

RESONANTIES

Verkenningen tussen kunsten en wetenschappen

Marcel Cobussen (red)

Inhoudsopgave

Woord vooraf (Marcel Cobussen)

Inleiding (Frans de Ruiters en Marcel Cobussen)

1. Kunst, verbeelding en religie (Marius van Leeuwen)
2. Hedendaagse kunst in de liturgie: de bijdrage van de kunsten aan een theologisch debat (Stefan Belderbos)
3. DNA, daar zit muziek in (Eline Slagboom)
4. Zonder praktijk geen theorie: over onderzoek naar niet-westerse muziek (Joep Bor)
5. Verlichte kunst. Met bijzondere aandacht voor het werk van Jean Bazaine (Gerard Visser)
6. Wanneer spreekt kunst tot de verbeelding? Over kunst en werkelijkheid (Paul Dikker)
7. Belasting betalen met kunst: openheid in het belang van de democratische rechtsstaat en het openbaar kunstbezit (Sigrid Hemels)
8. Leidse Letters (Gerard Unger)
9. De God van Einstein. Over het onredelijke succes van de schoonheid in de natuurkunde (Jan Zaanen)
10. Dionysos danst met Miles Davis. Van het schone naar het sublieme via muziek (Marcel Cobussen)
11. Kunst en autonomie (Paul Nieuwenburg)
12. Kunsten en Smekelingen (Erica Smits en Paul Koek)
13. Kunst, natuurwetenschap en de geesteswetenschappen. Een pamflet over de noodzaak van een centrale interfaculteit (Robert Zwijnenberg)
14. Artistiek onderzoek. Een klein lexicon (Taco Stolk)

Dionysos danst met Miles Davis

Van het schone naar het sublieme via muziek

Marcel Cobussen

Veel muziek laat zich niet begrijpen noch ervaren via de esthetische categorie van het schone. Zeker niet wanneer het schone of het mooie wordt gedefinieerd in objectiverende termen als harmonie, symmetrie of het organische. Ook de jazz die Miles Davis in de tweede helft van de jaren zestig maakt, laat zich moeilijk denken binnen deze categorie: 'mooi' is nu niet direct de eerste kwalificatie die in je opkomt wanneer je naar die muziek luistert. Maar, hoe deze muziek dan te benaderen? Via Nietzsches onderscheid tussen het Apollinische en het Dionysische doe ik het voorstel Davis' jazz te beschouwen middels het concept 'het sublieme'.⁷⁰

⁷⁰ Dit essay is een verzelfstandigde uitwerking van een korte voordracht gehouden op 31 januari 2007 die bedoeld was als een weerwoord op een presentatie van de theoretisch natuurkundige Jan Zaanen. Ook in zijn bijdrage in deze bundel stelt Zaanen dat de natuur tendeert naar symmetrieën met rondheid als ultieme representatie daarvan. Zaanen verbindt vervolgens deze symmetrieën met schoonheid en schoonheid met kunst. Met andere woorden, ook kunstenaars zouden in hun arbeid geleid worden door een verlangen naar het ultiem schone, een schoonheid die min of meer objectief vast te stellen is, ofwel een schoonheid die in het object zelf gelegen is. De stelling die ik toen en nu wil verdedigen, is dat veel kunstenaars zich weinig gelegen laten (en hebben laten) liggen aan de vermeende natuurlijke drang tot symmetrie en schoonheid. Impliciet heb ik me tijdens het nadenken over dit essay meer aangetrokken gevoeld door wat Zaanen in zijn oratie in 2002 heeft omschreven als 'mysterie-systemen', door hem een 'restcategorie' genoemd omdat deze systemen juist niet in een symmetrische tabel passen en daarmee dus tevens lijken te ontsnappen aan het natuurlijke schoonheidsideaal. Inzet en eventuele conclusie van dit essay zou wel eens kunnen zijn dat veel (hedendaagse) kunst zich juist laat leiden en begrijpen via de aandacht voor dergelijke mysterie-systemen – hoewel het woord 'systeem' hier wellicht reeds minder op zijn plaats is. Veel 'kunstkunst' (de term is van Abram de Swaan, zie De Swaan 1982) is er nu juist op gericht een ervaring mogelijk te maken van datgene wat zich voorbij vormen van systematisering, schematisering en categorisering

1. Miles' deconstructie van de jazz

Ruim veertig jaar geleden, om precies te zijn op 7 november 1967, speelde het (akoestische) kwintet van Miles Davis in de Stadthalle van Karlsruhe in het zuiden van Duitsland. Op het programma staan 'oldies' als 'Around Midnight' en 'Walkin' maar ook nieuwer werk: 'Agitation' (van het album *ESP*) en 'Footprints' en 'Gingerbread Boy' van het in 1966 verschenen *Miles Smiles*. Simpele liedjes qua vorm, ritme en metriek, harmonische progressies en melodische lijn – mooie, lieve liedjes ook. Maar de transformaties die ze ondergaan in de bewerkingen van Davis, altist Wayne Shorter, pianist Herbie Hancock, bassist Ron Carter en drummer Tony Williams zijn bijna schokkend te noemen. Vorm en voorgecomponeerde harmonische schema's worden onder invloed van onderlinge interacties tussen solist en begeleiding losgelaten: delen van schema's worden afgewisseld met langdurig soleren op één akkoord of het creëren van soundscapes zoals gebruikelijk is in vrije improvisaties. De solist is niet langer gebonden aan het vooropgestelde harmonische frame waarmee de ritmesectie hem binnen de grenzen van de compositie houdt. Nee, het is de ritmesectie die – door middel van subtiele auditieve en visuele cues – de solist volgt in zijn grillige uitpattingen. Maar eigenlijk is de tweedeling solist-begeleiding hier helemaal niet meer op zijn plaats: de enige die niet constant lijkt te soleren, is bassist Ron Carter. Drums, piano, sax en trompet zijn zo verwickeld in een interactief spel, in non-verbale conversaties, dat de genoemde dichotomie tijdens en in het musiceren wordt gedeconstrueerd. Misschien is er eigenlijk helemaal geen sprake meer van begeleiders: alle musici zijn gelijkwaardige partners in een geanimeerd gesprek geworden, ieder communicerend met eigen, verschillende middelen. En geanimeerd is het: de simpele, lieflijke liedjes worden veranderd in uiterst complexe en demonische geluidsuitbarstingen die in hun singuliere verschijningsvorm 'De Vorm' vrijwel continu ontregelen en overstijgen.

2. Schrijven over muziek

Hoe naar deze muziek te luisteren? Hoe deze muziek te begrijpen zonder terug te vallen op concepten, modellen en structurele analyses die deze muziek nu juist impliciet kritisch lijkt te bevragen? Hoe over deze muziek te spreken, te schrijven, terwijl deze muziek elk spreken, elk schrijven erover nutteloos en machteloos maakt? Wat is toch die drang om te proberen discursief grip te krijgen op deze muziek – achteraf, afstandelijk, rationeel –

bevindt. Juist deze kunst evoceert daarmee tevens een ervaring die niet meer in termen van het schone gedacht kan worden.

terwijl zij vraagt om overgave, om een volledig opgaan in, om directe, onmiddellijke beleving in plaats van intellectuele benaderingen die toch nooit meer dan benaderingen kunnen zijn? Maar, aan de andere kant, wat rest ons anders dan in de meest gebrekkige en altijd onvolkomen bewoordingen iets te zeggen over onze fascinatie met muziek, over onze liefde voor muziek, over dat wat muziek met ons doet, hoe het ons beweegt, positief dan wel negatief? Gebrekkige en onvolkomen bewoordingen: in 'The grain of the voice' schrijft Roland Barthes (Barthes 1977:179-189) dat over muziek slechts gesproken kan worden in de meest armzalige linguïstische categorie die ons ter beschikking staat, het bijvoeglijk naamwoord: deze muziek is zus, die muziek is zo. Waarna Barthes de onontkoombare aanval opent: het predicaat is altijd het bolwerk waarmee de subjectieve verbeelding zich kan beschermen tegen het verlies dat haar bedreigt. Het adjectief is slechts dan legaal wanneer een muzikale *ethos* wordt gepostuleerd, dat wil zeggen, wanneer muziek binnen vastomlijnde kaders wordt gedacht, benoembaar wordt gemaakt, een min of meer duidelijke betekenis krijgt toebedeeld – veiligheid en duidelijkheid, subject en object duidelijk gemarkeerd. Maar Barthes stelt voor om onze perceptie, ons bevatten, onze inzichten een draai te geven om daarmee een ruimte vrij te maken voor een ervaring die vaak onbesproken blijft: muziek ondergaan betekent ook aandacht hebben voor de materialiteit en het lichamelijke die voorafgaan aan de communicatie, de representatie, de expressie en 'de tirannie van de betekenis'. Barthes noemt een dergelijke relatie tussen het luisterend en musicerend lichaam erotisch maar niet subjectief. Het luisterend subject wordt geconstitueerd noch bevestigd in dit contact, maar verliest zich er juist in; de relatie staat 'buiten elke wet', in het bijzonder de wet van de waardeoordelen gebaseerd op persoonlijke smaak (Barthes 1977:180-188).

Barthes wil ontsnappen aan de drang muziek op te sluiten in categorieën, in categorieën van het mooie of lelijke bijvoorbeeld. Deze categorieën lijken ook niet erg adequaat om iets over de muziek van Davis' tweede grote (of grootse) kwintet te zeggen. Evenmin lijkt deze muziek te appelleren aan haar *ethos*, haar territorialisatie, haar bevestiging en bestendiging en daarmee haar onschadelijkheid, omdat er een veilige afstand is gecreëerd. Nee, eerder roept deze muziek ervaringen op die zich voorbij elke mogelijkheid tot categorisering, tot inkadering, tot structurering aandienen. Eerder is hier sprake van een muziek die Gilles Deleuze en Félix Guattari in *Mille plateaux* omschrijven als 'post-romantisch', muziek die zich niet langer laat begrijpen in termen van vorm, thema en ontwikkeling, maar die daarentegen de nadruk legt op krachten, densiteiten en intensiteiten (Deleuze & Guattari 1987:343). Waar Deleuze en Guattari deze overgang

echter expliciet verbinden met de opkomst van de electronica in de muziek (de synthesizer), dwingt deze muziek van Miles Davis ons tot een herbezinning op onze esthetische oordelen met louter akoestische middelen.

Op albums als *ESP*, *Miles Smiles* en *Nefertiti* presenteert Davis in de late jaren zestig jazz die voorbij concepten als het mooie en het lelijke gedacht moet worden. Zowel zijn eigen spel als dat van de hele groep omvat hier een enorm arsenaal aan expressiemogelijkheden, van fragiele, breekbare en gevoelige klanken tot woeste wildheid, en van een uiterst spaarzaam tot een bijzonder overvloedig gebruik van toonmateriaal. Het gebruik van de muzikale ruimte is verrassend en revolutionair: bijna lege maten en (langdurige) pauzes worden geplaatst naast maten volgepropt met veelsoortige activiteit. Het merendeel van Davis' publiek in die tijd is teleurgesteld, vol onbegrip. Gedurende optredens worden lange, vaak meer dan één uur durende sets gespeeld, zonder onderbreking. Een zweem 'Around Midnight', een paar thema's van *Miles Smiles* – ze verdwijnen net zo snel als ze zijn opgedoken. Er zijn tonale centra, maar ze worden overwoekerd door toenemende abstracties en chromatiek: 'I don't want to play chords anymore', zegt Davis tegen Hancock voor de opnames van *ESP* in 1965. In plaats van harmonische schema's creëert de groep *soundscape*s, klankvelden waaruit zich rond thema's tijdelijke, singuliere structuren ontwikkelen. Er zijn solo's, maar ze zijn ondergeschikt aan meer prominente interacties binnen de groep, bijvoorbeeld de collectieve improvisaties vergelijkbaar met de jazz van de jaren twintig.⁷¹ En de strakke ritmische grooves waar Davis' vorige bands zo om werden geroemd, is nagenoeg verdwenen ten gunste van een pulse die door Tony Williams vaker wordt gesuggereerd dan daadwerkelijk gespeeld, of ingeruild voor een zeer losse, rubato beat (Carr 1982:136-143). De immense spanning die wordt opgebouwd kent nauwelijks nog momenten van ontspanning – herhalingen en harmonische oplossingen ontbreken en ook de pulse wordt constant ondermijnd – wat maakt dat het publiek deze muziek niet kan begrijpen maar slechts kan ondergaan, zich eraan moet overgeven.⁷²

⁷¹ De nadruk op het interactieve verklaart ook voor een gedeelte de albumtitel *ESP*, afkorting van 'extrasensory perception'. De muziek komt geheel en al tot stand op basis van een constant reageren en luisteren naar elkaar (Tingen 2001:37).

⁷² In *Surrender and catch* schrijft Kurt Wolff (1976:20) dat onder *overgave* in ieder geval het volgende verstaan moet worden: 'Total involvement, suspension of received notions, pertinence of everything, identification, and risk of being hurt. To surrender means to take as fully, to meet as immediately as possible whatever the occasion may be. It means *not* to select, *not* to believe that one can know quickly

3. Muziek en het Dionysische

Ritmische muziek zonder duidelijk ritme. Geïmproviseerde muziek zonder solo's. Melodisch zonder expliciete melodieën, harmonisch zonder akkoorden. Muzikale structuren zonder vooraf bepaalde en te bepalen vorm. Wie nog vasthoudt aan duidelijkheid, wie zich nog ergens aan probeert vast te houden, komt bedrogen uit. Dit is de muziek van de tegenspraak. Hier heeft het *Apollinische* niet langer het alleenrecht; zij kan zich niet langer uitleven in een blijmoedige wereld waarin esthetiek en kennis samenvallen. Het is voornamelijk *Dionysos* die nog in staat is te dansen op de klanken van dit superkwintet.

Apollo en Dionysos. Door Nietzsche in 1872 in diens *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zo scherp tegenover of naast elkaar gezet. Apollo, de god van het licht en daarmee van de waarheid en de volmaaktheid maar ook de god van de beheersing, de maat en de zelfkennis, versus Dionysos, de god van de roes, de drift en de losbandigheid maar ook van het lijden, de overdaad, de zelfvergetelheid en de tegenspraak. Bij het Apollinische zegeviert de schoonheid over het lijden, een lijden dat volgens Nietzsche inherent is aan het leven. Het Dionysische daarentegen affirmeert het lijden en (daarmee) het leven, dat wil zeggen naast de lusten ook de strijd, de kwellingen, de vernietiging (Nietzsche 2006:102-103).

In Nietzsches visie is het de Apollinische cultuur die, door middel van zijn weerspiegeling van de schoonheid, te lang heeft gedomineerd over het leven en de wijsheid van het lijden. Deze dominantie, voortdurend tot in Nietzsches tijd, tot in onze tijd (?) – krijgt voor het eerst duidelijk gestalte in de persoon van Socrates, door Nietzsche omschreven als de theoretische optimist die gelooft in de kenbaarheid van de natuur der dingen en de dwaling beschouwt als het kwaad bij uitstek (Nietzsche 2006:94). Met Socrates ontstaat het onwankelbare vertrouwen dat het denken kan doordringen tot de diepste afgronden van het Zijn, een denken dat zelfs in staat is het Zijn te corrigeren.

what one's experience means, hence what is to be understood and acted on: thus it means *not* to suppose that one can do justice to the experience with one's received notions, with one's received feeling and thinking, even with the received *structure* of that feeling and thinking: it means to meet, whatever it be, as much as possible in its originariness, its itself-ness.' Het is duidelijk dat juist de verwachtingen die het publiek had bij de concerten van Davis, een dergelijke overgave in de weg stonden.

Deze suprematie van het logisch denken, van de rede en van de kennis – Derrida zal daar later de term *logocentrisme* voor reserveren – laat ook zijn sporen na in de muziek of althans in de positie die muziek inneemt in de maatschappij. Muziek wordt ingelijfd in de Apollinische cultuur en daarmee van haar oorspronkelijke krachten beroofd (Nietzsche 2006:107-108): 'Wat er nu nog aan muziek overblijft, dat is ofwel van opzweepende ofwel van memorerende aard, dat wil zeggen het is ofwel een opwekkend middel voor afgestompte of versleten zenuwen ofwel pure toonschildering.' Met andere woorden, muziek is geworden tot een vermaakobject van de laagste soort, opgesloten en krachteloos gemaakt in een systeem dat het systeemloze noodzakelijkerwijs moet ontkennen, bespiegelingen die in de twintigste eeuw zullen doorklinken in de sombere cultuuranalyses van Martin Heidegger en Theodor Adorno.

Het is genoegzaam bekend: voor Nietzsche gloort er hoop door de ontwikkeling van de Duitse cultuur, lees: de muziek van Richard Wagner. Hij schrijft (Nietzsche 2006:120-121): 'Uit de Dionysische ondergrond van de Duitse geest is een macht opgestegen die met de fundamentele waarden van de Socratische cultuur niets gemeen heeft en er noch uit te verklaren noch te excuseren is, maar integendeel door deze cultuur als het op verschrikkelijke wijze onverklaarbare, als het oppermachtig vijandige ervaren wordt.' In het werk van Wagner krijgt het Dionysische weer de overhand, door Nietzsche expliciet verbonden met de muzikale dissonantie en meer in het algemeen met het lelijke en disharmonische. Maar, zo vraagt ook Nietzsche zich af, hoe kan het lelijke en disharmonische nu esthetisch genot veroorzaken? Blijkbaar kunnen wij een bepaalde lust ontlenen aan dissonantie en disharmonie en de oorzaak daarvan is precies gelegen in de Dionysische oerkracht, die zelfs met leed nog lust kan opwekken en waaraan wij blijkbaar een nog hoger genot kunnen ontlenen dan aan het volmaakt schone (Nietzsche 2006:145-146).

Nietzsche laat er geen twijfel over bestaan waarom het juist de muziek is die ons weer op het spoor van het Dionysische kan brengen: muziek stamt volgens hem namelijk uit het artistieke domein dat aan gene zijde ligt van het Apollinische, een domein waaruit de dissonantie op aanlokkelijke wijze opklinkt. Daarom moet muziek in geen geval aan de hand van de categorie van de schoonheid beoordeeld worden (Nietzsche 2006:98).⁷³

⁷³ Nietzsche (2006:121): 'Welk een figuur slaan thans onze esthetici, wanneer ze met het vangnet van hun zogenaamde "schoonheid" naar de voor hen van onbegrijpelijk leven borrelend muziekgenius slaan in hun poging hem te vangen.'

Deze strenge opmerking van Nietzsche brengt ons terug bij het beginpunt van dit essay: hoe te spreken over muziek? Hoe te spreken over muziek, hetzij die van Wagner, hetzij die van Miles Davis, die zich niet laat ervaren aan de hand van concepten als het schone en het aangename? Met de inbreng van het Dionysische is Nietzsche in staat geweest een discours te openen waarin een ervaring van mate- en vormeloosheid van bepaalde muziek in zijn onbegrijpelijkheid en 'niet-schoonheid' niet onmiddellijk terzijde wordt geschoven; met het Dionysische keert een bepaalde ontvankelijkheid terug in de muziekreceptie, een welwillende toegeeflijkheid voor het wonder, 'dat als het ware voor een kind begrijpelijk is maar waarvan [de Socratisch-kritische mens] inmiddels vervreemd is' (Nietzsche 2006:138). Sterker nog, voor Nietzsche komt de muziek pas in haar regel- en mateloosheid – dat wil zeggen, niet bepaald door de dominantie van het architectonische en het ritmisch symmetrische – 'tot zichzelf'.

Maar natuurlijk is noch de muziek van Wagner, noch die van Davis volstrekt vormeloos – zij kan gewoonweg niet bestaan zonder vorm, zonder een zekere structuur. Het zuiver Dionysische zou op ons geen enkele uitwerking hebben en zelfs volstrekt onopgemerkt blijven. Met andere woorden, het Dionysische kan niet zonder de artistieke middelen van het Apollinische; zonder die laatste zou een kunstwerk überhaupt niet mogelijk zijn. De een in de ander, de een doorheen de ander: Dionysos spreekt de taal van Apollo, en vice versa: 'Offer met mij in de tempel van beide godheden', zo luidt de oproep van Nietzsche aan zijn tijdgenoten. En daarmee is voor hem het hoogste doel van de kunst bereikt (Nietzsche 2006:133).

Het doel van de kunst is dus niet het schone of het aangename, of – laten we in het geval van Nietzsche iets voorzichtiger zijn – niet het enige en niet het hoogste doel. Met de nadruk op het Dionysische, het mateloze en vormeloze, opent Nietzsche de deur die toegang geeft tot een categorie naast of voorbij het schone, namelijk het sublieme.⁷⁴

⁷⁴ Opvallend binnen de lange traditie betreffende het discours over het sublieme is dat Nietzsche niet het ontzettende als zodanig maar juist de beteugeling ervan als subliem aanmerkt. Maar volgens de filosoof Frans van Peperstraten (2005:199) mogen we aannemen dat 'de ervaring met het ontzettende in de sublieme beteugeling wordt vastgehouden,' In zijn latere werk lijkt Nietzsche zich echter af te wenden van het sublieme om zich te bekennen tot het schone, iets wat samenhangt met het verschuiven van zijn esthetische voorkeur van de Romantische naar de Klassieke kunst. 'De grote stijl ontstaat wanneer het schone de zege over het *Ungeheure* behaalt', schrijft Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches*. De ambiguïteit van de sublieme ervaring moet hier plaatsmaken voor een meer

4. Muziek en het sublieme

In het sublieme wordt volgens (de vroege) Nietzsche een tegenspraak ondervonden. De erkenning van die tegenspraak vormt voor hem de reden om aan het sublieme een zelfstandige plaats naast en zelfs boven de harmonie van het schone toe te kennen.

Die tegenspraak waar Nietzsche aan refereert lijkt op wat Immanuel Kant aan het einde van de achttiende eeuw in diens *Kritik der Urteilskraft* ten aanzien van het sublieme beschrijft: bij de aanschouwing van bepaalde natuurlijke en kunstzinnige fenomenen treedt gelijktijdig een gevoel van *Lust* en *Unlust*, van verrukking en frustratie, van fascinatie en angst op. Echter, Kants filosofische inzet volstaat niet met het verwijlen bij de sublieme ervaring als een onoplosbaar conflict: het conflict moet overwonnen worden, de crisis van het onzekere en paradoxale tot een oplossing gebracht. Juist de oplossing van de spanning in het sublieme wordt door Kant beschouwd als de bevestiging en bestendiging van het autonome subject: hier toont het subject aan zichzelf zijn suprematie ten opzichte van de natuur.⁷⁵

Bij de Nietzscheaanse ervaring van het Dionysische ontbreekt een dergelijke subjectieve beheersing en overwinning op de *Unlust*. De affirmatie van het leven, door Nietzsche expliciet verbonden met de Dionysische krachten, kent een aporetische structuur waarin lust en onlust steeds in elkaar doorwerken, elkaar veronderstellen en in stand houden: geen onherleidbaar verschil of geschil maar twee ogenschijnlijk tegengestelde intensiteiten die altijd al in elkaar zijn ingeschreven, geen kloof met twee polen maar een onoplosbare interne dualiteit. De sublieme ervaring aarzelt tussen aantrekking en afstoting, tussen behagen en onbehagen, en kan als zodanig niet één worden, niet dialectisch opgeheven worden en niet geharmoniseerd worden in een eenduidige ervaring van oplossing of ontlading; juist deze aarzeling of verstrengeling maakt een uiteindelijke Kantiaanse overgang van *Unlust* naar *Lust* onmogelijk (Brillenburger 2002:284-285).

Kan over de muziek van het Miles Davis kwintet gesproken worden door een beroep te doen op dit (Nietzscheaanse) sublieme? Met name tijdens de live concerten vanaf 1966 experimenteert de groep veelvuldig met muzikale parameters: gefragmenteerde

eenduidige schoonheidservaring, mogelijk gemaakt door de Klassieken (en met name de beeldende kunst in plaats van de muziek) (Peperstraten 2005:200).

⁷⁵ Vergelijk de woorden die Roland Barthes over de positie van het subject schrijft, zoals eerder in dit essay schematisch weergegeven.

melodieën doorsneden met veel chromatische improvisatielijnen, complexe klankvelden in plaats van harmonieën die het thema en de solo's ondersteunen, ritmische vrijheden in de vorm van maatwisselingen en rubato's en, misschien het meest opvallend, de zogenaamde 'open bars'-techniek: 'het' gebeurt *on cue* en niet op basis van vooropgezette *chorus*-lengtes. De op vaste harmonische structuren gebaseerde bebop en post-bop hebben plaatsgemaakt voor collectieve melodische en ritmische improvisaties die de grenzen van de jazz verkennen en verleggen. Dit is muziek in en van het moment, waarin de ogen en oren van de spelers in het hier en nu de richting en uitkomst van de muziek bepalen. Het uitvoeren ervan verloopt niet volgens vooraf opgestelde regels, maar volgens het idee van de inval. Anno 1967 was dit letterlijk ongehoorde muziek, door de bestaande regels van de muzikale vorm heenbrekend – de schok van het andere, van het nieuwe, van het onduidelijke. Davis' nieuwe benadering van de jazz prikkelt de verbeeldingskracht maar laat zich niet toe-eigenen als een object van kennis. Het gaat hier – zoals Jean-François Lyotard in een meditatie omtrent het sublieme in *L'inhumain* tastend omschrijft – om het opschorten van de beslaglegging en de vergelijking, om het opschorten van de actieve vermogens van de geest, althans voor een ogenblik (Lyotard 1992:136-137). De paradox van deze muziek is dat ze zich richt tot iets dat zich niet tot de geest wendt, dat ze appelleert aan een blootstelling voorbij elke wilsact, voorbij elke drang tot beheersing. Het sublieme is voor Lyotard niet iets dat begrepen kan worden – het is juist dat wat zich aan elke grip onttrekt. Uiteindelijk 'situeert' Lyotard dit in een ontvankelijkheid voor de materie, het timbre, het gebeuren van de klank als zodanig. Daarbij gaat het voor hem niet om dat wat als het materiële nog reflectief gedacht kan worden (denk hier bijvoorbeeld aan frequenties en dergelijke), maar om dat wat daaraan voorafgaat of zich eraan onttrekt: het onbepaalde, het on-objectiveerbare dat zich vóór het denken bevindt. Lyotard noemt dit *immateriële materialiteit*. Hier ervaart de geest presentie, pure zintuiglijkheid vóór het denken (Lyotard 1992:137).

Naar mijn idee is het met deze overgave van het denken dat we de muziek van Davis kunnen ontmoeten, ontmoeten in haar intensiteit, in haar materialiteit en in de onmogelijkheid haar te 'reduceren' tot de binaire oppositie mooi-lelijk.

5. Het graf van het schone

In 1948 schrijft de Amerikaanse abstract-expressionistische kunstenaar Barnett Newman (1992:171-173): 'The invention of beauty by the Greeks, that is, their postulates of beauty as an ideal, has been the bugbear of European art and European aesthetic

philosophies [...] There is no doubt that Greek art is an insistence that the sense of exaltation is to be found in perfect form.'

Het zoeken naar absolute schoonheid en de perfecte vorm, is lang, te lang, het leidend principe in de Europese kunstwereld geweest, zowel bij het creëren van kunst als bij het reflecteren. Newman formuleert hierop niet alleen een kritiek, maar zoekt ook naar een alternatief. Waarom? Omdat de Europese kunst zelf dit schoonheidsideaal al sinds het einde van de negentiende eeuw heeft trachten af te breken: de 'lelijke' kwaststreken van de impressionisten markeren volgens Newman een omslagmoment in de kunstgeschiedenis van het schone naar... het sublieme.⁷⁶

In dit essay heb ik gesuggereerd dat een dergelijk omslagpunt ook te traceren is in de muziek van Miles Davis. Ik heb geenszins willen beweren dat de muziek van diens tweede kwintet niet muziektheoretisch of musicologisch benaderd kan worden, dat er geen analyses te maken zijn die een zeker inzicht en toegang geven tot deze complexe muziek, of dat deze muziek niet mooi bevonden kan worden. Wat ik wel heb willen aangeven, is dat zij ook appelleert aan iets dat voorbij dergelijke vormen van beheersing en begrijpen ligt, dat zij ook probeert 'iets anders te zeggen', dat deze complexe klankenwereld tevens elk begrip te buiten gaat en aldus een ervaring mogelijk maakt die zich voorbij of voorafgaand aan het denken bevindt. Nietzsche, en met hem vele anderen, heeft getracht ons hiervoor (opnieuw) ontvankelijk te maken. De vraag is of we, doorheen maar ook in ons denken, bereid zijn met Dionysos en Miles Davis te dansen op het graf van het schone, in de woorden van Nietzsche (2006:125-126):

'Ja, beste vrienden, laten we samen geloven in het Dionysische leven... De tijd van de Socratische mens is voorbij... Waag het er maar op tragische mensen te zijn.'

⁷⁶ Ter volledigheid en nuancering twee opmerkingen. Ten eerste: het Impressionisme is voor Newman niet de eerste stroming in de Europese kunstgeschiedenis waarin schoonheid niet langer het leidend principe is. Ten tweede: Newman ziet meer heil in de Amerikaanse moderne kunst waar het het achterlaten van het schoonheidsideaal betreft, aangezien de Europese moderne kunst nog steeds te veel belast is met de erfenis van het verleden.

Bibliografie

- Barthes, R. (1977), *Image, music, text*. Essays selected and translated by S. Heath. London: Fontana Press. (Fontana communication series).
- Brillenburg Wurth, K. (2002), *The musically sublime: infinity, indeterminacy, irresolvability*. [Z.pl.: z.u.] Dissertatie Groningen.
- Carr, I. (1982), *Miles Davis. A critical biography*. London [etc.]: Quartet Books.
- Deleuze, G. & F. Guattari (1987), *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. (Vertaling van *Mille plateaux* (1980) door B. Massumi.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Liotard, J.-F. (1992), *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*. (Vertaling door I. van der Burg e.a.) Kampen: Kok Agora.
- Newman, B. (1992), 'The sublime is now', in: J.P. O'Neill (ed.), *Selected writings and interviews*. Berkeley, Calif. [etc.]: University of California Press, pp. 171-73.
- Nietzsche, F. (2006), *De geboorte van de tragedie, of Griekse cultuur en pessimisme*. (Vertaling door H. Driessen.) Amsterdam: De Arbeiderspers. (De Nietzsche-bibliotheek). [1^e dr. 1872.]
- Peperstraten, F. van (2005), *Sublieme mimesis. Kunst en politiek tussen nabootsing en gebeurtenis: Lacoue-Labarthe, Heidegger, Lyotard*. Budel: Damon.
- Swaan, A. de, 'Kunstkunst of gunstkunst', in: *NRC Handelsblad*, 13 mei 1982.
- Tingen, P. (2001), *Miles beyond. The electric explorations of Miles Davis, 1967-1991*. New York: Billboard Books.
- Wolff, K.H. (1976), *Surrender and catch. Experience and inquiry today*. Dordrecht [etc.]: Reidel.
- Zaenen, J. (2002), *De God van de fysici*. [Leiden: Universiteit Leiden.] Oratie Leiden.

Marcel Cobussen is universitair docent Muziekfilosofie en Auditieve Cultuur aan de Academie der Kunsten. Miles Davis en John Zorn behoren tot zijn favoriete musici, Ida, Eva en Sarah tot zijn favoriete vrouwen en Feyenoord brengt bij hem tegelijkertijd een gevoel van Lust en Unlust teweeg (waarbij helaas dient te worden opgemerkt dat het laatstgenoemde nogal eens overheerst).