

Muzische dwarsverbanden: fictie of realiteit?

Er bestaan in de muziekgeschiedenis verschillende voorbeelden van componisten die geïnspireerd door hetzij visuele kunstvoorwerpen, hetzij door technieken uit de visuele kunsten muziek geschreven hebben. We kunnen dan denken aan Gunther Schullers orkestsuite naar schilderijen van Paul Klee, of Respighi's *Botticelliano*, of Regers *Böcklin Suite*, of de mobile-composities van Maderna en Earle Brown naar analogie van Alexander Calder's driedimensionale mobiles, of de grafische partituren van een figuur als Sylvano Bussotti (of andersom de visuele Composities van Kandinsky).

Dergelijke voorbeelden geven aanleiding tot de overweging dat er een directe relatie zou bestaan tussen auditieve en visuele kunsten. Daar komt nog bij dat enkele componisten bij het beluisteren of bedenken van klanken zeer expliciet over kleurervaringen spreken. Zowel Alexandr Skrjabin als Olivier Messiaen hebben er nooit aan getwijfeld dat samenklanken en toonreeksen een duidelijk kleurenspectrum in zich dragen. Maar is dat wel het geval? En bestaat er wel een verband tussen de visuele en de auditieve kunsten?

Deze problematiek kunnen we van verschillende kanten beschouwen: (1) vanuit de audiofysiologie, (2) historisch vanuit de kunsten zelf en (3) door projectie van onze kant op de kunsten. Elke invalshoek levert andere resultaten op.

Zonder in verdere technische details te vervallen is het een gegeven feit dat het gehoor en het gezichtsvermogen innerlijk via het middenoor aan elkaar verbonden zijn. Zo zijn al sinds de 18e eeuw onderzoeken gedaan naar de relatie tussen auditieve en visuele perceptie, toon en kleur, tussen klank en beeld. In 1735 werd door pater Castel een kleurenklavier ontworpen, ongeveer gelijktijdig met het ontstaan van de gelijkzwevende temperatuur in het toonstemmingssysteem (denk aan Bachs *Wohltemperiertes Klavier*).

Vanaf het einde van de 18e eeuw wordt regelmatig in allerhande geschriften gewag gemaakt van relaties tussen toonsoorten en kleurenspectra. De bekende schrijver, componist en jurist E.Th.A.Hoffmann schreef in 1810 in zijn *Kreisleriana*: "Ook had ik juist een kostuum aan, dat ik eens in een boze bui over een mislukt trio gekocht had en waarvan de kleur in cis-kl.t. stond. Derhalve liet ik er, om de aanschouwers enigszins te kalmeren, een kraag van E-gr.t.-kleur opzetten." En Liszt schijnt een keer tijdens een orkestrepetitie opgemerkt te hebben: "Alstublieft heren, een beetje blauwer. Deze toonaard vereist dat."

Systematische onderzoeken op dit gebied hebben tot de meest merkwaardige resultaten geleid. Zo heeft men in de vorige eeuw een theorie ontwikkeld over 'secundaire gewaarwordingen' of 'photismen' bij het beluisteren van muziek. Daarbij werd onderzocht of men direct of indirect kleuren waarnam, of deze waarnemingen helder, driedimensionaal of veelkleurig waren, enzovoorts. In enkele gevallen bleken luisteraars niet alleen visuele photismen te ervaren maar ook via de tong, dus op basis van smaken: bitter, zoet, wrang en dergelijke. In die tijd wist men ook al uit ervaring dat dergelijke photismen menigmaal door het gebruik van hallucinerende drugs als marihuana of mescaline versterkt of zelfs opgewekt kunnen worden.

Laat ik nog enkele klankkleurvoorbeelden geven: Kandinsky meende dat de klank van een fluit lichtblauw is, van een cello donkerblauw, van een viool groen, van een trompet rood,

van een trommel vermiljoen, van kerkklokken oranje en van een hoorn of fagot violet. Ideeën daaromtrent heeft hij in verscheidene schilderijen verwerkt en zelfs in een visuele, quasi-theatrale weergave van Moessorgskij's Schilderijen van een tentoonstelling.

Verdere resultaten van onderzoekingen zijn onder meer dat de toon c mat-blauw-wit kan zijn, de toon cis kleurloos, glanzend, de d roodbruin-achtig, de dis donkerblauw, de e zuiver wit, de f vol roodbruin, de fis bruin, de g middelgrijs, de gis oranje, de a stralend geel, de ais zwart en de b een witachtig mengsel van geel en rood. F-groot zou lichtgroen zijn, c-klein donkerblauw, E-groot helrood en e-klein helgroen.

Een befaamd voorbeeld van synesthesie in de muziek is te vinden bij Olivier Messiaen. Deze onderscheidt bij zijn modi en de transposities ervan verschillende kleurspectra, zoals in de derde modus (c-d-es-e-fis-g-as-bes-b-c): oranje met een aureool van melkwit met een rose schittering, met rode puntjes, zoals bij een opaal, en met enkele groene pigmenten en een heel klein beetje goud... In de verschillende transposities van een dergelijke modus veranderen die kleuren steeds.

Wat uit dit alles volgt, is dat een niet gering aantal musici door de eeuwen heen kleurenervaringen bij klanken heeft en dat de ervaren kleuren daarbij nooit gelijkkluidend zijn. Eenheid is er niet te vinden. Iedere musicus legt eigen verbanden tussen beide fenomenen. Maar voor een ieder kan de ervaring wel wezenlijk zijn. Sommige componisten hebben er in hun werk gebruik van gemaakt. Toch zal elke andere luisteraar daar weer anders op reageren, waardoor ook vanuit de relatie componist-luisteraar noch enige dwang van de ene kant noch enige noodzaak van de andere kant kan en mag gelden. Het is kortom een boeiende, maar vanuit de perceptie van het kunstobject zelf - of zoals dat in de filosofie heet: vanuit het kunstwerk an sich - geen relevantie materie.

De historische aanpak ten aanzien van de relatie tussen de visuele en de auditieve kunsten volgt een andere weg: in welk opzicht zijn er tussen beide kunstvormen aanknopingspunten te vinden en van welke aard zijn deze? Daarbij gaan we eerst van de kunsten zelf uit. In feite kennen we geen directe referenties van componisten die schilderijen of dergelijke verklankt hebben of schilders die muziekstukken geprobeerd hebben te visualiseren voor het midden van de 19e eeuw.

Vanzelfsprekend, want tot in de 18e eeuw had muziek niets met welke andere kunstvorm ook te maken, behalve wellicht de architectuur en dan nog uitsluitend omdat beide disciplines zich in de eerste plaats met wiskundige verhoudingen bezig hielden. Tegen het einde van de 18e eeuw worden wel theorieën ontwikkeld ten aanzien van de kunsten in het algemeen, maar dan nog steeds staat de muziek geheel los van de andere kunsten aangezien zij zich niet met beeldvorming bezig houdt, geen beelden vormt, behalve imaginaire. Daarmee staat de muziek zelfs boven alle andere kunsten, zoals we bij Kant, Schopenhauer en Hegel kunnen lezen.

Omdat muziek hoger zou staan en geacht wordt dieper tot de ziel van de mens door te kunnen dringen, gaan componisten zich met hun muziek op een terrein begeven waar woorden en beelden te kort schieten. Ook waar het met woorden en beelden reeds geprobeerd is. De componist voegt bewust een dimensie toe aan een gedicht, een schilderij, een roman, een beeld.

Het resultaat staat bij ons meestal bekend als programmamuziek, maar het is daar slechts één aspect van, aangezien muziek waarin handelingen of psychologische karakteristieken verklankt worden al in de Renaissance zijn voorgekomen.

Toch zijn deze oudere programmatische werken nooit aan andere kunstvormen gerelateerd dan hooguit die van het woord: een toneelstuk, een gedicht, en dan nooit als extra dimensie, als het ware van het onzegbare, maar slechts als een directe verklanking van situaties en handelingen, dus *imitatio della natura* in de meest letterlijke zin van het woord.

We moeten het dus zoeken in de muziek van de tweede helft van de 19e eeuw en onze eigen eeuw. Voorbeelden te over... Respighi's *Botticelliano* is er een voorbeeld van. Of Regers *Böcklin-Suite* naar de symbolische, vaak sombere schilderijen van Arnold Böcklin, of Rakhmaninovs *Dodeneiland* naar een schilderij van dezelfde Böcklin, of inderdaad Gunther Schullers suite naar afbeeldingen van Paul Klee.

Schuller waarschuwt in de partituur nadrukkelijk dat hij geen verklanking heeft gemaakt van wat op de schildering aan figuren te zien is, maar geïnspireerd werd door hetzij de titels, hetzij de associatie die een titel kan oproepen. Het zijn dan ook niet meer dan *Studies on Themes by Paul Klee*.

In sommige gevallen kan een kunstenaar ook geïnspireerd worden door de structuur van een kunstobject en proberen een gelijksoortige structuur in klank over te zetten. Bekende voorbeelden daarvan zijn met name in de hedendaagse kunst voor handen, zoals de muzikale mobiles van Cage, Maderna, Earle Brown en andere naar de driedimensionale mobiles van Alexander Calder vervaardigde muziekstukken. Of bepaalde aleatroïsche technieken die in de werken van Cage en Brown te vinden zijn en gelijktijdig in de schilderkunst van een figuur als Jackson Pollock.

Bij al deze voorbeelden is het opvallend hoe voorzichtig met name de componisten zijn ten aanzien van het hanteren van hun visuele voorbeelden. Vrijwel nergens wordt gerept van een directe relatie tussen de ene en de andere kunst. De componist werd 'slechts' geïnspireerd, maar zoekt - het mobile-geval uitgezonderd - niet direct naar technische parallellen.

Muziek werkt nu eenmaal volgens andere perspectiefenomenen dan de schilderkunst, een toneelstuk of een film. Al hebben film en muziek met elkaar gemeen dat ze zich in de tijd voortbewegen en steeds niet meer dan een fractie van hun realiteit prijs geven. Spanning en ontspanning - om tegen even dit wat glibberige en moeilijk te concretiseren onderwerp te noemen - worden in een tijdsverloop gerealiseerd en zijn daardoor merkwaardig genoeg wellicht tastbaarder - dat klinkt wellicht hoogst tegenstrijdig - dan wanneer een dergelijk fenomeen zich op een plat vlak afspeelt of in een onbewegelijke driedimensionaliteit.

En via deze hinkstapsprong komen we bij het laatste deel van dit vluchtige overzicht, namelijk de projectie van de derde persoon op de relaties tussen diverse kunstkakken. Wat vinden wij als buitenstanders. In principe is dat een aanzienlijk eenvoudiger standpunt, want we hebben nu niets meer te maken met de mening van de kunstenaar, noch met de ideeën uit de tijd zelf. En dan verandert inderdaad het perspectief. We kunnen nu naar hartelust interpreteren.

Zo is het ongetwijfeld geen enkel toeval geweest - hoewel, wie kan het bewijzen? - dat het

ontstaan van de zogenaamde Renaissance-polyfonie (denk aan Dufay, Binchois en anderen) vrijwel in dezelfde tijd plaats heeft gevonden als het ontstaan van de driedimensionale werking in de picturale kunsten (denk aan Masaccio). Dat vrijwel gelijktijdig de tertsenharmoniek in het modale systeem werd geïntroduceerd als de realistische afbeeldingskunst bij de Italianen of Vlamingen. Dat Michelangelo's David uit dezelfde tijd stamt als de grote polyfone en naar binnen gekeerde werken van Palestrina en dat Bernini's Pietà thuis hoort in de weelderige, extroverte klanken van de vroege Barokmeesters.

Hoewel je natuurlijk ook zou kunnen stellen dat Palestrina's starre houding ten opzichte van een perfecte techniek evenzozeer een teken is van maniërisme, zoals ook in zijn tijd in de schilder-, beeldhouw- en bouwkunst voorkwam.

Om nog even voort te gaan met onzer vergelijkende lijst: zou het toeval zijn dat de bouw van Gothische kerken een parallel vindt in de enorme panningsbogen van de Notre-Dame-school; dat Tiepolo's heldere, zonnige doorkijkjes op de plafonds van 18e-eeuwse paleizen en kerken het zo goed doen met de muziek van Geminiani, Locatelli en zelfs de directe voorgangers van Mozart? Dat de 19e-eeuwse Neogotiek direct te relateren is aan het Caecilianisme in de muziek, met het sterk opkomende historicisme en met de romantische varianten van oeroude legenden en sagen?

Iedereen kan zich dat alles probleemloos voorstellen, nietwaar? Ook dat men de opkomst van de atonaliteit direct in verband brengt met de eerste abstracte schilderijen van Kandinsky, of het serialisme van na de tweede wereldoorlog met de ontwikkeling van de computer en het ontstaan van een overwegend technocratische maatschappij en, om weer even in de geschiedenis terug te gaan, dat de herders-en-herderinnetjes-Rococo met z'n sierlijke lijnenspel en vele tierlantijntjes in dezelfde wereld thuis horen als de luchtige niemendalletjes van Mozart...

Maar nu ben ik dan toch zelf in de val gelopen, zoals zovelen voor mij en steeds weer. Inderdaad: we zijn aan het interpreteren vanuit onze eigen theorieën, vanuit onze tijd. We vinden dat allemaal. Maar is het ook zo? Zoals de late 19e eeuw Mozart als Rococo beschouwde en de late 20e eeuw deze zelfde Mozart opeens dramatisch en vroeg-romantisch vindt en dat heus niet omdat er opeens een spannende film over gemaakt bleek te kunnen worden...

Het is ook zo verleidelijk. We kunnen ons bijna niet voorstellen dat gelijktijdige evenementen niet vanuit een zelfde achtergrond, vanuit dezelfde context, eenzelfde streven voort zouden zijn gekomen. Maar terwijl de diffuse schildertrant van de impressionisten inderdaad parallellen heeft in een voor het oor - en meer ook niet! - evenzo diffuse muziek van een Debussy of Ravel, kunnen we met de beste wil van de wereld geen verband leggen tussen de ontmetelijke spanningscurven in een Wagner-opera en enige vorm in de schilderkunst, domweg omdat schilderkunst in de tijd beschouwd niet onmetelijk is, in tegendeel, niet meer dan een moment-opname is.

Overigens wat is spanning? In de muziek wordt een complex van fenomenen als spannend ervaren. Harmonische spanning is in onze burgerlijke kunstmuziek de meest voor de hand liggende, maar er is ook ritmische of metrische spanning, contrapuntische spanning of klankvlakspanning. Je hebt de langademige harmonische en melodische spanning van Bruckner of Wagner, de kortademige spanning van een Reger, de stijle spanningscurven bij een Mozart als zijn die qua lengte vele malen korter dan die bij Beethoven. Je hemelse spanningscurven bij Palestrina

tegenover de heftig wrijvende spanningen bij Gesualdo.

Daarbij komt echter steeds dat wij dat zo ervaren. Of dat in de tijd van Palestrina en Gesualdo ook zo was, kan betwijfeld worden. Klankvlakspanningen vinden we bij Stravinsky in de *Sacre du Printemps* of in Lontano van Ligeti. De eerste werkte daarbij van de ene spanning naar een andere, nog heftiger: het dissonante gestamp van de oermens. Ligeti's spanningscurven zijn daarentegen zo genuanceerd dat ze in feite als statische vlakken werken. En de spanning die de minimalisten oproepen zijn vooral het gevolg van het manipuleren van bijna niets in nog minder. Zo kan een storm in een glas water voor een vlieg beangstigend zijn...

Alles is relatief, zei Einstein. En dat geldt voor spanning en ontspanning. Bovendien is er een groot verschil tussen de spanning in een twee- of driedimensionaal kunstwerk en de spanning in een zich door de tijd voortvliedend kunstwerk. Het eerste is overwegend statisch, het tweede overwegend actief, bewegend. Elke vergelijking tussen beide kunstuitingen berust derhalve op de vooronderstelling dat ze met gelijksoortige parameters te meten zouden zijn. En dat nu is jammer genoeg niet het geval.

Alles is niet alleen relatief, maar ook suggestie. Het kunstwerk zelf is anders dan de beschouwer ervan maakt. Wie Gesualdo of Palestrina met Pontormo, Vasari of de late Michelangelo wil vergelijken - het doet er niet toe met welk oogmerk en vanuit welke criteria - moet er rekening mee houden dat genoemde componisten bewust of onbewust vanuit dezelfde psychosociologische uitgangspunten gewerkt kunnen hebben als hun schilderende tijdgenoten, dat Gesualdo's chromatiek van eenzelfde kwaliteit en geaardheid kan zijn als Vasari's inderdaad chromatisch genoemde kleurenpallet en dat er überhaupt meetbare overeenkomsten kunnen bestaan tussen beide kunsten. Bovendien moet men er rekening mee houden dat schilders en componisten over en weer enig belang in elkaars werk zouden kunnen stellen.

Elke vergelijking in dezen berust telkens op een of andere hypothese. Met als zelfs nog niet eens waterdicht bewezen quintessens dat er in muziek en ondubbelzinnig fenomeen zou bestaan dat wij spanning noemen... Wellicht is ons gevoel voor bijvoorbeeld harmonische spanning niet eigen aan de muziek zelf, maar gevormd en ingesleten door culturele en maatschappelijke patronen gedurende een grofweg twee eeuwen voortschrijdende ontwikkeling van steeds oppervlakkiger luisteren.

En de componist, als spiegel van zijn tijd, heeft daar telkens weer op ingespeeld, schroomde het harmonische effect niet, schreef steeds bewuster spanningsvolle muziek en werd een psycholoog met geluiden. Spanning en ontspanning in de muziek van de 18e, 19e en 20e eeuw is dan ook het enige waar we zonder al te veel misstappen over kunnen praten, en dan nog uitsluitend ten aanzien van de muziek zelf en die is me dunkt bekend en gekend genoeg.

Wat een kunstenaar uit een verder, voorburgerlijk verleden met zijn muziek bedoeld heeft, valt niet meer te achterhalen en wat wij er dan van maken is geheel voor eigen rekening.

©Leo Samama, 1985 (r.1992)