

Drie meditaties over stilte, muziek en spiritualiteit

Marcel Cobussen

De vraag duikt niet alleen op in populaire geschiedkundige spelletjes maar is tevens de inzet van scherpe pedagogische controverses: weet u wat er gebeurde op die en die datum? Of de wat meer persoonlijke variant: waar was u op ...?

Zo kunnen we ons wellicht het tragische overlijden van John F. Kennedy herinneren (op 22 november 1963), de Duitse inval in Nederland (10 mei 1940) en natuurlijk de aanslagen op de Twin Towers in New York van 11 september 2001.

Maar wie weet (nog) wat er gebeurde op 29 augustus 1952? Op zoek naar markante politieke gebeurtenissen komen we op die datum niet veel bijzonders tegen. Het begin van een economische crisis dan? Een wereldrecord bij een sportevenement? Nee, op die datum vindt er niets meer en niets minder plaats dan een echte revolutie, maar dan een revolutie in de muziekwereld.

Meditatie 1: Oorverdovende stilte

29 augustus 1952. Het is vrijdagavond kwart over acht als in de Maverick Concert Hall in Woodstock (NY) een optreden begint van de pianist David Tudor. Op het programma staan avant-gardistische werken van Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown, Pierre Boulez, Henry Cowell en John Cage. De titel van het één na laatste werk is *4'33"*. De uitvoering bestaat uit het drie keer openen en sluiten van de pianoklep; er wordt geen noot gespeeld. Tudor hanteert slechts een stopwatch. Uit de partituur blijkt dat het stuk bestaat uit drie delen: 30", 2'23" en 1'40", in deze uitvoering gemarkeerd door het openen en sluiten van de klep. "*For any instrument or combination of instruments*" staat er nog op het titelblad. Was getekend: John Cage.

4'33". Een kleine moeite voor een pianist, een enorme sprong voor de definitie van muziek. En stilte. Bijvoorbeeld, dat stilte in zijn pure vorm niet bestaat.¹ We zijn altijd omringd door geluiden. Ook het 'stille werk' *4'33"* is steeds doordrenkt van geluiden – toevallige geluiden die de concertzaal binnendringen: langskomend verkeer, gekuch en geschuifel van het publiek, regen die tegen een raam of dak tikt. Stilte lijkt daarmee een woord zonder referent te zijn, één van de meest misleidende woorden. In tegenstelling tot muziek bestaat stilte niet buiten de taal: het is namelijk nooit helemaal stil.²

Wat Cage ons met *4'33"* duidelijk heeft gemaakt, is dat dit werk eigenlijk refereert aan zijn tegenovergestelde: het bestaat bij de gratie dat het niet kan bestaan. Het 'stille' stuk *4'33"* bestaat uit geluiden, uit alle mogelijke geluiden. Waarom wordt het dan 'stil' genoemd? Volgens Cage noemen we geluiden stil wanneer ze onbedoeld zijn, dat wil zeggen wanneer ze niet bedoeld zijn als muziek of als onderdeel van een muziekstuk: "The situation one is clearly in is not objective (sound-silence), but

¹ Cage had dat al eerder ervaren toen hij zich in 1951 op Harvard University had laten opsluiten in een geluiddichte kamer. Daar werd de stilte doorbroken door zijn hartslag, de bloedcirculatie en de geluiden van zijn ingewanden.

² We kunnen slechts speculeren over de vraag of er zoiets als absolute stilte bestaat na ons leven.

rather subjective (sounds only), those intended and those others (so-called silence) not intended" (Cage 1961: 13-4).

De paradoxale conclusie die we hieruit kunnen trekken is dat geen enkel geluid uitgesloten worden kan van het domein van de stilte. Met andere woorden, klanken doen hun intrede in de stilte. Stilte kan dus niet langer beschouwd worden als 'de ander' van geluid; het is daarvan niet af te scheiden op grond van zintuiglijk waarneembare verschillen. Stilte *is* (een soort) geluid. Stilte is gelijk aan geluid. Na een tijdje, zegt Cage, merk je dat niets zo luid is als stilte – dat er zoiets bestaat als 'dreunende stilte'.

Cage's compositie maakt het noodzakelijk het begrip stilte te herdenken. Stilte verschilt van zichzelf. Niet langer staat stilte in diametrale oppositie tot geluid; Cage maakt duidelijk dat die oppositie feitelijk nooit heeft bestaan. Hij zet daarmee de term 'stilte' tussen haakjes, *sous rature*; hij is ontdaan van zijn oude betekenis. En voor deze deconstructie heeft Cage precies 4 minuten en 33 seconden nodig gehad. In muziek. 4'33" kan beschouwd worden als een deconstructie (*avant la lettre*) binnen het domein van de muziek. Het is deze 'eenvoudige' compositie en niet een uiterst ingewikkeld filosofisch vertoog die de vermeend ontologische grens tussen stilte en geluid op zijn minst geproblematiseerd, zo niet opgeheven heeft.

De betekenis van 4'33" overstijgt evenwel het muzikale domein; het werk is ook de uitkomst van een spirituele reis die Cage heeft ondernomen. Aan het einde van de jaren veertig verdiept Cage zich in het Zen Boeddhisme en studeert hij bij Daisetz T. Suzuki, een van de grootste kenners van het Boeddhisme in die tijd. Daar leert hij hoe te komen tot een rustige en 'open mind': de wereld onderverdelen in de oppositionele tegenstelling sympathiek-antipathiek, zoals de westerse mens gewoon is, is daartoe niet de geijkte weg. Suzuki leert Cage te streven naar en werken aan een soort belangeloze interesse in de dingen zelf, zonder ze te onderwerpen aan menselijke maatstaven en oordelen. De conclusie die Cage hieruit trekt met betrekking tot zijn compositorische arbeid – en is een mogelijke definitie van 'componist' niet iemand die geluiden manipuleert? – dat geluiden niet onderworpen moeten worden maar juist geëerd en geaccepteerd, omdat elk zijnde (en daarmee elk geluid) in het centrum van het universum staat. Cage ziet muziek niet als een communicatiemiddel tussen een musicus en het publiek maar als een "activity of sounds in which the artist found a way *to let the sounds be themselves*" (Kostelanetz 1988: 42, mijn cursivering). De functie van muziek overstijgt het louter esthetische domein, het vermakelijke en mooie. Het beleven van muziek moet (ook) een ontdekkingstocht zijn, een bewustwording van en gevoeligheid kweken voor alle ons omringende geluiden, waarbij we ons los zouden moeten maken van persoonlijke smaak en manipulatie. Cage's spirituele ontdekkingstocht mondt uit in een soort muzikale ethiek of gastvrijheid en draagt aldus bij aan de overtuiging dat alledaagse geluiden even muzikaal zijn als zogenaamde 'muzikale geluiden'.

Meditatie 2: The Silence of the Frames

In een van zijn befaamde Volkskrant columns schrijft Kees Fens over de rituele stilte die vrijwel elk muziekstuk omringt.³ Tussen het rumoer van het binnenstromende publiek, het stemmen van de instrumenten door dat rumoer heen, het doven van de lichten, en het applaus voor de dirigent, de solist en het orkest aan de ene kant en het daadwerkelijke begin van de muziek aan de andere kant, is er korte tijd niets. In

³ Zie *De Volkskrant* van 18 januari 2007.

die stilte gaan de armen van de dirigent omhoog en tilt hij, aldus Fens, als het ware de stilte weg voor de eerste klanken van het orkest. Wanneer het muziekstuk heel zacht begint, zou je kunnen zeggen dat de muziek nog deelt in de stilte en zich er slechts geleidelijk, misschien zelfs onwillig, uit losmaakt. Maar uiteindelijk neemt de muziek definitief de plaats in van de stilte.

Aan het einde van de compositie begint de muziek de weg terug naar de stilte te zoeken. Abrupt of stapsgewijs wordt de stilte van het begin hervonden en wordt de ban op het leven opgeheven. Applaus klinkt en de eindstilte is verdreven.

Wat Fens hier als een soort rondovorm naar voren brengt, is een gedachte die reeds in de jaren zestig is te vinden bij de Amerikaanse musicoloog Edward Cone: muziek is ingebed tussen twee stiltes, die aan het begin en die aan het einde. Deze twee stiltes omsluiten de muziek. Tussen deze twee stiltes vindt 'het' plaats, dat waarom het gaat: de muziek. De 'openings-stilte', de aankondiger van de muziek, vraagt de luisteraar zich te concentreren op dat wat komen gaat. Zwijgend verkondigt zij: hier houdt de 'echte' wereld op om plaats te maken voor de kunst. En de 'slot-stilte' op haar beurt begeleidt het publiek als het ware weer van het kunstwerk naar de 'gewone werkelijkheid' (Cone 1966: 13-22). Deze stiltes werken als een grensovergang van de ene naar de andere wereld. Het zijn transitieplaatsen, hoewel louter waarneembaar in de tijd, auditieve sluiswachters: juist door de muziek af te sluiten van geluiden die niet meer of nog niet tot muziek gerekend worden, geeft de stilte ons toegang tot muziek. Tegelijkertijd met het *omsluiten*, *ontsluit* stilte de muziek. De stiltes voorafgaand aan en aansluitend op een compositie stellen de muziek als muziek present.

Eén ding is in het verhaal van Fens en Cone heel duidelijk geworden: deze begin- en eindstiltes maken geen deel uit van de muziek zelf; die vindt pas daarna respectievelijk daarvoor plaats. Stilte is een kader vergelijkbaar met de lijst van een schilderij.

In *La vérité en peinture* uit 1978 schrijft de Franse filosoof Jacques Derrida dat een van de belangrijkste opdrachten die de (kunst)filosofie zich gedurende eeuwen heeft gesteld, eruit bestaat te komen tot het trekken van een adequate grens tussen kunst en 'niet-kunst', dat wat wel en niet tot het domein van de kunst behoort, wat wel en niet tot de intrinsieke eigenschappen van een kunstwerk gerekend moet worden. Zo stelt Immanuel Kant in zijn in 1789 verschijnende *Kritik der Urteilskraft* dat een esthetisch oordeel vanzelfsprekend gericht moet zijn op de intrinsieke schoonheid van een object, en niet op allerlei dingen daar omheen, door Kant *parerga* genoemd, letterlijk dat wat zich 'naast' of 'buiten het werk zelf' bevindt. Daarom moet de filosofie een duidelijke scheiding aanbrengen tussen het intrinsieke, die aspecten die tot het kunstwerk gerekend kunnen worden, en dat wat daar buiten valt.⁴

De kunstwereld komt de filosoof te hulp: op verschillende manieren wordt het kunstwerk afgescheiden van de 'niet-kunst' die het omringt, in de beeldende kunst

⁴ Ook om een muziekstuk te kunnen analyseren is het allereerst van belang te bepalen wat nu eigenlijk tot het werk zelf behoort en wat er buiten valt. Dat dit veelal geen expliciete handeling van de analyticus is of hoeft te zijn, komt omdat componisten zich veelal houden aan allerlei conventies met betrekking tot het afgrenzen. Toch is de vraag gerechtvaardigd waar een compositie eigenlijk begint. Is dat bij de eerste noot, of horen de eerste handelingen van een dirigent of musicus reeds tot het werk? En wat als de compositie begint met rusten? Hoort het titelblad al bij de compositie? En is niet elke compositie samengesteld uit delen die reeds in andere composities te horen zijn geweest en is daarmee het eigenlijke begin van een muziekstuk niet buiten dat werk zelf gelegen?

bijvoorbeeld door het gebruik van lijsten rondom schilderijen, op het toneel door het open- en dichtgaan van het doek, en in de muziek door de afgrenzende stiltes. Daarnaast helpen musea, theaters en concertzalen ons: wat daarbinnen plaatsvindt heeft naar alle waarschijnlijkheid iets met kunst te maken. En als een fysieke lijst ontbreekt, zijn er nog talrijke andere mechanismen die ons op het rechte spoor houden daar waar het het onderscheid tussen kunst en niet-kunst betreft: de institutionele kaders van de kunstwereld, de vele conventies en de verschillende discoursen over kunst. Al dan niet expliciet verschaffen de kunstgeschiedenis, de esthetica, de kunstsociologie, de kunsteconomie, de muziektheorie, en de kunstjournalistiek ons argumenten en theorieën om te bepalen wat kunst is en wat niet.

En soms is dat ook hard nodig omdat de kunst zelf niet altijd even goed meewerkt: de revolutie die Marcel Duchamp in 1917 ontketent door een urinoir tentoon te stellen dat zich qua uiterlijk in niets onderscheidt van een urinoir in een normaal herentoilet, maakt duidelijk dat het definiëren van kunst niet langer kan gebeuren op basis van intrinsieke eigenschappen van een object.⁵ "To see something as art requires something the eye cannot descry," schrijft de Amerikaanse filosoof Arthur Danto al in 1964 (Danto 1964: 580). Dat wat kunst is wordt (voortaan) bepaald binnen de institutie kunstwereld en beslist door een aantal representanten van die kunstwereld die een gedegen kennis hebben van de vigerende discoursen en de geschiedenis van de kunst.

Wat kunnen we uit het voorafgaande opmaken? Fens, Cone en Kant stellen onomwonden vast dat kaders buiten het eigenlijke kunstwerk vallen. Zij zijn slechts de periferie met het kunstwerk als centrum.

Maar Danto en Duchamp (en ook Derrida zal zich daarbij aansluiten) laten juist zien dat die kaders verre van een bijzaak (parergon) zijn. Zij zijn noodzakelijk; daar valt namelijk de beslissing over wat kunst is, of een object of gebeuren zich mag tooien met het predicaat 'kunstwerk'. Met andere woorden, het zijn de kaders (de lijst om het schilderij, het toneeldoek, de begin- en eindstiltes, de institutie 'kunstwereld' en de discoursen die de kunst omringen) die als het ware de kunst 'produceren'. Het kader is geen bijzaak maar hoofdzaak; zonder haar is kunst geen kunst of vaak niet als zodanig herkenbaar. Kunst is in ieder geval geen kunst omwille van bepaalde intrinsieke kenmerken waaraan een kunstwerk voldoet en een ander object niet.

En als we Fens en Cone zorgvuldig lezen, beweren ook zij impliciet dat de kaderende stiltes noodzakelijk zijn voor muziek om als muziek te verschijnen. Stilte wordt daarmee dus de mogelijksvoorwaarde voor muziek. Bijzaak en hoofdzaak hebben zich in deze gedachtengang omgekeerd.

Laten we met deze constatering eens terugkeren naar Cage en *4'33"*. Het gaat hier om stilte die ingekaderd is door stilte. Stilte, dat wil zeggen geluid. De ene stilte zouden we kunnen omschrijven als geluid buiten muziek. De 'andere' stilte – hoewel deze stilte qua akoestische eigenschappen identiek kan zijn aan de vorige stilte is

⁵ *Land Art* doorbreekt de conventie van het museum als fysiek kader, de conceptuele kunst dat een kunstwerk in ieder geval een object is, en meer recentelijk slechten mensen als Martijn Engelbregt met zijn project *Regoned* de grens tussen kunst en overheidspolitiek, de vijf gigantische glijbanen van Carsten Höller in Tate Modern in Londen de grens tussen kunst en grootschalig amusement en Tracey Emin (ongewild?) de grens tussen kunst en advertentie wanneer haar zelfvervaardigde postertjes waarin ze mensen oproept haar kat te helpen opsporen op Internet worden verkocht als kunst.

zij er tegelijkertijd oneindig ver van verwijderd – is muziek. De pianist, diens stopwatch en de pianoklep bepalen wanneer de niet-muzikale stilte muziek wordt. Wat betekent het als (sommige) stilte (dat wil zeggen: geluid) muziek wordt? Wat betekent het als we 4'33" muziek noemen?

Ten eerste betekent het dat *alle* stiltes, alle geluiden in potentie tot het domein van de muziek kunnen behoren. Er zijn geen bepaalde intrinsieke (akoestische) eigenschappen nodig om geluid tot muziek te promoveren.⁶

4'33" muziek noemen betekent ten tweede het deel uit laten maken van de muziekwereld: diens geschiedenis, diens institutionele ontwikkeling. Alleen binnen de context van een compositie, alleen door het werk van een componist, alleen binnen een cultuur die het begrip muziek kent, kan stilte tot muziek worden. Als muziekstuk kadert 4'33" de stilte in en voorziet het van een context. 4'33" verleent de stilte betekenis; het geeft de stilte iets te zeggen. Het laat ons als het ware de stilte beleven, de geluiden in de stilte.

Het is dus de stilte (als kader, als parergon, als bijzaak) die de muziek 'produceert'. En het is de muziek (als kader, als parergon, als bijzaak) die de stilte 'produceert'. De ene is de mogelijkheidsvoorwaarde voor de andere.

Meditatie 3: Spirituele stilte

Als kader geeft muziek ons eerst toegang tot stilte, als kader rondom stilte. Het is paradoxaal genoeg de ontkenning van de stilte in en door muziek die de stilte een stem heeft gegeven, haar bestaansrecht heeft verleend en heeft geëmancipeerd. Door muziek hebben we de stilte leren kennen – leren kennen als niet-stilte. Niet alleen door muziek als institutie maar evenzeer door muziek als auditief fenomeen. Dit laatste wordt eens te meer duidelijk wanneer we ons aandachtspunt verplaatsen naar een compositie van een andere 'meester van de stilte', de Estlandse componist Arvo Pärt.

Arvo Pärt's *Sarah Was Ninety Years Old* begint met een uiterst simpele slagwerksolo die meer dan vijf minuten duurt.⁷ Het thema bestaat uit niet meer dan vier kwartnoten – drie op een grote en één op een kleine trom – gevolgd door een fermate die ongeveer drie tellen duurt. Daarna begint de percussie weer. Dik vijf minuten van geïsoleerde slagwerkgeluiden in een woestijn van stilte voordat uiteindelijk twee mannenstemmen zich met korte frases losmaken uit de leegte, de leegte die nog extra wordt geaccentueerd door de echo's die de stemmen en het slagwerk achterlaten.

Sarah Was Ninety Years Old bestaat grotendeels uit geluiden op de grens van het hoorbare, omringt door stilte. Misschien kan deze muziek daarom het beste beschreven worden met behulp van een oxymoron: stille muziek. Bij beluistering van *Sarah...* schieten me opeens de woorden van Arnold Schönberg te binnen uit het voorwoord bij Anton Webern's *Sechs Bagatellen* voor strijkkwartet opus 9: "Möge Ihnen die Stille klingen!" Ook Pärt brengt hier de stilte tot klinken. In *Sarah...* lijkt de stilte tot muziek verheven te worden. Pärt geeft gelegenheid aan de stilte om als muziek te kunnen en mogen verschijnen, net als voor hem Cage en Webern hebben gedaan.

⁶ Dit betekent vanzelfsprekend niet dat elk geluid per definitie muziek is. Een stuk als 4'33" maakt dat meer dan duidelijk.

⁷ *Sarah Was Ninety Years Old* voor sopraan, twee tenoren, kerkorgel en percussie is verschenen op de CD *Miserere* uit 1989.

Maar toch is er naar mijn idee een fundamenteel verschil aan te duiden tussen Cage en Pärt, hoewel beide met stilte werken. Waar Cage ons de volheid van de stilte laat beleven – stilte is altijd doortrokken van geluid – daar confronteert Pärt ons eerder met een zekere leegheid binnen geluiden. Bij *Sarah...* laat zich ervaren dat geluid altijd de stilte in zich meedraagt. De ijle en spaarzame klanken, de echo's, het pianissimo; hier doet de stilte haar intrede in de klank zelf. De stilte wordt als het ware *in* en *door* de klanken hoorbaar gemaakt. Bij Cage doortrekt de klank de stilte, bij Pärt beleef je de stilte in de (gecomponeerde) klanken.

Volgens Paul Hillier, de zanger die met zijn Hilliard Ensemble veel composities van Pärt heeft uitgevoerd en opgenomen, laat *Sarah...* afwisselend twee verschillende sequenzen horen, een met ritmische en een met melodische patronen waarbij de eerste weinig melodische, de tweede weinig ritmische variaties kent (Hillier 1997: 76). Naar mijn idee zou het niet onredelijk zijn hieraan een derde component toe te voegen: de stilte, de andere twee verbindend en scheidend, zich ervan onderscheidend en zich er tegelijkertijd in nestelend.

Natuurlijk is Hillier zich bewust van de stilte als creatief element in Pärts muziek. In zijn monografie gewijd aan Pärt schrijft hij in een hoofdstuk getiteld 'Performance Practice' dat "so many of his works incorporate such frequent and sometimes extensive silences that they become thematic in effect and must be 'played'" (Hillier 1997: 199). Hillier beschrijft stilte hier als een functie van de muziek, als muzikaal thema, daarmee opgenomen in maar uiteindelijk ook ondergeschikt aan de klankenwereld; de stiltes in het werk van Pärt zouden behandeld moeten worden als muziek, als gecomponeerde klanken – ze zouden immers 'gespeeld' moeten worden. Ik zou hier echter een idee willen presenteren dat uitgaat van het omgekeerde: Pärts muziek staat geheel en al ten dienste van de stilte. Misschien zou Pärt willen dat het merendeel van de genoteerde noten als stilte behandeld worden door ze 'niet' te spelen, dat wil zeggen, zonder een zekere nadrukkelijkheid waardoor de stilte wordt opgeheven. De vele pianissimo's, de opdracht te spelen op de grens van het hoorbare en de fermates vragen van de musici om de stilte geen geweld aan te doen, haar niet te doen verstommen.

"Terughoudendheid is de gedaante die het stilzwijgen aanneemt als er meer gezegd moet worden dan de welsprekendheid vermag," schrijft Derrida (Derrida 2002: 77). Deze terughoudendheid, deze compositorische ingetogenheid, dit werken met spaarzaam materiaal, typeert Arvo Pärt.

Over zijn composities zegt Pärt in een korte tekst behorende bij de CD *Tabula Rasa* het volgende: "Everything that is unimportant falls away ... Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me." De drie composities op deze CD, *Fratres*, *Cantus* en *Tabula Rasa* stemmen in een bepaald opzicht overeen met *Sarah...*: ze geven gelegenheid aan de stilte om gehoord te worden. Door hun kadrering en in hun omsluiting, verlenen ze de stilte een context, een stem om (n)iets te zeggen, om iets te zeggen wat niet in muziek, in genoteerde of geïntendeerde klanken kan worden weergegeven. Stilte is dat wat rest voor een componist om uitdrukking te geven aan dat wat niet uitgedrukt kan worden. Stilte is voor een componist het ongrijpbare, het onmanipuleerbare, dat waaraan hij slechts gelegenheid kan geven maar wat ontsnapt aan zijn macht, zijn controle.⁸ De stilte toelaten betekent het accepteren van een element dat zich assymetrisch tot het

⁸ Deze gedachte is ook terug te vinden in een mooi essay van Gerard Broers getiteld 'Muziek en de onontkoombare gemeenschap, naar aanleiding van Luigi Nono's *Prometeo*', verschenen in het *Tijdschrift voor muziektheorie* (jaargang 4, nummer 2).

menselijke verhoudt; het is *onmenselijk*. Mens en stilte kennen geen gemeenschappelijke maat; ze zijn onvergelijkbaar.⁹

Mijn idee is dat de gecomponeerde delen in *Sarah...* uiteindelijk ten dienste staan van een dergelijke onmenselijke stilte. De korte gezongen of gespeelde muzikale frasen lossen steeds op in – zijn steeds op weg naar – dat wat niet in muziek gezegd kan worden.

Het is interessant, ja veelbetekenend, dat deze compositie aanvankelijk een andere titel draagt: *Modus*. 'Modus' betekent niet alleen 'wijze' of 'manier' maar ook 'grens' of 'limiet'. *Sarah...* is een compositie die steeds uitstaat naar een uiterste grens; hier wordt muziek tot aan haar limiet gebracht. Slagwerk, stem en orgel reiken tot een afgrond waar slechts de stilte kan heersen, een plaats waarvan zij zelf geen getuigenis kunnen afleggen.

Wat of waar is die voor muziek onbereikbare plaats, dat domein waarnaar zij slechts kan verwijzen? Terloops maar vrij expliciet schetst Hillier een connectie tussen stilte en spiritualiteit: "The use of silence in Pärt's music has been commented upon often enough, generally as contributing to a perception of the *music's spiritual nature*" (Hillier 1997: 199, mijn cursivering).

Alvorens deze gedachte nader te doordenken en stilte en spiritualiteit verder op elkaar te betrekken zijn twee kanttekeningen bij deze opmerking van Hillier nodig.

Ten eerste ben ik er niet zo zeker van dat muziek – zou Hillier alle muziek bedoelen of enkel Pärt's muziek? – een spiritueel karakter *heeft*. Spiritualiteit is geen formele eigenschap van welk object of fenomeen dan ook. Hiervan uitgaan leidt onvermijdelijk tot een ethisch probleem, namelijk dat bepaalde objecten of fenomenen, bepaalde muziek (disco, rap, hard rock, maar ook seriële muziek en de meeste jazz) worden uitgesloten van het spirituele. De beslissing hieromtrent is naar mijn idee evenwel eerder gevoed door esthetische of politieke sentimenten dan door doorwrochte filosofische argumentaties laat staan ontologische waarheden. Spiritualiteit is geen inherente karakteristiek van iets of iemand maar een mogelijke

⁹ In *Sarah...* is de ongelijkheid tussen de gecomponeerde noten en de stiltes in en rondom de noten ook bij nadere beschouwing van de partituur evident. Tegenover het onbeheersbare en onreguleerbare van de stilte plaatst Pärt ritmische en melodische patronen die gekenmerkt worden door een welhaast mathematische logica en grote mate van voorspelbaarheid. Zo bestaat het openingsmotief uit 3 slagen op een grote trom gevolgd door 1 slag op een kleine trom. Na vier keer schuift de slag op de kleine trom op: twee slagen op de grote, 1 slag op de kleine, 1 slag op de grote trom. Wederom na vier keer vindt de slag op de kleine trom plaats op de tweede tel om tenslotte bij de laatste verplaatsing op de eerste tel terecht te komen: 1 slag op de kleine trom gevolgd door 3 slagen op de grote.

Op 'meso-niveau' maakt Pärt in dit deel voor percussie gebruik van een verkortingstechniek. Eerst wordt het ritmisch patroon vier keer gespeeld, vervolgens drie, twee en tenslotte één keer.

Het tweede deel voor de tenoren is opgebouwd met behulp van een permutatietechniek: de vier noten waaruit het motief bestaat worden (op de openingsnoot na die steeds dezelfde blijft) in elke mogelijke volgorde gezongen, waardoor er zes variaties ontstaan.

In het orgeldeel tenslotte worden vijf intervallen gespeeld, de eerste keer in de volgorde 1-2-3-4-5, de tweede keer 2-3-4-5-1, de derde keer 3-4-5-1-2 en de vierde keer 4-5-1-2-3.

Deze compositorische rigiditeiten staan niet alleen in scherp contrast met de 'open' stiltes maar ook met de muzikale beleving van *Sarah...* die naar een soort tijdeloosheid tendeeft.

relatie tussen een subject en een object of ander subject. Het spirituele kan plaatsvinden in een bepaalde (ver)houding, een bepaalde attitude, in een ruimte *tussen* subject en object.

Ten tweede, zoals ik hiervoor reeds heb aangegeven, *gebruikt* Pärt naar mijn idee de stilte niet, kan hij haar niet gebruiken; stilte onttrekt zich aan elke vorm van controle en beheersing. Stilte *gebeurt* en Pärts muziek kan slechts uitstaan naar dat gebeuren; zij staat open voor 'het andere', voor het andere van muziek, voor een gebied waar zij zelf niet kan verwijlen.

Het is zeker niet ongebruikelijk dat het werk van Pärt in verband wordt gebracht met spiritualiteit. Pärt's verschijning zelf lijkt nog het meest op het stereotype beeld dat wij ons zouden kunnen vormen van een praktiserende monnik en zijn muziek lijkt aan alle voorwaarden te voldoen om een spirituele ervaring mogelijk te maken: zij is traag, tonaal, relatief simpel en kent vele herhalingen. Daarmee lijkt zij een volkomen tegenhanger van de moeilijk toegankelijke a- of posttonale muziek, die zich door haar vaak rationele ordening juist van het spirituele af beweegt – althans zo luidt de veelgehoorde redenering.¹⁰

Maar over wat voor spiritualiteit spreken we hier eigenlijk? En welke rol speelt stilte daarbij? In het begin van zijn boek over Pärt schrijft Hillier dat een ontmoeting met stilte ons enerzijds kan brengen bij de mystieke traditie waarin stilte diepzinnig en positief is en een gevoel van compassie mogelijk maakt, maar dat anderzijds een dergelijke ontmoeting ook angst kan inboezemen, angst voor de stilte als pure afwezigheid, angst voor de eenzaamheid (Hillier 1997: 10). De stelling die ik hier zou willen verdedigen is dat beide opties bij beluistering van *Sarah...* wel eens tegelijkertijd zouden kunnen optreden. Juist omdat stilte in dit werk gebeurt, omringd door en in een warm bad van langzame, tonale en statische klanken, kan een ontmoeting ermee ontdaan zijn van 'negatieve' gevoelens. Maar toch ... stilte die per definitie ontsnapt aan onze denkkaders, aan onze categorisering, stilte die voorbij onze mogelijkheid tot controle ligt, stilte die alle mogelijke geluiden in zich kan herbergen, is tegelijkertijd beangstigend. En is het niet juist die ongrijpbare, de menselijke maat overstijgende, die oorverdovende stilte die ons in contact kan brengen met het spirituele?¹¹

In een korte meditatie getiteld *Le sacré au XXe siècle*, het heilige in de twintigste eeuw, veegt de Franse denker Georges Bataille de vloer aan met onze hedendaagse verhouding tot het heilige of het spirituele omdat die getekend zou zijn door verkommering en bloedeloze armoe. Het heilige – als we er überhaupt nog in geloven – is krachteloos geworden en verschaald omdat we het, uit angst om onszelf te verliezen, hebben beroofd van 'het diabolische': "Wanneer wij de zin voor

¹⁰ In 1999 is deze dichotomie de inzet van het festival *Nieuwe spirituele muziek* in Amsterdam. Onder andere de Nederlandse componist Joep Franssens zet zich daar sterk af tegen het gerationaliseerde modernisme en pleit voor een meer emotionele benadering van muziek. De nieuwe tonale muziek met min of meer duidelijke religieuze of transcendente connotaties zou zich wat hem betreft mogen tooien met het predikaat 'spiritueel'. Meer recentelijk, in 2005, is een groot deel van de programmering van het *Holland Festival* gewijd aan het thema 'Heaven and Hell'. In een toelichting wordt duidelijk dat de hemelse, spirituele muziek present gesteld wordt door warme, zachte, langzame en tonale klanken. Daartegenover staan de harde, atonale en minder toegankelijke klanken van de hel.

¹¹ Precies deze gedachte weerklinkt ook in het resultaat van Cage's spirituele zoektocht om de klank klank te laten zijn zonder allerlei bewuste compositorische ingrepen.

het heilige niet meer bezitten, dan is dat doordat we bang zijn. We zoeken niet langer geestdrift of roes, maar zekerheid en gemak" (Bataille 1987: 13). We hebben het goddelijke en het spirituele teruggebracht tot menselijke proporties, dat wil zeggen, tot begrijpbare concepten en gemakzuchtige rituelen

Misschien wordt precies dit gevoel van zekerheid en gemak ons geboden door de geruststellende, serene klanken van *Sarah...* Maar het gevoel van fascinatie, van ontzetting en van angst komt pas tot ons wanneer de gecomponeerde klanken het laten afweten, wanneer ze tot zwijgen komen omdat ze tot een punt worden gebracht waarop ze niet meer kunnen uitdrukken wat wij misschien zo vurig wensen. In die gapende afgrond is het angstwekkend stil. Wat de zin voor het spirituele beweegt, is, volgens Bataille, precies de ontzetting die zich dan van ons meester kan maken: "Wij ontbinden en verstijven er zelf door. Slechts zo belanden wij in een heftiger wereld, die alleen te meten is aan zijn tragedie en die ons bevangt door kou en *stilte*. Maar juist dan worden we gegrepen door een soort roes, geestdrift of triomf" (Bataille 1987: 13, mijn cursivering). Juist in die stilte gebeurt 'het', juist in die momenten is er een contact mogelijk met 'iets' dat wellicht aangeduid kan worden met 'het spirituele'. Bataille's ideeën aangaande het spirituele hebben niets zachts, beschermends of vertrouwds. Integendeel. Dat is allemaal teveel gerelateerd aan de menselijke maat, ontsproten aan een te hoge verheffing van de menselijke geest. Het is de stilte die hieraan ontsnapt en daarmee een ontmoeting mogelijk maakt met 'een andere spiritualiteit'.

Ik ben het eens met degenen die zeggen dat het werk van Arvo Pärt ons toegang kan verschaffen tot een ervaring van het spirituele. Die toegang is evenwel niet in eerste instantie gelegen in wat hij componeert, in de geïntendeerde geluiden, maar waaraan Pärt gelegenheid geeft zonder het te (kunnen) manipuleren, waar ook de muziek moet zwijgen om er gehoor aan te kunnen geven: het domein van de stilte, de stilte als het spirituele.¹²

¹² Dit domein zou door Foucault aangeduid worden als *atopie*, letterlijk een niet-plaats, een hiaat in onze uitdrukkingsmogelijkheden en semiotische systemen. Daarmee is het spirituele niet (langer) verbonden met een transcendente andere wereld. Spiritualiteit is dat wat ontsnapt aan onze denk- en uitdrukkingssystemen, aan de menselijke maat en beheersingsmechanismen. Spiritualiteit is een gebeuren dat vooraf of voorbijgaat aan elke mogelijke bepaling maar het is tevens onlosmakelijk verbonden met onze materiële wereld.

Bibliografie

Bataille, Georges (1987) 'Het heilige in de twintigste eeuw', in: Van der Burg, e.a. (red); *Bataille. Kunst, geweld en erotiek als grenservaring*. Nijmegen: SUN, 11-13.

Becker, Howard S. (1982) *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Cage, John (1961) *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

Cobussen, Marcel (2005) 'Fragmenten – stilte, voor Derrida', in: Heyerman, e.a. (red); *Welke taal spreekt de muziek?* Budel: Damon, 159-171.

Cobussen, Marcel (2001) *Deconstruction In Music*. Ph.D. dissertation. <http://www.cobussen.com>.

Cone, Edward T. (1966) *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.

Danto, Arthur (1964) 'The Artworld', in: *Journal of Philosophy* 61, 571-584.

Derrida, Jacques (1978) *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.

Derrida, Jacques (1998) *Over gastvrijheid*. Amsterdam: Boom.

Hillier, Paul (1997) *Arvo Pärt*. Oxford: Oxford University Press.

Kostelanetz, Richard (1988) *Conversing with Cage*. New York: Limelight.