

het denken van grenzen in de productie van architectuur en muziek

Jacob Voorthuis

Waar ligt de grens tussen architectuur en muziek?

Als we de vraag zo stellen gaan we in ieder geval uit van het bestaan van een grens. Dat lijkt vanzelfsprekend, een grens tussen twee begrippen wordt immers gesteld door een definitie: *definitio* in het Latijn betekent *begrenzen*. Grenzen worden getrokken om eigendom aan te geven en deze te beheren. Heeft het zin architectuur en muziek als eigenaars te beschouwen van een eigen gebied? Vraagt dat niet om *grensconflicten*? Ludwig Wittgenstein heeft ons het advies gegeven niet naar de formele definitie van een woord te kijken maar naar het daadwerkelijke gebruik ervan.¹ Dit essay is een poging aan die oproep antwoord te geven. De stelling die hierbij wordt aangenomen is dat de woorden architectuur en muziek specifieke relaties tussen het menselijk lichaam en zijn omgeving duiden en deze relaties in de economie van het verstand *beheren*. Ze doen dat door de discussie ten aanzien van bepaalde processen en hun producten een betekenisruimte te bieden, een begrippenkader dat zich articuleert tegen het gehele begrippenveld van het mens-zijn.² Ieder gebruik heeft immers dezelfde oorsprong: de bruikende mens. Maar hoe moeten we dat begrippenkader in dat begrippenveld voorstellen? In dit essay wordt dat aan de hand van de begrippen tektoniek, beweging en ritme onderzocht.

Tegenwoordig denken we ook met andere metaforen dan die van het Romeinse Rijk over betekenis: nu niet als een verkaveld landschap met grensbewakers en imperiale driften, maar als innig met elkaar verweven, virtuele, min of meer stabiele netwerken van coördinaten op een complex begrippenvlak waarmee de mens de werkelijkheid simuleert ter gebruik van zijn lichaam en omgeving.³ Dit model pretendeert geen waarheid te verkondigen maar biedt een simulatie van de werkelijkheid. Met dit laatste woord wordt overigens *de manier waarop de wereld lijkt te werken* bedoeld. De virtuele verbindingen tussen de coördinaten tonen in het patroon dat ze daarmee vormen een zekere samenhang vanuit een persoonsgebonden en op de ander gericht perspectief in het discours: het perspectief van bijvoorbeeld *mijn huidige blik op de architectuur* of het perspectief van *jouw vroegere blik op de muziek* waarin verschillende zaken op elkaar worden betrokken en in het gestoei van het discours tegen elkaar worden gemeten. Vanuit een dergelijk model bekeken hoeft er geen grens getrokken te worden tussen architectuur en muziek; ze vormen kleurrijke strengen in de continuïteit van de menselijke ervaring. Toch kunnen ze, net zoals een gebied, *in kaart gebracht worden*. Maar hoe?

Architectuur en muziek worden geproduceerd door de omgeving te ordenen in het ontwerp (de *virtuele* ruimte van de tekening of een compositie), de uitvoering (de *echte* ruimte van een gebouw of een uitvoering van een muziekstuk) en de gewaarwording waarbij de virtuele ruimte en de echte ruimte op elkaar worden afgestemd in de representatie.⁴ Het *ik* is hierin leidend. In de discussie met

¹ Wittgenstein, Ludwig (1976) *Filosofische onderzoekingen*, vert. Hans W. Bakk, Boom. Oorspronkelijk gepubliceerd in 1953.

² Over het holisme in de betekenis zie Quine, W.V.O. (1951), "Two Dogmas of Empiricism," *The Philosophical Review* 60: 20-43. Herdruk in zijn 1953 *From a Logical Point of View*. Harvard University Press en het latere boek *Word and Object*, uit 1960.

³ Dit is een pragmaticistisch standpunt en wordt voor het eerst aangegeven door de Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce. Voor een toegankelijke uiteenzetting van dit standpunt zie onder andere John Dewey, (2005) *Art and Experience*, Penguin (eerst gepubliceerd in 1934). Zie ook Shusterman, Richard, (2000) *Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art*, (eerste editie verschenen in 1992)

⁴ Voor het onderscheid tussen echte en virtuele ruimte zie Summers, David, (2003) *Real Spaces, World Art History and the Rise of Western modernism*, Phaidon

anderen zorgt het *ik* ervoor de gebruikte woorden te disciplineren. Muziek is vóór alles een woord dat een discussie regisseert door de een bijzondere verzameling relaties tussen lichaam en omgeving op elkaar te betrekken en daarmee te bepalen. De zinnen *dit is architectuur* en *dit is muziek* vormen een oordeel ten aanzien van de ruimtelijke gewaarwording. In het gebruik van een dergelijke zin wordt het tableau van de omgeving dat wij zintuiglijk ondergaan door dit tableau te ordenen en te meten tegen onze ervaring, tot hechting geboden in een gewaarwording. De zin, *DIT is muziek!*, betreft een selectie en ordening van onze omgeving in de gewaarwording, het is een oordeel van een persoon in een *speciale* omgeving waar iets bijzonders gebeurt en waar de aandacht op gevestigd is op een manier die leidend is in de selectie en hechting van de elementen uit het tableau. Maar omdat het woord muziek een speciale ervaring duidt en beoordeelt, wil nog niet zeggen dat de architectuur niet op hetzelfde moment aanwezig is als bevinding. Sterker nog, die twee kunnen elkaar goed aanvullen; zo kan de ruimtelijke ervaring van prachtige muziek bijdragen aan de bevinding van een sublieme architectuur en omgekeerd. Ze duiden en beheren ieder hun eigen productie en exploratieproces, maar doen dat vanuit de eenstemmigheid van het mens-zijn, en mogen daarin alles betrekken wat zij bruikbaar achten en lijkt te werken. Beiden ontwikkelen zich in het menselijk vermogen tot exploratie en oefening van het gebruik van hun lichaam en hun omgeving. De mens kan nu eenmaal slechts vanuit de mogelijkheden en beperkingen van zijn eigen lichaam het geheel aan gewaarwordingen organiseren en plaatsen in het productieproces van het zijn.⁵ De zintuigen zijn tezamen instrumenteel in de productie van ruimte. Architectuur en muziek zijn dus conceptuele aspecten van het ik die ieder bijzondere relaties tussen lichaam en omgeving beheren. Hoe toont zich dan het onderscheid tussen de twee? Het onderscheid tussen de twee disciplines wordt met dit alternatieve model geboden op tenminste drie manieren:

1. door het patroon waarmee de disciplines het begrippenveld van het menselijk gebruik ordenen, hiërarchiseren en daarmee zichzelf portretteren in de blik van de brukende mens.
2. door de wijze waarmee ze op hun eigen manier omgaan met de instrumentele begrippen waar ze beroep op doen en vanuit een eigen gebruiksperspectief benaderen.
3. door de manier waarop ze samenkomen en zich om een bepaald thema of evenement verzamelen en daarmee, zeg maar, *hun eigen ding doen*, zoals bij het thema *de dood of het huwelijk*, thema's die zowel een muzikaal ruimtelijke als een architectonisch ruimtelijke uitwerking kennen.

Graag zou ik deze drie hier verder willen uitwerken.

Eerste onderscheid: het portretteren van een discipline

Roman Ingarden stelde zichzelf de vraag: *waar bevindt zich de muziek?*⁶ Is muziek lokaliseerbaar? Dat blijkt dus erg lastig; het is veel makkelijker aan te tonen waar de muziek zich bij nader inzien niet bevindt. Voor wat betreft de plaats van de muziek in de omgeving bevindt het zich in ieder geval niet op het blad waar het in notenschrift gecodeerd staat en bij de juiste interpretatie, met behulp van een muziekinstrument en een geoefend musicus tot muziek kan leiden. Zo kunnen we de stadia van de muzikale ervaring aanwijzen waar de muziek zich wel als trilling, echo, bewegingsherinnering, analogie of gecodeerde geheugensteun in de omgeving manifesteert en oproepen kan worden, maar waar het dan weer als gevoelsmoment of als de viering van een beweging of bewogenheid, niet is. En als de productie van muziek een patroon van luchttrillingen behoeft, dat door de oren, de gespannen huid en de spieren het lichaam binnendringt, wat dan? Is muziek dan lokaliseerbaar in het lichaam? In ieder geval niet als trillingen in de lucht, dat zijn en blijven trillingen, wellicht met een patroon, maar daarmee nog geen muziek; dat patroon moet door het oor en het brein worden

⁵ Mark Johnson, (2007) *The Meaning of the Body, Aesthetics and Human Understanding*, University of Chicago Press

⁶ Ingarden, Roman, (1989), *Ontology of the work of art*, transl. Raymond Meyer & John T. Goldthwait, Ohio State University Press. Eerste versies van dit werk werden in de jaren dertig van de vorige eeuw geschreven.

omgezet tot *geluid*, een zuiver psychosomatisch fenomeen, en dit moet vervolgens worden verheven tot muziek in het vaardige gevoel, het kennende genot of de vastbesloten afkeer wellicht. De neurologie wijst bij de constructie van muziek steeds meer in de richting van een samenspanning van de verschillende suborganen van het brein: het cerebellum, de amygdala, de prefrontale cortex en verschillende andere delen werken samen, de één meet het ritme en de maat, de ander produceert een primair emotioneel oordeel dat dan verder bij de hersenschors onder veto in het licht van de ervaring wordt heroverwogen en genuanceerd.⁷ Vervolgens heeft het genot van de muziek zijn uitdrukking in de geleiding van het gevoel en de motorische beweging, de vaardige elegante beweging die weer een proprioceptische component heeft, die op zijn beurt weer betekenis afdraagt aan de omgeving. Toch is de muziek zelf niet *het gevoel* of *de beweging*. De muziek is niet lokaliseerbaar in het lichaam, het betreft juist het samenspel, het wederkerig antwoordspel van lichaam op omgeving in het *ik* dat de relatie tussen de twee beheert. Muziek kan als zodanig beter worden voorgesteld als een woord waarmee een verzameling samenhangende relaties tussen het lichaam en zijn omgeving geduid en gekarakteriseerd wordt; muziek is een aspect van het *ik* die zinnen kan maken zoals *Ik vind dit muziek*. In die zin ontstijgt het woord nooit zijn status als abstractie, als een samenhangend patroon op een begrippenveld, immers moet het juist het gevoel, het genot, de beweging, het gehoor, de herinnering, de gewaarwording als waren ze een symfonisch orkest van samenspelende elementen dirigeren. En als dat goed geoefend wordt en lukt dan krijgen we het oordeel: *Ah! Wat een mooie muziek*. En dat vele mensen dit oordeel bij zeer verschillende ervaringen in de mond kunnen nemen onderbouwd de hier geboden visie.

Is dat anders voor de architectuur? Kort gezegd, nee. Ook de architectuur betreft een woord waarmee het proces, het ontwerpproces, het maken, of het proces van de ruimtelijke gewaarwording, tot een product leidt, zoals een goed of slecht bevonden ontwerp, een lichamelijke herinnering van ruimtelijkheid, wellicht uitgesproken in waardering, misschien zelfs verwoord in een geraffineerd kritisch oordeel, maar meestal in stilte onderhouden als een zekere vertrouwdheid of gemeenzaamheid: de geoefende ruimte, de ruimte die ik goed ken en goed kan.⁸

Het antwoord van het lichaam op muziek is het gevoel, de lach, het huilen, de diepe vreugde en de walmende simulatie van winterse droefheid, het is de dans, de uitdrukking, de beweging, het wiegen en het maken van gebaren. Het antwoord van het lichaam op de architectuur is de beweging *er langs*, of *er door*, *over*, *onder in* en *uit*, de plaatsgebonden en plaatsbepalende handeling, de oriëntatie van het lichaam op licht en zicht. Muziek manifesteert zich in het lichamelijke antwoord op geluid en dat is niet anders voor de architectuur. Architectuur manifesteert zich in het lichamelijke antwoord op het ruimtelijke grenzenpakket dat architectuur in de gewaarwording en de discussie beheert. Muziek als begrip beheert de lichamelijke productie van de muzikale ruimte in beweging en bewogenheid waar architectuur de lichamelijke productie van de sociale ruimte betreft (laten we hierbij niet vergeten dat de ruimte in het werk van Immanuel Kant toch vóór alles een organisatorisch en portretterend vermogen van het menselijk denken betreft, de ruimte zelf, zonder de filterende en daarmee bepalende werking van ons perceptueel vermogen, zullen wij nooit kennen).⁹ Het lichaam *leert* ritme, timbre, meter, harmonie, melodie herkennen en tot een samenspel brengen en oefent deze, brengt ze tot een verfijnd hoogtepunt en produceert daarmee muziek in de gewaarwording.¹⁰ Het lichaam exploreert zo haar mogelijkheden. Zo is de constructie van muziek een compositief en exploratief vermogen en zit het in de bewegingen en keuringen van het lichaam die het geluid als muziek beantwoorden.

⁷ Levitin, Daniel J., (2006), *This is your brain on music, the science of a human obsession*, Dutton

⁸ Hillier, Bill, (1999), *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*, Cambridge Univ. Press

⁹ Lefebvre, Henri, (1991), *The Production of Space*, transl. Donald Nicholas-Smith, Blackwell

¹⁰ Wittgenstein, Ludwig, *Culture and Value*, edited by G.H. von Wright, transl. by Peter Wynch, 1980, p. 51e en p. 70e

Tweede onderscheid: de omgang met begrippen, phonotektoniek, beweging, ritme

Het instrument is verantwoordelijk voor de klank en in het bijzonder voor het timbre en het gedrag van de klank. De architectuur is ook een instrument: de klank voortgebracht door de viool wordt immers weer vervormd door het materiaal en ruimtelijkheid van de omgeving, het gebouw. De phonotektoniek betreft de manier waarop materialen die met elkaar in verbinding worden gebracht zo het geluid dat wij horen, *mede bepalen*.¹¹ Aan het resulterende geluid kunnen wij vervolgens weer de productie van betekenis op gang brengen met zinnen als: *Wie is toch die badkamertenor?* Geluid is het product van ons lichaam in de vertaling van luchttrillingen die vrij komen wanneer materialen samenkomen. Wanneer twee materialen samenkomen in een constructie of de bekleding er van en zo betekenis mogelijk maken, noemen we dat *tektoniek*, van het Griekse woord *tekton*, timmerman. De tektoniek is een ontwerpdiscipline binnen de architectuur dat zich buigt over de materiaalkeuze en de articulatie van materiaal wanneer de architectonische vraag ten aanzien van de omgeving, de situatie en het gewenste programma gerelateerd wordt aan *het maken*: het inzetten en configureren van materiaal om *een goede* ruimte te scheppen.¹² Muziek en architectuur komen via de tektoniek samen in ruimte. Paul Valéry merkte op dat de persoon die muziek ondergaat in beiden is verzonken. Een mooi voorbeeld hiervan is het werk *Forty-Part Motet* (2001) van de Canadese kunstenares Janet Cardiff. Zij heeft iedere afzonderlijke stem van Thomas Tallis' *Spem in Alium nunquam habui*, individueel opgenomen en aangesloten op een eigen speaker zo dat bezoekers door de kamer konden lopen waar het kunstwerk stond opgesteld en de muziek op bepaalde plekken als geheel konden ondergaan of de stem van individuele zangers konden privilegiëren, afhankelijk van waar ze in de kamer stonden en hoe ze er zich doorheen bewogen. Architectuur en muziek zijn immersieve, ruimtelijke kunsten. Muziek is het product niet van één klankkast, het instrument, maar van een Russische poppenreeks aan klankkasten, waarvan het oor en de gespannen huid van het lichaam slechts de laatste zijn alvorens de trillingen van lucht en membraan worden omgezet in elektrische impulsen en verwerkt tot de gewaarwording. Deze in elkaar schuivende poppenreeks aan klankkasten zijn onderhevig aan een *architektoniek* en aan een *phonotektoniek*. Een bijzonder voorbeeld van de architectuur en de muziek als een op elkaar afgestemde tektoniek is de Karnataka Temple in Hampi Vithala. Het betreft hier een muzikale tempel in de meest letterlijke zin van het woord. Het verhaal (maar er zijn er meerdere) gaat dat de tempel gebouwd is als de vereringplaats voor een danseres wier bewegingen zo betoverend waren dat de lokale machthebber ertoe besloot voor haar een ruimte te maken *als muziekinstrument* om daarmee haar dans te begeleiden. De zuilen van het peristilium zijn als stenen klokkenspel ontworpen. Zowel de architectuur en de muziek worden middels dit verhaal *geproduceerd*.

In deze samenkomst van muziek, dans en architectuur openbaart zich, middels de beweging, misschien wel de mooiste relatie tussen muziek en architectuur. Het zijn niet slechts immersieve ruimtelijke kunsten maar zijn dat in het bijzonder vanwege de beweging waar zij ieder op een eigen manier antwoord op geven. De dans is het lichamelijke en ruimtelijke antwoord op de muziek, de productie van ruimte in beweging als antwoord op geluid, ritme, metrum, harmonie en melodie. Het lichaam laat zich bewegen door zelf bewogen te zijn door muziek en maakt haar ruimtelijk door haar niet alleen zichtbaar te maken, maar vooral ook in het wiegende en strekkende, buigende, proprioceptische lichaam, voelbaar. De gewaarwording is het antwoord van beweging op bewogenheid. Architectuur komt hier op verschillende manieren terug. De architectuur is, zoals we hebben gezien, een instrument van het geluid. De Stradivarius is het instrument dat de trillingen van de snaren een vorm geeft; de architectuur waarin de Stradivarius speelt, doet niet anders, het bepaalt de manier waarop die trillingen ruimtelijk werken en bepalen dus weer de manier waarop

¹¹ Dit woord komt uit Schott, Gasparis, (1677), *Magia universalis naturæ et artis*

¹² Voorthuis, J.C.T., (2007) "Tektoniek, een essay over het maken van een relatie" *De Architect*, Jaargang 38, December, 2007, pp. 116-19

het lichaam de trillingen opneemt.¹³ Maar dat is nog maar het begin. De architectuur als gebouwde structuur is een gecomponeerd grenzenpakket aan muren, openingen, scheidingsen en filters waar doorheen het lichaam beweegt op het ritme van haar eigen werking. De compositie van vlakken en kaders waar het lichaam door beweegt kent twee aspecten, namelijk de compositie van de vlakken en kaders zelf, ontworpen door de architect, en de gewaarwording van die compositie in het bewegende lichaam die het architectuurstuk van de architect weer tot een eigen *architectuurstuk* reconstrueert. Om tot de productie van ruimte, dat wil zeggen, de productie van architectuur te komen moet het gebouw worden beantwoord door het bewegende lichaam waarmee het haar ruimtelijke ervaring componeert. In de lichamelijke beweging door de ruimten van het gebouw wordt het statische gebouw tot beweging gebracht in de dynamiek van klanken en hun ruimtelijke plaatsing, de opeenvolging en ontmoeting van kleuren en texturen, de organisatie van vergezichten in composities en ten opzichte van elkaar verschuivende kaders maken de wandeling door de architectuur, de *route architecturale* een muzikale beleving. Architectuur is een ervaring waarbij het lichaam beweegt en daardoor bewogen wordt. Muziek is de lichamelijke bewogenheid dat het lichaam doet bewegen.

Dit argument kunnen we specificeren. Muziek heeft ritmische eigenschappen. Zo ook de architectuur. In de muziek is het ritme onmiddellijk waarneembaar, het is misschien wel het meest elementaire aspect van muziek, in ieder geval hetgeen dat op de meest dwingende manier antwoord eist in de beweging. Hoe maakt architectuur gebruik van ritme? Wanneer architecten met ruimte ontwerpen kunnen ze dat doen door het gebouw lineair op te vatten. Zo is de gevel van Palladio's Basilica in Vicenza als een ritmische compositie op te vatten mits men de gevel van links naar rechts of andersom *leest*. En dat soort *lezen* kunnen we onszelf aanleren, het vergt oefening en raffinement. Het ritmische aspect van de architectuur gaat echter veel verder dan dit eenvoudige doch sublieme compositietrucje. Immers beweegt men *door* de ruimte, en zo levert de beweging een tweede ritmische gewaarwording op, de looppass langs en door de verschuivende vlakken, de ritmiek van openingen etc. Maar het wordt nog complexer. Ik componeer mijn ervaring door mijn blik te richten gedurende mijn beweging door het gebouw. Daarin ontstaat de architectuur als ervaringsstuk met een duur. En dat is nog maar de helft van het verhaal. De ervaring wordt weer rijker wanneer mijn ogen en oren, tast en reuk samenwerken en wanneer die ervaring opnieuw geoefend mag worden, een volgende keer, gemeten tegen mijn al groeiende ervaring. Zo is ieder gebouw een unieke zintuiglijke compositie die situationeel bepaald wordt: gecomponeerd wordt in de ervaringsrijke gewaarwording als portret.

Derde onderscheid: zich buigen om een thema

Hoe ontstaat dan de retorische gelijkenis tussen de muziek van de rouw en de architectuur van de rouw? De organisatie en plaatsing van de gewaarwording is een proces dat we goed kunnen omschrijven als het portretteren, het plaatsen, ordenen en hiërarchiseren van alles in relatie tot elkaar vanuit een persoonsgebonden gebruiksperspectief. Stel, een persoon heeft haar kind verloren. Hiermee trekt alles wat zich bij het lichaam aandient samen in deze gebeurtenis, een absoluut nulpunt in het tijdgebonden lichaam: de gewaarwording van de dood van hetgeen de *ik* met haar hele zijn zo lief had: Alles wordt in het kader van dit evenement gemeten, iedere handeling van het lichaam in haar omgeving. Daarmee portretteert zich de wereld van dit *ik*, zich als geheel in het licht van deze gebeurtenis, alles wordt opnieuw gemeten en gerangschikt. De gelijkenis tussen al deze zaken betreft een fundamentele vrijheid alles wat zich bij het lichaam aandient in relatie tot elkaar te plaatsen en relateren in een ervaringsstructuur. Later, bij de begrafenis, richten de muziek en de architectuur zich als zijnsproducenten, beiden op deze gebeurtenis en helpen haar te *plaatsen* in verhouding tot allerlei lichamelijke en sociale aandachtspunten. De plek, de omlijsting, de

¹³ Zie het gedicht van Louis Kahn, Order is...

aankleding, de rituelen worden uit het mogelijke en het passende geselecteerd, zo ook de muziek. Het *passen* van alle elementen is een kwestie van selectie uit hetgeen zich aandient op basis van de wens van de persoon die dergelijke beslissingen mag maken. Deze persoon manoeuvreert zich binnen de mogelijkheden en beperkingen van de situatie en wellicht het normenklimaat van de cultuur. Daarin wordt het meest gepaste gezocht. Maar het selectieproces gaat verder. De *ik* beheert de gedragsmorfologie van lichamelijke houdingen, gebaren en bewegingen met generieke begrippen als zwaar, somber, licht en vrolijk. Het lichaam kan een houding aannemen bij een gemoedstoestand: slap, ingezakt, gebogen, gespannen, recht, naar boven of naar beneden kijkend. In dit spel portretteert de mens hetgeen zich aandient en plaatst het in relatie tot zichzelf en neemt een houding aan. Hierin ontstaat de mogelijkheid van een sombere muziek en een sombere architectuur, het lichaam *vindt* deze somberheid en beantwoordt haar. Het gaat hier om het te lang in diskrediet vergeten woord *karakter* dat ontegenzeggelijk op een anthropomorfe interpretatie van de wereld berust maar ook mogelijk is, net zoals de *paragone* nog altijd mogelijk is. Een manier van kijken berust immers voor zover hij lichamen mogelijk is op een existentiële beslissing om op die manier naar de wereld te kijken. *We kunnen ook anders kijken*. We kunnen iedere heersende stemming beantwoorden met ons eigen antwoord. Zoals Nietzsche aangaf zijn we in staat onszelf te overwinnen. Zo wordt de *ik* niet gedwongen de begrafenismars van Chopin te kiezen bij de begrafenis van het kind omdat het passend gevonden wordt met betrekking tot de triestheid van een dood en het drukkende gewicht van de gedachte aan ons eigen heengaan, men kan ook iets anders selecteren waar de muziek op moet antwoorden zoals het vreugdevol vieren van wat geweest is. Het *ik* kan anders kiezen: ik kan mijn eigen stijl *kieszen* mits ik via de discussie ermee in aanraking wordt gebracht of deze nieuwe stijl vind. Tijdens de geboorte van mijn zoon bijvoorbeeld, werd in de drukke operatie kamer *Paint it black* van de Rolling Stones gespeeld. Mijn vrouw had daar niet om gevraagd, ik ook niet. Het werd ons eenvoudigweg zo gepresenteerd. De muziek was misschien niet *gepast*, het is een weinig hoopgevend lied, en toch is nu juist dit lied eeuwig verbonden met de uiterst vreugdevolle geboorte van mijn zoon, een klein doch penetrant onderdeel van een groots, bijna absurdistisch schouwspel. Welke muziek was gepast geweest? Ik weet het achteraf niet. Veel zogenaamd *gepaste muziek* komt mij al snel banaliserend over en past daarmee dus ook niet meer. Het passen van muziek en architectuur bij een evenement is een existentiële aangelegenheid: de betekenis ontvouwd zich in de gebeurtenis en wordt geproduceerd door de mensen die er ten aanzien van hun verwerking van de gebeurtenis betekenis aan geven en niet andersom. Ik weet overigens wel dat ik een groot *plezier* heb in het nadenken over de muziek en de architectuur die ik bij mijn begrafenis de bezoekers wil opdringen in mijn nadrukkelijke afwezigheid. Er is keuze, ik mag kiezen en beslissen. Ik weet dat de muziek die bij de begrafenis van mijn broer werd gespeeld mijn tranen geleidden maar daar was elk deuntje dat oprecht betekenis droeg in het leven van mijn broer wel toe in staat op dat moment. De muziek werd naar de gebeurtenis toegeroepen. De muziek toont zich hier duidelijk als product. De muziek is het antwoord op mijn herinneringen en mijn situatie, mijn gemoedstoestand: de muziek is het gebaar, het gevoel, de tranen, de wieging. De gepastheid van muziek is niet objectief vast te stellen en ook niet subjectief vast te stellen maar komt tot uiting waar de omgeving en het lichaam samenkomen in een situatie en waarin ons gehele vermogen tot gewaarwording wordt aangeroepen. Dat is niet anders voor de architectuur.

Conclusie: de nieuwe kaart

In het gebruik beheren de woorden architectuur en muziek de discussie over de productie van ruimte. Die productie kent het ontwerp, de uitvoering en de gewaarwording en vooral ook hun wederkerige afhankelijkheid. Ze beheren dus niet zozeer *een gebied* als een *productieproces*: daarbij maken ze gebruik van het gehele vermogen van de mens zijn omgeving te ondergaan zei het toegespitst op de ervaring van de architectonische ruimte en/of de muzikale ruimte. Beiden woorden kunnen daarmee worden teruggebracht tot het menselijk ondernemerschap, het

verkennd vermogen van de mens zijn eigen lichaam en omgeving in te zetten ter gebruik, ten bate van groei, onderhoud, reflectie, oefening en ontwikkeling. Als we architectuur en muziek in kaart willen brengen komen we uit bij een diagrammatisch schema waar de gewaarwording van een persoon centraal staat en zich laat differentiëren om het antwoord op de gewaarwording te doen gelden in zijn handelen, een *pragmatisme* dus, van het Griekse woord πράγμα, of *handeling*. De woorden architectuur en de muziek vormen daarin fijnmazige, broze en veranderlijke netwerken van virtuele relaties waarmee begrip en duiding mogelijk worden in het discours zodat ook het ontwerp, de compositie en de uitvoering richting worden geboden.

Het hier geboden alternatieve model wil overigens niet beweren dat het voortaan verboden is om op de oude manier naar architectuur en muziek te kijken. Dat kan zeker, dan wordt het befaamde conversatiespel de *paragone* weer uit de kast gehaald. Die is gestoeld op een stoeiende heersersrivaliteit en gaat gepaard met een gretige en opportunistische grensbewaking die de continuïteit van de menselijke ervaring echter onherroepelijk laat verkavelen en woorden in zet als heerser. Vanuit het hier geboden gezichtspunt hoeft dat niet; het verschil komt nu tot stand op de manier waarop, bijvoorbeeld, ook het verschil tussen soorten gereedschap en de daarmee gepaard gaande handelingen tot stand komen. Gereedschap, materiaal, kennis en vaardigheid verzamelt zich vanuit de gebruikservaring rondom een uitdaging, het maken van een kast bijvoorbeeld, en wordt naar eigen kunnen en gebruikssuggestie geoefend en ingezet met eigen bewegingen en beoordeeld met eigen criteria. Woorden en hun gebruik zijn, naar deze analogie, stukken gereedschap maar ook het materiaal alsmede de vaardigheid ze in te zetten ten aanzien van een in woorden gevangen uitdaging. Ze verzamelen zich om een discussie of een beschrijving en nemen een plaats in: daarmee vormen ze in de discussie een tot één geheel gevlochten betekeniservaring geplaatst in het licht van de ervaring van het mens-zijn en *maken* daarmee een houding mogelijk.

Het patroon dat de abstractie *architectuur* vormt in de samenhang die het verzorgt tussen verschillende begrippen die het ter gebruik aanroept, deelt coördinaten met het begrippenveld dat wordt aangeroepen met de abstractie *muziek*, maar lang niet allemaal en bovendien kijken ze naar die begrippen met een eigen doelwens en een eigen ervaring. In dat verschil ontstaat de mogelijkheid dat ze ieder op een eigen manier gebruik maken van dezelfde begrippen die ze aanroepen. Beide disciplines maken bijvoorbeeld gebruik van het woord *componeren*, maar componeren ieder met een eigen conceptueel instrumentarium, een eigen repertoire aan middelen en materialen en ten behoeve van een eigen doelwens en op basis van de competentie van de gebruiker. Er is echter iets vreemds aan de hand met de *eigenheid* van deze concepten, middelen en doelen; het betreft hier geen *eigendom* waarbij het privilege van gebruik wordt opgeëist en exclusief is. Het betreft juist een eigenheid in het gebruik van gedeelde middelen. Om het met een eenvoudig voorbeeld te illustreren, het is niet een klank of een materiaal dat ofwel bij de architectuur hoort ofwel bij de muziek, het is het gebruik dat er van gemaakt wordt dat het onderscheid bepaald. Met het woord architectuur zoeken wij naar de ruimte van de architectuur en stellen haar ter discussie en met het woord muziek doen we navenant hetzelfde.