven?

De vraag naar de betekenis van muziek kwam eigenlijk pas op toen er in de negentiende eeuw theorieën ontstonden over de werking van de taal. Met name Ferdinand de Saussure (1857-1913), vader van de linguïstiek, ontwikkelde een theorie over taal als gesloten systeem, dat op zuiver structurele wijze de communicatie over de werkelijkheid mogelijk maakt. In dezelfde tijd betogen Eduard Hanslick (1825-1904) en Hugo Riemann (1849-1919), vaders van de musicologie, dat muziek niets uitdrukt, maar louter vorm is.

Men kan het er snel over eens zijn dat muziek niet op *dezelfde manier* betekenis heeft als taal. Verschillende muziektheoretici hebben daarom, allemaal in hun eigen woorden, benadrukt dat muziek geen ‘zeggende’ functie heeft – muziek kan niet zeggen: ‘Morgen regent het in Parijs’ – maar dat muziek wel verwijst naar andere muziek – in een nocturne van Chopin klinkt soms een devotionele hymne.

In de tweede helft van de vorige eeuw benadrukten etnomusicologen dat de muziek ook

altijd verwijst naar de culturele context waarin zij leeft. Zo ‘toont’ de tonale muziek de wijze waarop een bepaalde cultuur de kosmos en de samenleving georganiseerd heeft. Dat het westerse orkest een strenge dirigent nodig heeft om te kunnen samenspelen, geeft bijvoorbeeld te denken over de politieke organisatie van deze cultuur. In werkelijkheid zijn het natuurlijk de mensen die zowel de samenleving organiseren als muziek maken.

Ten slotte heeft muziek betekenis in relatie tot het menselijk lijf, zijn emoties, bewegingen en zelfbewustzijn. Wie muziek hoort, wordt bewogen en beweegt mee. Kortom, hoewel muziek niet kan zeggen dat het ‘morgen in Parijs regent’, toont zij door haar vormgeving al onze relaties als mensen.

Maar wat is dan muzikale betekenis, hoe toont zij ons de werkelijkheid, en hoe kunnen we die betekenis beschrijven?

Hoe betekenis ontstaat

De semiotiek of betekenisleer beschrijft het ontstaan van betekenis. Haar motto is dat bete-



kenis ontstaat door verschil. Iets heeft betekenis als het verschil maakt.

Er zijn in de semiotiek grofweg twee hoofdstromingen. De ene is een pragmatische, van Charles Sanders Pierce, die beschrijft hoe de mens zich een bepaalde onbegrepen gebeurtenis via een proces van *semiosis* eigen maakt. De ander is een semantische, van Algirdas Julien Greimas, die ontrafelt hoe een bepaald discours een tegenstelling vormgeeft.

De ene benadering beschrijft het proces van begrijpen, de andere hoe een verhaal een tegenstelling genereert. Begrijpen en tegenstelling zijn echter precies twee dingen die in muziek niet te vinden zijn.

Het begrijpen

In zijn auto luisterde musicoloog Frits Noske samen met iemand naar muziek van Iannis Xenakis. Zijn reisgenoot zei: 'Hier begrijp ik helemaal niets van.' Frits Noske antwoordde: 'Welke muziek begrijp je dan wel?'

Als we een uitdrukking in een ons bekende taal horen, dan begrijpen we wat die uitdrukking wil zeggen. Zeggen is verwijzen: 'dit' zeggend verwijst de taal naar 'dat', en begrijpen is die verwijzing mee kunnen voltrekken.

Toch bestaat er wel zoiets als muziek begrijpen: als het muzikaal zeggen 'tonen' is, zou je het muzikaal begrijpen 'volgen' kunnen noemen. Je kunt muziek namelijk wel volgen, in de zin dat je gerechtvaardigde verwachtingen kunt hebben over het verloop van bepaalde, herken-

bare akkoorden, ritmes en melodieën (dat was waarschijnlijk wat de reisgenoot van professor Noske bedoelde). Het muzikale volgen kan zelfs beelden, 'klankschappen' (de zee) of emoties oproepen. Maar dit volgen brengt je nooit naar een andere, verre realiteit, bijvoorbeeld dat 'het overmorgen in Parijs regent'.

Als je een melodie volgt, blijf je steeds met je aandacht in het hier en nu, in het luisteren en zingen. Volgen is een uitermate lijfelijke activiteit, en het volgen van muziek is het mee-

voltrekken van een belichaamde betekenis. En als de nu klinkende muziek een andere muziek toont – bijvoorbeeld door het 'Dies irae' te citeren – dan gebeurt dat steeds op de manier van een belichaming: het andere werk is opgenomen in deze muziek.

Je zou muziek daarom een semiotiek van de belichaming kunnen noemen (Heaney 2012), ook in de zin van een semiotiek die zich inschrijft in het lichaam (Trevorthen 2000). Roger Scruton schrijft: '*understanding lies in the dance, not in the description*' (1997, 356). En niet alleen de luisteraar of danser komt in beweging: de hele ruimte en al de voorwerpen daarbinnen, ja, de hele werkelijkheid trilt mee met de muziek.

De tegenstelling

Behalve 'het begrijpen' is ook 'de tegenstelling' – bijvoorbeeld hoog/laag, man/vrouw – iets dat in muziek anders werkt dan in de taal. Een musicus hoort niet zozeer hoge of lage tonen, maar veeleer intervallen oftewel verhoudingen.

Een tegenstelling is niet hetzelfde als een verhouding: een hoge toon na een lage hoort de

< 'Missa Creola' in de Walburgiskerk te Zutphen

>

musicus bijvoorbeeld als een octaaf, een lange toonduur na een korte bijvoorbeeld als een ‘kwartnoot’ na een ‘achtste’. De termen ‘kwart’ en ‘achtste’ maken meteen duidelijk dat het om (duur)verhoudingen gaat: er kunnen twee achtesten in één kwart. Maar ook het octaaf is een verhouding, 1:2 om precies te zijn (de ene snaar trilt 220 keer per seconde, de andere 440 keer).

Er bestaan wel tegenstellingen in muziek, bijvoorbeeld consonant/dissonant, en mannen/vrouwenstemmen, maar ook die blijken bij nader gehoor posities op een schaal van kleuren, en dus een kwestie van verhoudingen.

De muzikale verhoudingen zijn dynamisch. Omdat muzikale klanken in verhoudingen bestaan, zijn zij steeds gericht op andere; ze zijn als het goed is op elkaar afgestemd. Dit heeft tot gevolg dat een musicus in één toon ook altijd een andere hoort. Hij hoort deze toon bijvoorbeeld als een kleine terts, dat wil zeggen in verhouding tot bijvoorbeeld de grondtoon.

Daarom is een muzikale toonhoogte altijd een harmonie, een toonduur altijd een ritme, en een toonsterkte altijd een dynamiek. Behalve een semiotiek van de belichaming of bekleding

is muziek ook een semiotiek van dynamische verhoudingen. Zelfs een aangehouden akkoord neigt tot beweging, komt in beweging.

Muziek maakt verschil, maar niet door te verwijzen en niet door tegenstellingen te genereren: muziek maakt verschil doordat zij de luisteraar in beweging zet, allereerst lijfelijk: muziek dwingt de luisteraar tot volgen. Maar ook doordat zij de werkelijkheid waarin zij klinkt in verhoudingen zet: de hele ruimte met alle glas- en houtwerk galmt mee, en toont zich in de harmonische verhoudingen die de muziek haar geeft.

Dat laatste, dat muziek de omgeving verandert, ‘musicaliseert’, wordt vaak gebruikt in de film: een man loopt door een troosteloos landschap; dan klinkt muziek en alles wordt bijzonder.

Voorbeeldlied ‘La ténèbre’

Laat ons na deze inleidende opmerkingen over muziek als tekensysteem wagen aan een semiotische beschrijving van een bekend lied: ‘La ténèbre’ (Liederen uit Taizé, nr. 26).

La té - nè - bre n'est point té - nè - bre de - vant toi: la nuit com - me le jour est lu - miè - re. La té

‘La ténèbre’ is een zogeheten kernvers uit de gemeenschap van Taizé: de tekst wordt vele keren herhaald gezongen en krijgt daardoor een meditatief karakter. De melodie is van Jacques Berthier.

De klank en de rust

In dit lied is nauwelijks stilte, en toch: de achtste rust in maat 4 en het ademteken in maat 8 geven een muzikale stilte vorm: de beweging komt tweemaal tot stilstand. Dit brengt ons op de vraag naar de betekenis van klank en stilte in de muziek.

De Amerikaanse componist John Cage zei dat muziek bestaat uit geluid en stilte. Een semioticus is dan meteen op zijn hoede, want als betekenisstelsel bestaat muziek uit muzikaal geluid en muzikale stilte. Niet alle geluid behoort tot het muziekwerk, en als de muziek een paar tellen zwijgt hoort de luisteraar ‘stilte’ terwijl er in feite wel degelijk geluiden te horen zijn. Die ‘storende’ geluiden rekende John Cage trouwens als ‘unintended sounds’ tot de muzikale stilte.

Er zijn verschillende soorten stilte in de muziek. Denk aan de stilte waarmee de muziek begint en eindigt, of aan de ‘keiharde’ rust vlak voor een fortissimo slotakkoord van een symfonieorkest, de pauze tussen het eerste en tweede deel van een sonate, en de vele ‘schrikachtige’ rusten van de jazzpianist die speelt terwijl hij nauwelijks de toetsen aanraakt.

De herhaaldelijk tot rust komende beweging in dit lied is vergelijkbaar met (‘toont’) de adem, de stille keerpunten van het monastieke psalmgezing, maar ook de momenten waarop een slingerbeweging tot stilstand komt in een maximum van potentiële energie.

Dit lied ‘begrijpend’ zingen houdt in dat je deze rustmomenten volgt en voltrekt.

Verhouding en beweging

Hoewel de partituur het niet expliciet voorschrijft, suggereert zij een uitvoering door een vierstemmig koor. Een tekst alleen zou ik in stilte kunnen lezen, mij afvragend wat de woorden betekenen, en hoe de tegenstelling tussen

De partituur zet een uitvoering in beweging: wij moeten in de muziek elkaar volgen

licht en donker, dag en nacht opgelost zou kunnen worden. De partituur echter dwingt

mij tot zingen zonder me al te druk te maken over de betekenis en oorsprong van de tekst: ik moet de noten zingen en kan alleen kiezen welke van de vier partijen ik zal volgen.

Het liefst vraag ik drie andere mensen, waarschijnlijk een man en twee vrouwen om met mij mee te zingen. Zo zet de partituur een uitvoering in beweging, en die uitvoering vereist een zuivere afstemming van vier stemkleuren en vier melodieën: wij moeten in de muziek elkaar volgen.

De partituur geeft aan dat dit gezang ‘zonder einde’ is, omdat het eindigt met een herhaling van de opmaat. Je zult met elkaar moeten afspreken wanneer het genoeg is geweest.

De algemene beweging van dit gezang voert de stemmen langs consonante intervallen in een herhaalde metrische beweging. De intervallen vormen diatonische schaal of toonsoort b-klein, en het metrum is een regelmatige afwisseling van een 3/4- en 2/4-maat. Dit is de ruimte van de melodie: het is een ruimte van verhoudingen.

De sopraanmelodie is wat men vroeger noemde de ‘stevige stem’ (cantus firmus): met een duidelijk opgebouwde melodie langs de drieklank [b-d-f#], eindigend in de aangehouden toon boven de [b]: een wachtende [c#] die ‘oplost’ in

[b]. De in de muziek gebruikte term ‘oplossing’ wijst op een spanning: in de aangehouden [c#] vormt zich de melodie-tensitiviteit.



Ruimte en tensitiviteit

De tensitiviteit van de melodie ontstaat echter vooral door het metrum: de opgaande beweging is in 3/4-metrum (opmaat plus twee maten van drie kwartnoten), de neergaande beweging is in 2/4-metrum (vier maten van twee kwartnoten). De neergaande beweging duurt iets langer dan de opgaande (9:8) en voelt sneller aan vanwege het 2/4-metrum, maar eindigt in een 3/4-maat.



De ruimte van de melodie is meer dan een abstracte ‘toonschaal’ en ‘metrum’ een ritmische beweging van spanningsverhoudingen. Het is een bewegende ruimte, net zoals een ademend lichaam dat is.

Is het lichaam dan de ‘inhoud’ van deze muziek? Misschien wel, als we met inhoud een muzikale expressie van het lichaam bedoelen. Maar die inhoud wordt pas bevestigd door het levende lichaam dat haar zingt, in dit geval het lichaam van het koor.

En ik moet eerlijk toegeven dat muziek hierin niet eens zo verschilt van de taal, want ook woorden krijgen pas echt betekenis in het lijf dat hun waarheid bevestigt: ‘Ja, zo is het!’ Mis-

schien moeten we een nieuw semiotisch motto toevoegen: betekenis ontstaat door relatie.

Context en emotiviteit

Betekenis ontstaat door verschil, bijvoorbeeld doordat iemand dit lied hoort zingen en zegt: ‘Da’s uit de kerk, zeker!’ Ja, het is geen jazz, geen klassiek en geen Guus Meeuwis. Hoe horen wij dat eigenlijk? Voor jazz is het te consonant en te constant (lees: saai), voor klassiek zijn het te kleine intervallen, voor Frans Bauer is het te veel koor, en voor al deze genres is dit lied te weinig expressief.

Broeder Bruno OCSO noemt het eigene van de kerkzang dat het een naar binnen gerichte manier van zingen is. Het is niet gericht op het overbrengen van mijn interpretatie op de buitenwereld, maar eerder omgekeerd: het ontvangen van de muziek en de woorden, alsof God zelf zich daarin aan mij openbaart. De kerkmuziek vormt een eigen communicatieve houding, gedrag en atmosfeer. Zij bekleedt een ruimte waarin mensen zich kunnen begeven en waar zij zich al dan niet thuis voelen.

Dit geldt voor muziek in het algemeen. Zij heeft een symbolische verhouding met de omgeving waarin zij functioneert, is er de uitdrukking en in zekere zin zelfs de realisatie van. Ze verwijst niet naar de (sub)cultuur, maar is die cultuur op haar eigen muzikale wijze, ze stelt haar present. De leidende rol van muziek in de vormgeving van een cultuur is herkenbaar in het fenomeen van de videoclip, waarin verschillende muzikale scènes zich presenteren, met ieder hun eigen kleding, gedrag en taal. Zo is de muziek een uitdrukkingsvorm die de wereld inricht.

‘Osewiesewose’

Maar ik heb dit lied ook wel eens gezongen met mensen die niet zo thuis zijn in de kerk, en er toch door geraakt werden. Dat is een andere vraag die met muzieksemiotiek samenhangt: wat is de relatie tussen muziek en emoties? Erik Heijermans wijst erop dat de emotie onze eigen lijfelijke respons is op het meebewegen met de muzikale beweging (2009, 44).

Colwyn Trevathen onderzoekt dit meebewegend opwekken van emoties in een onderzoek naar de communicatie tussen moeder en kind in kinderliedjes (Trevathen 2000). Aanvankelijk zijn moeder en kind, althans in de perceptie van het kind,

één. Maar de moeder leert het kind liedjes: ‘osewiesewose ... wies, wies, wies, wies’. Het kind volgt dit na, zonder enig bewustzijn, want het lijf regeert in deze communicatie. Dan gebeurt er iets in het kind, het voelt een ritme: ‘wies, wies, wies, wies’. En wie voelt dat? Niemand anders dan het kind zelf, zijn ‘ik’. In de emoties die het kind voelt wordt zoiets als zelfbewustzijn wakker. Maar het kind voelt deze eigen emotie tegen de achtergrond van een allerintiemste gemeenschappelijkheid, die tussen hem en mama. Zo leert het kind voelen, en – vervolgt Trevathen – in die directe communicatie van emoties wordt de basis van een taal gelegd.

Terug naar ons kerklied. Misschien is de vraag niet zozeer welke emoties muziek uitdrukt of oproept, als wel waarom het zo is dat mensen het gevoel hebben dat iedereen hetzelfde voelt. Een student, juist terug van de rooms-katholieke Wereldjongerendag in Keulen, zei me: ‘En al die jongeren geloofden hetzelfde als ik!’

Trevathen maakt duidelijk dat deze eenheid te vinden is in de gedeelde muzikale beweging: moeder en kind, maar ook dit koor, maken precies dezelfde muzikale beweging mee in precies dezelfde toonverhoudingen. De respons van hun lijf is dus precies gelijk aan de respons van twee wetenschappers die precies dezelfde empirische test of logische gevolgtrekking meemaken en het met een gevoel van opluchting volkomen met elkaar eens zijn.

Maeve Heaney betoogt dat muziek daarom in staat is het geloof te belichamen en belichaamd te delen (Heaney 2012). Muziek laat emoties stromen en creëert, omdat het dezelfde muzikale beweging in dezelfde muzikale verhoudingen betreft, de basis van een emotionele (en later ook cognitieve) communicatie.

**Muziek laat emoties stromen
en creëert de basis van een emotionele
en cognitieve communicatie**

Gemeenschap en tekst

Het is onze lijfelijke respons op de gedeelde muzikale beweging, die zich uit in gedrag, in emoties en in een zelfbewustzijn. Dit doet muziek met ons, ze beweegt ons, roept iets in ons op. Nu zullen wij allemaal verschillend op die muzikale beweging reageren. De een beweegt, de ander sluit z’n ogen, de derde denkt ‘wat betekent ‘ténèbre’?’

Zoals gezegd maakt die persoonlijke respons een zelfbewustzijn wakker. Antonio Damasio noemt dat ons kernbewustzijn (Damasio 2000, 16). Maar dat kernbewustzijn voelt en beseft dat alle anderen – en zelfs de hele omgeving – door dezelfde muziek bewogen worden. Het zelf ontwaakt daarmee in een bijzonder intieme gemeenschappelijkheid. Zo roept muziek een

intens gevoel van gemeenschap op. John Blacking schrijft: *'Perhaps there is a hope of cross-cultural understanding after all. I do not say that we can experience exactly the same thoughts associated with bodily experience; but to feel with the body is probably as close as anyone can ever get to resonating with*

another person' (1976, 111, geciteerd in Heaney 2012).

Niet alleen in haar wisselwerking met de culturele of cultische context en het luisterend lijf ontstaat muzikale betekenis, maar ook in haar wisselwerking met de tekst. Een tekst is een tekensysteem met twee kanten, een kant die we 'expressie' noemen en een die we 'inhoud' noemen. De kant van de expressie – de Franse taalklanken in 'La ténèbre' – mengt zich moeiteloos met de muziek, omdat deze net als muziek uit klanken bestaat.

In ons lied kunnen we opmerken dat de opgaande beweging tonen heeft met 'ploffende' medeklinkers (*ténèbre, point, ténèbre, devant toi*), terwijl de neergaande beweging meer 'zachte' medeklinkers heeft (*nuît, jour, lumière*). De vraag of de dichter dat bewust heeft gedaan is niet zo relevant: dit is de tekst, en de zangers kunnen aandacht aan die taalklanken besteden en zo de taalexpressie toevoegen aan die van de muziek. Ze kunnen de woorden mooi zingen, zelfs zonder zich te richten op wat er gezegd wordt.

Dat laatste, wat er gezegd wordt, is de inhoud van de tekst. Dat doet natuurlijk ook iets met het lied. De beelden van de tekst: 'Voor jou is de duisternis geen duisternis, de nacht is licht als de dag.' De grootste tegenstelling die er voor

de mens bestaat, die tussen duisternis en licht, het 'verschil van dag en nacht', wordt opgeheven in 'toi'. Nu zullen theologen onmiddellijk gaan zoeken en wellicht terecht komen in Psalm 139,12 om daar uit te vinden wie die 'toi' is.

Semiotici doen dat niet, die lezen gewoon de tekst zoals die in dit lied staat. En in die tekst is het nog open wie die 'toi' is. Dat wil zeggen: tijdens

het zingen, zingen de zangers elkaar deze woorden toe: *'Hoe diep de duisternis ook is, voor jou schijnt het licht; in jou vindt zelfs de grootste tegenstelling zijn eenheid.'* En tijdens het herhaalde en ademende zingen wordt deze overtuiging ingeprent in het lijf van iedere zanger en van heel de gemeenschap, inclusief de kerkruimte, inclusief de samenleving. Mensen kunnen hun ogen sluiten voor deze boodschap, maar het is heel moeilijk, zo niet onmogelijk, om je oren te sluiten.

Heaney zegt dat muziek de mens ontvankelijk maakt: *'However one looks at it, music intensifies our experience of reality'* (2012, 169). Zij betoogt daarom dat muziek de luisteraar in een toestand van esthetische bekering kan brengen (2012, 179). De semiotische vraag is niet of dit ook gebeurt, maar hoe dit kan gebeuren.

Dit gebeurt doordat het lied betekenis genereert. En op basis van de muzikale bewegingen en verhoudingen, genereert het lied betekenis door middel van de wisselwerking tussen de tekst en de muziek. Die wisselwerking is te ervaren: als je let op wat je zingt, verandert dat de muziek; als je zingt wat je leest, verandert dat de tekst, en die wisselwerking is te beschrijven.

Ten slotte

Waar de betekenis van taal gelegen is in het begrijpen en de tegenstelling, daar hebben we de betekenis van muziek gezocht in wat we noemden de semiotiek van de belichaming en van de dynamische verhoudingen. Muziek moet worden benaderd als een uitdrukkingvorm die leeft van verhoudingen en bewegingen, en die dynamische verhoudingen worden, of je wilt of niet, gevolgd door het lijf.

Uit deze twee fundamentele kenmerken van de muziek kon een semiotische beschrijving van de muziek worden ontwikkeld. Muziek beweegt namelijk niet alleen de luisteraar, maar ook de omgeving: de ruimte, de cultuur, de tekst. Ze vormt de tegenstellingen om tot verhoudingen, waarin het ene en het andere in onderlinge wisselwerking treden en op elkaar worden afgestemd.

We ervaren dat ook: een kil landschap in een film wordt warm zodra de muziek begint te spelen, een verharde samenleving wordt zachter wanneer mensen samen zingen, en de dode letter van de tekst komt tot leven wanneer zij gezongen wordt.

Nu is de vraag natuurlijk: Doet de muziek dat, vormt zij de in feite kille werkelijkheid van tegenstellingen om tot harmonische verhoudingen, of is de werkelijkheid ook zo? Nee, we moeten de vraag anders stellen: Staan wij toe dat de taal de werkelijkheid omvormt tot verharde tegenstellingen, die vastgesteld moeten worden om te kunnen worden begrepen? Of brengen wij meer muziek in onze woorden, zodat we wel degelijk kunnen zeggen dat 'het morgen in Parijs regent', terwijl we door die mededeling zelf intens bewogen worden? <

Literatuur

- Damasio, A. (2000). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Vintage.
- Heaney, M.L. (2012). *Music as Theology. What Music Has to Say about the Word*. Eugene: Pickwick Publications.
- Heijerman, E. (2009). Muziek, taal en betekenis. In: M. Hoondert, A. de Heer, Jan D. van Laar (red.). *Elke muziek heeft haar hemel. De religieuze betekenis van muziek*. Budel: Damon, 17-46.
- Blacking, J. (1976). *How Musical Is Man?* London: Faber & Faber.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Trevarthen, C. (2000). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. In: *Musicae Scientiae*. Special Issue 1999-2000, 155-215.

Willem Marie (dr. W.M.) Speelman OFS is directeur van het Franciscaans Studiecentrum Utrecht.
E w.m.speelman@tilburguniversity.edu
W www.franciscaans-studiecentrum.nl;
www.god-aan-den-lijve-ondervinden.nl;
www.spirituele-methode.nl