ONGEZONGEN WERELD: MUZIEK, MODERNITEIT EN RATIONALISERING

MASTERSCRIPTIE MUZIEKWETENSCHAP

Remco de Kok
Studentnummer 0302449
Begeleider: Prof. Dr. Emile Wennekes
Faculteit Geesteswetenschappen
Universiteit Utrecht
Juni, 2012

Universiteit Utrecht

INHOUD

Inleiding **3**

Hoofdstuk 1:
Presence Lost: Presentie en betekenis 6

Hoofdstuk 2:
Tussen vogelzang en engelenkoren: Muziek in de premoderne wereld 11

Hoofdstuk 3:
Tussen Arcadië en Utopia: De rationalisering van de wereld en de onttovering van de muziek 21

Hoofdstuk 4:
Sehnsucht, sublimiteit en het Absolute: Muziek en romantiek 30

Hoofdstuk 5:
Presence Regained? De muziek van de twintigste eeuw in drie casestudies 40

Conclusie **46**

Bibliografie 48

Inleiding

There's music in the sighing of a reed;
There's music in the gushing of a rill;
There's music in all things, if men had ears:
Their earth is but an echo of the spheres.

Lord Byron, Don Juan

Muziek wordt tegenwoordig in de westerse wereld met name beleefd als kunstvorm: componisten schrijven muziek, muzikanten voeren deze uit en het publiek luistert en oordeelt op basis van esthetische voor- en afkeuren. Deze conceptie van muziek als autonome kunstvorm is zo alomtegenwoordig, dat het wellicht lastig is ons te realiseren dat ze zowel historisch als geografisch gezien eerder een uitzondering dan de regel is. Het is niet nodig om ver terug in de tijd of voorbij onze grenzen te reizen, om totaal andere belevingen van muziek tegen te komen. De hedendaagse westerse muziekbeleving is in veel opzichten een product van de vroege negentiende eeuw. Ze kan echter beschouwd worden als het eindpunt van een ontwikkeling die al veel eerder in gang is gezet. Het begin van deze ontwikkeling, en daarmee het breekpunt met een andere beleving van muziek valt samen met een bredere cultuuromslag: de opkomst van de moderniteit. Dit is een complex proces dat zich in fasen heeft voltrokken en derhalve niet op een exacte definitie of een vast punt in de tijd is vast te pinnen.

De opkomst van de moderniteit heeft grote gevolgen gehad voor de relatie tussen de mens en de wereld. Cruciaal hierin was de cartesiaanse splitsing tussen subject en object. In plaats van een immanente deelnemer *aan* de wereld werd de mens een waarnemer *van* de wereld. Dit droeg bij aan het proces dat socioloog Max Weber de 'onttovering' (*Entzauberung)* van de wereld noemt. Deze verandering in de conceptie van de wereld en het menselijk zelfbeeld heeft ook de beleving van kunst, en misschien nog wel het meest de beleving van muziek, sterk beïnvloed. In de premoderne tijd speelde muziek immers een zeer centrale rol in het wereldbeeld. *Musica* werd gezien als de wetenschap die zich bezighield met de ratio's die zowel het gehele universum (*musica mundana)* als ook de verhouding tussen lichaam en ziel (*musica humana)* reguleerden. De klinkende muziek (*musica instrumentalis)* werd beschouwd als een auditieve manifestatie van de kosmische proporties die ten grondslag lagen aan het gehele bestaan. Om deze reden was muziek dan ook onderdeel van het *quadrivium*, de vier vrije kunsten die zich bezighielden met eigenschappen van

de fysieke wereld, en niet van het *trivium*, dat taal en retoriek tot onderwerp had. Hierom heeft de modernisering en daarmee onttovering van de wereld de rol van muziek ingrijpender veranderd dan alle andere kunstvormen.

De centrale vraag in deze scriptie is op welke wijze de opkomst van de moderniteit en de rationalisering van de wereld de rol en betekenis van muziek hebben beïnvloed en veranderd. Om deze gevolgen te begrijpen wordt in het eerste hoofdstuk het begrippenpaar *betekeniscultuur* en *presentiecultuur* geïntroduceerd. Deze begrippen zijn afkomstig uit het boek *Production of Presence: what Meaning cannot convey* van literatuurwetenschapper Hans Ulrich Gumbrecht. Ze worden in de volgende hoofdstukken toegepast om de veranderende beleving van muziek te begrijpen. Met betekeniscultuur verwijst Gumbrecht naar de benadering van fenomenen als dragers van betekenis die als het ware bovenop de fenomenen wordt gelegd en er daarna op hermeneutische wijze in kan worden gelezen. Presentiecultuur daarentegen slaat op een directe, lichamelijke, zintuiglijke benadering van de wereld en de fenomenen. De instrumentale rede die de moderniteit kenmerkt is enkel mogelijk binnen een betekeniscultuur, met haar scheiding tussen 'ding' en betekenis. In deze scriptie wordt daarom beargumenteerd dat de overgang van muziek als verklankte kosmische orde naar verklankte retoriek – men zou kunnen zeggen: de overgang van muziek als onderdeel van het quadrivium naar het trivium – begrepen moet worden als een gevolg van een overgang van een cultuur die primair is te begrijpen als een presentiecultuur naar een cultuur waarin betekenis centraal staat.

In het tweede hoofdstuk wordt de premoderne visie op muziek besproken. De middeleeuwen kenmerkten zich door wat Gumbrecht 'symbolisch realisme' noemt.[1] [2] Dit houdt het geloof in dat alle dingen in de wereld een inherente betekenis hebben die enkel dankzij goddelijke openbaring kenbaar is aan de mens. Het idee van kennis als het product van interpretatie en dus als product van menselijk handelen was voor de middeleeuwer ondenkbaar. De moderne conceptie van de mens als een waarnemer die in zekere zin buiten de wereld staat en deze interpreteert en daarmee actief een betekenis creëert die voorbij de materiële oppervlakte van de wereld ligt, bestond nog niet. Kennis zat als het ware *in* de materie van de dingen zelf. Het is binnen deze epistemologie dat de middeleeuwse visie op muziek moet worden begrepen. Het idee van een harmonie der sferen, een *musica mundana,* werd gezien als een reële afspiegeling van de goddelijke orde in de kosmos. Deze goddelijke orde werd weerspiegeld in de harmonie tussen ziel en lichaam (*musica humana)* en ten slotte in de hoorbare harmonie van klanken volgens pythagoreïsche principes (*musica instrumentalis).* Deze conceptie van muziek was geheel immanent: ze was onderdeel en uitdrukking van de goddelijke schepping.

[1] Alle citaten zijn weergegeven in de taal van de geraadpleegde bron.
[2] Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: what Meaning cannot convey* (Stanford: Stanford University Press, 2004), 25.

Het derde hoofdstuk bespreekt de opkomst van de moderniteit en de gevolgen die dit had voor de rol die muziek speelde. Werd de betekenis van muziek in de middeleeuwen nog als volledig immanent beschouwd, in de moderne tijd krijgt ze een transcendent karakter. Ze wordt *meta*-fysisch: de betekenis van muziek wordt niet langer in de klanken zelf gelezen, maar er als het ware bovenop gelegd. Muziek verliest haar sacrale karakter: ook de muziek wordt 'gerationaliseerd'. Hierbij valt te denken aan de experimenten met gelijkzwevende stemming door Vincenzo Galilei of de volledig tekstdienende rol die muziek ging spelen binnen zowel de monodische composities van de Florentijnse Camerata, welke zouden bijdragen aan de opkomst van de opera, als aan de muziek van de protestante kerken (en in mindere mate ook in de muziek die volgde uit de contrareformatie). Muziek verliest haar rol als verklanking (en verklanker) van kosmische orde en wordt een zuiver retorisch fenomeen. Weber onderzoekt dit fenomeen in zijn *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921). Volgens Weber is de rationalisering van de muziek een van de vele tendensen die onderdeel zijn van en bijdragen aan de onttovering van de wereld. Dit is een proces dat uiteindelijk leidt tot vervreemding, aldus Weber, omdat het enkel feiten oplevert en geen waarden.

Tijdens de romantiek in negentiende eeuw probeerden veel filosofen, dichters, componisten en muziekcritici als E.T.A Hoffmann, Friedrich Schiller, Arthur Schopenhauer en August von Schlegel muziek haar sacrale rol terug te geven om zo een einde te maken aan de vervreemding die het rationalistische wereldbeeld met zich meebracht. Een sleutelbegrip in deze reconstitutie van muziek als middel tot kosmische openbaringen is het 'sublieme': de ervaring van overrompeling en overweldiging die tot een blik op een hogere werkelijkheid zou moeten leiden die niet in woorden gevat kan worden. Muziek was voor de romantici niet zozeer een uitdrukking *van* het goddelijke, als wel het goddelijke *zelf*. Kunst werd, zoals Carl Dahlhaus stelde in *The Idea of Absolute Music*, een religie, met muziek, en met name absolute muziek, als oppergod aan de top van het pantheon. In het vierde hoofdstuk wordt onderzocht in hoeverre de romantiek erin geslaagd is het gat te dichten dat de moderniteit geslagen heeft tussen mens en wereld.

Ten slotte zullen de heroverwegingen over de aard van muziek die we vinden in het werk van twintigste-eeuwse componisten als Harry Partch, Giacinto Scelsi en John Cage worden besproken. Wellicht kunnen deze componisten worden gezien als zoekers naar een nieuwe *musica mundana*, waarbij muziek niet langer als retorisch middel wordt ingezet, zoals in de romantiek nog steeds gebeurt, maar als onderzoek van klank en haar relatie met de wereld zelf.

1

Presence Lost: Presentie en betekenis

We believe that we invent symbols. The truth is that they invent us; we are their creatures, shaped by their hard, defining edges.

Gene Wolfe, The Book of the New Sun

Met de scheiding van de natuurwetenschappen en geesteswetenschappen in de negentiende eeuw door Wilhelm Dilthey was ook de epistemologische basis van beide takken van de wetenschap bepaald. Dilthey maakte zijn onderscheid op basis van zowel onderwerp als methode. De natuurwetenschappen hebben als onderzoeksobject de verschijnselen in de natuurlijke wereld. Deze gedragen zich volgens vaste causale patronen, en het is de taak van de natuurwetenschappen om deze patronen te ontdekken, en daarmee de natuurlijke wereld te verklaren. Deze methode volstaat echter niet waar het de culturele voortbrengselen van de mens betreft, welke het onderzoeksobject van de geesteswetenschappen zijn. Een cruciale eigenschap van menselijk handelen is intentionaliteit: mensen handelen niet enkel op basis van causale factoren, maar hebben redenen voor wat ze doen. Hierom volstaat de natuurwetenschappelijke methode niet voor het onderzoeken van menselijk handelen en culturele artefacten. Het gaat er binnen de geesteswetenschappen niet om te verklaren (*Erklären*) maar om te begrijpen (*Verstehen*), aldus Dilthey.[3] Het is van belang te achterhalen wat het onderzoeksobject betekent en waarom. Deze epistemologische afbakening van de geesteswetenschappen heeft ertoe geleid dat interpretatie als de *sine qua non* van de geesteswetenschappen is komen te gelden. Culturele artefacten worden benaderd als dragers van betekenis, die de onderzoeker er op hermeneutische wijze in probeert te lezen. Deze benadering is tot op de dag van vandaag dominant binnen de geesteswetenschappen. Zelfs binnen het deconstructie-denken, dat het bestaan van objectieve, vaststaande betekenis ontkent, staat interpretatie nog steeds centraal. Doorgaans gaat de aandacht niet uit naar de voor de zintuigen aanwezige materialiteit van een werk, maar naar een betekenis die onder de materiële oppervlakte wordt verondersteld te liggen.

[3] Rickman, H.P, *Wilhelm Dilthey: Pioneer of the Human Studies* (Berkeley: University of California Press, 1979), 64.

Dat hiermee voorbij wordt gegaan aan de eigenschappen van culturele objecten die zich niet op hermeneutische wijze laten duiden is iets dat de laatste jaren binnen de geesteswetenschappen steeds meer aandacht heeft gekregen. Hierbij valt te denken aan Susan Sonntag, die in *Against Interpretation* in plaats van hermeneutiek pleit voor "an erotics of art"[4], en Carolyn Abates *Music – Drastic or Gnostic?* waarin ze de hermeneutische activiteit van zoeken naar de betekenis van een muziekwerk onderscheidt van de puur fysieke ervaring van het geven van of luisteren naar een *uitvoering.*[5] In zijn boek *Production of Presence: what Meaning cannot convey* omschrijft Hans Ulrich Gumbrecht deze vermeende blinde vlek van de geesteswetenschappen als volgt: "The price that the humanities had to pay for this move was obvious: it was the loss of any non-Cartesian, any non-experience-based type of world reference."[6]

Gumbrecht omschrijft het soort effecten van culturele artefacten waarmee de geesteswetenschappen zich doorgaans bezighouden als betekenis-effecten. Hiertegenover zet hij presentie-effecten: de zuiver materiële effecten die zich enkel aandienen aan de zintuigen. Hij begint zijn boek met de observatie dat het de geesteswetenschappen door hun fixatie op betekenis grotendeels ontbreekt aan een theoretisch apparaat om deze presentie-effecten te duiden. De eenzijdige focus op interpretatie en betekenis die de geesteswetenschappen kenmerkt is een symptoom van de moderne westerse cultuur als geheel. Deze laat zich volgens Gumbrecht omschrijven als *betekeniscultuur*. Hiertegenover stelt hij wat hij omschrijft als *presentiecultuur*. Met deze dichotomie verwijst hij naar twee fundamenteel verschillende wijzen om de wereld te ervaren. Tekenend voor dit onderscheid is de visie op wat een teken is. In een betekeniscultuur wordt een teken begrepen als een samengaan van een materiële verschijningsvorm (*signifiant*) en een immateriële inhoud (*signifié*), zoals in de twintigste eeuw door de Saussure werd beschreven. De *signifiant* wordt enkel als relevant ervaren als drager van de *signifié* die erin wordt gelezen. De *signifiant* zelf wordt verder als van gering belang gezien: de aandacht gaat uit naar de puur conceptuele betekenis van het teken en niet naar de fysieke vorm waarin deze verschijnt. Binnen een presentiecultuur wordt een teken op hylomorfistische wijze begrepen. Deze zienswijze vindt zijn oorsprong in Aristoteles' *De Anima* en houdt in dat iedere substantie bestaat uit een samengaan van vorm en materie. Materie refereert naar de ruimtelijke uitgebreidheid, vorm is datgene dat de materie waarneembaar maakt. Ongevormde materie is pure potentialiteit, die pas een *iets* wordt door de vorm die de potentialiteit van de materie actualiseert. Hoewel iedere entiteit kan worden geanalyseerd als een verbinding van vorm en materie zijn deze niet fysiek

[4] Susan Sonntag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2001), 14.
[5] Claudia Abate, "Music – Drastic or Gnostic?," *Critical Inquiry* 30/3, (2004): 505-536.
[6] Gumbrecht, *Production of Presence*, 43.

scheidbaar.[7] Binnen het hylomorfistische paradigma bestaat er geen scheiding tussen een zuiver materiële en een zuiver conceptuele component: beide zijn even zeer direct en ruimtelijk aanwezig in de wereld.[8]

Tot zo ongeveer de renaissance liet de westerse wereld zich primair beschrijven als een presentiecultuur. Een treffend voorbeeld dat Gumbrecht aanhaalt is de veranderende rol van de eucharistie. Het brood en de wijn waren in de middeleeuwse visie op de eucharistie de 'materie' waarin de 'vorm' van het lichaam en bloed van Christus letterlijk aanwezig, *present*, werden. Binnen het protestantisme, dat, zoals onder meer Max Weber heeft beschreven, als de moderne religie *par excellence* kan worden gezien, veranderde de kijk op de eucharistie radicaal.[9] Het geloof in de transsubstantiatie maakte plaats voor de overtuiging dat het brood en de wijn slechts symbool stonden voor het lichaam en bloed van christus. De middeleeuwse overtuiging van eenheid van vorm en materie *in* de wereld maakte plaats voor de scheiding tussen materiële aanwezigheid (brood en wijn) en conceptuele betekenis (lichaam en bloed). Oftewel: presentie maakte plaats voor betekenis. Deze scheiding tussen het lichamelijke en materiële enerzijds en het mentale en conceptuele anderzijds is emblematisch voor een van de centrale thema's van de moderniteit: verdeeldheid: "modernity, by disenchanting the world, divides it."[10]

De moderne beleving van de wereld is metafysisch in de zin dat ze voorbij (meta) de fysieke aanwezigheid van de fenomenen (fysica) wil gaan. Een sleutelfiguur in deze ontwikkeling was René Descartes. Zijn zoektocht naar zuivere, onbetwijfelbare kennis leidde tot de scheiding tussen het denkend subject, de *res cogitans*, en de objecten in de wereld, de *res extensa*, waartoe ook het lichaam behoort. Descartes' belangrijkste conclusie in zijn zoektocht was immers het beroemde *cogito ergo sum*: hij kon aan alles twijfelen, behalve aan het feit dát hij twijfelde, waarmee impliciet bewezen was dat hijzelf als denkende substantie bestond (er moest immers *iets* zijn dat twijfelde). Hiermee is niet alleen de scheiding tussen geest en materie een feit, maar ook de hiërarchische positie van de eerstgenoemde boven de laatstgenoemde. "The Cartesian discovers and affirms his immaterial nature by objectifying the body", aldus Charles Taylor.[11] Hiermee heeft Descartes de kiem gelegd van de situatie die Gumbrecht beschrijft in zijn boek. De zintuigen, zo schijft Descartes, zijn onbetrouwbaar: de wereld kan anders zijn dan we hem waarnemen. Wat in de geest gebeurt is echter onbetwijfelbaar: "It comes down to his: Thought

[7] John Marenbon, *Medieval Philosophy: An Historical and Philosophical Introduction* (New York: Routledge, 2007), 11.
[8] Gumbrecht, *Production of Presence,* 29.
[9] Zie: Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (London: Routledge, 2003).
[10] Daniel Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 23.
[11] Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 146.

and thought alone cannot be taken away from me."[12] Het ik is dus in eerste instantie een denkend ik, gescheiden van de 'uitgebreide materie' die het lichaam is:

> "Accordingly, from the fact that I have gained knowledge of my existence without noticing anything about my nature or essence except that I am a thinking thing, I can rightly conclude that my essence consists soley in the fact that I am a thinking thing. […] I have a clear and distinct idea of myself insofar as I am just a thinking and unextended thing, and, on the other hand, I have a distinct idea of my body insofar as it is just an extended and unthinking thing. It's certain, then, that I am really distinct from my body and can exist without it."[13]

Een scheiding tussen lichaam en geest zoals Descartes die voorstelde was voor de middeleeuwer ondenkbaar. Beide waren voor hen slechts verschillende aspecten van dezelfde entiteit. Ook de mens werd op hylomorfistische wijze begrepen: als een samengaan van materie (het lichaam) en vorm (de ziel). Zo werd de wederopstanding van de doden in de middeleeuwse eschatologie primair geïnterpreteerd als een *lichamelijke* wederopstanding waarbij het dode lichaam herenigd werd met de ziel.[14] [15] De ziel was voor Aristoteles en door hem beïnvloede denkers als Thomas van Aquino de vorm die de potentialiteit van het lichaam actualiseert.[16] Een mens als lichaamsloze ziel was binnen dit paradigma even ondenkbaar als de kleur blauw zonder een *iets* dat blauw is.

Sinds Descartes werden het conceptuele, het mentale en betekenis gescheiden van het materiële, het lichamelijke en presentie. De geest werd niet enkel van het lichaam gescheiden, maar van de fysieke wereld als zodanig. Hiermee werd de mens een zuiver geestelijke waarnemer van een zuiver materiële wereld. Deze separatie is van grote invloed geweest op de menselijke zelfreferentie en de relatie tussen mens en wereld. Hegel omschreef de situatie als volgt: "Man has become 'amphibious', split between himself and his environment, and unable in his self-styled sovereignity to mediate between object and subject, freedom and neccesity, sense and reason, fact and value."[17]

Muziek werd in de premoderne wereld gezien als een manifestatie van de eenheid en samenhang van de gehele schepping. De epistemologische omslag van presentiecultuur naar betekeniscultuur in de renaissance maakte een einde aan het geloof in deze eenheid. Uiteraard

---

[12] René Descartes, "Minds and Bodies as Distinct Substances," in *Philosophy of Mind: a Guide and Anthology,* red. John Heil. (Oxford: Oxford University Press, 2004), 37.
[13] Ibid., 44
[14] André Vauches, Barrie Dobson en Michael Lapidge, red., *Encyclopedia of the Middle Ages* (Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000), 1232.
[15] Caroline Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336* (New York: Columbia University Press, 1995), 229-343.
[16] Thomas S. Hibbs, red., *Thomas Aquinas on Human Nature* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1999), xii.
[17] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vert. T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), 54.

had dit grote gevolgen voor de rol, betekenis en beleving van muziek, zoals uit de volgende hoofdstukken zal blijken.

2

Tussen vogelzang en engelenkoren: Muziek in de premoderne wereld

Quod est musica? Est bene modulandi scientia.

Janos Czerey, De Musica Plana

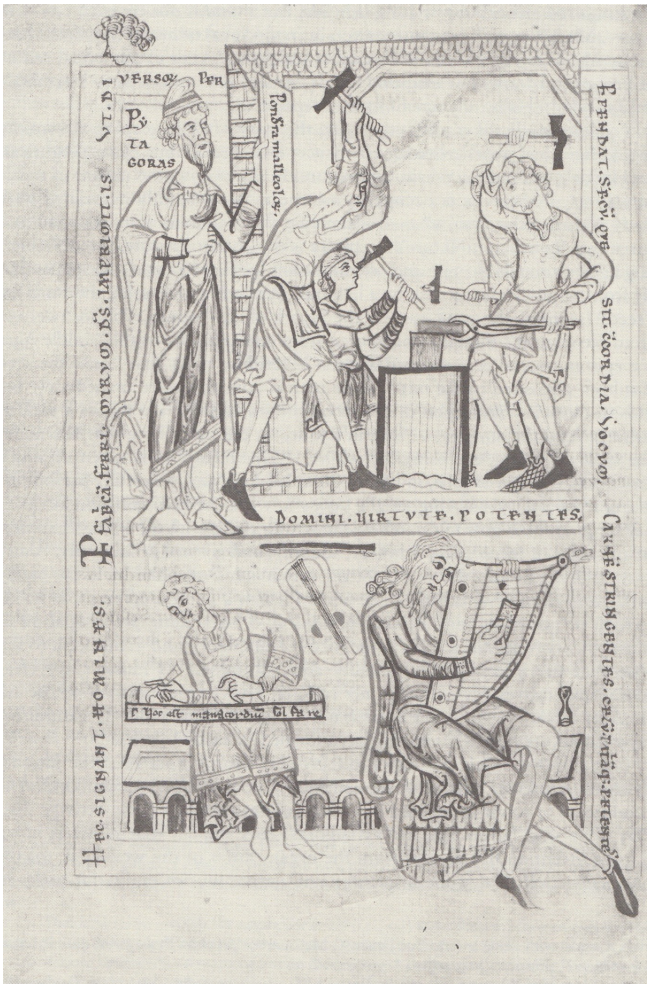
In zekere zin is het niet correct om het Latijnse woord *musica* dat in vele middeleeuwse teksten voorkomt te vertalen als 'muziek'. Hoewel beide begrippen elkaar overlappen in betekenis, is *musica* een begrip dat zowel een bredere betekenis heeft als een veel specifiekere.[18] Exemplarisch voor het verschil tussen de middeleeuwse en de hedendaagse conceptie van muziek is de positie ervan binnen het middeleeuwse universitaire curriculum. Dat bestond uit de zogenaamde 'zeven vrije kunsten', en was verdeeld in het trivium, dat de basis van een universitaire opleiding vormde, en het quadrivium, de vakken die gevolgd werden wanneer de student het trivium met succes doorlopen had.[19] Het trivium omvatte de talige wetenschappen: grammatica, dialectiek en retoriek. Hierin werden respectievelijk de vaardigheid van het correct spreken en schrijven, het logisch consequent redeneren en het houden van een overtuigend betoog aangeleerd. Het quadrivium bestond uit de rekenkunde, de geometrie, de astronomie en de muziek. Het verbindende element binnen deze vakken is dat ze zich allen bezighouden met getallen en afstanden. Binnen dit licht moet de middeleeuwse positie van muziek worden begrepen. Muziek werd gezien als de wetenschap die zich bezighield met de proporties die overal in de goddelijke schepping terug te vinden zijn. Voor de moderne mens die bij muziek direct denkt aan georganiseerd geluid in klinkende uitvoering is dit wellicht een vreemde gedachte. Voor de middeleeuwer was muziek echter eerder een hele faculteit dan een enkel onderwerp dat

[18] Elizabeth Eva Leach, *Sung Birds: Music, Nature and Poetry in the Later Middle Ages* (Ithaca: Cornell University Press, 2007), 11.
[19] 'Kunst' dient hier te worden begrepen als het Latijnse *ars*, oftewel 'kunde' of 'vaardigheid', en niet in de zin van het woord die het in de achttiende eeuw zou krijgen.

bestudeerd werd. De moderne invulling van het begrip muziek was slechts een klein onderdeel van wat het begrip *musica* omvatte:

> Music's sounding manifestation is, in medieval terms, optional: the harmony of music – music's fubdamental 'music-ness' – lies in numerical ratios, in proportion alone. For medieval minds, *musica* does not need to be embodied as sound: this is only one of its three species.[20]

De overtuiging dat de gehele werkelijkheid kan worden begrepen als een representatie van numerieke verhoudingen heeft haar oorsprong in de zesde eeuw voor Christus bij Pythagoras.[21] Beroemd en veel aangehaald in middeleeuwse teksten is een mythe over hoe Pythagoras de aritmetische verhoudingen tussen muzikale intervallen ontdekte (zie afbeelding 1).



Afbeelding 1: Pythagoras ontdekt de harmonische proporties, uit een kopie van Johannes' *De Musica* in een dertiende-eeuws manuscript (*D-Mbs* Clm 2599, f.96v). In: Leach, *Sung Birds,* 18.

[20] Leach, *Sung Birds,* 17.
[21] Pythagoras zelf heeft voor zover bekend geen geschriften nagelaten; alles wat bekend is over zijn leer is afkomstig uit teksten van leerlingen en latere commentatoren.

Volgens deze mythe liep Pythagoras langs een smidse en hoorde hij daar hoe de klappen van de hamers op de aambeelden intervallen veroorzaakten. Hij liet de smeden hamers ruilen om uit te sluiten dat de intervallen door de kracht waarmee de hamers het aambeeld raakten werden veroorzaakt. Vervolgens woog hij de verschillende hamers en kwam tot de conclusie dat de intervallen werden veroorzaakt door de verhoudingen in het gewicht van de hamers: 6:8:9:12. In deze ratio's zijn alle perfecte consonanten te vinden: het octaaf, de reine kwint en de reine kwart.[22] De mythe wil dat hij het experiment herhaalde op een zogeheten monochord. Dit is een instrument met een enkele snaar en een beweegbare brug, waarmee de snaar in verschillende verhoudingen kan worden verdeeld. Dit experiment leverde dezelfde ratio's op, waaruit bleek dat muziek een hoorbare manifestatie is van natuurkundige proporties. Pythagoras extrapoleerde dit principe vervolgens naar de gehele werkelijkheid. Volgens hem was de kosmos op alle niveaus het resultaat van de getalsverhoudingen die eraan ten grondslag liggen: "It is clear that the pythagoreans did not simply discern congruities among number and music and the cosmos: they identified them. Music *was* number, and the cosmos *was* music."[23]

Van zeer grote invloed op het middeleeuwse denken over muziek was Boethius' werk *De Institutione Musica*, een werk dat op zijn beurt weer in sterke mate schatplichtig is aan de pythagoreïsche traditie. Boethius maakt in zijn boek onderscheid tussen drie vormen van muziek: *musica mundana, musica humana* en *musica instrumentalis*.[24] Van deze drie categorieën is het enkel de *musica instrumentalis* die overeenkomt met de hedendaagse invulling van het begrip muziek: klinkend, door de mens voortgebracht georganiseerd geluid. De *musica mundana* of *musica universalis* was in de middeleeuwse visie de hoogste vorm van muziek en werd gezien als de 'muziek' van de kosmos. Dit moet worden begrepen binnen de dominante kosmologie in de premoderne tijd. Binnen deze kosmologie bevond de aarde zich zonder te bewegen in het midden van het heelal. Om de aarde heen draaiden de maan en planeten in concentrische, perfecte cirkels: de sferen. De buitenste sfeer, en daarmee de grens van het universum, was de sfeer waarop de sterren zich bevonden.[25] De hemellichamen draadien in hun sferen rond de aarde, en deze beweging werd verondersteld een al dan niet hoorbare klank voort te brengen: de harmonie der sferen. De gedachte dat de hemellichamen een kosmische muziek produceren komt constant in diverse gedaanten terug door de gehele oudheid en middeleeuwen. Zo vertelt Plato in

---

[22] Leach, *Sung Birds,* 16.
Het octaaf is 6:12 (oftewel 1:2),; de reine kwint 6:9 (oftewel 2:3) de reine kwart 6:8 (oftwel 3:4) en de hele toon 9:8.
[23] Jamie James, *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe* (London: Abacus, 1993), 30-31.
[24] Pythagoras zelf maakte dit onderscheid ook al, Boethius was wel de eerste die de benamingen *musica mundana, musica humana* en *musica instrumentalis* er voor gebruikte.
[25] Jocelyn Goodwin, *Harmonies of Heaven and Earth: The Spiritual Dimension of Music from Antiquity to the Avant-Garde* (London: Thames and Hudson, 1987), 124.

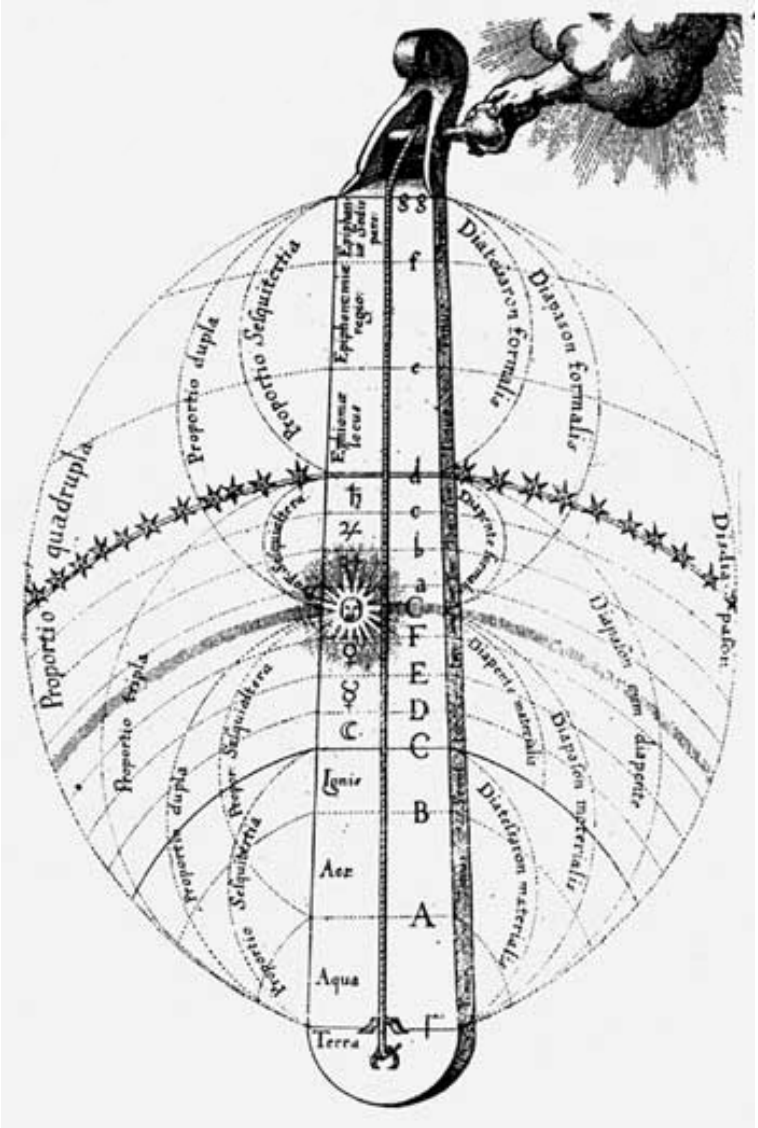
de *Politeia* de mythe van Er, waarin de reis van een overleden soldaat door de hemelen wordt beschreven. Volgens deze mythe staat er op iedere planeet een sirene die een toon zingt, waarbij alle tonen tezamen een harmonisch akkoord vormen.[26] [27] In de christelijke tijd werden deze sirenen vervangen door engelenkoren, zoals we onder meer tegenkomen in Dante's *Divina Commedia*. De basisgedachte van een kosmische muziek, voortgebracht door ofwel de beweging van de planeten, ofwel door sirenen of engelenkoren, is echter een terugkerend thema in de kosmologie van de premoderne tijd.[28]

Deze muziek 'stemde' de gehele kosmos volgens de pythagoreïsche ratio's van 1:2, 2:3, 3:4 en 9:8 en was verantwoordelijk voor de proporties van de seizoenen en andere divisies van tijd, evenals voor de harmonie tussen de vier elementen water, vuur aarde en lucht.[29] Daniel Chua merkt op dat als er ooit zoiets als 'absolute muziek' bestaan heeft, dat het dan deze *musica mundana* was: "the absolute music he [Pythagoras] bequeated to humanity was not so much a music to be composed as a music that composed the world."[30] De invloed die deze kosmische harmonie had op de menselijke wereld werd in veel middeleeuwse geschriften inzichtelijk gemaakt met de metafoor van een kosmische monochord (zie afbeelding 2). In deze afbeelding is bovenaan de hand van God te zien, die de monochord stemt. De snaar van de monochord die zich uitstrekt van de kosmos tot de aarde is een metafoor voor de wijze waarop de harmonische ratio's een verbondenheid en eenheid in de gehele schepping tt stand brengen. De vroege-renaissance geleerde Giambattista della Porta stelde deze verbondenheid voor als:

> a rope stretched from the first cause as far as the lowest and smallest of things, by a reciprocal and continuous connection […] spreading its beams, reaches so far that if we touch one extremity of that cord it will make tremble and move all the rest.[31]

---

[26] Plato, *Politeia*, X.614B-619B, vert. G. Koolschijn (Amsterdam: Athenaeum, 2005), 418-419.
[27] De Griekse muziek maakte gebruik van achttonige modi. Dat de vraag hoe het gelijktijdig laten klinken van alle acht tonen tot een harmonische klank kan leiden niet aan de orde komt in het werk van de Pythagoreeërs wordt doorgaans verklaard vanuit het monofone karakter van de Griekse muziek. Zie: W.K.C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, vol 1*, The Earlier Presocratics and the Pythagoreans* (Cambridge:Cambridge University Press, 1962) 295-301.
[28] Desondanks is he idee van een harmonie der sferen niet geheel onomstreden. Naast Aristoteles wijzen bijvoorbeeld ook Vincent van Beauvais en Roger Bacon de harmonie der sferen af als bijgeloof.
[29] Daniel Chua, *Absolute Music,* 15.
[30] Daniel Chua. *Absolute Music,* 15.
[31] Giambattista della Porta, *Magiae naturalis libri viginti* (1589), geciteerd in Michel Foucault, *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences* (London: Routledge, 2005), 21.



Afbeelding 2: Robert Fludd, monochord uit *Utrisque cosmi*. In: Prins en Teeuwen, *Harmonisch Labyrint*, 123.

De harmonie die de macrokosmos beheerste, beheerste dus ook de microkosmos: de *musica humana*. Met deze 'muziek van de mens' werd de harmonie tussen ziel en lichaam, tussen delen van de ziel en tussen de delen van het lichaam bedoeld, een idee dat past binnen het hylomorfistische mensbeeld van eenheid van lichaam en ziel. Zo werd bijvoorbeeld geloofd dat de geestesgesteldheid samenhing met een goede balans in de verschillende lichaamssappen of *humores*: het bloed, de gele gal, zwarte gal en slijm. Luiheid en lusteloosheid bijvoorbeeld, werden gewijd aan een teveel aan slijm en een teveel aan zwarte gal werd gezien als de oorzaak van depressie en melancholie. Boethius schreef hierover:

> Likewise upon awakening, they [de pythagoreeërs] purged the stupor and confusion of sleep with certain other modes, for they knew the whole structure of our soul and body has been joined by means of musical coalescence.[32]

Ziekte en ongezondheid hielden dus in dat de mens 'ontstemd' was; niet langer in harmonie was met *musica mundana*. Men geloofde dat de klinkende muziek, *musica instrumentalis*, van invloed kon zijn op de balans van de lichaamssappen, een overtuiging die tot in de late barok van invloed was op het denken over muziek.[33] Ook deze overtuiging heeft een pythagoreïsche oorsprong. Zo wordt in een andere mythe over Pythagoras verteld van een jongeman die de hele nacht had geluisterd naar liederen van een fluitspeler in de frygische modus. Die stond erom bekend dat deze gewelddadige gedachten bij de luisteraar kon oproepen. De jonge man zag later die avond hoe het meisje op wie hij verliefd was bij het huis van zijn rivaal naar binnen ging. Hierop wilde de man onder invloed van de muziek die hij beluisterd had het huis van zijn rivaal in brand steken. Pythagoras liet de fluitspeler muziek spelen in spondeeën, een ritmische vorm die erom bekend stond dat ze rustgevend was. Terstond kwam de jongeman tot zijn zinnen en ging rustig naar huis.[34]

Dergelijke overtuigingen over het verband tussen ritmische en melodische modi en het menselijk gedrag werden algemeen gedeeld in de premoderne wereld. Zo bracht Ramos de Pareja in zijn *Musica Practica* de acht kerkmodi in verband met zowel de hemellichamen als geestesgesteldheden en brengt zo *musica instrumentalis* samen met *musica mundana* en *musica humana*:

Dorisch D-D –	Zon – verdrijft slaap
Hypodorisch A-A (finalis D) -	Maan – wekt slaap op
Frygisch E-E –	Mars – cholerisch en heetgebakerd
Hypofrygisch B-B (finalis E) –	Mercurius – de modus van vleiers
Lydisch F-F –	Jupiter - vreugde
Hypolydisch C-C (finalis F) –	Venus – weldadig, ook vrouwelijk
Mixolydisch G-G –	Saturnus – neigt naar melancholie
Hypermixolydisch A-A (finalis A) –	Sterrenhemel – aangeboren schoonheid en lieflijkheid, vrij van alle kwaliteiten en geschikt voor ieder gebruik.[35]

Deze lijst illustreert de positie van de *musica instrumentalis* in de premoderne wereld. De klinkende muziek werd enkel van belang geacht voor zover ze een uitdrukking was van de *musica mundana*

[32] Boethius, *De Instituione Musica*, vert. Calvin M. Bower, red. Claude V. Palisca, *Fundamentals Of Music* (New Haven & Londen: Yale University Press, 1989), 7.
[33] J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, en Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (New York: W.W. Norton, 2006), 296.
[34] Boethius, *De Instituione Musica*, 5.
[35] Goodwin, *Harmonies of Heaven and Earth*, 137.

en *musica humana*. Waar het begrip *musica* allerlei zaken omvat die niet in ons hedendaagse concept 'muziek' passen, is het begrip *musica instrumentalis* juist een veel nauwer begrip:

> The medieval concept of music differs profoundly from ours both in its manifest nature (which does not have to be sonic) and in its reception (which does not have to be through hearing). The criteria for the production of music as manifested sound, however, are far narrower in definition than we would allow: it must be natural *and* rational.[36]

Muziek was voor de middeleeuwer fundamenteel met de mens verbonden doordat de muziek evenals de mens wordt gekenmerkt door een samengaan van het natuurlijke en het rationele. Dit situeerde de muziek tussen de zang van vogels (die wel natuurlijk maar niet rationeel is) en engelenzang (die wel rationeel is maar niet natuurlijk).[37]

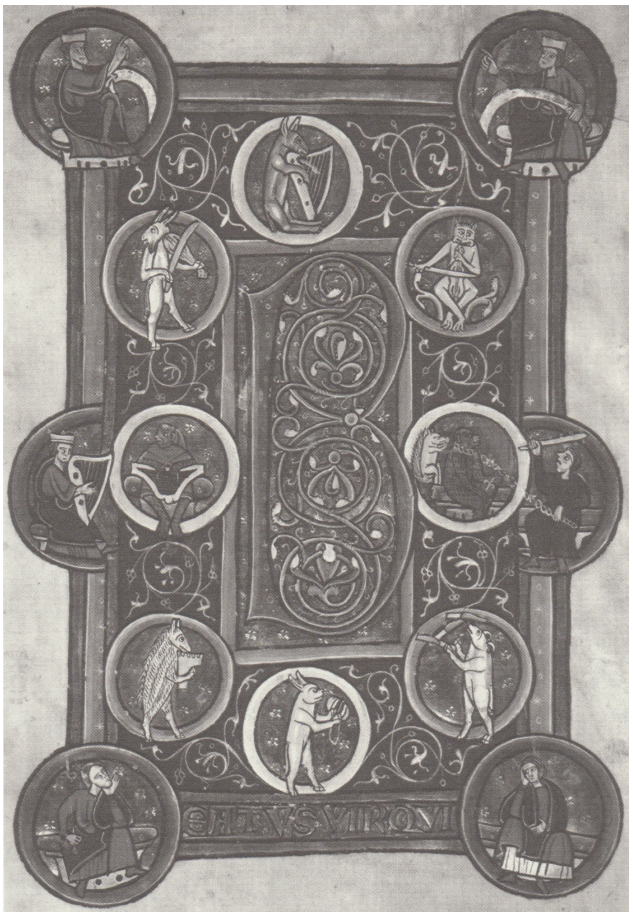
De *musica instrumentalis* werd onderverdeeld in drie categorieën: de *musica organica* (blaasinstrumenten), *musica ritmica* (slag- en snaarinstrumenten, waarbij de vingers het geluid voortbrengen) en *musica harmonica* (zang). Aan deze muziek werden twee voorwaarden gesteld. Het centrale begrip bij deze voorwaarden is *ratio*. Ten eerste was het van belang dat hetgeen dat uitgevoerd werd rationeel was. Als er een tekst was, moest die zinnig en begrijpelijk zijn, en de muziek moest daarnaast zowel harmonisch als ritmisch zijn gebaseerd op de ratio's die ook de onderliggende structuur van de *musica mundana* en *musica humana* vormen. Het was echter niet voldoende dat de muziek die uitgevoerd werd rationeel was. Een niet-rationeel dier kan dit immers imiteren zonder dat hierbij enige ratio komt kijken. Zo schrijft Dante over de ekster:

> And if it be claimed that […] magpies and other birds do indeed speak, I say this is not so; for their act is not speaking but rather an imitation of the sound of the human voice - or it may be that they try to imitate us insofar as we make a noise, but not in so far as we speak.[38]

Het tweede criterium is daarom dat degene die muziek maakt of beluistert hierbij een beroep doet op zijn ratio: de verstandelijke vermogens die hem onderscheiden van een dier. Zo onderscheidt Boethius de theoretisch onderlegde connaisseurs die oordelen op basis van contemplatie, van de dichters die op basis van instinct liederen schrijven en de 'handwerkers' die instrumenten bespelen.[39] De eerstgenoemden worden door hem het hoogst aangeschreven, de laatstgenoemden het laagst: "Unless the hand acts according to the will of reason, it acts in vain. How much nobler then, is the study of music as a rational discipline than as composition and

[36] Leach, *Sung Birds*, 21.
[37] Leach, *Sung Birds*, 24.
[38] Dante, *De vulgari eloquentia,* 4-5.
[39] Leach, *Sung Birds*, 43.

performance!"[40] Een soortgelijk onderscheid wordt vijf eeuwen later gemaakt door Guido van Arezzo tussen de *musicus* en de *cantor*. De *cantor* is als de ekster of papegaai die enkel handelt op basis van ervaring en imitatie (*usus)*, maar verder de theoretische inzichten in de rationele basis van de muziek ontbeert. Het werd als minderwaardig beschouwd om de ratio, datgene dat de mens van de dieren onderscheidt, niet toe te passen. In muziekhandschriften werden deze 'dierlijke' uitvoerders daarom soms belachelijk gemaakt in afbeeldingen van instrumenten bespelende dieren, waarmee de lezer werd aangespoord om niet als een dier te zijn, maar zijn ratio te gebruiken (zie afbeelding 3).[41] Deze nadruk op het maken van muziek als een rationele activiteit, die zo sterk contrasteert met de hedendaagse waardering voor juist het spontane en niet-rationele in de kunsten, heeft haar wortels in de klassieke oudheid. Zo schreef Plato al enigszins afkeurend over dichters, die hun werken volgens hem schreven onder invloed van 'goddelijke inspiratie', zonder dat daar enige rationele activiteit hunnerzijds bij kwam kijken.[42]



Afbeelding 3. Diermuzikanten in een Psalter Beatus pagina uit *GB-Lbl* Lansdowne 420, f.12V. In: Leach, *Sung Birds,* 49.

[40] Boethius, *De Institutione Musica*, 50.
[41] Leach, *Sung Birds*, 48.
[42] Plato, "Ion", in *Aesthetics: A Comprehensive Antology*, red. Steven M. Cahn en Aaron Meskin (Oxford: Blackwell, 2008), 16.

De menselijke ratio is dus een cruciale factor in het al dan niet moreel acceptabel zijn van *musica instrumentalis*, zoals blijkt uit het openingsvers van Guido van Arezzo's *Regulare:*

> Musicorum et cantorum magna est distancia
> Isti Dicunt illi sciunt que componit musica
> Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia
>
> (Tussen muzikanten en zangers bestaat er een grote afstand: de laatsten voeren uit, de eersten weten wat muziek inhoudt. Want hij die doet wat hij niet begrijpt, is genoemd een beest).[43]

Enkel iemand die de theoretische kennis over de rationele structuur van muziek heeft, is de ware *musicus*: deze voldoet aan beide criteria die aan de *musica instrumentalis* gesteld werden: dat de muziek *en* de uitvoerder rationeel zijn.

Het geloof in een samenhang tussen macrokosmos en microkosmos dat het middeleeuwse denken over muziek beheerst, is een manifestatie van het presentie-denken van die tijd. Zoals in hoofdstuk 1 is beschreven, is een van de meest kenmerkende eigenschappen van de moderne tijd 'splitsing', met de cartesiaanse splitsing tussen subject en object als meest ingrijpende voorbeeld. Hiertegenover staat de middeleeuwse opvatting van de gehele wereld als een goddelijke ordening en eenheid, gebaseerd op ratio's die de werkelijkheid op ieder niveau structureren. Waar de moderne wereld wordt gekenmerkt door scheiding en verschil, staat in de premoderne wereld juist gelijkenis en eenheid centraal:

> Up to the end of the sixteenth century, resemblance played a constructive role in the knowledge of Western culture. It was resemblance that largely guided exegesis and the interpretation of texts; it was resemblance that organized the play of symbols, made possible knowledge of things visible and invisible, and controlled the art of representing them. The universe was folded in upon itself: the earth echoing the sky, faces seeing themselves reflected in the stars, and plants holding within their stems the secrets that were of use to man.[44]

Foucaults metafoor van een 'in elkaar gevouwen' universum geeft een goed beeld van het wereldbeeld waarin de middeleeuwse rol en betekenis van muziek begrepen moet worden. Muziek was als onderdeel van het quadrivium niets minder dan een wetenschap die zich bezighield met de structuur van de gehele werkelijkheid:

---

[43] Guido van Arezzo, *Regulae* in Leach, *Sung Birds*, 44. Mijn vertaling.
[44] Foucalt, *The Order of Things,* 19.

> That human phlegm, the moon and the hypodorian mode could inhabit the same site of logic in the writings of Ramos de Pareia was therefore not due to an abberation of logic but to a harmonic logic that spun a web of similitude around the world. Enclosed within this system, Ramos could tap into the absolute music of the cosmos to influence the sublunar and celestial realms, binding the modes (*musica instrumentalis*) to the planetary spheres (*musica mundana*) to affect the bodily humours (*musica humana*) along the length of the monochord.[45]

De moderniteit betekende het einde van deze beleving van eenheid en verbondenheid. Gezien haar centrale rol in het premoderne wereldbeeld had dit grote gevolgen voor de beleving van muziek, zoals besproken zal worden in hoofdstuk 3.

[45] Chua, *Absolute Music*, 16.

3

Tussen Arcadië en Utopia: De rationalisering van de wereld en de onttovering van de muziek

Endless invention, endless experiment,
Brings knowledge of motion, but not of stillness;
Knowledge of speech, but not of silence;
Knowledge of words, and ignorance of the Word.
[…]
Where is the wisdom we have lost in knowledge?
Where is the knowledge we have lost in information?

T.S. Elliott – Chorus from The Rock

I. De boom van kennis: De opkomst van de moderniteit

Aangezien 'moderniteit' een begrip is dat een veelvoud aan niet identieke – en soms zelfs tegenstrijdige – ontwikkelingen omvat is het lastig er een eenduidige definitie van te geven. Wat al deze ontwikkelingen delen is echter een wereldbeeld[46] waarin de geschiedenis wordt voorgesteld als een lineaire, onomkeerbare ontwikkeling richting een bepaald einddoel.[47] Deze visie op de tijd moet worden begrepen als een erfenis van het joods-christelijke beeld van de tijd als een moreel drama dat begint met de schepping en toewerkt naar de uiteindelijke climax van de Dag des Oordeels.[48] [49] Deze visie zou later in tal van seculariseerde vormen terugkeren, waaronder het Marxisme en het neoliberale vrijemarkt-denken. Hoe verschillend deze ideologieën ook mogen zijn, wat ze verenigt is het eschatologische idee van een einde aan de geschiedenis. "In andere culturen," aldus John Gray, "komt een dergelijke visie niet voor. Noch voor de Grieken en de Romeinen, noch voor de Indiërs en Chinezen, heeft de geschiedenis een allesomvattende zin. Het

[46] Hier moet worden opgemerkt dat het hele concept 'wereldbeeld' op zich al een kermerk van de moderniteit is. Het idee dat rationele activiteit bestaat uit het vormen van objectieve beelden van de wereld is verbonden met het historisch bewustzijn waarbinnen het 'moderne' heden kan worden gecontrasteerd met het verleden. Zie: Martin Heidegger, "The Age of the World Picture," in *The Question Concerning Technology and other Essays*, vert. William Lovitt (New York: Haper and Row, 1977).
[47] Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 13.
[48] Ibid., 14
[49] John Gray, *Al-Qaida en de Moderne Tijd*, vert. Rob Hartmans (Amsterdam: Ambo, 2003), 15.

is een reeks cycli, die niet afwijken van die we aantreffen in de natuur."[50] Dit denken over de tijd als een reeks cycli wordt gerepresenteerd door het alomtegenwoordige beeld van het Rad van Fortuna, de Romeinse lotsgodin, dat tot in de middeleeuwen bepalend zou zijn voor het idee van het lot als een kracht die de mens voorspoed dan wel ongeluk brengt, zonder dat die daar enige invloed op heeft.[51]

Met seculariteit heeft de moderniteit dus, in ieder geval in eerste instantie, niet noodzakelijkerwijs iets van doen. Sterker nog, moderniteit en christendom zijn onlosmakelijk met elkaar verweven. Echter, als dit het geval is, waarom waren de diep-christelijke middeleeuwen dan niet *modern*? De reden hiervoor is dat de moderniteit zich niet alleen kenmerkt door het idee van de tijd als een ontwikkeling naar een utopisch einddoel, maar ook door de gedachte dat het voor het individu mogelijk is om invloed uit te oefenen op het bereiken dit einddoel.[52] De ratio werd in de moderne wereldvisie een middel dat kon worden ingezet om de mens en de wereld te onderzoeken en verbeteren, culminerend in het "*sapere aude*" dat Kant tot motto van de Verlichting uitriep.

Een van de eersten die dit fenomeen van de 'instrumentele rede' (Zweckrationalität) uitvoerig heeft behandeld was de Duitse socioloog Max Weber. De centrale vraag in Webers oeuvre is wat het is dat de Westerse, en in het bijzonder de moderne Westerse beschaving kenmerkt, en hoe het ontstaan daarvan te verklaren is.[53] Webers antwoord op deze vraag is dat de moderne Westerse beschaving zich onderscheidt van andere beschavingen door de sterke mate van rationaliteit. Het begrip 'rationaliteit' moet in deze context worden begrepen als "de ideële […] en materiële […] behoefte om de werkelijkheid te beheersen. Zo kan rationaliteit in Webers werk heel in het algemeen omschreven worden als theoretische en/of praktische beheersing van de werkelijkheid, waarbij het van belang is dat deze beheersing en ordening bewust verloopt en een systematisch karakter krijgt."[54] 'Rationalisering' moet vervolgens worden begrepen als de toenemende concreet-historische manifestatie van rationaliteit in de wereld.[55]

De rationalisering van de wereld is volgens Weber een proces dat zich op alle vlakken van het menselijk bestaan voltrekt: "Rationalisierungen hat es […] auf den verschiedenen Lebensgebieten in höchst verschiedener Art in allen Kulturkreisen gegeben."[56] Zo schrijft hij over rationalisering in de economie, politiek, technologie, recht en bestuur. Daarnaast neemt hij

---

[50] Ibid., 15-16.
[51] Jerold Frakes, *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages: The Boethian Tradition* (Leiden: Brill Academic, 1988), 3.
[52] John Gray, *Al Qaida en de Moderne Tijd*, 12.
[53] W.C. Ultee, W.A. Arts & H.D. Flap, *Sociologie: Vragen, Uitspraken, Bevindingen* (Groningen: Martinus Nijhof, 2003), 174.
[54] Patrick Dassen, *De Onttovering van de Wereld: Max Weber en het Probleem van de Moderniteit in Duitsland 1890-1920.* (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1999), 158.
[55] Ibid., 158.
[56] Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* I. (Tübingen: Mohr, 1988), 11.

echter ook rationalisering waar binnen de kunsten en religie, terreinen die doorgaans niet in eerste instantie als rationeel worden gezien:

> The notion of purposive or instrumental rationality (*Zweckrationalität*) intruding into the everyday lifeworld and all spheres of culture, including those aspects of art and morality where claims to a protected 'autonomy' had prevailed previously, is often considered Weber's most distinctive and original contribution to an understanding of modernity.[57]

Het fenomeen van de instrumentele rede dat Weber beschrijft staat in nauw verband met de cartesiaanse splitsing tussen object en subject zoals beschreven in hoofdstuk 1. Immers, wanneer de rede wordt toegepast als werktuig dat de wereld ontleedt als onderzoeksobject houdt dit onvermijdelijk in dat het menselijk subject op afstand van de wereld wordt geplaatst als waarnemer van buitenaf.[58] De objecten in de wereld worden benaderd als dragers van betekenis, en de mens als waarnemer die via waarneming en interpretatie kennis produceert. Dit geloof in de menselijke rede is typisch modern: voor de middeleeuwer was kennis niet iets dat de mens actief kan voortbrengen. Kennis over de wereld was afhankelijk van goddelijk openbaring.[59] Met de object-subject scheiding wordt de post-cartesiaanse wereld in de meest letterlijke zin *meta*-fysisch: wat 'waar' of van belang is, wordt geacht voorbij de materiële presentie van de objecten te liggen. De steeds grotere rol van de instrumentele rede leidt tot een toenemende controle van de mens over de natuur en het leven. Het geloof in magie en mysterieuze krachten die de mens niet onder controle heeft maakt plaats voor de overtuiging dat in principe alles rationeel te begrijpen en daarmee te controleren is:

> It [rationalisering] means […] the knowledge and belief that, if one only wanted to, one could find out any time; that there are in principle no mysterious incalculable forces at work, but rather that one can, in principle, master all things by calculation. But that means the disenchantment of the world. One need no longer have recourse to magical means in order to master or implore the spirits, as did the savage, for whom such mysterious powers existed. Technical means and calculations perform the service. This above all is what intellectualization means.[60]

Deze toenemende controle door de onttovering van de wereld vergt echter wel een prijs. Weber vergelijkt de rationalisering van de wereld met het Bijbelse verhaal over de Hof van Eden: "The fate of an epoch which has eaten from the tree of knowledge is that it must know that it cannot

---

[57] Lawrence A. Scaff, "Weber on the Cultural Situation of the Modern Age," in *The Cambridge Companion to Weber*, red. Stephen Turner (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 104.
[58] Chua, *Absolute Music*, 13.
[59] Gumbrecht, *Production of Presence*, 26.
[60] Max Weber, "Science as a Vocation," in *Max Weber's 'Science as a Vocation'*, red. Peter Lassman, Irving Velody en Herminio Martins. (Londen: Unwin Hyman, 1989), 13.

learn the *meaning* of the world from the result of its *analysis*."[61] Met behulp van de rede kunnen we dus wel *kennis* over de wereld verzamelen, maar omdat de vroegere eenheid is doorbroken zijn er geen altijd geldende *waarden* meer.

Deze onttovering vind plaats in alle domeinen van het menselijk bestaan. Binnen de religie was de reformatie zowel een exponent van de onttovering als een fenomeen dat eraan bijdroeg. Het is het zoveelste voorbeeld een opsplitsing van een vroegere eenheid. Het protestantisme, en in sterkste mate het calvinisme, is modern vanwege haar sterk individualistische karakter. Het individu wordt geheel zelf verantwoordelijk geacht voor diens zielenheil. Deze grote nadruk op de rede en vrijheid van het individu onderscheidt de protestante kerken van de Rooms-katholieke kerk. Binnen het katholicisme treedt de kerk nog op als bemiddelende instantie tussen het individu en God. Sacramenten als de doop of de eucharistie die de mens van zijn zonden konden verlossen krijgen binnen het protestantisme echter een zuiver symbolisch karakter. De gedachte dat de sacramenten *zelf* enige verlossende werking hebben werd afgedaan als bijgeloof.[62]

II. Rationele klanken: de moderniteit in de muziek

Evenals de rest van de wereld, werd ook de muziek onttoverd. Zoals is beschreven in hoofdstuk 2, is de rol die muziek speelde in de premoderne wereld moeilijk te overschatten. De gehele werkelijkheid werd gezien als een kosmisch muziekstuk gebaseerd op ratio's die op ieder niveau van het bestaan terug te vinden zijn. In zekere zin is het daarom verwarrend om de term 'rationalisering' toe te passen op de muziek. In de premoderne wereld was *ratio* immers een zeer centraal begrip in het denken over muziek: "If anything, the ancient world was far more rational in its organisation of the cosmos than the modern world, for its music was *ratio*-nality itself; this is why music was not classified as an art but belonged with geometry astrology and arithmetic in the sciences of the quadrivium".[63] Het is hier dus van belang om de verschillende betekenissen van het woord ratio uit elkaar te houden. In de premoderne wereld slaat het enerzijds op de ratio's, de getalsverhoudingen, die verondersteld worden de basis van zowel muziek als de wereld te zijn, en anderzijds op het met rede begiftigd zijn van de mens. De middeleeuwse conceptie van menselijke rationaliteit verschilt echter van de moderne visie hierop. Zoals hierboven beschreven, was kennis van de wereld voor de middeleeuwer afhankelijk van goddelijke openbaring. De rede

[61] Max Weber, *Methodology of the Social Sciences*, red. en vert. A Schils & H. A. Finch (New York: The Free Press, 1949), 57.
[62] Ultee, Arts & Flap, *Sociologie,* 180-181.
[63] Chua, *Absolute Music,* 15.

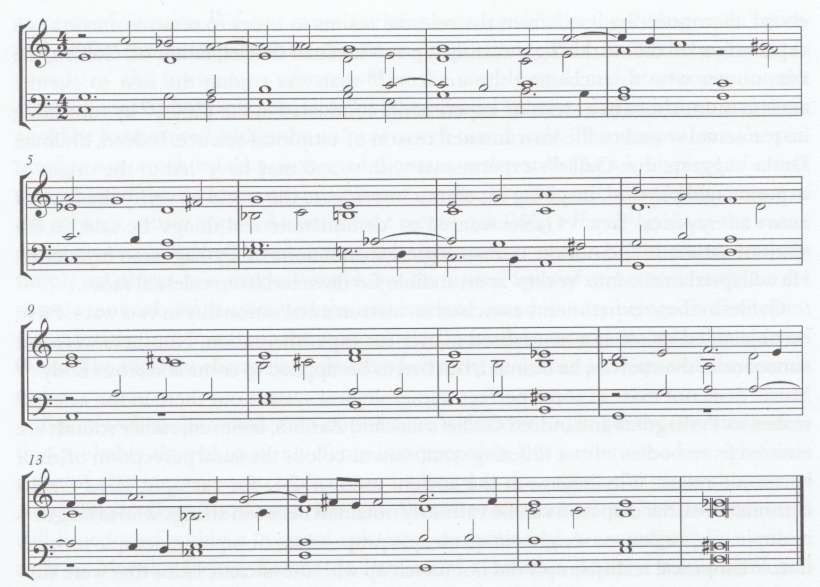
hield dus het vermogen in om deze goddelijke openbaring te ontvangen en begrijpen. Het gebruik van het woord ratio in de moderne tijd moet worden begrepen als de Weberiaanse instrumentele rede: het instrument van actieve kennisproductie.

Weber ziet deze instrumentele rede terug in de moderne muziek bij de overgang van de oude, op getallenleer gebaseerde stemmingen[64] naar de gelijkzwevende stemming waarbij het octaaf in twaalf even grote afstanden wordt verdeeld. Deze verdeling zorgt ervoor dat het voor snaarinstrumenten mogelijk is om in alle toonsoorten min of meer zuiver te spelen. In dit bevorderen van efficiëntie ten koste van het oude geloof in de magische eigenschappen van stemming ziet Weber hetzelfde rationaliserende basispatroon terug als in alle andere vlakken van het menselijk bestaan: controle over de wereld door *kennis* ten koste van het verlies van *betekenis*.

Een belangrijke bijdrage aan de rationalisering van de muziek werd geleverd door Vincenzo Galilei, de vader van Galileo Galilei. Galilei was lid van de Florentijnse Camerata, een zestiende-eeuwse informele vereniging van denkers musici, dichters en humanisten onder bescherming van Graaf Giovanni Bardi.[65] Galilei, een leerling van Gioseffo Zarlino, begon te twijfelen aan diens bewering dat de ptolemeïsche syntonische stemming de enige stemming was waarin zuiver kon worden gezongen. Na omstreeks 1570 een brief met vragen over onder meer deze kwestie aan Girolamo Mei te hebben gestuurd, begon Galilei aan een serie empirische experimenten om de ideeën over stemming te toetsen met de werkelijkheid. De resultaten van deze experimenten, en de consequenties ervan, zette hij uiteen in een reeks *discorsi*, gepubliceerd tussen 1581 en 1589. Uit deze experimenten bleek dat het octaaf niet enkel bestond als manifestatie van de proportie 1:2, maar dat bijvoorbeeld het hangen van gelijke gewichten aan snaren van hetzelfde materiaal, waarvan de ene vier maal zo dik is als de ander evengoed een octaaf kon opleveren.[66] Muziek was volgens Galilei niet, of in ieder geval niet alleen, een manifestatie van getalsmatige verhoudingen. Allerlei fysieke, contingente eigenschappen van instrumenten als afmeting en materiaal hebben evengoed invloed op toonhoogte. Muziek wordt voor Galilei een zuiver *natuurlijk* fenomeen. En zoals alle natuurlijk zaken, komt ook de muziek onder de instrumentele rede te staan. Galilei stelt daarom voor om voor instrumentale muziek of muziek met instrumentale begeleiding de gelijkzwevende stemming te gebruiken. Muziek wordt gerationaliseerd, juist vanwege de demonstratie dat ratio's er geen essentiële rol in spelen. Om de noodzaak ervan aan te tonen, heeft Galilei een werk gecomponeerd dat enkel bij het gebruik van gelijkzwevende stemming zuiver klinkt (zie voorbeeld 1).

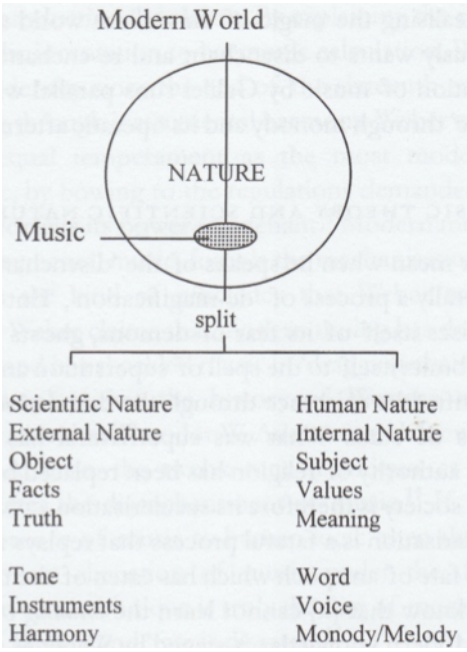
---

64 De belangrijkste hiervan zijn de pythagoreïsche stemming en de ptolomeïsche syntonische stemming.
65 Claude V. Palisca, red., *The Florentine Camerata* (New Haven: Yale University Press, 1989), 4.
66 Galileo Galilei, "A Special Discourse Concerning the Diversity of the Ratios of the Diapason", in Palisca, *The Florentine Camerata*, 185.



Voorbeeld 1: Demonstratie van de noodzaak van gelijkzwevende stemming uit: Vincenzo Galilei, *Discsorso Particolare intorno all'unisono*. In: Palisca, The Florentine Camerata, 206.

Dankzij experimenten als die van Galilei is de muziek als het ware in tweeën gespleten. Enerzijds is er de zuiver objectieve studie van akoestische feiten: muziek als *geluid*, waaraan later Rameau belangrijke bijdragen zou leveren. Anderzijds is er de subjectieve kant van muziek: muziek als verklankte *retoriek*, een idee dat later verdere invulling zou krijgen in Monteverdi's *seconda prattica*. (zie afbeelding 4).



Afbeelding 4. Muziek in de moderne wereld, in: Clark & Rehding, *Music Theory and the Natural Order,* 19.

Waar muziek eerst een eenheid was waarbij de beleving van de luisteraar en de akoestische eigenschappen ervan onlosmakelijk verbonden waren, zijn dit nu twee gescheiden onderwerpen geworden (hoewel sporen van de vroegere eenheid nog lange tijd aanwezig bleven, zoals in de affektenleer die tot diep in de achttiende eeuw van invloed zou zijn op het denken over muziek). Het idee van een muziek der sferen die invloed uitoefent op het ondermaanse nam echter na de zestiende eeuw gestaag aan invloed af: "With the exception of the lingering interests of mathematicians, among whom certain Pythagorean mystiques flourished well into the eighteenth century, the old *musica speculativa* had largely given way to legitimate acoustical studies based on the joint development of classical physics and mathematical analysis, and to more or less professional discussions of stylistic elements, such as the treatises on keyboard ornamentation of the eightteenth century."[67]

Galilei heeft met zijn experimenten bijgedragen aan de onttovering van de muziek. Tegelijkertijd blijkt uit zijn geschriften, en uit die van de andere leden van de Florentijnse Camerata, echter een verlangen naar een arcadisch verleden toen muziek nog haar magische functie vervulde. Paradoxaal genoeg wijst dezelfde Galilei die de muziek zo radicaal rationaliseerde, de moderne, instrumentele en polyfone muziek af als zijnde kunstmatig en impotent. Moderne muziek, zo schrijft Galilei in de *Dialogo della Muscia Antica, et della Moderna*, is enkel nog gericht op het plezieren van het oor, en daardoor niet langer in staat tot het tot stand brengen van de wonderen die de antieke muziek zou hebben voortgebracht.[68] Wil moderne muziek de kracht die de premoderne muziek verondersteld werd te hebben ooit terugwinnen, dan zal ze zich naar die muziek moeten modelleren. Waar Galilei voor pleit in zijn *dialogo* komt echter *juist niet* overeen met de premoderne ideeën over muziek: "[The purpose] of ancient music is to induce in another the same passion that one feels oneself."[69] In plaats van een terugkeer naar muziek als studie van kosmische ratio's pleit hij voor muziek als expressiemiddel. Muziek wordt verklankte retoriek, wat ook naar voren komt in een toespraak van Giulio del Bene aan de Camerata in 1586, waarin deze voorstelde om muziek te verplaatsen van het *quadrivium* naar het *trivium*.[70] De mens was het nieuwe model voor muziek, niet de kosmos. In hun pogingen terug te keren naar een fictief, arcadisch verleden, bracht de Camerata de muziek dus juist verder de moderniteit in. Vocale muziek en monodie werden gezien als de meest geschikte middelen in

[67] John Hollander, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700* (New Jersey: Princeton University Press, 1961), 381.
[68] Vicenzo Galilei, "Dialogue on Ancient and Modern Music,", in *Source Readings in Music History*, red., Oliver Strunk (New York: W.W. Norton, 1998), 465.
[69] Ibid., 464.
[70] Claude V. Palisca "The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music," in William W. Austin red., *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout* (Ithaca: Cornell University Press, 1968), 14.

dienst van expressie. Polyfonie werd afgewezen, omdat in polyfone muziek de tekst niet goed te verstaan zou is. Deze scheiding van tekst en muziek, van woord en toon, is wederom een voorbeeld van de splijting van een vroegere eenheid die zo kenmerkend is voor de moderniteit.

De discussie rondom de relatie tussen tekst en muziek is het sterkst aanwezig binnen de verschillende reformatiebewegingen in de kerk, en dan met name binnen de calvinistische kerk, wat niet verwonderlijk is gezien het uitgesproken moderne karakter ervan. Luther was redelijk tolerant waar het muziek betrof, zo lang deze maar een religieus doel diende: "Because I am not of the opinion that all the arts shall be crushed to earth and perish, as some bigotted persons pretend, but would willingly see them all, and especially music, servants of him who gave and created them".[71] Bij Calvijn echter, komen we de vrees voor de verleidelijke krachten van muziek tegen waar Augustinus twaalf eeuwen eerder al over schreef: "There is hardly anything in the world with more power to turn or bend, this way and that, the morals of men, as Plato has prudently cosidered."[72] Vanwege de grote kracht van muziek is het van het grootste belang dat ze niet wordt gekoppeld aan de verkeerde teksten: "It is true that, as saint Paul says, every evil word corrupts good manners, but when it has the melody with it, it enters the heart much more strongly and enters within; as wine is poured into the cask with a funnel, so venom and corruption are distilled to the very depts of the heart by melody."[73] De enige teksten die in aanmerking komen, zijn de psalmen van David: "When we sing them we may be certain that God puts them in our mouths as if he himself sang in us to exalt his glory."[74] De Zwitserse reformator Huldrych Zwingly zou in 1525 zelfs nog verder gaan door muziek geheel uit de kerkdienst te verbannen.[75] Ook de katholieke kerk zou de verhouding van tekst en muziek opnieuw gaan overdenken tijdens de contrareformatie, wat onder meer terug te horen is in de heldere polyfonie van Palestrina met haar nadruk op verstaanbaarheid. Zo schreef Paus Gregorius XIII in een brief aan Palestrina en Zoilo goedkeurend over de 'barbarismen, obscuriteiten, tegenstrijdigheden en overbodigheden' die zij uit het muzikale repertoire hadden verwijderd.[76]

Wat het zestiende-eeuwse debat over tekst en muziek onderscheidt van de vrees voor muziek als verleidelijke sirenenzang die Augustinus al eerder beschreef is dat de kosmische monochord in Augustinus' tijd nog intact was. De reformatoren en humanistische leden van de Camerata schreven echter in een onttoverde wereld, waarin *musica instrumentalis* niet langer een weerspiegeling was van de kosmische klanken van engelen en planeten. Muziek was van

[71] Matin Luther, "Wittemberg Gesangbuch", in Strunk, *Source Readings*, 362.
[72] Johannes Calvijn, "The Geneva Psalter" in ibid, 366.
[73] Ibid., 366.
[74] Ibid., 366.
[75] Friedrich Blume, *Protestant Church Music: A History* (Londen: Victor Gollancz, 1957), 509.
[76] Paus Gregorius XIII, "Brief on the Reform of the Chant", in Strunk, *Source Readings,* 375.

bovennatuurlijk een *natuurlijk* verschijnsel geworden, en had daarmee haar inherente betekenis verloren. Tonen waren niet langer dingen met een magische ontologie, maar werktuigen in dienst van het Woord.[77] Hierin zien we wederom Gumbrechts schets van de overgang van presentiecultuur naar betekeniscultuur weerspiegeld. In de moderne tijd vindt ook in de muziek een splitsing plaats tussen 'lichaam' en 'geest'. Aangezien muziek niet langer een magische kracht is, maar slechts een natuurlijk, akoestisch verschijnsel, wordt ze zuiver materieel. De *logos*, betekenis en rede komen enkel in de tekst te liggen, als de 'geest' in het 'lichaam' dat de muziek is. Het hylomorfistische wereldbeeld van een 'systeem van overeenkomsten', om met Foucault te spreken[78], wordt vervangen door een wereld waarin de *res extensa* van muziek in dienst komt te staan van de *res cogitans* van de taal. De instrumentele rede maakt ook van de muziek een instrument, een werktuig, in dienst van de retorische functie die ze krijgt toegewezen nadat ze haar rol als verklanker van de kosmos was kwijtgeraakt. De verhouding tussen tekst en muziek zou binnen de romantiek van de negentiende eeuw radicaal veranderen, zoals zal blijken in het volgende hoofdstuk.

[77] Chua, *Absolute Music*, 24.
[78] Foucault, *The Order of Things*, 46.

4

Sehnsucht, Sublimiteit en het Absolute: Muziek en romantiek

Die Musik ist die Melodie zu der die Welt der Text ist.

Arthur Schopenhauer, Parerga and Paralipomena

I. Een prehistorie van de romantiek: de zeventiende en achttiende eeuw

De onttovering van de wereld, en daarmee het verlies van geloof in een *musica mundana* bracht met name de instrumentale muziek in een lastige positie. Muziek was niet langer gepositioneerd in het quadrivium als bindende kracht van de kosmos, maar een retorisch werktuig binnen het trivium. Deze *kenosis* hield in dat muziek niet langer een inherente betekenis had die in de klanken *zelf* zat. Muziek was een leeg omhulsel geworden dat pas betekenis kreeg wanneer het werd gekoppeld aan een tekst. Instrumentale muziek werd gezien als zielloos en onbegrijpelijk.[79] "Sonate, que me veux-tu?" schreef Bernard le Bovier de Fontenelle op ironische wijze. Deze vraag, "wat wilt u van mij?" was een van de centrale vragen die binnen het zeventiende- en achttiende-eeuwse discours over de instrumentale muziek gesteld werden. Voor de rationele Verlichtings-geest was instrumentale muziek een soort 'derridiaanse nachtemerrie': een gedecentraliseerde tekst zonder stabiel centrum van betekenis.[80] Jean Lerond d'Alembert vat de status van instrumentale muziek in het midden van de achttiende eeuw samen als een taal zonder klinkers.[81] Met name de Italiaanse muziek van componisten als Vivaldi en Geminiani, die verweten werd van gemoedstoestand naar gemoedstoestand te springen, was het mikpunt van kritiek. De amalgaam aan gevoelens die hun muziek kenmerkt, niet gekoppeld aan een tekst die er

[79] Johann Christoph Goottsched, "Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten", in Mark Evan Bonds, *Wordless Rethoric: Musical Forms and the Metaphor of the Oration* (Cambridge: Harvard Univerisity Press, 1991), 62.
[80] Chua, *Absolute Music*, 85.
[81] Jean Lerond d'Alembert, "Fragment sur la Musique en General et sur la Notre en Particulier", in Bonds, *Wordless Rethoric,* 63.

inhoud aan geeft, zorgt ervoor dat hun werken niet conceptueel te bevatten zijn, behalve voor hen die "gek zijn, of de neiging hebben tegelijkertijd te lachen en te huilen."[82]

Als instrumentale muziek een taal zonder klinkers was, was de affectenleer een poging om deze erin aan te brengen. De achttiende eeuw kende tal van pogingen de relaties tussen muzikale effecten en de gevoelens die deze losmaakten, de affecten, te systematiseren en zo een antwoord te kunnen formuleren op de Fontenelles vraag.[83] Om van enige vorm van legitimatie te verkrijgen, moest instrumentale muziek een betekenis krijgen die even ondubbelzinnig was als die van het woord. Muziek verkreeg binnen dit discours de status van een imitatieve kunst.[84] Wat de muziek imiteerde waren echter niet zozeer rationele gedachten, maar gevoelens. Door deze gevoelens te via muzikale retorische technieken representeren, roept de ze deze vervolgens op in de luisteraar. Zo schrijft Nikolaus Forkel in 1788:

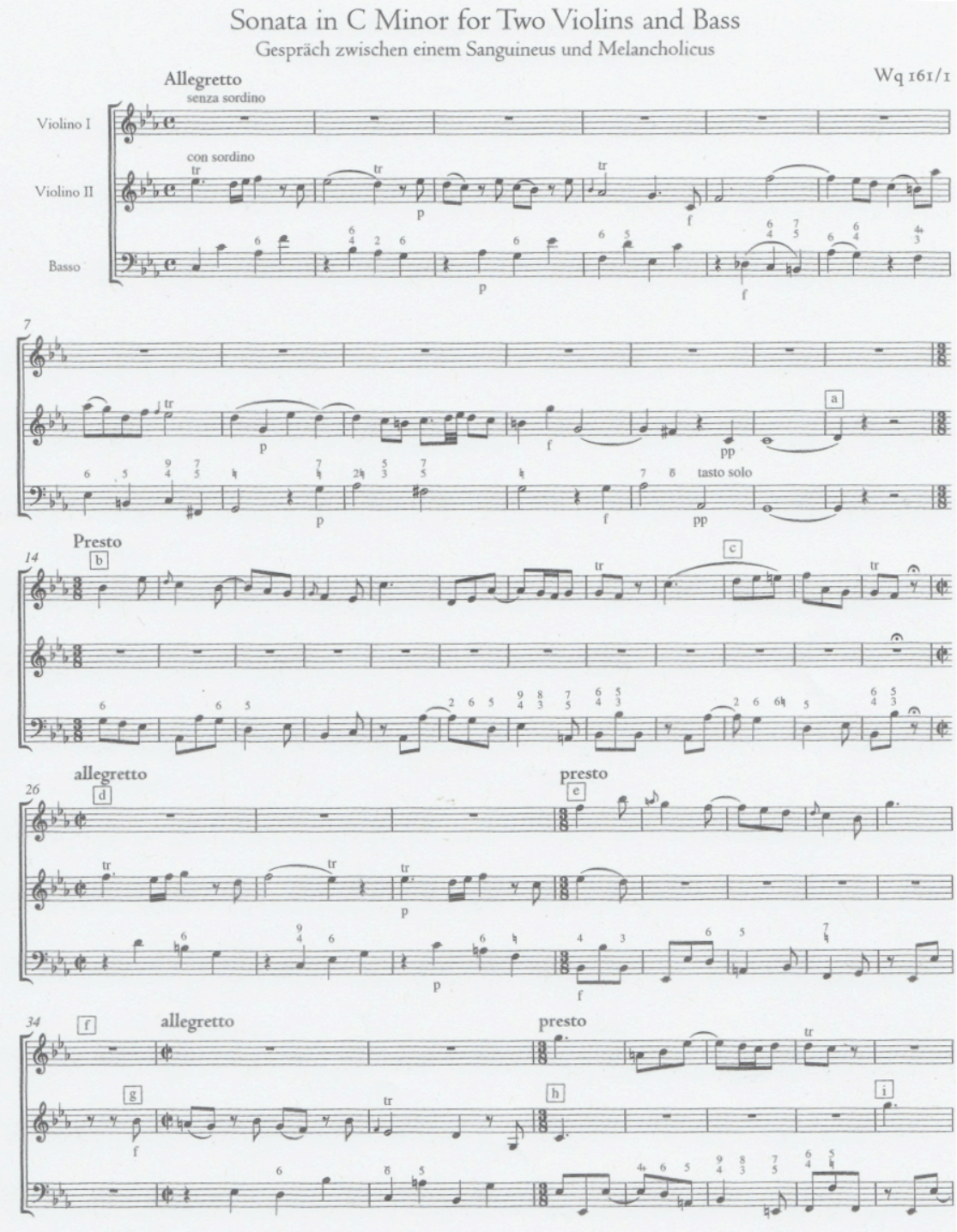
> Music is a universal language of sentiments […] whose scope can be and is in fact as great as the scope of a developed language of ideas. In a language of ideas, the highest degree of development is manifested in an abundance of expressions for all possible thoughts and their concomintant relationship; in correctness and order in the concatenation of these thoughts with one another; and in the possibility of manipulating and using all these expressions according to the various ends and goals that an orator can bring to bear upon them. In just this manner, the language of notes must also have (1) an abundance of combinations among notes; (2) correctness and order in the concatenation of the same and (3) a specific goal. These are the three brief characterstics of a true, good and authentic music.[85]

Deze benadering van muziek als een taal van sentimenten die op even heldere wijze dient te worden gebruikt als de taal van de ideeën is een exponent van de dominante benadering van de kunsten in het algemeen in de achttiende eeuw, die M.H. Abrams als 'pragmatisch' omschrijft. Deze oriëntatie onderscheidt hij van de 'expressieve' benadering van kunst die in de negentiende eeuw centraal zou komen te staan.[86] Abrams noemt de achttiende-eeuwse kunstbenadering pragmatisch omdat ze kunst in eerste instantie ziet als een middel om een doel te bereiken. Binnen deze benadering staat niet zozeer het werk zelf of de kunstenaar centraal, maar het publiek. Het gaat er niet om gevoelens *uit te drukken*, maar om deze *op te wekken*.

---

[82] Johann Adam Hiller, "Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", in Chua, *Absolute Music*, 87.
[83] Strunk, *Source Readings in Music History*, 516-517.
[84] Jean Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*, Abbé Du Bos, red. (Parijs : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993), 450.
[85] Nikolaus Forkel, 'Allgemeine Geschichte der Musik', in Bonds, *Wordless Rethoric*, 67.
[86] M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Oxford University Press, 1953), 15.

Een treffend voorbeeld van dit idee van muziek als de 'taal van de emoties' is Carl Phillipp Emanuel Bachs triosonate in c mineur, dat de titel 'Dialoog tussen een *Sanguineus* en een *Melancholicus*' meekreeg (zie voorbeeld 2).



Voorbeeld 2: Carl Phillipp Emanuel Bach: Triosonate in c-mineur, maat 1-22

De eerste viool is in dit werk een 'representatie' van het sanguine menstype, dat werd geassocieerd met een teveel aan bloed, wat tot opgewektheid en energie leidde. De tweede viool staat voor het melancholieke type, dat als een gevolg van een teveel aan zwarte gal gezien werd en leidde tot introvertie en depressiviteit. Bach voegde een 'programma' toe aan de partituur, waarin hij stap voor stap toelichtte wat er in de muziek gerepresenteerd werd. Bij de *a* in de partituur bijvoorbeeld, stelt de melancholicus een vraag aan de sanguineus, uitgebeeld door de halfcadens op de dominant. Bij *b* antwoordt de sanguineus, door een ander tempo te kiezen en te beginnen in een andere toonsoort. De discussie, waarbij de twee partijen elkaar constant van het eigen gelijk proberen te overtuigen, eindigt er uiteindelijk mee dat de melancholicus wordt overgehaald door de sanuineus en diens standpunt deelt. De melancholie en opgewektheid die we in dit werk horen, zijn niet Bachs eigen emoties. Het zijn eerder 'objectieve representaties' van deze emoties, met de bedoeling deze op te roepen in de luisteraar.

In de loop van de achttiende eeuw veranderde muziek dus van een betekenisloos verschijnsel dat de taal nodig had om haar retorische functie te kunnen vervullen in een taal op zich. De minachting en vrees waarmee de leden van de Florentijnse Camerata of de Reformatoren instrumentele muziek benaderden sloeg geleidelijk om in een conceptualisering van muziek als de retoriek van de sentimenten. Waar de functie van muziek eerst nog op zijn best werd gezien als, om de metafoor van Calvijn te lenen, een 'trechter' die diende om de boodschap van de tekst beter binnen te doen komen, sloeg dit geleidelijk aan om in waardering voor de inherente kwaliteiten van muziek zelf. Charles Batteux, een van de grondleggers van de moderne esthetica, onderscheidt in zijn *Les beaux arts réduits à un même principe* uit 1746 drie wijzen waarop de mens zijn ideeën en gevoelen uiten kan: woord, gebaar en toon. De hegemonie van het woord die de zeventiende- en vroege achttiende eeuw kenmerkte, is bij Batteux verdwenen. Sterker nog, in sommige opzichten ziet Batteux het gebaar en de toon als krachtiger, omdat ze 'dichter bij het hart' staan en niet gebonden zouden zijn aan de beperkingen van landsgrenzen. Het woord is het medium van de rede, en dient om te instrueren. Toon en gebaar zijn volgens Batteux de media van de sentimente, en dienen om te overreden: ze bereiken het hart zonder omweg.[87]

In dit citaat zijn komen we al enkele vroege wortels van de romantiek tegen. Evenals 'moderniteit' is 'romantiek' een begrip dat zich niet gemakkelijk laat vastpinnen op een vaste definitie of periode. Zoals John Daverio opmerkt, vallen maar weinig culturele bewegingen samen met de gereïficeerde ideeëncomplexen waarmee ze later worden geassocieerd.[88] Dit geldt evengoed voor de romantiek als voor andere stromingen. Zo werd de muziek van Haydn en Mozart door hun tijdgenoten als romantisch omschreven, terwijl ze in latere categoriseringen juist

[87] Charles Batteux, "Les Beaux Arts Réduits à un même principe" in Bonds, *Wordless Rethoric*, 67.
[88] John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* (New York: Schirmer Books, 1993), 1.

als vertegenwoordigers van het classicisme worden beschouwd waartegen de romantiek verondersteld werd zich af te zetten.[89] De gebruikelijke gelijkschakeling van de romantiek met de negentiende eeuw is daarom een verregaande versimpeling van zaken. Al halverwege de achttiende eeuw manifesteren zich de eerste romantische tendensen, onder meer in de *Sturm und Drang*-beweging in de Duitse literatuur, en evengoed liep de Verlichting in tal van manieren door tot in de negentiende eeuw en verder.

II. Sublieme klanken: Muzikale romantiek

Ondanks de bovenstaande kanttekeningen is er wel een aantal gemeenschappelijke kenmerken te ontdekken binnen de stromingen die doorgaans worden gecategoriseerd onder de noemer romantiek. Een terugkerend thema is een kritische houding tegenover het vertrouwen in de ratio dat zo kenmerkend is voor de moderniteit. Heel algemeen kan de romantiek worden beschouwd als een reactie op het verlies van eenheid en eeuwige waarden dat gepaard gaat met de modernisering. Een van de vroegste voorbeelden hiervan is het werk van Jean-Jacques Rousseau, dat hier en daar klinkt als een voorbode van Webers latere vergelijking van de rationalisering van de wereld met de verdrijving uit de Hof van Eden:

> Bitterder nog is dat alle voortgang die de menselijke soort boekt haar voortdurend verder verwijdert van haar oorspronkelijke staat en dat we dus, naarmate we steeds meer kennis vergaren onszelf de middelen ontnemen om de allerbelangrijkste kennis te verwerven; dat we in zekere zin juist door de mens te bestuderen onszelf buiten staat hebben gesteld hem te kennen.[90]

In plaats van de ratio kwam voor de romantici het gevoel centraal te staan. Zoals hierboven beschreven is, is het niet zo dat de emoties in de vroege achttiende eeuw genegeerd werden. Sterker nog: het losmaken van emoties bij het publiek werd gaandeweg als de *sine qua non* van de kunsten beschouwd, de muziek voorop. Echter, deze emoties werden op een typisch moderne wijze benaderd als werktuigen van de instrumentele rede. De muziek werd verondersteld op heldere, ondubbelzinnige wijze te 'spreken', geholpen door de categoriseringen en standaardiseringen van de affectenleer. Dit alles past binnen de pragmatische benadering van kunst die Abrams met de achttiende eeuw associeert. Het publiek moet 'overtuigd' worden, en de componist zet zijn middelen op rationele wijze in om dit tot stand te brengen. Dat deze

[89] Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music, Part 2: The Seventeenth and Eighteenth Centuries* (New York: Oxfor University Press, 2009), 646-647.
[90] Jean-Jacques Rousseau, *Vertoog over de Ongelijkheid*, J.M.M. de Valk, trans., (Amsterdam: Boom, 2003), 48.

benadering afwijkt van de hedendaagse opvattingen over kunst als een autonome praktijk is niet verwonderlijk. Het is pas in de achttiende eeuw dat het hedendaagse idee van de kunsten als een op zichzelf staande discipline ontstaat. In verband hiermee ontstaat ook de esthetica in deze tijd als aparte tak van de filosofie. Voorheen waren er wel schrijvers die schreven over literatuur, schilderkunst of muziek, maar de gedachte dat deze onder de gemeenschappelijke noemer 'schone kunsten' vallen is een constructie van de achttiende eeuw die haar oorsprong heeft in het werk van schrijvers als Charles Batteux, Alexander Baumgarten en de derde graaf van Shaftesbury.[91] Voor deze denkers waren de kunsten echter *mimetisch* van aard: een (geïdealiseerde) nabootsing van de schone natuur.

Gedurende de achttiende eeuw wordt deels onder invloed van deze nieuwe ideeën over kunst de pragmatische benadering geleidelijk vervangen door de expressieve benadering, die tekenend is voor de romantische visie op de kunsten. Hierin is het de kunstenaar die centraal staat, en zijn *eigen* emoties in het werk uitdrukt. Het gaat er niet om algemene, abstracte sentimenten te *representeren* in een werk, maar om de *expressie* van het particuliere, concrete, eigen gevoel. De kunstenaar was niet langer de 'ambachtsman' die werken produceerde die in zekere zin 'gebruiksvoorwerpen' ware, maar een genie dat ons een blik op een hogere werkelijkheid kon bieden: het Absolute. Dit Absolute komen we bijvoorbeeld in het werk van Fichte tegen als het Ik. De gehele werkelijkheid was voor Fichte het Ik: het subject. Datgene wat wij als buiten onszelf, als de wereld van de objecten dus, ervaren, is slechts een deel van het Ik dat zich nog niet bewust is geworden van zichzelf. Fichte was van grote invloed op latere denkers als Hegel, die de gehele geschiedenis als een teleologisch bewustwordingsproces van de *Weltgeist*, de collectieve Geest van de mensheid, interpreteerde, een proces dat als al dan niet haalbaar eindpunt volledig zelfbewustzijn en daarmee volledige vrijheid had: de *Absolute Geist*. De kunsten droegen voor Hegel, samen met religie en filosofie, bij aan dit proces van zelfbewustwording. Ook Schelling interpreteerde de geschiedenis als een zoektocht naar de verloren eenheid tussen mens en wereld waaraan de kunsten een belangrijke bijdrage leverden. In het werk van geniale kunstenaars, aldus Schelling, is het mogelijk deze eenheid van het Absolute te ervaren: "The absolute is absolutely one; viewed absolutely in particular forms, however, such that the absolute is thereby not suspended, this one = idea."[92] Het beleven van een kunstwerk was dus niet langer een kwestie van retoriek, waarbij de kunstenaar via zijn vakmanschap gevoelens opriep bij het publiek. De kunsten, en de muziek in het bijzonder, kregen opnieuw kosmische pretenties.

De instrumentale muziek speelde hierin een sleutelrol. Juist door haar gebrek aan een extern model (een feit dat voor Hegel overigens reden was om haar als van gering belang te

[91] Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts," *Journal of the History of Ideas* 12 (1978): 496-515.
[92] Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, "Philosophy of Art," in Cahn en Meskin, red. *Aesthetics*, 178.

beschouwen) werd ze transcendentale krachten toegeschreven. Muziek werd verbonden aan de het Absolute: datgene dat onverdeeld en ondeelbaar is. Halverwege de negentiende eeuw zou Richard Wagner de term 'absolute muziek' gebruiken als omschrijving van instrumentale, enkel naar zichzelf verwijzende muziek. De verbondenheid tussen muziek en het Absolute komen we onder meer tegen in het volgende citaat van Schelling, waarin duidelijke echo's te horen zijn van de premoderne opvattingen over muziek: "Music is nothing other than the aurally perceived rhythm and harmony of the universe."[93] Voor veel negentiende-eeuwse denkers, onder wie Schopenhauer, ging de instrumentale muziek gelden als de hoogste kunstvorm, juist vanwege het 'lege' karakter dat haar twee eeuwen eerder zo problematisch maakte. Voor Schopenhauer was het Absolute, het overkoepelende principe van de gehele werkelijkheid, de Wil. Dit metafysische principe is de bestaansdrang van alle dingen, die onvermijdelijk leidt tot gebrek en daardoor tot lijden. Esthetische contemplatie is voor Schopenhauer een manier om tijdelijk aan dit lijden te ontsnappen. Wanneer we een kunstwerk in ons opnemen verdwijnt de scheiding tussen subject en object tijdelijk:

> We lose ourselves entirely in this object, to use a pregnant expression; in other words, we forget our individuality, our will, and continue to exist only as pure subject, as clear mirror of the object, so that it is as though the object alone existed without anyone to perceive it, and thus we are no longer able to separate the perceiver from the perception, but the two have become one, since the entire consciousness is filled and occupied by a single image of perception.[94]

De muziek speelt hierin volgens Schopenhauer een centrale rol in. Anders dan de andere kunstvormen, is de muziek geen representatie van een objectief model. Wat de luisteraar in de muziek tegenkomt is daarom niets minder dan het *Ding-an-sich* zelf: de Wil:

> Thus music is as immediate an objectification and copy of the whole will as the world itself is, indeed as the Ideas are, the multiplied phenomenon of which constitutes the world of individual things. Therefore music is by no means like the other arts, namely a copy of the Ideas, but a copy of the will itself, the objectivity of which are the Ideas.[95]

De omgang met de kunsten, en met name de muziek, kreeg voor de romantici religieuze trekken.[96] Voor Friedrich Schlegel zou muziek zelfs een goddelijke status krijgen: "It must only mean God. The whole of music must undoubtedly become one."[97]

---

[93] Friedrich Wilhelm Schelling, in *Music Aesthetics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*, red. en vert. Peter le Huray en James Day (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 280.
[94] Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, vert. E.F.J. Payne (New York: Dover Publications, 1969), 178-179.
[95] Schopenhauer, *The World as Will and Representation,* 256.
[96] Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music,* vert. Roger Lustig (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 78-100.

Een sleutelbegrip in dit alles was het de notie van het 'sublieme' of 'verhevene', een concept dat in de achttiende en vroege negentiende eeuw net zo *en vogue* was als het onderbewuste in de twintigste eeuw.[98] De eerste die het woord gebruikte om naar het effect van kunst, in zijn geval literatuur, te verwijzen, was (Pseudo) Longinus, maar het begrip raakte pas echt in zwang na de publicatie van Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into our Ideas of the Sublime and the Beautiful* in 1757. Burke maakte in dit werk een onderscheid tussen twee soorten zintuiglijke ervaring: het schone en het sublieme. Over het schone schreef hij het volgende: "beauty is, for the greater part, some quality in bodies, acting mechanically upon the human mind by the interventions upon the senses. We ought therefore to consider attentively in what manner those senisble qualities are disposed in such things as by experience we find beautiful, or which excite in us the passion of love or some correspondent affection."[99] Het schone was dus voor Burke een eigenschap in de dingen die 'liefde of een vergelijkbare emotie' in de mens opwekt, en daarmee verbonden met het aangename. Het sublieme daarentegen heeft te maken met (de gedachte aan) de dood, pijn en angst. De emoties die hiermee zijn verbonden, aldus Burke, zijn de meest heftige emoties die we kunnen beleven. De reden hiervoor is dat ze te maken hebben met onze levensdrang: ze brengen ons oog in oog met onze sterfelijkheid. Deze emoties zijn altijd sterker dan de emoties die gepaard gaan met leven en gezondheid. Deze vinden we weliswaar aangenaam en ze vervullen ons met genoegen, maar ze zijn nooit zo heftig als de emoties die ons confronteren met onze eindigheid. Het sublieme moment in de kunst is díe ervaring die deze emoties van dood, pijn of angst oproepen. Burke noemt een aantal kwaliteiten van een werk die oorzaak kunnen zijn van een sublieme ervaring. Wat al deze eigenschappen gemeen hebben is dat ze als het ware een aanslag zijn op onze cognitieve vermogens, zoals macht, grootheid, uitgestrektheid, duisternis, het oneindige, plotselinge overgangen en moeilijkheid. Een directe confrontatie met dood en pijn is niet subliem, want niet verbonden met genot, maar enkel verschrikkelijk. Het genot, en daarmee de sublieme ervaring, ontstaat door *afstand*. Deze afstand is bij uitstek te vinden in de kunst.

Immanuel Kant is in zijn esthetica onder meer door Burkes gedachten beïnvloed en neemt diens onderscheid tussen het schone en het sublieme over. Belangrijkste verschil is wel dat dit voor Burke eigenschappen van objecten zijn, en voor Kant enkel ervaringen in het subject. Kant onderscheid twee verschijningsvormen van het sublieme: het mathematisch sublieme en het dynamisch sublieme. Het dynamisch sublieme is de ervaring van een confrontatie met iets dat

---

[97] Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks, 1797-1801*, vert. H. Eichner (Londen: The Athlone Press, 1957), 1416.
[98] Kiene Brillenburg Wurth, "Beethoven en het Muzikaal Sublieme," in *Welke Taal spreekt de Muziek? Muziekfilosofische Beschouwingen,* red., Erik Heijerman en Albert van der Schoot (Budel: Damon, 2005), 130.
[99] Edmund Burke, "A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful", in Cahn en Meskin, *Aesthetics*, 119.

overweldigend, gevaarlijk of vele malen machtiger is dan het subject. Kant noemt onweer en vulkanen als voorbeelden. Dit soort fenomenen is gevaarlijk en zou ons kunnen vernietigen. Dit leidt tot een gevoel van angst. Tegelijkertijd realiseren we ons dat deze verschijnselen ons weliswaar in fysieke zin kunnen vernietigen, maar dat dit niet geldt voor onze menselijkheid, vrijheid en redelijkheid. Op deze wijze worden we ons bewust van het feit dat we als vrije, morele wezens boven de natuur staan. Dit gevoel van superioriteit leidt tot de omzetting van een gevoel van verschrikking in genot.

Het mathematisch sublieme slaat op de ervaring die we hebben wanneer we geconfronteerd worden met een verschijnsel dat zo groot of uitgestrekt is, dat ons voorstellingsvermogen er geen vat op kan krijgen. Een voorbeeld dat Kant geeft van het mathematisch sublieme is een piramide. Als we dicht bij een piramide staan is het onmogelijk om het geheel in een keer waar te nemen. Doordat het voorstellingsvermogen geconfronteerd wordt met zijn begrensdheid, ontstaat een gevoel van frustratie en onlust. Echter, het feit dat we onlust ervaren bij het feit dat we ons bewust worden van de begrensdheid van onze verbeeldingskracht houdt in dat we ons in ieder geval van die grens bewust zijn. Wat we door dit bewustzijn van de begrensdheid van onze verbeelding ervaren, is het bestaan van een hoger, niet-zintuiglijk vermogen in ons: de Rede. We kunnen de piramide weliswaar niet als eenheid vormen in onze verbeelding, maar we kunnen deze eenheid wel *denken*. Door onze Rede staan we dus boven de zintuiglijke wereld. Het is deze bewustwording van ons redelijk vermogen die de oorspronkelijke onlust doet omzetten in genot.

Deze notie van met mathematisch sublieme komen we onder meer tegen in E.T.A. Hoffmanns beroemde recensie van Beethovens vijfde symfonie. Hoffman hangt zijn ervaring van het werk volledig op "aan het idee van een singulier, ondeelbaar *Ganzes* dat door de verbeeldingskracht niet gevat of gevormd kan worden. […] Zo laat zij zich niet afleiden uit de verschillende elementen van de symfonie, die voor Hoffmann afzonderlijk alleen maar de indruk wekken van 'iets lelijks, iets dat moeilijk te vatten is'. Noch laat zij zich in haar totaliteit op enige wijze 'voordoen' of aanschouwelijk maken."[100] Dat de luisteraar een eindeloos verlangen (*Sehnsucht)* beleeft naar het ervaren van een heelheid die hij cognitief niet kan vatten, maar waarvan hij wel weet dat deze er is, is wat voor Hoffmann typerend is voor de romantische muziek: "Beethoven's music sets in motion the lever of fear, of awe, of horror, of suffering and wakens just that infinite longing which is the essence of romanticism."[101]

De vraag die zich opdringt is in hoeverre de romantiek, met al haar verwijzingen naar het Absolute en het *Ganze*, erin geslaagd is de kosmische eenheid die de premoderne wereld

[100] Brillenburg Wurth, "Beethoven en het Muzikaal Sublieme", 136.
[101] E.T.A. Hoffman, "Beethoven's Instrumental Music," in Strunk, *Source Redings,* 1195.

kenmerkte te herstellen. De vroege romanticus Schiller merkte in 1794 al op dat de rationalisering van de wereld onvermijdelijk een verlies van eenheid betekent: "Because all-uniting nature imparted its forms to the Greek, and an all-dividing understanding gives our forms to us."[102] De romantische notie van 'absolute muziek' was in veel opzichten een poging om de 'alles-verbindende natuur' waarnaar Schiller verwijst terug te winnen en zo de wereld te 'her-betoveren'. Deze poging was echter bij voorbaat gedoemd te mislukken. Met het verdwijnen van de monochord was ook de mogelijkheid om de mens met de kosmos te verbinden voorgoed verdwenen.

Zoals Willem L. Meijer opmerkt: "Verlichting en Romantiek worden vaak tegen elkaar uitgespeeld als verstand tegenover gevoel, of ratio versus empirie, maar verstand en gevoel zijn beide instanties *in* de mens. Veel ingrijpender lijkt me dan ook, dat het *onderscheid* uiterlijk-innerlijk wordt geradicaliseerd tot een tegenstelling (die men vervolgens tracht op te heffen.).[103] Alle pogingen een nieuwe eenheid te vinden ten spijt, blijft de cartesiaanse subject-object splitsing in stand. In plaats van de objectieve wereld en het subject met elkaar te verbinden, trekt de absolute muziek zich volledig terug in het subject. Daniel Chua omschrijft het romantische concept van absolute muziek dan ook als Neo-Platonisme in subjectieve vorm: "the cosmology of a transcendental ego in search of an unattainable wholeness. […] This is why absoute music for the romantics is posited as a work, and not as a system of tuning; it starts from the particular because the modern system, in its delusion of genius, tries to create a universe out of itself"[104] Ondanks alle verzet tegen het idee van muziek als verklankte retoriek, ontkomt ook de romantische muziek niet aan het trivium. De presentiegerichtheid die de premoderne wereld kenmerkte is enkel mogelijk binnen het 'in elkaar gevouwen universum' dat Foucault beschrijft. Ondanks het feit dat absolute muziek een "leeg teken"[105] is, is het nog steeds dat: een teken, een *signifiant,* waarvan de *signifié* op hermeneutische wijze dient te worden ontcijferd. Het is dan ook niet toevallig dat juist tijdens de romantiek de muziekwetenschap ontstaat en zichzelf als taak toebedeelt muzikale meesterwerken te ontleden, op zoek naar hun betekenis. In de romantiek is het niet langer de *kosmos* die absoluut wordt, maar het *Ik*. Zoals Meijer opmerkt, is het romantische gevoel, evengoed als de verlichte ratio, een instantie *in de mens*. Dit roept de vraag op of de muziek der sferen met de onttovering voorgoed verdwenen is. *Presence once lost, can never be regained?*

---

[102] Friedrich von Schiller, *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters,* vert. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), 54.
[103] Willem L. Meijer, "Moderne kunst en het algemeen betwijfeld vertrouwen in de werkelijkheid," in *Niet Alles is Kunst*, Diederik Kraaijpoel, Willem L. Meijer en Lennaart Allan (Soesterberg: Aspect, 2010), 104.
[104] Chua, *Absolute Music,* 22
[105] Kiene Brillenburg Wurth, *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinicy, Irresolvability* (New York: Fordham University Press, 2009), 23.

5

Presence regained? De muziek van de twintigste eeuw in drie casestudies

Dans Ta musique, nous VERRONS la musique, dans ta lumiere, nous ENTENDRONS la Lumiere.

Olivier Messiaen, Conference de Notre Dame

I. *Pythagoras revisited*: Harry Partch

De twintigste-eeuwse muziekpraktijk wordt doorgaans niet direct geassocieerd met mystieke fascinaties. Desalniettemin werkte de zoektocht naar muziek als verklanking van het Absolute in diverse, zeer uiteenlopende vormen, door tot diep in de twintigste en eenentwintigste eeuw. In dit hoofdstuk worden verschillende van deze verbanden tussen muziek en metafysica besproken aan de hand van een drietal casestudies: Harry Partch, Giacinto Scelsi en John Cage, een lijst waaraan tal van componisten als Sofia Goebaidulina, Olivier Messiaen, Iancu Dumitrescu of Tristan Murail zouden kunnen worden toegevoegd. Wat al deze componisten verbindt met elkaar en onderscheidt van de romantici is dat ze geluid niet langer enkel benaderen als drager van betekenis, maar als een intrinsiek significant fenomeen.

Het grootste verschil tussen de 'absolute muziek' van de pythagoreeërs en die van de romantici is dat laatstgenoemden van het particuliere, het 'Werk', naar het algemene, het 'Absolute' wilden geraken. Voor de pythagoreeërs was dit exact andersom: zij begonnen op het algemene niveau van een aan de kosmos ontleend stemmingssysteem, dat vervolgens in een uitvoering een particuliere instantiëring kreeg. Een soortgelijk onderscheid maakte de Amerikaanse componist Harry Partch (1901-1974) in zijn boek *Genesis of a Music* uit 1949 met de termen *abstract music* en *corporeal music*. Met abstracte muziek verwees hij naar het romantische ideaal van absolute muziek, gezuiverd van iedere vorm van extra-muzikale betekenis. Dit zette hij af tegen de lichamelijke muziek, muziek die niet enkel als een abstracte kunstvorm wordt beleefd, maar als een ritueel, waarbij de lichamelijkheid van het muziek maken een cruciale rol speelt:

> In part one of the book, "Corporeal versus Abstract music", Partch presents his ideas on monophony and the One Voice in the guise of an extended historical analysis, based around the distinction he draws between "abstract" and "corporeal" music. This distinction is woven into the central thesis of the first part of the book: that the prevalence of "abstract" musical thought, especially in Western music of the past three hundred years, has been to the detriment of the ancient and venerable tradition of "corporeal" music, which he defines as "the essentially vocal and verbal music of the individual", a tradtion stemming from epic chant and continued in the ancient cultures of China, Greece, Arabia, and India, "in all of which music was physically allied with poetry or dance."[106]

De eenheid tussen muziek, poëzie en dans waarnaar Partch op zoek was, staat recht tegenover de verschillende rollen die muziek sinds de moderniteit toebedeeld waren. In plaats van een leeg teken waaraan een tekst of muzikale retorische regels betekenis moeten geven, zoals in de zeventiende en achttiende eeuw, of als een volledig autonome verklanking van het Absolute, zoals in de negentiende eeuw, was muziek voor de premoderne mens niet iets dat los stond van andere kunstvormen: "Music was mixed media: sonic, visual, calligraphic, and textual; the experience was cultic, coloured and encrusted with symbols. Far from being a pure sign, music was a hidden signature."[107] Het klinkende aspect van de muziek vormde dus een eenheid met de tekst die werd gezongen, de gesticulaties van de uitvoerder en het uiterlijk van de bladmuziek. Partch' benadering sluit aan bij deze premoderne muziekbeleving en kan worden gezien als een poging om muziek haar rituele rol terug te geven. Hij zet zich af tegen de volledig mentale, contemplatieve benadering van muziek die sinds de moderniteit centraal heeft gestaan. In plaats van deze benadering, die aansluit bij de cartesiaanse zelfreferentie van het zuiver geestelijke, ontlichaamde subject, brengt Partch het lichaam en de materialiteit, kortom, *presentie,* terug in de muziek.

Daarnaast verzet Partch zich op een tweede manier tegen de moderne muziekpraktijk. Hij vroeg zich op een dag af waarom er in de westerse muziek twaalf tonen zijn, en kon niet tot een bevredigend antwoord komen.[108] Nadat hij in 1923 Helmholtz' beroemde boek *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* las, kwam hij tot de conclusie de westerse keuze voor de gelijkzwevende stemming met haar twaalf tonen in zekere zin arbitrair was: "Far from proving the inevitability of the system of twelve-tone equal temperament, Helmholtz showed it as one of numerous solutions that had been proposed, historically, to the problem of how to tune instruments, principally keyboards, with a small number of fixed

[106] Bob Gilmore, *Harry Partch, a Biography* (New Haven: Yale University press, 1998), 174.
[107] Chua, *Absolute Music*, 24.
[108] Gilmore, *Harry Partch,* 48.

tones."[109] De keuze voor gelijkzwevende stemming bleek niet onvermijdelijk, maar ingegeven door pragmatiek: een compromis in zuiverheid om zo in alle toonsoorten te kunnen spelen zonder om te hoeven stemmen. Partch besloot om de gelijkzwevende stemming de rug toe te keren en het op ratio's gebaseerde systeem nieuw leven in te blazen, en op deze wijze aansluiting te vinden bij de benadering van muziek die van de tijd van Pythagoras tot de zestiende eeuw dominant geweest is in de westerse wereld. Dit project leidde uiteindelijk tot een toonschaal waarin het octaaf in 43 noten werd verdeeld. Met deze toonschaal hoopte hij dichter bij de klank van spraak te komen, en op die manier dus dichter bij de directheid en lichamelijkheid die hij nastreefde.[110]

II. De toon als microkosmos: Giacinto Scelsi

De muziek van Giacinto Scelsi (1905-1981) kenmerkt zich vanaf de jaren vijftig door een zeer sterke concentratie op slechts enkele tonen. Zijn vroegere werk bestaat vooral uit strikt, chromatisch contrapunt en is sterk beïnvloed door Alexander Scriabin en Alban Berg. Omstreeks 1950 kreeg hij een zenuwinzinking waarna hij vier jaar niet componeerde en naar eigen zeggen alles vergat wat hij wist van muziek. Als een vorm van meditatie of zelftherapie speelde hij in die tijd keer op keer dezelfde noot op de piano. Hij luisterde hier zeer geconcentreerd naar en kwam tot de conclusie dat zelfs in een enkele noot een enorme differentiatie aan klank schuilgaat. Dit was de basis voor zijn latere stijl: muziek zonder enige melodie, ritmiek of harmonie in de gebruikelijke zin. Hierdoor komt de nadruk volledig te liggen op wat Scelsi de 'derde dimensie' van geluid noemde:

> Sound is spherical, but listening to it, it seems to us to possess only two dimensions: pitch and duration. The third, depth, we know it exists, but in a certain sense it escapes us. The superior harmonics and less-audible inferior subharmonics sometimes give us the impression of a vast and complex sound (with properties beyond that of pitch and duration, but it is difficult for us to perceive this complexity. Moreover, one would not know how to notate it musically. In painting they discovered perspective, which gives the impression of depth. But so far in music, despite all the advances in stereophonics and all the subsequent experiments, we have not managed to escape from the two dimensions of pitch and duration, and to create a sense of the real spherical dimension of sound. [111]

[109] Ibid., 50.
[110] Paul Griffiths, *Modern Music and After* (Oxford: Oxford Uniersity Press, 2010), 69.
[111] Giacinto Scelsi, *Son et Musique*, in Gregory Nathan Reish, "The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical style and aesthetic 1929-1959," (PhD diss., University of Georgia, 2001), 285-286.

In zijn latere werk zou Scelsi zich toeleggen op het onderzoeken van deze derde dimensie, de diepte van geluid. Hij was in zijn denken over muziek sterk beïnvloed door de Frans-Amerikaanse componist en schrijver Dane Rudyar. Deze uitte in zijn geschriften felle kritiek op de Europese benadering van muziek waarin tonen volgens hem enkel werden benaderd als bouwstenen in een 'architectuur van geluid', zonder aandacht te hebben voor de intrinsieke kracht en betekenis van tonen *zelf*:

> European music is an architectonic of sound, a by-product of architecture. Its notes have no individual power of life. They do not grow into a fuller life, nor multiply themselves into secondary sounds. They are cut and dried figures, rocks. The melody does not flow between those rocks, but jumps mechanistically from the one to the other, fearful lest it should fall into the dark abyss of "wrong notes."[112]

Scelsi's latere werk was een poging om aan dit architecturale concept van muziek te ontsnappen. Een sleutelwerk hierin was *Quattro Pezzi su una Nota Sola* uit 1959. In dit werk concentreert Scelsi zich in elk van de vier delen volledig op een enkele noot, respectievelijk F, B, As en A. Deze worden in ieder stuk als een aanhoudende *drone* gespeeld die vervolgens als het ware 'geactiveerd' wordt, door constante variatie in speeltechniek, instrumentatie en dynamiek, en door microtonale omspelingen. Hiermee brengt hij een voorspelling van een andere schrijver door wie hij sterk was beïnvloed, Rudolf Steiner, in vervulling:

> Only in the future will man experience the octave's full musical significance. A bold experience of the second has not yet been attained by him today; these are matters that lie in the future. […] I once said during a question-and-answer session in Dornach […] that the single tone will be experienced as something that is musically differentiated, that already musical differentiation resides within the single tone.[113]

In deze benadering van tonen als entiteiten die een betekenis *op zich* hebben wijkt Scelsi af van de gangbare benadering van muziek in de westerse wereld. Hij gebruikt noten niet als bouwstenen in een werk, maar als entiteiten met belang op zich. Scelsi omschrijft zichzelf dan ook niet als componist, maar als 'boodschapper': hij ziet wat hij doet in zekere zin als iets waar hij buiten staat. In plaats van de muziek als middel tot persoonlijke expressie te gebruiken, richt hij zich in zijn werk op een 'objectief' onderzoek naar de aard van de klanken zelf.

---

112 Dane Rudyar, *The Rebirth of Hindu Music* (Theosophical Publishing House, 1928), 17.

113 Rudolf Steiner, "Das Wesen des Musikalischen und der Tonerlebnis im Menschen," in *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, red., Helmut Wartburg (Dornach: Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1969), 108.

Scelsi's muziek is in zekere zin te typeren als een nieuwe benadering van het oude idee van de harmonie der sferen. Hij was in zijn denken over muziek sterk beïnvloed door hindoeïstische filosofie. De 'activaties' die voorkomen in *Quattro Pezzi* moeten volgens Scelsi-kenner Gregory Reish daarom worden begrepen als de overgang van *Anahata* naar *Ahata*.[114] Dit is een hindoeïstisch concept uit de *Sangita Makaranda* dat inhoudt dat er twee soorten geluid zijn. Het eerste, *Anahata*, is 'ongemanifesteerd geluid', een vibratie van de ether die de volledige cosmos omvat. *Ahata* slaat op geluid in haar gemanifesteerde vorm: voor mensen hoorbare klank. Deze benadering van geluid als een kosmisch gegeven dat de gehele werkelijkheid beïnvloedt staat zeer dicht bij de premoderne westerse opvattingen over *musica mundana* die zich in hoorbare vorm als *musica instrumentalis* kan manifesteren. Scelsi sluit in deze zin aan bij de premoderne ideeën over muziek als manifestatie van een kosmische orde in plaats van als een retorische kunstvorm waarbinnen geluid wordt toegepast om een betekenis over te brengen, zelfs als deze betekenis niet in woorden is te vatten, zoals de heersende overtuiging binnen de romantiek luidde.

III. Noise als *musica mundana*: John Cage

De afwijzing van muziek als retorisch middel wordt in extreemste vorm belichaamd door het werk van John Cage (1912-1992). Cage stapte af van het idee dat muziek iets uit dient te drukken af nadat een recensent zijn werk *The Perilous Night*, waarin hij naar eigen zeggen veel emotie had verwerkt, omschreef als "als een specht in een klokkentoren." Cage kwam tot de conclusie dat communicatie van emoties niet de *raison d'etre* van muziek kon zijn: "The whole musical situation struck me more and more as a Tower of Babel".[115] Het antwoord op de vraag waar muziek dan *wel* toe dient, kwam voor hem van Gita Sarabhai. Cage was met deze Indiase muzikante een wederzijdse leerling-meester relatie aangegaan: hij leerde haar over contrapunt en westerse muziek, zij bracht hem de beginselen van de Indiase muziek bij. Toen hij haar vroeg waar muziek volgens haar leermeester toe diende, antwoordde zij: "To sober and quiet the mind, thus rendering it suspectible to divine influences."[116]

Cage ontwikkelde een blijvende fascinatie voor het zenboeddhisme en besloot het boeddhistische ideaal van de negatie van het ego toe te passen op muziek. Hij deed dit door enerzijds delen van de uitvoering van zijn werk onbepaald te laten, en anderzijds door het

[114] Reish, "The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical style", 239-240
[115] Kyle Gann, *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"* (New Haven/Londen: Yale University Press, 2010), 66.
[116] John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown: Wesleyan University Press, 1973), 226.

toelaten van toevalsprocessen tijdens het componeren, zoals het gooien van een dobbelsteen of het raadplegen van de *I Ching*. Cage wilde geluiden 'zichzelf laten zijn', zonder er een betekenis of bedoeling aan op te leggen:

> Art may be practiced in one way or another, so that it reinforces the ego in its likes and dislikes, or so that it opens that mind to the world outside, and outside inside. Since the forties and through the study with D.T. Suzuki of the philosophy of Zen Buddhism, I've thought of music as a means of changing the mind. I saw art not as something that consisted of a communication from the artist to an audience but rather as an activity of sounds in which the artist found a way to let the sounds be themselves. And, in being themselves, to open the minds of people who made them or listened to them to other possibilities than they had previously considered.[117]

Deze terugtrekking van het ego uit zijn werk vindt zijn meest extreme vorm in zijn *4'33"* uit 1952. In dit werk, waarvan de titel tevens de duur is, heeft Cage enkel nog het beginpunt en eindpunt bepaald. Het werk bestaat verder uit alle geluiden die zich voordoen in de drieënhalve minuut die het stuk duurt.[118] Waar de romantici via de deïficatie van het ego tot kosmische revelaties proberen te komen, trekt het ego zich in Cage' werk juist zo veel mogelijk terug, om ons zo te laten luisteren naar de geluiden in de wereld zonder die geluiden als dragers van enige betekenis die buiten de geluiden *zelf* ligt te benaderen. Cage' bedoeling is dat we de *noise* van alledag met de zelfde aandacht en concentratie beluisteren als muziek in een concertzaal. De omgevingsgeluiden die normaal gesproken ongemerkt aan ons voorbij gaan, krijgen bij Cage de status van muziek: "*4'33"* is music reduced to nothing, and nothing raised to music. It cannot be heard and is heard everywhere by anyone at any time."[119] Het aloude idee van een muziek van de wereld komt in een totaal nieuwe gedaante terug bij Cage: een *musica mundana* in radicaal immanente vorm.

---

[117] Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (New York: Limelight, 1988), 42.
[118] In een latere versie van het werk zou Cage zelfs de lengte van het werk onbepaald laten: het kon zo lang duren als de 'uitvoerder' wenste, en kreeg als titel de gekozen duur.
[119] Griffiths, *Modern Music and After*, 30.

Conclusie

Het begrip 'muziek' heeft van de vroegste pythagoreïsche experimenten tot de explosie aan nieuwe benaderingen van de twintigste en eenentwintigste eeuw een ingrijpende gedaanteverwisseling doorgemaakt. Tot zo ongeveer de zestiende eeuw was de plaats van muziek stevig verankerd in het quadrivium. Muziek werd gelijk gesteld aan de kosmos: de gehele werkelijkheid *was* muziek, een *musica mundana* gebaseerd op de door Pythagoras ontdekte ratio's. De door de mens voortgebrachte *musica instrumentalis* was een afspiegeling van deze sferenharmonie, mits ze volgens dezelfde ratio's was gecomponeerd, en was van invloed op de *musica humana* die de geestelijke en lichamelijke gezondheid van de mens reguleerde.

Met de vervanging van het premoderne idee van een eenheid op alle niveaus van het bestaan door het moderne wereldbeeld waarin de mens als subjectieve beschouwer buiten een objectieve, onttoverde wereld kwam te staan, kwam ook deze beleving van muziek ten einde. De westerse wereld veranderde langzaam van een presentiecultuur, waar de betekenis in de dingen *zelf* zat, in een betekeniscultuur, waarin de materiële verschijningsvorm van een teken wordt gescheiden van de immateriële betekenis ervan. Dit betekende dat muziek niet langer een inherente betekenis had, zoals daarvoor het geval geweest was. Waar de 'materiële' verschijningsvorm van muziek, de klank, eerst nog kosmische, bovennatuurlijke relevantie had, werd ze in de moderne tijd een volledig natuurlijk gegeven: niets meer dan trillende lucht. Muziek werd een 'leeg teken' dat ofwel een tekst, ofwel een leer van muzikale affecten nodig had om enige inhoud te verkrijgen.

In de romantiek werd deze rationele benadering van muziek vervangen door het idee van instrumentale muziek als het middel bij uitstek om het onzegbare uit te drukken. De beleving van de kunsten in de romantiek kreeg religieuze trekken, en muziek begon wederom met het absolute geassocieerd te worden. De vroegere eenheid werd echter niet herwonnen. Muziek werd nog steeds beleefd als een *drager van betekenis*: het absolute dat de romantici meenden te vinden in muziek zat enkel in het *signifié*, dat middels de muziek werd uitgedrukt. De *signifiant*, het geheel aan trillende lucht waaruit een uitvoering van muziek bestaat, was hier slechts het voertuig van. Voor de premoderne mens, met diens geloof in de kosmische monochord die hemel en aarde verbindt, bestond een dergelijke scheiding niet. De significantie van muziek zat *in de klanken zelf*, die als afspiegeling van de orde van de gehele werkelijkheid werden gezien.

Deze aandacht voor klanken zelf keert in de twintigste eeuw terug in verschillende gedaanten, waaronder Hary Partch' pogingen terug te keren naar het oude, op ratio's gebaseerde

stemmingssysteem, Giacinto Scelci's verkenning van het innerlijk van de toon en John Cage' streven het subject zo veel mogelijk uit de muziek te verbannen om op deze wijze geluiden 'zichzelf te kunnen laten zijn'. De kosmische monochord is voorgoed verdwenen uit het onttoverde, moderne wereldbeeld. Niettemin blijft het verlangen naar de premoderne eenheid in de verdeelde, post-cartesiaanse wereld in stand. Het idee van een verbintenis tussen muziek en het Absolute keert daarom keer op keer weer in verschillende gedaanten. Het verloren muzikale Arcadië van weleer keert terug in de gedaante van Utopia.

***

Bibliografie

Primaire bronnen:

Boethius. *De Institutione Musica.* Onder redactie van Claude V. Palisca, vertaling door Calvin M. Bower. New Haven & Londen: Yale University Press, 1989.

Dante. *De vulgari eloquentia.* Redactie en vertaling door Steven Botteril. Cambridge: 1996.

Descartes, René. "Minds and Bodies as Distinct Substances." In *Philosophy of Mind: a Guide and Anthology*, onder redactie van John Heil, 36-58. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Dubos, Jean Baptiste. *Réflections critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musiqe.* Onder redactie van Abbé Du Bos. Parijs: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.

Hibbs, Thomas S. *Thomas Aquinas on Human Nature.* Indianapolis: Hackett Publishing Agency, 1999.

Plato. *Politeia.* Vertaling door G. Koolschijn. Amsterdam: Athenaeum, 2005.

Schiller, Friedrich von. *The Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters.* Vertaling door T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975.

Schlegel, Friedrich. *Literary Notebooks, 1797-1801.* Vertaling door Hans Eichner Londen: The Athlone Press, 1957.

Secundaire bronnen

Abate, Carolyn. "Music – Drastic or Gnostic?" *Critical Inquiry* 30/3 (2004): 505-536.

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* New York: Oxford University Press, 1953.

Allan, Lennaart, Kraaijpoel, Diederik en Meijer, Willem L. *Niet Alles is Kunst.* Soesterberg: Aspect, 2010.

Austin, William W. *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout.* Ithaca: Cornell University Press, 1968.

Blume, Friedrich. *Protestant Church Music: A History.* Londen: Victor Gollancz, 1975.

Brillenburg Wurth, Kiene. *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinicy, Irresolvability.* New York: Fordham University Press, 2009.

Bonds, Mark Evan. *Wordless Rethoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration.* Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Burkholder, J. Peter, Grout, Donald J. & Palisca, Claude. *A History of Western Music.* New York: W.W. Norton, 2006.

Bynum, Caroline Walker. *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336.* New York: Columbia University Press, 1995.

Cahn, Steven M. En Meskin, Aaron. *Aesthetics: A Comprehensive Antology*. Oxford: Blackwell, 2008.

Călinescu, Matei,. *Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloominton: Indiana University Press, 1977.

Chua, Daniel. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Vertaling door Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Dassen, Patrick. *De Onttovering van de Wereld: Max Weber en het Probleem van de Moderniteit in Duitsland 1890-1920*. Amsterdam: G.A. Van Oorschot, 1999.

Daverio, John. *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York, Schirmer, 1993.

Foucault, Michel. *The Order of Thing: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 2005.

Frakes, Jerold C. *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages: The Boethian Tradition*. Leiden: Brill Academic, 1988.

Gann, Kyle. *No Such Thing as Silence: John Cage's 4' 33"*. New Haven en Londen: Yale University Press, 2010.

Gilmore, Bob. *Harry Partch, a Biography*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Godwin, Joscelyn. *Harmonies of Heaven and Earth – the Spiritual Dimension of music from Antiquity to the Avant-Garde*. London: Thames and Hudson, 1987.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Gray, John. *Al-Qaida en de Moderne Tijd*. Vertaling door Rob Hartmans. Amsterdam: Ambo, 2003.

Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Guthrie, W.K.C. *A History of Greek Philosophy*, vol. 1*, The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Vertaling door William Lovitt. New York: Harper and Row, 1977.

Heijerman, Erik en van der Schoot, Albert, redactie. *Welke Taal spreekt de Muziek? Muziekfilosofische Beschouwingen*. Budel: Damon 2005.

Hollander, John. *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*. New Jersey: Princeton University Press, 1961.

Huray, Peter le en Day, James. *Music Aesthetics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

James, Jamie. *Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*. London: Abacus, 1993.

Kahn, Steven M. en Meskin, Aaron, redactie. *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*. Oxford: Blackwell, 2008.

Kostelanetz, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Limelight, 1988.

Kristeller, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts," *Journal of the History of Ideas*, 12 (1978): 496-515.

Lassman, Peter, Velody, Irving & Martins, Herminio, redactie. *Max Weber's 'Science as a Vocation'*. Londen: Unwin Hyman, 1989.

Leach, Elizabeth Eva. *Sung Birds: Music, Nature and Poetry in the Later Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.

Murail, Tristan. "Scelsi, De-composer." *Contemporary Music Review* 24 (2005): 173-180.

Palisca, Claude V. *The Florentine Camerata*, New Haven: Yale University Press, 1989.

Prins, Jacomien & Teeuwen, Mariken, redactie. *Harmonisch Labyrint: de Muziek van de Kosmos in de Westerse Wereld*. Hilversum: Verloren, 2007.

Reish, Gregory N. "The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic, 1929-1959." PhD. diss., University of Georgia, 2001.

Rickman, H.P. *Wilhelm Dilthey: Pioneer of the Human Studies*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Rudhyar, Dane. *The Rebirth of Hindu Music*. New York: Samuel Weiser, 1928.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966.

Steiner, Rudolf. "Das Wesen des Musikalischen und der Tonerlebnis im Menschen." in *Rudolf Steiner Gesamtausgabe no. 283*, onder redactie van Helmut Wartburg. Dornach: Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1969.

Strunk, Oliver, redactie. *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton, 1998.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music, Part 2: The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Oxford University Press, 2009.

Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Turner, Stephen. *The Cambridge Companion to Weber*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Vauches, André, Dobson, Barrie & Lapidge, Michael, redactie. *Encyclopedia of the Middle Ages*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000.

Ultee, W.C., Arts, W.A. & Flap, H.D. *Sociologie: Vragen, Uitspraken, Bevindingen*. Groningen: Martinus Nijhof, 2003.

Weber, Max. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: Mohr, 1988.

Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Sprit of Capitalism*. Vertaling door Talcott Parsons. London: Routledge, 2003.

Weber, Max. *The Rational and Social Foundations of Music*. Vertaling door D. Martindale, J. Riedel en G. Neuwirth. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1958.