

De onderbroken dans: muziek en de afstand tot het sacrale

[...] In this case to the benefit of a myth of the origin of art (of music) that repeats, with only slight differences, the myth offered in *Totem and Taboo* or in *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, and leads us back to the now “familiar” topos of the *agony*. Art would be the repetition of the originary murder, and the four rough sounds of the shofar would imitate the overwhelming and terrifying cry of the assassinated *Urvater*, his groan of agony, as well as the clamor of terror of the murderers. Music, perhaps the most primitive of all arts, would proceed from this reproduction or imitation of the most ancient moan and would elicit what is probably the most archaic emotion – fright [...]. The ear, said Nietzsche, is “the organ of fear.” (pp.204-205)

Dit citaat komt het essay *The Echo of the Subject* uit de bundel *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* van Philippe Lacoue-Labarthe, een filosofische studie over onder andere muziek die met name in het eerste hoofdstuk van Nidesh Lawtoos *The Phantom of the Ego* steeds op de achtergrond aanwezig is. Lacoue-Labarthe is een postmoderne filosoof die, meer dan andere postmodernisten, kennis heeft genomen van het denken van René Girard, maar in zijn analyses toch heel sterk aan Nietzsche, Freud, Heidegger en Derrida – met wie hij persoonlijke bevriend was – is blijven vasthangen. Jacques Derrida heeft voor Lacoue-Labarthes *Typography* een lang voorwoord geschreven, welke (voor zover mij bekend) de enige tekst is waarin Girard met naam en toenaam door Derrida wordt genoemd, zonder, vermoed ik, dat hij zijn boeken verder gelezen heeft. Lacoue-Labarthes gereserveerdheid jegens Girard zien we in het bovenstaande citaat met name terugkeren in de frase “*in the case to the benefit*”. Er is een soort derrideaans dogma dat er geen echte oorsprongen bestaan, en daarom zegt Lacoue-Labarthe hier iets in de geest van – “als je dan toch zo

nodig in termen van een oorsprong van de kunst of muziek wil denken, dan zou je kunnen zeggen dat..." In plaats van de Girardiaanse zondebok wordt hier dan de freudiaanse *Urvater* opgevoerd.

Het is niet om Derrida en Girard dichter bij elkaar te brengen dat ik dit citaat aanhaal, maar vanwege zinsneden als "*the groan of agony*", "*the most ancient moan*" – die me onmiddellijk deden denken aan de apotheose van Coppola's *Apocalypse Now*, waar Lawtoo in zijn boek verder niet echt meer over spreekt. Deze apotheose is het moment waarop Captain Willard zijn missie volbrengt met het doden of elimineren van Mr. Kurtz. Coppola wijkt hierin af van Joseph Conrads *Heart of Darkness*, de novelle waarop de hele verhaallijn van *Apocalypse Now* is gebaseerd – bij Conrad wordt Kurtz op de boot mee teruggenomen en sterft onderweg een min of meer natuurlijke dood. Ondanks dit verschil en ondanks het gegeven dat de historische context van het verhaal is verplaatst van Belgisch Kongo in het laatste decennium van de 19^{de} eeuw naar de Vietnamoorlog in de jaren 70 van de 20^{ste} eeuw, volgt Coppola vaak tot in detail de novelle van Conrad. De merkwaardig Duitse naam zelf Kurtz is van Conrad overgenomen, zoals ook zijn *famous last words*: "*The Horror! The Horror!*" Deze woorden, in *Apocalypse Now*, hoorbaar uit de mond van Marlon Brando, vormen een heuse "*groan of agony*".

We zullen later op het slot van *Apocalypse Now* terugkomen, met name over de muziek die in deze scène te horen is. Maar eerst wil ik een aantal muziekfilosofische thema's aanroeren vanuit dit zeer boeiende essay *The Echo of the Subject* (het zij hier opgemerkt dat de titel van dit essay een auditieve variatie is op de titel van Lawtoos boek) waarin Lacoue-Labarthe de wonderlijke denk- en ervaringswegen van de psychoanalist Theodor Reik beschrijft. Reik houdt zich onder andere bezig met de vraag waarom sommige muziekstukken je zo diep kunnen raken, en waarom melodieën onwillekeurig in je hoofd kunnen blijven hangen of onverwacht in je gemoed kunnen terugkeren. Naast de indrukwekkende 2^{de} Symfonie Mahler, eindigend met een soort wederopstandingsvisioen – een symfonie die ook de bijnaam *Die Auferstehung* heeft gekregen – wordt daarin de *sjofar* genoemd, een gekrulde koehoorn die gebruikt wordt bij sommige Joodse rituelen. Het geluid van deze sjofar – waarin alle fundamentele muzikale categorieën: melodie, harmonie, ritme – hoegenaamd zijn verdwenen, wordt door Lacoue-Labarthe in het bovenstaande citaat direct in verband gebracht met het gewelddadige oergeweld dat aan het sacrale ritueel voorafgaat. Muziek wordt hier op de allerfundamenteelste manier verbonden met een doodskreet.

Vanaf de oorspronkelijke oerscène ontstaan volgens de mimetische theorie talloze differentiëringen, waarin zich een ruimte voor melodie, ritme, harmonie, alsook een ruimte voor taal kan ontvouwen. Het ontstaan van "echte" muziek, het ontstaan van iets wat de naam culturele *vorm* verdient – en "primitieve" rituelen zijn altijd ook al culturele *vormen* – betekent steeds al een verwijdering van de oorsprong, een oorsprong waarin het geweld ongecontroleerd is, *rauw* is. Zelfs een gewelddadig ritueel als het mensoffer is al een stileren en zuivering van een oorspronkelijke *nóg* gewelddadigere gebeurtenis – zo leert ons de theorie van Girard. In "primitieve" rituelen is de zuivering vaak nog relatief gering, en zijn er derhalve nog talloze sporen van het oorspronkelijke geweld zichtbaar of hoorbaar. In een later stadium gaan deze uitzuiveringen verder, en wordt, als voorbeeld hier, het mensenoffer vervangen door een dierenoffer. Er is zoiets als een proces van *vergroting van afstand* – tot het oorspronkelijke zondebokproces, en later zelfs tot het sacrale ritueel zelf.

Wanneer er sprake is van kunst, van muziek, van taal zijn we altijd al verwijderd van een oorspronkelijk geweld. In culturele bewegingen die de afstand tot het oergeweld verder willen

vergroten, kan de muziek van het sacrale ritueel zelf problematisch worden. Het bekendste voorbeeld van de drang om de distantie tot het sacrale te vergroten treffen we misschien wel in de filosofie van Plato, en hoe deze zich verhoudt tot de Griekse cultuur ten tijde van de grote tragici. Als er al muziek en taal bestaat, en als hierin al sprake is van een indringende stilerings of uitzuivering, dan is dat voor een denker als Plato nog lang niet genoeg. Plato stuurt aan op een rationeel bestel, voor de vestiging waarvan nog verdere uitzuiveringen zullen moeten plaatsvinden. In het eerste hoofdstuk van Lawtoos *The Phantom of the Ego* wordt deze Platonische problematiek aangeroerd, en wordt uitgelegd dat Nietzsche, wat betreft zijn kritiek op Wagner, vaak de zijde van Plato kiest.

In het derde hoofdstuk van Plato's *De Staat* worden de dan in de Griekse muziek bekende modi en ritmen (en ook prosodieën) aan een streng examen onderworpen, en wordt er uitgemaakt welke daarvan níet en welke daarvan wél welkom zijn in een staat zoals Plato zich die voorstelt. Met andere woorden – de kunstkritiek van Plato, en specifiek ook zijn muziekkritiek, is steeds te begrijpen als een tweede uitzuiveringsronde – een diepere en verdere taboeïsering, die als doel heeft de afstand tot het oergeweld verder te vergroten. Uit een dergelijke vergroting meende Plato een vorm van sociale harmonie te kunnen vestigen en garanderen. Het muzikale woord “harmonie” krijgt hier onwillekeurig een dubbele betekenis – volgens Plato zijn sommige modi welkom (een modus kun je nog het beste begrijpen als een bepaald type toonladder dat functioneert als een harmonisch grondplan) en zijn andere modi ongewenst. De Ionische modus en verschillende modi van de Lydische soort worden afgekeurd, terwijl Dorische en Frygische modi worden toegelaten (*De Staat*, 399). Het uitbannen van het een en het toelaten van het ander – het is een poging tot het scheppen van Verschillen. Met betrekking tot muziek, in een geschrift als *de Staat* van Plato, zijn de Verschillen ook steeds sociaal-politieke Verschillen en direct en expliciet gekoppeld aan toelatings- en uitbanningsprocedures. Plato's beschrijving van verschillende modi en ritmen heeft niet zozeer met esthetiek te maken – het gaat niet zozeer om “smaak” – maar om wat goed is voor de mens, voor de ziel, voor de hele maatschappij.

Het ontwaren van structuren en samenhangen in de muziekgeschiedenis wordt vaak verhinderd door een al te vasthoudend denken in termen van *tijd*. De vraag hoe lang geleden een muziekstuk is geschreven is veel minder interessant dan de vraag welke afstand het betreffende muziekstuk tot het sacrale heeft. Het begin van de Westerse muziek voor zover bekend (zoals vermoedelijk ook het begin van de muziek in de grote Aziatische culturen) gaat steeds terug op bronnen waarin al sprake is van een zeer grote mate van uitzuivering, dat wil zeggen, van een zeer grote afstand tot het sacrale. In de Afrikaanse muziek daarentegen hebben purgeringen zoals Plato die in zijn filosofie aanbeveelt veel minder indringend plaatsgevonden. Dit is een andere manier om te zeggen dat de Afrikaanse muziek veel dichter staat bij, veel nauwere verbanden onderhoudt met het offerritueel. Afrikaanse muziek is op een bepaalde manier puurder, of minder uitgezuiverd, minder ver verwijderd geraakt van de duistere sacrificiële oorsprong. Verreweg de meest missionarissen en ontdekkingsreizigers hebben in de klanken die ze in Afrikaanse gemeenschappen hoorden *nooit een vorm van muziek* herkend. Zo ze het niet als louter *lawaaï* ervaren, bleef het altijd nog uiterst ver verwijderd van de esthetische ervaringen die je op kan doen in de weelde van een concertzaal in een Europese metropool. Pas via de muziek van emanciperende zwarten in de VS, beginnend ergens rondom 1900, kon de waarde van de Afrikaanse muziek *als muziek* tot de oren van een westers publiek door beginnen te dringen. Op de hier genoemde *ervaring van lawaaï*, zullen we hieronder terugkomen.

Westerse muziekgeschiedenissen beginnen veelal met een beschrijving van het Gregoriaans, alsof er vanuit de hemel een stuk of twintig tonen zijn neergedwarreld waarop de vroege monniken voorzichtig hun psalmteksten konden zetten. Wat men zich daarin vaak niet realiseert is dat het Gregoriaans van de begintijd al een extreem uitgezuiverde muziekvorm is, een bijna onmogelijke culturele sereniteit die getuigt van purgeringen die nog vele malen verder gaan dan de zuiveringen die Plato voorstelt – ja, tot op een moment dat er hoegenaamd geen muziek meer is en er alleen maar een vorm van reciteren overblijft. Het Gregoriaans is niet een *begin* van een muziekgeschiedenis, maar eerder een *einde*, een muzikale wereld waarin een enorme hoeveelheid beperkingen zijn aanvaard – en die daarom zo sereen, maar soms ook zo iel kan klinken.

De westerse muziekgeschiedenis laat zich vanuit dit serene begin dan vaak lezen als een herovering, een herovering van melodieuze, harmonische en ritmische rijkdommen. Ja, de muziekgeschiedenis laat zich lezen als een geschiedenis van overwinningen op vroegere zuiveringsacties – de politieke connotatie in deze formulering is onvermijdelijk. Of anders gezegd, de westerse muziekgeschiedenis laat zich lezen als een retrograde beweging *naar het sacrale toe*. De westerse muziekgeschiedenis lijkt op een tweedelig boek, waarvan alleen het tweede deel bestaat – over de totstandkoming van de Gregoriaanse sereniteit, deze grote, ja, bijna maximale afstand tot het sacrale, die diepe wortels zal hebben in de Griekse muziek en een hele reeks aan zuiveringen van het Platonische type in haar verleden heeft zal hebben liggen, is verder heel weinig bekend.

* * *

Voor ik begin over de kritiek van Nietzsche op Wagner, wil ik hier bekennen dat ik eigenlijk maar heel weinig van Wagner weet. Zijn muziek kan me niet bekoren, ondanks een paar heuse pogingen die ik ondernomen heb een hele Wagner-opera te mooi te vinden (*Der Fliegende Holländer*, *Siegfried*). De enige Wagner-opera die ik in een theater heb gezien is *Die Feen*, maar dat is een jeugdwerk, is nog veel traditioneler en heeft nog niet die – ja, hoe moet ik het noemen – typisch Wagneriaanse breedsprakigheid. Maar in dit schrijven gaat het me niet om de vraag of ik het met Nietzsche eens ben. Wat ik wil proberen is Nietzsches Wagner-kritiek in een bredere muziekhistorische, of liever muziektheoretische context plaatsen.

De vraag die ik hierboven heb willen voorbereiden is: hoever dient muziek af te staan van het oergeweld waaruit het is voortgekomen? Het is een vraag die je met betrekking tot alle kunstvormen kunt stellen maar die voor muziek – “*perhaps the most primitive of all arts*”, zoals Lacoue-Labarthe zegt – pertinent is. Moeten we gaan zuiveren of moeten we vrijheden verder beklemtonen? Moeten we ons *naar* het “primitieve” ritueel *toe* bewegen, of juist *daarvan af*? In de context van de Westerse muziekgeschiedenis betekent dit vaak: moeten we terug of moeten we vooruit? Dit zijn esthetische kernvragen die veelvuldig in cultuurkritische debatten terugkeren en die heel vaak, zoals heel expliciet bij Plato, een sociale of politieke dimensie hebben.

In deze musico-ethico-politieke discussie kun je grofweg drie grondposities uittekenen – een avantgardistisch denken, een restauratief denken en een eclecticistisch denken. De avantgardist beweegt zich naar het sacrale toe, het restauratieve denken beweegt zich van het sacrale af, en de eclecticus legt zijn criteria aan buiten deze twee bewegingen. Alex Ross, schrijver van het prachtige boek over 20^{ste}-eeuwse muziek *The Rest is Noise*, is een typische eclecticus, iemand die van heel veel vormen van muziek houdt, ook van pop en jazz. Als ik zeg “restauratief” wek ik misschien de indruk dat het hier om een minder ontwikkelde smaak gaat, maar we kennen in onze muziekcultuur talloze

mensen (Ton Koopman, Ronald Brautigam) die zich helemaal toeleggen op het zo gedegen en mooi mogelijk uitvoeren van muziek die meer dan 150 jaar en soms nog veel langer terug is geschreven. Zelf heb ik lang een sterk avantgardisch temperament gehad. Toen op mijn 19^{de} levensjaar mijn door veel harde popmuziek bewerkte oren *Le sacre du printemps* (muziek waarvan zo vaak gezegd wordt dat je die moet *leren* waarderen) voor het eerst hoorde vond ik het meteen mooi. Het was gewoon *rock & roll voor symfonieorkest*, ik begreep het meteen. Maar ik heb 40 jaar oud moeten worden om Beethoven *echt* mooi te vinden, 50 jaar oud moeten worden voor ik Mozart *echt* mooi vond, en nu, op mijn 55^{ste} werk ik ijverig aan Haydn. Ik weet niet of ik in dit tempo voor mijn dood bij het Gregoriaans zal aan komen, maar Palestrina, Josquin des Prez zal ik waarschijnlijk wel halen.

En waar staat Nietzsche? Hoe moeten we zijn essays en fragmenten over Wagner lezen? Ik denk dat Nietzsche au fond een avantgardist is, en ik denk dat ook Wagner een echte avantgardist is. Twee avantgardisten – ze kunnen nooit door dezelfde deur – dat is precies het probleem *juist met twee avantgardisten*. Nietzsche zou kunnen gaan beweren dat hij avantgardistischer is dan Wagner, maar dat is niet de strategie die hij kiest. Nietzsche valt Wagner op een dubbele manier aan – noemt hem dan weer voorlijk en dan weer achterlijk. In het boek *Wanzin en werk van Friedrich Nietzsche* van Kevin van Eckelen, die een jaar geleden bij de Girardkring te gast was, wordt de dubbele positie van Nietzsche teruggevoerd op zijn mimetische rivaliteit met de persoon Wagner. Er is steeds een soort cirkelgang van verwijten, waarin Nietzsches analyses soms niet meer waard lijken te zijn dan een simpel “de pot verwijt de ketel dat hij zwart ziet”. Nietzsche komt met een veelheid aan verwijten waarvan je je kunt afvragen of ze nog enige substantie hebben, of ze teruggaan op een diepgeworteld standpunt of een diepgewortelde smaak. Is Nietzsche een avantgardistisch denker, een restauratief denker of een eclecticus? *Stáát* Nietzsche wel ergens, heeft hij een echt *standpunt* – of danst hij maar een beetje in het rond? Het dubbele van Nietzsche is het dubbele dat ontstaat in wat Girard *les doubles* noemt, in het spiegelbeeld dat opkomt wanneer een subject met zijn model gaat rivaliseren en die rivaal tot obstakel wordt. In een echte mimetische verdubbeling – en ik denk dat van Eckelen wat dat betreft gelijk heeft in zijn analyses van Nietzsches teksten – hebben de verwijten steeds minder grond, en gaat het er aan het einde alleen nog maar om te “verzinnen” welke klap je aan je tegenstander uit gaat delen.

Ook aan Nidesh Lawtoo is de wisselvalligheid in het vele wat Nietzsche aangaande Wagner te berde brengt niet ontgaan. Lawtoos analyses van de controverse tussen Nietzsche en Wagner, die uiteindelijk gericht is op de problematiek van de invloed van massa's en massacommunicatie zoals die zich aan het eind van de 19^{de} eeuw begon af te tekenen, formuleren een aantal van de problemen heel precies. Aanvankelijk ging Nietzsche in het avantgardisme mee. In zijn latere werk, dat wil zeggen in de periode dat de controverse met Wagner zeer fel is geworden, lijkt het alsof Nietzsche tot een ander filosofische oriëntatie is gekomen. Lawtoo zegt het heel kernachtig:

The Dionysian mimesis he had celebrated in his youth *with Wagner, contra Plato*, he now condemns as a sickness *with Plato, contra Wagner*. This reevaluation in Nietzsche's preoccupations with mimesis during his later period involves a shift of emphasis from *aesthetics* to *morality*. (p.65)

Maar Nietzsches standpunten jegens Wagner zijn nooit echt stabiel – of, met opnieuw een kernachtige formulering van Lawtoo: “*And yet, Nietzsche’s mimetic patho(-)logy never ceases to rotate*” (p.66). Er zit een soort cirkelgang in Nietzsches verwijten, iets dat alles te maken heeft met de fascinatie en de afstotingskracht van het model/obstakel dat Richard Wagner voor hem was, maar ook met de *cyclothymie*, met de *Ewige Wiederkehr* van manie en depressie die in de mimetische double bind kan ontstaan.

Nietzsche wil verder richting oergeweld – maar met Wagner heeft hij een probleem, want Wagner wilde dat op een bepaalde manier óók. Wagner is een belangwekkende muzikale kracht in het midden van de 19^{de} eeuw die de muzikale gang naar het sacrale ritueel alleen maar heeft helpen te versnellen. Je kunt je werkelijk afvragen of Stravinsky zijn *Sacre* ooit had kunnen componeren zonder het bestaan van dat wat Wagner een aantal decennia vóór hem muzikaal teweeg had gebracht. Maar in zijn oneindige drang Wagner te bestrijden schiet Nietzsche in de restauratieve rol, en gaat hij zijn waardering uitspreken van tendensen die zich juist van het sacrale afbewegen.

Lees je de schotschriften van Nietzsche tegen Wagner achter elkaar dan valt op dat hij tegenover de *inhoud* van de opera’s en de ethische en politieke ideeën daarachter veelal een avantgardistische positie inneemt, terwijl hij wat de *muziek* van Wagner betreft vooral neigt naar een restauratieve positie. In de oorspronkelijke conceptie, zegt Nietzsche, was Siegfried de held van de vrije liefde, maar daar is Wagner op terug gekomen. Dergelijke *mouvements en arrête* richting burgerlijkheid, christendom, ja zelfs met kuisheid als ideaal in Wagners *Parsifal*, worden door Nietzsche breed uitgemeten en ongenadig bespot. Maar gaat het over *muzikale* vernieuwingen, harmonisch of ritmisch, dan slaat Nietzsche Wagner juist om de oren met de manier waarop deze bepaalde klassieke principes loslaat.

En zo komt Nietzsche, in een passage in *Nietzsche contra Wagner*, tot een herwaardering van de *dans*:

Het doel dat de moderne muziek nastreeft met wat tegenwoordig heel ferm, maar onduidelijk, ‘oneindige melodie’ wordt genoemd, kan men zichzelf hierdoor duidelijk maken, als zou men de zee in lopen, geleidelijk aan vaste bodem onder de voeten verliezen en zich ten slotte op genade of ongenade aan het element overgeven: men moet *zwemmen*. Bij de traditionele muziek moest men in een sierlijk of feestelijk of vurig heen en weer, in een afwisseling van snel en langzaam, iets heel anders, namelijk *dansen*. Het hiervoor benodigde maatgevoel, het aanhouden van bepaalde gelijkwaardige tijd- en krachtenheden eiste van de ziel van de toehoorder een voortdurende *bedachtzaamheid* – op de wisselwerking die van deze koelere luchtstroom die van de bedachtzaamheid kwam, en in de warme adem van de geestdrift berustte de magie van alle *goede* muziek. – Richard Wagner wilde een ander soort beweging – hij zette de fysiologische vooronderstellingen van de traditionele muziek op hun kop. Zwemmen, zweven – niet meer lopen, dansen... Misschien is daarmee het belangrijkste gezegd. (p.58)

Is het geen vreemd gezicht, deze *Nietzsche dansant*? Een Dionysos die opkomt voor bedachtzaamheid, maatgevoel en andere koele luchtstromen?

En het gaat nog verder:

De ‘oneindige melodie’ *wil* juist alle symmetrie en tijd en kracht doorbreken, ze maakt deze bij tijd en wijle zelfs belachelijk, – haar vindingrijkheid uit zich nu juist in wat voor traditionele oren klinkt als een

ritmische paradox en belasting. Door de navolging, door de heerschappij van een dergelijke smaak dreigt er voor de muziek een gevaar dat men zich niet groot genoeg kan voorstellen – de totale ontarding van het ritmische gevoel, de *chaos* die de plaats inneemt van het ritme...

Het zijn bijna profetische woorden, het is bijna alsof Nietzsche *Le sacre du printemps (and beyond)* aan ziet komen. Maar op deze plaats worden we door de filosoof die zo vaak op de tamtam van het Dionysische heeft geroffeld *gewaarschuwd* voor dergelijke ontwikkelingen!

“*Shall we dance!*” zegt luitenant-kolonel Kilgore net voor het moment dat de bandrecorder in de helikopter wordt aangezet. En daarna volgt de Walküerit met daardoorheen steeds het klapperen van de hefschroeven. Het is zeker muziek die martiale gevoelens kan opwekken en goed past bij een leger dat ten strijde trekt, alhoewel in de opera van Wagner, *Die Walküre*, de muziek hoort bij de rit van de Walküren die naar het slagveld gaan om de lijken van de gesneuvelden op te halen. Het is strakke ritmische muziek – het ritme dat je erin kunt horen is dat van galopperende paarden. Nidesh Lawtoo weidt uit over de mimetische kracht van ritmen, geeft daar ook een aantal citaten van Nietzsche bij, die op diverse plaatsen schrijft dat ritmen mensen geheel in hun bezit kunnen nemen. Als een variatie op Lacoue-Labarthes uitspraak waarmee we begonnen zijn – *music, perhaps the most primitive of all arts* – zouden we kunnen zeggen dat binnen de muziek ritme de meest ‘primitieve’ component is, dat het mensen dieper aangrijpt dan melodie of harmonie – niet alleen meer in hun oren, of in hun geest, maar in hun hele lichaam. Hoe verhoudt dit alles zich tot de “chaos”, het “zwemmen” waar Nietzsche het over heeft? Waar moeten we aan denken als Nietzsche het met betrekking tot Wagners muziek heeft over een dreigende desintegratie van de dans? Het is een thema dat Nidesh Lawtoo niet verder uitwerkt.

Op dit onderwerp, de desintegratie van dans en ritme, de overgang van misschien al “primitieve” muziek naar chaos en lawaai, wil ik iets meer zeggen. Daarbij speelt een persoonlijke herinnering aan een ruzie over muziek op een klasfeest in om en nabij 1974. In mijn archief liggen een aantal mislukte pogingen het verhaal van deze ruzie en de sfeertegenstellingen tussen twee soorten popmuziek die daarin een hoofdrol speelden, adequaat te beschrijven. Wat het schrijven van dat verhaal vooral bemoeilijkte was dat ik de verschillen tussen die twee muziekwerelden niet precies en neutraal kon weergeven. Ik merk dat ik daar nog steeds niet goed toe in staat ben. Waarom? – ja, dat is eigenlijk juist waar het verhaal over gaat. Maar gelukkig is er tegenwoordig Youtube, en zijn er een paar filmpjes die heel compact die sfeertegenstellingen kunnen weergeven.

Wel heb ik enige tijd gearzeld om dit verhaal hier neer te schrijven, vooral omdat er zo’n groot contrast is tussen enerzijds de wederwaardigheden van een Brabantse puber in een tuin en een garage van rijtjeshuis in Waalwijk en alle enormiteiten die in het boek van Nidesh Lawtoo aan de orde komen, kolonialisme, de Vietnamoorlog, Nietzsche en Wagner. Toch zijn er zoveel thematische

verbanden tussen beiden dat ik geloof dat deze kleine excursie in mijn eigen verleden te rechtvaardigen is.

Waar de ruzie in de klassefuij over ging was: op welke muziek moet er worden gedanst? Er waren twee groepen ontstaan die op dat moment echt niet meer bereid waren op elkaars muziek te dansen – een schisma dat zich al langer in de klas aan het aankondigen was, was realiteit geworden. Het debat, naar mate het verhitter werd vond steeds meer plaats rondom de draaitafel (pick-up) en de strijd spitste zich concreet toe op *Jimi Hendrix* versus *The Carpenters*. In alle beschaafdheid werd er een regeling getroffen waarbij eerst de ene groep op *The Carpenters* kon dansen en daarna de andere op *Jimi Hendrix*. Het was een warme zomeravond en de groep die tijdelijk van dansen af moest zien kon zich terugtrekken op een grasveldje in de tuin. Ik herinner me dat ik die avond een aantal keer van de garage naar de tuin liep en weer terug. Ik wilde dit schisma niet en probeerde met beide groepen mee te dansen, wat me niet lukte – net zo min bij *Jimi Hendrix* als bij *The Carpenters*. Zittend, in het gras bij de *Jimi Hendrix* groep werd er in de garage opeens het nummer *Jambalaya* opgezet. “Hé, het gaat weer gezellig worden daarbinnen,” zei iemand, “zullen we mee gaan dansen?” En zo stond even later de hele klas weer in de garage, dansend op *Jambalaya*. Maar het was geen hereniging of verzoening. De *Jimi Hendrix*-dansers begonnen aan een schertsdans, een mengeling van klompdans en carnavalesk gehos. Op een gegeven moment ontstond er zelfs een *polonaise* waarmee de Carpenter-groep belachelijk werd gemaakt en zowat van de dansvloer werd afgedanst – “we”, schrijf ik nu, want ik maakte op dat moment deel uit van die *polonaise*. Het duurde niet lang, de klassefuij was verpest, de twee groepen stonden meer als ooit tegenover elkaar – en ik, ik had gekozen. Als ik niet aan de *polonaise* had meegedaan zou ik ook hebben gekozen.

Youtube Links

Voor ik verder ga geef ik eerst de links van drie Youtube-filmpjes. De eerste twee tonen de wereld van verschil tussen *The Carpenters* en *Jimi Hendrix* (let ook op de teksten, de lichaamstaal, haardracht en het publiek). Het laatste filmpje is een fragment uit *Back to the Future* waarin een tijdreiziger uit de jaren 80 op een fuij in de jaren 50 terechtkomt, en daar in een optreden van de *Marvin Berry Band* het podium opklimt.

The Carpenters - Jambalaya: <https://www.youtube.com/watch?v=xmsVQ9Prg4I>

Jimi Hendrix - Hey Joe: <https://www.youtube.com/watch?v=W3JsuWz4xWc>

Back to the future: https://www.youtube.com/watch?v=S1i5coU-0_Q

Om een terugkerende metafoer uit Lacoue-Labarthes *Typograpy* te gebruiken – op die klassefuij werd een stempel in de zachte wassen materie van mijn nog jonge ziel gedrukt. Mijn muzieksmaak was een bepaalde richting ingeslagen – in de richting van het sacrale ritueel, in de richting van een chaos waarop dansen niet meer mogelijk was. Een cocktail van persoonlijke voorkeuren voor

sommige klasgenoten, een afkeer van anderen en de algeheel katalyserende werking van hormonen hadden hun werk gedaan... wat de popmuziek betreft was mijn “avantgardistische” muzieksmaak was geboren. In de daaropvolgende dagen onthulde heel veel muziek, die ik tot dan toe (net als mijn ouders) alleen als “geschreeuw” of “lawaai” begrepen had, hun ruige, energieke pracht. Het was alsof er voortdurend watten uit mijn oren plopten. Tegelijkertijd leek de platenverzameling van mijn ouders, waar ik als kind zo veel gelukkige uren mee had doorgebracht – Mireille Mathieu, Demis Roussos, de onlangs overleden *Udo Jürgens*, Nana Mouskouri – volledig verdoft en verschaald. Als bij een verwesterste inboorling uit Zwart Afrika die de doos met spiegeltjes en kralen die zijn “primitieve” ouders nog ooit van ivoorhandelaren hadden gekregen opnieuw openmaakt en ziet met wat voor “rommel” ze destijds bedrogen zijn.

Jimi Hendrix was toen, in 1974, een legende, tragisch overleden op zijn 27^{ste} levensjaar. De mythe wil dat Jimi Hendrix aan een overdosis heroïne is overleden, maar waarschijnlijker is zijn vroegtijdige dood veroorzaakt door een mengeling van alcohol en slaaptabletten. Jimi Hendrix was de eerste in een reeks jong op hun 27^{ste} levensjaar overleden afgoden van het poppodium, Het wordt de “Club van 27” genoemd – anderen waren Brian Jones, Janis Joplin, Kurt Cobain, Amy Winehouse, en natuurlijk ook Jim Morrison, de zanger van *The Doors*, over wie hieronder nog iets meer. Karen Carpenter zou ook jong overlijden, op haar 32^{ste} levensjaar, aan *anorexia nervosa*. Ik geloof niet dat ze, ook al zou ze vijf jaar eerder zijn overleden, ooit tot de club van 27 zou zijn toegelaten.

En dan is er een *imprint* gemaakt, een soort *mal*, en kan er meer richting ontstaan in het ontwikkelen van een smaak. Ik zou niet alleen een muzieksmaak ontwikkelen, maar ook een *lawaaismaak*. Want ja, lawaai, *noise* – wat is dat eigenlijk? Hoe kan het zijn dat iets wat je eerst als lawaai percipieerde opeens letterlijk als muziek in je oren kan klinken? Bestaat er eigenlijk echt wel zoiets als lawaai? De ervaring van lawaai kan opkomen als mensen klanen, ook al zijn er duidelijk herkenbare melodische, harmonische en ritmische patronen aanwezig, niet meer in een muzikaal referentiekader kunnen herbergen.

Maar ongetwijfeld bestaat lawaai, *noise*, echt. Wel degelijk zijn er klankwerelden waar elke melodie, harmonie en ritme gedesintegreerd is, of *nog niet* aanwezig, of zelfs nooit aanwezig geweest. Een voorbeeld van het laatste is *Reveil des Oiseaux* van Olivier Messiaen, waarin een poging wordt gedaan met symfonieorkest het ontwaken van een bos op een dag in de lente na te bootsen. Vogels zijn wel in staat om een vraag- en antwoordspel te spelen, maar zingen nooit echt samen, vormen nooit een koor. Ze kwetteren volledig door elkaar heen en wat dat voor geluidseffect geeft heeft Messiaen in zijn partituur proberen te vangen. Hoewel er sprake is van een zeer grote chaos denk ik dat weinig mensen in dit geval van lawaai zullen spreken. Een ander voorbeeld waarin mensen vermoedelijk niet zo snel zullen denken in termen van lawaai is de *sjofar* die door Lacoue-Labarthe wordt genoemd.

Daarnaast zijn er – én in de popmuziek, én in de *jazz*, én in de 20^{ste}-eeuwse “klassieke” muziek – talloze voorbeelden van geluidsfragmenten, al of niet op de notenbalk uitgeschreven, die nauwelijks nog iets met harmonie, melodie, maat en ritme van doen hebben, die je wellicht lawaai kunt

noemen, maar die je toch vaak als “mooi” zou willen accepteren. Veelal heeft dit met de context te maken – zoals bijvoorbeeld in de tempelreiniging in *Jesus Christ Superstar*. Vaak treedt chaos of lawaai op *binnen* een muziekstuk. Solo’s kunnen fungeren als momenten waarop binnen het geheel van een optreden een zekere hoeveelheid melodische en ritmische ontregelingen getolereerd kunnen worden, waarna het orkest of de band de solist weer dwingt tot orde en discipline. Deze structuur van het chaotische solo-optreden is in wezen al aanwezig in de *cadenza*, zoals bijvoorbeeld in de pianoconcerten van Mozart of Beethoven.

Ook Nidesh Lawtoo gaat in zijn hoofdstuk over Conrad in op de term lawaai, *noise*. Het woord wordt door Conrad zelf in zijn *Heart of Darkness* aangedragen en speelt een belangrijke rol in een verhit debat over Conrads vermeende seksisme en racisme. In een meesterlijke *close reading exercise* weet Lawtoo dit al decennia lang voortwoekerende debat te ontrafelen. Toegegeven, er zijn heus wel seksistische en racistische elementen in Conrads *in 1899 (!)* gepubliceerde boek aan te wijzen – maar in veel van de verwijten die aan het adres van Conrad worden gedaan, wordt voorbijgegaan aan de complexe vertelsituatie waarin, Marlow, de verteller van het verhaal, zich bevindt. Marlow probeert een bijzonder intense ervaring over te brengen aan een kleine, niet per definitie met zijn visie sympathiserende, groep toehoorders. Hij wil iets zeggen over wat hij in zijn confrontatie met het oerwoud, iets wat hij in zijn confrontatie met Mr. Kurtz heeft meegemaakt, iets dat volledig buiten de wereld van zijn publiek lijkt te staan staat. *Veel negatieve kwalificaties over “primitieve” rituelen of “primitieve” muziek zijn echo’s van of anticipaties op Marlows gehoor*. Marlow moet zich door een hele haag aan vooroordelen heenwerken om de aandacht van de luisterende mannen vast te houden. Het is in een dergelijk spanningsveld dat het woord “*noise*”, “lawaai” opkomt:

Marlow goes even further in order to bring mimesis back on the side of the cultural hegemony. Not satisfied with his racist rhetorical strategy, he equally recurs to masculinist rhetoric. Thus, he incites his listeners to be “at least... as much of a man as these on the shore.” And in a similar mood he adds: “if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise”. Not only racist but also macho rhetoric is here invoked in order to tickle the masculine pride of his listeners and challenge them to confront and acknowledge, once and for all, their vulnerability to mimetic affects – affects that lead the modern subject to the “frankness of that noise” by “hand clapping,” “feet stamping,” “eyes rolling,” and so on. (p.124, 125)

Conrad impliceert zichzelf in wat we hier mimetische bevattelijkheid zouden kunnen noemen, en probeert zijn gehoor te verleiden hier ook een begin mee te maken. *Heart of Darkness* onderscheidt zich daarmee van wat in talloze andere teksten over de “Afrikaanse wilden” uit het laatste decennium van de 19^{de} eeuw – en nog heel lang daarna – geschreven zouden worden. Deze mimetische bevattelijkheid wordt zo vaak op Anderen geprojecteerd – op vrouwen, op gekken, op andere rassen, of, zoals in *Sein und Zeit* van Martin Heidegger, op *das Man*, het gedachteloos rondkeuvelende *men* dat zoveel voor zoete koek slikt, dat geen enkele mentale *stamina* zou hebben. Verreweg de meeste auteurs distantiëren zich steeds weer opnieuw van de mime – iets wat Girard “de romantische leugen noemt”. Joseph Conrad behoort niet tot deze groep. Toch is het maar de vraag of hij gezien kan worden als een echte “romaneske” auteur die de mimetische begeerte min of meer onder controle krijgt en inzichtelijk kan maken. Conrad is hierin net als Virginia Woolf een auteur die, zonder tot een helder inzicht te komen over de werkingen van de mimetische begeerte, de oprechtheid en het creatieve vermogen heeft in zijn vertellingen zijn bevattelijkheid en ontvankelijkheid te registreren en beschrijven.

Maar we hadden het over lawaai. Lawtoo gaat verder:

But why is Marlow so insistent about it? Why is it so terribly important that his modern listeners acknowledge that they too, are still vulnerable to states of ritual dispossession? In order to address these questions, which go to the bottom of *Heart of Darkness*, let us consider what kind of “noise” exactly, Marlow is referring to as he speaks of the “terrible frankness of that noise” modern man can still “comprehend.” If we consider the final version of the text, it is clear that Marlow is alluding to the mimetic “burst of yells” that characterizes the African ritual. Modern readers who ever set foot in a disco know exactly what Marlow is talking about. But his Victorian listeners on the *Nellie*, “in holy terror of scandal and gallows and lunatic asylums”, as Marlow puts it, still have a hard time establishing a connection with such an enthusiastic outbreak. (p. 125)

In deze passage brengt Lawtoo een onderscheid aan tussen moderne lezers van deze tekst en de Victoriaanse tijdgenoten tegen wie Marlow zijn verhaal vertelt. Lawtoo zegt dat de distantie tussen de gemiddelde moderne mens en “primitieve” rituelen veel kleiner is dan die tussen Victorianen van de oude stempel en dergelijke rituelen (onwillekeurig wringen typografische metaforen zich in deze tekst). Is dit werkelijk waar? Lawtoo krijgt het dan over moderne lezers en noemt daarbij de “disco”. Disco? Merkwaardig woord voor een in 2013 gepubliceerd boek – volgens mij lachen jongeren van vandaag net zo hard om dit woord als wij in onze tijd om de “dancings” van onze ouders. Je zou meer iets verwachten in de trant van *houseparty of techno-event*, of misschien zelfs een *mosh pit*, waar de muziek onmiskenbaar lawaaiëriger is dan in de disco’s van de jaren 80, laat staan de dancings van de jaren 50.

Maar waarschijnlijk doelt Lawtoo met name op het ondergaan van een soort zelfverlies in een massa dansende mensen, een onderdompeling in iets anoniems, een tijdelijk uitschakelen van verantwoordelijkheid en rationele alertheid. Een Victoriaan zou misschien gruwen van zoiets, maar de gemiddelde moderne mens die weleens een discotheek van binnen gezien heeft, kent de noodzaak zich te distantiëren van “primitieve” rituelen en muziek wellicht veel en veel minder. Hierin steekt wel een kern van waarheid, zeg ik nu – maar als de *fully fledged* “avantgardist” die in zijn studententijd ondanks alles behoorlijk vaak een disco aandeed, kon ik in dergelijke oorden desalniettemin nauwelijks ooit enig lawaai van betekenis waarnemen. Ja, de muziek staat er vrij hard – maar volume is geen criterium en harde muziek is nog geen lawaai.

In mijn herinneringen ligt de discotheek sterk in het verlengde van *Jambalaya*, een feestje op een rivierstrand, bezocht door mensen die bezig zijn met hun uiterlijk, met vriendje/vriendinnetje. De disco ken ik als een wereld van muzikale oppervlakkigheid, een, vergeleken met de “dancing” in de richting van chaos en lawaai opgeschaalde gezelligheid, zonder van plan het eindpunt van chaos en lawaai ooit te bereiken. Discomuziek was bonkend ritmisch, vaak vrolijk (in zijn schotschriften tegen Wagner *smeekt* Nietzsche regelmatig om lichte, vrolijke muziek) – maar harmonisch en melodisch conventioneel, meestal op het vlakke en banale af.

In de slotscène van *Apocalypse Now* heeft Coppola ervoor gekozen de song *The End* van *The Doors* te gebruiken. In zijn *Heart of Darkness* komt Conrad steeds terug op het indringende stemgeluid van

Kurtz, en het is duidelijk dat het belang van stemgeluid niet aan Coppola voorbij is gegaan. Er zijn maar weinig acteurs en zangers die zoveel onheilsPELLendheid in hun stem kunnen leggen als respectievelijk Marlon Brando en Jim Morrison. Met de keuze voor het dooreenmengen van “primitieve” rituele muziek en de chaotische passages in het midden van *The End*, komt Coppola aan bij het geweld zelf, het geweld wat het ritueel steeds moet maskeren.

Er zit een soort antropologische logica in de manier waarop Coppola muziek in zijn filmepos gebruikt. En om muziek beter te begrijpen is het vaak goed om in “antropologische coördinaten” te denken, in plaats historische of geografische. In de muziekvraagstukken rondom *Apocalypse Now* gaat het niet om genres (pop of klassiek), niet om geschiedenis (Wagner 1850, Conrad 1899, Vietnam 1975), of om geografie (Congo, Cambodja) – maar om antropologie. We varen zowel bij Conrad als bij Coppola op een antropologische rivier, *stroomopwaarts*, en we verwijderen ons daarin steeds verder van de vertrouwdheden en de veiligheden van de westerse wereld. Het is een reis naar een plaats waar alle culturele bescherming wegvalt.

Tegenover een historische as of geografische as is er zoiets als een “antropologische as” waarlangs je kunst- of muziekuitingen kunt leggen. Het is het antropologische denken van Girard dat ons de mogelijkheid biedt meer inhoud te geven aan noties als “lawaai”. Hoe verder je stroomopwaarts gaat, hoe dichter je bij het sacrale komt – hoe meer geweld, hoe meer dreiging er in de muzikale stilingen heeft kunnen blijven bestaan. Vanuit antropologisch perspectief kun je je ook afvragen waarom mensen iets als lawaai betitelen wat nog lang geen lawaai is – dit loopt grotendeels parallel met het onvermogen “cultuur” te zien in het slachten van een offerdier. Ook het moment dat er écht sprake is van lawaai en chaos, dat het onmogelijk is nog te dansen of te marcheren omdat elk ritme is gedesintegreerd, krijgt vanuit de visie van Girard betekenis. Als de dans afbreekt, als alle stilingen opgehouden hebben te werken, als elk ritme is gedesintegreerd, dan belanden we echt in het hart van de duisternis.

De scène met Wagners Walkürerit bevindt zich – niet toevallig – aan het *begin* van de reis. Sterker nog, ze bevindt zich in de scène van een militaire actie die geen enkel strategisch doel dient maar volledig op touw wordt gezet om de hele missie mogelijk te maken. Aan het begin van de reis bestaat er nog zoiets als cultuur, samenhang, ritme, eensgezindheid – hier kan nog gedanst worden. Hier is muziek nog muziek en ritme nog ritme, en bevinden we ons in een – Nietzsche indachtig – fragment van Wagners oeuvre waarin we niet hoeven te “zwemmen”. Hier is nog sprake van wat Girard de “sacrale orde” noemt, de orde van het goede geweld tegen het slechte geweld. Een dergelijke “sacrale orde” bestaat net zo goed bij de meest “primitieve stammen” als in de Westerse wereld. Het sacrale karakter van elke orde wordt duidelijker naar mate het minder duidelijk is of het goede geweld wel het goede geweld is, en het slechte geweld wel het slechte geweld. Dergelijke twijfels kunnen steeds terugkeren in het altijd precaire evenwicht bij “primitieve stammen”, maar ook in ons westerse, misschien wel net zo precaire evenwicht. De twijfels van Joseph Conrad betreffen het kolonialisme, de twijfels van Coppola betreffen de oorlog in Vietnam.