



Maar wat garandeert dit verloop van origineel naar kopie in *Goldberg Variations*? Of wordt onze receptie bepaald door het traject van het geïdealiseerde pythagoreïsche luisteren naar Bach, via de fetisj van het oor-georiënteerde lichaam van Gould, een danser die reageert op het luisteren met de organische beweging van zijn lichaam (zoals Paxton het zelf omschrijft), tot een niet-danser voor wie Goulds muziek enkel dient om andermans improvisatie vast te leggen in een choreografie? Het lichaam van de muzikant (Gould) zou dan een in hoge mate gespecialiseerd lichaam zijn, het lichaam van de danser (Paxton) is getraind maar balanceert tussen de herinnering aan het ballet en het gespierde lichaam van de contact-improvisator. Het lichaam van de niet-danser (Spangberg) is een vreemde factor in het reproduceren van de subjectieve expressie en de persoonlijke stijl van de danser. Het vreemde lichaam, in de betekenis van gewoon een ander lichaam, maar ook als het *compleet* andere: in het gebrek aan vaardigheid en techniek, onhandig en misplaatst.

## Bach + Gould

Als we het traject dat Paxton voorstelt zouden volgen, dan zou het niet moeilijk zijn om te begrijpen waarom hij, en ook Gould vóór hem, er voor koos om de *Goldberg Variaties* uit/op te voeren. Deze reeks variaties uit *Clavier Übung* vol. IV kan binnen haar paradigma nauwelijks als een muziekstuk gezien worden; het behoort veeleer tot de sociale praktijk van muziek die geen ander dan een maatschappelijk doel had, dat was ingegeven door en eigendom was van de opdrachtgever. En tegelijkertijd kreeg het ook de pedagogische missie mee een encyclopedische demonstratie te geven van verschillende compositorische technieken. Dat de westerse muzikale traditie het werk heeft geassimileerd in haar muzikale canon is –zoals met het merendeel van de muziek van vóór 1800 gebeurde– het gevolg van de projectie van het negentiende-eeuwse concept van een muziekwerk op de muziekpraktijk, een aanspraak die dateert van vóór muziek de autonomie van kunst verwierf. De *Goldberg Variaties* zijn een soort van *pièce de circonstance*. Volgens de anekdote werd Bach door de Russische ambassa-

deur, graaf Kaiserlingk, belast met het schrijven van een muziekstuk dat Bachs leerling Goldberg kon spelen voor de graaf, die aan slapeloosheid leed. Als het in dit artikel ging om een analytische uiteenzetting over de *Goldberg Variaties*, dan zou die aantonen dat Bachs methode van ‘compositie door variatie’ niet resulteert in organische eenheid maar dat ze een barokke monistische stellingname reflecteert die dicht bij Spinoza en Leibniz staat: het streven naar de grootst mogelijke verscheidenheid binnen de grootst mogelijke eenheid. In dit geval vanuit één enkel patroon: het thema, waarbij elke variatie even uniek en belangrijk is als dit thema. Het belangrijkste principe dat de opeenvolging van de variaties bepaalt, is bijgevolg plaatselijk contrast in karakter, eerder dan dat de gehele cyclus van 32 variaties kan ingeschreven worden in het grote toonaard-ritme van de canon + 2 variaties. Iedere variatie, met inbegrip van de Aria, die teveel in detail is uitgewerkt om slechts een thema te zijn, en die op het einde herhaald wordt, is een op zichzelf staande herschikking van de onderliggende harmonische grond- en zinsstructuur. Bachs cryptische en vernuftige spelletjes (32 maten Aria en 32 stukken in de reeks, of de laatste *Quodlibet*-variatie waarin reïfrentjes van volksliedjes verweven worden) zijn slechts spelerei en zeker geen procedure om tot een organisch geheel van variaties te komen. Daarom ook leken de *Goldberg Variaties* voor Gould perfect geschikt om twee keer opnieuw te interpreteren, van de geïmproviseerde concertuitvoering, via een gepaste afstand, naar de recompositie in de studio. Vanuit biopolitiek oogpunt zijn de *Goldberg Variaties* het product van arbeid als *poiesis*: het product van de arbeid komt los te staan van zijn maker door middel van de partituur, zodat het werk in Bachs tijd, na betaling van de commissie, zijn doel vervulde. Volgens Paolo Virno’s biopolitieke zienswijze is virtuositeit alleen mogelijk als arbeid de autonomie van kunst verwerft<sup>1</sup>. In die zin produceert een opvoering (muziekconcert of dans), en een improvisatie in het bijzonder, een gebeurtenis vanuit de illusie dat het product niet gescheiden kan worden van zijn ontstaansact. Virtuositeit is bijgevolg een activiteit die zichzelf vervult, die een doel vindt in en

god en dus ons verlies van een paradijs dat voor ons ligt. De zoete tuin waarnaar wij streven heeft een concrete, materiële, aardse vorm aangenomen die wij benoemen met namen als ‘toekomst’ en ‘voortuitgang’. Wat vandaag is, is beter dan wat gisteren was. Zij die terug willen naar het verleden beschouwen wij als conservatieven, reactionairen. Onder vele aspecten van het ultrarechtse gedachtegoed in dit land schemert een idyllisch beeld van het zuivere agrarische Vlaamse leven, van families met veel kinderen en een moeder bij de haard. Maar een leven zonder voortuitgang kan men zich in de Westerse wereld, zelfs in die rechtse kringen, eigenlijk niet voorstellen. In al onze vezels dragen wij én het besef van de onomkeerbaarheid van de tijd én de hoop die ons doet overleven. Een hoop die gevoed wordt door onze welvaart. Wellicht schiet daarom onze verbeelding te kort als we geconfronteerd worden met andere mensen –gelovige moslims bijvoorbeeld– die nog wél in een paradijs geloven? Ons beeld van dé geschiedenis is in essentie het beeld van Onze geschiedenis, die wij ervaren als een noodzakelijke en onvermijdelijke ontwikkeling. Wij denken dat wij in vergelijking met andere culturen al stadia ‘achter de rug hebben’, dat wij al ‘verder’ staan, wat vaak

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Robot** Mechanisch toestel dat de arbeid van de mens optimaliseert of vervangt. De Tsjechische auteur Karel Capek introduceert als eerste het woord met die betekenis in zijn theaterstuk uit 1920 *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robot*). In de zeventiende eeuw was het een gebruikelijke Tsjechische aanduiding voor een lijfeigene in periodie-

ke dienst van de soeverein. De emancipatie van de mechanische robot heeft vandaag het punt bereikt waar men van zelfstandige leerprocessen spreekt (artificiële