

Pagina 161/165

I – Tristan volgend

Hoe kan het muzische perspectief op professioneel handelen in de praktijk bijdragen aan het vorm krijgen van tegenkracht?
Deze vraag, de leidraad voor de laatste drie hoofdstukken, zal ik beantwoorden door in het spel zelf te stappen. Dit is het moment in mijn onderzoek om zelf het Tristan-moment na te volgen. Niet alleen zoals in het voorgaande *over* het muzische te spreken maar er ook *in* te gaan en er een muzische opvoering van te maken. De boeken gaan van tafel om plaats te maken voor de opvoering. Dat spel ontvouwt zich vanuit het Tristan-moment.

Tristan begroet mij en zegt dat ik tegenover hem kan gaan zitten. Dat doe ik. Alle boeken waarin ik iets heb kunnen vinden over Bartok en vooral over zijn vierde strijkkwartet heb ik meegenomen. Als een tastbaar bewijs van verzamelde kennis leg ik ze op tafel. Dan begint de examinering. Ik beantwoord de ene na de andere vraag en probeer zo precies mogelijk te formuleren. Daar waar het mij invalt leg ik verbanden tussen de verschillende analyses. Ik belicht de rol van het ritmisch krachtige chromatische motief in de cello in de eerste maten. Daarin ligt de ontwikkeling van de compositie als het ware besloten. Door dat motief thematisch steeds verder uit te breiden en te erop te variëren ontstaat de muziek. En ik vertel over de vijfdelige structuur van het werk waarin de delen één en vijf en twee en vier symmetrisch om het mysterieuze en intieme middendeel, een soort nachtmuziek, heen zijn gebouwd. Het materiaal van het begin groeit daarin gaandeweg van een samengebalde dicht in elkaar gevlochten chromatiek naar een breed openbloeiende diatoniek. Dan gaan we er dieper op in en analyseren de precieze opbouw van de toonhoogtes in de notenreeksen en de manier waarop de ritmische structuren zich ontwikkelen. Ik merk dat Tristan onrustig wordt. Hij zit niet stil en kan nog maar ternauwernood mijn hele antwoord aanhoren. Zijn nerveuze gedrevenheid is indrukwekkend, zoals alles in de aanwezigheid en energie van deze grote man met wilde rossige haren indruk maakt. Woest kan hij worden. Verder moeten we, steeds verder. En dieper. Het tempo gaat omhoog. Ik antwoord en antwoord. Alles wat ik te zeggen heb en alles wat er aan boeken op tafel ligt: het is misschien veel, maar het is niet genoeg. En dan ineens gebeurt het. Met een grote uithaal van zijn arm veegt hij de boeken van tafel. Uit de chaos waarin ze met donderend geraas op de vloer belanden trekt hij de partituur tevoorschijn. Die zet hij op de piano. Mij gebaart hij om er naast te komen zitten. En dan begint het. Eerst de twee violen en de altviool die met losse noten snel op elkaar volgend de muzikale ruimte opentrekken. En dan dat krachtige cellomotief. En dan, dan is er geen houden meer aan. De muziek jaagt voort zonder stoppen. Wat hij met zijn handen niet raken kan zingt hij er doorheen. En daar weer tussendoor roept hij gepassioneerde commentaren over wat de muziek doet en wat de muziek te zeggen heeft.

Tristan zit in klein bestek precies in het spanningsveld dat MacIntyre beschrijft tussen praktijken en instituties. De aard en de inrichting van mijn theorie examen zijn in belangrijke mate institutioneel bepaald. Er ligt een protocol onder. Ik heb mij volgens het opgegeven kader voorbereid en mijn scriptie geschreven. Die ligt nu op tafel om te worden beoordeeld en er zijn criteria die worden toegepast om mij te beoordelen. We spreken met elkaar vanuit de formele rollen van de examinerator en de examinandus en dus ook binnen de kaders van de machtsverhouding die daar bij hoort. We volgen het institutionele script. Maar er is nog iets anders dat om aandacht vraagt. Dat is wat het werk te zeggen heeft als het klinkt in de

praktijk: de beleving en de vervoering die ervan uitgaan, de verbeelding die gaat stromen, alles wat aan lichamelijke meeklinkt, de ambiguïteit in betekenis en het tijdelijk vertoeven in het niet-weten. Die dimensie is wat Gadamer de waarheid van het werk noemt. Die verschijnt in het spel en laat zich institutioneel niet vangen. Tristan ontplooit tegenkracht als hij in het dwingende kader dat ons doen en laten op dat moment mede bepaalt ruimte schept voor het muzische spel.

Hoe kan ik Tristan navolgen? De interventie die Tristan doet laat zich niet zomaar instrumenteel uitrollen tot een afspraak om vanaf nu op alle examens en in vergelijkbare situaties de boeken van tafel te vegen en te spelen. Dan wordt het protocol. En daarmee gaat er iets verloren. In de muzische beleving gaat het om ontvangen en ontvankelijkheid eerder dan om actief vangen in de zin van grijpen en beetpakken. Zin, bezieling en inspiratie komen niet op bestelling. Het muzische gaat gepaard met ambiguïteit en het uithouden in niet-weten of anders weten. Het muzische is een interventie die door het gewone heen breekt en betrokkenen meeslept naar een andere muzische realiteit die in zichzelf besloten ligt. Het muzische laat zich niet reduceren tot een aantal instrumenten om praktisch toe te passen. Het muzische verdwijnt in de instrumentalisering. Toch is dat de druk waaronder het muzische staat. Organisaties waar ik mee werk zijn vanuit de organisatiedoelen vaak geïnteresseerd in een instrumentele toepassing en in gegarandeerde meetbare resultaten. Wat draagt het bij, wat levert het op en hoe kunnen we het herhaalbaar maken op grote schaal? Dat zijn de vragen die ik krijg. Daarin weerspiegelt de maatschappijdiagnose van MacIntyre en de tegenstelling tussen intrinsiek gemotiveerde praktijken en de op externe doelen gerichte- en door geld, macht en status gedreven instituties.

Hoe kan ik Tristan navolgen? De tweede moeilijkheid is dat het muzische een precair karakter heeft. Waar het muzische zich aandient roept het ook vaak ongemak op. Het georganiseerde professionele handelen biedt niet zomaar plaats aan het muzische en de daarmee verbonden ontregeling. Dat is ook de kwetsbaarheid in het Tristan moment. Het is vatbaar voor kritiek vanuit angst voor wat er gebeurt. Dan klinken er stemmen zoals: “Die docent doet precies waar hij zin in heeft”. “Waarom is er geen aandacht aan wat de student heeft voorbereid?” “Het is allemaal ego wat hij laat zien”. “Hij verliest zich in zijn eigen pianospel en is niet meer aanspreekbaar”. In die zinnen verschijnt het Tristan moment als een bedenkelijke scène, als iets dat niet hoort. Daarmee wordt de werking van het muzische naar de rand geduwd en klein gemaakt als niet behorende tot het ‘gewone’ werk. Dat wegduwen en klein houden door het bijzonder te maken ervaar ik in mijn eigen praktijk al in de vaak gehoorde begroeting “o ja, jij bent die cellist”. Daarmee sta ik al meteen buiten de gevestigde orde. En datzelfde wegzetten zit in de typerende zinsnede na een muzisch avontuur: “zo, en nu weer aan het werk”. Al die reacties zijn erop gericht om de geest van het muzische zo snel mogelijk te relativiseren en weer in de fles te krijgen. Het vorm krijgen van tegenkracht gaat dus nadrukkelijk ook over de vraag hoe de geest uit de fles te laten en te voorkomen dat hij er zo snel mogelijk weer in wordt terug gestopt.

Waarom werkt dat muzische, als het zich niet laat instrumentaliseren en het een precair karakter heeft, dan toch zo sterk? Het muzische manifesteert zich in de vorm van een opvoering. De rollen van de examinerator en de examinandus veranderen op het moment dat de opvoering begint. Tristan wordt de performer en ik wordt zijn toeschouwer. Hij maakt de waarden en de zin en betekenis van de werking van het werk publiek in de kleinst denkbare vorm namelijk één-op-één. Het muzische *publiek maken* werkt in dubbele zin. Het maakt de intrinsieke waarden publiek door ze op te voeren **en** het maakt mij tot publiek

daarin. Mijn rol is essentieel. Het toeschouwen maakt mogelijk dat deze opvoering plaatsvindt. Het spel speelt zich zoals ik met Gadamer heb beschreven in mij af. Het werkt in mij door en zet mij als publiek in beweging. Op mijn beurt laat ik, dat zie ik nu in retrospectief, deze opvoering in talloze variaties herleven in nieuwe en andere opvoeringen. De opvoering van Tristan zet aan tot doorvertellen en tot herscheppen. Dat moment zet zich voort in wijdere kringen zoals uit het cello-motief in het strijkkwartet van Bartok een heel werk voortkomt. In de kleine op zichzelf staande muzische gebeurtenis van de opvoering ontvlamt tegenkracht die niet stuk te krijgen is door instrumentalisering en relativering. De muzische opvoering legt geen verantwoording af aan externe eisen maar heeft een publieke werking.

Het muzische als tegenkracht bewijst zich door zichzelf te laten zien en horen. Dat komt ook naar voren in de mythe van de muzen. De muzen worden geboren uit het verlangen van de Goden naar zin en betekenis. Ze geven vorm aan de daden van de Goden in een praktijk van expressieve publieke opvoeringen. In de opvoering ontstaat de ware betekenis die als inspiratie, bezieling en 'de geest krijgen' gemeenschappelijk gedeeld wordt tussen uitvoerders en publiek. Daarmee vervullen de muzen een eigen en op zichzelf staande rol. Ze verhouden zich tot de werkelijkheid van alledag maar laten zich er niet toe herleiden. Met hun werk scheppen ze een muzische distantie. De muzische realiteit verschijnt in en als opvoering.