

LEO SAMAMA: Muziek en filosofie

Kant en de moderne muziekesthetica

Wat hebben muziek en filosofie met elkaar te maken? In feite en in wezen alles! Filosofie en muziek zijn produkten van een maatschappelijke klasse, van een cultuur, van mensen, die bepaald worden door de sociale, religieuze, economische en fysieke omstandigheden waarin zij verkeren. Op de achterliggende gedachten bij deze stelling zal ik nu niet nader ingaan. Het gaat mij hier om meer specifieke voorbeelden van de relatie tussen muziek en filosofie en voor zover de tijd dat toelaat de gevolgen over en weer.

Hoewel filosofen, theoretici en historici zich intensief met de relatie tussen muziek en religieuze en filosofische idealen hebben bezig gehouden, dateren de meest complexe en visionaire geschriften uit de 18e en 19e eeuw. Toen pas kreeg muziek niet als kunde, maar als kunst een essentiële plaats in de filosofie en de esthetica. Toen pas werd muziek een uiting van de menselijke geest over het belang waarvan men kon speculeren. De zekerheden van voorheen - muziek in het Quadrivium, als een van de Artes Liberales - kwamen op losse schroeven te staan. Met Pythagoras en Plato verdwenen de wiskunde en de ethiek op de achtergrond en kwam de esthetica naar voren.

De gevolgen daarvan - een proces overigens dat sinds het einde van de 16e eeuw al op gang gezet was - zijn voor de muziek zelf (niet alleen als handwerk, maar ook de rol die zij vervult) van het allergrootste belang geweest en spelen in onze huidige conceptie van muziek als kunstvorm nog steeds mee. Immers, het tegenwoordige labyrint van muziekbeschouwingen is niet meer dan een vanzelfsprekend gevolg van die ontwikkeling. Muziek als produkt op een vrije markt van vraag en aanbod, moet voor zichzelf een vervulling zoeken, zowel op het niveau van de produktie als van de consumptie. Marx en Adorno hebben daar terecht op gewezen.

L'art pour l'art, maatschappelijke relevantie, esthetische genotzucht, dramatisch effectbejag, politieke slagkracht, Pythagoreïsche abstraktie, gedachteloos entertainment, psychologische manipulatie - dit alles, en nog veel meer, behoort tot het terrein van de muziek. Natuurlijk ook tot het terrein van de andere kunsten. Maar daar is beeldvorming en inhoud minder problematisch dan in de muziek, waarover men nog steeds de mening huldigt dat er maar beter niet over gesproken kan worden, aangezien dat ons niet nader tot die muziek brengt. Toch is nooit zoveel over muziek geschreven en gesproken als juist in de laatste twee eeuwen. Het is de 'charme de l'impossibilité', om met Messiaen te spreken, waartoe illustere en minder illustere geesten steeds weer gedreven worden.

Kant

Als uitgangspunt voor mijn verhandeling heb ik enkele tekstfragmenten uit de 53e paragraaf van de Kritik der Urteilkraft van Immanuel Kant gekozen. Aan de hand daarvan wil ik allereerst een indruk geven van de visie van Kant op muziek en de positiebinnen de cultuurgeschiedenis die deze visie inneemt. In het volgende citaat stelt Kant twee zaken centraal, namelijk Reiz und Bewegung des Gemüts en het gegeven dat muziek de gesproken taal zeer na komt en zich daarmee ook goed laat verenigen.

“[...] Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch sehr natürlich vereinigen lässt, nämlich die Tonkunst, setzen. [...]” Op beide aspecten gaat Kant vervolgens nader in, waarbij de eerste zin van het hierna volgende citaat direct de toon zet voor zijn opvattingen omtrent muziek.

Deze “ist aber freilich mehr Genuss als Kultur (...); und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert, als jede andere der schöne Künste.” Het verstand, of anders gesteld: cognitieve kennis, speelt bij muziek een rol van ondergeschikt belang, althans om de esthetische waarde ervan te onderkennen. Muziek is meer genot dan cultuur, dat wil zeggen niet van blijvende waarde, maar van voorbijgaande aard.

Verderop in dezelfde paragraaf gaat Kant daar nader op in. “[...] Aber an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil; [...]” Als we deze opvatting vergelijken met die van Johann Walther aan het begin van de 18e eeuw, worden twee zaken duidelijk, ten eerste dat Kant zijn standpunt bepaalt als luisteraar en Walther als componist, ten tweede dat ook door Walther naast ‘Andacht gegen Gott’ vermaak en genoeg tot de taken van muziek gerekend worden.

“[...] Musica Poëtica, oder die musicalischen Composition ist eine mathematische Wissenschaft”, schreef Walther, “vermöge welcher man eine Liebl. und reine Zusammenstimmung der Sonorum aufsetzet und zu Papier bringet, dass solche nachmahels kann gesungen oder gespielt werden, den Menschen fürnemlich zu eifriger Andacht gegen Gott dadurch zubewegen, und dan auch das Gehör und Gemüth desselben zu ergetzen und zu vergnügen. [...]”

Het uitschakelen van het ‘cognitieve verstand’ bij de beoordeling van de esthetische kwaliteit van muziek blijkt eveneens uit een ander citaat uit de Kritik der Urteilkraft: “[...] Nicht die Beurteilung der Harmonie in Tönen [...] sondern das beförderte Lebensgeschäft im Körper, der Affekt [...], mit einem Worte das Gefühl der Gesundheit [...] machen das Vergnügen aus, welches man daran findet [...]”

Kant doelt hier op de manier waarop muziek genoten wordt - deze wordt niet bepaald door logica of kennis van zaken, maar door het Affekt dat een welbehagen teweeg kan brengen, of zoals hij dat noemt ‘een gevoel van gezond zijn’. Harmonie en logica verwijzen naar elkaar. In de 18e eeuw bezag men de natuur als een wonder van logica en de harmonie als direct produkt van de natuur. Dit laatste blijkt onder meer uit de geschriften van Joseph Sauveur, Jean-Philippe Rameau en Charles Batteux, die ook in de Duitstalige landen gretig gelezen, vertaald en becommentarieerd werden.

Johann Adolf Scheibe schreef in 1739 in *Der critische Musicus*: “[...] Alles, was natürlich und ordentlich seyn soll, muss sich auf Regeln gründen. Die Natur geht in allen ihren Wirkungen ordentlich, weil sie selbst die beste Ordnung ist. Keine Ordnung aber kan erhalten werden, wenn man nicht denen Regeln folget, die, um sie zu erlangen, aus der Natur selbst entstanden sind. [...]”

Kant zelf merkt daarover het volgende op: “[...] Die selbständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur, welche sie als System nach Gesetzen, deren Prinzip wir in unserm ganzen Verstandesvermögen nicht antreffen, vorstellig macht, [...] so dass diese nicht bloss als zur Natur in ihrem zwecklosen Mechanism, sondern auch als zur Analogie mit der Kunst gehörig, beurteilt werden müssen. [...]”

De schoonheid van de natuur wordt ons in wetmatigheden openbaard, waarbij niet alleen het doelloze (willoze of instinctieve) mechaniek ervan beoordeeld moet worden, dus niet alleen naar analogie van de natuur zelf, maar ook de esthetische schoonheid ervan, de doelmatige logica ervan, naar analogie van de kunst. Kunst is kunst en niet natuur, meent Kant, maar kunst moet zo doelmatig zijn en vrij van willekeurige regels alsof het een produkt van de natuur is.

Inhoudelijke moet die doelmatigheid dus niet vergeleken worden met de 'doelmatigheid' van de natuur, al kan die ook 'esthetisch' beschouwd worden. Het gaat om de kwaliteit ervan, om de doelmatigheid van een kunstobject, dat voldoet aan een innerlijke behoefte aan schoonheid. Die behoefte kan op twee niveaus ingevuld worden, namelijk concreet en abstract. Kant hecht aan het eerste meer waarde, aangezien het verstand bij de beoordeling ervan aangesproken wordt.

Muziek kent echter geen andere concrete toestand dan hooguit haar vorm en in de zinnelijke beleving van muziek speelt deze geen rol. Daardoor is muziek meer 'Genuss' als 'Kultur', in tegenstelling tot bij voorbeeld beeldhouwkunst. Muziek speelt slechts met gewaarwordingen. Beeldende kunst speelt in op de verbeeldingskracht en het verstand tegelijkertijd. Het volgende citaat spreekt, lijkt mij, geheel voor zichzelf. "[...] Musik [hat] unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil sie bloss mit Empfindungen spielt. Die bildende Künste gehen ihr also in diesem Betracht weit vor; denn, indem sie die Einbildungskraft in ein freies und doch zugleich dem Verstande angemessenes Spiel versetzen [...]"

Natuur en muziek zijn minstens zo sterk aan elkaar verbonden als natuur en logica. Zo meent Caspar Reutz in 1754: "[...] Die Musik kann keinen einzigen Ton machen, der nicht schon in der Natur von Anbeginn der Welt liegt, sondern die richtet sie nur ein. [...]. Sie ist nicht alleine eine Nachahmerin der Natur, sondern die Natur selbst; [...] die Musik [ist] keine Copie der Natur, sondern das Original selbst. Sie ist eine allgemeine Sprache der Natur [...] Die Regeln der Melodie und Harmonie sind in der Natur selbst gegründet, und aus derselben hergenommen. Und wer die Beobachtung der musikalischen Regeln empfindet, der empfindet zugleich das Natürliche in der Musik."

In navolging van het Renaissance-concept van de *Imitatio della natura* en de natuurfilosofie van de 18e eeuw ziet Reutz de wetten van de natuur als uitgangspunt voor een natuurlijke muziek. Kant zoekt het echter hoger op door boven de (doelmatige en mechanische) wetten van die natuur uit te willen stijgen en zo tot een verheven kunst te komen, een kunst zonder enige vergelijking, die zelfs de zinnen overstijgt. Dit streven ziet hij overigens niet weggelegd voor literatuur of beeldende kunsten, al worden deze door hem hoger aangeschreven aangezien zij aan het verstand appeleren.

Scheibe had het een en ander al in *Der critische Musicus* als volgt onder woorden gebracht: "[...] Eine wahre Kunst suchet zwar allemal das Natürliche, allein eine allzugrosse Kunst übersteigt es auch. Dadurch fällt man in das Schwülstige und Verworrene.[...] Die Kunst muss der Natur nachahmen. So bald aber diese Nachahmung die Natur überschreitet, so bald ist sie auch verwerflich, und der Natur selbst zuwider. [...]" Hieruit spreekt dezelfde angst voor het irrationele als Kant menigmaal aan de dag legde.

Toch is die 'allzugrosse Kunst' zelf niet verwerperlijk, zij kan evenwel tot scheve verhoudingen leiden. We kunnen ook stellen dat zij geen logische reflexie is van de geest, maar daar juist, dus omgekeerd, op inwerkt. Kant constateert dan ook dat verheven kunst, dat alles wat we verheven noemen, niet in de natuur gezocht moet worden, want de natuur is doelmatig en daardoor wel als object van schoonheid te beschouwen, maar niet als iets verhevens. Want het verhevene onttrekt zich aan een concreet benoembaar doel.

"[...]Wenn wir aber etwas nicht allein gross, sondern schlechthin-, absolut-, in aller Absicht- (über alle Vergleichung) gross, d.i. erhaben, nennen, so sieht an bald ein: dass wir für dasselbe keinen ihm angemessenen Massstab ausser ihm, sondern bloss in ihm zu suchen verstaten. Es ist eine Grösse, die bloss sich selber gleich ist. Dass das Erhabene also nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unseren Ideen zu suchen sei, folgt hieraus; [...]"

"[...] Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist. [...] Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Massstab der Sinne übertrifft." Het verhevene vinden we niet in de natuur maar uitsluitend in onze ideeën, ideeën die we met ons esthetische oordeel in een object projecteren. "[...] Mann kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder

Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen: [...]"

De reflexie over een objekt, zonder daartoe concrete begrippen te kunnen hanteren, bepaalt zijn schoonheid. Wanneer daarbij elke vergelijking wegvalt, wordt dat objekt verheven. Het verhevene dient geen concreet doel, geen organisch levensdoel, hooguit een geestelijk. "[...] Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überein, dass beides für sich selbst gefällt. Ferner darin, dass beides kein Sinnes- noch ein logisch-bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraussetzt: [...]"

Relativiteit tot enig ander objekt speelt dan niet meer mee. Het subjeet, de beschouwer, is de enige maat. Hij beeldt zich een esthetische idee in, geeft daaraan uitdrukking in zijn beschouwing van een objekt, echter zonder daartoe een concreet begrippenapparaat te kunnen hanteren. In muziek speelt het reflecterende oordeel een wezenlijke rol, aangezien zij slechts als vorm concreet te beoordelen is, niet als inhoud, en bovendien ingevuld wordt door de reflexie van de beschouwer, in dit geval de luisteraar.

Wanneer Kant muziek met beeldende kunst vergelijkt, merkt hij dan ook op: "[...] Beiderlei Art Künste nehmen einen ganz verschiedenen Gang: die erstere von Empfindungen zu unbestimmten Idee; die zweite Art aber von bestimmten Idee zu Empfindungen. Die letztern sind von bleibendem, die erstern nur von transitorischem Eindrücke. [...]"

De beeldende kunst is in staat gewaarwordingen op te roepen, maar gaat uit van concrete ideeën, tastbare vormen. Muziek heeft daarentegen als uitgangspunt gewaarwordingen, spoedig in de volksmond vertaald met gevoelens, die omgezet worden in onbestemde, dus niet nader benoembare ideeën. De indrukken van beeldende kunst zijn van blijvende aard, van muziek niet. Of zoals Rudolf Escher het eens verwoord heeft:

"Op muziek rust de doem der tijdelijkheid. Zij stroomt al klinkende voorbij. Wel is de herinnering in staat om gedurende een bepaalde tijd vervloten klank met klinkende in verband te brengen, maar met het intreden der stilte (en welk een stilte, welk een veranderde stilte vaak!), is van het onaantastbaar 'bouwwerk' niets meer over. Noch het vermogen zich melodieën, brokstukken, ja zelfs het gehele werk te herinneren (men kan dat immers volkomen in het hoofd hebben), noch het vermogen over het werk te spreken, of het door middel van de partituur te lezen, kan het gebrek aan realiteit verhelpen."

Kant vervolgt in dezelfde paragraaf van de Kritik der Urteilkraft: "Daher verlangt sie [de muziek], wie jeder Genuss, öftern Wechsel, und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus, ohne Überdruß zu erzeugen." Deze zinsnede is opvallend, immers we mogen van onze optiek uit van een muziekliefhebber verwachten dat hij bepaalde werken vaker zou willen beluisteren. Toch meent Kant dat muziek aan snelle wisselingen onderhevig is (hij bedoelt hier niet binnen een compositie, maar meer op het niveau van mode en smaak), en dat het herhaald beluisteren van eenzelfde werk tot verveling leidt. Jammer genoeg noemt Kant in zijn filosofische geschriften niet welke muziek hij hier in gedachten heeft.

Die snelle wisselingen van mode en smaak zijn het onherroepelijke gevolg van esthetische reflexie in plaats van ethische, van gevoelens die in ons lichaam vertaald worden in termen van behagen of onbehagen. Vandaar ook en opnieuw 'Genuss' en geen 'Kultur', vandaar ook 'das Gefühl der Gesundheit' dat het genoegen van muziek bepaalt. Direct in het verlengde hiervan merkt Kant enigszins lakoniek op dat de schone kunsten geen enkele band hebben met 'moralistische Ideen', inderdaad met enige vorm van ethiek. Dat is niet alleen hun noodlot, maar maakt ze ook tot speelbal van gevoelens en indrukken. "[...] Wenn die schönen Künste nicht, nahe oder fern, mit moralistischen Ideen in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbständiges Wohlgefallen bei sich führen, so ist das letztere ihr endliches Schicksal. Sie dienen alsdann nur zur Zerstreung, deren man immer desto mehr bedürftig wird, als man sich ihrer bedient, um die Unzufriedenheit des Gemüts mit sich selbst dadurch zu vertreiben, dass man sich immer noch unnützlicher und mit sich selbst unzufriedener macht. [...]"

Het lijkt, kortom, een vicieuze cirkel. Elke kritische oordeelskracht is uitgeschakeld. Want de vorm

speelt geen rol, slechts de inhoud. De gewaarwording [Empfindung] van de stof [klank] leidt tot een esthetische invulling waarin het gevoel de maat van elk oordeel is. En dat gevoel is zijn compas kwijt zodra moraal en ethiek uitgeschakeld worden. Wat overblijft is verstrooiing, maar dan wel een die men steeds meer nodig heeft. Zij is dus op een zinnelijke manier doelmatig en in dat opzicht voedingsbodem voor verheven kunst.

Kenmerkend voor de visie dat muziek slechts verstrooiing oplevert, is ook het volgende citaat, waarin Joseph Addison in 1711 in *The Spectator* zijn mening over opera ventileert: “[...] An opera may be allowed to be extravagantly lavish in its decorations, as its only design is to gratify the senses, and keep up an indolent [lome] attention in the audience. [...]” In het verlengde hiervan spreekt ook de volgende passage uit Burney’s *A General History of Music* bijna driekwart eeuw later boekdelen: “[...] Music is an innocent luxury, unnecessary, indeed, to our existence, but a great improvement and gratification of the sense of hearing.”

En hij vervolgt: “With respect to excellence of Style and Composition, it may perhaps be said that to practised ears the most pleasing Music is such as has to merit novelty, added to refinement, and ingenious contrivance [vernuftige vindingrijkheid]; and to the ignorant, such as is most familiar and common. As Music may be defined as the art of pleasing by succession and combination of agreeable sounds, every hearer has a right to give way to his feelings, and be pleased or dissatisfied without knowledge, experience, or the fiat of critics; but then he has certainly no right to insist on others being pleased or dissatisfied in the same degree. [...]”

Kortom over smaak valt te twisten, maar men mag anderen dan niets opleggen. Kant zou dit onderbouwen door op te merken dat smaak niet absoluut is, maar een reflexie van de beschouwer geprojecteerd op het kunstwerk. Bovendien kan genot niet op een lijn gesteld worden met verstand. En muziek is ‘meer genot dan cultuur’. Laten we echter nog even terugkeren naar Kants opmerkingen over muziek en vooral over de bekoring van muziek.

Waar bestaat deze uit? “[...] Der Reiz derselben, der sich so allgemein mitteilen lässt, scheint darauf zu beruhen: dass jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt der Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird; [...]” Kortom, muziek en spraak (of taal) zijn analoog, en wel op een dergelijke wijze dat de ‘affekten’ daarin nog steeds een rol van belang spelen.

Het is uit de analogie tussen muziek en taal te verklaren dat muziek emoties kan overbrengen. Het zijn immers die emoties die ook de taal overdraagt en die nu naar woordeloze klank vertaald, door ons ingevuld worden als zou het nog steeds die oorspronkelijke taal zijn. Er ontstaat in ons brein een ingewikkeld proces van associatie en invulling: we verbinden aan een klank de bij die klank behorende taal, genereren daaruit de betekenis van dat talige gegeven en vullen die betekenis in voor de gegeven non-verbale, maar daardoor niet betekenisloze klank.

De bekoring van muziek berust tevens daarop, “[...] dass, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekten ausübe, und so, nach dem Gesetze der Assoziation, die damit natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteile; [...]”

De taal van de affekten is wezenlijk voor Kants visie op muziek, niet omdat hij niet zonder zou kunnen, maar omdat zij in zijn gehele denken over muziek even vanzelfsprekend zijn als het godsbegrip in zijn religieuze denken. Tevens constateert hij dat muziek als taal van gewaarwordingen door ieder mens te begrijpen is en daarin te vergelijken is met de modulatio, dat wil zeggen de taal.

Tenslotte merkt Kant op dat muziek geen begrippen en omschreven, dat wil zeggen concrete gedachten

kent en het hier dus om een in bepaalde vorm gegoten samenspel van gewaarwordingen gaat, waarbij die vorm geen ander doel dient dan de esthetische idee van het Affekt - te beschouwen als het bindmiddel van een compositie - tot uitdrukking te brengen. Hieruit blijkt overigens hoe sterk Kant nog vast houdt niet alleen aan de affekten van de 17e en 18e eeuw, maar ook aan de regels van de vokale muziek.

Dat laatste blijkt ook uit de volgende passage. “[...] dass aber, weile jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind, die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) nur, statt der Form einer Sprache, dazu diene, vermittelt einer proportionierten Stimmung derselben (...), die ästhetische Idee eines zusammenhangenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäss, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken. [...]”

Samenvattend

Samenvattend kunnen we nu stellen dat Kant in muziek twee aspecten onderscheid, namelijk harmonie en melodie. De harmonie heeft direct betrekking op de vorm van een compositie en zou kennistheoretisch beoordeeld kunnen worden, zij plaatst bovendien een kunstwerk in de tijd. Niettemin blijkt dat in tegenstelling tot de meer concrete beeldende kunsten en literatuur de stoffelijke gewaarwording van muziek slechts via de zinnen plaats vindt.

Vanuit een kennistheoretisch denkmodel is dat een lagere vorm van cultuur, immers niet van blijvende waarde, maar, hoewel niet altijd, een hogere vorm van kunst, namelijk verheven. Om verheven te zijn is echter nog een aspect van belang, namelijk het zedelijk gevoel, dat a priori elk oordeel over smaak reguleert, een overkoepelend kader verschaft, in een hogere waarheid plaats en zo het toevallige, of beter: de toevallige invulling van een gewaarwording uitsluit.

Afgezien van de logica waarmee Kant zijn stellingen poneert en onderbouwt, blijkt hij tegelijk een kind van zijn tijd te zijn (de nadruk ligt nog steeds op het affekt) als een uitzonderlijk gevoelige barometer voor de veranderingen die tijdens zijn leven in de muziekbeschouwing en in het gehele muziekleven plaats hebben gevonden. Neubauer heeft er in zijn boeiende verhandeling over de emancipatie van muziek al op gewezen hoe sterk de instrumentale muziek en in het verlengde daarvan niet-talige regels in de 18e-eeuwse muziek op de voorgrond kwamen.

Het zijn juist die talige regels, de Affekten, maar ook de regels omtrent samenklank en harmonie die in deze tijd een groot deel van de cognitieve kant van muziek uitmaken. Maar het zijn ook diezelfde wetten die de ‘nieuwe’ luisteraar van de 18e eeuw steeds minder interesseren en die in de muziekbeschouwing uiteindelijk van ondergeschikt belang worden geacht. Daarvoor in de plaats komen gevoel en smaak in het geding, die ertoe geleid hebben dat muziek niet meer verstandelijk maar vrijwel uitsluitend zinnelijk beoordeeld kon worden.

Dit is niet alleen een cultureel-psychologisch fenomeen, maar ook een maatschappelijk. Kant constateerde het al: moraal en ethiek spelen in de muziekbeleving van zijn tijd geen rol meer. Het zijn genot en gevoel geworden, waarmee de mensen hun lichamelijke beleving trachtten te releveren. Kant heeft dat haarscherp ingezien, de gevolgen daarvan onderkend en zo in wezen de weg gebaad voor de romantische gevoels esthetiek. We zouden ook kunnen stellen dat Kant in zaken de muziek betreffende zelf niet in staat was daar verstandelijke verklaringen voor te geven - en dus muziek als een irrationeel fenomeen zag - en zo de muziek bij uitstek een plaats heeft gegeven in zijn theorie van het verhevene.

Op basis van het voorgaande kunnen we nu twee zaken constateren: ten eerste dat de muziek die

Kant in zijn tijd kende hem volop de gelegenheid geboden moet hebben om tot bovenstaande ideeën te komen, en ten tweede dat Kant ook zelf te weinig verstand van muziek had om een meer verstandelijke rol aan muziek te verlenen, zoals hij wel de andere kunsten toekende. Het laatste kan ik niet met waterdichte bewijzen staven, al is elke uitlating van Kant over muziek mijns inziens voldoende bewijs voor het beweerde. Het eerste is eenvoudiger aan te tonen, namelijk domweg op basis van gedetailleerde partituuranalyses.

Beide zaken laat ik nu verder achterwege. Maar een ander aspect dat hier wel mee te maken heeft wil ik nog noemen. Namelijk het streven in de gehele tweede helft van de 18e eeuw een verheven muziek te scheppen en de daarmee direct in verband de visie die tot op heden stand heeft gehouden, namelijk van verhevenheid als iets dat ongrijpbaar en onbegrijpbaar is. Het eerste blijkt uit de geschriften van E.T.A. Hoffmann, die wel als een van de eerste romantische muziekcritici wordt gezien, maar al veel eerder uit een bonte verzameling teksten van zowel musici, muziekbeschouwers als esthetici en kunstkeners in meer algemene zin.

Carl Dahlhaus heeft in zijn vorig jaar gepubliceerde muziekwetenschappelijke zwanenzang, *Klassische und romantische Musikästhetik* er op gewezen hoe sterk Hoffmann aansluit bij een esthetika die niet pas na 1800 op de voorgrond kwam, maar reeds voor het midden van de 18e eeuw. Opnieuw was het Scheibe die zich erover heeft uitgelaten in *Der Critische Musicus*. Hij meende dat om een “nachdrückliche und erhabene Sinfonie hervor[zu]bringen” een componist “feurig und geistreich” moet zijn. Bovendien adviseert hij veel variëteit: “Eine unvermutete Veränderung muss auf die andere folgen” en “Unerwartete Einfälle müssen die Zuhörer gleichsam unvermutet überraschen.”

Aan het einde van de 18e eeuw schreef Johann Abraham Peter Schulz voor Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* een artikel over de Symfonie en postuleerde daarin onder meer: “Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Grossen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt”. De vraag is nu waardoor worden ‘Gross’, ‘Feyerlich’ en maar vooral ‘Erhabenen’ gekenmerkt.

De redakteur van de *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* verzorgde zelf het artikel over Erhabenen en kwam daarin tot de volgende opmerkelijke conclusie: “Wenn aus Unordnung und Verwirrung Ordnung entsteht: so ist es ein erhabener Gedanke für die, welche die Richtigkeit desselben einigermaßen einsehen, dass aus aller scheinbaren Unordnung in der physischen und sittlichen Welt, die schönste Ordnung im Ganzen bewürkt wird.” We hoeven hierbij slechts aan de Chaos uit Haydn's *Schöpfung* te denken.

‘Unordnung’ en ‘Verwirrung’ kunnen natuurlijk het directe gevolg zijn van te veel variëteit. Maar eerder hebben we ook gezien dat een ‘allzugrosse Kunst’ die zich tegen de wetten van de natuur keert ‘Schwülstig’ en ‘Verworren’ kan worden, dus bombastisch en verward. De luisteraar raakt bij wijze van spreken de kluts kwijt, verliest zijn referentiekaders en kan op twee manieren reageren: of hij sluit er zich voor af en wil er niets meer mee te maken hebben, of hij verwijt zichzelf te weinig kennis van zaken en beziet het onderwerp van beschouwing als verheven, namelijk boven zijn eigen verstandelijke vermogens.

De laatst genoemde houding komen we in de 18e, 19e en 20e eeuw steeds meer en in stijgende lijn tegen. Als Hoffmann, die bovendien in tegenstelling tot Kant, Hegel of Schopenhauer, de muziek van binnenuit kende, de natuurlijke logica in Beethovens symfonieën niet meer kan bevatten is zijn vanzelfsprekende reactie daarop: “[...] So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheueren und Unermesslichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht [...] Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzens.” Weinig later zou Schopenhauer vrijwel dezelfde woorden gebruiken met betrekking tot Beethovens symfonieën.

Beethoven heeft zich niet zo vaak in die zin over zijn eigen composities uitgelaten dat we een duidelijk indruk krijgen van zijn manier van werken. Eenmaal echter schijnt hij geprobeert te hebben de jonge

Bettina von Arnim het een en ander uit te leggen. Zij schreef daarover aan Goethe. “[...] Da muss ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolgte sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muss mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen, und im letzten Augenblick da triumphiere ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehn Sie, das ist eine Symphonie.[...]”

Niet de natuur, maar de componist triomfeert. Van een technische explicatie is hier geen sprake, dat zou Bettina wellicht ook niet begrepen hebben. Maar de relatie tussen deze woorden en die van Hoffmann is minstens zo opvallend. Dat Beethoven kunst en wetenschap echter niet als tegengestelde gebieden zag, maar als professies met eenzelfde doel, blijkt uit een uitspraak uit 1812 aan een anonieme vereerder: “[...] Denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit. [...]”

Wellicht ook dat daardoor zijn muziek complexer en grilliger is dan wat er over het algemeen in zijn tijd werd geschreven en juist daardoor ook als verhevener werd gezien, niet alleen door zijn tijdgenoten, maar ook door vele generaties daarna. Voor Beethoven is de natuur geen onderwerp van imitatio meer; hij plaatst zich echter tegenover de natuur, beschouwt haar en verwerkt de gewaarwordingen opgedaan tijdens die beschouwing in zijn muziek.

In feite zet hij zo de natuur naar zijn hand. Daarin was hij zowel een rationalist als een idealist en een romanticus. Maar we hebben al gezien dat beide facetten elkaar niet uitsluiten. Het is immers het rationalisme geweest dat de grenzen heeft gesteld van een nog begrijpbare natuur en haar daardoor tot onderwerp voor romantische fantasieën heeft gemaakt. Zoals het Kant is geweest die in zijn scherpzinnige logica het irrationele van muziek heeft verwoord en zo direct vooruit wijst naar de gevoelsesthetiek van de 19e en 20e eeuw en de muziekethiek van Schopenhauer.

Conclusie

Concluderende kunnen we nu het volgende stellen. Er is een directe en ononderbroken lijn te trekken van de Empfindsamkeit enerzijds en het rationalisme anderzijds, via de natuuresthetica naar de onderkenning van een verheven kunst. Het ‘verwarrende’ van die kunst overtreft, om met Kant te spreken, elke zintuigelijke maatstaf, is dus niet meer te rationaliseren. De schepper van een dergelijke kunst, een al te grote kunst, is niet alleen geestrijk maar bovendien geniaal (zo is de betekenis van genie in de 18e eeuw omgebogen tot iets ongrijpbaars en onbegrijpelijks). In het vervolg van deze weg komen we Beethoven, Liszt, Wagner, maar ook Schopenhauer en Nietzsche, Revesz en Adorno tegen.

Als filosoof en muziekethicus is Kant niet zozeer de profeet van het rationalisme als wel van het irrationalisme, van het romantische, verhallende, ongrijpbare in de toonkunst. Dit alles staat los van die andere werkelijkheid, namelijk die van de scheppende kunstenaar, voor wie het scheppingsproces ondanks alles juist rationeel is (let wel: ik heb het niet over de inspiratie!). Er ontstaat in de tweede helft van de 18e eeuw dus een splitsing tussen de opvattingen van de beschouwer en de scheppende kunstenaar. Hoe schrijnend die splitsing soms kan zijn merken we in de geschriften van achtereenvolgens Schumann, Liszt en Wagner.

Kant heeft een dergelijk vooruitzicht, ontsproten uit de aard van zowel de muziek als van de luisteraar, haarscherp ingezien en briljant onder woorden gebracht. Twee eeuwen later kunnen we ons hooguit afvragen wat er gebeurd zou zijn wanneer Kant net zoveel kennis van muziek gehad zou hebben als van de natuurwetenschappen. Wie weet zou de ethische en rationele worteling van muziek die zij op bijna alle fronten ontberen moet dan niet tot het labyrint van nu geleid hebben.