


ASCENDENTAAL MUSICEREN

"Waarom is er muziek? Waarom hebben we niet genoeg aan één enkele toon?"

"Omdat één aangehouden toon, hoe fraai ook van klank, altijd een zekere onrust in zich draagt, altijd klinkt als een roep, uiteindelijk om een oplossing vraagt".

Met deze dialoog tussen leerling en meester begint het boek "Solmisation und Kirchentönen" van Ina Lohr¹.

Die roepende toon (reciteertoon), die al in de vroegchristelijk kerk het draaipunt was waaromheen de kleine melodische lijnen van gezongen acclamaties en lezingen bewogen, was altijd een verheven toon, die naar een grondtoon (finalis) zou kunnen afdalen, maar dat vaak niet deed.



I N nómi-ne Patris, et Fí- li- i, et Spí- ri- tus Sancti. R7. Amen.

Niet anders is het met liederen voor de allerjongste kinderen. Aanvankelijk zijn ze gebaseerd op de afstand sol-mi, de zogenaamde roepterts. Het is het interval dat in onze oudste genen lijkt te zitten. Sol is de verheven toon, mi een tijdelijk uitrusten. Wie voor deze allervroegste kinderliederen de term kleuterdreun gebruikt (en de liederen dienovereenkomstig zingt), heeft de werking van dit oermotief eigenlijk niet begrepen en degradeert het letterlijk tot iets platvloers. Wanneer later de melodieën uitbreiden naar sol-la-sol-mi, zien we dat de roepende toon (sol) de drang in zich heeft haar roep te versterken en zodoende verder te stijgen, alvorens neer te dalen.



Bim - bam bim - bam, al - le klok-ken lui - den.

De centrale plaats van de roepende toon, ook moedertoon genoemd, haar drang naar boven en haar uiteindelijke afdaling naar een grondtoon kun je aan de geschiedenis van de mensheid of aan de levensloop van de mens koppelen. Maar zij blijft ook in latere tijden en op latere leeftijd van kracht. Zij is de uitdrukking van het verlangen van de mens naar het hogere, naar zijn goddelijke oorsprong.

Het begin van Beethoven's Vijfde Symfonie is, hoe krachtig ook, geen grondtoonmotief, maar een roepende tertst mi-do (boven de grondtoon la), die eerst (in m.3-4) ter aarde lijkt te gaan storten, maar dan in lichtheid zijn weg naar boven zoekt.

Violini I
Violini II
Violen
Violoncelli
Contrabassi

ff *p*

In het volgende fragment (slot van het Kyrie uit de Mis van Paul Hindemith) is te zien hoe de roepende toon als enige overblijft.

28 *rit.* *pp* *p* *pp*

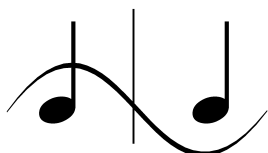
— Ky-ri - e, Ky-ri - e, Ky-ri - e e-le-i-son.

e. Ky-ri-e e - le - i - son. Ky-ri - e. Ky - ri - e e-le-i-son.

— Ky - ri - e e - le-i-son. e-le-i - son.

— Ky - ri-e. Ky - ri - e. Ky - ri-e e-le-i-son.

Ook op het gebied van ritme is iets dergelijks aan de hand. In zijn boek "Het biologisch-muzisch ritme" introduceert professor Jos Smits van Waesberghe² de termen ascendentiaal en descendentiaal voor opwaarts en neerwaarts gerichte energie in taal en muziek. Om dit te verduidelijken nemen we de kleinste ritmische kiemcel: twee momenten. Hoe verhouden die twee momenten zich tot elkaar? Iemand die stilstaat en zich in beweging wil zetten, tilt zijn voet op en zet die weer neer. In muzikale tekens ziet dat er zó uit:



De ingetekende lijn toont heffing en daling, spanning en ontspanning, activiteit en rust. Wanneer je er een woord, bijvoorbeeld "Déus", onder plaatst, zie je dat het woordaccent in de opwaarts gerichte beweging (opmaat) gemaakt wordt. Het repertoire van de grote meesters van de Renaissance levert talloze voorbeelden. In het onderstaande fragment uit Credo super De tous biens van Josquin Des Prez zijn de opwaarts gerichte woordaccenten met een pijl gemarkeerd.

Tenor

Bassus

Et in Spi - ri - tum sanc - tum, Do - - - mi - num

125

Toen een journalist aan Dinu Lipatti³ vroeg wat toch het geheim was van zijn betoverende pianospel, antwoordde hij dat hij steeds op zoek is naar opmatige momenten, waarin hij energie kan leggen, zodat het muzikale verhaal niet van punt naar punt wordt voortgeduwd, maar als het ware vanzelf gaat rollen.

Ook het jonge kind toont in zijn lopen een opwaarts gerichte energie. Sommige peuters lopen zelfs letterlijk op hun tenen! In de muziekmethode van Justine Bayard Ward⁴ leren kinderen deze opwaarts gerichte beweging in hun zingen te incorporeren. Daarmee bewandelt deze methode een weg, die haar bijdrage aan de muziekpedagogiek uniek maakt.

De strekking van dit artikel wil niet zijn dat de tegenstelling tussen ascendentiaal en descendentiaal er een is als die tussen goed en kwaad. Ina Lohr stelde immers al: één enkele toon roept een grondtoon op. Daarin hangt het ascendentiale met het descendentiale samen. De verheven toon kan alleen verheven zijn omdat een bewustzijn aanwezig is van vaste grond onder de voeten. Dat is de reden waarom in de muziekgeschiedenis pure atonaliteit slechts een kort leven beschoren was. Stijgen en dalen terwijl de toonbewegingen geen enkele relatie hebben met een grondtoon bleek al snel een heilloze weg.

De ascendentale beweging van Jos Smits van Waesberghe kan alleen bestaan omdat er na elke heffing een bodem is om zich opnieuw op af te zetten. Het gaat hier dus om een goed begrip van de samenwerking tussen ascendentiaal en descendentiaal. Laat men zijn gewicht, met de zwaartekracht mee, op de aarde vallen, dan kunnen we spreken van een descendentale tendens. Kunnen we ervaren dat het diezelfde aarde is die ons in staat stelt ons op een lichte manier op te heffen, dan spreken we van een ascendentale tendens.

Waar in onze tijd de descendentale tendens meer en meer de overhand heeft gekregen, wil dit artikel een oproep zijn aan musici en muziekpedagogen, maar ook aan anderen voor wie deze materie van belang is, om het onderzoek dat door Dom Mocquereau, Justine Bayard Ward, Ina Lohr, Jos Smits van Waesberghe en anderen is gedaan en dat helaas in de vergetelheid dreigt te raken, voort te zetten. En niet alleen verder onderzoek is van belang. Uiteindelijk is het de toepassing van ascendentale aspecten in de alledaagse praktijk van kunst en kunstonderwijs die maakt dat we onze opdracht kunnen uitvoeren: de mens in zijn aardse

hoedanigheid laten ervaren op welke wijze de goddelijke wereld zijn oorsprong en doel is. Niet meer en niet minder dan dat.

Wilko Brouwers

¹ Ina Lohr (1903-1983): Zwitsers componiste, musicologe en muziekpedagoge van Nederlandse afkomst. Doceerde aan de Schola Cantorum Basiliensis en aan de Theologische Faculteit van de Universiteit van Bazel.

² Jos Smits van Waesberghe (1901-1986): Nederlands musicoloog en filosoof. Doceerde aan de Universiteit van Nijmegen en Amsterdam en aan het Conservatorium van Rotterdam en Amsterdam.

³ Dinu Lipatti (1917-1950): Roemeens pianist en componist. Doceerde aan het Conservatorium van Genève.

⁴ Justine Bayard Ward (1879-1975): Amerikaans muziekpedagoge en grondlegger van de zogenaamde Wardmethode. Zij werkte nauw samen met Dom Mocquereau, die in het klooster van Solesmes (F) bezig was met onderzoek van het gregoriaans en een systeem ontwierp om het gregoriaanse repertoire ritmisch te kunnen interpreteren.