UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Arabeske of gedachte: een muziekesthetische tegenstelling in Nederland 1820-1914

Buijn, W.A.

Publication date

2007

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Buijn, W. A. (2007). *Arabeske of gedachte: een muziekesthetische tegenstelling in Nederland 1820-1914*. [, Universiteit van Amsterdam]. Vossiuspers UvA.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Arabeske of Gedachte

Een muziekestetische tegenstelling in Nederland 1820-1914

Walter A. Buijn

UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Arabeske of Gedachte

Ontwerp omslag: René Staelenberg, Amsterdam
Lay out: V3-Services, Baarn

ISBN 978 90 5629 473 1
NUR 664

© Vossiuspers UvA – Amsterdam University Press, 2007

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Arabeske of Gedachte

*Een muziekethetische tegenstelling in Nederland
1820-1914*

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof. dr. J.W. Zwemmer
ten overstaan van een door het College voor Promoties
ingestelde commissie, in het openbaar te verdedigen
in de Aula der Universiteit
op 17 april 2007, te 10.00 uur

door

Walter A. Buijn

geboren te Amsterdam

Promotiecommissie:

Promotor: Prof.dr. R. de Groot

Co-promotor: Dr. A. van der Schoot

Overige leden:

Prof.dr J. Früchtel, Faculteit der Geesteswetenschappen

Prof.dr. L . Noordegraaf, Faculteit der Geesteswetenschappen

Prof.dr J.S. Mackenzie, Faculteit der Geesteswetenschappen

Prof.dr E. Wennekes, Faculteit der Geesteswetenschappen

Dr. S. Lichtenstein, Faculteit der Geesteswetenschappen

Aan de nagedachtenis van mijn ouders
Gemmae gemmarum

Inhoudsopgave

I	INLEIDING	13
1.1.	Tegenstelling	13
1.2.	Het Ware, Schone en Goede	15
1.3.	Doelmatigheid zonder doel	16
2	PRINCIPES VAN EENVOUD EN NAVOLGING	21
2.1.	Muziektijdschriften	21
2.2.	Eenvoud	22
2.3.	Navolging	30
3	DE KOMPOZITIE IN DE TOONKUNST	41
3.1.	De favoriet	41
3.2.	De kunstopvatting van Josephus Albertus Alberdingk Thijm	42
3.3.	Over de kompositie in de kunst	43
3.4.	De kompositie in de toonkunst	44
3.5.	Christelijke kunst	45
3.6.	Samengaan van muziek en tekst	46
3.7.	Grondgedachte en Arabeske	48
3.8.	De Arabeske	48
3.9.	De Grondgedachte	50
3.10.	Thijm en de muziek	52
3.11.	Lambertus Johannes Alberdingk Thijm	53
3.12.	Les Huguenots	55
4	ETHISCHE ESTHETIEK	61
4.1.	De gebondenheid van muziek	61
4.2.	Moraal en esthetica	62
4.3.	Hugenholtz	65
4.4.	Het 'Gesamtkunstwerk'	65

5 DE GEDACHTE 69

6 VERLOSSING 79

- 6.1. Een probleem? 79
- 6.2. Verlossing door de kunst 79
- 6.3. Verlossing door de muziek 81
- 6.4. Verlossing door de revolutie 86
- 6.5. Verlossing door verzaking 92
- 6.6. Verlossing door het christendom 95
- 6.7. Verlossing door een vrouw 100
- 6.8. Nederlandse receptie 101
- 6.9. Der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin 102
- 6.10. Tristan und Isolde 105
- 6.11. Die Meistersinger von Nürnberg 107
- 6.12. Der Ring des Nibelungen 107
- 6.13. Parsifal 112

7 IN TONEN BEWOGEN VORMEN 121

- 7.1. Tegenstrijdigheden 121
- 7.2. Eduard Hanslick 122
- 7.3. Vom Musikalisch-Schönen 123
- 7.4. August Wilhelm Ambros 125
- 7.5. Johannes van Vloten 126
- 7.6. Schoonheidswetten der toonkunst 128
- 7.7. Muziek en poëzy 131
- 7.8. Aesthetica 135
- 7.9. Aard, werking en grenzen der toonkunst 138
- 7.10. Twee kunst-titanen dezer eeuw 139
- 7.11. Conclusie 141
- 7.12. Het Drama 142
- 7.13. Cornelis Willem Opzoomer 148
- 7.14. Programmamuziek 148
- 7.15. Antithesen in de muziekesthetiek 149
- 7.16. Geloof – Ongeloof 151
- 7.17. Over het Begrip van Schoon in de Muziek 154
- 7.18. Voorrede van den Nederlandschen bewerker 156
- 7.19. De ophemeling van muziek 157
- 7.20. Muziekvijandigheid 159
- 7.21. ‘O! hangt een gordijn voor het orkest’ ¥ ‘Ik wil ze bespieden’ 160

- 7.22. Programmamuziek – Absolute muziek 163
- 7.23. Opschriften – Geen opschriften 166
- 7.24. Reacties 167
- 7.25. Jonkheer J.L. de Casembroot 168
- 7.26. De Casembroot over Schopenhauer, Wagner en Hanslick 173
- 7.27. Het getij verloopt 177

8 SONATE, QUE ME VEUX-TU? 181

9 SAMENVATTING EN CONCLUSIES 199

NOTEN 199

LITERATUUR 221

ZUSAMMENFASSUNG 235

NAAMREGISTER 237

ZAAKREGISTER 241

Voorwoord

Het voorliggende proefschrift is grotendeels een tijdschriftenstudie. Mijn eerste verkennende schreden op dit gebied zijn begeleid door Prof. Dr. P. M. Op de Coul die ik dank zeg voor zijn vele kritische opmerkingen.

De opzet van het geheel werd allengs meer doelgericht, de uit te beelden antithesen kregen gestalte. Veel dank ben ik verschuldigd aan Prof. Dr. R. de Groot en Dr. A. van der Schoot, de eerste voor zijn supervisie, de tweede speciaal voor zijn adviezen op filosofisch gebied. Met genoegen denk ik terug aan de gezamenlijke bijeenkomsten waar hun waardevol commentaar werd besproken.

I Inleiding

I.1. Tegenstelling

Alphons Diepenbrock schreef in 1895 dat hij waarde hechtte aan een toonkunst die zich niet alleen richt tot het oor en het hart maar ook tot de geest. Hij verbeidde een toekomst waarin de toonkunst een organisch geheel zou zijn van het esthetische, intellectuele en ook ethische leven.¹ Deze stellingname waarbij de ethiek, de moraal, een postulaat wordt voor de toonkunst, past de wagneriaan, die Diepenbrock aanvankelijk was. Zijn waardebepaling van de muziek is echter niet alleen typerend voor de wagneriaan, maar zeer zeker ook voor Wagner zelf, die in *Der Ring des Nibelungen* de moraal, die inhoudt dat geld en macht corrumperen, tot uiting brengt en in *Parsifal* de ethiek van het medelijden, onder invloed van Schopenhauer en van zijn kennismaking met het boeddhisme, laat uitkomen. De inherente hoopvolle toekomstverwachting is ook een thema in Wagners geschriften, met name in *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* en *Oper und Drama*.

Twintig jaar eerder, in 1875, schreef de filosoof Cornelis Willem Opzoomer dat er in de muziek geen in woorden uit te spreken inhoud is, geen bepaalde gedachte, die de componist muzikaal vorm wil geven:

‘De tonen zijn hier alles, vorm en inhoud tegelijk. De muziek spreekt niet *door* tonen, maar *in* tonen. De muzikale idee is zelf muziek, het thema, en die u den inhoud van een motief wil doen kennen, kan niet anders doen dan het motief zelf u voorspelen.’²

Opzoomer geeft als bron van zijn stelling op *Vom Musikalisch-Schönen* van Eduard Hanslick. Hij ziet de muziek ten opzichte van de andere kunsten in een uitzonderingspositie, want deze kennen wel de strikte scheiding tussen vorm en inhoud, bij hen is de bepaaldheid van het woord of de duidelijkheid van het beeld mogelijk. Ook dit gestelde is afkomstig van Hanslick. Wanneer Opzoomer zegt dat wat geldt voor de muziek daarom nog niet geldt voor de andere kunsten, vergeet hij te vermelden dat de muzikale uitzonderingspositie slechts betrekking heeft op de instrumentale muziek. Bij de waardebepaling van mu-

ziek door Opzomer is geen plaats voor het intellectuele en ethische leven waaraan Diepenbrock de toonkunst wil laten deelnemen.

De eis van een morele strekking, die aan een kunstwerk gesteld moet worden, was echter niet alleen typisch Nederlands en evenmin uitsluitend kenmerkend voor het streven van Wagner of het verlangen van de wagnerianen, maar kende een algemene internationaal verbreide traditie die terugreikte tot de Oudheid. De visie waarin de eenheid van het Ware, het Schone en het Goede als een noodzakelijke binding wordt beschouwd, is terug te voeren tot Plato. Invalshoek hierbij is niet het schone, dat verplicht is het goede voort te brengen, maar het goede dat krachtens zijn wezen ook schoon is. Deze zienswijze, die eeuwenlang bepalend en normgevend was bij het scheppen van en oordelen over kunst, werd pas eind achttiende eeuw gevolgd door een andere beschouwingswijze, door Immanuel Kant in zijn *Kritik der Urteilkraft* uiteengezet. Kant autonomiseert de sfeer van het esthetische door het Schone los te weken uit het verband met het Ware en het Goede. Hij laat zien dat bij het gevoelsmatig smaakoordeel de gewaarwording van de subjectieve doelmatigheid – de doelmatigheid zonder doel – bepalend is bij de schouwing van het schone. Deze zienswijze zal hierna nog nader worden verduidelijkt. Het formalisme van Kant vond muziekesthetisch zijn bekrachtiging in *Vom Musikalisch-Schönen* van Eduard Hanslick van wiens beroemde verhandeling in 1892, dus ook al weer in de jaren negentig, een Nederlandse vertaling en bewerking verscheen van de hand van Daniël Kiehl.

In musicis liepen de twee geschetste filosofische zienswijzen parallel met die van twee zeer uiteenlopende persoonlijkheden, de geniale componist Richard Wagner, die met zijn werken tallozen in vervoering wist te brengen, en met de scherpzinnige criticus en muziekhistoricus Eduard Hanslick, bekend bij een kleine groep geïnitieerde intellectuelen. De tegenstelling tussen beide persoonlijkheden loopt evenwijdig met hun als antithese ervaren, filosofisch gefundeerde, muziekesthetische gedachteaders en -inhouden.

In deze verhandeling zal worden getracht de historische ontwikkeling van beide zienswijzen te volgen aan de hand van het denken over muziek in Nederland vanaf het begin van de negentiende eeuw. Dat discours wordt hoofdzakelijk gevoerd door literatoren en vindt grotendeels plaats in tijdschriften. De muziekesthetische tegenstelling, die door mij wordt aangeduid als ‘gedachte’ tegenover ‘arabeske’ valt op den duur samen met het partij kiezen voor Wagner of voor Hanslick. Bij hoofdstuk 2, ‘Principes van Eenvoud en Navolging’ en hoofdstuk 3, ‘De Kompositie in de Toonkunst’ is hiervan nog geen sprake. Om recht te doen aan de grote emotionele bevoegenheid die Wagners drama’s in Nederland teweegebrachten is het thema ‘Verlossing’ als voorbeeld van een gedachte gedetailleerd uitgewerkt. Hanslicks ‘In tonen bewogen vormen’ sluiten de muziekesthetische beschouwingen af.

1.2. Het Ware, Schone en Goede

De leer, waarbij het verband tussen het Ware, Schone en Goede als een drie-eenheid wordt gezien, staat, als de menselijke creativiteit in het geding is, in directe relatie tot de nabootsingstheorie. Om dit te onderkennen is het vooreerst noodzakelijk om zich rekenschap te geven van het onderscheid dat Plato maakt tussen de empirische wereld, de wereld van de verschijningen zoals deze zich aan ons voordoen, en de ideële wereld, de ware wereld der vormen. Plato heeft waardering voor de creativiteit van ambachtslieden, die weliswaar de volmaakte vorm uit de ideële wereld niet kunnen weergeven, maar deze wel enigszins kunnen benaderen. Een kunstenaar, te denken is aan een beeldend kunstenaar, maakt op zijn beurt van deze onvolmaakte kopie nogmaals een kopie en verwijdert zich dusdoende nog verder van de echte werkelijkheid. Plato staat niet afwijzend tegenover kunst maar is wel sceptisch. Het imiterende karakter van de kunst lijkt echter niet te vermijden.

De platonische visie hield in dat de schoonheidsbeleving die men ondergaat bij het genieten van een kunstwerk zijn oorzaak vindt in het, tot op zekere hoogte, schouwen van het ware, de impressie hiervan is tevens het schone. Het ware is ook het goede, dat diensgevolge, krachtens zijn wezen, mooi is. Kunst als nabootsing, als mimesis, is echter inferieur aan de filosofie. Niettemin bleef de imitatie-theorie in de loop van de geschiedenis in het algemeen richtinggevend voor kunstenaars.

Er ontstonden verschillende varianten in de mimesisleer. Plotinos³ verlaat de platonische visie in zoverre dat hij de theorie van de dubbele nabootsing door kunstenaars ontkent, door te stellen dat zij wel degelijk de zuivere idee rechtstreeks navolgen. Het kunstwerk is bij hem niet meer inferieur aan het ambachtelijk product.

In de renaissance beleefde het principe van de mimesis een hernieuwde opleving, maar functioneerde slechts als leidraad bij het scheppingsproces. De leer van de nabootsing bleef bestaan, maar werd steeds minder ervaren als verlengde van het idealisme en moralisme dat gestalte had in de drie-eenheid van het Ware, Schone en Goede. Ook het postulaat van de moraliteit kwam steeds meer geïsoleerd te staan.

Ten slotte werd de nabootsingstheorie louter gezien als imitatie van de zintuiglijke wereld. Tot op vandaag wordt zij doorgaans als zodanig opgevat. In deze realistische opvatting bleef wel ruimte voor uitbeelding van de innerlijke werkelijkheid en de maatschappelijke context.

Voor de muziek resulteerde dit enerzijds in het realistisch nabootsen van geluiden, anderzijds in het weergeven van diverse menselijke gemoedstoestanden. De gevoelsesthetiek bewees hierbij door middel van de affectenleer⁴ goede diensten. Gevoelens en stemmingen werden op typisch rationalistische wijze

verbonden met een specifiek muzikale expressie. *Der vollkommene Kapellmeister* van Mattheson is een voorbeeld van een werk waar men als in een receptenboek te rade kon gaan.

De gewaarwording van het Ware en Goede, die het luisteren naar muziek vergezelt, zou zich doen gevoelen door haar therapeutische werking. De mening dat muziek een genezende kracht heeft maakt deel uit van de 'ethosleer', die bij Plato wordt aangevuld wanneer hij in de dialogen van zijn *De Staat* de muziek een plaats geeft bij de opvoeding. Van groot belang hierbij was dat men het juiste besef had van goede en slechte muziek, wat kennis vereiste van de verschillende toongeslachten. Hoewel Plato ten opzichte van de muziek als kunst ook sceptisch was ingesteld, waardeerde hij de therapeutische krachten die, mits ten goede aangewend, de zedelijkheid en de gemeenschapszin konden bevorderen. De ethosleer moet begrepen worden in het verband van de kosmische speculaties behorende tot de pythagoreïsche traditie, waarbij men er van uitging dat de kosmische ordening dusdanig getalsmatig is georganiseerd dat de banen en afstanden tussen de hemellichamen overeenkomen met de getalsmatige harmonische verhoudingen van tonen, die ieder van de hemellichamen laat horen. In de lijn van deze pythagoreïsche traditie van de harmonie der sferen onderscheidde Boethius bij de muziek de *musica mundana*, overeenkomend met deze genoemde harmonie der sferen, de *musica humana*, die haar weerspiegeling vindt in de harmonische verhoudingen tussen lichaam en ziel bij de mensen en de *musica instrumentalis*, de reëel klinkende instrumentale zowel als vocale muziek. De laatste zou in dit kosmische geheel invloed hebben op de vorming van het karakter en de persoonlijkheid. De Griekse leer van de harmonie der sferen bleef gedurende de gehele Oudheid (o.a. bij Boëthius) en in de Middeleeuwen en daarna, vermengd met christelijke elementen (o.a. bij Kepler), actueel.

1.3. Doelmatigheid zonder doel

In de achttiende eeuw ontstaat er steeds meer belangstelling voor en erkenning van het Schone als een onafhankelijke grootheid sui generis. Schrijvers als Baumgarten en Burke gaven hier blijk van. De zich emanciperende burgerij, onderwezen door muzikale leerboeken en verhandelingen, ontwikkelde een eigen muzikale smaak, waarbij men afstand nam van de barok. Vermenging van de galante en de expressieve stijl, de 'vermischter Geschmack', waar Quantz een pleidooi voor hield, vond zijn oplossing in de stijl van de Weense klassieken.

De verschijning van de *Kritik der Urteilskraft* van Immanuel Kant in 1790 was filosofisch/esthetisch van grote betekenis. Kant had met dit werk de domeinen van het Ware, Schone en Goede uit elkaar gespeeld. Na het verschijnen van

zijn *Kritik der reinen Vernunft* in 1781, een onderzoek naar de grenzen van het menselijk kennen en zijn *Kritik der praktischen Vernunft* in 1788, een onderzoek naar de fundering van het menselijk handelen in de rede, ontstond de behoefte om de kloof tussen deze theoretische en praktische rede, tussen wetenschap en moraal, te overbruggen.

Kant vroeg zich af hoe het mogelijk is dat het verstand de zintuiglijke indrukken – gefilterd als deze zijn door de subjectieve a-priorigegevenheden van ruimte en tijd – onder kan brengen in één van de eveneens a priori gegeven denkcategorieën. Hij stelt dat het juiste oordeel dat het verstand hierbij velt tot stand komt door de inwerking van zowel het gevoel als de verbeelding. Het probleem is dat bij een esthetisch oordeel de a priori beginselen niet onmiddellijk duidelijk zijn, deze oordelen noemt Kant reflexief. Deze esthetische oordelen zijn wel te onderscheiden van teleologische oordelen, deze zijn bepalend en hebben betrekking op de objectieve doelgerichtheid in de natuur, zij blijven hier verder buiten beschouwing.

Aan de basis van het oordeelsvermogen liggen gevoelens van lust en onlust. Bij het esthetisch oordeel wordt het gevoel van welbehagen tweegebracht door de harmonie tussen de verbeeldingskracht en het verstand. Karakteristiek voor de schoonheidservaring is de ervaring van de doelmatigheid. Het doel is echter onbekend en niet waarneembaar. Wij onderkennen slechts de vorm van deze doelmatigheid die ons er toe brengt om het object als mooi te ervaren. Kant spreekt van subjectieve doelmatigheid, deze is formeel. Het smaakoordeel heeft betrekking op de vorm, niet op de inhoud. Kant stelt dat dit oordeel stoelt op een a priori gegeven. Het toekennen door Kant van een essentiële rol, die de vorm van het kunstwerk heeft bij het tweebrengen van een schoonheidservaring en die dientengevolge ook van eminent belang is voor de kwaliteit ervan, was de eerste aanzet tot het ontstaan van het formalisme in de esthetiek. Men kan er wel zeker van zijn dat Hanslick, met zijn brede oriëntatie op esthetisch gebied, door Kant beïnvloed is.

Alvorens dit na te gaan lijkt het interessant om het oordeel van Kant aangaande de muziek als kunst te vernemen.⁵ Kant plaatst bij zijn vergelijking onderling van de kunsten de muziek in rangorde onderaan. Wanneer hij de muziek met de beeldende kunsten vergelijkt, constateert hij dat deze laatste zich manifesteren in een spel waarin een zeker evenwicht bestaat tussen de verbeeldingskracht en het verstand. De beeldende kunsten brengen ons, uitgaande van bepaalde ideeën, tot gewaarwordingen (Empfindungen). Deze zijn van blijvende aard. Daarentegen doet de muziek vrijwel alleen een beroep op onze verbeeldingskracht, zij voert ons, uitgaande van gewaarwordingen naar onbepaalde ideeën. Ook de vergelijking met de dichtkunst valt voor de muziek niet gunstig uit. De muziek geeft niets te denken, zij beroert slechts het gemoed, weliswaar zeer innig, maar deze werking is van voorbijgaande aard. De muziek is 'freilich mehr

Genuss als Kultur'. Wil zij toch tot de schone kunsten gerekend worden dan kan dit alleen wanneer zij zich verbindt met de poëzie.

De muzikale bekoring, schrijft Kant 'scheint darauf zu beruhen, das jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhang einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt'.⁶ Kant spreekt over de muziek als 'Sprache der Affekte'. De muziek is hiermee herleid tot een affectentaal, deze verwantschap met de affectentheorie past de achttiende-eeuwer. De mening van Kant, dat de muziek zich maar het beste kan verbinden met de poëzie, wordt zeer begrijpelijk. Ook in de beschrijving die Kant geeft van de weldadige werking die de muziek op het lichaam uitoefent, toe te schrijven aan de mathematische, getalsmatige verhoudingen, volgt hij de traditie.

Maar niet het specifieke waardeoordeel van Kant over muziek had zijn gevolgen voor de muziekesthetiek, wel de wijze waarop hij de sfeer van het esthetische autonomie verleende door als beoordelingscriterium en bron van schoonheidsservaring de vorm aan te wijzen. Kant maakt onderscheid tussen afhankelijk en vrije schoonheid. Als voorbeeld van deze vrije schoonheid noemt hij muziek zonder tekst: fantasieën zonder thema.⁷

Een idealiserende echo van dit statement is te horen in de romantische bespiegelingen van Wackenroder, Tieck en Hoffmann, waar de instrumentale muziek wordt beschouwd als een wereld op zichzelf, als een taal, die zich boven de spraak verheft, autonoom en de uitdrukking van een onkenbare werkelijkheid, kortom als een openbaring. Voor Hoffmann is de instrumentale muziek afkomstig uit 'das ferne Geisterreich'.

In *Caecilia* bericht in 1850 een onbekende auteur in een artikel 'Over de zielskrachten die bij het scheppen van Kunstwerken werkzaam zijn' naar aanleiding van de fantasie en de verbeeldingskracht, die hij te bestemder plaatse dromerijen en verbeeldingen noemt:

'Daarentegen wordt ons door haar ook de bekende wereld tot een toverwereld, maakt zij zich van de banden der werkelijkheid los en noemt niet ten onrechte het oneindige en bovenaardsche haar vaderland, aldus tot het hogere geestelijke leven behorende, strekt zij toch tot middelares tusschen het zinnelijke en niet zinnelijke. Toonen worden geestenstemmen. De deugdzaamheid der phantasie berust evenwel in reine duidelijkheid en juistheid'.⁸

Voor Eduard Hanslick is alleen de instrumentale muziek in staat om te laten horen wat de muziek al of niet vermag, want alleen zij is 'reine absolute Tonkunst'.⁹ Deze muziek kent geen betekenissen, sentimenten, affecten en pro-

gramma's. De enige inhouden zijn de 'tönend bewegte Formen'. Dit formalisme lijkt rechtstreeks geïnspireerd door Kant. Hanslick verklaart de vorm identiek met de inhoud.

Hanslicks kleine polemische meesterwerk *Vom Musikalisch-Schönen* wordt de legitimatie voor al diegenen voor wie de betekenis zomin als de gedachte, geenszins primair de zingeving van muziek inhouden: alle muziek die, na Mendelssohn en Schumann, slechts klank en ritme 'vertoont' zoals symfonieën van Brahms en Bruckner, van Mahler voorzover louter instrumentaal, werken van Debussy en Ravel, niettegenstaande voorkomende opschriften, die niet wezenlijk, want altijd inwisselbaar zijn, werken van Schönberg cum suis en seriële en elektronische muziek waar de uiterste abstractie bereikt wordt.

2. Principes van eenvoud en navolging

2.1. Muziektijdschriften

In navolging van het buitenland werd in het begin van de negentiende eeuw – in het Nederland van na de Franse overheersing – het ene na het andere muziektijdschrift opgericht. Hun was meestal geen lang leven beschoren. De tijdschriften *Amphion* (1818-1822), het *Magazijn voor Schilder- en Toonkunst* (1828-1829) en het *Muzikaal Tijdschrift* (1836) verdwenen achtereenvolgens, na een kortstondig bestaan, van het toneel. Dr. Kist, redacteur van het *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* (1839-1848), richtte in 1844 na een conflict binnen de redactie een nieuw tijdschrift op, *Caecilia* (1844-1944), waarmee de continuïteit van verschijnen bleek te zijn gewaarborgd.

Het aantal artikelen op muziekethetisch gebied in deze muziektijdschriften was aanzienlijk. Het betreft artikelen waarin onderwerpen als de goddelijke oorsprong van muziek, de heilzame invloed op lichaam en geest, de waarde van instrumentale muziek ten opzichte van vocale, het samengaan der kunsten, de principes van nabootsing, waarheid en eenvoud enzovoorts, aan de orde komen. Muziekkritieken en verhandelingen over muziek waren vaak van de hand van muzikale dilettanten. De beschouwingen hielden niet altijd gelijke tred met de muzikale ontwikkelingen. Men gaf primair een esthetisch oordeel, het technische aspect leek van secundair belang, omdat men meende dat het wezen van de muziek was gelegen in de uitgedrukte affecten.¹ De zeventiende- en achttiende- eeuwse affectenleer (zie p. 199, I, noot 4) vond in het begin van de negentiende eeuw nog veel aanhang.

Hoewel men in het post-Napoleontische tijdperk nogal gereserveerd tegenover de Franse cultuur stond, bleef het Franse muzikale element, vooral in de opera, aanwezig. Wel was men geneigd om zich, ook bij wijze van reactie, meer te oriënteren op Duitsland. Vele componisten waren van Duitse origine en woonden al geruime tijd in Nederland. De Duitse invloed op het muziekleven was dan ook, althans in Noord-Nederland, veel groter dan de Franse en dit gold in hoge mate voor beschouwingen over muziek. Het muziekethetisch denken, afhankelijk van filosofie en literatuur, bleef in Duitsland hoofdzakelijk beperkt tot het protestantse Noorden.² Noord-Nederland sloot hierbij aan. Het

is opvallend te constateren dat het aantal muziekesthetische artikelen in de ‘Zuidelijke Gewesten’, het latere België, in bladen als *La Belgique Musicale* en *Le Guide Musicale* gering was. Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat men zich in het katholieke Zuiden, dat in de achttiende eeuw deel had uitgemaakt van de Oostenrijkse monarchie en dat sterk onderhevig was aan Franse invloed, minder ontvankelijk betoonde voor Duitse invloeden. Bovendien kende men in de zuidelijke gewesten een muzikale traditie waarvoor men de wortels in de Bourgondische tijd claimde, wat met zich meebracht dat het niet noodzakelijk was muziek als kunst te legitimeren. In het Noorden daarentegen voelden velen de behoefte om de waarde van muziek in esthetisch en ethisch opzicht aan te tonen ten overstaan van sceptici, die muziek slechts zagen als ontspanning en tijdverdrijf en die er soms ook een onzedelijke of ongodsdienstige strekking in meenden te bespeuren³.

Deze intentie hing samen met het streven om het gevoel van de achterstand die de kwaliteit van het muzikleven had, vergeleken met het buitenland, te verkleinen,⁴ waarbij ook het nationalisme, vooral na de scheiding van Noord en Zuid in 1830, een rol speelde⁵. Men wilde de waarde van muziek overtuigend aantonen, waarbij het gehalte van de toenmalige moderne muziek mede ter discussie werd gesteld.

Het is opvallend dat in vele tijdschriftenartikelen tot omstreeks 1840 bij de beoordeling van muzikale composities ethisch-esthetische waardebepalingen een rol spelen die stoelen op de normatieve principes van Eenvoud en Navolging. In het volgende zal aan de hand van een bespreking van een selectie van deze artikelen hiervan een indruk worden gegeven. Een bijzondere plaats zal worden ingenomen door de bespreking van een inzending naar aanleiding van een prijsvraag over het thema van de Navolging, uitgeschreven door de Hollandse Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen. Tevens komen reacties op de vraagstellingen van prijsvragen, die betrekking hebben op de thema's Eenvoud en Navolging, aan de orde – het betreft hier dus *geen* inzendingen. De beide thema's zullen afzonderlijk worden besproken.

Eenvoud

De cultus van het ‘Eenvoudige’ heeft wel de meeste bekendheid gekregen door de tot topos geworden definitie van Winckelmann: ‘die edle Einfalt und stille Grösse’ (1755).⁶ Maar het normatief gehalte dat men toekende aan het ‘Eenvoudige’ of de ‘Eenvoud’ is van oudere datum dan Winckelmanns uitspraak. De lijfspreuk van Boerhaave (1668-1738), ‘simplicitas sigillum veri’, behoorde al in de klassieke Oudheid tot de geveleugelde woorden. Het adjectief ‘simplex’ en het substantief ‘simplicitas’ hadden naast de concrete betekenis ‘een-voud(ig)’ ook die van ‘eenvoud(ig)’ en ‘natuurlijk’. In de Middeleeuwen noemt de scho-

lastiek het wezen van God, 'simplex' en, op een hoger niveau, 'unus'. Tegelijk met de drieëenheid werd de 'unitas' van God benadrukt en in het religieus taalgebruik werd de, 'simplicitas' gelijkgesteld aan de reinheid en de onschuld. Het religieus topos behield door de eeuwen heen zijn kracht en in de achttiende eeuw koesterden de hernhutters en de piëtisten de Eenvoud. Het Eenvoudige was toen al geworden tot een esthetisch topos. Augustinus stelde al 'Omnis pulchritudinis forma unitas est'. Men beschouwde God als de schepper van de oerschoonheid' en deze goddelijke schoonheid was eenvoudig. De buitengewone waarde die men aan het eenvoudige toekende had niet alleen een religieuze achtergrond maar werd ook wetenschappelijk erkend. Met name Newton ondersteunde met zijn autoriteit het principe van de eenvoud.⁷ De cultus van het eenvoudige kende zijn bloeitijd tijdens de Verlichting en werd allengs zelfs tot mode en manie. In het begin van de achttiende eeuw was de 'noble simplicité' kenmerkend voor de esthetiek van het Franse classicisme. Reeds aan het einde van de zeventiende eeuw roemde men de 'simplicité des membres antiques'. De ware verschijning van de Eenvoud zocht men tevens in de natuur, met Rousseau als bekendste pleitbezorger. Het prestige van de natuurwetenschappen, en met name van zijn belangrijke vertegenwoordiger Newton, was hierbij een factor van belang. Ook in Engeland was de verheerlijking van het eenvoudige volop aanwezig. Treffend is het volgende citaat van Lord Kames⁸: 'A gradual progress from simplicity to complex forms and profuse ornament, seems to be the fate of all the fine arts; resembling behaviour, which, from original candor and simplicity, has degenerated into artificial refinements' (Havens 1953: 8)

In Europa waren – afwijkende meningen waren gering in aantal – het samengaan van liefde tot de natuur en de bewondering voor met name de Griekse Oudheid, gecombineerd met de koestering van de Eenvoud, normgevend bij de beoordeling van kunst in het algemeen. De classicistische idealen waren vooral van toepassing op de architectuur en de literatuur, maar ook op de muziek, het best gerealiseerd door Gluck in sommige van zijn opera's. Richtinggevend waren uniformiteit, regelmaat, symmetrie en het streven naar idealisering. Het was vooral in Duitsland dat deze idealen opgang maakten. In de literatuur vindt men zelfs nog een echoënde respons bij romantische schrijvers als Wackenroder en Schlegel. Daarnaast verklaarde men het principe van de Eenvoud ook van toepassing op de meest verschillende terreinen van het maatschappelijk leven. De cultus van het eenvoudige werd voorshands niet tegengehouden door de romantiek, maar deed zich in de negentiende eeuw nog geruime tijd gelden.⁹

In *Amphion* verscheen in 1818 een artikel getiteld 'Vergelijking der oude en hedendaagsche muziek, en de meerdere werking der eerste op de gemoederen der menschen onderzocht en beoordeeld'. De auteur was Jan Robbers (1753-1830), stadsklokkenist en organist van de Grote Kerk te Rotterdam. Het artikel is de weergave van een lezing die hij in 1815 had gehouden voor de Rotterdamse

letterkundige maatschappij Verscheidenheid en Overeenstemming. Robbers refereert aan twee prijsvragen die door de Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen waren uitgeschreven (zie ook pp. 32-34). De prijsvraag uit 1810 had de Eenvoud tot onderwerp, de prijsvraag uit 1813 de Navolging:

‘Heeft men genoegzamen grond, om aan de muziek der ouden, bij eene veel grotere eenvoudigheid, tevens een’ veel krachtiger invloed op het gemoed en de hartstogten der menschen toe te schrijven, dan aan de hedendaagsche, bij eenen veel hooger trap van ontwikkeling en volkomenheid? -of, is deze hoogere trap van verfijning en volmaking, misschien, uit den aart, nadeelig aan hare uitwerking, en door welke middelen zou dezelve, daaraan, als hare voornaamste bedoeling, dienstbaar kunnen worden gemaakt?’¹⁰

‘Kan de toonkunst onder de beeldende schoone kunsten gerangschikt worden? – Zoo ja, welke zijn de voorwerpen harer nabootsing? – Zoo neen, waardoor onderscheidt zij zich dan van die schoone kunsten, waarin de navolging der natuur een onmisbaar vereischte is?’ (geciteerd door Robbers 1818: 5) ¹¹

De eerste prijsvraag, over de Eenvoud, valt uiteen in twee vraagstellingen, waarin de ‘eenvoudigheid’ en de ‘verfijning’ tegen elkaar worden uitgespeeld. De formulering van de vragen is suggestief met betrekking tot de beantwoording: er blijkt een voorkeur uit voor de ‘eenvoudigheid’. Ook ‘middelen’ en ‘bedoeling’ – namelijk de ‘uitwerking’ – worden met betrekking tot ‘verfijning en volmaking’ tegenover elkaar gesteld. Men proeft hierbij eveneens een duidelijke voorkeur.

Robbers, die opmerkelijkerwijs beide prijsvragen in zijn artikel noemt, deelt mee door omstandigheden niet in staat te zijn geweest om daadwerkelijk mee te dingen in de beantwoording. Hij voelt zich geroepen, nu de termijn van inzending reeds lang verlopen is en er klaarblijkelijk geen inzendingen binnengekomen zijn,¹² de gestelde vragen alsnog publiekelijk te beantwoorden. Hij beperkt zich tot de eerste prijsvraag, de tweede zal hij pas later beantwoorden. Robbers beantwoordt de vragen in volgorde. Onder ‘de muziek der Ouden’ verstaat hij zowel de muziek uit de Griek-Romeinse Oudheid als de muziek die voorkomt in bijbelse verhalen. De tijdsbepaling is hiermee zeer globaal gegeven, bij de aanduiding ‘hedendaagsche muziek’ ontbreekt iedere afbakening in de tijd.

Eerst onderzoekt Robbers of de muziek der ouden inderdaad eenvoudiger was. De uitkomst is positief. De ouden, stelt hij, kenden niet ‘de harmonie der zamenklanken’ (de meer uitgebreide betekenis van het woord ‘harmonie’

laat hij bewust buiten beschouwing). Hun melodieën waren eenvoudiger en de toonvoorraad was beperkter. Aangezien de muziek tezamen met de dichtkunst werd uitgeoefend, beperkte de ritmische uitdrukking zich tot het gebruik van de verschillende versvoeten en was dus minder gedifferentieerd.

Vervolgens gaat Robbers na of deze, veel eenvoudigere muziek een grotere invloed op het gemoed en de hartstochten had dan de meer ontwikkelde en volmaakte hedendaagse. Ook hier geeft hij een bevestigend antwoord dat vergezeld gaat van een stortvloed aan treffende voorbeelden. Het eerste is het bijbelse verhaal over de instorting van de muren van Jericho: zeven dagen lang blazen zeven priesters op zeven ramshoorns en bazuinen. Dit voorbeeld, indrukwekkend om de beschrijving van de fysieke uitwerking van muziek op dode materie, wordt gevolgd door andere, die de eigenlijke invloed op het gemoed en de hartstochten weergeven. Het bekendste is de vertelling van David, die al harp spelend de hypochondrie van Saul verdrijft. Bij de 'ongewijde schrijvers' blijft de figuur van Amphion, de naamgever van het tijdschrift, niet onbelicht. Een aparte categorie vormen de verhalen waarbij 'de muziek in de geneeskunst met vrucht kan aangewend en gebezigd worden', met andere woorden, verhalen waarbij de therapeutische krachten van muziek zich doen gelden. Deze invloed is zelfs op dieren onmiskenbaar. Dat de muziek overigens ook ten kwade kan worden aangewend, staat buiten kijf.

Robbers meent dat vele verhalen als allegorieën moeten worden beschouwd, maar benadrukt de beschavende werking die ervan is uitgegaan door het ontwikkelen van de 'zang- en spelkunst'. De schrijver komt er dan toe om het eerste deel van de prijsvraag – of de eenvoudiger muziek van de ouden een grotere invloed op het gemoed en de hartstochten dan de verder ontwikkelde moderne heeft – positief te beantwoorden. De (toenmalige) hedendaagse muziek krijgt daarmee dus een dikke onvoldoende. Zij schiet ten enen male tekort in haar werking.

De in het volgende deel van de prijsvraag gewekte suggestie – dat de hogere trap van verfijning en vervolmaking oorzaak zou kunnen zijn van het tekortschieten van de muziek in haar werking – wordt door Robbers niet alleen overgenomen maar benadrukt. Dat men het wezenlijke grondbeginsel van de muziek, 'De navolging der schoone natuur, door welluidend maatgezag', uit het oog heeft verloren is volgens hem echter de belangrijkste oorzaak. Het laatste gedeelte van de prijsvraag – welke middelen moeten worden aangewend om de werking van de muziek te vergroten? – wordt door Robbers puntsgewijs beantwoord. Ten eerste moet men het hart doorgronden, ten tweede moet men het primaat van de melodie boven de harmonie erkennen en ten derde stelt hij nogmaals dat men moet vasthouden aan het principe van de navolging van de natuur. En passant wordt het veelvuldig voorkomen van snelle passages in de muziek gelaakt als hol vertoon van virtuositeit. Tenslotte houdt Robbers, zonder

louter instrumentale muziek te veroordelen, een pleidooi voor het samengaan van muziek en dichtkunst. De schrijver doet een beroep op het onderwijs en stelt zich voor welk een grote therapeutische kracht de door hem beoogde muziek zou kunnen hebben. In vele gevallen heeft de muziek deze kracht al (Robbers geeft enige, voor zijn tijd moderne, muziektherapeutische voorbeelden).

De verhandeling van Robbers wortelt in wezen nog in de achttiende eeuw. Bij zijn beroep op het onderwijs kan men de geest van de Verlichting waarnemen. De muziek van de ouden wordt als een ideaalbeeld voorgesteld. Robbers' historisch besef is zeer eenzijdig en schiet tekort, want enige verwijzing naar muziek uit een meer recent verleden ontbreekt geheel.¹³ Slechts de uitwerking van muziek is waardebepalend. De noodzakelijke vereisten van eenvoud en navolging van de natuur behoeven bij Robbers geen argumentatie: ze zijn vanzelfsprekend. Opvallend hierin is zijn oriëntatie op het (verre) verleden, het kenschetsen van het heden als ontoereikend en het projecteren van het ideaalbeeld op de toekomst; achttiende-eeuws optimisme en negentiende-eeuws pessimisme gaan hier samen.¹⁴

In 1827 is de tegenstelling tussen oud en nieuw nog verder aangescherpt en geactualiseerd in het artikel 'Iets over hedendaagsche muziek' van J. de Vos Wzn., dat is gepubliceerd in het *Magazijn voor Wetenschappen, Kunsten en Letteren*.¹⁵ Het artikel is de weergave van een lezing die de auteur in 1825 hield voor de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlandsch Instituut,¹⁶ waarvan hij gedurende twintig jaar de vaste secretaris was. De kunstverzamelaar De Vos (1774-1844) was onder meer voorzitter van de Amsterdamse afdeling van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. In zijn artikel is het postulaat van de Eenvoud zeer nadrukkelijk aanwezig en het wordt, evenals dat van de Waarheid, als een wet die grenzen stelt, van toepassing verklaard op alle kunsten die, zo zegt de schrijver, met elkaar in verband staan. Het betoog van De Vos is polemisch, op het venijnige af. Hij signaleert een antithese tussen het classicistische en het romantische. Het classicistische bestaat uit 'dat edele, eenvoudige en ware, hetgeen alle de voortbrengselen van Grieksche kunst kenmerkt'. Hij zet zijn betoog kracht bij door naar andere Nederlandse auteurs te verwijzen (De Vries, Van der Palm en Van Limburg Brouwer)¹⁷ en door zich af te zetten tegen 'de Duitschers' bij wie Schiller 'de romantische stijl' ingang heeft doen vinden, en die zich onderscheiden door ingewikkeldheid en onduidelijkheid.

Wat de muziek uit zijn dagen betreft, is De Vos bijzonder gebeten op de voortschrijdende verzelfstandiging van de harmonie. Hij refereert hierbij aan de strijd in de achttiende eeuw tussen de Gluckisten en de Piccinisten en trekt een parallel met de muziekpraktijk in enerzijds Duitsland en anderzijds Italië. De Vos stelt het absolute primaat van de melodie boven de harmonie, in ieder geval als het zang betreft, maar ook bij de instrumentale muziek. Hij neemt stelling tegen wat hij noemt 'de tegenwoordige Deutsche school met Beethoven, Spohr

en Weber aan het hoofd', maar eveneens tegen Rossini. Zij huldigen het 'romantismus' en miskennen geheel 'den vroegeren klassieken geest'. Haydn en Mozart stelt hij ten voorbeeld. Deze componisten offerden nimmer de melodie aan de harmonie op, moduleerden wel, maar niet om hun geleerdheid te tonen en bewaarden in een symfonie consistent een zelfde karakter. Daarentegen ervaart De Vos in *Der Freischütz* van Weber 'eene vreemde en woeste stoutheid'. Men moet Weber rangschikken onder de verwilderde vernuften, die zich aan hunne inblazingen overgeven, als aan een ijlen koorts'.¹⁸ In een symfonie van Beethoven meent De Vos het gebalk van ezels gehoord te hebben. Een schrijver die De Vos in het *Magazijn voor Schilder- en Toonkunst* van replek dient, vindt dit te veel eer voor deze dieren en houdt het er op dat De Vos waarschijnlijk voor het eerst van zijn leven trombones hoorde (in het laatste deel van de vijfde symfonie?).

De Vos kant zich in het algemeen, maar vooral bij de 'nieuwe Duitschers', tegen het veelvuldig voorkomen van modulaties en chromatiek en verder tegen het zinloos vertoon van virtuositeit. Het is bevreemdend dat hij zich ook tegen 'ingewikkelde' maatsoorten keert en als voorbeeld 6/4 en 12/8 noemt! Zijn hang naar classicisme blijkt duidelijk uit het pleidooi voor één idee in instrumentale werken:

'Steeds is bij Mozart en Haydn één hoofdgedachte, die zich langzaam ontwikkelt, en in al de verschillende figuren behouden blijft. Bij de nieuweren vind ik dikwerf een goed denkbeeld, maar dadelijk wordt dit door een ander vervangen, en bij het slot laat het mij weinig in de ziel achter: aan het gehoor wordt geen rust gelaten om bij het eens gekozen denkbeeld te vertoeven, waardoor mijn geest zich zou kunnen verheugen in deze of dusdanige stemming gebracht te zijn, maar oogenblikkelijk wordt dit door een ander opgevolgd, hetgeen mijn gemoed op eene andere dikwijls geheel tegenovergestelde wijze aandoet'.

Opmerkelijk is de mening van De Vos dat de Nederlandse muziek noch tot 'Italiaansche Virtuositeit', noch tot 'Duitsch Mysticismus', noch tot 'Fransche oppervlakkigheid' zou moeten vervallen. Zij zou daarentegen het merk van degelijkheid moeten dragen. Hij breekt een lans voor het wederom uitvoeren van 'oude klassieke muziek' van Leo, Allegri, Durante, Jomelli, Maio, Händel, Graun en Hasse.

In tegenstelling tot het principe van de Navolging gaf dat van de Eenvoud behoudens een enkele uitzondering vrijwel geen aanleiding tot polemiek. Dit was in de achttiende eeuw ook al zo.¹⁹ Toch laat een anonieme schrijver, die De Vos in het *Magazijn voor Schilder- en Toonkunst* van replek dient, een ander geluid horen. De schrijver verzet zich niet tegen de vereisten van 'waarheid en eenvoudigheid', maar wil deze aangevuld zien door eenheid en doelmatigheid.

Hij betoogt dat deze laatste categorieën de eerder genoemde omvatten en zelfs overstijgen. Hij beroept zich in dezen op de kunstschilder J. Bakker, die hij ter zake uitgebreid citeert.

Het betreft hier Bakkers 'Verhandeling over het Ideaal',²⁰ geschreven naar aanleiding van een door de Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen uitgeschreven prijsvraag.²¹ Bakkers inzending werd in 1823 met een gouden erepenning bekroond en hierna door de Maatschappij gepubliceerd. Het voert te ver deze verhandeling integraal te bespreken, maar de begrippen 'eenheid' en 'doelmatigheid' verdienen enige nadere toelichting.

Bakker baseert zich op de theorieën van diverse filosofen, maar hoofdzakelijk op die van Kant, wiens *Kritik der Urteilkraft* hij dan ook als zijn bron opgeeft. Bij Kant is de doelmatigheid een zogenaamd a priori-beginsel, één van de kaders waarbinnen ons kenvermogen werkzaam is, zoals ook het geval is bij ruimte en tijd. Deze doelmatigheid ervaren wij (soms) zowel in de natuur als in de kunst. In de kunst constateert Kant een doelmatigheid zonder doel; hij definieert dit nader als de vorm van de doelmatigheid. Ons esthetisch oordeel, verbonden met een gevoel van welbehagen, is immers geen kennisoordeel, verbonden met een begrip, maar een vrij spel van de verbeeldingskracht en het verstand.

De eenheid die Bakker aan de orde stelt, is zonder twijfel de eenheid uit verscheidenheden, waar Kant op doelt bij zijn bespreking van de doelgerichtheid in de natuur. Ook deze eenheid van verscheidenheden wordt door Kant als a priori beginsel aangenomen en zij hangt ten nauwste samen met de doelmatigheid. Bij Bakker zijn beide principes tot postulaten geworden: de onderdelen van een kunstwerk moeten op harmonische wijze met elkaar verbonden zijn, zodat zij een eenheid vormen, en er moet in het kunstwerk een doelmatigheid zijn te onderkennen, die een volmaakte uitdrukking is van het denkbeeld dat de kunstenaar voor ogen stond.

De term 'eenvoud' komt men bij Bakker weinig tegen, maar waar hij de term wel gebruikt, is het in gunstige zin, bijvoorbeeld wanneer hij stelling neemt tegen het maniërisme in de schilderkunst en de Eenvoud ten voorbeeld stelt. Bestudering van Bakkers geschrift laat echter zien dat hij, terwijl hij Haydn en Mozart als voorbeeld stelt, Rossini hekelt, vanwege 'eene wilde en kunstige samenstelling van toonen, welke het oor meer verbaast en treft, dan wel behaagt, en waarin dikwijls eenheid en gevoel gemist worden'. Zijn afwijzende conclusie is: Rossini's muziek is romantisch.²² Hiermee bevindt hij zich geheel in het kamp van De Vos.

De anonieme opponent van De Vos bestrijdt diens betoog aan de hand van de door Bakker opgestelde criteria met vele voorbeelden uit de muziekliteratuur. Onder andere vestigt hij de aandacht op lyrische aria's in *Der Freischütz*, die er dan toch ook zijn, en toont aan dat ook in Mozarts opera's reeds plotse linge stemmingswisselingen voorkomen. In zijn kritiek verwerpt de schrijver

het primaat van de melodie over de harmonie. Hij stelt dat beide wederzijds van elkaar afhankelijk zijn.

Artikelen of verhandelingen die, meer of minder uitgesproken verbonden met het eenvoudsideaal, waarschuwen voor verfijning of grilligheid, zijn ook in de jaren dertig van de negentiende eeuw nog ruimschoots aanwezig. Eduard Wit (pseudoniem voor Jan Pieter Heije) houdt in 1835 in een artikel in *De Muzen* een pleidooi voor het lied:²³

‘MOZART, mijn’ eenigen MOZART! hem zou ik vergeten? Neen, Mijnheer maar bij al het voortreffelijke zijner liederen, was hij toch eigenlijk geen lyrisch componist; hij was te zwaarmoedig, te gevoelig; hij had geene kalmte genoeg om in dit gebied te heerschen; BEETHOVEN is dikwijls duister en onbepaald in zijne uitdrukking; Weber soms gekunsteld; natuurlijkheid, eenvoudigheid, waarheid en bevalligheid vind ik nergens zoo als bij REICHARDT!’²⁴

In de reeks ‘Het muzijkfeest te ’s Hage’²⁵ wordt in datzelfde jaar, in hetzelfde tijdschrift, bezwaar gemaakt tegen de voorliefde van Spohr voor harmonie, waardoor de instrumentatie overladen en grillig wordt, met als gevolg dat de stem in zijn vocale werken ‘zoo niet overschreeuwd, dan toch verduisterd wordt door de instrumenten.’ De schrijver is, gezien de naamgeving Eduard aan een van de dialogiserende personages, met grote waarschijnlijkheid ook hier Jan Pieter Heije. Hij vergelijkt Spohrs oratorium *Die letzten Dinge* met het Requiem van Mozart en constateert: ‘Bij Spohr is de eenvoudigheid meer kunst, bij Mozart is de kunst meer eenvoudig.’ Heije maakt bezwaar tegen de ‘harmoonische overladenheid’ in de andantes en adagio’s in het oratorium van Spohr, maar is overigens, ondanks alle kritiek, vol bewondering.²⁶

In een anonieme bijdrage aan het tijdschrift *Symphonia* wordt de hedendaagse muziek in 1835 als volgt beschreven:

‘Over het algemeen ontwaart men in de hedendaagsche muziek eene zeker stuitende wildheid, eene soort van verwardheid en regellooze waanzinnigheid, die aanleiding geven tot de hardste passages, tot de ongelijkslachtigste Harmoniën, kortom, tot eene soort van de moeilijkste sprongen, die de ontwikkeling der gewone Melodiën verhinderen en den gewonen loop der Compositie beletten. Men ontwaart dat de Instrumentale Muziek er naar tracht om den hoogsten trap der karakteristieke uitdrukking te beklimmen; wij behoeven hier slechts te doen denken aan de Symphoniën in dewelke Berliot [sic] eene aaneenschakeling van bepaalde tooneelen tracht voor te stellen’.²⁷

De betekenissen die men aan het einde van de achttiende en aan het begin van de negentiende eeuw aan het begrip 'karakteristiek' hechtte, zijn uiteenlopend en soms tegenstrijdig. In het bovenstaande zijn melodische en vooral harmonische passages bedoeld die sterk afweken van het conventionele, soms het 'lelijke' benaderend, maar die, onder anderen volgens Franz Brendel en Adolf Bernhard Marx soms hun rechtvaardiging vonden in toonschilderend realisme. Brendel noemt het realisme van Berlioz eenzijdig in tegenstelling tot dat van Liszt.²⁸

Navolging

In de Oudheid beschouwde men de kunst als mimetisch van aard. Plato, die ook deze mening was toegedaan, zag hierin reden om – op basis van zijn ideeënleer – de kunst te wantrouwen. De voorwerpen uit de empirische werkelijkheid aldus Plato, zijn immers al afspiegelingen van de ideeën – zo men wil mimesis. Bij de opvatting dat de kunst de werkelijkheid zou nabootsen, is er sprake van een dubbele nabootsing of mimesis. Aristoteles was, in afwijking van Plato, wiens dualisme idee-werkelijkheid hij verwierp, de eerste die de theorie van de mimesis een filosofisch fundament wist te geven.

In de renaissance werd het principe van de nabootsing weer opgepakt, onder anderen door de muziektheoretici Glareanus en Zarlino. Vooral in de achttiende eeuw was de leer van de nabootsing (*Nachahmung*) in combinatie met de leer van de affecten voor veel componisten richtinggevend. De navolging van de natuur omvatte zowel de nabootsing van de ons omringende dode en levende werkelijkheid, alsook het spectrum van menselijke gemoedstoestanden. De gevoelens werden als het ware geobjectiveerd en door middel van conventionele muzikale patronen systematisch ingedeeld. Zowel het principe van de Eenvoud als dat van de Navolging gaven, afzonderlijk en in combinatie, versterkt door idealisering, bij kunstenaars blijk van het streven naar volmaaktheid bij het scheppen van schoonheid. In uitleg en interpretatie van de nabootsing verschilden men soms wel van mening en er vond een ontwikkeling plaats, met name door toedoen van Baumgarten,²⁹ waarbij de rol van de kunstenaar als ordenende en selecterende grootheid meer werd benadrukt.³⁰

Pas bij Kant is er sprake van een doorbreking van de traditie omtrent de mimesis van de natuur. Hij verlegt het accent van het object (de natuur) naar het subject (de mens), in casu de kunstenaar, die krachtens zijn kunstenaarschap kennis a priori bezit. Tevens kent Kant aan het 'Schone', onafhankelijk van het 'Ware' en 'Goede', een eigen plaats toe en autonomiseert aldus de sfeer van het esthetische.

Men zou kunnen zeggen dat hiermee de weg werd vrijgemaakt voor de romantische bespiegelingen van Wilhelm Wackenroder (1773-1798), Ludwig Tieck

(1773-1853) en E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Daarbij werd de instrumentale muziek (in het verleden vaak een problematisch gegeven voor sommige aanhangers van de nabootsingsesthetiek) beschouwd als een 'wereld op zichzelf', als een taal, die zich boven de spraak verheft, autonoom en de uitdrukking van een onkenbare werkelijkheid – kortom als een openbaring.

Het naast elkaar bestaan van enerzijds een gevoelsesthetiek, verbonden met de affectenleer en de theorie van de nabootsing, in wezen wortelend in de rationalistische neiging tot ordening, en anderzijds de ongebreidelde overgave aan emoties, is kenmerkend voor het einde van de achttiende eeuw en geldt ook nog enige tijd na 1800.

Robbers refereerde (zie pagina 24) in zijn artikel in *Amphion* niet alleen aan een prijsvraag over de Eenvoud, maar ook aan een prijsvraag over de Navolging. Uit de notulen van de Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen uit 1815 blijkt dat ook naar aanleiding van deze vraag een verhandeling is binnengekomen. In dit geval zijn zowel de inzending als de beoordeling van de jury bewaard gebleven.³¹

Uit een samengaan van letterkundige genootschappen in Amsterdam, Leiden en Rotterdam ontstond in 1800 de Bataafsche Maatschappij van Taal- en Dichtkunde. In de Wetten, het huishoudelijk reglement uit 1801, staat het doel van de Maatschappij vermeld: het bevorderen van de bloei en de beoefening van de Nederduitse taal. In 1806 werd de naam van de Maatschappij veranderd in Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen. De gewijzigde wetten uit 1819 geven als doelstelling het bevorderen van de bloei en de beoefening van fraaie kunsten en wetenschappen. Tot de Maatschappij traden op den duur ook genootschappen uit Den Haag en Dordrecht toe. Een teruglopend aantal leden en de vermindering van de belangstelling in de afdelingen luidde het einde van de Maatschappij in: de ene na de andere afdeling liet het afweten. De laatst overgebleven afdeling, Amsterdam, hief de Maatschappij uiteindelijk in 1901 op.

De voornaamste activiteiten die door de verschillende afdelingen van de Maatschappij het hele jaar door werden georganiseerd, waren redevoeringen en voordrachten. De belangrijkste activiteit van de Maatschappij als geheel was het uitschrijven van een aantal prijsvragen in het najaar. Deze praktijk was in de negentiende eeuw zeer algemeen. De vraagstellingen, die bijvoorbeeld van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen en van de Hollandsche Maatschappij van Wetenschappen (gevestigd in Haarlem en niet te verwarren met de maatschappij die hier aan de orde is) uitgingen, hadden betrekking op vrijwel alle gebieden van wetenschap en maatschappij. Bij de Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen werden de voorstellen voor prijsvragen, de zogenaamde 'prijsstoffen' ondergebracht in categorieën, 'vakken' genoemd. Aanvankelijk kende men slechts twee vakken; het 'dichtkundige' en het 'theore-

tische of taalkundige'. Het aantal en de aard van de vakken varieerde gedurende de geschiedenis van de Maatschappij.³² In de algemene vergadering werd jaarlijks vastgesteld in welke vakken prijsvragen uitgeschreven zouden worden.³³ De prijsvragen werden vervolgens in een aantal dagbladen gepubliceerd. Inzenders hadden ruim een jaar de tijd tot de sluitingstermijn. Een onafhankelijke jury beoordeelde de inzendingen, die al dan niet met een gouden of zilveren erepenning werden bekroond.³⁴ Deze verhandelingen werden bovendien door de Maatschappij uitgegeven in de reeks *Werken van de Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen*.

Wanneer men het geheel aan prijsstoffen, die tussen 1800 en 1879 (in dat jaar schreef de Maatschappij de laatste prijsvraag uit) werden aangeboden, overziet, dan valt op dat de Maatschappij haar afkomst niet verloochende. Het literaire en taalkundige gehalte overheerste. Ook wijsgerige vraagstellingen kwamen regelmatig voor. Muzikale vragen hielden, voor zover ze niet rechtstreeks betrekking hadden op muziek, meer dan eens verband met de esthetica en de dichtkunst. Voorbeelden hiervan zijn de met goud bekroonde inzendingen van Kinker, *Proeve eener Hollandsche prosodia* (1810) en van Jan Pieter Heije, *Eenige gedichten, grootendeels geschikt om voor vier en voorts om voor ééne en meerdere stemmen op Muzijk gebragt te worden* (1843). Feitelijk hielden maar drie prijsstoffen direct verband met muziek: de hier besproken vraagstellingen over Eenvoud (1810) en Navolging (1813) en een vraagstelling over Wagner uit 1877: 'Beoordeling van Richard Wagner's beginselen op het gebied der toonzetting' (er kwam geen inzending).

De vraagstelling over het thema Navolging had een geheel esthetische, niet speciaal op de muziek betrekking hebbende voorganger: 'Kan er voor de fraaije kunsten en wetenschappen een algemeen beginsel worden opgegeven? En is hetzelfde in de *navolging* der schoone natuur te vinden?'.³⁵ Deze vraagstelling in de categorie Taal- of Dichtkunst werd voor het eerst in 1809 ingebracht door de afdeling Leiden, maar werd verworpen. Dezelfde vraag werd daarna meerdere malen opnieuw voorgesteld, door Leiden, Rotterdam en Amsterdam in het vak 'Theorie der Schone Kunsten buiten de Dichtkunst en het vak Wijsbegeerte'. Pas in 1819 werd deze prijsvraag geselecteerd door de algemene vergadering. Een inzending bleef uit.

Ondertussen lanceerde de afdeling Amsterdam in 1813 een verwante, maar op de muziek toegespitste vraagstelling: kan muziek tot de beeldende kunst worden gerekend, en, zo niet, waardoor onderscheidt zij zich van die kunsten waarin het nabootsen van de natuur een vereiste is? Deze keer werd de prijsstof meteen door de algemene vergadering uitverkoren, maar de enige inzending werd geen bekroning waardig geacht. In 1821, 1824, 1827 en 1830 stelden verschillende afdelingen de vraagstelling weer. Telkens werd het voorstel al door het algemeen bestuur verworpen. De herhalingen in de tijdspanne 1809-1830

geven er duidelijk blijk van dat het onderwerp de gemoederen bezighield. Het was echter niet ongebruikelijk dat een bepaalde vraagstelling gedurende een periode regelmatig voorkwam. Een afwijzing door de algemene vergadering ten faveure van andere prijsstoffen betekende niet dat het voorstel geen kwaliteit had. Anderzijds geven de herhalingen soms de indruk van een *testimonium paupertatis*.

Op de prijsvraag uit 1813 was, zoals gezegd, een inzending binnengekomen. Deze verhandeling heeft in de openbaarheid nooit een rol gespeeld, daar hij niet werd bekroond. Ook de beoordelingen van de juryleden, die bewaard gebleven zijn, bleven binnenskamers. De naam van de auteur is niet meer te achterhalen, omdat het naambriefje, conform de voorschriften, in de algemene vergadering aan het vuur werd prijsgegeven.

In de dertien pagina's tellende verhandeling probeert de schrijver achtereenvolgens tot definities te komen van schone kunsten, beeldende kunsten en toonkunst. De beeldende kunsten zijn voor de anonieme auteur beeldend vanwege hun nabootsend vermogen. Ook de toonkunst kan nabootsen, waarbij de auteur eenzijdig het accent op realistische nabootsing van geluiden legt en minder op het weergeven van stemmingen en het werken op het gemoed.

De beoordelingen van de verhandeling zijn veelal interessanter dan de verhandeling zelf. Sommige juryleden lijken zich ook aan de beantwoording van de diverse vragen te willen wagen en duiken onvervaard in het diepe. Tot de jury behoorde Hugo Beijerman (1791-1870), aanvankelijk jurist, met een grote belangstelling voor letteren en geschiedenis. Hij werd in 1839 benoemd tot hoogleraar in de Nederlandse geschiedenis, taal- en letterkunde aan het Athenaeum te Deventer. Beijerman was meermalen voorzitter van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen en werd in 1841 gekozen in het hoofdbestuur van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. De jury telde nog drie andere juristen: J. Crommelin (1781-1826), een man met een brede interesse, de ons als dichter bekende Joh. Kinker (1764-1826) en J.A. Weiland (1784-1869). Kinker was tevens filoloog en had een grote belangstelling voor filosofie en muziek; Weiland was bovendien letterkundige, hij publiceerde onder andere een bloemlezing *Gedachten* van Jean Paul. De overige juryleden waren de dichter Hendrik Harmen Klijn (1773-1856) en de predikant I. Molenaar (1776-1835). Van deze heren zaten Kinker en Klijn ook in het bestuur van de Maatschappij. Hun beider beoordelingen nemen slechts enkele regels in beslag en bevatten geen bijzonderheden, de andere zijn beduidend langer.

Beijerman en Weiland hebben kritiek op de algehele vraagstelling van de prijsvraag. Deze kritiek hangt ten nauwste samen met de vraag wat men onder beeldende kunsten zou moeten verstaan. Weiland verstaat hieronder de zogenaamde plastische kunsten, zoals schilder-, graveer- en beeldhouwkunst, die zonder voorwerpen uit de natuur ('e mundo sensibile') als middel, geen bestaan

hebben. De muziek is dus geen beeldende kunst betoogt Weiland, waarbij hij zich op Baumgarten, Sulzer en Schreiber³⁶ beroept. Hij geeft de Maatschappij in overweging de prijsvraag niet te continueren, omdat de esthetica reeds lang andere begrippen hanteert. Ook Beijerman rangschikt muziek niet onder de beeldende kunsten. Wil men dit toch doen, dan voelt hij er het meest voor om, zoals ‘sommige Duitschers’, alle kunsten als beeldend – dat wil zeggen schepend – te beschouwen. De vraagstelling zou dan wegvallen.

Volgens Crommelin en Molenaar behoort muziek wel tot de beeldende kunsten, al nuanceert de laatste dit door te stellen dat dit niet zozeer het geval is omdat muziek geluiden of klanken zou kunnen nabootsen. Crommelin motiveert zijn mening duidelijk positief: muziek is beeldend omdat zij ‘het hoger leven van het gemoed’ uitbeeldt.³⁷

Weiland wijst scherpzinnig op het feit dat uit de vraagstelling onomstotelijk blijkt dat niet zozeer de vraag beantwoord had moeten worden of muziek *kan* nabootsen – want voorzeker, dat kan zij – maar of zij *moet* nabootsen. Hiermee brengt hij aan de verhandeling een welhaast dodelijke steek toe. Beijerman, Crommelin en Weiland geven aan dat de nabootsing middel is en geen doel, en in ieder geval meer inhoudt dan klanknabootsing. Weiland verwijst naar de *Allgemeine musikalische Zeitung*, waarin de nabootsing van geluiden in ‘Tongemählde’ herhaalde malen door de kritiek is veroordeeld. Molenaar en Weiland laten zich ook uit over het eigenlijke wezen van muziek. Volgens de eerste is muziek een zekere spraak en wel de spraak van het gemoed, zoals woorden die van het verstand zijn. Weiland heeft het over een ‘ongeararticuleerde taal’.

Wanneer men het geheel overziet, kan men constateren dat er, vooral bij de jonge juryleden, flinke beweging zit in de tot dan toe algemeen gangbare opvattingen omtrent de mimesis of imitatio naturae. De definitie van beeldende kunsten wordt niet primair vastgeknoot aan de nabootsing, die op zichzelf middel en geen doel is. De koppeling beeldende kunst-nabootsing-muziek achten zij in het geheel niet gewettigd. Het voorzichtig kenschetsen van de muziek als taal of spraak lijkt een poging om toch nog enig houvast te bieden voor de theorie van de nabootsing. Het zou interessant zijn om te weten of hierbij invloeden van hetzij Rousseau, hetzij Hoffmann, een rol hebben gespeeld, maar hieromtrent is niets bekend.

Robbers, die, zoals eerder aangestipt, in het begin van zijn artikel in *Ampbion* in 1818 beide teksten van de prijsvragen Over Eenvoud en Navolging aanhaalde, koos voor een bespreking van de eerste. Een bespreking van de prijsvraag over de Navolging – de termijn van inzending was al lang verlopen, van de niet bekroonde inzending kon hij niets weten – kondigde hij wel aan. Nog in hetzelfde jaar hield hij een lezing over deze tweede prijsvraag, wederom voor de Rotterdamse Maatschappij Verscheidenheid en Overeenstemming. Deze

lezing publiceerde Robbers, waarschijnlijk in 1820, als ‘Eerste proeve van Verhandeling over de Muzijk als beeldende kunst beschouwd’ niet in *Amphion*, maar in een boekje getiteld *Tweetal proeven van verhandelingen over de muzijk als beeldende kunst, en de muzikale dichtkunde in verband met de compositie van zangmuzijk*.

De vraag waarom Robbers dit artikel deze keer niet in *Amphion* publiceerde, brengt een levendige polemiek aan het licht. Robbers’ eerder besproken verhandeling, waarin de werking van de hedendaagse muziek aan een onderzoek werd onderworpen, was als eerste artikel van de eerste jaargang van het gloednieuwe en in feite eerste echte muziektijdschrift, *Amphion*, verschenen. De traditionele, tot ver in de achttiende eeuw terugreikende met de affectenleer verbonden esthetiek, die er dwingend in wordt voorgeschreven, is ver verwijderd van een esthetiek die de autonomie en de individualiteit van een kunstwerk voorop stelt en de meerwaarde van de instrumentale ten opzichte van de vocale verkondigt. Het laatste berust op een waardebepaling waarvan Hoffmann wellicht de belangrijkste zegsman was. De redacteur van *Amphion*, Nicolaas W. Schroeder Steinmetz, was een aanhanger van Hoffmanns denkbeelden over muziek en ruimde regelmatig in zijn tijdschrift plaats in voor publicaties van de laatste.³⁸

Schroeder Steinmetz kon blijkbaar niet wachten tot het volgende nummer van *Amphion* om naar aanleiding van Robbers’ artikel blijk te geven van zijn afwijkende meningen. Onmiddellijk volgend op dit artikel reageert SS – Schroeder Steinmetz – zonder dat dit expliciet wordt gesteld, in de rubriek ‘Losse stellingen’, op Robbers’ verhandeling:

‘De toonkunst is geen beeldende Kunst; zij is geene navolging van de schoone natuur. Hoe waar zingt de onsterfelijke Schiller: “Leben athme die bildende Kunst; Geist fodre [fördre] ich dem Dichter; Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus”’.

‘De hooge voortreffelijkheid der muzijk bestaat daarin, dat zij het onbepaald oneindige en het oneindige onbepaalde uitdrukt, en dit vermogen heeft zij boven alle andere kunsten vooruit. De muzijk verwekt dat onbepaald oneindige gevoel, aan hetwelk nog niemand eenen naam heeft weten te geven, juist omdat het onbepaald en oneindig is’.

‘De muzijk heeft dit met de menschen gemeen, dat vele menschen den ouden tijd terugwenschen. De muzijk, zeggen zij, maakt thans veel minder indruk op het gemoed, dan voorheen, en de oorzaak daarvan is in de meerdere verfijning en volmaking der kunst gelegen. Hoezeer dwalen deze menschen!’.

Wanneer SS even later constateert 'Hoe hooger de kunst in volmaking stijgt, des te beschaafder, des te geoefender moet ook het publiek zijn, om het ware genot der kunst te smaken' verwijst hij naar een studie van de kunst en doet hier in feite ook een beroep op het onderwijs. Men kan zich, na deze zinsneden, voorstellen dat Robbers er de voorkeur aan gaf zijn verhandeling over 'de muziek als beeldende kunst beschouwd' elders uit te doen geven.

Robbers gaat in zijn beantwoording van de prijsvraag over de Navolging op de hem eigen wijze grondig en systematisch te werk. Hij behandelt de drie onderdelen van de prijsvraag stuk voor stuk. Aan de orde is de eerste vraag: kan de toonkunst tot de beeldende schone kunsten worden gerekend? Mocht de term 'beeldende schoone kunst' in verband met muziek bevreemding opwekken, uit het vervolg van de verhandeling blijkt dat Robbers hieronder 'nabootsende schoone kunst' verstaat. De vraag wordt door hem bevestigend beantwoord. In zijn motivering schiet hij voorshands tekort. Op enigszins geërgerde toon laat hij zich afkeurend uit over een kunst – muziek – die zich tot het 'stoffelijke der klanken' beperkt en bepaald wordt door de 'dagelijksche smaak' of door de 'ligtzinnigheid des kunstenaars'. Alle schone kunsten, stelt Robbers, hebben nabootsing en uitdrukking tot doel. De uitdrukking, de expressie, is hier al direct gekoppeld aan de nabootsing.³⁹

Hierna volgt de weergave van de drie zogenaamde 'Losse stellingen' uit *Amphion* (zie boven). Robbers verklaart zich mordicus tegen de eerste twee stellingen; de 'romantisch' aandoende passages vindt hij weliswaar moeilijk te begrijpen, maar wel schoon en verheven. Vervolgens gebruikt hij de twee door hem afgewezen stellingen wel als uitgangspunt om het tegendeel aan te tonen. Hij brengt naar voren dat de nabootsing van de natuur zich soms gepaste beperkingen moet opleggen en bijvoorbeeld een belachelijk aandoend effect moet vermijden. In feite is dit een pleidooi voor idealisering. Dan vraagt hij zich af welke de voorwerpen zijn, die de natuur ter nabootsing aan de schone kunsten aanbiedt. Hij verdeelt de 'voorwerpen' in twee groepen: voorwerpen die behoren tot de materiële wereld en voorwerpen die behoren tot de immateriële wereld, nader aangeduid als 'de aandoeningen der ziel'. De eerste categorie bepaalt zich tot het hoorbare. Het is verbazingwekkend dat Robbers, wat de tweede categorie betreft, zich aansluit bij de 'romantische' passage van SS, met correcte citering en verwijzing naar *Amphion*.

Bij de eigenlijke beantwoording van de tweede vraag – wat bootst de muziek na – stelt Robbers: 'De muzikale navolging bepaalt zich voornamelijk tot hartstogten en gemoedsbewegingen, en wel tot dezulke, die ons tot deugd kunnen stemmen, en tot voor de samenleving geschikte mensen kunnen maken'.⁴⁰ De verbinding tussen esthetiek en ethiek is hiermee gelegd. Ook nu weer annexeert hij als het ware de gememoreerde passage van SS wanneer hij schrijft:

‘En bestaat dan nu werkelijk hare hooge voortreffelijkheid ook daarin, dat zij het onbepaald oneindige en het oneindig onbepaalde uitdrukt, dan hooren wij, misschien reeds hier op aarde, eene nabootsing dier hemel-melodiën, waardoor de gezaligden het Wezen aller Wezens eer en hulde brengen. Zulk eene goddelijke kunst, ach! waarom wordt zij, in mijn vaderland, nog zo weinig naar waarde gekend, en nog zo weinig overeenkomstig hare hooge bedoelingen beoefend’.⁴¹

Robbers vergelijkt hierna de muziek met de spraak en ziet een overeenkomst, niet zozeer met de betekenisfunctie als wel met de begeleidende eigenschap, de ‘modificatie’, de ‘uitdrukken de buiging’ van de stem. De voorbeelden die ter illustratie volgen, zijn de diverse muzikale tempi. De muziek, zegt hij, is ‘toonspraak’.

Robbers beantwoordt tenslotte de derde vraag – hoe onderscheidt de muziek zich van de andere schone kunsten – met het voor de hand liggende antwoord dat de muziek met de andere kunsten overeenkomt in de nabootsing van de natuur, maar van hen verschilt in de middelen die zij aanwendt. Ten derde male wordt dan weer gerefereerd aan het ‘oneindige’.

De verhandeling van Robbers is helder, maar is als sluitende bewijsvoering niet overtuigend. De nabootsing van de natuur is klaarblijkelijk voor hem, als achttiende-eeuwer (hij moet omstreeks 65 jaar zijn geweest, toen hij zijn verhandeling in 1818 schreef), een vanzelfsprekend gegeven. Zijn betoog vertoont op hoofdpunten enige overeenkomsten met dat van de onbekende inzender uit 1815, hoewel inzake de nabootsing bij Robbers weer meer de nadruk ligt op het weergeven van menselijke gemoedstoestanden dan op het imiteren van geluiden. De ‘toonspraak’ van Robbers is vergelijkbaar met kwalificaties van Beijerman en Weiland, hoewel deze toonspraak bij Robbers geheel ligt ingebed in zijn opvatting van beeldende kunst. Frappant is het feit dat hij een synthese tot stand brengt tussen het rationele principe van de nabootsing en een zienswijze, waarbij de muziek een uitzonderingspositie inneemt, doordat zij het onbepaald oneindige en het oneindig onbepaalde meer dan elke andere kunst uitdrukt, een esthetiek, die men zeker romantisch kan noemen. De term ‘romantisch’ wordt overigens door hem nergens gebruikt.

Een duidelijk blijk van het toch wel kerende getij betreffende het principe van de Navolging is de hierboven reeds ter sprake gekomen ‘Verhandeling over het Ideaal’ van Bakker:

‘Is de kunst niet het werk der vrijheid? dat is: is zij niet vrij in de keuze van haar doel, en in de middelen om dit doel te bereiken? Het doel der kunst is iets hoogers dan de schoone navolging der natuur; zij vindt haar doel in zichzelf, in het gevoel van volmaaktheid en oneindigheid, dat in den

mensch bestaat, en tracht de verwezenlijking daarvan op verschillende wijzen te bereiken'.⁴²

Ook in het vervolg van zijn betoog wijst Bakker talloze malen het principe van de Navolging af. Wederom is de invloed van Kant hier manifest. Kunst, betoogt deze, wordt slechts tot stand gebracht in vrijheid. Ter vergelijking: een bijenkorf is het product van het instinct van bijen. Wil men de korf als kunst zien, dan komt de eer toe aan de schepper der bijen. Maat- en regelgevend in de kunst, zegt Kant, is het in vrijheid opererende genie, dat zelf tot de natuur behoort. De natuur is hier werkzaam door middel van het genie. Deze zienswijze is strijdig met het principe van de Nabootsing van de natuur. Kant neemt dan ook zeer duidelijk verscheidene malen stelling tegen de theorie van de *Nachahmung*.

De verhandeling van Bakker werd door de Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen gepubliceerd in 1824. Men moet er van uitgaan dat de leden van de Maatschappij zijn geschrift wel gelezen zullen hebben. Toch lanceerden de opstellers van prijsvragen hierna nog tweemaal een muzikale prijsvraag over de Navolging.

De gedachte van de navolging van de natuur leidde een taai leven, zoals men op verschillende plaatsen in 1839 in *Symphonia* kan constateren. Over instrumentale muziek werd het volgende geschreven:

'Wel is waar, deze muziek is enkel instrumentaal, maar zij bezit toch op zich zelve eene waarachtige nabootsing der natuur; ten andere zijn er vele geluiden in de natuur die wel geschikt zijn om treffend op ons te werken, wanneer wij dezelve op den Schouwburg in een Tooneel- of Treurspel hooren namaken. Het ware van de navolging eener Symphonie bestaat in de overeenkomst dezer Symphonie met geluiden, welke zij tracht na te bootsen. Eene Symphonie is waar, wanneer haar zang, hare harmonie, haar Rythmus ons een geluid doet hooren, dat overeenkomt met het gehuil der winden, met het geloei der stormen, met het golfgeklots der beroerde zee, of met de woede der strijdende elementen, enz – Wanneer zooiets moet verbeeld worden, en de gedachte zich door den invloed der Toonkunst, zoodanig iets als aanwezig voorstelt, dan is de Symphonie waar'.⁴³

Instrumentale muziek wordt hier dus niet anders gezien dan als programma-muziek en deze is 'waar', als het programma goed wordt weergegeven. Deze betekenis van 'waar' komt men ook elders tegen.

Aan het begin van het hierboven beschreven tijdperk, van ongeveer 1810 tot 1840, staan de twee in *Amphion* vermelde prijsvragen, met in de vraagstelling gesuggereerde antwoorden als wachters en toonzetters. Niet alleen de principes

van Eenvoud en Navolging, maar ook de daarmee verband houdende en er uit voortvloeiende paradigmata – de therapeutische werking van muziek, de affectenleer,⁴⁴ de bovenzinnelijke oorsprong van muziek, de voorkeur voor vocale muziek, het gewenste samengaan van muziek met dichtkunst, het bewaren van eenzelfde karakter in een compositie, de afkeer van virtuositeit en het samengaan van esthetiek en ethiek – doen in esthetische beschouwingen over muziek in de eerste decennia van de negentiende eeuw opgeld en worden door velen als norm gesteld. Dit bracht met zich mee dat de gecompliceerdheid en verzelfstandiging van de harmonie – dit, zo meende men, ging ten koste van de melodie – het veelvuldig voorkomen van modulaties en chromatiek, hol vertoon van virtuositeit, het voorkomen van abrupte tegenstellingen in elkaar opvolgende passages⁴⁵ en ook het optreden van het ‘karakteristieke’ werden gewantrouwd of veroordeeld.

Het tijdschrift *Amphion* dat in het muziekleven korte tijd een belangrijke maatschappelijke en communicatieve rol vervulde, kan in muziekesthetisch opzicht zeker progressief worden genoemd; dit voornamelijk dank zij de plaatsing van publicaties van E.T.A. Hoffmann, die waren ontleend aan de *Allgemeine musikalische Zeitung*, door de redacteur Schroeder Steinmetz. Uit deze bijdragen kan men afleiden dat de autonomie en individualiteit van een kunstwerk vooropgesteld werden en men kan er tevens een ‘metafysische muziekesthetiek’ in onderkennen, die instrumentale muziek boven de vocale stelt als een taal, die uitdrukt wat met woorden niet meer is uit te drukken: ‘die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs’. De ethiek is als begeleider van de esthetiek niet meer aanwezig.

De twee verschillende muziekopvattingen werden aanvankelijk blijkbaar niet als een tegenstelling ervaren. Iemand als Robbers probeert zelfs tot een synthese te komen. Pas later wordt de sfeer grimmiger en bij De Vos is de antithese tussen het met name genoemde classicistische en het romantische een feit.

De verhalen van Hoffmann staan met hun getuigenissen, opvattingen en ervaringen voorlopig geheel op zichzelf. Nergens treft men beschouwingen aan waar hun invloed is te bespeuren of waar typerende denkbeelden worden aangehangen of bekritiseerd. Dit gedachtegoed stond niet ter discussie, wat ook verklaard kan worden uit het kortstondig bestaan van *Amphion*. De conservatieven daarentegen roerden zich wel door het nadrukkelijk stellen van normen en grenzen. Pas in de jaren veertig blijkt in het *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift*, maar vooral in *Caecilia*, dat de tegenstellingen zijn vervaagd, het oude gedachtegoed vrijwel is verdwenen en dat de muziekesthetische discussie is verdiept en verrijkt, mede met de inhoud van de vele jaren eerder voor het eerst in *Amphion* gepubliceerde verhalen van Hoffmann.

3. De kompositie in de toonkunst

3.1. De favoriet

‘Wilt gij een schoone opera, waarvan de groote kunstgedachte de geheele samenstelling bezielt en doorlicht, die geene andere deelen kent, dan die onontbeerlijk zijn, en hun grootste bekoorlijkheid van het geheel ontleenen, waarin alles tot *muziek* is gemaakt of van *muziek* is doordrongen, die u, in eene zachte klimming, aandoet, opwindt, spant, en inprent wat den toondichter voor het oog zweefde, waarvan iedere partij met zorg, met geweten, met takt, met wijsbegeerte behandeld is, waarbij, in de aange naamste wisselwerking en samenstemming tusschen toneel en orkest, het u toeschijnt, dat gij in eene andere wereld zijt overgeplaatst; maar des niet te min in eene wereld, waarvan gij herinneringen voor den geest hebt, waarin gij gevoelen en denken, waarmee gij genieten en sympathizeeren kunt? – Ga de *Huguenots* hooren!’

Deze enthousiaste aansporing van Alberdingk Thijm verschijnt aan het slot van zijn traktaat *Over de Kompositie in de Toonkunst*. Zijn cri de coeur getuigt van een duidelijke voorliefde voor het genre opera. Ook zijn keuze is opvallend: de in het Europa van de negentiende eeuw immens populaire *Les Huguenots* van Meyerbeer. Het lijkt op het eerste gezicht verwonderlijk dat een strijdbaar katholiek als Alberdingk Thijm, onvermoeibaar ijveraar voor de emancipatie van het Nederlandse katholieke volksdeel en in zijn historische stellingname een verklaard tegenstander van de Hervorming, zich hier inzet voor een werk dat magistraal opent met het koraal *Ein feste Burg ist unser Gott*. Waarschijnlijk telde voor Thijm bij zijn waardering de uitwerking van het historisch gegeven door Meyerbeer en zijn tekstdichter Scribe meer dan zijn eigen religieus sentiment.

Jozef Albertus Alberdingk Thijm (1820-1889) was een man van vele uiteenlopende kwaliteiten en capaciteiten: koopman, erudiet schrijver over talloze onderwerpen van religieuze, culturele, historische en maatschappelijke aard, en iterator. In het volgende zal ‘De Kompositie in de Toonkunst’ worden besproken om te onderzoeken welke waarde Thijm aan muziek hechtte en hoedanig

de esthetische eisen waren die hij aan de toonkunst stelde. Tevens zal worden nagegaan welke lijnen van het betoog in zijn theoretische verhandeling uitkomen bij zijn favoriete opera.

Maar allereerst dienen Thijms opvattingen over muziek in een breder kader geplaatst te worden, want hij had uitgesproken ideeën over kunst.

3.2. De kunstopvatting van J.A. Alberdingk Thijm

Zijn christelijke geloofsovertuiging was geheel en al bepalend voor zijn opvattingen over kunst en het is in eerste instantie van belang hier kennis van te nemen. Schoonheidsliefde was voor Thijm niet een in afzondering plaats hebbende genieting, maar hij beleefde de schoonheid primair in zijn persoonlijk leven, dat zich in de huiselijke kring afspeelde. Thuis sprak hij gaarne over schoonheid en placht te zeggen: 'Ik houd van de schoonheid boven alles'.² In de idealisering van zijn eigen leven en van het leven om hem heen ontwaarde hij de schoonheid overal. Schoonheid, aldus Thijm, is geboren uit liefde en de liefde is uit God, die door Christus het hoogste blijk van deze liefde heeft gegeven. God openbaart zich alom in de schoonheid. Het is derhalve de roeping van de kunst en tevens haar enige mogelijkheid om christelijke kunst te zijn.³

Thijm stelt aan een kunstwerk de eis dat er een gedachte aan ten grondslag ligt, de 'grondgedachte'. Het kunstwerk is dan een schoon symbool van deze grondgedachte. Hij neemt daarbij afstand van het principe van navolging der natuur en verwerpt het 'l'art pour l'art – principe'.⁴ Het ideaal is voor hem richtinggevend en Thijm is hierbij primair gevoelig voor de vorm als drager der idee.⁵ Gevoeligheid voor bijvoorbeeld kleur of klank komt bij hem op de tweede plaats. Hij bepleit de harmonie tussen inhoud en vorm, 'geest en stof'.⁶

Thijms overtuiging dat het de roeping is van de kunst om christelijke kunst te zijn, brengt met zich mee dat hij vindt dat de kunst er niet zozeer is vóór alle mensen maar van alle mensen. Kunst behoort niet het eigendom te zijn van enkelen, maar gemeengoed, een sociaal verschijnsel. Er is een tijd geweest, aldus Thijm, waarin de kunst nog volledig verbonden was met het dagelijks leven in al zijn geledingen. Hij doelt hierbij op de Middeleeuwen. Kunsten en ambachten stonden toen in een nauwe betrekking tot elkaar, waarvan de kathedralen op indrukwekkende wijze getuigen. Nu leven wij echter in een tijd waarin er een breuk tussen kunst en leven is ontstaan. Thijm staat sceptisch tegenover musea en concertinstellingen. Hij ontkent hun bestaansrecht niet, maar ziet musea als verzamelingen van kunstwerken die totaal niet functioneren in de gemeenschap en heeft een zekere voorliefde voor muziek die klinkt in de kerk of in de huiselijke kring.

Welke stromingen zijn verantwoordelijk voor het terugdringen van de kunst uit het volle leven? Thijm wijst ze aan: de renaissance en de Hervorming. De renaissance, die hij als heidens beschouwt, oriënteert zich niet op een ideaal buiten, maar in de mens. Kunst dreigt dan te worden tot een aristocratisch genoegen voor enkelingen. Maar de hoofdschuldige is de Hervorming. De Hervormers menen dat 'God in geest en waarheid te aanbidden' vereist dat men beeldvorming, aankleding en zinnelijkheid uit de kerk verbant. Zij miskennen hierbij de specifiek-menselijke lichamelijke mogelijkheden en brengen een absolute scheiding aan tussen geest en stof. Aldus vermindert de sociale verbondenheid van de kunst, geleid door de religie, en verschuift het accent naar introvert individualisme. Het gevolg is dat de harmonie wordt verbroken en dat de kunstenaars zich afzonderen. Men betreft zijn atelier. En uiteindelijk werd door velen het beoefenen en genieten van alle vormen van kunst gerangschikt onder de verdachte bezigheden.⁷

Aangaande de toekomst zijn Thijms hoop en verwachting gevestigd op de romantische kunst en de romantische kunstenaar. Men moet dan echter wel begrijpen dat Thijm hierbij aan het begrip romantiek een nieuwe inhoud geeft en deze gebruikt om de wederopleving van de door hem beoogde christelijke kunst te verkondigen. Hij stelt zich daarbij een samenwerking voor van individuele kunstenaars met een gemeenschappelijk streven, vrij van conventionele beperkingen, recht doende aan zowel de behoeften van de kunstenaar als aan die van het volk. Deze kunst zal met al zijn verscheidenheden Europees zijn en eenmaal wereldomvattend. De romantiek, aldus Thijm, is 'Natuur, Christendom, Historie en volkomenheid der Techniek'.⁸

In de loop van zijn leven doorliep Thijm een ontwikkeling waarin hij gerijpt werd in zijn meningen en meer nuances ontwaarde. In 1876 werd hij tot zijn grote voldoening benoemd tot hoogleraar in de schoonheidsleer en kunstgeschiedenis aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam.

3.3. Over de kompositie in de kunst

Studies van Alberdingk Thijm over de verschillende vormen van kunst verschenen van 1844 tot 1858 in de *Kunstkrone* onder de titel 'Over de Kompositie in de Kunst'.⁹ Deze artikelen werden, met enige uitbreidingen en wijzigingen, in 1857 gebundeld uitgegeven onder dezelfde titel. In de aanvang van 'De Kompositie in 't Algemeen', refereert Thijm aan zijn eerder, in 1842, in de *Kunstkrone* verschenen artikel 'Wat belet de kunst haar hoogste vlucht te nemen?' Thijm verwijt hierin de kunstenaars dat zij niet over hun talent en voortbrengselen nadenken en geen begrip hebben omtrent de aard van het schone. Zij hebben bij hun arbeid geen doel, geen systeem en geen heldere denkbeelden. Hij wijst

de oorzaak aan: men verwacht de kunst met de natuur. Men meent dat de kunst een 'afbeeldsel' van de natuur zou moeten zijn. Van deze, in de achttiende eeuw algemeen gangbare mening, die ook in het begin van de negentiende nog opgeld deed, neemt Thijm nadrukkelijk afstand: de kunst moet de uitdrukking zijn van het menselijk genie, terwijl de natuur de uitdrukking is van een groter genie dan wij bij machte zijn te bevatten. De kunst, schrijft hij, behoort te veredelen en te idealiseren. Hij concludeert dat de middelmatigheid van vele kunstenaars zijn oorzaak vindt in het ontbreken van de voor hun scheppingen vereiste grondgedachte en dat men deze laatste zeker niet in de natuur zal aantreffen.

De uitkomst van dit artikel is een negatieve bevinding en laat vragen open, maar in 'De Kompositie in 't Algemeen' is Thijm positief in zijn stellingname. De keuze van de term 'kompositie' verklaart hij nader. Het destijds gangbare begrip 'ordonnantie' acht hij ten enenmale onvoldoende.¹⁰ De ordonnantie heeft slechts betrekking op de uiterlijke samenstelling, op de stof. Onontbeerlijk is, zegt hij – met verwijzingen naar en aanhalingen uit Genesis – de Geest. Aan de Geest, de Gedachte, ontbreekt het de kunstenaars. Kompositie is samenstelling uit geest en stof: 'De Geest het Stof bezielende, het Stof den Geest verbeeldende'.

In de volgorde van behandeling der verschillende kunsten is een hiërarchie, zoals men bij voorbeeld bij Hegel aantreft, bij Thijm niet aanwezig.

Zoals reeds vermeld liet Thijm zijn studies in 1857, met geringe wijzigingen, gebundeld uitgeven. Dit werk is opgedragen aan Didron Ainé¹¹ en August Reichensperger.¹² Het is merkwaardig dat ook in deze bundeling de literatuur en met name de poëzie, Thijs grote liefde, ontbreekt. Thijm is daar blijkbaar nooit aan toe gekomen.

3.4. De kompositie in de toonkunst

Deze verhandeling bestaat uit drie genummerde delen en telt zesentwintig pagina's. Het tweede deel is in tweeën onderverdeeld met als opschriften 'Instrumentaal-komposities voor orchesten of obligaat-instrumenten' en 'Instrumentaal-komposities met ophelderende titels'. Het derde deel draagt als opschrift 'Vokaal-komposities'. Beschouwingen over instrumentale muziek gaan dus vooraf aan die over vocale muziek, wat in de vele lijvige boekwerken over esthetiek die in de negentiende eeuw vooral in Duitsland verschenen, niet gebruikelijk was. Thijm geeft aan dat hij eerst wilde nagaan 'wat de enkele tonen vermochten' en niet het gevaar wilde lopen dat de muziek in combinatie met de dichtkunst te hoog zou worden aangeslagen.

Ik geef er de voorkeur aan om in de volgende bespreking uit te gaan van aspecten van de kunstopvatting van Alberdingk Thijm, zoals hierboven (pp. 42-43) is uiteengezet. Eerst zal worden besproken welke plaats Thijm inruimt

voor de muziek als christelijke kunst. Kentekenend is vervolgens zijn voorkeur voor een samengaan van muziek en tekst. Hierna komt aan de orde hoe hij zich de grondgedachte bij muziek voorstelt.

Thijm maakt in zijn uiteenzetting veelvuldig gebruik van uitspraken van zes andere auteurs. Zijn betoog, hoewel zeer zeker onafhankelijk in zijn behandeling van de materie voert op belangrijke punten langs citaten of parafraseringen ontleend aan *Aesthetik* van Ficker.¹³ Thijm, die zijn bronnen wel vermeldt, geeft naar Ficker slechts een enkele specifieke verwijzing.

3.5. Christelijke kunst

De muziek, stelt Thijm, is 'alleen-christelijke kunst'. Hij gaat hiermee, onder verwijzing naar Ficker¹⁴, een stap verder dan de laatste, die de muziek 'die christichste Kunst' noemt. Alle kunsten, aldus Thijm, hebben althans het vermogen christelijk te zijn, in een mate die afhankelijk is van hun beoefenaren. Maar de muziek, zo vervolgt hij, is, zoals Ficker stelt, door de christelijke religie pas tot volle wasdom gekomen. Deze volkomenheid is teweeggebracht door de introductie van de harmonie als muzikale verworvenheid. De term 'harmonie' wordt door Thijm zowel in zijn muzikaal-technische als kosmische betekenis gebruikt. Beide betekenissen worden aan elkaar gekoppeld. De harmonie tussen God en mens vindt dan, na het verschijnen van het christendom, tevens zijn weerklink in de muzikale harmonie van, zoals Thijm dit noemt, 'de harmonische veelklank'. Hij gaat er hierbij gemakshalve aan voorbij dat de meerstemmigheid in Europa pas in de negende eeuw op gang kwam.

Volgens Thijm is het gevoel de bron van de muziek. De muziek der oude Grieken maakt dan in vergelijking met de onze een povere indruk. Hij volgt hiermee Ficker op de voet. De Griekse muziek, zo wordt gesteld, was geheel ondergeschikt aan de dichtkunst. De harmonie ontbrak en de melodie – 'een vrolijke, of gematigd ernstige, veldfluit- en ruischpijp-melodie' – werd geheel beheerst door het ritme. Men wordt bij deze voorstelling van zaken een superioriteitsgevoel gewaar waarin een hiërarchische ordening is te onderkennen, lopend van ritme via melodie naar harmonie, zich stapsgewijs verwerkelijkend met de verbreiding van het christendom. Het beklemtonen van de vermeende inferioriteit van de Griekse muziek wordt door Thijm dankbaar aangegrepen om zich te distantiëren van hen, die zich zijns inziens teveel oriënteren op de Oudheid. Men wordt zijn scepsis ten opzichte van renaissance en classicisme gewaar.

De these dat het gevoel de bron is van de muziek is het eindpunt van een redenering die aanvangt bij het zich afzetten tegen uitspraken van Reicha¹⁵ in diens *Traité de mélodie*. De twee Franse citaten volgen hier onverkort:

‘Il est bien étrange d’avancer que la Musique isolée et sans le secours des paroles, n’agit que vaguement et ne présente aucune idée, et qu’elle n’est point une langue’.

‘Non-seulement la Musique est une langue en elle-même et sans le secours des paroles, mais encore elle est une langue universelle, avantage qu’elle a sur toutes les autres qui ne sont que conventionnelles, et qu’on ne peut comprendre sans les apprendre. La Musique nous présente les images positives de la tristesse, de la joie, de la douleur, du désespoir, de l’emportement, de l’ordre et même du désordre’.¹⁶

Thijm staat niet lang stil bij de bewering dat de muziek niet alleen als een taal beschouwd kan worden, maar zelfs als een universele taal, een voordeel vergeleken met de conventionele talen. Hij doet dit af als ‘belachelijke grootspraak’. Want de muziek is niet in staat gevoelens nauwkeurig weer te geven, kan geen voorwerpen benoemen en geen denkbeelden overbrengen. Ook met de stelling dat de muziek een idee zou kunnen uitdrukken, maakt hij korte metten. Een idee kan immers alleen verstandelijk begrepen worden en de uitwerking van de muziek is uitsluitend gevoelsmatig. De inhoud van dit gevoel wordt door Thijm nader gedefinieerd en hierbij valt hij weer terug op Ficker, zonder hem te noemen wanneer hij schrijft: ‘...kunnen wij veilig de algemeene voorstelling, die de muziek ons geeft, de meest onstoffelijke afspiegeling noemen van een bovenaardsch genot, en erkennen in de Muziek het geheimzinnig smachten van de ziel naar een onbekenden gelukstaat’.¹⁷

3.6. Samengaan van muziek en tekst

Thijm spreekt zijn voorkeur voor het samengaan van muziek en dichtkunst pas in het laatste gedeelte uit. Eerst gaat hij na welke de mogelijkheden zijn, die de zuiver instrumentale muziek heeft.¹⁸ Hij geeft een opsomming van muzikale vormen, zoals symfonieën, ouvertures, concerten, sonates, variaties, duo’s, trio’s, kwartetten en kwintetten en ontwaart hierbij een levendig gesprek of, zoals hij het noemt, een samenspraak. Maar deze suggestie – hij spreekt over ‘afbeelding’ – houdt geen echte spraak in, want de muziek is slechts in staat ‘dunkle Vorstellungen’¹⁹ te geven. Thijm erkent dat het bovenstaande inhoudt dat de muziek geluiden kan nabootsen en aanvaardt dit vermogen als hulpmiddel om de gevoelsuitdrukking te verduidelijken en te versterken, mits het geluid wel tot muziek wordt gemaakt. Hij noemt het kruipen der wormen en het vallen der sneeuwvlokken in *Die Schöpfung* van Haydn en geeft een beschrijving van diens muzikale schildering van de zonsopgang in *Die Jahreszeiten*.

We zijn bij deze oratoria dan toch wel aangeland bij muziek die, ook in zijn instrumentale gedeelten, gebonden is aan een tekst. Dergelijke muziek prefereert Thijm kennelijk, wat des te meer blijkt wanneer hij hierna bij louter instrumentale muziek een duidelijke voorkeur uitspreekt voor bijbehorende titels. Composities zonder titels zijn in nevelen gehuld en het is niet duidelijk welk denkbeeld of welke denkbeelden de componist bezielde hebben. Het verwondert Thijm wanneer componisten hun denkbeelden niet noemen, want als zij dit wel zouden doen, zouden zij bijdragen aan de ‘versterking van het effect van hun voortbrengselen’. Zij zouden dan iets van meer esthetische waarde leveren dan ‘zindelijk behandelde borduurwerken’. Thijm verstrekt ter aanmoediging bijbelteksten, betrekking hebbende op Christus’ opstanding, die uitermate geschikt zouden zijn om op muziek gezet te worden.

In feite ontkent Thijm dat de instrumentale muziek zelfstandig kan bestaan als onafhankelijke kunst, zij is niet autonoom en behoeft een buitenmuzikaal denkbeeld om zich waar te maken en te ontkomen aan de ‘dunkle Vorstellungen’. Thijm is van mening dat de instrumentale muziek haar krachtigste expressie bereikt wanneer zij vergezeld gaat van bezielende woorden. Hij laat zich hierin ondersteunen door een uitgebreid motto boven zijn derde paragraaf, het betreft een citaat uit *De Socratische School* van Van Heusde.²⁰ Van Heusde zet daar uiteen dat de Sirenen zich bij het passeren van Odysseus niet beperkten tot ‘welluidendheid van toonen’ – dan zou hij niet zulke moeilijkheden hebben ondervonden – maar dat zij hun gezang vergezeld deden gaan van woorden vol zin en betekenis. Het vervolg van het citaat van Van Heusde is door Thijm in de tekst opgenomen en wordt door hem hierna in zijn betoog verscheidene malen aangehaald en van commentaar voorzien, ik laat het verkort volgen:

‘Zonder poëzij, zeiden de ouden, geen muziek, of het is een ijdel spel, dat het oor bekoort, maar het hart ledig laat. Zang moet er bij komen, zal zij der Muzen waardig zijn, naar welker naam zij zich noemt: en die zang moet op hart en verstand invloed hebben’.²¹

Thijm gebruikt dit laatste citaat – dat, let wel, betrekking heeft op de klassieke oudheid, een oriëntatie waar hij sceptisch tegenover staat – enerzijds om zijn betoog te ondersteunen, anderzijds om er zich tegen af te zetten. Hij verwijt Van Heusde diens eenzijdige oriëntatie op Griekse muziek, die tot norm verheven wordt. Dit afwijzen van een overmatige fixatie op de klassieke Oudheid, gepaard gaande met kritiek op de renaissance en het classicisme, is bij Thijm een terugkerend thema. Hij heeft bij de bespreking van Van Heusdes bijdragen over muziek en poëzie ook zeker het gelijk aan zijn kant, want Van Heusde geeft blijk van een volslagen gebrek aan besef van de waarden van de Europese muziekcultuur. Dit blijkt onder andere uit zijn reservering van de benaming

toonkunst voor hetzij muziektheorie of instrumentale muziek, welke laatste hij denigrerend kunstmatig noemt. De benaming muziek kan alleen worden gegeven, wanneer er een samengaan met poëzie is. Dit gaat Thijm te ver en het is merkwaardig om te zien hoe hij in zijn laatste paragraaf over vocale composities zich inspant om de legitimiteit van de louter instrumentale muziek als echte muziek te erkennen.

3.7. Grondgedachte en Arabeske

Het postulaat van de grondgedachte neemt in Thijms gedachtegoed een centrale plaats in. Een duidelijke definitie is in zijn betoog niet aan te treffen en voorbeelden al evenmin. Eenmaal noemt hij de ‘dichterlijke grondgedachte’²² met name, wanneer hij het door hem geprefereerde samengaan van dicht- en toonkunst behandelt. De grondgedachte is daar te vinden in de tekst, niet in de muziek.

Thijms verhandeling blijkt, gezien de volgorde van de onderwerpen – eerst instrumentale, dan vocale muziek – een afvalrace te zijn, want Thijm deelt mee dat hij eerst wilde zien ‘wat de enkele tonen vermochten’. Hij geeft prioriteit aan het wegstrepen van dat wat hij van minder belang vindt of veroordeelt. Dit blijkt ook wanneer Thijm door middel van een motto boven het eerste deel van de verhandeling meteen duidelijk maakt in welke sierlijke vormgeving de grondgedachte niet aanwezig is en waar men de bezielende geest niet kan vinden: in de arabeske. Het betreft hier een citaat uit *Aesthetik* van Bouterwek²³:

‘Das unverdorbene Kunstgefühl hängt so fest an der Natur, dasz es auch die reizendste Arabeske nur als ein Nebenwerk, ein Spiel der Künstlerlaune...duldet’.

Laten wij ons eerst tot deze arabeske bepalen.

3.8. De Arabeske

In bovengenoemd werk komt Bouterwek naar voren als iemand, die niet zozeer van mening is dat het de taak van de kunst is de natuur na te volgen, maar dat het haar opgave is met de natuur te wedijveren. De arabeske evenwel, een versiering die in de beeldende kunsten soms grillige vormen kan aannemen, bij voorbeeld het laten ontspruiten van menselijke gestalten uit bloemen, staat met de natuur op gespannen voet. Bouterwek neemt, zoals des te meer blijkt in de eerste twee drukken van zijn boek, een genuanceerd standpunt in: hij getuigt

met bewondering van de versieringen door Raphael aangebracht in de loggia van het Vaticaan. Thijm meent evenwel de in zijn motto aangehaalde zinsnede goed te kunnen gebruiken onder weglating van het voorafgaande. Hij heeft een ongenueanceerde uitspraak nodig.²⁴

Thijms strenge oordeel over de arabeske als zijnde van geen wezenlijke betekenis, doet bijna aan als een aanval avant la lettre op Eduard Hanslick, die in *Vom Musikalisch-Schönen* zijn 'tönend bewegte Formen' vergelijkt met arabesken. Hanslick had hierop veel kritiek te verduren. Te vermelden valt dat Thijm *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) van Eduard Hanslick heeft gelezen, want in 1855 verscheen een boekbespreking van dit werk door hem in *De Dietsche Warande*.²⁵ Het is echter duidelijk dat van beïnvloeding door Hanslick geen sprake geweest kan zijn, want de passages over de arabeske en de kaleidoscoop kwamen al in 1844 voor in 'De Kompositie in de Toonkunst', toen als onderdeel van *Over de Kompositie in de kunst* verschenen in de *Kunstkrönijk*. Het is verbazingwekkend dat Thijm de passages van Hanslick over de arabeske en de kaleidoscoop later in een waarschijnlijk eigen vertaling niet alleen selectief weergeeft, maar bovendien van een lovend commentaar voorziet. Hij vindt dat er een grote 'kunstwaarheid' aan Hanslicks beschouwing ten grondslag ligt. Muziek noemt hij zingende architectuur en hij is van mening dat men 'den werkkring der te onrechte laagst geschatte klasse onzer akademiën, de Ornementzaal, leere kennen en eerbiedigen'. Men zou echter ook kunnen veronderstellen dat Thijm, die instrumentale muziek van een lagere rangorde vindt dan vocale, Hanslick bijvalt, omdat deze, die een muzikaal waardeoordeel uitsluitend verbindt aan instrumentale muziek, zich bedient van de metafoor arabeske, een in Thijms ogen laag inschattende kwalificatie.

Maar keren wij terug naar 'De Kompositie in de Toonkunst'. Thijm vindt dat vele componisten van zijn tijd, evenals de schilders, schromelijk tekort schieten: 'zij komponereen er maar wat aan toe'. Dit, zegt hij, vindt zijn oorzaak in het feit dat zij onvoldoende bekend zijn met de eisen, die hun vak stelt. Hij haalt Pöhlitz aan om duidelijk te maken dat tonen en geluiden als zodanig ons wel zinnelijk kunnen bekoren, maar geen schoonheid vertegenwoordigen.²⁶ Alleen wanneer de geest inspireert, kunnen tonen en geluiden tot muziek worden en het gevoel aanspreken. Gedurende zijn gehele verhandeling is Thijm kwistig met schimpscheuten aan het adres van componisten, waarbij de arabeske telkens wordt opgevoerd als negatief voorbeeld van hun prestatievermogen: er heerst een droevige oppervlakkigheid, men moet beter werk leveren dan 'ordelijk geschaarde notenreeksen' en 'laffe en overladene versiersels' en hij stelt de 'muzikale arabesken-schetsers' aan de kaak. Wel is een sierlijke arabeske altijd nog te prefereren boven een beroemde variatie van Sivori²⁷ of Liszt. Hierbij hekelt hij de virtuozen, wier talent hij voorstelt als een hybridisch wezen²⁸, dat bestaat uit de vereniging van een automaat-ventriloque²⁹ en een muzikale kalei-

doscoop.³⁰ Zoals reeds vermeld zijn composities zonder titel voor Thijm hoogstens 'zindelijk behandelde borduurwerken'. Omdat de komponisten gebrek hebben aan goede teksten leveren zij vaak opera's met een teveel aan 'zinledig italiaansch borduurwerk'.

3.9. De Grondgedachte

Alberdingk Thijm erkent het bestaansrecht van de onafhankelijke instrumentale muziek maar het is duidelijk dat hij, die de voorkeur geeft aan het samengaan van vocale en instrumentale muziek, (waar de 'dichterlijke grondgedachte' haar plaats in de tekst kan krijgen) moeite heeft met het lokaliseren van deze gedachte in de louter instrumentale opeenvolging van klanken. De programmamuziek biedt dan uitkomst. Thijm distantieert zich echter van naturalistische programmamuziek, zoals bij voorbeeld veldslagscènes, en waardeert bij de weergave van een onweer hoofdzakelijk de uitgedrukte gemoedsbeweging.³¹ Zoals reeds vermeld betreurt hij het dat componisten hun stukken soms niet van titels voorzien. Bij opschriften zou het denkbeeld dat hun voor ogen stond beter tot zijn recht komen en de luisteraar zou enigermate bevrijd worden van de 'dunkle Vorstellungen'.

Thijm acht de instrumentale muziek '*door de dichtkunst geleid*', (cursivering van Thijm), 'volkomener van werking'. In feite wijst hij de muziek haar plaats: zij heeft een dienende functie, het is haar taak om de tekst zo goed mogelijk te doen uitkomen, de tekst waarin de dichterlijke grondgedachte huist. Hij noemt verschillende vocale genres en zegt dat deze uit de zin, uit het woord, hun geest, hun richting en hun kracht dienen te ontvangen.

Het is zeer begrijpelijk dat iemand als Alberdingk Thijm met zijn liefde voor het toneel het toejuicht wanneer muziek en zang ook nog samengaan met de handeling : hij is een enthousiast operaliefhebber. De opera, aldus Thijm, moet een dramatisch bedrijf zijn, dat is getransponeerd naar de wereld van de muziek. Dit vraagt om een eenheid van alle componenten, alles dient de indruk te wekken ineens te zijn ontworpen. In dit verband refereert hij aan Gluck.

Met indringende scherpste stelt Thijm misstanden aan de kaak: de meeste operadichters zijn talenten van zeer ondergeschikte rang, de componisten houden zich bezig met 'zinledig italiaansch borduurwerk' en zowel executanten als toehoorders hechten steeds minder aan de 'dichterlijke gestalte'. Men zou verwachten dat Thijm waardering zou kunnen hebben voor Richard Wagner, die onvermoeibaar fulmineerde tegen de operamissstanden van zijn tijd en het als zijn levenswerk zag om kunstwerken te scheppen waarin alle muzikale, poëtische en scenische bestanddelen ondergeschikt dienen te zijn aan het drama.

Analoog aan de grondgedachte bij Thijm is de 'dichterische Absicht' bij Wagner.³² Om de verhouding tussen de muziek en de dichter weer te geven, bedient Wagner zich van twee metaforen: de muziek is een vrouw, zij is de ontvangende liefde, de dichter is een man, die haar onvoorwaardelijk liefheeft.

Kende Thijm Wagners theorieën, had hij operafragmenten gehoord of opera's gezien?

Ouvertures van Wagner werden vanaf 1853 in Nederland uitgevoerd, het eerst de ouverture Tannhäuser in Utrecht, hierna volgden successievelijk Amsterdam, Den Haag en Rotterdam. De eerste scenische opvoering van een opera van Wagner was de uitvoering van Tannhäuser op 23 maart 1858 in de stadschouwburg in Amsterdam. Dit was dus één jaar na de gebundelde uitgave van *Over de Kompositie in de Kunst*.

Het enige bekende commentaar op Wagners werken van Alberdingk Thijm is te vinden in een aflevering van de *Dietsche Warande* uit 1865.³³ Meyerbeer is dan bij Thijm nog steeds favoriet. Hij heeft kritiek op de trend van de kunst in Europa: achterwaarts in plaats van voorwaarts. Het is 'uit de smaak', zegt hij, 'het generalizeeren eener kunstform – haar te dwingen alle menschelijke gevoelens en toestanden, van minder of meer nabij, uit te drukken, en toch te gelijk te rekenen op de hulp, die de andere kunsten daarbij kunnen aanbrengen, vooral op de krachtige intellektueele kern, die in het kunststuk behoort gelegd te zijn'. De manier echter, waarop Wagner dit toch wel nastreeft, leidt, vindt Thijm, tot de 'verarming van de hoofdkunstform'. Verder is Thijm van mening dat Wagner de harmonie glad en effen maakt, en toestanden en gevoelsuitingen demuzikaliseert. Wagners muziek zit bovendien vol met vervelende herhalingen.

Wagners harmonische vernieuwingen kan Thijm blijkbaar niet waarderen en de magnifieke variatiekunst van de leidmotieven die wisselende 'toestanden en gevoelsuitingen' weergeven schijnt hij niet op te merken, het kan ook zijn dat de praktijk van de leidmotieven als zodanig hem irriteert.

Thijms commentaren naar aanleiding van enerzijds Wagners opera's, of zo men wil drama's, en anderzijds naar aanleiding van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick lijken beide inadequaat te zijn. Hij, die herhaaldelijk overdadige, onbenullige of virtuoze muzikale passages als arabesken aan de kaak stelt, laat zich lovend uit over de manier waarop Hanslick zijn 'tönend bewegte Formen' – lees de muziek, die Hanslick gelijk stelt aan de inhoud – verduidelijkt met de metafoor van een bewegende arabeske. En bij Wagners kunst erkent hij niet dat de grondgedachte, de 'dichterische Absicht' de continue onderstroom is van het dramatisch gebeuren. De verwijten van verarming van de hoofdkunstvorm en demuzikalisatie zijn absurd, hoewel ze in zijn tijd meer geuit werden. De antithese tussen de opvattingen van Wagner en Hanslick, gedachte versus arabeske, schijnt Thijm niet op te vallen. Hoe was zijn verhouding tot de muziek eigenlijk?

3.10. Thijm en de muziek

Lodewijk van Deyssel stelt het duidelijk: 'Thijm hield niet van muziek'.³⁴ Maar deze forse uitspraak is niet onomwonden, zij wordt door hem gerelativeerd. Thijm hield niet van 'grootte muziek' en had een afkeer van concertbezoek. Maar zijn kennis van de muziekgeschiedenis was niet onaanzienlijk. Andere bronnen geven een nog genuanceerder beeld.

Jozef Albertus Alberdingk Thijm kwam uit een zeer kunstzinnig gezin. Zijn vader, koopman in huishoudelijke oliën en specialist in het conserveren van levensmiddelen, had een levendige muzikale belangstelling. Hij was lid van een muziekgenootschap en van het orkest in de Fransche kerk.³⁵ Tevens componeerde hij, vooral patriottische liederen, maar ook een mis, die in zijn parochiekerk werd uitgevoerd. Jozefs moeder was een belezen vrouw³⁶ en blonk uit in schilderen en tekenen. Zijn zusters lieten zich graag zingend horen, zijn broer Lambert legde zich toe op het componeren. De hele familie was zeer geïnteresseerd in het toneel en bezocht frequent de comédie. Jozef excelleerde in het maken van gedichten. Veelal waren dit gelegenheidsgedichten, die in de huiselijke kring ten gehore gebracht werden. Want elke grotere of kleinere gebeurtenis werd aangegrepen voor een viering in de huiselijke kring, op kunstzinnige wijze. Lodewijk van Deyssel geeft een treffend beeld van zijn kunstzinnige familie:

'Maar al waren het allen "slechts" liefhebbers, – in menige liefhebber-ziel schuilt een vonk van het echte kunstenaarsvuur; en de eigenaardigheid noch de bekoorlijkheid dezer familie van kunstliefhebbers zal voor ons onduidelijk blijven indien we ons eens levendig dat gezin voorstellen, wanneer des avonds na volbrachte dagtaak ouders en enkele vrienden oplettend zaten te luisteren naar het een of ander ernstig muziekwerk door Lambert gecomponeerd, door Antoinette, Dora en Paul gezongen, door Theodoor op het klavier begeleid, terwijl Jozef er de woorden voor had gedicht en een afzonderlijk voor de ouders bestemd exemplaar van den text zorgvuldig met goed gekozen kleuren had gekalligrafeerd en geënlumineerd'.³⁷

In 1841 richtte Thijm de zang- en dichtlievende vriendenkring 'Polyhymnia' op, waartoe alle familieleden behoorden. Van de overige leden kan genoemd worden J.J. Viotta.³⁸

Een belangrijke muzikale voedingsbodem voor het gehele gezin was de kerk. Zangsolisten, koor en orkest lieten zich daar veelvuldig horen, zodat de missen soms meer het karakter kregen van muziekuitvoeringen, waarbij de muziek niet zelden van wereldse oorsprong was. Leden van het gezin verleenden aan deze muzikale presentaties herhaaldelijk hun medewerking.

Lodewijk van Deyssel maakt melding van het feit dat Thijm een artikel heeft geschreven dat tegen de *Matthäuspassion* is gericht.³⁹ Thijm ontkent het genie van Bach ten enenmale. Hij neemt afstand van vakmusici die klaarblijkelijk grote bewondering hebben voor het contrapuntisch vermogen van Bach of getroffen worden door de ‘historische kleur’. Hij vergelijkt hen met sommige oudheidkundigen die mateloos enthousiast kunnen zijn over een gevonden potscherf. Esthetisch valt er door een publiek echter weinig te genieten en dit geldt ook bij het luisteren naar de *Matthäuspassion*. Thijm acht het onmogelijk dat iemand die van Mendelssohn en Schumann houdt, tevens Bach zou kunnen waarderen.

Het openingskoor van de *Matthäuspassion* vindt hij indrukwekkend en ook de koralen vallen bij hem in de smaak, hoewel het hem voorkomt dat de melodieën en teksten onderling inwisselbaar zijn. Maar de recitatieven vindt hij ‘hoogst vervelend’. Hij mist in het geheel de ontwikkeling, er is slechts herhaling. Het is allemaal te lang, te monotoon en te vervelend. Thijm vergelijkt de uitvoerig van de *Matthäuspassion* met het in de rooms-katholieke kerk op Goede Vrijdag door drie priesters in het gregoriaans voordragen van de passie, zonder ‘mise-en-scène’ en zonder ‘dien eeuwigen recitatiefsclender’: ‘De melodizeering is niets dan eene eenvoudige, gepaste, veredelende interpunctiestelling’. Het is duidelijk dat Thijm grote moeite had met een ander dan zijn eigen kerkmuzikaal idioom. De in 1874 al in gang gezette Bachrenaissance was aan hem niet besteed.

Maar in afwijking van Lodewijk van Deyssel, die Thijms ‘ongevoeligheid voor de groote muziek’ benadrukt, kan men vaststellen dat iemand, die van zijn grote bewondering voor Haydns *Schöpfung* getuigt⁴⁰, verscheidene malen in positieve zin refereert aan Haydn, Mozart, Beethoven en Mendelssohn⁴¹, die het ‘lyrisch en descriptief vermogen’ van Mendelssohn en Meyerbeer niet te overtreffen acht⁴², die zich kwaad maakt over de vormgeving van een standbeeld van Beethoven in Bonn, dat hij ten detrimente van deze componist acht⁴³ en die in de necrologie van zijn broer Lambert de muziek alle eer bewijst⁴⁴, ‘gevoeligheid’, maar ook liefde voor deze kunst niet onzegd kan worden. De zeer negatieve waardering van Bachs *Mattheuspassie* door Van Deyssel vermeld, detoneert wellicht met het bovenstaande, maar Thijm stond destijds met dit oordeel niet alleen.

3.II. Lambert Alberdingk Thijm

Er bestond een bijzondere band tussen Jozef, de literator, en zijn broer Lambert, de musicus. Zij vulden elkaar aan in hun artistieke prestaties.⁴⁵ Van groot belang is in de periode, die in dit artikel aan de orde is, het tijdschrift *De*

Spektator (1842-1850), waarin Jozef vele artikelen publiceerde over alle takken van kunst en waarin hij van zijn kunstopvattingen uitgebreid blijk gaf. Het tijdschrift was in 1842 opgericht door de Haagse drogist en dichter Sam Jan van den Bergh. In 1843 werd Thijm redacteur en vanaf 1846 had hij de algehele leiding. In *De Spektator* verschenen o.a. literatuurbesprekingen, besprekingen van tentoonstellingen en recensies en beschouwingen over toneel en muziek.⁴⁶ Het aandeel van Jozef in de artikelen over muziek is niet zo groot en weinig diepgaand, vanaf 1843 delegeerde hij in feite deze muzikale taken aan zijn broer Lambert.⁴⁷ In deze artikelen van Lambert zijn de kunstopvattingen van zijn broer Jozef duidelijk terug te vinden. Als kooplieden waren de broers compagnons en zij stonden naast elkaar in hun strijd voor katholieke emancipatie, met name in *De Spektator*. Jozef was zeer geschokt toen zijn broer in 1854 plotseling op eenendertigjarige leeftijd overleed.

Het is interessant om te zien dat Lambert Alberdingk Thijm in zijn beschouwingen over muziek en recensies van muziekuitvoeringen dezelfde esthetische opvattingen als zijn broer huldigt. In een verslag van een door hem bijgewoonde veldslagmuziek stelt Lambert op ironische wijze deze navolging van de 'natuur' aan de kaak.⁴⁸ Lambert, die, aldus zijn broer Jozef, geheel was toegewijd aan de 'zaak des Christendoms', gaf hier als musicus duidelijk blijk van. Hij publiceerde een brochure over de toekomst der kerkmuziek, schreef ook een brochure om het gregoriaans te propageren en te pleiten voor verbetering van de uitvoering en componeerde onder andere een driestemmige mis met orgel.⁴⁹ Zijn kritische instelling met betrekking tot de structuur van een muziekstuk en veroordeling van alles wat op een overbodige arabeske lijkt blijkt uit het volgende: Over een fantasie voor piano van Herz over thema's uit de opera *Les diamants de la couronne*, gespeeld door Miss Laidlaw, bericht hij: 'dit stuk munt bijzonder uit door zijn gebrek aan samenhang; het is onmogelijk den komponist in de bokkesprongen van zijne weelderige grilligheid te volgen – geen idee is afgewerkt, en de eene passaadje wordt verdrongen door den anderen'.⁵⁰

Lamberts inzet ten behoeve van de koormuziek komt tot uiting in een vurig pleidooi voor deze tak van muziekbeoefening in een artikel 'Choorzang, bijzonder te Amsterdam' ⁵¹, waarin hij zich tevens afzet tegen de Italiaanse opera-componisten van zijn dagen, die hij verwijt dat zij zich eenzijdig toeleggen op zinnenprikkende solozang. Heel duidelijk komen zowel Jozefs als Lamberts opvatting omtrent het samengaan van muziek en tekst tot uiting in een artikel getiteld 'Het deklamatorium'. Men kan er lezen:

'Hoewel alle kunstuitingen naauw aan elkaar verwant zijn, zoodat men ze als kinderen van één huisgezin kan beschouwen, zijn toch de dichtkunst en de muziek nog enger verbonden, en zoude men deze de tweelingen on-

der het zusterland kunnen noemen; want ofschoon zij onafhankelijk van elkander kunnen bestaan, moeten ze, om tot hare hoogste ontwikkeling te kunnen komen, verbonden zijn'.⁵²

Lambert, de musicus, oordeelde zo mogelijk nog negatiever over J.S. Bach dan zijn broer Jozef, de literator. Het volgende citaat geeft hier blijk van waarbij wel bedacht moet worden dat het artikel stamt uit 1848, dus veel eerder dan het verslag over de *Matthäuspassion* van Jozef uit 1874: 'Neen Bach is geen poëet, neen, Bach verdient niet in één adem met Beethoven genoemd te worden. Bach is een koel verstand; Bach is een berekenaar; 't is een groot mathematicus. Bach is groot, maar niet geniaal; hij heeft een meesterschap over den vorm dat nog niet overtroffen is, maar hij heeft geen kunstenaarsziel, hij heeft alleen gezien, niet gevoeld, wat hij schreef'.⁵³

3.12. Les Huguenots

Parijs was in de eerste helft van de negentiende eeuw het belangrijkste operacentrum van Europa. Toonaangevend was de Grand Opéra, gekenmerkt door pracht en praal: massascènes, grote koren en balletten. Alle andere operamidelen zoals aria's, ensembles en groot orkest werden eveneens aangewend. Als componisten van dit genre kunnen worden genoemd Auber, Rossini, Meyerbeer en Halévy. De belangrijkste opera's van Giacomo Meyerbeer (1791-1864) zijn *Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète* en *L'Africaine*. *Les Huguenots* vertoont alle kenmerken van de Grand Opéra en kan bovendien worden aangeduid als historische opera. Auber met *La muette de Portici* en Rossini met *Guillaume Tell* gingen in dit genre reeds vooraf.

In *Les Huguenots* staat de massaslachting centraal, die in 1572 in de zogenaamde Bartholomeusnacht onder de Hugenoten plaatsvond. Het plan tot het maken van de opera werd in 1832 vastgelegd in een overeenkomst tussen Meyerbeer, de tekstdichter Scribe en Véron, de directeur van de Opéra. Tot de voorbereidingen behoorde uitgebreid historisch onderzoek, men verdiepte zich in de archieven om de loop der gebeurtenissen na te gaan en ontwierp passende historische costuums en decors. Plannen om de muziek zestiende-eeuws te laten klinken waren er niet, maar Meyerbeer zocht wel naar een pakkende traditionele melodie om de protestantse partij te typeren. Hij bestudeerde het Hugenotenpsalter van Clément Marot. Tevens verdiepte hij zich in de cantate *Ein feste Burg ist unser Gott* van J.S. Bach en uiteindelijk koos hij voor Luthers gelijknamige koraal.

Na de Julirevolutie van 1830 was er onder Franse muziekcritici een filosofisch en historisch geïnspireerde stroming ontstaan, die in de opera een nauwe bin-

ding bepleitte tussen muziek, tekst en handeling, wat een zeer hechte samenwerking tussen librettist en componist zou vereisen. Exponent van deze stroming was Joseph d' Ortiue, die een samengaan van Duitse instrumentale muziek – zoals vertegenwoordigd door Beethoven – met het bel canto van Rossini voorstond. De deur werd ook opengezet voor metafysische en filosofische ideeën. Het resultaat van deze 'L'art d'avenir' zou een Gesamtkunstwerk moeten zijn. D' Ortiue zag zijn ideaal reeds verwezenlijkt in *Robert le Diable* van Meyerbeer.

Meyerbeer bouwde in *Les Huguenots* voort op hetgeen in dramatisch opzicht in *Robert le Diable* bereikt was. Het emotioneel, politiek, religieus en historisch zwaar beladen onderwerp van de strijd tussen katholieken en protestanten in de zestiende eeuw in Frankrijk kan een ideeëndrama worden genoemd. De eerste drie aktes zijn nog episch van karakter, soms liefelijk in de landschappelijke sfeertekening (met name voor het kasteel van Chenonceaux) en beperken zich tot interacties tussen personen, die vervuld zijn van hun vredeswil. In de laatste twee aktes worden zij overrompeld door de noodlottig escalerende gebeurtenissen, dood en verderf brengend in vlug op elkaar volgende afwisselende scènes.

Een bijzondere en stuwende kracht gaat uit van het koraal '*Ein feste Burg ist unser Gott*', dat zich gedurende de hele opera in gevarieerde vorm, telkens anders geïnstrumenteerd, laat horen en waar de ouverture mee opent. Het koraal is vocaal gekoppeld aan de figuur van Marcel, dienaar van de Hugenotenedelman Raoul de Nangis, die al dadelijk in de eerste akte als stoorzender bij het verzoeningsfeest fungeert, wanneer hij het koraal ten gehore brengt. Het koraal staat symbool voor de vrome, religieuze, maar ook revolutionaire kracht van de Hugenoten. Wanneer instrumentaal gebracht moet het volgens de tempo-aanduidingen van Meyerbeer steeds sneller worden gespeeld, parallel met de dramatische ontwikkelingen. Het koraal klinkt op beslissende momenten als een leidmotief. In de laatste akte valt het in fragmenten uiteen.

Wanneer Alberdingk Thijm aan het slot van 'De Kompositie in de Toonkunst' aangaande *Les Huguenots* zich lovend uitlaat over de grote kunstgedachte die de gehele samenstelling bezielt en doorlicht 'in de aangenaamste wisselwerking en samenstemming tusschen toneel en orkest', geeft hij blijk van zijn grote waardering voor de keuze van het onderwerp van *Les Huguenots*, de godsdiensttwisten in Frankrijk in de zestiende eeuw tussen katholieken en protestanten, en voor de hechte wijze waarop tekst, muziek en handeling met elkaar zijn verweven en op elkaar inspelen, zodanig dat men, met als basis een grondgedachte, een dramatisch totaalgebeuren ondergaat. 'De zachte klimming', die hij zegt te ervaren heeft waarschijnlijk te maken met de stuwende kracht van het telkens terugkerende koraal en met de versnelling van de actie in de laatste twee aktes.

Zowel Jozef als Lambert Alberdingk Thijm worden niet moe om op diverse plaatsen de loftrompet te steken over *Les Huguenots*, één van de meest popu-

laire opera's uit de negentiende eeuw. Na de wereldpremière van *Les Huguenots* van Meyerbeer op 29 februari 1836 in de Grand Opéra te Parijs vond de Nederlandse première op 11 november 1837 plaats in het Théâtre français te Den Haag. In Amsterdam kon men de opera voor het eerst gaan zien en horen begin 1838 in de Franse Schouwburg. Men krijgt de indruk dat de beide broers Thijm *Les Huguenots* verscheidene malen hebben bezocht. Het is zeer waarschijnlijk dat Jozef, die zijn 'De Kompositie in de Toonkunst' op 12 april 1844 afsloot, de opera kort daarvoor nog had gehoord, want Lambert doet in een recensie, gedateerd 21 januari 1844 uitgebreid en zeer positief verslag van een uitvoering die begin van dat jaar onder leiding van Eugène René had plaatsgevonden.⁵⁴ Lambert roemt het 'aan de eeuw geëvenredigde karakter'. Dit staat voor de historische plausibiliteit van het werk, het is 'waar', zoals men dat toen noemde. In een in dialoogvorm geschreven artikel in *De Spektator*⁵⁵ wordt, nadat afstand is genomen van de 'ziellose kompositiën van eenige Italiaansche komponisten' *Les Huguenots* niet alleen op één lijn gesteld met *Euryanthe* en *Oberon* van Weber en opera's van Mozart, maar soms zelfs hoger geschat, vooral vanwege de 'waarheid in het te rug geven van den tijd'. Men leest over de muziek, die krachtig in elke handeling ingrijpt, over de assimilatie van al het waarneembare met het muzikale en over de samenstelling van het geheel: van het gevoel met de tekst, van de tekst met de zang en van de zang met het orkest. Lambert prijst ook 'de heerlijke instrumentatie' en de originele melodieën.

Meyerbeer experimenteerde graag met ongewone combinaties van instrumenten, die hij gebruikte in overeenstemming met de dramatische situatie. Het aandeel van de blazers is groot. Het provocerende en krijgshaftige 'Chanson Huguenotte', door Marcel gezongen, wordt begeleid door piccolo, fluit, vier fagotten en contrabassen. Minder gebruikelijke instrumenten zoals Engelse hoorn, basklarinet en ophicleïde worden soms ingezet. De orkestrale bezetting is qua dichtheid en volume altijd aangepast aan de situatie, want Meyerbeer was een groot kenner van de menselijke stem. De zangsolisten worden nooit overstemd. Vaak zijn zij vergezeld door een concorderend instrument, dat zich ook interrumperend laat horen: een viola d'amore concerteert in de romance in de eerste akte met Raoul, een cello wisselt Marcel herhaaldelijk af en in de vijfde akte waarin de laatste het huwelijk van Raoul en Valentine inzegt, wordt hij begeleid door een basklarinet. Meyerbeer streeft naar een afwisselend, karakteristiek en effectvol optreden van het orkest, ook hieraan wordt door Lambert gerefereerd.

Dragers van de handeling en de gevoelsuitdrukking zijn echter de zangsolisten en het koor, waarbij het muzikale verloop de stuwende kracht is maar de expressie van de tekst zich maximaal doet gelden. Soms moet het cantabile worden verlaten wanneer voordrachtsvoorschriften dit aangeven b.v. 'd'une voix entrecoupé par des sanglots', 'd'une voix suffoquée'.

Het secco recitatief is bij Meyerbeer geheel afwezig, hij prefereert het arioso. Het verschil met de doorlopende actie is soms moeilijk waar te nemen, omdat het voorkomt dat in het recitatief niet alleen wordt verhaald en gerefereerd, maar ook geageerd.

De instrumentatie van het recitatief wijkt sterk af van wat toen gebruikelijk was. Marcel wordt bij zijn eerste optreden karakteristiek begeleid door fagotten en contrabassen. Elders heeft het recitatief fijne geciseleerde kamermusiekachtige trekken. Karakteriserende elementen in *Les Huguenots* naderen het groteske, voorbeelden zijn 'La chanson Huguenotte', dat door Marcel voor de katholieke feestgangers wordt gezongen en de kerkscène, waar door Marcel het huwelijk tussen Raoul en Valentine voltrokken wordt midden in een Parijs waarin massamoord plaatsvindt. Realistisch, maar vooral afschrikwekkend is de samenzwering in de vierde akte waarbij met bloeddorstig religieus fanatisme de wapenen gewijd worden, die zullen moeten dienen om niets vermoedende slapende Hugenoten massaal af te slachten.

De geoorloofdheid van karakteristieke en groteske effecten, afwijkend van het conventionele was een punt van discussie in de negentiende eeuw. Eén van de schrijvers die er zich mee bezig hielden, Karl Rosenkranz, schreef zelfs een *Aesthetik des Hässlichen*. Meyerbeer lijkt in dezen beïnvloed te zijn door Victor Hugo. Het staat vast dat zij persoonlijke contacten hebben gehad en het lijkt zeker te zijn dat Meyerbeer het voorwoord tot *Cromwell* van Victor Hugo heeft gelezen. Dit voorwoord werd tot manifest voor de romantische school, die het liberalisme wilde verwezenlijken in de kunst. Hugo stelt dat het een misvatting is te menen dat de dichter zou kunnen volstaan met het streven naar natuur, waarheid en inspiratie, want de waarheid is niet de werkelijkheid. De dichter moet in het drama zowel het innerlijk leven als het aan de dag tredend handelen weergeven, 'l' intérieur et l' extérieur'. Hij moet dan echter niet voor het schone maar voor het karakteristieke opteren. Hugo pleit voor de gelijkberechtiging in het weergeven van het groteske ten opzichte van het verhevene en het lelijke ten opzichte van het schone. Tijdgenoten hebben in *Les Huguenots* deze tendens herkend maar niet altijd gewaardeerd. Met name Schumann, die weliswaar grote bewondering had voor de vierde akte van *Les Huguenots*, stoort zich aan het op elkaar volgen van liederlijkheid en heiligheid in de derde en vijfde akte.

Les Huguenots blijft ook veel later Jozef Alberdingk Thijm bezighouden. In 1866 doet hij in *De Dietsche Warande* verslag van een uitvoering in de Stadschouwburg in Amsterdam, die zijns inziens onder de maat was.⁵⁶ En in het hierboven reeds ter sprake gebrachte artikel uit 1874 over de *Mattheüspassie* van J.S. Bach, eveneens in de *Dietsche Warande*, vraagt hij zich af hoe iemand die de vierde acte van *Les Huguenots* als 'gemusikalizeerde' gedachte tot de heerlijkste scheppingen rekent die het menselijk genie kan voortbrengen, met dezelfde vatbaarheid de *Mattheüspassie* kan genieten. Thijm bevindt zich met zijn liefde

voor de vierde akte in het goede gezelschap van Schumann maar deelde kennelijk niet diens afkeer van het realisme. In dit verband kan worden opgemerkt dat hij een groot bewonderaar van Victor Hugo was, wat hem nogal wat kritiek heeft opgeleverd. Evenmin stoorde hij zich als strijdbaar katholiek aan het veelvuldig ten gehore brengen van het zestiende-eeuwse protestantse religieuze strijdlied *Ein feste Burg ist unser Gott*, en aan de ten tonele gevoerde tot misdadigheid geperverteerde fanatieke geloofsijver van de katholieke samenzweerders.⁵⁷ Wat voor Thijm telde was de soliditeit van de grondgedachte of grote kunstgedachte, die vorm werd gegeven in een historische opera met een – ondanks twee eeuwen afstand – nog steeds aanwezige actualiteit, briljant verwerkelijkt in een samengaan en op elkaar inspelen van tekst, muziek en handeling.

Thijms enthousiasme betreft de opera van een componist, Giacomo Meyerbeer, wiens belangrijkste werken laboratoria waren, waarin geëxperimenteerd werd met technieken die dienstbaar konden zijn aan een Gesamtkunstwerk. Dit dramatisch ideaal zou op een andere manier gestalte krijgen, met de vervanging van historische door mythische gegevens, het overnemen van de commentariërende rol van het koor door het orkest, de definitieve verdwijning van het recitatief, het tot dogma verheffen van het leidmotief, verglijdend in de ‘Unendliche Melodie’, en zou worden verwezenlijkt door een componist, waarvan Jozef Alberdingk Thijm duidelijk afstand had genomen: Richard Wagner.

4. Ethische esthetiek

4.1. De gebondenheid van muziek

Tot in de achttiende eeuw ontleende de muziek haar status hoofdzakelijk aan haar gebondenheid aan een andere entiteit, zoals de liturgie en het woord. Het samengaan van esthetiek en ethiek was hiermee het beste gewaarborgd. De drie-eenheid van het Ware, Schone en Goede, waarbij het Goede normerend was, had tot gevolg dat de paradigma's die er mee samenhangen, in hoog aanzien stonden: de eenvoud, de navolging, de therapeutische werking van muziek, de goddelijke oorsprong, het samengaan van muziek en dichtkunst, de voorkeur voor vocale muziek en de opvoedkundige waarde, die bijdraagt tot het zedelijk goede. Om dit te staven volgen hier enkele voorbeelden uit het tijdschrift *Caecilia*, die laten zien dat zeker in het begin van de negentiende eeuw deze normeringen zich nog deden gelden.

In 'Aesthetiek der Toonkunst' (er is geen auteursvermelding) betoogt de schrijver, na de eisen waaraan een kunstwerk moet voldoen, uiteengezet te hebben:

'Vragen wij nu, waarop al deze grond-entiteiten berusten, en waarom deze grond-entiteiten het aan en in zich bevattende schoone op onzen geest en op ons gemoed een rein welgevallen teweeg brengen, dan blijkt het dat de goddelijke entiteit zelve daarvan de grond is, met andere woorden, *dat in het schoone de goddelijke entiteit, de Goddelijkheid, zelve verschijnt*. Van daar dan ook dat in de taal der beschaafde volken het schoone en het goddelijke als gelijkgeldend aangenomen worden, en men beweert dat het schoone van goddelijke oorsprong is'.¹

Gustav Engel houdt in 'Poëzie en Muziek' een gloedvol en intelligent pleidooi voor de vocale muziek, met name voor het lied:

'De tegenwoordige strijd tusschen Instrumentaal- en Vocaal-Muziek, tusschen het zuiver, d.i. zinnelijk schoone en hetgeen vol uitdrukking is, tusschen volmaakte techniek en innigheid van het gevoel kan men tot deze vraag terug brengen: of de Muziek alleen op zich zelve moet werken,

d.i. eene uitsluitend zinnelijke bevrediging verschaffen, dan wel of haar doel is eene verzinnelijking der aandoeningen en hartstogten, d.i. iets wat aan de poëzij gelijkvormig is, te zijn'.²

'Het woord ontdekt aan een ieder het inwendige van den mens, de toon spreekt voor de grote menigte niet zoo duidelijk'.³

De schrijver R.P. is de auteur van een artikel 'Misbruik der kunst', waarin hij de oppervlakkigheid van de zogenaamde 'Soireés Musicales' in Amsterdam aan de kaak stelt. Enkele losse citaten:

'De kunst de oorzaak der zedeloosheid?... Ja, hoort men 't niet dikwerf beweren; door hen die geenerlei denkbeeld hebben van hetgeen de Kunst geroepen is uit te werken'.⁴

'Onze ziel heeft twee goede hoedanigheden, dat zijn schoonheidszin en zedelijke zin'.⁵

'Zoo leeren wij het zedelijk goede te beminnen omdat het uit God is; dan gaat alles in ons te niet wat daarmede in strijd mogt wezen, en wij worden *deugdzame mensen*. Nu is eerst de beurt aan de kunst, aan de schoonheid, en niets is heilzamer dan met een deugdzaam godsdienstig hart kunst te oefenen en genieten'.⁶

4.2. Moraal en Aesthetica

Alberdingk Thijm refereerde in zijn talloze publicaties enige malen aan het Ware, Schone en Goede. In 1844 schrijft de jonge Thijm, sinds korte tijd medewerker van de *Spektator* in dit blad:

... 'de Kunst, wier beginsel liefde is, liefde voor het schoon! Wier wezen is het oneindig schoon, het ware en het goede, in stoffelijke vormen uit te drukken en aanschouwelijk te maken'.⁷

Thijm had toen al, twee jaar daarvoor, zich nadrukkelijk gedistantieerd van de imitatie-theorie:

"Maar ik heb toch altijd gedacht, dat de roeping van de Kunst juist de nabootsing der Natuur was!" hoor ik mij toeroepen. Zeer mogelijk, mijnheer de toeroeper; maar daar zijn er wel meer die dwalen in hunne gedachte, voornamelijk wanneer die zoo onbepaald en onvoorwaardelijk wordt uitgedrukt'.⁸

Thijm betoogt dat kunst en natuur geen synoniemen zijn en dat de kunst de uitdrukking moet zijn van het genie van de mens. De natuur kan wel als ons 'studieboek' dienen waar wij onze stof aan ontleen. Over het Ware, Schone en Goede verneemt men in dit artikel niets, de ontkoppeling door Thijm van de twee normerende principes is stilzwijgend een feit, de leer van de nabootsing wordt niet meer afgeleid uit de hogere categorie van het Ware, Schone en Goede. Deze laatste driedelige wegwijzer bleef Thijm wel levenslang volgen.

Dit blijkt nogmaals uit de felle polemiek die in 1881 en 1882 ontstond tussen enerzijds enkele dag- en weekbladen, hoofdzakelijk *De Tijd* en *De Maasbode* en anderzijds Jozef Alberdingk Thijm en zijn jongste zoon Karel. Inzet is het toneel, in het bijzonder stukken van Victor Hugo en Alexandre Dumas, en het genre operette. De auteur van de artikelen in *De Tijd* is waarschijnlijk de priester H.B. Klönne, op de achtergrond speelden mee de historicus/arts W.J.F. Nuyens die zich door de jaren heen langzamerhand van vriend van Thijm tot diens vijand had ontwikkeld, en de priester /politicus H.J.A.M. Schaepman. Karel Alberdingk Thijm, die publiceerde in zijn vaders eigen tijdschrift *De Dietsche Warande*, opereerde voor het eerst onder het pseudoniem Lodewijk van Deyssel en gaf dit pseudoniem voorlopig niet prijs, wat tot allerlei gissingen aanleiding gaf. Aanleiding tot de verwoede pennestrijd was onder andere het feit dat Thijm naar aanleiding van Victor Hugo's tachtigste verjaardag hem in het blad *De Amsterdammer* 'Charlemagne de l'art' had genoemd. Dit had een afkeurende reactie tot gevolg van Nuyens, schriftelijk aan Thijm kenbaar gemaakt. Hierna verscheen in *De Dietsche Warande* het artikel 'De eer der Fransche Meesters' van Lodewijk van Deyssel.

Nadat *De Tijd* eerst Van Deyssel had bestreden, nam zij hierna zijn vader onder vuur. In een artikel in drie afleveringen 'Moraal of Aesthetica' werd hem in één geval de vertaling, en verder de positieve bespreking van enkele Franse toneelstukken en van een operette verweten. De aanval moet gezien worden in het perspectief van het in brede kring door velen ter discussie stellen van Thijms attitude ten opzichte van het toneel en zijn vermeende in gebreke blijven bij het aan de kaak stellen van het onzedelijke gehalte van sommige producten.⁹

In *De Tijd* werd het toneel als zodanig met argwaan bekeken en de invloed van vanuit Parijs naar Nederland overgebrachte toneelstukken verderfelijk geacht. De operette werd als genre totaal verworpen. Het zou niets anders beogen dan de 'sensuele verwildering der toeschouwers'. Alberdingk Thijm wordt niet met name genoemd, maar de volgende passage is zonder twijfel aan zijn adres gericht:

'Wij geven deze bedenkingen in ernstige overweging vooral aan mannen, die, blakende van ijver voor het ware, het goede en het schoone, ook in

het toneel een bruikbaar middel zien, waardoor de liefde voor de deugd en de afschuw voor het kwaad onder het nederlandsche volk kan worden vermeerderd'.¹⁰

Het blad beroept zich ook op de katholiciteit en constateert in 'Moraal of Aesthetica' dat de esthetica dikwijls in conflict komt met de zedenleer.

De Maasbode presteert het om Plato's ideeënleer met het christendom in een perfecte overeenstemming te brengen en overtreft hierbij *De Tijd*:

'Onder onze Katholieke kunstrechters zijn er, die wel weten, dat buiten het rijk der schoonheid ook het rijk der waarheid en het rijk der deugd bestaan, – drie rijken, die wel onderscheiden zijn maar in harmonie moeten leven, wijl zij den Drieëenigen God tot oorsprong, type en doel hebben, – maar hunne liefde voor de kunst overdrijft de rechten der kunst, vergeet de plichten der kunst ten koste van waarheid en deugd. 't Is schoon, vooruit dan! Is 't wel waarachtig schoon, ook bij onberispelijke, heerlijke vormen, als de harmonie tusschen het schoone en het ware en het goede kwijnt of sterft?'¹¹

Het is duidelijk dat Alberdingk Thijm deze rechtstreekse of verholde aanvallen, waarbij zijn integriteit bij het aanleggen van morele maatstaven aan artistieke voortbrengselen in het geding was, niet onweersproken kon laten. In 1882 publiceerde hij een brochure "*Moraal [en] Aesthetica*". *Afweering van Grieven*, waarin hij zich op de hem eigen wijze fel en met verve verdedigde. De kennis van zaken van zijn bestrijders slaat hij laag aan en hij weerlegt hun voorstelling van zaken tot in detail. Hij handhaaft zijn uitspraak 'de operette is een mooi en goed kunstgenre' door te betogen dat dit niet inhoudt dat men alle producten hiervan goedkeurt. Thijm verwijst naar zijn veertigjarige staat van dienst bij het verdedigen van zaken 'op het gebied van Godsdienst, Kunst en Vaderland'. Als kernzin van zijn betoog kan deze stelling gelden, die verwijst naar de titels van de artikelenreeks van zijn opponenten en die van zijn eigen brochure:

"*Moraal of Aesthetica?*" – Neen, mijne Heeren, Goddank, die vraag behoeft niet te worden gedaan. Mijne leuze is: "*Moraal EN Aesthetica*", en geen *Aesthetica*, geene *Schoonheid*, dan die met het *Ware* en met het *Goede* harmoniëert'.¹²

Thijm vervangt hiermee de tweespalt waarin men hem trachtte te dwingen door een krachtig credo. Hij corrigeert hen zodoende, maar maakt ook duidelijk dat tussen zijn tegenstanders en hem zelf terzake in principe geen verschil

van mening bestaat. Het ging hem slechts om, zoals de ondertitel van zijn verhandeling aangeeft: *Afweezing van Grieven*.

4.3. Hugenholtz

Het aantonen van overeenstemming tussen de leer van het Ware, Schone en Goede met de religie was niet alleen het werk van katholieken. Dit blijkt uit een artikel 'De waarde van de muziek ook voor het godsdienstig leven' van de hand van F.W.N. Hugenholtz, predikant te Santpoort, gepubliceerd in *Stemmen uit De Vrije Gemeente*.¹³ Hugenholtz demonstreert de macht van de muziek met uiteenlopende voorbeelden. Vooreerst het bijbelse verhaal van David, die met zijn spel op de harp de zwaarmoedigheid van Saul verdrijft (I Samuel 16:23) en de mythe van Orpheus, die zelfs de wilde dieren in zijn ban brengt.

Over J.S. Bach wordt vermeld dat deze 'het wufte lichtzinnige hof' van de keurvorst van Saksen met een orgel improvisatie, waarin het koraal 'Een vaste burcht is onze God' als apotheose verschijnt, in vervoering wist te brengen. Hierna bericht Hugenholtz dat recent antisemitische rellen in Neu-Stettin in Pommeren door een muziekkorps tot bedaren zijn gebracht om hierna te refereren aan de weldadige werking die een wiegelied, gezongen door de moeder, kan hebben op haar kind.

De toverkracht van de muziek wordt door Hugenholtz toegeschreven aan de menselijke behoefte aan het Schone. Ook aan het Ware en Goede heeft de mens behoefte, het verschil is dat dit Ware en Goede hem alleen 'geestelijk' kunnen vervullen, terwijl het Schone hem zowel zinnelijk als geestelijk benadert. Hugenholtz acht van de schone kunsten de muziek het meest toegankelijk en hierna spreekt hij zijn voorkeur uit voor de menselijke stem, voor de zang, 'de meest onwillekeurige uiting van gezondheid en levenslust'. Hij maakt wel onderscheid tussen goede en slechte muziek en noemt als voorbeelden van de laatste enerzijds 'het wegslepend Sirenenlied' anderzijds 'woeste helsche kermismuziek'. Bovenal prijst Hugenholtz de beoefening aan van het godsdienstig lied, dat het godsdienstig gevoel het beste stimuleert en hij voert een warm pleidooi voor huismuziek, in de familiekring.

4.4. Het 'Gesamtkunstwerk'

Wanneer men van mening is dat de waarde van de muziek bepaald wordt door haar ethische inhoud, in casu een moraliserende tendens, dan is het duidelijk dat zij zich zal moeten verbinden met een andere discipline die zich bedient van het begripsmatige, verbaal weergegeven en eventueel ook nog visueel ver-

duidelijkt. Dit samengaan met het woord resulteert in liederen en koorwerken, al of niet in samenwerking met instrumenten, hetzij religieus of wereldlijk, en alle uitingen die het vocale en instrumentale ook nog vergezeld doen gaan van de handeling en het scenische. Bij de opera lijkt, vooral wegens de grote omvang in de tijd gemeten, de aanwezigheid van één of meer gedachten of één grondgedachte wenselijk. Stelt men de eis van een moraliserende tendens dan lijkt een drama, zoals het Richard Wagner voor ogen stond en zoals hij het met al zijn samenbindende delen heeft verwerkelijkt, optimale mogelijkheden te bieden. Nederlandse scribenten namen in vele werken van Wagner een zedelijk gehalte ook waar.

Het refereren aan de drie-eenheid van het Ware, Schone en Goede komt men bij hen niet tegen, wel het onderbrengen in morele kaders van religies, het boeddhisme en het christendom. Dat zij de verwijzing naar Plato's ideeënleer niet gaven wil niet zeggen dat deze niet legitiem zou kunnen zijn, maar laat slechts zien dat zij aan de overkoepelende ethische autoriteit van een religie genoeg hadden en de overeenstemming met een theorie uit de Griekse Oudheid niet nodig vonden om te vermelden.

Resumerend kan opgemerkt worden dat men kan waarnemen dat vanaf het begin van de negentiende eeuw het zich beroepen op de hoogste ethische en esthetische ijking verschuift van de leer van het Ware, Schone en Goede naar een combinatie met de religie en vervolgens naar de religie zonder meer.

Een Nederlandse auteur, van origine classicus, die summier Plato's drie-eenheid nog wel vermeldt, is de fervente wagneriaan Hugo Nolthenius in zijn artikel 'Richard Wagner, 22 Mei 1813 tot 13 Februari 1883' in het *Weekblad voor Muziek*, een herdenking van Wagners twaalfde sterfdag, waar hij aldus eindigt:

‘De gelederen dus aaneengesloten en met de wapenen van het Goede en het Schoone, van het Edele en het Ware zij onze strijdleus: Voor het Ideaal!

“Froh im Verein,
brüdertrou
zu kämpfen mit seligem Muthe.”¹⁴

De drie-eenheid is hier tot vier-eenheid geworden. In zijn artikel 'Het vijf – en – twintig – jarig bestaan der Wagner-vereeniging te Amsterdam' eveneens in het *Weekblad voor Muziek* memoreert Nolthenius de grote verdiensten van Henri Viotta voor het uitvoeren van Wagners werken, zijn inzet als publicist, en roemt in dit verband 'zijn natuurlijk gevoel voor het ware schoone en het schoone ware',¹⁵ geeft te kennen dat muziek nog iets anders is dan 'schoon be-

wogen vormen' en wenst Viotta toe dat 'zijn mooie opvoeringen even ethisch als aesthetisch goede gevolgen hebben en dat steeds in klimmende mate!'¹⁶

Of Richard Wagner ergens in zijn geschriften het Ware, Schone en Goede ter sprake brengt, is mij niet bekend. Zijn idealen aangaande het drama en de neiging om deze als de nog enig mogelijke toekomst van de muziek te zien, zijn te beschouwen in het kader van een wereldbeeld waarin het heden wordt afgewezen en de hoop wordt gevestigd op de toekomst. Zijn afkeer van de gangbare operapraktijk, in stand gehouden door de macht van het geld en zijn paranoïde antisemitisme deden hem verlangen naar een toekomst, waarin de eertijds in de Oudheid volgens hem bestaande religieus geïnspireerde betrokkenheid bij de tragedie door het volk, opnieuw gestalte zou krijgen. Men kan bijna spreken van een heilsleer. Zijn hoop op een politieke en maatschappelijke revolutie is nooit geheel verdwenen. Richtinggevend bij zijn muzikale werken en beschouwingen waren successievelijk en in combinatie Feuerbach, Schopenhauer, het boeddhisme en het christendom. Verlossing is een steeds weerkerend thema. Moraliserende tendensen zijn zeker aantoonbaar, het meest duidelijk in *Tannhäuser*, *Der Ring des Nibelungen* en *Parsifal*.

5. De gedachte¹

Diegenen, die vonden dat muziek meer is dan een kunstig spel van toonformaties, dat zij in een bezielde wisselwerking met het leven dient te staan door zich te verenigen met de dichtkunst en dat, door tevens de handeling en de scenische weergave de hun toekomende plaats te geven, het visueel genieten gepaard zou kunnen gaan met het auditieve, beleefden in de laatste decennia van de negentiende eeuw de hoogtij van de verwerkelijking van hun idealen. De drama's van Richard Wagner, gebruik makend van mythische verhalen, die op intuïtieve wijze grondwaarheden van het leven wilden verkondigen, bereikten het toppunt van hun roem. De dramatische stroom werd gewaarborgd door de 'Unendliche Melodie', die de afwisseling recitatief – aria verving. Dit doorgecomponeerde bestel werd geschraagd door een orkest dat, met een uitgebreide gevarieerde bezetting, door middel van een waar leger van leidmotieven refereerde aan personen, gebeurtenissen en zieleroerselen in verleden, heden en toekomst. Een grondgedachte, vergezeld door er mee verwante of tegengestelde gedachten, stond centraal in het drama.

De eerste vermeldingen in de Nederlandse pers van werken van Wagner dateren van 1845. Vanaf 1853 vonden er concertuitvoeringen van fragmenten uit opera's plaats. De eerste scenische uitvoering was die van *Tannhäuser* in 1858 in Amsterdam door de Hoogduitse Opera. De belangstelling en bewondering voor Wagners werken stegen met de jaren en verbreidden zich in brede kring, niet alleen onder musici, maar ook onder schrijvers en andere kunstenaars. Voorvechters in Nederland van hen die zijn muziek tot klinken brachten of zijn ideeën aanhingen waren Henri Viotta, onder wiens directie vele werken van Wagner werden uitgevoerd en de publicist Jacques van Santen Kolff, een enthousiast kenner en propagandist van Wagners werken.

Van de voorbereidingen voor de eerste 'Festspiele' in Bayreuth 1875 en van de 'Festspiele' zelf in 1876 werd minutieus verslag gedaan zowel in de vakbladen als in de dagbladpers. Verslaggevers waren Van Santen Kolff, Marcellus Emants en G.H. Witte. Vele Nederlandse liefhebbers van Wagners werken bezochten in de volgende decennia de Bayreuther Festspiele.

Na Wagners dood werd in 1883 op initiatief van Henri Viotta de Wagnervereniging opgericht. Aanvankelijk bepaalde men zich tot concertante uitvoe-

ringen. De eerste scenische opvoering, tot stand gebracht door de Wagnervereniging was die van *Siegfried* in 1893. De kwaliteit van de uitvoeringen steeg hierna voortdurend en resulteerde in modeluitvoeringen in de jaren negentig en daarna.

In de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw was voor velen de fascinatie die van Wagners muziek uitging zeer groot. De teneur van tijdschrift-artikelen is bijna altijd positief, enthousiast, en in veel gevallen dweepziek. Gezwollen taalgebruik was eigen aan de tijd; wat bovendien opvalt is, dat er veel gebruik wordt gemaakt van woorden die aan de religie zijn ontleend. De kunst als religie vormde voor de Bayreuthgangers zeker een deel van de gevoelsmatige beleving. Het is mogelijk dat de *Parsifal*, die in deze periode veel werd opgevoerd hierbij ook een rol heeft gespeeld.

Van gezwollen, vaak naar de religie verwijzend woordgebruik volgen hier enkele voorbeelden:

Dr. P. noemt zijn artikel 'De bedevaart naar den tempel'.²

'Als een andere Mozes, een Mozes der Kunst, wees hij allen, die hem volgden, naar dat rijk der schoonheid'.³

'Steeds groeit het getal van hen, die door Wagner begrijpen wat hooger leven, zieleleven is'.⁴

Deze voorbeelden zouden vervelvoudigd kunnen worden. Men heeft dan het gevoel zich onder gelovigen te bevinden. Toch waren er onder de wagnerianen aanhangers met uiteenlopende meningen: sommigen ontzegden voor de toekomst het bestaansrecht aan alle zelfstandige instrumentale muziek, anderen meenden dat een naast elkaar bestaan van de absolute muziek en het muziekdrama nog wel degelijk mogelijk zou zijn. Het redenerend vermogen van gelovigen van beide richtingen is niet te onderschatten.

Tegen het einde van de jaren negentig ontstaat er een interessante discussie over het symfonisch gedicht. Kon de gedachte, de poëtische idee, ook wonen in dit louter instrumentale genre? Nadat concertouvertures van Mendelssohn als de *Hebriden* en *Meeresstille und Glückliche Fahrt* al tot het genre zouden kunnen worden gerekend, ontving dit van Liszt zijn naamgeving: Symfonische Dichtung. Van de twaalf symfonische gedichten die Liszt schreef heeft vrijwel alleen *Les Préludes* zich op het gangbare repertoire kunnen handhaven. Richard Wagner gaf een beschouwing over deze composities van zijn vriend Franz Liszt in zijn verhandeling *Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen*. Wagner betoogt dat de 'absolute' muziek haar vormen ontleent aan de dans- en marsmuziek. Hij pleit voor vormen die een relatie tot het leven of tot een levensuiting hebben en deze door de openbaring van hun muzikale kracht diepere betekenis verlenen.

De steun die hij hiermee verleent aan Liszt en zijn Symphonische Dichtungen lijkt onder invloed van Schopenhauer tot stand te zijn gekomen.⁵

In de jaren tachtig en negentig werd het symfonisch gedicht opnieuw actueel door de vele desbetreffende composities van Richard Strauss. In zijn artikel 'Symphonie en "Symphonische Dichtung"' uit 1898 in *Caecilia* reageert Jhr. J.L. de Casembroot op het verzoek van een lezer om het wezen van programmamuziek, vergeleken met absolute muziek, nader toe te lichten. Aanleiding tot dit verzoek zijn opmerkingen over Richard Strauss van De Casembroot in een aflevering van zijn artikelenreeks *Parisiana*, waarin de auteur, enkele jaren woonachtig in Parijs, regelmatig de lezers van *Caecilia* van de muzikale gebeurtenissen in de Franse hoofdstad op de hoogte hield.

De Casembroot bericht in *Parisiana* over een concert in Colonne waar Richard Strauss zijn symfonische gedichten *Till Eulenspiegels lustige Streiche* en *Tod und Verklärung* dirigeerde en waar zijn vrouw enkele liederen van hem vertolkte. Hij is niet mals in zijn oordeel: Strauss is geen genie maar slechts een 'ongemeen' talent in het instrumenteren en is 'benijdenswaardig handig' in het combineren en ontwikkelen van motieven en thema's. Het grootste bezwaar echter dat De Casembroot heeft is dat Strauss symfonische gedichten componeert, een vorm van programmamuziek.⁶ Hij noemt dit een 'verlaten pad'. Ten tijde van Liszt en Berlioz was dit pad een 'levensvatbare overgangsvorm' tussen de instrumentale en de dramatische muziek, maar thans, nu de 'hoogste kunstvorm' is gerealiiseerd, is er geen reden meer om terug te keren naar het symfonisch gedicht.

Bovendien verwijt De Casembroot Strauss dat deze zich op een handige manier meester maakt van instrumentatietechnieken van Liszt en Berlioz en ook nog van het 'pregnante muzikale uitdrukkingsvermogen' van Wagner. Strauss brengt in feite niets nieuws, hij vergenoegt zich met 'namaken'.

In 'Symphonie en "Symphonische Dichtung"' licht De Casembroot zijn oordeel nader toe. Centraal staat de typisch wagneriaanse overtuiging, anders gezegd het geloof, dat de instrumentale muziek historisch een ontwikkeling vertoont waarin de expressie van een gedachte zich op steeds meer dringende wijze aandient. Aanvankelijk meende men nog dat door het aanwenden van geëigende middelen deze expressie zich zou kunnen verwezenlijken. Genoemd worden onder andere de herhaling bij het begin van het laatste deel van de negende symfonie van Beethoven van de thema's uit de voorafgaande drie delen en de 'idée fixe' uit de *Symphonie Fantastique* van Berlioz. Maar, aldus De Casembroot, Beethoven heeft die speciale verbindingstechnieken helemaal niet nodig:

'Bij Beethoven toch hebben zoowel de eenvoudigste als de ingewikkeldste figuratie, het schijnbaar onbeduidende thema, ja zelfs een orgelpunt eene eigen beteekenis en vormt elk deel der symphonie niet een afgesloten geheel, maar een bedrijf van het drama in tonen, waarvan die deelen

elk naar hun inhoud de grondgedachte ontwikkelen en haar tenslotte alle te zamen openbaren. De eenheid is hier bijgevolg geheel innerlijk, men zou kunnen zeggen psychologisch, en bovendien door de vaste wetten van den vorm beschermd'.⁷

Wat men zich bij deze beschrijving van de eenheid in de symfonieën van Beethoven moet voorstellen van de grondgedachte, die toch een begripsmatige kern moet hebben, blijft kryptisch.

Tegenovergesteld aan de door hem beschreven werkwijze van Beethoven plaatst De Casembroot die van Berlioz. Bij Berlioz moet een aan het verstand kenbaar gemaakte gedachte, gerealiseerd in een muzikaal motief, de eenheid bewaren. Het gevoel wordt bij deze gang van zaken voortdurend gehinderd door verstandelijke verklaringen en het verstand is onbevredigd door het ontbreken van door woorden uitgedrukte begrippen.

Hierna komt de naamgever van het symfonisch gedicht, Franz Liszt met zijn twaalf specimina van het genre in de bespreking. De Casembroot verklaart zich er geheel mee accoord dat Liszt de vorm er van geheel vrij heeft verklaard met als enige gebondenheid de er aan ten grondslag liggende dichterlijke gedachte. Maar vervolgens is hij principieel in zijn stellingname; met elke vormgeving wil hij instemmen, maar de pretentie dat het mogelijk zou zijn om de dichterlijke gedachte ook werkelijk uit te drukken, wijst hij af:

'Want de onbestemde, slechts tot ons gevoel sprekende instrumentale muziek kan uit eigen middelen geen bepaald onderwerp, veel minder nog een bepaalde gedachte uitdrukken'.⁸

Dat Wagner zich in zijn *Über Franz Liszts symfonische Dichtungen* tolerant tegenover het genre opstelt, weet De Casembroot ook te duiden. Citerend uit enkele van diens brieven betoogt hij dat in de symfonische gedichten van Liszt een onweerstaanbare drang aanwezig is om een dramatische gedachte te baren. Hoe meer de muziek zich ontwikkelt in de richting van de dichtkunst, des te beter.⁹ De Casembroot citeert uit een brief van Wagner aan Uhlig, aangaande het wezenlijke van Beethovens werken:

'Dieses Wesenhafteste ist aber, dass die Beethoven'schen grösseren Tonwerke in letzter Linie nur Musik, in erster Linie aber einen dichterischen Gegenstand enthalten'.¹⁰

Deze 'Gegenstand', aldus De Casembroot, is in Wagners toondrama belichaamd en zinnelijk waarneembaar geworden. Het tijdperk van symfonie en symfonisch gedicht is hiermee afgesloten, het zijn overwonnen standpunten

in de ontwikkelingsgeschiedenis van de muziek. Na dit harde oordeel wordt met Richard Strauss afgerekend: zijn scheppingen dwingen eerbied af maar zijn ‘wonderwerken van kunstig- en gekunsteldheid’.¹¹

Het artikel ‘Moderne Muziek’ eveneens in 1898 in *Caecilia* verschenen, geeft een herhaling van de zienswijze van De Casembroot. Hij citeert een ontboezeming van Wagner, gedaan in een brief aan Friedrich Schön, ‘Ich bin kein Musiker’ en schrijft dat de eerste ‘echte’ wagnerianen dichters, schrijvers of wijsgeren waren, die van muziek weinig of geen begrip hadden. Hij noemt er nogal wat op, allen Fransen, niet te verwonderen, aldus De Casembroot, want de Fransen hebben een aangeboren aanleg voor het dramatische en het drama.¹² De Casembroot wil op deze manier nogmaals benadrukken dat Wagner met zijn ‘toondrama’s’ het muzikale overstijgt door boodschappen met een algemeen menselijke, maatschappij hervormende, spirituele of welke andere strekking dan ook. Met graagte maakt hij melding van een in 1876 in de *Moniteur Universel* verschenen artikel van Gabriel Monod, waarin deze de vormen die de instrumentale of absolute muziek gebruikt, antimuzikaal noemt, want ze zijn ontleend aan de danskunst. De Casembroot haakt hierop in door te stellen dat de muziek als kunst van de gevoelsuitdrukking gemoedsuitdrukkingen moet vertolken, waarmee hij zich toch weer tot de traditionele gevoelsesthetiek bekennt, een esthetiek waarvan men wel gevoelig mag aannemen dat Hanslick zeer zeker bereid zou zijn geweest ze antimuzikaal te noemen.¹³ Hij herhaalt dan zijn bekende zienswijze door nogmaals te benadrukken dat alleen in het toondrama de absolute muziek volkomen tot haar recht kan komen en versiert deze overtuiging met het adagium van Wagner ‘Die letzte Symphonie ist schon geschrieben’.

Om volkomen duidelijk te zijn veegt De Casembroot hierna ook de suite, de sonate, het concert en wat dies meer zij van tafel. Zij hebben geen bestaansrecht meer. Verbijsterd neemt men kennis van dit standpunt van de erudiete en intelligente auteur, die vanuit Parijs op levendige en deskundige wijze bericht over het culturele leven aldaar in al zijn facetten. Hij laat nog even weten hoe alle muzikale instrumentale voortbrengselen waarvan men afscheid moet nemen te systematiseren zijn:

- A. Kunstwerken uit de tijd voor het ‘toondrama’.
 - 1. Met individuele waarde.
 - 2. Met historische waarde.
- B. Heden verschijnende kunstwerken (men schreef 1898): dit zijn herhalingen of nabootsingen, variaties op bekende thema’s.

Ook het artikel ‘Waarheen’ van Henri Viotta, in 1899 in *Caecilia* verschenen, heeft als onderwerp de vraag naar de waarde van de instrumentale, de absolute

muziek, en de vraag of haar nog een toekomst is beschoren. Viotta doet dit door na te gaan wat met name de symfonieën na Beethoven en de symfonische gedichten aan concrete merites hebben opgeleverd. Leidraad hierbij is voor Viotta een in de *Contemporary Review* verschenen artikel 'The symphony since Beethoven' van Felix Weingartner.¹⁴ Het is niet altijd duidelijk wanneer Viotta de mening van Weingartner of die van hemzelf weergeeft.

Om te beginnen conformeert Viotta zich geheel aan het standpunt van Weingartner dat Beethoven hemelhoog verheven is boven zijn 'epigonen'. Deze obligate ijking aan Beethovens oeuvre, de norm, vrij algemeen in de negentiende eeuw, doet hier wat simplistisch aan:

Mendelssohn: 'Wat beteekent zijne instrumentaalmuziek in vergelijking met die van Beethoven, bij wien – zooals Wagner het uitdrukt – alles *oratio directa* is!'

Schubert: 'Meesterlijk en bewonderenswaardig zijn zijn C – dur symfonie en de "Onvoltooide"' maar: 'Beethovens titanenkracht ontbreekt hem'

Schumann: 'Wat Schumann van Spohr heeft gezegd: "Zijne stem was te zacht om in het gewelf der Symphonie te weerklinken", geldt evenzeer van hemzelf. Zijne Symphonieën zijn meer fantasieën, droomerijen, die voor piano even goed, zoo niet beter klinken dan voor orkest'.

Brahms: Viotta citeert een Franse criticus: 'Il travaille extrêmement bien avec des idées qu'il n'a pas'.

Bruckner: 'Rijkdom van vinding, de kracht zijner thema's, de breedheid zijner melodieën. Jammer, dat hij in de kunst van thematische bewerking niet even sterk is als zijn landsman Schubert'.

Aan Berlioz en Liszt met hun experimenten met programmamuziek wordt wat meer vriendelijke aandacht besteed, maar het eindoordeel is (zoals bij De Casembroot) negatief:

(Berlioz) 'offerde de schoonheid van den muzikalen vorm op aan de gedachte, die hij wilde uitdrukken en die hij toch niet uitdrukken kon, omdat de taal der tonen daartoe niet in staat is'.

Liszt schiep het symfonisch gedicht, waarvan de vorm door de poëtische inhoud bepaald wordt, maar ook hem is het niet mogelijk om de gedachte, de bedoeling, weer te geven zonder deze verbaal de luisteraar mee te delen.

Zeër veel aandacht wordt hierna besteed aan de symfonische gedichten van Richard Strauss die tot 1898 het licht hadden gezien: *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Also sprach Zarathustra*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* en *Don Quixote* (volgorde van bespreking). Viotta heeft het meeste waardering voor *Tod und Verklärung*, maar concludeert, in de hoop dat de muziek nog eens van haar 'dwaalpad' zal terugkeren:

‘Thans leven wij in de periode van het muziekdrama; daarin zal de muziek nog wonderen kunnen verrichten, maar niet, geloof ik, in de oude vormen der instrumentaalmuziek’.

Mr. J.A.H. Baron van Zuylen van Nijvelt¹⁵ komt in zijn in 1901 in *Caecilia* verschenen artikel ‘Het oude en het nieuwe geloof’ tot een geheel andere conclusie omtrent de wenselijkheid van de programmamuziek dan zijn mede-wagnerianen.¹⁶ Van Zuylen van Nijvelt constateert dat de strijd tussen de voorstanders van de absolute muziek, de oude richting, en die van de programmamuziek, de nieuwe, nog geenszins is beslecht. Telkens, schrijft hij, wanneer er weer een opschudding verwekkend product van de moderne richting van zich heeft laten horen ‘richt de oude met vernieuwde woede hare schichten op hare vijandin’. Hij vervolgt: ‘Als zij, Apollo gelijk, maar dan in de gedaante van een Bernsdorff¹⁷ of een Hanslick, aan dezen Python een kop meende te hebben afgehouwen, komen er nieuwe voor in de plaats’. Hanslick, hier vermeld als de genius die het kwaad van de programmamuziek te vuur en te zwaard bestrijdt, wordt hierna niet meer genoemd, maar zijn gedachtegoed wordt door Van Zuylen van Nijvelt wel aangeduid.

Het lijkt geboden om te weten hoe Hanslick zich tegenover programmamuziek opstelt. Hanslick ontkent dat de inhoud van muziek uit gevoelens bestaat, want gevoelens zoals liefde, geluk en hoop hebben een begripsmatige kern, die muziek niet kan weergeven. Nadrukkelijk wordt door hem gesteld dat als criterium de instrumentale muziek geldt ‘denn nur sie ist reine absolute Tonkunst’. De muziek kan wel gevoelens opwekken door middel van haar dynamiek: forte, piano, met de overgangen crescendo en decrescendo; snel, langzaam met de overgangen accelerando en ritardando. Dientengevolge is het wel mogelijk om te stellen dat de muziek een idee of denkbeeld oproept dat met een adiectivum is te benoemen, bij voorbeeld ‘sierlijk’ of ‘heftig’, maar een subiectivum, zoals ‘liefde’, is aan de inhoud niet te verbinden. De ideeën die de muziek echter primair als inhoud heeft, zijn muzikale ‘tönend bewegte Formen’. Hanslick wijst muziek met opschriften of programma’s af.¹⁸

Van Zuylen van Nijvelt stelt vast dat er een steeds grotere productie van en belangstelling voor programmamuziek is. Tegenstanders vinden het genre hoogstens aanvaardbaar wanneer de uitbeelding niet te realistisch is en de muziek ook zonder kennis van het programma genoten kan worden. Tegen deze laatste luistermogelijkheid tekent Van Zuylen van Nijvelt protest aan door tegen te werpen dat het programma, van literaire, picturale of andere aard, deel uitmaakt van het kunstwerk en aan het genot van de luisteraar een wezenlijke dimensie toevoegt. Hij ontvouwt een visie die geheel verschilt van de visie van de doorsnee wagneriaan.

Vanaf de aanvang onderscheidt hij bij de toonkunst twee gebieden van manifestatie:

1. 'Het bloote behagen van formeele opeenvolging en samenkoppeling van tonen'. De 'tönend bewegte Formen' van Hanslick zijn hier te ontwaren, maar bij het definiëren van de kwaliteit van de genieting proeft men de constatering van de onvolkomenheid ervan.
2. Emoties, die hun oorsprong hebben in de wisselwerking met mens en wereld. In dit verband noemt Van Zuylen van Nijvelt het lied, dat zonder meer door hem bij de programmamuziek wordt ingelijfd.

De wagneriaanse geloofsgenoten van Van Zuylen van Nijvelt gaan bij hun alleenzaligmaking van het drama in wezen uit van een esthetiek die voortkomt uit de instrumentale muziek. Volgens hen ontwikkelt deze zich bij Beethovens symfonieën steeds meer tot een geheel van onuitgesproken psychische programma's en uit deze barensweeën wordt uiteindelijk in het slotdeel van de negende symfonie de gedachte verwoord. Alleen het drama heeft nu nog toekomst, de programmamuziek is niet meer dan een overgangsvorm, die vervolgens haar reden van bestaan verliest.

Niet aldus bij Van Zuylen van Nijvelt. Bij zijn esthetiseren gaat hij uit van de totaliteit van vocale en instrumentale muziek. Wanneer men de programmamuziek weggooit, betoogt hij, is te vrezen dat men hiermee tevens het lied en het muziekdrama wegsnijdt. De verdeling van de instrumentale muziek in absolute muziek en programmamuziek blijft voortdurend in de beschouwing, maar de beide muzikale uitingsvormen worden niet als gelijkwaardig gezien:

1. Een opeenvolging van tonen kan aangenaam voor het oor zijn, maar is zuiver fysiek van aard en komt uitsluitend voort uit een zinnelijk welbehagen in de zuiver welluidende vorm.
Als voorbeelden van muziek, die het slechts moet hebben van de 'zuiver welluidende vorm' noemt Van Zuylen van Nijvelt thema's van Haydn en Mozart, en van Beethoven, maar dan wel van de Beethoven van voor de *Eroica*.
2. Muziek kan soms tot ons spreken met de duidelijkheid van het gedicht. Ons voorstellingsvermogen wordt in werking gezet en ons muzikaal genieten wordt meer verfijnd, ingewikkelder en edeler. Van Zuylen van Nijvelt noemt Wagners ouverture *Faust* en de beste symfonische gedichten van Liszt, Strauss of Weingartner.

De verborgen kritiek op Hanslick zonder hem te noemen is hier manifest. Het genieten van de vorm – men denke aan Hanslicks 'tönend bewegte Formen' – wordt afgedaan en verdacht gemaakt als 'fysiek van aard' en slechts voortkomend uit 'zinnelijk welbehagen'. Deze kritiek is aantoonbaar onjuist, onbegrip kan hiervan de oorzaak zijn, of het is de bedoeling om Hanslick in een kwaad

daglicht te stellen, typisch voor de wagneriaan. Hierna wordt de weg gewezen naar de inhoudsesthetiek.¹⁹

Van Zuylen van Nijvelt constateert dat het generatieverschil een rol speelt bij het beoefenen van een genre. Oudere componisten koesteren nog meer de formele regels in de muziek, jongere ontwerpen bij hun programmamuziek nieuwe passende vormen. Liederencomponisten als Schumann, Brahms, Franz, Wolf en Strauss hadden het voordeel dat zij over een 'hoogst emotioneelen en kleurrijken dichterschat' konden beschikken.

Zowel dichters als componisten worden door Van Zuylen van Nijvelt op hun artistieke, maar ook op hun intellectueel vermogen, hun ontwikkelingspeil beoordeeld. Componisten uit de achttiende eeuw acht hij niet in staat om een interessant gesprek te voeren met dichters en denkers uit hun tijd. Deze componisten hielden zich uitsluitend met hun kunst bezig, die dan ook een geweldige ontwikkeling doormaakte. Dit twijfelachtige oordeel wordt vergeleken met het gevarieerde intellectuele leven van componisten uit de negentiende eeuw als Berlioz, Schumann, Chopin, Wagner, Liszt en Tschaikofsky, die zich ook in woord en geschrift lieten gelden.

Van Zuylen van Nijvelt vermeldt hun publicaties en concludeert: 'Deze zoo veranderde opvoeding en levenswijze had natuurlijk haren terugslag op hunne werken; het algemeene in de muziek werd eene persoonlijke uiting, de sinfonie werd muziek-drama, het oratorium werd lyrisch, het abstracte concert, het absolute ging over in den program-vorm'. Bij de verwerkelijking van dit alles stond de componisten een orkest ter beschikking dat zich kwalitatief en kwantitatief had ontwikkeld tot een apparaat waarvan het uitdrukkingsvermogen enorm was opgevoerd..

Van Zuylen van Nijvelt sluit zijn indrukwekkende betoog, waarin hij de rol van de programmamuziek en haar bestaan rechtvaardigt en verdedigt, af met de bespreking van enkele componisten en hun werken. Te vermelden valt dat hij, een wagneriaan, Brahms alle eer geeft die hem toekomt, met de opmerking dat bij deze een spanning waarneembaar is tussen de romantische geest en de klassieke vorm. Berlioz, Liszt en Tschaikofsky passeren de revue en voor de toekomst verwacht Van Zuylen van Nijvelt veel van Richard Strauss.

Het volgen van een buitenmuzikale gedachte, in een symfonisch gedicht, dat werd vergezeld door een opschrift of een begeleidende tekst, maar zich louter instrumentaal verwerkelijkte, bleef een controversiële aangelegenheid. In het hierna volgende zal worden nagegaan hoedanig de receptie door Nederlandse auteurs was van een centraal thema in drama's van Richard Wagner, waarin de bezieling van de muziek, de duidelijkheid van het woord, de gedrevenheid van de handeling en de aanschouwelijkheid van de scène aan de gedachte maximale mogelijkheden bieden. Gekozen is voor een grondgedachte die in vrijwel al zijn werken aanwezig is: de verlossing.

6. Verlossing

6.1. Een probleem?

‘Das Problem der Erlösung ist selbst ein ehrwürdiges Problem. Wagner hat über nichts so tief wie über die Erlösung nachgedacht: seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgendwer will bei ihm immer erlöst sein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein – dies ist *sein* Problem’.¹

Deze probleemstelling in *Der Fall Wagner* van Nietzsche wordt vervolgd met kostelijke, ironisch gebrachte voorbeelden van verlossing in dramatische werken van Wagner. De flauwe dooddouner die de idee van de verlossing beperkt tot Wagners persoonlijke problematiek – ‘dit is zijn probleem’- doet echter geen recht aan de sinds onheugelijke tijden bestaande gevoelens van smart over de ervaring van de onvolkomenheid van het leven. De verlossing kon teweeggebracht worden door offers: zelfverloochening, het afzien van begeerte, altruïsme, liefdadigheid en medelijden. De kern bij vele godsdiensten is ook nu nog de verlossing.

6.2. Verlossing door de kunst

In 1900 verscheen in *Caecilia* van de hand van Van Zuylen van Nijvelt een artikel ‘Nietzsche en Wagner’. Het artikel schetst in het kort de bloei en hierna de teloorgang van de vriendschap tussen Nietzsche en Wagner en houdt zich daarna voornamelijk bezig met een indringende bespreking van Nietzsches in 1872 verschenen *Die Geburt der Tragödie*, in welk werk deze in feite het ontstaan van de Griekse tragedie in de Oudheid projecteert op het heden, waarin Wagner zijn alomvattende drama schiep. Van Zuylen van Nijvelt sluit af met een bespreking van de twee boekwerkjes *Der Fall Wagner* en *Nietzsche contra Wagner* van Nietzsche, verschenen in 1888 en 1889. In deze geschriften neemt Nietzsche definitief afstand van zijn vroegere enthousiasme voor Wagners kunst, noemt Wagner de kunstenaar van de decadentie en zijn muziek ziek. Het is kenmerkend voor de wagneriaan Van Zuylen van Nijvelt dat hij de afvalligheid van

Nietzsche in deze voor hem toch wel intrigerende werkjes geheel toeschrijft aan diens zich voor het eerst in 1889 manifesterende geestesziekte.²

Ik bepaal mij in het nu volgende vooreerst tot een bespreking door Van Zuylen van Nijvelt van de twee elementen waar volgens Nietzsche de kunst op steunt: het apollinische en het dionysische. Het is duidelijk dat Nietzsche bij deze kunstbeschouwing uitgaat van zienswijzen uit de Griekse oudheid, een tijdperk dat zijn gehele leven zijn grote liefde had.

Het apollinische beantwoordt aan het in een droom verzonken zijn. In deze droomtoestand ontwaart de kunstenaar als in een visioen de schoonheid van een door hem te scheppen kunstwerk in zijn ideale gestalte. De godheid onder wiens domein deze geestestoestand valt is Apollo. Van geheel andere aard is het dionysische element. Hierbij verkeert de mens in een toestand van geestesvervoering, van verrukking, aards en verbonden met de natuur. De heersende godheid is hier Dionysos, gezeten in zijn zegekar met vruchten en bloemen, omringd door Bacchanten. Uit de samensmelting van deze twee elementen, het apollinische en het dionysische, de zogenaamde 'Kunsttriebe', leidt Nietzsche alle kunst af. Van Zuylen van Nijvelt concludeert dat voor Nietzsche, evenals voor Wagner, de kunst een verlossing is uit de dorre alledaagsheid.

Bij Nietzsche wortelt deze overtuiging in zijn stelling dat de kunst en niet de moraal de eigenlijke 'metafysische werkzaamheid' van de mens vertegenwoordigt. Hij keert zich tegen het christendom dat uitsluitend de moraal als richtsnoer heeft en dat volgens hem zowel levens- als kunstvijandig is.³ Als alternatief noemt hij het dionysische met zijn bruisende levenslust. Ook het apollinische brengt de verlossing, 'die Erlösung durch den Schein' zoals hij dit noemt, de illusie die het lijden in deze wereld dragelijk maakt.⁴ Met deze principieel pessimistische kijk op de wereld, die de moraal haar plaats wijst als betrekkelijk, omdat ook zij op 'Täuschung' berust, leunt Nietzsche aan tegen Schopenhauer, die hij ook af en toe citeert. Het gedreven zijn door de kunst brengt de verlossing in een wereld, waarin het eeuwig lijdende existeert, maar waarin dat lijden en de verlossing wederzijds van elkaar afhankelijk zijn.

Nietzsche stelt dat slechts als esthetisch fenomeen het bestaan der wereld gerechtvaardigd is en verzet zich tegen een levensbeschouwing zoals het christendom, dat zich hoofdzakelijk op de moraal baseert, maar dit in feite ook maatschappijkritisch oordeel is niet zijn enige. Hij keert zich ook tegen een levensopvatting die bij Socrates begint en getypeerd kan worden met diens uitspraak 'deugd is kennis', ἀρετή ἐπιστήμη ἐστίν. Deze optimistische kijk op het leven, die de mythe vernietigt,⁵ heeft een ontwikkeling tot gevolg waarbij de moderne wereld gevangen is in een cultureel net met als hoogste ideaal de in dienst der wetenschap werkende theoretische mens, wiens stamvader Socrates is.⁶ Wanneer de wetenschap haar grenzen bereikt, kan zij echter toch weer omslaan in kunst, waarmee wij weer bij het thema verlossing aangeland zijn.

Scepticisme met betrekking tot de wetenschap is zeer zeker ook bij Wagner aan te treffen. Moeilijke teksten in zijn *Das Kunstwerk der Zukunft* geven hierover uitsluitsel.⁷ Wagner erkent weliswaar dat wetenschap en kunst twee corresponderende machten zijn, maar ervaart de wetenschap uiteindelijk toch als een doodlopende weg. De wetenschap voert van dwaling tot kennis, vanuit de voorstelling naar de werkelijkheid. De wetenschap is eindig, het leven echter is oneindig, zoals de waarheid. Zowel het leven als de waarheid zijn zinnelijk. De hoogmoed van de wetenschap bereikt haar hoogtepunt in de verachting van de zinnelijkheid. De bevrijding uit de ‘middellijke’ denkwereld van de wetenschap vindt plaats in het zinnelijke ‘onmiddellijke’ kunstwerk, in de kunst.

Laten wij terugkeren naar het apollinische en het dionysische. Nietzsche stelt dat in de Griekse Oudheid een onderscheid gemaakt kan worden tussen enerzijds de beeldende, apollinische kunst en anderzijds de niet beeldende, dionysische kunst van de muziek. Contemplatie met als motto ‘niets teveel’, *μηδὲν ἄγαν*, en een geestesvervoering die tot excessen kon leiden waren in de Griekse Oudheid oorspronkelijk tegengesteld. Maar in de Attische tragedie werd uit deze twee contraire elementen een eenheid samengesmeed. Van kardinale betekenis hierbij was de muziek. Nietzsche schrijft over de relatie tussen de tragedie en de muziek: ‘das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretieren lässt’.⁸

6.3. Verlossing door de muziek

Nietzsche, die vond dat alle tekenen er op wezen dat een wedergeboorte der tragedie op handen was en die verwachtte dat Richard Wagner deze wederopbloei gestalte zou geven, bleef het apollinische en het dionysische ook voor zijn tijd beschouwen als de twee pijlers die dit kunstwerk zouden moeten schragen. Er ontstaat dan echter wel een probleem: hoe zou de verhouding moeten zijn tussen deze twee afzonderlijke en dermate van elkaar verschillende krachten? Of, om het duidelijker te zeggen: hoe verhoudt de muziek zich tot beeld en begrip?⁹

Nietzsche wijst dan naar de filosoof die zijn licht op dit probleem kan laten schijnen en een oplossing kan aandragen – Arthur Schopenhauer – die zowel bij hem als bij Wagner hoog genoteerd stond. Bijna drie pagina’s lang wordt er in *Die Geburt der Tragödie* geciteerd uit Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*.¹⁰ Er wordt door Schopenhauer een singuliere plaats ingeruimd voor de muziek, als rechtstreekse uiting en werking van de wereldwil – dus niet via de (Platonische) ideeën – waaruit de indringende werking van de muziek te verklaren is. Voor wagnerianen kregen de prachtige teksten een bijna canoniek gehalte, op vele musici en liefhebbers van muziek maken zij tot op de huidige

dag grote indruk. Ik meen dan ook de lezer enige teksten niet te kunnen onthouden, door Van Zuylen van Nijvelt deels gekozen uit de grotere selectie van Nietzsche¹¹:

‘Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen andern Künsten verschieden, dass sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objectität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebenso wohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen.’¹²

‘Gesetzt daher, es gelänge eine vollkommene richtige, vollständige und ins Einzelne gehende Erklärung der Musik also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, so würde diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einen solchen ganz gleichleutend also die wahre Philosophie sein’.¹³

Van Zuylen van Nijvelt laat ook nog ter ondersteuning deze tekst uit *Parerga und Paralipomena* van Schopenhauer volgen:

‘Allgemein und zugleich populär redend kann man sagen, die Musik überhaupt ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist’.¹⁴

Deze teksten kunnen grote diensten bewijzen om een verhelderend licht te werpen op de hierboven opgeworpen vraagstelling: hoe moet de verhouding zijn tussen enerzijds de muziek en anderzijds het beeld en/of het begrip? Dat lezen we in de volgende tekst:

‘Hierauf beruht es, dass man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder Beides als Oper der Musik unterlegen kann. Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden, oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit Dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit bloßer Form aussagt.’¹⁵

De gevolgtrekking die men uit bovenstaande teksten kan maken luidt dat de muziek ten opzichte van zowel de tekst – in casu de zang – als de handeling, altijd primair is. Zij heeft een absolute zelfstandigheid en heeft deze andere uitingen vor-

men niet van node. Een samengaan van muziek met het woord en/of handeling is wel mogelijk en geoorloofd, waarbij echter de muziek primair blijft. Nietsches conclusie is dat beeld en begrip, vergezeld en onder de inwerking van een in de geest overeenkomende muziek zich op een hoger niveau manifesteren.¹⁶ Hij lijkt hierbij verder te gaan dan Schopenhauer, maar kan zich toch gesteund weten door diens stelling dat de muziek het wezen der wereld in zich sluit.

Richard Wagner laat zich overeenkomstig uit in zijn opstel *Beethoven*, in 1870 verschenen, ter gelegenheid van de herdenking van Beethovens geboorte in 1770. Wagner stelt daar dat de muziek, zelf een allesomvattende idee van de wereld, het drama als zodanig in zich heeft.¹⁷ Het drama lijkt met deze constatering gelegitimeerd volgens Schopenhaueriaanse maatstaven, hoewel zowel Wagner zelf als sommige van zijn bewonderaars de neiging hebben de verbinding van muziek, tekst en handeling, met als resultaat het drama, als een postulaat voor een muzikale schepping op te vatten. Dat wil zeggen dat zij bij voorbeeld het schrijven van een symfonie of een symfonisch gedicht als een gepasseerd station beschouwden.

Wagners erkenning in zijn opstel *Beethoven* dat in het drama de muziek het primaat heeft, is in volstrekte tegenspraak met stellingen zoals eerder door hem werden verkondigd in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) en *Oper und Drama* (1852). In *Oper und Drama* noemt hij de 'dichterische Absicht' de eerste voorwaarde voor de conceptie van het drama. De dichter moet hiervoor borg staan. De muziek vergelijkt hij met een vrouw; in een metafoor zonder valse schaamte beschrijft hij haar bevruchting door de dichter.¹⁸ Al eerder, in *Das Kunstwerk der Zukunft* was deze visie van Wagner uitgekristalliseerd in een prachtige beschrijving van de symfonische ontwikkeling, culminerend in de negende symfonie van Beethoven. Wagner vergelijkt Beethoven met Columbus. Diens oversteek over de oceaan, die hem in een nieuwe wereld deed belanden, vergelijkt hij met Beethovens pogen om in zijn opeenvolgende symfonieën tot de uiterste grenzen te gaan van buitenmuzikale zeggingskracht. Tenslotte wierp hij het anker uit en dit anker was: het woord. Wagners conclusie: de laatste symfonie van Beethoven is de verlossing van de muziek uit haar eigen element, met als bestemming een algemene kunst.¹⁹ Vervolgens laat hij zich laatdunkend uit over diegenen, die nog symfonieën schrijven: de laatste symfonie is al geschreven.²⁰ Ook elders schrijft Wagner over de onvolkomenheid der absolute muziek, want de 'dichterische Absicht' ontbreekt terwijl bij louter woordkunst de muzikale verwerkelijking afwezig is.²¹

In 1854 las Wagner *Die Welt als Wille und Vorstellung* van Schopenhauer en dit leidde tot verandering van zijn visie op de muziek en haar verhouding ten opzichte van het woord. Zijn worsteling met de materie en zijn pogingen om tot een synthese van de tegenstellingen te komen blijkt uit enkele van zijn geschriften.²²

De negende symfonie van Beethoven mag zich eind negentiende, begin twintigste eeuw verheugen in vele beschouwingen van Nederlandse auteurs omtrent zijn 'betekenis'. Hoedanig waren zij geïmponeerd, door de verlossing *van* de muziek, of door de verlossing *door* de muziek?

In 1890 verscheen van de hand van een onbekende auteur in het *Maandblad voor Muziek* een artikel 'De ontwikkeling der moderne muziek'. De eerste aflevering is een wetenschappelijk niet goed houdbare muziekgeschiedenis vanaf het gregoriaans tot Beethoven. De tweede aflevering is geheel gewijd aan Beethoven. De schrijver geeft hier een eigen inbreng maar bovendien parafraseren en citaten uit *Das Kunstwerk der Zukunft* en *Beethoven* van Wagner, gedeeltelijk door hem verantwoord. De invloed van *Das Kunstwerk der Zukunft* is overheersend. De auteur sluit af met beschouwingen over de negende symfonie van Beethoven. Enkele citaten volgen hier:

'Men kan in zekeren zin zeggen, dat de Negende Symphonie de bevrijding der Muziek door de Poëzie is; want eerstgenoemde kunst verlaat haar eigenlijk element om in de universele menschelijke kunst op te gaan. Met het oog op den weg, dien de symphonicus heeft afgelegd, noemt WAGNER hem "den *Cristophorus Columbus der muziek*"'.

'Stoutmoedig wierp hij zijn anker uit, en dat anker was het woord, ...'

Naar aanleiding van Beethoven: 'Dit woord was: *Vreugde!* En met dit woord roept hij den menschen toe: "*Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!*"'

De slotzin luidt: 'En dit woord is de taal van RICHARD WAGNER's kunst geworden'.²³

De scherpzinnige en erudiete veelschrijver De Casembroot werpt in zijn artikel in *Caecilia* 'Gluck, Beethoven en Wagner' de vraag op of de negende symfonie van Beethoven iets zou kunnen betekenen en antwoordt bevestigend. Hij blijft echter kryptisch, want bij een volgende vraag of muziek iets meer zou kunnen betekenen dan muziek, ontkent hij dit, Hanslick ter sprake brengend, bij wie hij, de wagneriaan, zich toch weer niet wil aansluiten. Over verlossing wordt niet gesproken.²⁴

Duidelijker is C.L. Fahro in zijn belangwekkende artikel 'Een en ander in verband met de verlossingsidee bij Richard Wagner', in 1905 in *Caecilia* verschenen. Fahro heeft Wagners geschrift 'Beethoven' gelezen en vindt hierin aanleiding om Schopenhauers theorieën omtrent muziek uit de doeken te doen. Uitvoerig bespreekt hij de negende symfonie van Beethoven, maar leunt daarbij uitsluitend op *Das Kunstwerk der Zukunft* van Wagner: 'De laatste Symphonie van Beet-

hoven is de verlossing der muziek uit haar eigen element tot eeuwig algemeene kunst'. De metaforische vertelling van Beethoven als zeevaarder wordt gevolgd en wij komen dan weer aan bij: 'Kloek wierp hij het anker uit en dit anker was *Het Woord*'. Fahro, wiens artikel uitsluitend aan de verlossingsidee bij Wagner is gewijd, blijkt diens bekering in zijn opstel 'Beethoven' niet opgepikt te hebben en houdt het inzake de negende symfonie op de verlossing *van* de muziek.²⁵

Tenslotte Van Zuylen van Nijvelt. Wij maakten reeds kennis met hem in zijn artikel 'Nietzsche en Wagner'. In zijn bespreking van de theorieën over muziek van Schopenhauer legt hij in ditzelfde artikel uit dat een gedicht, als zang, en de scenische handeling, hoewel ondergeschikt aan de muziek, niettemin, omdat de toonkunst identiek is met het wezen der dingen, de betekenis van de muziek kunnen interpreteren en verhogen.²⁶ Elders merkt hij op dat Schopenhauer er de aandacht op vestigt dat sommige esthetici dwalen, die de muziek aan de woorden ondergeschikt willen maken. En bij Wagner, zegt hij 'den dichter-componist is er geen ondergeschikt maken van de muziek aan de woorden: de muzikale inspiratie is spontaan, onwederstaanbaar, essentieel; zijne poëtische ingeving is per se muzikaal, en zooals hij zelf zegt moest het meest volkomen werk van den dichter datgene zijn wat in zijne voltooiing eene volmaakte muziek ware'.

In 1891 verscheen in het *Maandblad voor Muziek*, eveneens van Van Zuylen van Nijvelt, een artikel 'Wagner's Beethoven'; in 1892 kreeg dit artikel, iets uitgebreid, een plaats in zijn apart uitgegeven bundel *Muzikale Studiën*. In de goed opgebouwde bespreking van het Beethoven-Festschrift zijn Wagners veranderde inzichten correct weergegeven:

'De toonkunst stelt niet de in de verschijningen vervatte ideeën voor, maar is *zelf* eene idee der wereld, en sluit als zoodanig ook het drama in zich, terwijl het drama op zijn beurt de eenige met de toonkunst gelijken tred houdende idee der wereld uitdrukt'.²⁷

Verrassend is de manier waarop de overgang in het laatste deel van de negende symfonie van Beethoven vanuit het strikt instrumentale naar het vocale wordt gekenschetst. Het naar binnen gekeerd zijn van de musicus, het in een helderziende droom verzonken zijn, het 'schauwen' van de instrumentale 'Schallwelt', waar het wezen der dingen, de idee der wereld zich openbaart, wordt bij Beethoven (eindelijk, na zijn 'reis' door zijn symfonieën) als het ware afgebroken door een angstschreeuw bij het ontwaken, het met het woord naar buiten treden en het 'schauwen' van de 'Lichtwelt'. Het feit dat opeens blijkt dat wij eenvoudigweg naar een koorcantate luisteren is niet wezenlijk van belang. Niet zozeer de betekenis van Schillers woorden, maar het verschijnen van de karakteristieke menselijke stem is bepalend. Het drama is geboren:

‘Deze woorden, ook wanneer ze Schiller uit de pen vloeiden, geven geen richtsnoer voor het wezen der muziek, dit vermag alleen het drama; wel te verstaan niet het dramatisch gedicht, maar het werkelijke, zich voor onze oogen ontrollende drama, als zichtbaar geworden muziek, waarin het woord geen onderdeel meer van het gedicht uitmaakt, maar uit de handeling zelve voortvloeit. Deze kunstdaad hebben wij als het culminatie-punt van Beethoven’s genie te beschouwen; want het hierdoor nieuw bezielde kunstwerk gaf ons ook den meest volmaakten kunstvorm, namelijk een zoodanige, waarin met alle vooraf gevormde meening en conventie werd gebroken’.²⁸

Het is duidelijk dat Van Zuylen van Nijvelt bij het samenstellen van zijn samenvattende vertaling van Wagners *Beethoven* het volgende juist opmerkte en weergaf: de verlossing *door* de muziek, die het drama zowel in zich sluit als er mee identiek is.

6.4. Verlossing door de revolutie

De genoemde Nederlandse auteurs verschilden wezenlijk in hun weergave van Wagners visie op de verhouding tussen woord en toon. De meeslepende beschouwing van het laatste deel van Beethovens negende symfonie in *Das Kunstwerk der Zukunft* lijkt hun het meest te hebben aangesproken. Dit is enigmatischer te begrijpen omdat Wagner zijn ter zake verkondigde meningen in *Das Kunstwerk der Zukunft* en in *Oper und Drama* nooit heeft herroepen, hoewel zijn opstel *Beethoven* zich in casu tot de vroegere stellingname paradoxaal verhoudt. Om opheldering te verkrijgen is het gewenst om hem te volgen in zijn geestelijke ontwikkeling.

Wagners muzikaal-compositorische arbeid is niet los te zien van zijn dichterschap en zijn geschriften waarin hij zich doet kennen als filosoferend denker. Tijdens zijn verblijf in Dresden (1842-1849) raakte hij bovendien politiek en maatschappelijk geïnteresseerd en geëngageerd.

In Dresden beleefde Wagner zijn definitieve doorbraak als operacomponist. In 1842 vond er de succesvolle première plaats van *Rienzi*, in 1843 gevolgd door de eerste opvoering van *Der Fliegende Holländer*. De première van *Tannhäuser* zou in 1845 volgen. Inmiddels was hij in 1843 benoemd tot Koninklijk Saksisch Kapelmeester. Wagner mocht zich gelukkig prijzen dat zijn in kommervolle omstandigheden in Parijs doorgebrachte jaren tot het verleden behoorden. In de metropool was de grand opéra toonaangevend. Hierin verafschuwde hij het pompeuze gehalte en het hoofdzakelijk erop bedacht zijn om te amuseren. Bij de populaire Italiaanse opera met als exponent de tenor Rubini stoorde hij

zich aan het overmatig gebruik van het bel canto. Zijn kritiek gold zowel het publiek, dat dit alles met graagte consumeerde, als de 'industrie', met name de theaterdirecteuren, die, gedreven door geldzucht, alleen geïnteresseerd waren in hun recette.

Het was Wagner, bij wie het dichtertelijke en het dramatische voorop stond en die in zijn muziekdramatische werken streefde naar ernst en waarachtigheid, ondanks vele pogingen, onder andere met behulp van Meyerbeer, niet gelukt één van zijn werken voor uitvoering in Parijs geaccepteerd te krijgen. Nu werd hem de kans geboden om zich in Dresden, de stad waar hij grotendeels zijn jeugd had doorgebracht en waar hij kon treden in de voetsporen van Carl Maria von Weber, zich als componist en uitvoerend kunstenaar volledig te ontwikkelen. Maar de euforie duurde niet lang. Ook het publiek in Dresden was gewend aan de Franse en Italiaanse opera. Wagners *Rienzi*, verwant aan de grand opéra, was nog een groot succes geweest, maar zijn *Der Fliegende Holländer* en later *Tannhäuser* leverden voor het publiek luistermoeilijkheden op. Het ontbreken of althans weinig voorkomen van afzonderlijke ari's, duetten, ensembles en koren en het wegvallen van het recitatief, dit alles om, voortgestuwd door de 'unendliche Melodie' de dramatische stroom veilig te stellen, het had voor velen een vervreemdend effect. De mythische gegevens, met hun soms verholten betekenis, spraken niet iedereen aan.

Ook als dirigent stuitte Wagner, die nieuwe technieken trachtte in te voeren, op weerstanden. Zijn vernieuwende ideeën met betrekking tot de organisatie van het theater konden eveneens met moeite ingang vinden. In woord en geschrift zette hij zich er voor in om zijn denkbeelden aanvaard en verwezenlijkt te zien. De trage reacties irriteerden hem zeer.

Langzamerhand ontstond bij hem de overtuiging dat zijn idealen pas geheel en al verwerkelijk zouden kunnen worden in een op andere grondslagen berustende maatschappij. Slechts na een verregaande democratisering zou het volk tot een andere waardering van kunst kunnen komen. Hij vestigde zijn hoop eerst op evolutie, later op de revolutie. Van belang waren in dit verband zijn contacten met Arnold Ruge, een politicus, die afgevaardigde voor de democratische partij in Frankfurt geweest was, en met August Röckel, die als muziekdirecteur naast Wagner aan het hoftheater werkzaam was. Voorzover hij ze niet zelf ontdekte, werd hij door hen opmerkzaam gemaakt op geschriften van onder anderen Hegel, Feuerbach, David Friedrich Strausz, Bakunin, Proudhon, Lamennais en Weitling. Bij Wagner ontwikkelde zich ten gevolge van deze invloeden een optimistisch wereldbeeld, waarbij de nadruk lag op de vormgevende activiteit van de mens in het hier en nu, distantie tot de religie met een neiging tot atheïsme en een geloof in de historisch noodzakelijke ontwikkeling.

Zijn politieke overtuiging en streven blijken duidelijk uit een rede, die hij in het roerige jaar 1848 op 14 juni hield voor de 'Vaterlandsverein'. Hij stelde

de monarchie ter discussie, voerde een utopisch pleidooi voor de invoering in Saksen van een staatsvorm met een erfelijk presidentschap (als eerste bekleder hiervan de regerende koning Friedrich August II), eiste onbeperkt algemeen kiesrecht, de afschaffing van de eerste kamer en voerde tirades tegen de macht van het geld. Deze rede is nog te beschouwen als een gerechtvaardigde roep om democratisering, maar zijn revolutionaire gezindheid blijkt overduidelijk in het hoogdravende artikel 'Die Revolution', dat in 1849 – het jaar waarin een daadwerkelijke revolutionaire poging in Dresden plaatsvond – gepubliceerd werd in de *Volksblätter*, een tijdschrift onder redactie van August Röckel.²⁹ Het artikel is een belofte van de revolutie, die zich als persoon aandient en zich de droom, de troost en de hoop van al diegenen noemt die lijden, om aan hun ellende een einde te maken door hun ketenen te verbreken. Uit de verwoeste oude wereld zal dan een nieuwe ontstaan, die een geluk met zich mee zal brengen, waarvan men nog nauwelijks een vermoeden kan hebben:

'Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von Wenigen und diese Wenigen zu Sklaven ihrer eignen Macht, ihres eignen Reichthums macht.'³⁰

'Das Eine führe ich zum Glücke, über das Andere schreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin die Revolution, ich bin das ewig schaffende Leben, ich bin der einige Gott, den alle Wesen erkennen, der Alles, was ist, umfasst, belebt und beglückt!'³¹

Tot slot maakt Wagner gewag van 'das neue Evangelium des Glückes'. Bij deze revolutionaire taal, een gloedvolle bezielde prediking, bleef het niet. Wagners daadwerkelijke betrokkenheid bij revolutionaire acties is bewezen en in detail gedocumenteerd.³² Ternauwernood ontkwam hij aan arrestatie, die gevangenschap of executie ten gevolge gehad zou kunnen hebben. Hij vluchtte naar Zwitserland en vestigde zich in Zürich.

In welk licht bezagen de voor ons onderzoek belangrijke Nederlandse auteurs Fahro en Van Zuylen van Nijevelt Wagners revolutionaire activiteiten?

Fahro bagatelliseert deze verregaand in zijn eerder vermelde artikel. De in 1849 door Wagner voor de 'Vaterlandsverein' uitgesproken rede levert volgens hem het bewijs dat de revolutie voor hem middel en niet doel was, want hij ageerde slechts 'ten gunste van het theater en ten behoeve zijner kunst'.³³ Merkwaardige redenering, die geen steek kan houden, want Wagner was, behalve een gedreven reformistisch kunstenaar, met zijn filosofische, maatschappelijke en politieke interesse en geëngageerdheid wel degelijk een wereldverbeteraar. En voor wereldverbeteraars aller tijden is een revolutie steeds middel en geen doel. Bovendien kunnen Wagners strevingen en pres-

taties nooit los gezien worden van zijn wereldbeschouwing, zij vormen altijd een, zij het soms bijna onontwarbaar, toch samenhangend geheel. Hiervan is Fahro zich ook wel bewust, want hij noemt als de belangrijkste drijfveer van Wagners scheppen: 'de verlossing van den mensch en de bevrijding van de individualiteit uit de macht van het doodend formalisme'.³⁴ Hij baseert zich hierbij op *Richard Wagner und das Christentum* van Otto Hartwich, waarnaar hij meerdere malen verwijst. Hartwich verklaart Wagners oeuvre uitsluitend vanuit christelijke inspiratie.³⁵ Invloeden die Wagner heeft ondergaan van de 'Jong-Hegelianen', zoals Dinger hen samenvattend noemt en van de 'Democraten', en zijn ageren in woord, geschrift en daad voor en ook na de jaren 1848/1849, worden door Fahro niet vermeld, hoewel uit een enkele bronvermelding blijkt dat hij Dingers boek wel gelezen heeft, zijn artikel vertoont hiervan ook de sporen.³⁶

Van de hand van Van Zuylen van Nijevelt verscheen in *Caecilia* in 1909 een artikel 'Het mysticisme in 't werk van Richard Wagner'. Het artikel is een samenvattende vertaling van een één jaar tevoren in de *Revue des deux mondes* verschenen artikel 'L'idée mystique dans l'oeuvre de Richard Wagner' van Édouard Schuré.³⁷ Deze schrijver van tal van werken op esoterisch gebied was een groot bewonderaar van Wagner, die hij beschouwde als een esoterisch dichter, wiens scheppingen alle hun wortels hebben in de mystiek. Schuré construeert een fel contrast tussen Wagner de denker en Wagner de poëet. De één, de denker, is achtereenvolgens volgeling van Feuerbach, een 'materialist', en Schopenhauer, een 'pessimist'. Schuré is niet erg vleidend bij de bespreking van hun denkbeelden. De ander, de dichter, getuigt met name in *Tannhäuser* en *Lohengrin* van een 'diep spiritualisme'³⁸ en 'transcendent mysticisme'.³⁹ Wagner, aldus Schuré, weet zich los te maken uit zowel materialisme als dogmatisme en levert hierbij een schitterend bewijs van de superioriteit van de inspiratie boven de zuivere rede. Schuré zet Wagner neer als een schizofreen, wiens denken en dichten gedurig met elkaar in conflict zijn tot hij tenslotte in het christendom vertroosting vindt met als getuigenis *Parsifal*.

Enige ambivalentie in zijn bespreking is aan Schuré ook niet vreemd, want hij verdeelt zijn artikel, Wagners ontwikkelingsgang volgend, merkwaardigerwijs wel in 'filosofische' categorieën:

- I. De revolutionaire periode (*Tannhäuser* en *Lohengrin*).
- II. De pessimistische periode (*Der Ring des Nibelungen*).
- III. De christelijke periode (*Parsifal*).

De eerste twee periodes zetten Wagner neer als materialist onder invloed van Feuerbach en als pessimist in de ban van Schopenhauer en pas in de laatste breekt de spiritualiteit definitief door.

Na een zeer korte bespreking van *Die Kunst und die Revolution* meent Schuré te moeten constateren dat het een vreemde discongruentie (étrange anomalie) is dat 'juist in die jaren'⁴⁰ – en ces mêmes années – ⁴¹ (bedoeld is ten tijde van het schrijven door Wagner van *Die Kunst und die Revolution*) *Tannhäuser* en *Lohengrin* blijken geven van een christelijk spiritualisme. Hierbij valt te bedenken dat Wagner *Die Kunst und die Revolution*, waarin hij zich fel antichristelijk uitliet, in 1849 schreef in Zürich. Hij keek toen op de jaren waarin hij *Tannhäuser* en *Lohengrin* componeerde terug als op een afgesloten periode. Wagner begon te werken aan de *Tannhäuser* in 1842, de première vond, zoals reeds vermeld plaats in 1845, in datzelfde jaar startte hij met zijn werkzaamheden aan *Lohengrin*.⁴² Wagners allengs groeiende interesse in 'materialistische' en antichristelijke geschriften nam zijn aanvang in het begin van de jaren veertig. De neerslag hiervan is, maar dan pas in 1849, te vinden in *Die Kunst und die Revolution*.

Bij Wagner vormen artistiek scheppende arbeid, filosofische studie, agitatorische gedrevenheid en actie, maar ook de combinatie met zuiver persoonlijke belevenissen en ervaringen vaak een moeilijk te ontwarren geheel. In tegenstelling tot wat Schuré beweert, die een discrepantie constateert tussen zijn scheppen en denken, is het mogelijk er een continuüm in op te merken:

1. Tannhäuser zich ontworstelen aan de verlokkingen van de Venusberg, metafoor voor het zich distantiëren van de verleidelijke zinnelijkheid en de genotzucht die het moderne leven biedt, met verwijzing naar Wagners ervaringen bij de opera in Parijs en later in Dresden.
2. De verheven eenzaamheid van Lohengrin, waarmee Wagner zich identificeert en waaruit hij verlost wil worden.
3. Hierop en hieruit volgend Wagners sterke maatschappelijke en politieke betrokkenheid en handelen met als doel een betere wereld, waarin gelukkige mensen, die een vanzelfsprekende verbondenheid hebben met de (hun) kunst.⁴³

Van Zuylen van Nijevelt, die de teneur van Schuré's artikel correct weergeeft, conformeert zich aan diens zienswijze. Resumerend kan men vaststellen dat zowel Fahro als Van Zuylen van Nijevelt Wagners revolutionaire betrokkenheden kleineren of ze als op zich zelf staande, dwalende en inferieure hoedanigheden beschouwen. De indruk ontstaat enigszins dat ze als compromitterend worden ervaren.⁴⁴

Tijdens zijn verblijf in Zwitserland zette Wagner zich er toe om al zijn ideeën en theorieën op schrift te stellen. In *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) zet hij de bedoelingen van wat gemeenlijk zijn 'Hauptschriften' worden genoemd uiteen:

In *Die Kunst und die Revolution* (1849) wordt de samenhang van het kunstwezen met de politiek-sociale toestand in de moderne wereld tegen het licht gehouden. In *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) bespreekt hij de funeste invloed die deze constellatie klaarblijkelijk heeft op de onderscheidene kunsten, die in hun egoïstische verbroekkeling onmachtig geworden zijn om het 'alleingültige' kunstwerk tot stand te brengen.

In *Oper und Drama* (1851) laat hij zien dat de opera tot dan toe ten onrechte voor het kunstwerk is gehouden, waarin de kiem of zelfs de totstandkoming van het door hem beoogde 'Kunstwerk der Zukunft' al verwezenlijkt zou zijn, terwijl dit pas bij de omkering van de toenmalig gebruikelijke artistieke gang van zaken zijn beslag zou kunnen krijgen. Met dit laatste bedoelt hij dat de praktijk waarmee een expressief middel, met name de muziek, tot doel verheven wordt (bij voorbeeld in het bel canto in de Italiaanse opera), terwijl het doel van de expressie, namelijk het drama, tot middel wordt gemaakt, zou moeten worden omgedraaid. Het is duidelijk dat hierbij de verhouding tussen woord en toon een kardinale rol speelt, die aan het begin van dit hoofdstuk reeds toelichting behoefde.

In het volgende zullen uitsluitend de historische en levensbeschouwelijke bespiegelingen aan de orde komen, die in de periode die hier besproken wordt, bepalend waren voor Wagners zienswijze. De invloed van de Jong- of links-Hegelianen is hierbij manifest.

In *Die Kunst und die Revolution* getuigt Wagner van zijn grote bewondering voor de Griekse cultuur in de Oudheid. In zijn enthousiasme voor de Griekse tragedie, waarin alle kunsten gelijkelijk samenwerken om het drama, het 'Gesamtkunstwerk' tot stand te brengen, anticipeert hij op Nietzsche! Het drama had ook een belangrijke sociale functie. Als oorzaak van het uiteenvallen van het drama in zijn bestanddelen noemt hij het onopgeloste probleem van de slavernij. Het feit dat slaven niet konden deelnemen aan de beleving van de schoonheid, wreekte zich. Vanuit de slavernij trekt Wagner de lijn door naar de moderne maatschappij, die met zijn industriële macht en uitbuiting zeer velen gekluisterd houdt in behoeftige sociale omstandigheden. De kunst is slechts amusement, een luxe voor de rijken. Dit vraagt om een politieke en sociale omwenteling, die uiteindelijk ook ten goede zal komen aan de kunst, zowel voor als door het volk. Wagner blijft vooralsnog revolutionair.

In *Das Kunstwerk der Zukunft* worden de contouren van het beoogde drama geschetst. Wagner gaat hierbij uit van een basale visie op de natuur, de mens en de kunst. Het begin van het Zijn is bij hem de natuur, de kosmos. Deze laatste is in voortdurende ontwikkeling. Het Hegelse begrip ontwikkeling, vooral gedacht als noodzakelijke ontwikkeling, keert voortdurend terug. Deze uit de noodzakelijkheid voortvloeiende ontwikkeling is echter ingebed in doelloze

onbewustheid. Als resultaat van de kosmologische ontwikkeling verschijnt de mens, die zich hierdoor kenmerkt dat in hem de natuur tot bewustzijn komt. Het is het doel van het mens-zijn zich bewust te zijn van het leven, de natuur en van de vreugde van het er-zijn. Dit is mogelijk door middel van zowel de wetenschap als de kunst, die elkaar wederkerig aanvullen. De kunst verhoogt op een bijzondere wijze het levensgenot, geeft de zinnelijkheid vorm. Wagner introduceert dan de parallellen innerlijke en uiterlijke mens, gevoel en verstand, oor en oog, toon en woord. Het verstand wordt in rangorde boven het gevoel gesteld. Evenwel wordt benadrukt dat de louter verstands- of louter gevoelsmens geen zelfstandig bestaan kan leiden.

De conclusie uit het bovenstaande is dat het woord boven de toon, de dichtkunst boven de muziek wordt gesteld. Zij dienen echter harmonisch samen te gaan. En hiermee zijn wij dan weer aangeland bij het beeld van Beethoven, die na al zijn instrumentale symfonische verkenningen en worstelingen, weergegeven in een prachtige nautische metafoor, het land gewaar wordt en in het slot van zijn negende symfonie het woord te hulp roept. De laatste symfonie is hiermee geschreven, aldus Wagner, die hiermee het einde van de onafhankelijke instrumentale muziek verkondigde. Ook de onafhankelijke dichtkunst is steriel en zonder toekomst.

De toekomst is aan het door Beethoven aangekondigde drama, het 'Gesamtkunstwerk'. Na de verlossing van de mensheid uit knellende banden zal het drama zijn rechtmatige plaats in het kunstleven innemen.

6.5. Verlossing door verzaking

Nadat Wagner in 1854 *Die Welt als Wille und Vorstellung* van Schopenhauer gelezen had, vonden er grote veranderingen in zijn denken plaats. Dat hij gecharmeerd was van Schopenhauers plaatsing van de muziek als hoogste in rangorde onder de kunsten, vergezeld van een metafysische fundering, is hier al eerder aan de orde geweest. De context waarin dit plaatsvond, de inhoud van Schopenhauers hoofdwerk, werd niet besproken. Er volgt hier een korte samenvatting.

Schopenhauer beweert dat onze waarneming berust op schijn, het is slechts onze voorstelling. De echte werkelijkheid is te kennen als de wil, die als wereldwil werkzaam is in de verschijnselen om ons heen, in de, voor ons, uiterlijke wereld, en in ons zelf, in de mens, in ons innerlijk. De wereldwil verwerkelijkt zich in de geschiedenis. Bij de mens is, zoals bij de andere levende wezens, de wil geconcentreerd aanwezig in de genitalia, die de voortplanting garanderen en aldus de soort de dood doen overstijgen.

Het leven is voor Schopenhauer niet alleen gekenmerkt door lijden, het is welhaast identiek aan het lijden. Zijn denken is sterk beïnvloed door het boed-

dhisme en in zijn visie op het leven als lijden stemt hij overeen met Boeddha. Oorzaak van het lijden is de nooit aflatende begeerte van de mens. Zelfmoord is geen uitweg, want de wil bewerkstelligt een reïncarnatie. Er zijn slechts twee uitwegen, een esthetische en een ethische.

De kunst kan verlossing bieden, zij het slechts van tijdelijke aard. De kunstenaar schouwt in contemplatie de ideeën, die wezenlijk en onvergankelijk zijn en weet deze vorm te geven. Bij het genieten van kunst zijn wij tijdelijk bevrijd van het bevangen zijn door de wil. De muziek neemt onder de kunsten een bijzondere plaats in omdat zij geen afschaduwing is van de ideeën, maar rechtstreekse openbaring van de wereldwil en dus van het wezen der wereld.

De andere uitweg is de verzaking van de begeerte, de ascese, de extase die heiligen bereiken, wanneer zij opgaan in God, of, boeddhistisch uitgedrukt, in het Nirwana.

Wagners zich bekennen tot de filosofie van Schopenhauer betekent een enorme ommezwaai ten opzichte van het revolutionaire gedachtegoed van Feuerbach en de Jong-Hegelianen, dat hij tot dan toe in zijn 'Hauptschriften' aanhing. Een brief aan Liszt illustreert dit, wanneer hij schrijft dat het lezen van *Die Welt als Wille und Vorstellung* als een 'Erlösung' op hem inwerkte.⁴⁵ Een verklaring voor zijn appreciatie zou kunnen zijn dat Schopenhauers pessimistische boodschap weerklink vond in zijn in het begin van de jaren vijftig in Zwitserland vaak somber gestemde gemoed.⁴⁶ Zijn eigen pessimisme werd door Schopenhauer metafysisch erkend. Ook kan als reden aangevoerd worden de discrepantie die hij bij zichzelf gewaar werd tussen zijn artistieke intuïtie, zoals tot uiting komend in *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*, waarin de verzaking een terugkerend thema is, en zijn filosofische overtuigingen, terug te voeren tot Feuerbach, zoals die begonnen post te vatten.⁴⁷

De kennismaking met Schopenhauers filosofie had tot gevolg dat Wagners levensbeschouwing zich drastisch wijzigde. De hoogschatting van het genie door Schopenhauer, als de schouwer par excellence van de ideeën, bracht met zich mee dat Wagner zich bekeerde van democratisch revolutionair tot een aristocraat die de monarchie aanhing, omdat deze de meeste stabiliteit zou garanderen. Schopenhauers mystiek bracht bij Wagner een herwaardering van de religie teweeg, in het bijzonder van het christendom en het boeddhisme. Wat waren de gevolgen hiervan voor zijn dramatische werken?

Het thema van de verlossing blijft zoals voorheen de kern, maar de verhouding tot de liefde verandert. In *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin* werd de verlossing bereikt door de liefde. In de op het boeddhisme geënte visie van Schopenhauer is de liefde echter een kracht, veroorzaakt door de begeerte, die wordt voortgestuwd door de wil, waarvan men zich moet kunnen losmaken. Op treffende wijze blijkt dit in het in 1856 door Wagner tot stand gebrachte ontwerp van het drama *Die Sieger*, gebaseerd op een boeddhistische

legende. In dit verhaal treedt het Chandalameisje⁴⁸ Prakriti, na een gesprek met de Boeddha, tot diens gemeenschap toe, waar Ananda, de man die zij liefheeft, reeds deel van uitmaakt, maar verplicht zich haar kuisheid te bewaren. Het ontwerp *Die Sieger* bleef Wagner zijn gehele leven verder bezighouden, maar hij kon er niet toe komen het te componeren. Het thema – de verlossing, niet *door*, maar *van* de liefde – vertoont verwantschap met thematiek in de voornamelijk christelijk geïnspireerde *Parsifal*.

Een geheel andere uitkomst van de problematiek aangaande de liefde, waarmee Wagner worstelde, laat *Tristan und Isolde* zien. Wagner modelleert daar Schopenhauers pessimisme. Het liefdespaar bevrijdt zich van de liefde juist door er zich geheel seksueel aan over te geven. Dit is dan wel verbonden met de dood, het opgaan in het Al.

De volledige tekst van *Der Ring des Nibelungen* was in 1852 gereed gekomen. Onder invloed van Schopenhauer en het boeddhisme ontwierp Wagner een nieuw slot, dat echter eveneens nooit gecomponeerd werd.⁴⁹

Nederlandse auteurs, die zich speciaal hebben beziggehouden met de invloed van Schopenhauer op Wagner zijn De Casembroot, Van Zuylen van Nijvelt en Fahro. Zij geven correcte samenvattingen van Schopenhauers filosofieën, soms verlucht met uitgebreide citaten.

Het boeddhisme wordt door Fahro, in zijn uitgebreide artikel 'Een en ander in verband met de verlossingsidee bij Richard Wagner' in *Caecilia*, nergens genoemd. Ook Van Zuylen van Nijvelt negeert het in zijn artikel 'Wagner en Schopenhauer' in hetzelfde blad, wat toch wel curieus genoemd mag worden, maar hij brengt het wel even ter sprake in het hoofdstuk 'Het christelijk element in Richard Wagners muziekdrama's' in zijn *Muzikale Studiën*, in verband met *Tristan und Isolde* waar de hoofdgedachte is 'het dooden der zinnelijke lusten, het najagen van een bovenzinnelijken toestand, waar geene begeerten en hartstochten meer zijn'.⁵⁰ Hij stipt overeenkomsten met het christendom aan en vestigt er de aandacht op dat Wagner het christendom boven brahmanisme en boeddhisme stelde. Schuré is eveneens kort in het refereren wanneer hij stelt: 'Als aestheticus is Schopenhauer de leer van Plato toegedaan (zijne ontwikkeling der Platonische idee behoort tot het schoonste, wat ooit geschreven is), in de moraal die van Boeddha, en als metaphysicus is hij bijna materialist'.⁵¹

Schuré besteedt in zijn artikel geen aandacht aan *Tristan und Isolde*, evenmin aan *Der Fliegende Holländer* en *Die Meistersinger von Nürnberg*. Zijn vertaler en samenvatter Van Zuylen van Nijvelt vermoedt dat hij in deze werken 'de mystieke ader' van minder betekenis vond. Wel bespreekt hij *Der Ring des Nibelungen*, waaruit hij tracht 'de esoterische quintessens' te distilleren'.⁵² Schuré heeft minder waardering voor de slotscène van de *Götterdämmerung*. In de totale ondergang van het heelal ziet hij de hand van Schopenhauer, onder wiens

invloed Wagner dit gewrocht zou hebben. Hij vindt dat Wagner door zich uit te leveren aan Schopenhauers filosofisch en kosmisch pessimisme als ‘dichterziener’ onder de maat gepresteerd heeft.⁵³ Schuré gaat er zodoende aan voorbij dat de tekst van de *Götterdämmerung* in 1852, dus al voor Wagners kennisname in 1854 met *Die Welt als Wille und Vorstellung* van Schopenhauer gereed was gekomen. Van Zuylen van Nijvelt en Fahro maken deze fout niet.⁵⁴

Hoe was de receptie van Wagners zwanenzang, *Parsifal*, evident hoofdzakelijk christelijk geïnspireerd, maar tevens doortrokken met de onmiskenbaar boeddhistisch-Schopenhauerse thematiek van verlossing door medelijden en de terloopse verwijzingen naar reïncarnatie?⁵⁵

Schuré geeft uiteraard een uitgebreide bespreking. Typerend is zijn begin, waar hij over Wagner schrijft: ‘Van het paganistisch pessimisme komt hij terug tot het christendom en deszelfs vertroosting’.⁵⁶ Fahro deelt mee over de *Parsifal* een apart artikel te zullen schrijven. Ik heb dit nergens kunnen aantreffen.

In een interessante bespreking, veel eerder verschenen, in 1891, in het *Maandblad voor Muziek*, worden door de auteur Jhr. J.L. de Casembroot de boeddhistische aspecten ruimschoots belicht. Zijn artikel ‘Parsifal’ is grotendeels een bespreking van het gelijknamige boek van Maurice Kufferath. De christelijke elementen in *Parsifal* brengen ons naar het volgende hoofdstuk.

6.6. Verlossing door het christendom

In 1892 verschenen de hier reeds eerder vermelde *Muzikale Studiën* van Van Zuylen van Nijvelt, die het hoofdstuk ‘Het christelijk element in Richard Wagner’s muziekdrama’s’ bevatten. De schrijver tracht de hoedanigheid en afkomst van door Wagner gebruikte Middeleeuwse mythen na te gaan. Hij komt tot de conclusie dat de in verschillende streken van Europa ontstane mythen hetzij van christelijke oorsprong zijn, soms met heidense c.q. voorchristelijke elementen, hetzij gerekend kunnen worden tot de zogenaamde oude natuurmythen, zoals de Eddagedichten, die een belangrijke bron waren voor Wagners *Ring des Nibelungen*. Hij ziet in dit werk, evenals in *Tristan und Isolde* en in *Die Meistersinger von Nürnberg* christelijke invloeden niet of nauwelijks aanwezig. Van belang is natuurlijk wat als criterium voor christelijk kan gelden. Van Zuylen van Nijvelt noemt de Bergrede (Mattheüs 5-7), maar vindt dat wezen en doel van het christendom dieper liggen:

‘en wel in de verlossing, die het der menschheid brengt. De godsdienst wil verlossen van de zonde en den dood; de verlossing door het Christendom ligt in het gevoel van de afhankelijkheid van God, in de liefde, het zedelijk bewustzijn dat de zinnelijke natuur in ons overwint. Door het

leven en sterven van Jezus kwam de verlossing in de wereld en kan in elk Christelijk gemoed worden nagestreefd.

“Des menschen Zoon is gekomen om te dienen, en zijn leven te geven tot een rantsoen voor velen”; de reine zichzelf opofferende liefde werkt als eene verlossende macht: dat is de Christelijke idee; de moraal is als een middel tot geestelijke verlossing der menschheid te beschouwen. Naar verlossing streven alle Wagnersche helden: de Hollander, Tannhäuser, Amfortas, Kundry, ja zelfs de in zonde en schuld vervallen oppergod Wotan’.⁵⁷

Het is hiermee duidelijk dat voor Van Zuylen van Nijvelt *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* en *Parsifal* als christelijk geïnspireerd gelden.⁵⁸ Ook in *Der Ring des Nibelungen* meent hij, weliswaar moeilijker, christelijke elementen te ontdekken: ‘op gouddorst en heerszucht kleeft een vloek’.⁵⁹ Christus weerstond in de woestijn deze verzoeking (Mattheüs 4). Wanneer in de *Götterdämmerung* deze gehele onzedelijke godenwereld in vlammen opgaat, ziet Van Zuylen van Nijvelt in de gestrafte zonde de afschrikking die zeker in de juiste verhouding tot de zedelijke christelijke wereldorde staat.⁶⁰ Zelfs in *Tristan und Isolde* ontwaart de schrijver een christelijke trek. Hij onderkent de invloed van Schopenhauer (!), maar herkent in ‘het dooden der zinnelijke lusten, het najagen van een bovenzinnelijken toestand, waar geene begeerten en hartstochten zijn’ niet alleen het boeddhistische Nirwana, maar ook het christendom dat ‘de kruisiging des vleesches predikt’.⁶¹ Van Zuylen van Nijvelt sluit zijn hoofdstuk af met een bespreking van de *Parsifal*. De inhoud hiervan zal, zoals hierboven vermeld, in een apart hoofdstuk aan de orde komen, dit geldt ook voor Schuré, wiens laatste gedeelte van zijn artikel ‘De christelijke periode’ geheel aan een bespreking van de *Parsifal* is gewijd.

Het is uiteraard interessant om na te gaan hoe Fahro, die de thematiek van de verlossing tot algehele inzet van zijn uitgebreide artikel heeft gemaakt, de levensbeschouwing van Wagner ziet. Fahro, die zeer veel aandacht besteedt aan een bespreking van Schopenhauers ideeën en zijn invloed op Wagner, concludeert dat Wagner Schopenhauer in zijn pessimistische ‘Lebensverneinung’ uiteindelijk niet volgt en de verlossing hier op aarde mogelijk acht, wanneer de mens vervuld is van liefde en medelijden voor zijn medeschepselen.⁶² Deze overtuiging gaat gepaard met het aan zekerheid grenzende vermoeden dat er een andere betere wereld bestaat en dat deze, onze wereld, een morele bedoeling zou kunnen hebben.⁶³ Fahro meent dat de leer van Jezus Christus de basis is waarop Wagner zijn levensovertuiging bouwt. Hij staft dit door Wagner zelf aan te halen:

‘Man sollte doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein; sie sind durch gar nichts von aussen zu ersetzen. Sie enthüllen nur immer mehr und immer beglückender ihren tiefen Sinn.

Zu wissen, dass ein Erlöser einst da gewesen ist, bleibt das höchste Gut eines Menschen. Dies alles mit einem Mal wegwerfen zu wollen, zeugt von grosser Unfreiheit, von einer Sklaverei des Geistes durch unsinnige demagogische Einflüsse, ja, und es ist schliesslich nichts wie Renommage!⁶⁴

Dit citaat wordt aangehaald door Otto Hartwich in *Richard Wagner und das Christentum*, een werk waar Fahro's bewondering naar uitgaat en waar hij herhaalde malen naar verwijst. Hij constateert dat in Wagners oeuvre ethische motieven een rol spelen, die zich steeds bewegen rond hetzelfde thema: de verlossing van de mens en de bevrijding van de individualiteit uit de macht van het dodend formalisme.

Otto Hartwich, predikant in Bremen, ziet bij Wagner in al zijn werken een conflict tussen natuurrecht en verdragsrecht. Deze twee begrippen, deelt hij mee, stammen niet van Wagner, maar worden door hemzelf geïntroduceerd. De tegenstelling tussen deze twee begrippen is in het boek van de auteur vrijwel onafgebroken aanwezig. De manier waarop het koude, formele verdragsrecht wordt neergezet tegenover het warme verlossende natuurrecht, doet wat naïef en romantisch aan. De maatschappijkritiek, die er inherent aan is, strekt zich ook uit tot de kerk als instituut. Zowel de katholieke als de 'evangelische' orthodoxie moeten het ontgelden. Christus wordt door Hartwich gekenschetst als degene, die zich tegen het toenmalige verdragsrecht kantte en aldus de verlossing bewerkstelligde. Wagner, geen kerkelijk, maar een liberaal christen, vindt Hartwich, treedt in de voetsporen van Christus, want (betreffende de verlossing):

'An ihr arbeitete mit der Einsetzung seines Lebens Jesus Christus, und wenn nun ein Mann wie Richard Wagner sich durch seinen Werdegang unwillkürlich vor diese Erlösungsfrage gestellt sieht, so steht er damit vor der kulturgeschichtlich bedeutendsten Frage des ganzen Christentums'⁶⁵.

De analyses van Hartwich bestrijken vanuit zijn optiek zowel de *Gesammelten Schriften und Dichtungen* van Wagner als zijn dramatische werken. Ze zijn voorzien van zeer talrijke minutieuze verwijzingen naar Wagners geschriften.

Wagners levensloop en zijn zwalken tussen diverse levensbeschouwingen worden door Hartwich beschouwd als zijn 'wähnen'. Ter introductie van deze activiteit (moeilijk in het Nederlands te vertalen) vestigt hij de aandacht op het opschrift op het door Wagner in 1874 betrokken nieuwe in Bayreuth gebouwde huis Wahnfried.⁶⁶ Het nog steeds aanwezige opschrift luidt:

'Hier, wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried, sei dieses Haus von mir benannt'.

Ter verklaring roept Hartwich de hulp in van de verhandeling ‘Staat und Religion’ van Wagner,⁶⁷ waar deze het ‘wanen’ definieert als een gevoelsmatig bewustzijn van de verhouding van het individu tot zijn soort. Hierbij is de ‘waan’ de uitdrukking van een innerlijke aandrif die ons de zelfverloocherende opoffering als het ware geluk doet voorkomen. Als voorbeeld noemt hij het instinct waarmee een dier zich soms opoffert voor haar jongen. Een menselijk voorbeeld is de vaderlandsliefde. Deze waan is onderhevig aan het verdragsrecht.

Op het natuurrecht, zoals wij zagen door Hartwich hoger gewaardeerd, stoelt het religieuze wanen. Hiermee verbonden is het geloof in een andere, betere wereld door intuïtief schouwen. De mens wordt hierdoor de drager van een nieuwe wereldidee, een godsrijk op aarde. Tot zover Wagner.

Bij het opschrift op zijn forse villa – omgeven door een grote tuin en voorafgegaan door een oprijlaan, met op het voorplein een buste van Ludwig II als dank voor de financiële tegemoetkoming – kan men zich indenken dat de componist-dichter-schrijver tot rust gekomen was na een leven vol lichamelijke en geestelijke omzwervingen. In Hartwichs boek wordt het voortdurend duidelijk dat hij dit Wahnfried overdrachtelijk interpreteert als het christendom, waar Wagner na alle dwalingen zijns wegs, revolutionaire ideeën, Feuerbach cum suis, Schopenhauer, het boeddhisme, vrede vond. Hij vestigt er daarbij de aandacht op dat Wagner geen kerkelijk, dogmatisch, maar een liberaal christen is, die een praktisch christendom aanhangt, met de persoon van Jezus Christus als richtinggevend leidsman.⁶⁸ Hartwich meent te kunnen stellen dat Wagner zich zijn gehele leven meer intensief met de persoon Jezus Christus en de verlossingsidee heeft beziggehouden dan met de gedachtewereld van Schopenhauer en Beethoven (!).⁶⁹ Hij geeft hierbij vele verwijzingen naar *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Een groot deel heeft betrekking op de zogenaamde ‘Regenerationsschriften’, die tussen 1876 en 1881 gepubliceerd werden.⁷⁰ Als belangrijkste geschrift kan gelden *Religion und Kunst*.⁷¹ Er volgt hier een selectie uit Hartwichs vele verwijzingen:

- Wagner benadrukt dat de grondlegger van de christelijke religie niet slechts wijs was, zoals Boeddha, maar goddelijk.⁷²
- Het mensdom is tot degeneratie vervallen. De oorzaak is het vlees eten: ‘Vielleicht ist schon die eine Unmöglichkeit, die unausgesetzte Befolgung dieser Verordnung des Erlösers durch vollständige Enthaltung von tierischer Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der wesentliche Grund des so frühen Verfalles der christlichen Religion als christliche Kirche anzusehen’.
- Er wordt ontkend dat het christendom uit het jodendom is voortgekomen. Vervolgens wordt gesteld dat de stammengod een klein volk de heerschap-

pij over de hele wereld beloofde, zolang zij zich maar nauwgezet aan de wetten zouden houden.⁷³

- ‘Bleibt es mehr als zweifelhaft, ob Jesus selbst von jüdischen Stamme gewesen sei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer Herkunft wegen von den Juden verachtet waren, so mögen wir dies, wie alles die geschichtliche Erscheinung des Erlösers Betreffende, hier gern dem Historiker überlassen, der seinerseits ja wiederum erklärt, mit einem “sündenlosen Jesus nichts anfangen zu können”’.⁷⁴
- Over Christus: de enige die nooit loog.⁷⁵
- Wagner deinst terug voor de vraag of het bloed van de heiland, bloedend uit zijn wonden, terwijl hij hangt aan het kruis, tot het blanke of een ander ras behoort.⁷⁶ Later volgt deze conclusie:
‘Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weissen Rasse die Fähigkeit des bewussten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heilandes den Inbegriff des bewusst wollenden Leidens selbst erkennen, dass als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquell derselben, sich ergiesst’.⁷⁷

Uit deze door Hartwich aanbevolen passages blijkt dat Jezus Christus, de ‘Erlöser’, door Wagner hoog werd ingeschat, maar werd afgeschermd tegen het jodendom en de joodse religie. Het verdragsrecht van Hartwich blijkt intrinsiek verbonden te zijn met de joden en hun stammengod en Wagner blijkt een aanhanger te zijn van de leer van de arische Christus! De door Hartwich hoog geprezen christelijke inborst van Wagner blijkt gepaard te gaan met een dusdanig afstand nemen van de manifeste verbondenheid met het jodendom dat het geoorloofd lijkt om van antisemitisme te spreken. In hoeverre Hartwich met deze uitspraken instemt, wordt niet duidelijk. Hijzelf laat zich niet antisemitisch uit, maar citeert wel enige keren dergelijke uitingen van Wagner, zonder afkeurend commentaar.

Ter completering vermeld ik nog enkele verwante uitspraken: Wagner laat zich negatief uit over het Oude Testament en wil de tien geboden vervangen door ‘geloof, hoop en liefde’, het christelijke gebod, hij spreekt over: ‘diese einzige erlösende und beglückende Dreieinigkeit’⁷⁸

Keren wij terug naar Van Zuylen van Nijvelt en Fahro. Nergens blijkt dat zij weet hadden van deze door Wagner wenselijk geachte correcties op het gangbare christendom. Het is mogelijk dat zij ze wel kenden maar ze verzwegen of niet relevant vonden.

6.7. Verlossing door een vrouw

‘Die Musik ist ein Weib’.⁷⁹ Deze zin in *Oper und Drama* moet het vertrekpunt zijn in het nu volgende onderzoek naar de rol die de vrouw en het vrouwelijke spelen in zowel Wagners kunsttheoretische geschriften als in zijn muziekdramatische werken. Wagner, die zich met graagte van metaforen bedient, stelt de vrouwelijke natuur gelijk aan de liefde. Ook de geest van de muziek kan hij niet anders in zich opnemen dan als liefde.⁸⁰ Bij de gelijkstelling van de muziek en de vrouw is de liefde dus het wezenlijke element en de verbindende schakel. De vrouw, beter gezegd, zoals het er staat, *een* vrouw wordt als persoon gelijkgesteld met de muziek, een abstractum, maar elders preciseert Wagner de vrouw als het ‘ewig weibliche’⁸¹ een welhaast metafysische promotie.⁸² Wanneer wij Wagner verder volgen op zijn metaforische wegen, dan blijkt dat de dichtkunst wordt vereenzelvigd met de man, het mannelijke (zie ook hierboven p. 83). De metafoor wordt nog verder doorgetrokken door de man/de dichter gelijk te stellen met het verstand en de vrouw (het ‘ewig weibliche’)/de muziek gelijk te stellen met het gevoel. De dichter, die zijn ‘dichterische Absicht’ wil verwezenlijken, kan hierin slechts slagen, wanneer hij onder de bekoring van het ‘ewig weibliche’ – dat hem uit zijn egoïstische mannelijke verstand lokt – zich in liefde hiermee verenigt en aldus wordt verlost.⁸³

Analoog aan deze muziekesthetische beschouwingswijze, waarbij de verlossing wordt teweeggebracht door het ‘ewig weibliche’, is het thema van de verlossing, dat in bijna alle muziekdramatische werken van Wagner aanwezig is. De verlossingsrol wordt door hem daarbij met voorliefde aan een vrouw toebedeeld.

De vraag kan gesteld worden waarvan men eigenlijk moet worden verlost. Antwoord kan zijn dat telkenmale een beeld wordt gegeven van een individu of een groep, tragisch beperkt in existentie en handelen, geketend, onvrij en hieronder lijdend. Het wereldbeeld is negatief en in deze wereld is men ‘erlösungsbedürftig’. De bevrijding, de verlossing, staat in zekere relatie tot de dood, waarbij het uiteindelijke rijk van de liefde in het ‘jenseits’ geprojecteerd wordt. Aan de uitwerking van het thema verlossing wordt in Wagners dramatische werken telkens op andere wijze gestalte gegeven, in het hierna volgende zal dit worden uitgewerkt.

Het beeld van de vrouw, zoals dit in Wagners werken oprijst, is tweeledig. Zij, die de verlossing brengt, is een toonbeeld van spirituele liefde, haar erotische uitstraling blijft beperkt. Haar antagonist is de boosaardige verleidster, die de man in haar netten van zinnelijke liefde verstrikt.

In *Tannhäuser* wordt dit dualisme getoond in de tegenstelling tussen de seksueel-zinnelijke liefdesgodin Venus en de reine, weliswaar licht erotische, maar toch naar het heilige tenderende Elisabeth. In *Parsifal* worden de twee compo-

nenten, de zinnelijke en de spirituele liefde, in het ambivalente dubbelkarakter van één vrouw, Kundry, verenigd.

De gespletenheid in de liefdesopvatting is negentiende-eeuws tijdgebonden, maar ook te herleiden tot de in de eeuw bestaande belangstelling voor de troubadours en Minnesänger in de Middeleeuwen. Parallel met de in zijn werken opgevoerde tweeslachtigheid ten aanzien van de vrouw loopt Wagners eigen wisselende waardering van de vrouw. Enerzijds is zij 'die Liebe selbst'⁸⁴ en in liefdesaangelegenheden superieur aan de man, anderzijds stelt hij dat zij haar volledige individualiteit pas ontvangt in het moment van haar overgave aan de man:

'Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt'.⁸⁵

6.8. Nederlandse receptie

In het volgende zal worden getracht een indruk te geven van de receptie door Nederlandse auteurs eind negentiende, begin twintigste eeuw, van het thema verlossing zoals dat in vrijwel alle dramatische werken van Richard Wagner van kardinale betekenis is. Andere thema's, zoals macht tegenover liefde en liefde tegenover plicht culminerend uiteindelijk in het thema van de verlossing. Door zich te baseren op mythes wil Wagner op diepzinnige, maar niettemin duidelijke wijze grondwaarheden van het leven tot uitdrukking brengen.

Zoals herhaaldelijk is gebleken, ondergingen de Nederlandse auteurs sterke invloeden van buitenlandse schrijvers, zodat het soms noodzakelijk is deze in de beschouwingen te betrekken. Dit geldt met name voor Van Zuylen van Nijvelt, die zich soms duidelijk conformeert aan Edouard Schuré. In gevallen waarin feiten, meningen of gezichtspunten, die volgens mij van betekenis zijn, niet door de Nederlandse auteurs worden vermeld, wordt gerefereerd aan hedendaagse literatuur. Het zal duidelijk zijn dat alle schrijvers schatplichtig zijn aan Wagners geschriften.

Het thema verlossing is reeds aanwezig in Wagners vroege werken *Die Feen*⁸⁶ en *Das Liebesverbot*. In de prachtlievende *Rienzi* ontbreekt het. In het hierna volgende is gekozen voor een gecombineerde bespreking van achtereenvolgens *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*, omdat er in deze drie werken een aantoonbare voortschrijdende ontwikkeling is van het thema verlossing. Als invalshoeken fungeren voornamelijk de al of niet aanwezige christelijke geïnspireerdheid en de rol van de vrouw.

6.9. Der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin

Der Fliegende Holländer, in Frankrijk gecomponeerd, gedeeltelijk op het platteland, ging in 1843 in Dresden in première. Wagner werd hierna benoemd tot Koninklijk Saksisch Hofkapelmeester. De première van *Tannhäuser* vond in Dresden plaats in 1844. Een reeds voorbereide eerste opvoering van *Lohengrin* werd in 1848 door de intendant van het theater afgezegd. In 1849 wijkt Wagner als politiek vluchteling uit naar Zwitserland. De première van *Lohengrin* vond pas in 1850 in Weimar plaats onder leiding van Liszt, buiten aanwezigheid van Wagner.

Wagner, die in Zürich zijn tijd grotendeels besteedde aan het schrijven van theoretische werken, zijn 'Hauptschriften', schreef hier ook in 1851 *Eine Mitteilung an meine Freunde*, waar hij onder meer een beeld geeft van de ontstaansgeschiedenis van *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*. Opvallend is de manier waarop hij zich achtereenvolgens met de drie hoofdfiguren van de drie mythische verhalen identificeert en ze, gemoderniseerd en ingebed in andere omstandigheden, vergelijkt met zijn eigen artistieke en persoonlijke ontwikkeling. Deze projectie in het autobiografische levert een kunstenaarsdrama op, metaforisch naar beide kanten te duiden, naar de mythe en naar zijn persoonlijk leven.

In de zeevaarder, die gedoemd is eeuwig over de zeeën te zwalken, die in zijn vertwijfeling verlangt naar de dood en slechts verlost kan worden door een vrouw, herkent Wagner zichzelf. In plaats van aan de zee, moet men dan denken aan de metropool Parijs, waar hij enkele jaren, rusteloos en vertwijfeld, vergeefs trachtte zichzelf artistiek te bewijzen. Het verlangen naar het vrouwelijke element moet vervangen worden door de heimwee naar zijn vaderland, Duitsland.⁸⁷

In de figuur van Tannhäuser worden wij de man gewaar, die gevoelsmatig heen en weer geslingerd wordt tussen Venus, die hem zinnelijk-seksueel genot schenkt en Elisabeth, die hem vervult met innige spirituele liefde. Wagner vergelijkt het zinnelijk verlangen van Tannhäuser naar Venus met zijn eigen neiging – na het grote succes van zijn *Rienzi* in 1842 in Dresden, dat leidde tot zijn vestiging aldaar en zijn benoeming tot Koninklijk Saksisch Hofkapelmeester – zich te vergenoegen met zijn roem en zich te conformeren aan een operabedrijf dat hij in zijn oppervlakkigheid verafschuwde, maar in de glans waarvan hij zich toch eigenlijk wel wilde koesteren. Hij verlangde naar 'ein reines, keusches, jungfräuliches'.⁸⁸ Uit de context wordt duidelijk dat dit laatste overdrachtelijk moet worden opgevat en zijn verlangen weergeeft naar een edel, poëtisch kunstwerk met diepe betekenis, zoals hij dat in zijn *Tannhäuser* ook gestalte zou geven.

Nadat Wagner zich aanvankelijk in Dresden gelukkig voelde, bekropen hem gevoelens van eenzaamheid. De operapraktijk in Dresden verschilde niet

principeel van die in Parijs en over het algemeen prefereerde het publiek de Italiaanse en de Franse opera, waarin het solistendom domineerde. Wagners *Tannhäuser* had minder succes dan hij gehoopt had.

Vanuit de ijle, zuivere kunstenaarshoogte verlangde hij af te dalen naar 'de innigheid der menselijke liefdesomarming'.⁸⁹ Het is hetzelfde verlangen dat Lohengrin, de met goddelijke eigenschappen uitgeruste zoon van Parsifal bezielt, wanneer hij uit zijn verhevenheid afdaalt en de liefde vindt bij Elsa. Analoot is de vertelling van Zeus en Semele uit de Griekse mythologie.⁹⁰

De drie mythische verhalen, *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*, met de parallel lopende persoonlijke beleving van Wagner als spiegelbeelden, worden door Fahro in een doorlopend verhaal weergegeven met citaten, al of niet vertaald uit *Eine Mitteilung an meine Freunde*.⁹¹ Het element van de verlossing is in alle drie werken aanwezig, zij het nog niet bewust neergelegd. Een vrouw bewerkstelligt telkens deze verlossing. De wanhopig ronddolende zeevaarder wordt verlost door Senta, de seksueel verslaafde Tannhäuser door Elisabeth en de eenzame Lohengrin door Elsa. De verlossing door de liefde van een vrouw is zowel bij Senta als bij Elisabeth verbonden met het offer van hun leven, met de dood. Fahro noemt Elisabeth heilig. Zij verlost de zondaar Tannhäuser uit zijn zinnelijke bevangenheid. Hij stemt daarbij in met de antiseksuele moraal die in *Tannhäuser* overheersend aanwezig is.⁹² De verontwaardiging bij de ridders over Tannhäuser, die in zijn liederen er openlijk voor uitkomt op de Venusberg vertoeft te hebben, is groot, hij wordt met de dood bedreigd en kan slechts door tussenkomst van Elisabeth gered worden. Boetedoening, door een pelgrimstocht naar Rome te maken, zou zijn ziel misschien nog kunnen redden, maar later blijkt dat de paus hem geen vergiffenis heeft geschonken.

Het is mogelijk om in deze droevige negatieve afloop van de pelgrimstocht een veroordeling van de katholieke kerk en zijn zieleherder te zien door Wagner, die ten tijde van het ontstaan van de *Tannhäuser* antiklerikaal was ingesteld. Anderzijds kan de opeenvolging zonde, boete, straf, offer en dan toch vergeving, dus verlossing, gezien worden als een manifeste, christelijk geïnspireerde moraliteit. Hoewel de context uiteraard anders is, is een christelijke duiding van *Der Fliegende Holländer* en *Lohengrin* ook zeer wel mogelijk.

Bij Fahro, die verscheidene malen met grote waardering verwijst naar Hartwachs *Richard Wagner und das Christentum*, is hiervan totaal geen sprake. Hartwich is hierin ook voorzichtig. Met zijn fenomenale kennis van Wagners geschriften weet hij dat Wagner zelf de (althans uitsluitend) christelijke tendens in *Tannhäuser* en *Lohengrin*, die als mythen trouwens ook voorchristelijke varianten hadden, nadrukkelijk ontkent.⁹³

Hartwich weet zijn conclusie dat alle werken van Wagner getuigen van zijn diepe religiositeit en van zijn liberale, niet kerkelijk-dogmatische christelijke

gezindheid uit te stellen: immers, Wagners christelijke geïnspireerdheid zou toch nog wel duidelijk zijn hoogte- en eindpunt bereiken bij *Parsifal* en in de voorafgaande werken zou zij dan alsnog blijken bewust of onbewust vorm te hebben gekregen. Feuerbach, Schopenhauer en het boeddhisme zouden zijn aan te merken als zijn 'Wähnen'.

Is bij Fahro dus in het geheel geen verwijzing naar christelijke invloed te vinden, hij sluit zich enige malen aan bij Hartwichs these dat alle werken van Wagner een weergave zijn van de strijd tussen natuurrecht en verdragsrecht. Men zou het van iemand, die zo van zijn bewondering voor Hartwich getuigt niet verwachten, maar Fahro constateert in alle drie de hier aan de orde zijnde werken van Wagner 'Willensverneinung', een aan Schopenhauer gerelateerd streven. Deze 'idee', zegt hij, treedt het meest zuiver aan het licht in *Der Fliegende Holländer*, zowel bij de Hollander als bij Senta, die beide de wil tot leven 'verloochenen', hoewel de oorzaak verschillend is, bij de Hollander het lijden, bij Senta het medelijden. Ook bij *Tannhäuser* en *Lohengrin* neemt Fahro een gelijke strekking waar en citeert Wagner, die schrijft dat wanneer in deze werken 'ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens'.⁹⁴ Dat er hier bij Wagner sprake is van 'Schopenhauer avant la lettre' omdat de tijd van ontstaan van *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*, de jaren veertig, en het jaar dat Wagner *Die Welt als Wille und Vorstellung* van Schopenhauer las, 1854, teveel uiteen liggen, daarvan is Fahro zich bewust.

Van Zuylen van Nijvelt, die in 1892 zijn hoofdstuk 'Het Christelijk element in Wagner's muziekdrama's' als onderdeel van zijn *Muzikale Studien* had geschreven, ontkent Schopenhauers invloed, maar treft de christelijke geest overal bij Wagner aan. Hij stelt vast, zoals eerder vermeld (zie p. 96) dat 'alle Wagnersche helden' naar verlossing streven, de Hollander, Tannhäuser, Amfortas, Kundry, ja zelfs de oppergod Wotan, die met zonde en schuld beladen is, en schrijft dat er momenten zijn die 'zelfs het meest orthodox Christelijk gemoed kunnen bevredigen'.⁹⁵ Aangaande de dood van Elisabeth en Tannhäuser schrijft hij over de schone allegorie van zelfopofferende liefde, die 'den echt Christelijken geest' ademt.⁹⁶ En met betrekking tot *Lohengrin* spreekt hij van 'deze reine geest des middeleeuwschen Christendoms'.⁹⁷ Dat zijn uitspraken op gespannen voet stonden met de ter zake hierboven vermelde van Wagner, scheen hem onbekend te zijn.

De zienswijze van Van Zuylen van Nijvelt komt globaal overeen met die van Schuré, wiens artikel hij in een samenvattende vertaling in 1892 weergeeft, maar Schuré legt wel wat andere accenten. Hij noemt *Tannhäuser* en *Lohengrin* twee werken van een misschien verketterd christendom, maar van 'diep spiritualisme en transcendent mysticisme'.⁹⁸ In *Tannhäuser* ziet hij een botsing tussen

heidendom en christendom. Hij brengt deze tegenstelling over naar zijn tijd en ziet in de negentiende eeuw deze controversen zich manifesteren in wetenschap, wijsbegeerte, letterkunde en andere kunsten. Hij noemt dit het conflict tussen het zinnelijk en het mystiek element. Bij *Lohengrin* ziet Schuré de esoterie nog duidelijker gestalte krijgen. Lohengrin is het type van de ingewijde en de legende van Lohengrin is verbonden met die van de Graal. Schuré verwelkomt de terugkeer van de idee van de initiatie, verbonden met de openbaring, voortkomend uit antieke mysteriën en voortlevend in de eerste christelijke gemeenschappen, maar door Augustinus uit de kerk verbannen en vervangen door de eis van blind geloof en absolute autoriteit.

6.10 Tristan und Isolde

De eerste pogingen van Wagner om de Nibelungensage aan te wenden als basis voor een drama dateren van 1848 en leiden tot het ontwerp in proza van *Siegfrieds Tod*, met veranderingen wordt dit later *Götterdämmerung*, het laatste deel van *Der Ring des Nibelungen*. De werkzaamheden aan deze tetralogie, die pas in 1876 bij de opening van het nieuwe Festspielhaus in Bayreuth integraal zou worden uitgevoerd, werden onderbroken door het componeren van *Tristan und Isolde* en *Die Meistersinger von Nürnberg*. De première van *Tristan und Isolde* vond in 1865 in München plaats. Omdat Fahro in zijn relaas de volgorde van de premières aanhoudt, volgt nu een bespreking van dit werk.⁹⁹

Fahro bestempelt *Tristan und Isolde* als een onvergankelijk hooglied op de liefde. De doodsdrijf van het liefdespaar wordt door hem geheel verklaard vanuit het gewetensconflict waarin zij zich bevinden. Bij Tristan zegeviert het 'zedelijk bewustzijn', dat hem verplicht loyaal te zijn aan Koning Marke. Zijn opdracht was om Isolde naar Marke te begeleiden. Zijn trouw aan de koning verhindert hem uiteindelijk om zich voor altijd met Isolde te verenigen. Maar Isolde voelt dat het haar onmogelijk zal zijn Marke in liefde toe te behoren en lijdt zeer onder dit besef. De enige verlossing die voor het paar mogelijk is leidt tot 'levensontkenning', tot de dood, nader aan te duiden als de vereniging in de liefdesdood. Hoewel hij Schopenhauer niet noemt, lijkt het duidelijk dat Fahro diens invloed onderkent.

Wanneer Fahro het innerlijk conflict bij het liefdespaar geheel verklaart uit de tragische gedwongen keuze tussen liefde en trouw, volgt hij de uitleg van Hartwich. De laatste ziet in de verscheurdheid niet alleen een conflict tussen verdragsrecht en natuurrecht, maar tussen liefde en trouw, waarin de eis van trouw tenslotte prevaleert.¹⁰⁰

Tristan und Isolde is het eerste drama van Wagner waarin de liefde een problematisch gegeven is, zij leidt niet bijna vanzelfsprekend naar de verlossing en

een vrouwenfiguur is niet meer in staat haar stereotype rol te vervullen. Drebber toont aan dat de hartstochtelijke liefde van Tristan en Isolde vol is van een wezenlijke onvervulbaarheid, hun liefdesverlangen, hun 'sehnen', veroorzaakt alleen maar een herhaald, nog heviger 'sehnen' en brengt een lijden met zich mee dat alleen nog een uitweg vindt in de dood.¹⁰¹ Uiterlijke omstandigheden, zoals het feit dat Isolde aan Marke is toegezegd, de boosaardigheid van Melot of de toverdrank (het paar zou deze zelf gebrouwen hebben) zijn van minder belang.

App laat zien dat Wagner zich met betrekking tot de liefde steeds meer tussen twee polen beweegt, tussen verlossing *door* de liefde en verlossing *van* de liefde. De verlossing *door* de liefde, het thema in *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*, verschuift dan allengs naar verlossing *van* de liefde in *Tristan und Isolde*, *Die Sieger* (niet gecomponeerd) en *Parsifal*.¹⁰²

Laten wij terugkeren naar de Nederlandse receptie. Van Zuylen van Nijvelt, die laat uitkomen dat hij zeer wel op de hoogte is van Wagners bewondering voor Schopenhauer, stelt dat de 'hoofddedachte' in *Tristan und Isolde* is: 'het dooden der zinnelijke lusten, het najagen van een bovenzinnelijken toestand, waar geene begeerten en hartstochten meer zijn'.¹⁰³ Hij ziet verband met het boeddhistische Nirvana, waar geen begeerte zonde en smart zijn, maar ook met het christendom, dat 'de kruisiging des vleesches predikt'.¹⁰⁴ Men zou kunnen zeggen dat Van Zuylen van Nijvelt hiermee de verlossing *van* de liefde beperkt tot het op seksueel-vijandige wijze afzweren van de zinnelijke lusten ten faveure van een verheven geestelijke eenwording, die in de slotscène in de 'Liebestod' zou plaatsvinden. Hij vervolgt:

'Naar mijne meening is die trek van 's menschen geest naar het verhevene, onbegrijpelijke, het heimwee naar eene betere wereld, naar zielerust nergens schooner wedergegeven dan in het voorspel en de slotscène van "Tristan". Intusschen, hierover lopen de meeningen uiteen: een onzer eerste toonkunstenaars en muziekgeleerden, met wien ik de Wagnerquaestie besprak, noemde bedoelde toongedichten eene schaamteloze apotheose van den zinnenlust; tot verklaring dezer meening kan misschien dienen dat die componist den "Tristan" nooit in Bayreuth of elders had zien opvoeren'.¹⁰⁵

Het is jammer dat Van Zuylen van Nijvelt zijn zegsman niet noemt. De chromatische verglijdingen, uitgaande van het beroemde Tristanaccoord, de vele modulaties en het vele malen verwijlen bij de dominant maakten op hem kennelijk geen gekuiste indruk, maar het kan ook zijn dat de liefdesscène in het tweede bedrijf, zowel vanuit de tekst als vanuit de zeer gepassioneerde muziek bij 'een onzer eerste toonkunstenaars en geleerden' de suggestie van geslachtelijke eenwording, hoewel nog niet scenisch getoond, heeft doen postvatten.

Wagner bracht een duidelijke correctie aan op het ascetische postulaat van Schopenhauer. Hij bestreed op homeopathische wijze het euvel van het mate-loze, onverzadigbare liefdesbegeren door de ultieme bevrediging te laten plaats-vinden of althans sterk te suggereren. Omstreeks 1892 kon een luisteraar in Ne-derland in *Tristan und Isolde* blijkbaar naar believen het doden of het genieten van zinnelijke lusten gewaar worden.

6.11. Die Meistersinger von Nürnberg

De première vond in 1868 in München plaats. Fahro vindt ook in dit werk de verlossingsidee aanwezig. Over Hans Sachs, die er van afziet naar de hand van Eva te dingen, ten faveure van Walter von Stolzing, schrijft hij:

‘Wagner geeft ons hier in de gestalte van den eenvoudigen handwerksman Hans Sachs een toonbeeld van grootheid des harten, welke zonder we-dergade is. Sachs’ zelfopoffering is een daad, welke enkel hare verklaring vindt in de zedelijke grootte van den man, wiens verlossende liefde hoog verheven is boven elk conventioneel recht dezer baatzuchtige wereld’.

Ook hier leunt Fahro weer op Hartwich, zijn ‘conventioneel recht’ is hetzelfde als diens verdragsrecht. Het lijkt mij overtrokken om in deze komische opera ook op andere plaatsen de verlossingsidee te signaleren.

6.12. Der Ring des Nibelungen

Tegen de zin van Wagner vonden de premières van *Das Rheingold* en *Die Walküre* respectievelijk in 1869 en 1870 in München plaats. De eerste drie uit-voeringen van de volledige cyclus in 1876 in Bayreuth waren een hoogtepunt in Wagners leven. Het volkomen mythologische drama, waarin goden, reuzen, nimfen, Walküren, schikgodinnen, een draak en vogeltjes optreden, speelt zich af in het perspectief van het ontstaan en het vergaan van de wereld. Bron was de Noordse mythologie, in het bijzonder de Edda. Het twintig uur durende drama dat bol staat van mythologische en muzikale symboliek vraagt om uitleg van de betekenis in het menselijke vlak. De commentaren en antwoorden zijn veel-vuldig en uiteenlopend. Algemeen wordt onderkend een strijd tussen enerzijds macht, geld en bezit en anderzijds de liefde.

Vanaf 1848 hield Wagner zich met de stof die zou leiden tot *Der Ring des Nibelungen* bezig, de volledige tekst werd in 1853 afgesloten, dus nog voor zijn kennismaking met geschriften van Schopenhauer in 1854. Wagner, woon-

achtig in Zwitserland, persona non grata in alle Duitse landen, was nog in zijn 'revolutionaire periode'. Dinger stelt dat Wagner in deze tijd, toen hij de religie en in het bijzonder het christendom verwierp, in zijn streven het 'Reinmenschliche' en 'das Menschlich-Natürliche' tot norm te verheffen, een principe nodig had dat als ethische basis kon dienen. Sedertdien komt het gebruik van het woord liefde, zowel in zijn *Dichtungen* als theoretische werken veelvuldig voor.¹⁰⁶ In *Der Ring des Nibelungen*, schrijft Dinger, laat Wagner de ontwikkeling zien vanuit een huidig egoïstisch tijdperk naar een aëra van de liefde.¹⁰⁷ Deze heilsverwachting speelt ook een rol in de visie van Bernard Shaw, die in de reuzen het proletariaat, in de nevelingen de kapitalistische ondernemers en in de goden de leidende intellectuelen ziet. De held Siegfried is de anarchist.¹⁰⁸

Een geheel andere uitleg geeft uiteraard Hartwich, die de *Ring* één grote 'Erlösungssymphonie' noemt. *Der Ring des Nibelungen* en *Parsifal* ziet hij als een continuüm, waarbij de uiteindelijke verlossing in de *Parsifal* plaatsvindt. Ook *Tristan und Isolde* en *Die Meistersinger von Nürnberg* passen in dit geheel, aldus Hartwich, die zich hierbij beroept op Chamberlain.¹⁰⁹ Hartwich is er van overtuigd dat Wagner, die zijn verlossingsgedachte uiteindelijk in de *Parsifal* inkleedt als een christelijke mythe, al zijn verlossingsthema's als christelijk herkend heeft.¹¹⁰

Ik bepaal mij nu tot de Nederlandse receptie.

Van Zuylen van Nijevelt vindt het moeilijk een christelijk element in de *Ring* te ontwaren, het is allemaal nogal heidens, maar de grondgedachte vindt hij een duidelijke strekking hebben: zij die zich hartstochtelijk overgeven aan 'gouddorst en heerschzucht' zullen getroffen worden door een vloek. Hij verwijst naar Mattheüs 4 waar Jezus weerstand biedt aan de verzoeking van de duivel, die hem onbeperkte macht over de wereld in het vooruitzicht stelt. Van Zuylen van Nijevelt vindt het zeer terecht dat in de *Götterdämmerung* de gehele onzedelijke godenwereld in vlammen opgaat. Deze straf, zo constateert hij, staat in een juiste verhouding tot de zedelijke christelijke wereldorde.¹¹¹

Schuré geeft (in de weergave door Van Zuylen van Nijevelt) vele esoterische verklaringen en toelichtingen:

- * Erda is de universele ziel, die de beginselen van het al in zich sluit, één van de diepste beginselen van de esoterische leer.
- * De worsteling tussen Wotan en zijn dochter Brünnhilde kent vele analogieën in mythologieën. Schuré noemt onder andere Zeus en de Titanen, Jehova en Lucifer.
- * Het vuur dat Wotan door Loge om Brünnhilde heen laat leggen wordt door hem vergeleken met haar aura, de uitstraling van haar astrale lichaam.

Zoals al eerder is geconstateerd (zie boven pp. 94-95), is Schuré zeer teleurgesteld in het slot van de *Götterdämmerung*, in de brand van Walhall en de ondergang van het heelal: al het voorafgaande heeft slechts geleid tot anarchie, alleen de geabstraheerde liefde blijft over. Schuré kan weer niet anders dan de kwalijke invloed van de pessimistische Schopenhauer waarnemen en hij ziet bij Wagner de schizofrenie tussen de dichter-ziener en de wanhopige denker.

Van Zuylen van Nijvelt maakt in zijn samenvatting niet duidelijk hoe Schuré tot dit oordeel gekomen is. We moeten hiervoor naar de oorspronkelijke tekst van Schuré in de *Revue des deux mondes* gaan.¹¹² Daar blijkt dat Schuré zijn mening staft met de weergave van Brünnhildes laatste woorden, voordat zij met haar paard Grane op de brandstapel springt, een reinigende, verlossende daad, uit opofferende liefde tot de wereld en tevens zich aldus begevend in de liefdesdood met Siegfried. Ik geef deze in 1852 door Wagner geconcipeerde tekst thans in het Duits weer:

Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchlender Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
lässt – die Liebe nur sein.¹¹³

In deze tekst is – afgezien van het feit dat, zoals eerder bleek, de invloed van Schopenhauer op Wagner nog niet aanwezig was – zelfs de eventuele tendens ‘Schopenhauer avant la lettre’ gering. In de laatste twee regels lijkt de liefde, losgemaakt uit de lust en het lijden, een verlossend alternatief te zijn en het is de vraag of dit strookt met de leer van de Frankfurter wijsgeer. Wagner nam bovenstaand tekstfragment in 1872 op in zijn *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, maar componeerde het niet, omdat volgens zijn eigen woorden ‘ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird’.¹¹⁴

De tekst die uiteindelijk gecomponeerd werd staat dicht bij die uit het eerste ontwerp, *Siegfrieds Tod*, uit 1848. Schuré, die blijkens een noot in zijn artikel deze versie ook kende en er de voorkeur aan gaf, moet dit fragment niet alleen hebben gelezen, maar ook gehoord in zijn verklanking en gezien in zijn inscenering, want, als fervent wagneriaan (hij kende Wagner ook persoonlijk) was hij aanwezig bij de première van *Der Ring des Nibelungen* in 1876 in het Festspielhaus in Bayreuth.

Het slot van de *Götterdämmerung* – tevens het slot van de hele cyclus dat vele tekstuele veranderingen van Wagner onderging – laat verschillende interpretaties toe. Schuré ziet alleen vernietiging en uitzichtloosheid. De vuurrode hemel zou echter ook, als morgenrood, de belofte van een nieuw begin in kunnen houden. Hoelen wijst op een brief aan Wagner van Eiser, waarin deze het verlossende slotthema van fluiten en violen aan het slot van de *Götterdämmerung* uitlegt als de belofte van een nieuwe wereld. Wagner antwoordde bevestigend.

Dahlhaus noemt het thema de uitdrukking van de liefde:¹¹⁵

Wagner schreef wel degelijk, in 1856, een tekst als slot van de *Götterdämmerung*, die sterk onder invloed stond van Schopenhauer en het boeddhisme. Deze tekst volgt hier. De begrippen ter rechterzijde dienen als verklaring van de tekst ter linkerzijde.

Aus Wunschheim zieh' ich fort	(Wille)
Wahnheim flieh' ich auf ewig;	(maya, avidya)
des ew'gen Werdens	(Vergänglichkeit)
offne Tore	
schliess ich hinter mir zu:	
nach dem wunsch- und wahnlos	(Verneinung des Willens)
heiligsten Wahland,	(Entsagung)
der Welt-Wanderung Ziel,	(nirvana)
von Wiedergeburt erlöst	(Metempsychose/Palingenesie)
zieht nun die Wissende hin	(Wissen, prajna)
Alles Ew'gen / seliges Ende	
wisst ihr, wie ich's gewann?	
Trauernder Minne tiefstes Mitleid	(Mitleid, karuna)
schloss die Tore mir auf:	
Wer über Alles	
achtet das Leben,	(Willensbejahung)
wende sein Auge von mir.	
Wer aus Mitleid	
der Scheidenden nachblickt,	
dem dämmert von fern	
die Erlösung, die ich erlangt.	(durch Mitleid wissend)
So scheid' ich grüssend, Welt, von dir! ¹¹⁶	

De tegenstelling tussen beide teksten, uit 1852 en 1856, de één getuigend van 'optimistisch Feuerbachse' verlossing *door* de liefde, de ander van 'pessimistisch Schopenhauers-boeddhistische' verlossing *van* de liefde, illustreert treffend het dilemma dat Wagners werk en leven kenmerkt.

Ook Fahro¹¹⁷ ziet in de *Ring* de filosofie van Schopenhauer aanwezig, maar dan niet, zoals bij Schuré uitsluitend in de brand van Walhall, maar voortdurend in het hele werk. Fahro is er zich wel terdege van bewust dat van een daadwerkelijke invloed van Schopenhauer geen sprake geweest kan zijn.¹¹⁸ Hij vermeldt dat Wagner in een brief aan August Röckel schrijft dat hij met verbazing de grondgedachte van Schopenhauer in zijn *Ring des Nibelungen* heeft aangetroffen. De wil, het begeren, aldus Fahro, krijgt in *Das Rheingold* gestalte wanneer Alberich van de Rijndochters het goud steelt en daaruit de ring smeedt, die hem de wereldmacht zal verlenen. De hoofdpersoon in de gehele *Ring* is de oppergod Wodan, 'de belichaming van den oorspronkelijken wil', die zich op slinkse wijze eveneens meester maakt van de ring, maar zich niet kan bevrijden van de vloek die er op rust. Wodan is, ondanks zijn oppermacht, niet vrij, maar gebonden door wereldverdragen, krachtens welke hij regeert. Hij compromitteert zich door het verdrag met de reuzen, waarbij hij hun Freia belooft, van welke belofte hij zich slechts kan bevrijden door de roof van de ring. Tengevolge van de heiliging van de echt, waar hij door zijn echtgenote Fricka nadrukkelijk aan wordt gehouden, komt hij in conflict met zijn lievelingsdochter Brünnhilde. Om zich van de vloek, die op de ring rustte, te ontlasten, probeert hij zich te bedienen van een van hem onafhankelijke, vrije held, Siegfried, maar deze poging mislukt, want de vloek blijft werkzaam. Langzaam rijpt bij hem het inzicht dat volkomen verlossing slechts kan intreden, wanneer de ring aan de Rijndochters wordt teruggegeven, wat echter ook de ondergang van de goden zal betekenen. 'Willensverneinung', aldus Fahro, bepaalt de eenheid en samenhang van de *Ring des Nibelungen* in hoge mate. De idee van deze 'Willensverneinung' had hij al in *Der Fliegende Holländer* aangetroffen. Door het streven van de wil, het begeren, de oorzaak van elk onrecht en alle ellende te bedwingen, is verlossing mogelijk. Fahro noemt dit het 'zedelijkheidsbeginsel', dat het fundament van de *Ring* uitmaakt.¹¹⁹

Hoe is het echter gesteld met de macht, die uiteindelijk superieur blijkt te zijn aan onrecht en kwalijke manipulaties, de liefde, en in het bijzonder met de weergave door de Nederlandse auteurs van de rol die een vrouw, Brünnhilde, hierin speelt?

Van Zuylen van Nijvelt geeft niet meer dan een korte eervolle vermelding: de mensheid ontvangt van Brünnhilde 'als laatste gift het rijk der liefde'.¹²⁰ Schuré vermeldt dat zij tenslotte 'de laatste grond der dingen door haar onzegbare smart heeft erkend'.¹²¹ Fahro constateert dat zij na de dood van Siegfried 'wetend' is geworden (dit refereert aan 'wissend wurde ein Weib' in de tekst). 'Het niet-zijn

dunkt haar het hoogste' schrijft hij met Schopenhauerachtige duiding en door haar daad wordt het duidelijk dat de liefde de universele wereldmacht is.

De langzame trapsgewijze bewustwording van Brünnhilde wordt door de auteurs nergens beschreven. Drebber laat zien dat Brünnhildes ontwikkeling die tot 'weten' leidt zich in drie etappes voltrekt, vanaf het leren kennen van de menselijke liefde (*Die Walküre*) via haar menswording en liefdesecuforie (*Siegfried*) naar teleurstelling in de liefde (*Götterdämmerung*).¹²²

6.13. Parsifal

'L'art est redevenue *Religion*'. Deze zinsnede, bijna een vreugdevolle uitroep, herinnert impliciet aan de twee-eenheid die er in het theater in de Griekse Oudheid geweest zou zijn. Het herstel van deze eenheid van religie en theater, gepaard gaande met een sociale functie, was een levensideaal van Richard Wagner.

Jhr. J.L. de Casembroot haalt in zijn artikel 'Parsifal' in het *Maandblad voor Muziek* bovenstaand citaat aan, afkomstig uit *Parsifal* van Maurice Kufferath.¹²³ Zijn artikel verscheen in 1891, negen jaar na de première van de *Parsifal* in 1882 in Bayreuth en is meer dan alleen een boekbespreking. De Casembroot stelt dat mythen diepzinnige verhalen zijn, waarin eeuwige waarheden zijn verdicht tot een zinnebeeld. De hierin vervatte gedachte heeft een bedoeling, wordt omgevormd tot een leer en deze leidt tot een moraal. De moraal, aldus De Casembroot, wordt vervolgens tot godsdienst verheven.

De moraal van de oude Parsifal-mythe is universele liefde, waarvan de hoogste menselijke uitdrukking het medelijden is. Volgens De Casembroot zijn de in de natuur wortelende moraal en het hiermee samenhangende algemeen zuiver-menselijke gevoel (het 'rein-menschliche' bij Wagner) van oudere datum dan de godsdienst. Godsdiensten sterven en dogma's verdwijnen, meent De Casembroot, en het kan dan ook niet de taak van de godsdienst zijn deze natuurmoraal te openbaren: 'Gelijk haar eertijds de dichtkunst vertolkte, is het heden ook de dichtkunst in haar' schoonsten vorm, het drama, en het drama in zijne volkomenste ontwikkeling, het toondrama, dat tot deze taak geroepen is. Door de macht dier moraal wordt de kunst wat zij eenmaal geweest is: godsdienst'...¹²⁴ Een kunstwerk dat ons de grote levensvragen in treffende symbolen laat zien, heet terecht 'Bühnenweihfestspiel'.

Het lijkt geboden om ook Wagner zelf aan het woord te laten als hij in *Religion und Kunst* schrijft:

'Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr ge-

glaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen'.¹²⁵

Dit geldt in hoge mate voor de *Parsifal*. Het lijkt er op dat we weer terug zijn bij ons uitgangspunt 'Verlossing door de kunst', maar dan wel specifiek bij de toonkunst, die ons in het drama een in de godsdienst vervatte moraal verschaft. Welke godsdienst zou dat zijn? Het antwoord van De Casembroot is meervoudig.

Ik geef er de voorkeur aan om inzake een antwoord op de vraag hoedanig de godsdienstige inhoud is van Wagners zwanenzang eerst te gaan naar Van Zuylen van Nijvelt in zijn al meer ter sprake gebracht artikel 'Het Christelijk element in Richard Wagners muziekdrama's', ondergebracht in zijn *Muzikale Studiën*.

Van Zuylen van Nijvelt herleidt de religieuze inhoud van de Graalsage van Wolfram von Eschenbach, die Wagner hoofdzakelijk tot bron diende, tot de Evangelische geloofsbelijdenis van de Waldenzen, die ten nauwste verband houdt met de leer van Wiclyff en evenzo met die van Huss en Luther. De Waldenzen stonden in de dertiende eeuw, evenals de Katharen, bloot aan vervolgingen. Van Zuylen van Nijvelt geeft een edict uit 1212 weer van de orde der Dominicanen, gericht tegen de Waldenzergemeente in Straatsburg:

'Men moet God alleen door Christus in geest en waarheid aanbidden. Dit is eene ketterij. De jonkvrouw Maria en de Heiligen begeeren niet dat men ze aanroep. Dit is eene ketterij. Dat de Paus een hoofd is van de gansche wereld en over alle Koninkrijken macht hebbe, gelooven zij niet. Dit is eene ketterij. De biecht, absolutie en ban houden zij voor onnodig; de Paus is mensch en daarom feilbaar; de Mis dient tot niets, want het bestaan van het vagevuur is niet bewezen; zij verwerpen alle goede werken, zeggende dat Christus voor ons het beste werk heeft gedaan, daar hij voor onze zonden stierf. Dit is eene ketterij'.¹²⁶

Van Zuylen van Nijvelt vindt dat het derde bedrijf van *Parsifal* op waardige en verheffende wijze met Parsifals doop en de zondenvergeving van Kundry gestalte geeft aan een verlossing, die wel ver verwijderd is van de idee van een vagevuur en noemt dit een echt christelijke opvatting. Hij betuigt hierbij zijn instemming met de door hem vermelde ontkenning door de Waldenzen van het bestaan van het vagevuur. Hij ziet de *Parsifal* als een voortzetting van de *Götterdämmerung* met de liefde als leidraad. Zowel de prediking van het Koninkrijk der Hemelen als de weergave van het rijk der duisternis zijn aanwezig, evenals de tegenstellingen zonde tegenover schuld en boete tegenover verlossing. De *Parsifal* is een zedelijk drama dat een morele invloed op ons kan hebben. De triomf door Parsifal over de verleiding in het tweede en derde bedrijf roept de

herinnering op aan Christus die de verzoeking weerstond en de mensheid de weg naar het heil wees. Wagner heeft er naar gestreefd de mystieke symbolen van de christelijke kerk en de daarin verborgen waarheden door een ideale voorstelling meer toegankelijk te maken.

Van Zuylen van Nijevelt gewaagt in het kort van brahmanisme en boeddhisme. Bij Wagner stond het christendom in hoger aanzien, meent hij. Hoewel er volgens hem geen twijfel aan kan bestaan dat Wagner in zijn *Parsifal* christelijke beginselen was toegedaan, vermeldt hij toch dat 'Schopenhauers ethiek' bij hem kennelijk een rol speelt met name in de ascese, die voortspuit uit de 'Verneinung des Willens zum Leben'. Dit, zegt Van Zuylen van Nijevelt, blijkt duidelijk wanneer Parsifal de 'verlokking des vleesches' weerstaat, Kundry zeggierend afwijst en aldus verlossing en bekering bewerkstelligt.¹²⁷

Het is vanzelfsprekend dat Schuré de *Parsifal* ziet als een geheel door het christendom geïnspireerd drama. Zijn indeling van Wagners geestelijke ontwikkelingsgang in drie perioden met als derde 'De Christelijke periode: Parsifal'¹²⁸ geeft hier blijk van. Schuré geeft zijn esoterische visie: 'Parsifal vertoont ons het *drama zelf der inwijding* in drie bedrijven: I de Voorbereiding II de Beproeving en III de Verluchting'¹²⁹ en het Meesterschap'. In het eerste bedrijf, de voorbereiding, valt Parsifals jeugd, met als ervaringen in zijn bewustwordingsproces het doden van de zwaan dat bij hem het 'tat twam asi'¹³⁰ teweegbrengt, het bijwonen van een Graalceremonie en de confrontatie met het lijden van Amfortas. Het tweede bedrijf, de beproeving, speelt in het toverslot van Klingsor, waar Parsifal, tegelijk met de van Kundry ontvangen kus, zijn van medelijden vervulde herinnering aan de wond van Amfortas gewaar wordt en vervolgens Kundrys verlokkingen weerstaat.

Schuré besteedt, anders dan Van Zuylen van Nijevelt, veel aandacht aan het dualisme van Kundry, die enerzijds probeert zoveel mogelijk ridders te verstricken in de netten van haar seksuele aantrekkelijkheid, anderzijds dienst doet als Graalbode en kruiden zoekt om Amfortas' wonden te genezen. Hij spreekt over 'het phenomeen der dubbele persoonlijkheid' en refereert aan de experimentele psychologie. Hij memoreert ook haar lachen over de kruisdragende Heiland. Haar opeenvolgende reïncarnaties, waar zowel Gurnemanz als Klingsor melding van maken, zijn een gevolg hiervan. Schuré spreekt van de 'Kruiswerking van haar dubbel karma, het goede en het kwade'.

De laatste acte, de openbaring, brengt de eigenlijke inwijding. Dit is voornamelijk het geval bij de 'Charfreitags-Zauber' en bij het neerdalen van de mystieke duif op de Graal. De duif is het symbool van de Heilige Geest en dit symbool, de openbaring uit hoger sferen, illustreert tevens de esoterische gedachte dat 'die inspiratie en die wijsheid op vruchtbare wijze voor de mensheid niet anders kunnen werken, dan door een georganiseerde groep ingewijden, die door een band zijn verenigd en alzoo het geestelijk heilighdom hoeden'.

Aan Schopenhauer wordt door Schuré, zoals elders, alleen in negatieve zin gerefereerd. Wagner wist zichzelf van deze kwaal te genezen. Hiertoe moest hij eerst de goddelijke wereld, die hij in de *Götterdämmerung* ineen had doen storten, weer in ere herstellen. En om te geraken tot de wedergeboorte der mensheid (de regeneratie in Wagners geschriften) moest de religie een plaats krijgen in de kunst. Hiermee behaalde hij de 'laatste schitterende overwinning van den intuïtieven ziener over den onmachtigen logiker'. Wagner had een 'voorgevoel van het christelijk esoterisme, dat zich, aansluitend aan de Grieksche Prometheus' idée, en de oude Indische wijsheid, een nieuwe aera voor de menscheit aanduidt'. Invloed van Schopenhauer in de *Parsifal* zag Schuré blijkbaar niet of wilde hij niet zien.

Geheel anders is de visie van De Casembroot, naar wiens artikel wij nu terugkeren. De Casembroot plaatst het boeddhisme, Schopenhauer en het christendom in één lijn. Hij begint zijn redenering vanaf het moment dat Parsifal met de door Klingsor naar hem toegeslingerde speer het kruisteken maakt, waarop Klingsor en zijn burcht in het niet verzinken. Nu pas kan Parsifal het domein van de Graal betreden. De Casembroot vermeldt dat, in de versie van Chrétien de Troies, Perceval over een glazen brug moet lopen om het gebied van de Graal te bereiken. Hij citeert Gurnemanz' woorden:

'Kein Weg führt zu ihm durch das Land,
Und niemand könnte ihn beschreiten,
Den er nicht selber möcht' geleiten'.¹³¹

Parsifal kan de weg naar het Graalsgebied alleen vinden na zijn betoonde zelfbeheersing en zelfverloochening. De Casembroot knoopt nu in zijn commentaar aan bij de boeddhistische idee van zelfvernietiging tot bereiking der zaligheid. Van hieruit en vanuit de er mee samenhangende leer van het medelijden maakt hij de overgang naar Schopenhauer en geeft een uiteenzetting over diens overeenkomende leer van het medelijden en het verzaken van de wil. Hierna beoogt hij zowaar dat de volledige ontkenning van de 'ikheid', waarin Boeddha's leer van het medelijden en van de universele liefde in één beeld zijn samengevat is: ... de kruisdood op Golgotha. Het bloed dat uit de wond stroomt die door een Romeinse soldaat in Jezus' zij is aangebracht, kondigt het einde van zijn lijden aan en daarmee de vernietiging van het individu uit liefde voor en ten bate van de algemeenheid, de mensheid. De mensheid wordt aldus verlost omdat de universele liefde *uit* het medelijden wordt geboren tengevolge van Jezus' dood *door* het medelijden. Vandaar dat de speer die de wond teweegbracht, die het bloed deed vloeien dat de verkondiging van de blijde boodschap der liefde was, in staat is *door* dit bloed de wond van Amfortas te sluiten. Ook de wonderdoende kracht die aan de Graal, waarin het bloed van Christus werd opgevangen,

werd toegeschreven, is te verklaren door de betekenis die men aan dit bloed gaf. Even later presteert De Casembroot het om te spreken over : ‘de mythe van Golgotha, deze ietwat ontaarde, maar niettemin schoone westersche bloesem van de eens aan de oevers van den Ganges ontkiemde plant van Bouddha!’ Zijn voorkeur voor het boeddhisme die men uit deze zinsnede zou kunnen afleiden, wordt hierna in dezelfde zin gecorrigeerd wanneer hij zegt dat de mythe van Golgotha ‘door een beeld’ aantoonst ‘waaruit eene zedeleer duidelijker dan door begrippen vermocht te spreken’.¹³² Aldus De Casembroot.

Het lijkt erop dat De Casembroot met zijn duiding van de betekenis die de verlossing van Amfortas uit zijn lijden door Parsifal heeft, meer in overeenstemming is met Wagners achterliggende gedachtegang en bedoeling dan wordt aangereikt door Van Zuylen van Nijvelt en Schuré. Van Zuylen van Nijvelt vermeldt terloops invloeden van het boeddhisme en Schopenhauer, Schuré besteedt uit hoofde van zijn esoterische sympathieën aandacht aan boeddhistische sporen in de *Parsifal*, maar Schopenhauer schuwt hij als een kwade geest. De Casembroot echter trekt in zijn beschouwingen een doorlopende lijn van het boeddhisme via Schopenhauer naar het christendom. Dit is in overeenstemming met Wagners uiteenzettingen in zijn *Religion und Kunst*, waarin waarheidsverkondiging en ethiek in een chronologische en vervolmakende lijn worden geplaatst. Wagner zag weliswaar de vegetarische ethiek in het christendom niet voortgezet. Opvallend is zijn opmerking dat de Heiland de weg naar de verlossing niet zocht door te leren (zoals Boeddha), maar door het voorbeeld (vergelijk hierboven De Casembroot).¹³³

Het verklaren van de vaak kryptische geschriften van Wagner tegen het eind van zijn leven en het verband leggen met de *Parsifal* is een moeilijke opgave. Men kan er veel mee bewijzen maar ook weerleggen.

Kufferath, die de invloed van Schopenhauer in de *Parsifal* alom tegenwoordig acht, ziet in Kundry de personificatie van de wil en de onophoudelijke rusteloze begeerte, in Amfortas de belichaming van het lijden als gevolg van de begeerte en in Parsifal de negatie van de wil en de begeerte, die naar de verlossing leidt.¹³⁴

Gregor-Dellin noemt de *Parsifal* het enige werk van Wagner dat geheel in de geest van Schopenhauer is geschreven.¹³⁵ Drebber constateert dat het statement ‘durch Mitleid wissend’ onvervalst Schopenhaueriaans gedachtegoed is en hij verwijst naar *Die Welt als Wille und Vorstellung*.¹³⁶

Kufferath stelt dat men Parsifal gelijk kan stellen met Jezus, zich beroepend op een uitspraak van Wagner.¹³⁷ Gregor-Dellin geeft andere informatie: op 20 oktober 1878 liet Wagner zijn vrouw Cosima weten dat Hans von Wolzogen in zijn opstel ‘Bühnenweihfestspiel’, dat hem zeer goed bevallen was, iets te ver was gegaan door Parsifal een afspiegeling van de Heiland te noemen: ‘Ich habe an den Heiland dabei gar nicht gedacht’.¹³⁸

Gregor-Dellin werpt een interessant licht op Wagners godsgeloof. Wagner schrijft in het *Braune Buch*, en wel na 1880, dat wij God gewaar kunnen worden, niet door een van buiten komend licht, maar door een, dat van binnen uit komt en dat zich doet kennen als medelijden. Een gedachte die een mengsel is van Feuerbach en Schopenhauer. Wagner, van huis uit Luthers, in 1813 in de Thomaskerk in Leipzig gedoopt, was na de periode waarin hij afstand van het christendom had genomen, in 1870 in de protestantse kerk van Luzern met Liszts dochter Cosima getrouwd. Vooral in zijn laatste jaren waren bij hem behalve antisemitische ook antikatholieke sentimenten aanwezig. Hij ontkende dan ook ten stelligste een katholieke tendens in zijn *Parsifal*, de Graal kon men niet houden voor een tabernakel en evenmin voor een sacrament. Zowel het boeddhisme als het christendom inspireerden hem door hun thema's verzaking en medelijden. Toen hij aan de *Parsifal* werkte en ook nog daarna overdacht hij de mogelijkheid om *Die Sieger* te componeren. Hij bediende zich in de *Parsifal* van motieven uit de Indische, Germaanse en Moorse mythologieën.¹³⁹ Zijn voornaamste bron was Wolfram von Eschenbach, van wie wordt gezegd dat hij ook reeds Keltische en Oosterse invloeden onderging. Deze Oosterse wereld licht voor ons op wanneer enige malen wordt gerefereerd aan reïncarnatie. Ook, wanneer wordt vermeld dat Kundry naar Arabië gaat om een balsem te zoeken die de pijnen van Amfortas kan verlichten. Wagner liet zich inspireren door boeddhistische legenden, met name die waarin een aan de voet van een boom mediterende Wijze de verleidingspogingen van de door het kwaad gezonden meisjes weerstaat en de door deze demon afgevuurde pijlen in bloemen veranderen.¹⁴⁰

Wat uiteindelijk voor Wagner doorslaggevend was bij de verwerkelijking van zijn doeleinden, was de muziekdramatische mogelijkheid om zich duidelijk en indringend op symbolische wijze uit te drukken. Christelijke beelden konden, om dit te realiseren, hem meer van nut zijn dan boeddhistische, waar het publiek niet vertrouwd mee was. *Die Sieger* werd niet gecomponeerd.¹⁴¹

Wanneer ik thans voor de laatste maal terugkom op de Nederlandse auteurs eind negentiende, begin twintigste eeuw, die zich bezig hielden met het thema verlossing in de dramatische werken van Richard Wagner, is het om te constateren dat zij geen enkele aandacht hebben besteed aan het feit dat in de *Parsifal* de rol die in eerdere werken was toebedeeld aan een vrouw, die het 'ewig weibliche' vertegenwoordigde en van wie de verlossing uitging, niet meer door haar wordt vervuld.

Degene die Amfortas en ook Kundry verlost is Parsifal. Kundry is de gevaarlijke, wellustige, verleidende vrouw, die mannen verstrikt in haar seksuele aantrekkelijkheden. Zij verhindert hen om op Schopenhaueriaanse wijze hun wil te doden en hun driften te onderdrukken, wat in het geval van Amfortas heeft geleid tot zijn niet meer helende wond. Kundry heeft een dubbele persoonlijk-

heid, enerzijds is zij als verleidster in dienst van en onderworpen aan Klingsor, anderzijds is zij ten goede werkzaam in het gebied van de Graal, van waaruit zij onder meer op zoek gaat naar een geneesmiddel voor Amfortas. Haar tragische tweeslachtigheid is haar ten deel gevallen als straf voor het feit dat zij in een vroeger leven de lijdende Christus heeft uitgelachen. Erotiek in verbinding met lachen heeft hier een negatieve connotatie, tegenover medelijden gecombineerd met huilen een positieve. Kundry gaat gebukt onder een vloek en is een deeriswekkend schepsel, dat 'erlösungsbedürftig' is. Wagner schiep met zijn *Parsifal*, anders dan in *Tristan und Isolde*, een ascetisch en seksueel-vijandig werk, waarin de vrouw een kwalijke rol vervult.

Deze rol van Kundry, die een bijna misogynie indruk maakt, zou verklaard kunnen worden door haar een joodse identiteit toe te dichten. Hierdoor kom ik te schrijven over een verdenking, waarover te berichten buiten het bestek van deze verhandeling lijkt te vallen: het antisemitisme in de *Parsifal*. Het onderwerp antisemitisme kwam hier reeds eerder ter sprake (zie hierboven p. 99). Ook hier, waar het speciaal de *Parsifal* betreft, is dienaangaande geen receptie aanwezig van de Nederlandse auteurs die in de onderzochte periode over het thema 'verlossing' schreven. Het lijkt mij onvoldoende om dit slechts te constateren en het daarbij te laten, temeer daar enkele tijdgenoten van Wagner dit antisemitisme in *Parsifal* wel is opgevallen.¹⁴²

Drebbler, die een antisemitische inhoud in de *Parsifal* waarschijnlijk acht, levert kritiek op Scholz, die het antisemitisme ontkent.¹⁴³ Het boek van Scholz, *Richard Wagners Antisemitismus*, dat hem ter zake vrijpleit, is een reactie op *Richard Wagner und der Antisemitismus* van Paul Lawrence Rose, volgens wie in alle werken van Wagner antisemitische tendenzen aantoonbaar zijn. Wat de *Parsifal* betreft, geef ik hier tot slot zijn bevindingen zonder commentaar in het kort weer.¹⁴⁴ *Parsifal* is een arisch-christelijk werk, het is te begrijpen als een drama dat als inhoud de verlossing van het arische ras heeft. De moderne wereld is een product van een ontaard christendom en van de macht van het geld, het is een joodse of op zijn minst geïudaïseerde wereld. Door regeneratie moet een nieuw christendom ontstaan. Het Duitse bloed moet gezuiverd worden van de joodse verontreiniging. De verlossing door medelijden (Erlösung durch Mitleid) moet begrepen worden in de rassenideologische dimensie; Rose heeft niet veel op met gecompliceerde literaire, psychologische of mystieke beschouwingen in deze.

Klingsor vertegenwoordigt een joods-christelijk-jezuïtische wereldbeschouwing, die gebaseerd is op een abstract beeld van het eigendom. Hoewel zelf geen jood, belichaamt hij het gecorrumpeerde verjoodste christendom. Klingsor bedient zich van de heks Kundry, of zij een jodin is wordt niet helemaal duidelijk. Zij probeert door haar seksuele verlokkingen de Graalridders te gronde te richten. Bij Amfortas is haar dat gelukt, hierna werd hij door Klingsor met de

heilige speer verwond. Deze wond, volgens de originele bron van de sage toegebracht aan zijn genitaliën, symboliseert de racistisch-seksuele besmetting.

De enige die verlossing kan brengen is Parsifal, die gelijkgesteld kan worden met de gereïncarneerde arische Christus. Zijn verlossing wordt teweeggebracht door het medelijden, een specifiek arische deugd. Het bloed van de Heiland in de Heilige Graal is arisch bloed en het symbool van het zuivere bloed van het gehele ras. Als de Duitsers tot het ware Germanendom terugkeren en hun geïudaïseerde christendom afzweren, zal de verlossing hen ten deel vallen. Rose geeft een eenvoudige definitie van de *Parsifal*: De opera is een allegorie van de judaïsering van het christendom en van Duitsland – en een allegorie van de zuiverende verlossing.

7. In tonen bewogen vormen

7.1. Tegenstrijdigheden

Laten wij de beschouwingen over muziek van Alberdingk Thijm als vertrekpunt nemen. In zijn ‘De Kompositie in de Toonkunst’ ontvouwen zich voortdurend tegenstellingen, waarvan de componenten vervolgens op hun waarde worden getoetst. De tegenstelling grondgedachte – arabeske loopt grof genomen parallel met die van vocale muziek versus instrumentale muziek. Bij de laatste kan dan nog weer een verdeling worden gemaakt tussen muziek voorzien van titels tegenover muziek zonder titels, welke tegenstelling parallel loopt met die van programmamuziek versus absolute muziek met ‘dunkle Vorstellungen’. Het is duidelijk dat Alberdingk Thijm, bij wie op de achtergrond de tegenstelling geest – stof domineert, de voorkeur geeft aan de inhoudsesthetiek.

De inhoudsesthetiek bij instrumentale muziek werd fel bestreden door Eduard Hanslick in zijn geschrift *Vom Musikalisch-Schönen*. Na het verschijnen van dit werk in 1854 ontstond er in Duitsland en Oostenrijk een felle polemiek. De eerste keer dat de theorieën van Hanslick in Nederland tamelijk uitgebreid aan de orde komen is in 1860 in een artikel in *Caecilia*: ‘De heer Maurice Hageman en de kunstcritiek’. De schrijver is W.J.A. Jonckbloet.¹ Het artikel is een repliek op ‘Iets over de muziek’ van Maurice Hageman², in 1859 en 1860 eveneens verschenen in *Caecilia*. Jonckbloet beticht Hageman van veelvuldig gebruik van Hanslicks denkbeelden zonder bronvermelding. Na lezing blijkt dit zeer plausibel.

In 1860 verscheen van de hand van Johannes van Vloten in de *Kunstchronijk* een artikel getiteld ‘Schoonheidswetten der Toonkunst’, een samenvattende Nederlandse vertaling van de 1^e druk van *Vom Musikalisch-Schönen* van Eduard Hanslick (in 1858 was een tweede druk verschenen). Het tijdschrift *Kunstchronijk* was in 1841 opgericht door de *Nederlandsche Maatschappij voor Schoone Kunsten*. In het tijdschrift, waarvan J.A. Alberdingk Thijm enige tijd redacteur was, verschenen artikelen en mededelingen over alle takken van kunst, hoofdzakelijk schilderkunst. Verder bevatte het reproducties, opstellen en ook wel novellen. In 1863 publiceerde Van Vloten wederom in de *Kunstchronijk* een artikel ‘Muziek en poëzy’, waarin hij, wat de muzikale beschouwingen betreft, als

bron opgeeft *Die Grenzen der Musik und Poesie* van August Wilhelm Ambros, een fervent tegenstander van Hanslick.

In het volgende worden uit beide verhandelingen citaten aangehaald die strijdig zijn met elkaar.

‘Schoonheidswetten der toonkunst’:

‘Blijkbaar echter was het, dat men het gevoel in de muziek eene tweeledige rol liet spelen. Vooreerst stelde men het als haar doel en bestemming, aandoeningen op te wekken; ten tweede beschouwde men die aandoeningen als den inhoud der verschillende toonwerken. Beide stellingen, zegt Dr. HANSLICK te recht hebben dat gemeen, dat zij even onwaar zijn’.

‘Muziek en poëzy’:

‘In de hoorbare toontrilling, uit de golvende beweging der luchtdeeltjes geboren, zoekt de toonkunst de innerlijke bewegingen van ’t bewogen gemoed uit te drukken’.

In beide gevallen geeft Van Vloten zijn eigen mening. Het is duidelijk dat de statements volstrekt strijdig zijn met elkaar. Hoe was het mogelijk dat een erudiet man als Johannes van Vloten zulke tegenstrijdige uitspraken kon doen? Hoe verhield hij zich tot muziek? Het is van belang dit te onderzoeken want zijn positie tussen de twee belangrijke auteurs Hanslick en Ambros roept vragen op. Vooreerst is het echter noodzakelijk om goed voor ogen te hebben staan wat de laatsten in hun geschriften *Vom Musikalisch-Schönen* en *Die Grenzen der Musik und Poesie* betogen.

7.2. Eduard Hanslick

In de aflevering no. 1 van de twaalfde jaargang van *Caecilia*, gedateerd 1 Januari 1855, verscheen op pagina 10, rechterkolom, onder de rubriek ‘Feuilleton’ het volgende kleine bericht:

Een zeer interessant werkje: ‘Vom Musikalisch-Schönen. Eine Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick. Leipzig, Rudolph Weigel 1854.’ dat wij met hooge belangstelling hebben gelezen, zij den kunstbeoefenaren zeer aanbevelen.

(De Redactie).

Deze mededeling van verschijnen van Hanslicks boekje *Vom Musikalisch-Schönen*, dat tot op de huidige dag de geesten bezig houdt, komt niet al te lang na de publicatie van de eerste druk (Hanslicks voorwoord is gedateerd 11 September 1854). Het ontsierende foutje in de weergave van de Duitse titel neemt men dan gaarne voor lief.

Eduard Hanslick (1825-1904) was in brede kring het meest bekend als gevierd maar ook gevreesd muziekcriticus, eerst in Praag, zijn geboortestad, later in Wenen, waar hij voor verscheidene bladen recenseerde voornamelijk voor de *Neue Freie Presse*. Hij oordeelde altijd met kennis van zaken, na partituurstudie en algemene culturele oriëntatie. Hanslick, van huis uit jurist, voorzag tot 1870 hoofdzakelijk als ambtenaar in zijn levensonderhoud. Vanaf 1856 was hij als privatdocent en vanaf 1870 als hoogleraar verbonden aan de universiteit van Wenen met als leeropdracht de geschiedenis en esthetiek van de muziek. Van zijn vele publicaties is *Vom Musikalisch-Schönen*, dat hij op negenentwintigjarige leeftijd schreef, wereldbekend geworden. Het boekje beleefde vijftien drukken en werd in vele talen vertaald, tot in het Russisch en Japans toe. Hanslick ontmoette tijdens zijn leven zeer vele musici, schrijvers en andere kunstenaars, en onderhield met sommige van hen langdurige contacten. Vele ontmoetingen vonden plaats tijdens zijn buitenlandse reizen, vaak op werelddtentoonstellingen, waar hij de functie van jurylid vervulde. Zijn autobiografie *Aus meinem Leben* geeft een levendig beeld van het Europese culturele leven in de negentiende eeuw.

7.3. Vom Musikalisch-Schönen

Hanslicks betoog, verdeeld over zeven hoofdstukken, bevattende honderdvier pagina's, komt, zeer kort samengevat, hierop neer:

In twee van zijn stellingen ontkent hij enerzijds dat het het doel en de bestemming van de muziek zou zijn bij de luisteraars gevoelens op te wekken en anderzijds dat men deze gevoelens als de inhoud van de muziek zou kunnen aanduiden. Het begrip 'muziek' is hier dan wel beperkt tot de instrumentale muziek, de 'reine absolute Tonkunst'. De achterliggende gedachte hierbij is dat bij vocale muziek de tekst een complicerende factor is. De centrale, positieve these in *Vom Musikalisch-Schönen* is dat uitsluitend 'tönend bewegte Formen' – in tonen bewogen vormen³ – de inhoud van muziek uitmaken.

Het esthetisch formalisme dat uit het laatste citaat blijkt en dat ook bij anderen, o.a. bij Herbart, al valt te constateren, bereikt bij Hanslick een hoogtepunt. Zijn werk, dat een strijdschrift genoemd kan worden, richtte zich tegen de tot dan toe heersende gevoelsesthetiek. Nader in ogenschouw genomen, valt het volgende op te merken:

De negatieve stellingen – de gevoelens zijn geen doel der muziek, evenmin zijn zij er de inhoud van – worden gevolgd door een positieve stellingname: de auteur definieert, wat volgens hem – met, kan men wel zeggen, bijna de pretentie van objectiviteit – dan wel de inhoud van muziek is: ‘tönend bewegte Formen’. Het gevoel wordt hierna zijn plaats gewezen als subjectieve gewaarwording of, zoals Hanslick het noemt ‘faktische Wirkung’. In zijn beschouwing omtrent de relatie die de toonkunst met de natuur heeft, stelt de auteur dat de natuur het materiaal levert, dat de muziek echter een specifiek menselijke verworvenheid is. De these dat de natuur niet, om zo te zeggen, model staat voor de muziek, in tegenstelling tot de poëzie, de schilderkunst en de beeldhouwkunst, leidt tot de vraag, wat de inhoud van muziek is. Met een bespreking van de onmiddellijk hiermee samenhangende problematiek van vorm en inhoud in de muziek sluit Hanslick af, door te stellen dat in de toonkunst de inhoud zich niet onderscheidt van de vorm, omdat zij geen vorm bezit buiten de inhoud, voor velen een onbegrijpelijke en paradoxale stelling.

Vanaf de derde druk zet Hanslick zich af tegen Richard Wagner, met name tegen zijn ‘Unendliche Melodie’. Hij noemt deze de tot principe verheven vormloosheid. Kennelijk behoorde Hanslick tot vele van zijn tijdgenoten, die Wagner verweten dat hij de melodie te gronde richtte omdat zij verwachtten dat een melodie zich door een duidelijke periodisering doet kennen. Maar de steeds meer aan het licht tredende controverse tussen Hanslick en Wagner gaat dieper. Voor Hanslick was de muziek een autonoom gegeven, hij verweet Wagner dat deze in zijn ‘Gesamtkunstwerk’ de muziek geheel ondergeschikt maakte aan de tekst. De vorm was voor Hanslick primair, niet de expressie, die dankzij de vorm zou bestaan.

In *Vom Musikalisch-Schönen* verzet Hanslick zich er fel tegen dat een esthetische beoordeling afhankelijk zou kunnen zijn van een (kunst)historische benadering.⁴ Maar later is hij van mening veranderd en geeft te kennen dat een werkelijk vruchtbare esthetiek van de toonkunst slechts kan bestaan dankzij grondige historische kennis. Na de publicatie van *Vom Musikalisch-Schönen* verscheen er dan ook geen enkele muziekesthetische beschouwing meer van zijn hand. Voortaan, het grootste deel van zijn leven, hield hij zich bezig met muziekhistorisch onderzoek in een groter cultureel verband. Hoewel Hanslick een zeer brede interesse, meestal gepaard met waardering, voor de muziek van zijn tijd had, lag zijn muzikale ideaal bij de Weense klassieken en de vroege romantiek. Voor barokmuziek en muziek van nog oudere datum had hij minder waardering. Zijn esthetische oordelen waren wel degelijk historisch bepaald, tijdgebonden.

7.4. August Wilhelm Ambros

August Wilhelm Ambros (1816-1876) was muziekhistoricus, criticus en componist. Belangrijk is zijn *Geschichte der Musik*. Evenals Hanslick is hij geboortig uit Praag, en een studiegenoot van deze. Zij waren beiden leerlingen van Tomaschek en onderhielden een vriendschappelijke band, waarvan Hanslick getuigt in zijn *Aus meinem Leben*.⁵ De vriendschap leed blijkbaar niet onder de publicatie van *Die Grenzen der Musik und Poesie*, waarin Ambros scherp stelling neemt tegen Hanslicks theorie van de 'tönend bewegte Formen'.

Ambros' boeiende en met vele voorbeelden voorziene verhandeling baseert zich in sterke mate op *Die Musik des 19. Jahrhunderts* van Adolph Bernhard Marx (1795-1866). Deze schetst een ontwikkeling, waarbij de muziek in al zijn vormen steeds meer een ideeël gehalte in zich draagt. De doorbraak, nog onder voortzetting der polyfonie, begint bij J.S. Bach. Bij Haydn en Mozart is de muziek een kunst geworden, die stemmingen weergeeft, 'Die Kunst der Seele', om dan bij Beethoven uit te monden in een muziek, die deze stemmingen in een geordende samenhang brengt, 'Die Kunst des Geistes'.

Ambros trekt een parallel tussen deze historische zienswijze en een overzicht van het wezen der kunsten. De indeling der kunsten, waarin de mate der vergeestelijking bepalend is voor de hiërarchie, is in de vele negentiende-eeuwse Duitse werken over esthetiek, met kenmerkende verschillen, grotendeels gelijk. Bij Ambros bespeurt men invloeden van Hegel. De muziek is te situeren tussen de architectuur die onder aan de ladder staat en de poëzie, tussen het architectonisch-formele en een kunst met poëtische ideeën. De muziek is hoog geclassificeerd, boven de schilderkunst. Ambros betoogt dan echter: 'Aber der Leib verlangt auch eine Seele'.⁶ De poëzie, de meest immateriële der kunsten, kan aan de muziek deze inhoud geven. Ambros onderscheidt dus enerzijds het 'formale', anderzijds het 'ideale Moment'. Er bestaat, schrijft hij, een 'Musik des im Ton aufgelösten Wortes'. Immers, wanneer het woord en zeker de poëzie toch wel vaak een hiëroglief van het onuitsprekelijke is, waarom zou de toon dit ook niet kunnen zijn?

De uiteenzetting van Ambros zet, voor zover het de absolute muziek betreft, de deur wagenwijd open voor de hermeneutiek.⁷ Hij stelt dat bij muziek met opschriften, programmamuziek en vocale muziek het van belang is dat de muziek enerzijds haar mogelijkheden ten volle benut, maar dat zij anderzijds haar beperkingen kent, de grenzen eerbiedigt, die haar gesteld zijn en niet probeert uit te drukken wat alleen is voorbehouden aan het woord.

7.5. Johannes van Vloten

Johannes van Vloten werd op 18 januari 1818 in Kampen geboren als zoon van een predikant. In 1835 vertrok hij naar Leiden om theologie te gaan studeren. Tevens maakte hij intensieve studies van geschiedenis, kunstgeschiedenis, filosofie en taal- en letterkunde. Van 1842 tot 1846 was hij als leraar Frans en Nieuwe Geschiedenis verbonden aan het Erasmiaans Gymnasium te Rotterdam. In 1854 werd hij als opvolger van Jonckbloet (zie p. 121) benoemd tot hoogleraar in de Nederlandse taal-, letter- en geschiedkunde aan het Athenaeum⁸ te Deventer. In 1867 werd hij hier, naar aanleiding van een door hem ter gelegenheid van een rectoraatsoverdracht gehouden rede en wegens vermeende kwetsende uitspraken, ontslagen. In 1868 vestigde hij zich in Bloemendaal, vanaf 1876 woonde hij in Haarlem. Hij overleed in 1883.

Uit zijn huwelijk met Betsy van Gennip waren zeven kinderen geboren, drie dochters en vier zonen. Zijn dochters Martha, Kitty en Betsy trouwden respectievelijk met Frederik van Eeden, Albert Verweij en Willem Witsen.

Van Vlotens interesses en capaciteiten bestrijken een uitgebreid gebied. Men zou bij zijn activiteiten als schrijver onderscheid kunnen maken tussen zijn wetenschappelijk werk en zijn publicistische arbeid, waarin hij blijk geeft van een grote maatschappelijke betrokkenheid. Op beide terreinen deed hij zich gelden als hervormer en baanbreker.

Zijn historisch onderzoek, met name van de vaderlandse geschiedenis, wedijverde met dat van Fruin. Hij herontdekte voor Nederland de werken van Spinoza, was een vurig propagandist van diens ideeën en wist te bereiken dat er voor hem een standbeeld werd opgericht. Zijn belangstelling voor de Nederlandse literatuur strekte zich uit tot alle tijdperken; het is zijn bijzondere verdienste als eerste de aandacht gevestigd te hebben op de middeleeuwse mystiek en de moderne devotie.⁹ Van Vloten was in feite een afvallig theoloog, hij nam in 1849 definitief afscheid van de Nederlands Hervormde Kerk. Hij beschouwde dit tijdstip in zijn leven echter niet als een eindpunt maar als een nieuw begin en in dit verband kan deze uitspraak van hem worden aangehaald:

‘Mijne kerk is de maatschappij, en mijne godsdienst vindt hare uitoefening in het leven zelf; geen mijner godsdienstige behoeften die daar niet bevredigd worden kan; op ieder uur en plaats, bij iederen arbeid en ieder genot dat het mij biedt’¹⁰.

Als publicist van onder meer zeer vele tijdschriftartikelen strekte Van Vlotens maatschappelijke betrokkenheid zich uit tot de meest diverse gebieden, o.a. onderwijsvernieuwing, volkswontwikkeling, heemkunde, monumentenzorg en vrouwenemancipatie. In zijn publicaties betoonde hij zich een geducht, scherp

polemist en een felle doch waarheidslievende bestrijder van hypocrisie. In dezen is hij goed vergelijkbaar met Multatuli en Busken Huet, met wie hij persoonlijke contacten onderhield. Meesterwerken als de *Max Havelaar* en *Het Land van Rembrandt* heeft hij evenwel niet geschreven. Zijn werk was daarvoor teveel tijdgebonden. Anton van Duinkerken geeft als verklaring: 'Geesten als de zijne...strijden te veel om één overwinning van betekenis te behalen'.¹¹

Van Vloten wilde zowel in zijn wetenschappelijk werk als in zijn maatschappelijke bevoeging zoveel mogelijk fungeren als een zedelijke, opvoedkundige kracht. Cliteur noemt hem een 'nationaal pedagoog'.¹² Van Vloten zag vooral de kunst – als opvolger van de godsdienst, waarvan hij het tijdperk als geëindigd beschouwde – als een voor de massa belangrijke potentiële factor van beschaving en zedelijke verheffing. Ondanks een zekere tijdgebondenheid van zijn werk en zijn relatieve onbekendheid is de belangstelling voor hem in deze tijd, gezien vele recente publicaties, nog wel degelijk aanwezig, o.a. bij Spinoza-kenners. Humanisten en vrijdenkers beschouwen hem als een groot voorganger en in 1996 werd op initiatief van de afdeling Deventer van het Humanistisch Verbond aldaar een gedenksteen voor hem opgericht.

Mea Mees-Verweij¹³, kleindochter van Van Vloten, die in haar bibliografie meer dan vijftienhonderd publicaties van hem heeft gerangschikt, verdeelt Van Vlotens stijl in vier categorieën:

1. wetenschappelijk; 2. verhalend; 3. besprekend; 4. publicistisch.

Zij acht deze laatste schrijfrant, waarvan zijn reisbrieven, brochures en herdenkingsredes getuigen, het meest kenmerkend voor Van Vloten.

Alles wat Van Vloten tussen 1860 en 1878 over muziek geschreven heeft, behoort tot de derde categorie. Van de tien artikelen zijn er zes samenvattende vertalingen van buitenlandse geschriften. Van Vloten bleef zich zijn gehele leven met niet aflatende ijver op de hoogte stellen van niet alleen binnenlandse, maar zeer zeker ook buitenlandse boeken en tijdschriften, de meest verschillende onderwerpen betreffend, en hij deed dan verslag van datgene wat hij van belang vond. Vooral het tijdschrift *De Levensbode* getuigt hiervan. Over Van Vlotens persoonlijke muzikale betrokkenheid, hetzij als luisteraar of als beoefenaar, is mij niets bekend. Zijn thesaurierschap van de afdeling Deventer van de *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* was een van de vele functies, die hij aldaar in het verenigingsleven bekleedde en past geheel in het kader van zijn pedagogische werkzaamheid en maatschappelijke betrokkenheid. Hijzelf gaf geen muzikale beschouwingen ten beste, hij reproduceerde ze slechts. Bij kennisname van zijn besprekingen is het interessant om na te gaan hoe hij vertaalde, wat hij essentieel vond en opnam en wat hij, als van secundair belang, wegliet. Tevens is het belangwekkend of wij een persoonlijke keuze, gepaard gaande met een persoonlijke stellingname, bij hem kunnen waarnemen. Bij mijn onderzoek zal ik mij beperken tot de muziekethetische geschriften.

7.6. Schoonheidswetten der toonkunst

Van Vloten brengt Hanslicks uiteenzettingen, die zeven van opschriften voorziene hoofdstukken bevatten, onder in vier capita zonder opschriften, verdeeld over twee tijdschriftafleveringen. De samenvatting komt neer op het vertaald weergeven van tekstgedeelten uit het origineel, soms anders gerangschikt. Van een samenvatting met eigen woorden is dus eigenlijk geen sprake en deze handelwijze, in de negentiende eeuw veel voorkomend, al of niet met bronvermelding, komt in feite neer op het kopiëren met omissies.¹⁴

In een korte inleiding gaat Van Vloten uit van een bespreking van de gevoels-esthetiek met voorbeelden ontleend aan Mattheson en Heinichen, die de twee destijds gangbare meningen opleveren: het doel van de muziek is gevoelens op te wekken en die gevoelens vormen tevens de inhoud van de muziek. Van Vloten komt dan aan het begin van zijn eerste hoofdstuk met zijn bronvermelding, wanneer hij schrijft:

‘Beide stellingen, zegt Dr. HANSLICK te recht, hebben dàt met elkan-
der gemeen, dat zij even onwaar zijn’ (reeds hierboven, p. 122, geciteerd).

Let wel, hiermee kiest Van Vloten dus al bij voorbaat partij voor Hanslick, de woorden ‘te’ ‘recht’ geven hier duidelijk blijk van. Maar bij deze summiere persoonlijke stellingname blijft het in dit artikel.

Hanslick stelt dat gevoelens niet de inhoud van muziek kunnen zijn, omdat de muziek niet in staat is gevoelens, die immers een begripsmatige kern hebben, uit te beelden. De muziek kan slechts de dynamiek van gevoelens weergeven. Hij illustreert dit aan de hand van voorbeelden uit de instrumentale muziek, waarvan Van Vloten er enkele opneemt. En dan verschijnt de bekende uitspraak: ‘Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine absolute Tonkunst’.¹⁵ Deze zin, waarin op zeer pregnante wijze het esthetisch beoordelingscriterium van ‘de muziek’ beperkt wordt tot de instrumentale muziek, is door Van Vloten niet overgenomen. Hij vindt dit kennelijk een te provocerende uitspraak. Maar hij ziet in dat haar betekenis niet gemist kan worden en neemt Hanslicks op meer rustige toon uitgesproken argumentatie wel op. Wanneer Hanslick even later zijn banvloek uitspreekt over zowel muziek met opschriften als programmamuziek, dan is het onbegrijpelijk dat men dit niet bij Van Vloten aantreft. Het is opmerkelijk dat Van Vloten niet alleen hier maar ook elders uitspraken, die een polemisch karakter vertonen, niet opneemt.

Hierna volgt het hoofdstuk, waarin Hanslick uiteenzet wat dan wel de inhoud van muziek is, met de beroemde zin, die de kern is van *Vom Musikalisch-Schönen*: ‘Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegen-

stand der Musik'¹⁶, een statement tengevolge waarvan men hem bestempelde tot formalist. De 'tönend bewegte Formen' zijn ten nauwste verbonden met de 'musikalische Ideen' die zij voortbrengen. En daarin is de zich 'von innen aus gestaltender Geist', werkzaam, een , 'Sprachgeist'¹⁷, want 'sie (die Musik) ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind'.¹⁸

Van Vloten geeft in zijn samenvattende vertaling al deze passages, die centraal staan in het geschrift van Hanslick, goed weer. De 'kernzin', 'Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik' wordt bij Van Vloten: 'In tonen weêrklinkende beweging, ziedaar dan het eenige onderwerp en de eenige inhoud der muziek'.¹⁹ Deze vertaling is ontoereikend, omdat het woord 'vormen' als vertaling van 'Formen' niet aanwezig is.²⁰ Misschien heeft hierbij een rol gespeeld dat niet-musici geneigd zijn bij het woord 'vorm' primair een visuele voorstelling te hebben. Ook is het mogelijk dat Van Vloten de these 'inhoud = vorm' als een onbegrijpelijke paradox ervoer en wegwerkte. Te bedenken valt hier dat Hanslick met 'Formen' niet de architectonische vormen bedoelt, maar de kleinere muzikale eenheden en structuren, ritmisch, melodisch en harmonisch.²¹

Voor 'musikalische Ideen'²² vinden wij 'muzikale voorstellingen en gedachten'.²³ In de eerste plaats valt hierbij het purisme op, in de tweede plaats treft ons de weergave van 'Idee' door twee verschillende termen. Het gebruik door Van Vloten van deze dubbele vertaling verwijst zeer waarschijnlijk naar Hegel²⁴ en diens definitie van de idee als een eenheid van begrip en werkelijkheid.²⁵ In dit verband kan er op gewezen worden dat Hanslick zich in dezen baseert op Vischer, die hij citeert: 'denn Idee bezeichnet immer der in seiner Wirklichkeit rein und mangellos gegenwärtigen Begriff'.²⁶ Alleen de gedachte kan dit bewerkstelligen, aldus Vischer, die in sterke mate door Hegel is beïnvloed. Hanslick echter neemt bij het poneren van zijn 'musikalische Ideen' scherp afstand van Hegel en diens dualisme van vorm en inhoud. Want zijn 'musikalische Ideen' worden in de volgende alinea in feite gelijkgesteld met de 'tönend bewegte Formen', dus met de vorm.

Het reeds genoemde fragment waarin de 'gestaltender Geist' aanwezig is, ontbreekt, maar elders komen wij deze geest meermalen tegen, o.a. in de klassiek geworden uitspraak: 'Das Componieren ist ein arbeiten des Geistes in geistfähigem Material'.²⁷ Dit wordt door Van Vloten samen met een volgende zin van Hanslick bewerkt tot: 'Het toondicht is een werken des geestes in stof, die voor geest vatbaar is. De verbeelding des toondichters werkt daarbij niet, als de bouwmeester, met ruwe en zware steenklompen, maar met de luchte werking van rasch versmeltende klanken'.²⁸

De vergelijking van muziek met taal treffen wij niet aan. Het kan zijn dat Van Vloten, als taalkundige, hiervoor terugdeinsde en ook omdat hij getrof-

fen zou kunnen zijn door de tegenstrijdigheid bij Hanslick, die zich elders in zijn werk hevig verzet tegen specifieke vergelijkingen van muziek met taal.²⁹ De gedecideerde wijze waarop Hanslick de muziekesthetiek, behalve tegen de taal, ook afschermt tegen het historische, het regelmatige en symmetrische, en het mathematische, is te traceren.³⁰ Maar merkwaardig genoeg treft men het afwijzen van de bekende vergelijking met het architectonische niet aan, waarschijnlijk omdat in werken over esthetiek de vergelijking van de muziek met de bouwkunst stevast te vinden is. De bekende metaforen waarin Hanslick de muziek vergelijkt met arabesken en met het kleuren- en vormenspel van een kaleidoscoop, zijn geheel aanwezig.

Met de weergave van het hoofdstuk 'Analyse des subjectiven Eindruckes der Musik', waarbij achtereenvolgens de componist, de reproducent en de toehoorder de revue passeren, kan men, ondanks de talrijke omissies, instemmen. In het volgende hoofdstuk noemt Hanslick de luisterhouding, waarbij de 'reine Anschauung' ontbreekt en waarbij men zich uitsluitend door het 'Naturgewalt der Töne' laat overweldigen en in 'ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen' verkeert, 'pathologisch'. Wanneer Van Vloten nu 'pathologisch' met 'ziekelijk' vertaalt, wordt de beschreven luisterhouding opeens onder een algemene noemer geplaatst. Hanslick schrijft over zijn pathologische publiek, dat, in fauteuils uitgestrekt, sigaren rokend, muziek op zich laat inwerken: 'Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab'.³¹ De vertaling van Van Vloten wil ik de lezer niet onthouden: 'Het kunstmerk des redelijken genots ontbreekt hun ten eenenmale'.³² In het onderhavige verband refereert Hanslick aan de werking van 'Schwefeläther' en 'Aethernarkose', maar zoiets gaat Van Vloten blijkbaar te ver, dat neemt hij niet op.

Het is verwonderlijk dat hij, die de scherpe kantjes van Hanslicks betoog afslijpt, wel uitvallen naar de Italianen en Verdi opneemt. Wanneer men leest: 'Die siegende Alleinherrschaft der Oberstimme hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volks'³³, dan wordt dit bij Van Vloten: 'De overmacht der bovenstem onder de Italianen, heeft haren hoofdgrond wellicht in hunne zedelijke traagheid'.³⁴ Bij de vertaling kan men vraagtekens plaatsen.

Na de bespreking door Hanslick van de verhouding van de toonkunst tot de natuur is men in het afsluitende hoofdstuk aangeland bij de zeer moeilijke materie van inhoud en vorm in de muziek. Van Vloten weet op voortreffelijke wijze uit Hanslicks voortdurend door uitbreidingen en voorbeelden onderbroken betoog, die tekstgedeelten, die essentieel zijn, op sluitende wijze samen te voegen. Ik laat deze passage nu in zijn geheel volgen:

'Heeft de toonkunst een inhoud? – Ziedaar een grote twistvraag, die beide, ontkennend en beamend, beantwoord is. Een inhoud, in den zin van een onderwerp, een stof van behandeling heeft zij gewisselijk niet.

De toonkunst bestaat uit toonreeksen, toonvormen, en die hebben geen anderen inhoud dan zichzelf; de toonkunst uit zich niet slechts in tonen, zij uit ook alleen maar tonen. Van inhoud kan toch slechts daar gesproken worden, waar wij tegen dien inhoud een vorm kunnen overstellen. In de toonkunst is echter inhoud en vorm, stof en beeld, gedachte en uitdrukking tot eene onafscheidelijke eenheid versmolten; een zelfstandigen inhoud kent zij evenmin als een zelfstandigen vorm; zij heeft geen inhoud tegenover haar vorm, omdat zij geen vorm buiten haar inhoud heeft'.³⁵

Hanslicks voorbeelden, die Van Vloten hier niet opneemt, hadden het geheel kunnen verduidelijken. Wanneer Hanslick stelt dat, in tegenstelling tot de muziek, bij de dichtkunst en de beeldende kunst de begrippenscheiding van vorm en inhoud daadwerkelijk gestalte krijgt, geeft hij voorbeelden naar aanleiding van het verhaal van Wilhelm Tell: Florian schreef naar aanleiding van het gegeven een roman, Schiller een drama, Goethe een epos. De inhoud was in alle gevallen hetzelfde, de vorm verschillend.

Tenslotte zij vermeld dat Van Vloten de passage, waarin Hanslick zijn begrip van de vorm of van vormen (en bedoeld zijn natuurlijk de 'tönend bewegte Formen') duidelijk onderscheidt van de architectonische vorm, heeft opgenomen.³⁶

Wanneer men het geheel van Van Vlotens samenvatting van Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* in de *Kunstchronik* overziet, kan men zeggen dat de essentie goed, soms op bewonderenswaardige wijze, is weergegeven. Verduidelijkingen, nadere omschrijvingen en detailleringen in de tekst zijn weggelaten, voorbeelden worden selectief opgenomen, muzikale voorbeelden over het algemeen niet, notenvoorbeelden al helemaal niet. Vergelijkingen met andere kunsten neemt Van Vloten graag op; met name de bekende metafoor, waarin Hanslick de muziek vergelijkt met het kleuren- en vormenspel van een kaleidoscoop, is geheel aanwezig. Stellig is het zo, dat Van Vloten het weergeven van gedeelten, die hij als een strikt persoonlijke stellingname beschouwt of die een polemisch karakter vertonen, vermijdt. Ook de humor van Hanslick is teruggeschroefd. Het karakter van een strijdschrift is verdwenen en wat resteert is, naar mijn inschatting, voor de gemiddelde lezer van weleer een wat dor, academisch betoog.

7.7. Muziek en poëzy

In 1863 verscheen in de *Kunstchronik* van de hand van Van Vloten een artikel 'Muziek en poëzy'. Het bevat dichtfragmenten van o.a. Revius, Staring, Van Alphen, Beets en Bilderdijk. Wat de beschouwingen over muziek betreft geeft Van Vloten als bron op *Die Grenzen der Musik und Poesie* van Ambros, waaruit hij herhaaldelijk citeert.

Van Vloten begint zijn artikel met een hem kenmerkend vurig aanprijzen van kunstgenot, in het bijzonder van poëzie en toonkunst. De mens leeft immers niet van brood alleen en de kunst kan bijdragen aan zijn zedelijke ontwikkeling. Hoewel het hierna duidelijk is dat Van Vloten bij Ambros' geschrift aanknoopt – de betreffende pagina's kunnen worden getraceerd – duurt het enige tijd voordat hij zijn bron opgeeft.

Wanneer hij vervolgens stelt dat de toonkunst 'de innerlijke bewegingen van 't bewogen gemoed' uitdrukt, dan is deze destijds algemeen gangbare mening, die Van Vloten ook als de zijne lijkt weer te geven, op gespannen voet met Hanslicks theorieën en Van Vlotens eigen, eerder gebleken ter zake kennelijke instemming.

De eigen inbreng van Van Vloten bestaat uit de aanreiking van een reeks voorbeelden uit Nederlandse gedichten, waarmee hij, ter ondersteuning van Ambros' betoog, de overeenkomst – bij alle bestaande verschillen – tussen muziek en poëzie wil beklemtonen. Hij doet dit aan de hand van door Ambros ter vergelijking aangedragen themata, zoals ritme, stemmingen, 'het onuitsprekelijke' en klanknabootsing. Het thema metrum (Van Vloten schrijft 'maatgang') wordt onder andere verduidelijkt met het volgende gedicht van P.C. Hooft:

'Klare, wat heeft er uw hartjen verlept
Dat het verdrietjens in vrolijkheên schept,
En, t'allen tijd even benepen, verdort,
Gelijk als een bloempjen dat dauwetjen schort'

Naar aanleiding van Mendelssohns *Meeresstille und Glückliche Fahrt* en Goethes gelijknamige gedicht wordt ons – het onderwerp is nu 'stemmingen' – aan de hand van Staring een geheel andere afloop geschetst:

'Hoort, het murmelt luider in de touwen,
En al woester zwalpt het toornig meer,
De oever, straks zoo lieflijk aan te schouwen,
Kaatst den golfslag onheilspellend weêr
Terug, vermeeten! – In de branding loert
De dood, van 't steil der klippen; boven haar
Ontvlamt de donderwolk; – terug! – helaas!
Reeds huilt de stormwind; de oceaan verheft
Zijn waatren, met gebulder; duisternis
Omhult het schip; het raatlend zwerf verdooft
Des scheepings angstgejammer, toomloos vliegt
De kiel ten hemel; schiet ten afgrond neêr;
Borst krakend tegen 't rif en – is niet meer!'

In tegenstelling hiermee is de ‘zaligende kalmte’ uit *Sterrenhemel* van Van Alphen, dat qua stemming overeen zou komen met *Meeresstille*:

‘Daar rijst het tintlend starrenheer,
 En de aarde zwijgt verbaasd;
 ’t Gestarnte spiegelt zich in ’t meer,
 Waarop geen windjen blaast;
 ’t Is alles hemel wat men ziet,
 Zelfs bergen vluchten heen;
 ’t Verdorde blaadjen schuifelt niet,
 ’t Gestarnte spreekt alleen.’

Ook een bespreking van de *Hebriden* van Mendelssohn wordt gevolgd door een gedicht van Staring.

Het verklanken van ‘het onuitsprekelijke’ – Van Vloten noemt ook nog het onbestemde en het oneindige – moge dan bij uitstek de muziek beschoren zijn, de poëzie kan dit ook door middel van beelden en gelijkenissen:

‘Een jeugdig monnik zoekt den stilsten hoek
 Des kloosterhofs, diep peinzend onder ’t gaan
 Vaak blikt hij in een open Bijbelboek; -
 Wat de eeuwigheid zou zijn, wil hij verstaan.

Hij leest, – herleest: of hij ’t ontraadslen mag
 “Eén dag is bij den Heer als duizend jaar,
 En duizend jaar – ze zijn Hem als één dag”;
 Maar wat hij peinst, het wordt hem toch niet klaar.

En twijfelziek dwaalt hij den lusthof uit,
 Het bergwoud in, en slaat op nietwes acht;
 Eerst als het vrome vesperklokjen luidt,
 Bedenkt hij dat zijn kloosterplicht hem wacht.

Nu keert daadlijk huiswaarts, rept zich snel –
 Een onbekende ontgrendelt hem de poort;
 ’t Bevreemdt hem, maar het kerklicht brandt reeds hel,
 En ’t koorgezang der broedren wordt gehoord.

Hij ijlt naar binnen, naar zijn bidplaats toe;
 Reeds knielt daar een; ook dezen kent hij niet:
 Zijn blik doorloopt nu heel de rij; – maar – hoe!
 ’t Zijn vreemden, allen vreemden, die hij ziet,

Hij staat verbaasd: verwonderd zien ze op hem;
 Zij vragen naar zijn naam, zijn wil, zijn wensch;
 Hij noemt zich, en nu mompelt er een stem:
 “Die naam droeg sinds drie eeuwen hier geen mensch!

“Hij gaf gehoor aan booze twijflarij,
 Die ’t laatst zoo heette, en hij verdween in ’t woud;
 Sints spreekt men van dien man niet in de abdij.”-
 Hij hoort die taal, en wordt als ijs zoo koud.

Nu noemt ook hij zijn abt en dag en jaar;
 Men haalt een schrift uit de oude kloosterkist,
 En ’t groote wonder Gods wordt openbaar:
 ’t Is hij, die voor d[r]ie eeuwen werd gemist!

Hij staart van schrik, vergrijst op eens, zijgt neêr,
 De blos der jeugd, de levenskrachten kwijt,
 En stamelt, stervend: “heb genade, o Heer!
 Vergeef mijn waan, Gij, die lankmoedig zijt!

“Ons oordeel faalt, Uw woord alleen is waar:
 De nevel wijkt, wiens floers ik niet doorzag:
 U, Eeuwige! Is één dag als duizend jaar,
 En duizend jaar – ze zijn u als één dag!”-³⁷

En tenslotte is het Bilderdijk, bij wie wij kunnen horen dat ook de klankna-bootsing bij de poëzie in goede handen is:

‘Befloerste trom
 Noch rouwgebrom
 Ga romlende om
 Voor mijn gebeente;
 Geen klokgedrom
 Uit hollen Dom
 Roep ’t wellekome
 In ’t grafgesteente.’

De muzikale voorbeelden die Van Vloten geeft gaan gedeeltelijk hand in hand met de poëtische. Ze zijn een selectie uit die van Ambros. Het staat wat bont dooreen: muziek met opschriften, meer of minder programmatische muziek, zoals Beethovens vijfde symfonie, Mendelssohns *Meeresstille und Glückli-*

che Fahrt en de *Hebriden*, vocale muziek, met name Haydns *Jahreszeiten* en Spohrs *Weihe der Töne*, en dan weer Beethovens *Pastorale*. Ambros' besprekingen worden nauwgezet gevolgd, soms woordelijk vertaald. Ook Ambros' negatieve oordeel over *Die Weihe der Töne* is aanwezig. Merkwaardig genoeg blijft enigerlei vermelding van Berlioz' oeuvre geheel achterwege. Want met name *Harold en Italie* is, met alle respect, bij Ambros een voorbeeld van het overschrijden door de muziek van de grens van haar uitdrukkingsmogelijkheden.

Bij het lezen van Van Vlotens bespreking van Ambros' *Die Grenzen der Musik und Poesie* heeft men het gevoel dat het een vreugde voor hem is geweest om na Hanslicks strenge beperking van de inhoud van muziek tot 'tönend bewegte Formen', met de instrumentale muziek als enig criterium, een gloedvol betoog aan te treffen, waarbij de muziek een bloedwarm medium is, met een expressie die men vastomlijnd kan verwoorden.

Men kan dan met name denken aan wat Van Vloten in navolging van Ambros schrijft:

'Tot het weêrgeven zulk eener stemming, het uitdrukken eener gemoeds-beweging, om die in het hart van den hoorder te doen herboren worden, daartoe is dan ook de toonkunst geroepen; en dat is dān vooral hare taak, wanneer zij 't er op toelegt de taal harer zuster, de dichtkunst, in toonen te uiten'.³⁸

Was Van Vloten het dan toch niet zo eens met Hanslick?

7.8. Aesthetica

Dit lijkt geenszins het geval te zijn, want, zoals reeds vermeld, in 1865 nam Van Vloten zijn uittreksel van Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* op in zijn *Aesthetica of Schoonheidskunde. In losse hoofdtrekken naar uit- en inheemse bronnen voor Nederlanders geschetst*, geschreven naar het model van *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik* van Oeser en Grube. De opzet van dit laatste werk is te vergelijken met zeer vele andere werken over esthetiek, die in de negentiende eeuw in Duitsland verschenen: een uitgebreide, op filosofie en/of religie gebaseerde plaatsbepaling en definitie van het schone, gevolgd door afzonderlijke besprekingen der onderscheiden kunsten. De vormgeving door Oeser en Grube was heel speciaal: men richtte zich in welgeteld vier en zestig brieven tot meisjes en jonge vrouwen. Het werk had een opvoedkundig, idealistisch en populariserend karakter. Het succes was, gezien de twaalf drukken, die het tot 1871 beleefde, groot.

Van Vloten laat de briefvorm vervallen en richt zich, gezien de titel, tot een breed publiek, maar handhaaft het opvoedkundig karakter. Dit blijkt uit zijn voorwoord, gezien dit citaat:

‘Kunstbesef en kunstgenot moeten, hoe langer zoo meer, een zedelijke behoefte van onweêrstaanbaren aandrang worden voor ieder Nederlander, die op den naam van beschaafd mensch aanspraak wil maken’.

Van Vlotens bedoelingen en zijn mening dat het ethisch handelen kan voortvloeien uit de esthetische genieting worden hier duidelijk weergegeven.³⁹

Van Vloten bediende zich bij het inrichten van zijn boek voor Nederlands gebruik, behalve van Oeser en Grube, van diverse andere auteurs, en van de esthetici waar deze op hun beurt weer op steunden, soms voorzien van commentaar en eigen inbreng, dit laatste vooral wat de Nederlandse literatuur betreft. Bij de verschillende takken van kunst valt het accent op hun historie, voorafgegaan door een bespreking van hun speciale geaardheid en esthetiek.⁴⁰

Hoofdstuk IV ‘Indeeling der Kunsten’ begint met een plaatsbepaling van de verschillende kunsten. Over muziek kan men lezen:

‘De Muziek of Toonkunst heeft (gelijk haar naam ’t reeds aanduidt) vooral met tonen, d.i. klanken van een bepaalde hoogte, tot opwekking van gemoedsaandoeningen te maken; zij reikt echter der Poëzy vriendelijk de hand tot onderlinge samenwerking’.

Deze passage is een getrouwe weergave van de definitie bij Oeser en Grube.⁴¹ Aangaande de indeling der kunsten kan men vervolgens lezen: ‘Uit de Middeleeuwen dagteekent de indeeling in het volgende zestal kunsten: Bouwkunst, Beeldhouwkunst, Schilderkunst, Toonkunst, Dichtkunst, en Redekunst of de Welsprekendheid’.⁴² Deze indeling, ook van Oeser afkomstig, treft men in vrijwel alle werken over esthetiek aan. Bij Hegel is de indeling hiërarchisch in overeenstemming met de mate van vergeestelijking. Ook Van Vloten volgt deze hiërarchie, waarbij de poëzie bovenaan staat: ‘de Poëzy ontwikkelt een nog grooteren rijkdom van gedachten dan de Muziek’. De werking der muziek, zegt hij, is wel sneller dan die der poëzie, maar de blijvende indruk is omgekeerd evenredig: ‘Een fraai vers blijft ons langer bij dan een fraai muziekstuk’. Van Vloten spreekt hier kennelijk geheel voor zichzelf en had tot het moment dat hij dit neerschreef blijkbaar nog niemand van de grote schare ontmoet, voor wie het omgekeerde gold. Mogelijkerwijs speelde de traditionele opvatting over muziek, als zijnde een vluchtig gebeuren, bij hem een rol. Op de volgende bladzijden erkent Van Vloten de macht der muziek, maar, zegt hij, vrijheid staat hoger dan noodzakelijkheid, de gedachte dan het gevoel, de geest dan de

natuur. De mens is slechts mens door zijn taal, spraak en denken.⁴³ Van Vlotens conclusie is dat 'rede-kunst' geestrijker en levendiger is dan de beeldende en zelfs dan de toonkunst.

Na deze uiteenzetting is het toch wel een stuk duidelijker geworden waarom Van Vloten zich in zijn artikel 'Muziek en Poëzy' in de *Kunstchronijk* gecharmeerd toonde van *Die Grenzen der Musik und Poesie* van Ambros.

Hoofdstuk VIII van *Aesthetica* is geheel gewijd aan Toonkunst en Danskunst. Het toonkunstgedeelte geeft achtereenvolgens muziekesthetiek, algemene muziekleer en muziekgeschiedenis, zonder onderbreking in elkaar overgaande, de laatste twee onderdelen voorzien van noten, die verwijzen naar de vele auteurs uit wier werken Van Vloten putte. Het muziekesthetisch gedeelte komt, met enkele wijzigingen geheel overeen met Van Vlotens vijf jaar eerder in de *Kunstchronijk* verschenen samenvatting van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick! Geen enkele andere tak van kunst in de *Aesthetica*, zomin bouwkunst als beeldhouwkunst, schilderkunst en dichtkunst, kent op speciaal esthetisch gebied een zo uitgebreide inleiding!

Een destijds toch wel controversieel geschrift als dat van Hanslick krijgt, enigszins gemutileerd, een officiële status in een alomvattend werk over esthetiek, dat de zedelijke verheffing van het Nederlandse volk tot doel heeft. Hanslicks werk zou nog vele drukken beleven, in vele talen worden vertaald, het zou in boekhandels tot in onze tijd verkrijgbaar zijn en soms (in Duitsland) in de etalage liggen, maar het is te betwijfelen of een dergelijke eer en toepassing, zoals hier in Van Vlotens *Aesthetica*, elders is voorgevallen.

Wanneer wij de tekst vergelijken met die in de *Kunstchronijk*, dan is er verder geschrapt. Van Vloten had Hanslicks afwijzing van het inpassen van zijn autonome muziekesthetiek in een kunsthistorisch kader toch al niet opgenomen. Nu worden ook Hanslicks protesten tegen vergelijkingen van de muziek met de wiskunde en de taal niet meer opgenomen en het gehele zesde hoofdstuk 'Die Beziehungen der Tonkunst zur Natur' is niet meer aan te treffen.

Na het verschijnen van *Aesthetica* verscheen in *De Gids* in 1866 een boekbespreking van Carel Vosmaer. Deze is, met critische kanttekeningen, vol lof. Zijn bespreking besteedt vooral veel aandacht aan de beeldende kunsten, de toonkunst wordt slechts terloops vermeld. Vosmaer eindigt aldus: 'Ik voor mij althans wensch des schrijvers werk in handen van vele lezers, liefst ook vrouwelijke'.⁴⁴

Het verschijnen van de *Aesthetica* was kennelijk een succes, want het boek beleefde herdrukken in 1871, 1881/1882 en 1899. De titel werd nu *Nederlandsche Aesthetica of Leer van 't Schoon en den Kunstsmaak, naar uit- en inheemse bronnen*. Het algemeen gedeelte werd ingrijpend gewijzigd en Van Vloten maakte nu gebruik van *Populäre Aesthetik* van Lemcke en van *Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst* van Fiedler. Het boek werd waarschijnlijk als

leerboek aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten gebruikt.⁴⁵ Vanaf 1871 werd in de samenvatting van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick een gedeelte ingevoegd afkomstig uit een artikel van Ehrlich.⁴⁶ In deze invoeging wordt, in vervolg op een verhandeling van Hanslick, betoogd dat aan een muzikaal thema de eis van vatbaarheid voor ontwikkeling gesteld moet worden. In dit verband moeten symfonieën van Schubert en Schumann het ontgelden. Het fragment werkt als een verstoring en het is onbegrijpelijk dat Van Vloten het nodig gevonden heeft het aan zijn samenvatting toe te voegen. Bij de 3de druk in 1882 verwijst Van Vloten in een voetnoot bij zijn bronvermelding tevens voor nadere oriëntatie naar *Das Musikalisch-Schöne* van Hostinsky.⁴⁷ Hostinsky verduidelijkt in de opgegeven pagina's op briljante wijze Hanslicks bedoelingen door van elkaar te onderscheiden de objectieve inhoud van de muziek, de 'tönend bewegte Formen', en de subjectieve gevoelsmatige perceptie van de toehoorder. Deze verwijzing door Van Vloten wekt dan weer de indruk dat hij het althans met de kern van Hanslicks stellingname eens was.

Over de receptie van Van Vlotens samenvatting van *Vom Musikalisch-Schönen* valt weinig te zeggen. Reacties op en verwijzingen naar *Vom Musikalisch-Schönen* waren ook in muziektijdschriften schaars en zouden dit blijven, ook na de publicatie van *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* van Daniël Kiehl.⁴⁸

7.9. Aard, werking en grenzen der toonkunst

In 1873 verschijnt in de *Levensbode* een artikel van Van Vloten getiteld 'Aard, werking en grenzen der toonkunst'. Het betreft hier een vertaalde samenvatting van 'Das Problem der musikalischen Aesthetik', in hetzelfde jaar verschenen in *Im neuen Reich*. De auteur was Alfred Dove.⁴⁹ De *Levensbode* (1865-1880) was een eigen orgaan van Van Vloten, door hem opgericht in 1865, hetzelfde jaar waarin zijn *Aesthetica* verscheen. In het tijdschrift, dat op onregelmatige tijden verscheen, kon men artikelen van de meest uiteenlopende aard aantreffen, vrijwel uitsluitend van Van Vloten zelf.

De aanleiding tot Dove's artikel is het verschijnen in 1872 van de 2de druk van *Die Grenzen der Musik und Poesie* van Ambros. Het is echter meer dan een bespreking hiervan, in feite is het een vergelijking van Ambros' boekje met *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick. Dove kiest ondubbelzinnig partij voor de laatste. Hij begint zijn betoog met een inleiding, waarin hij tot de conclusie komt dat de muziek, de 'jüngste Schwester unter den Künsten' pas zelfstandig werd door de ontwikkeling van het 'Instrumentalwesen'. Velen zagen haar aanvankelijk toch nog liever 'Hand in Hand mit der älteren Poesie'. Op den duur werd zij evenwel overschat en door haar grenzen te doorbreken, richtte men haar te gronde. Dove verwerpt de theorie van Adolph Bernhard Marx (zie

p. 125), die in feite de grondslag is van de beschouwingen van Ambros. Een esthetiek die, aan de hand van de geschiedenis, verschillende maatstaven hanteert, en wel, achtereenvolgens de vormleer, dan de 'Empfindung' en tenslotte een speculatieve beschouwingwijze, kan niet deugen, vindt hij. Hij stelt de hoogmoed van de Hegeliaanse wereldbeschouwing hiervoor verantwoordelijk en hiermee schaart hij zich aan de zijde van Hanslick, zonder ter plaatse zijn naam te noemen. Hij verwijt Ambros, die enerzijds Hanslick afwijst, maar die anderzijds Berlioz' poging tot zo duidelijk mogelijke weergave van zijn programma te ver vindt gaan, een onduidelijke stellingname. In dit verband wordt ook Beethoven niet gespaard, 'der grösste Musiker, nicht weil, sondern obgleich er in Tönen zu dichten trachtete'. In het uitgebreide artikel beroept Dove zich behalve op Hanslick ook op Helmholtz, verwijst hij naar Grillparzer, Spinoza en Schopenhauer en wijst de theorie van Wagners Gesamtkunstwerk af. Hij besluit met een aanbeveling aan de lezers van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick.

Van Vloten, die Doves inleiding weglaat, geeft een goede samenvatting van diens verhandeling. Op te merken valt dat hij, de Spinozakenner en -bewonderaar, de bespreking van diens denkbeelden met graagte opneemt, maar die van Schopenhauer weglaat. Iedere stellingname ontbreekt. Van Vloten maakt wel gewag van 'den zogenoemden toonkunstenaar der toekomst', maar noemt Wagner niet bij name. De slotzin, waarin Dove schrijft dat hij zijn lezers heeft willen verwittigen van de herdruk van Ambros' boek, maar dat hij Hanslicks geschrift aanbeveelt, wordt door Van Vloten geheel achterwege gelaten.

7.10. Twee kunst-titanen dezer eeuw

De laatste keer dat Van Vloten er toe komt over muziekesthetiek te schrijven is in 1878 wanneer, wederom in *De Levensbode*, een artikel verschijnt 'Twee kunst-titanen dezer eeuw'. De aanleiding tot deze verhandeling was het verschijnen in datzelfde jaar van het essay *Twee titanen der negentiende eeuw. Hector Berlioz en Antoine Wiertz* van de hand van de jonge D.F. Scheurleer (1855-1927).⁵⁰ Scheurleer betoogt in dit essay dat zowel Berlioz als Wiertz de grenzen van hun kunst overschrijden. De muziek van Berlioz is zonder kennis van het programma niet te volgen, de schilderijen van Wiertz vragen te veel van het denk- en interpretatievermogen van de beschouwer. De bespreking door Scheurleer van de buitenmuzikale aspecten van Berlioz' oeuvre leidt onontkoombaar tot de principiële vraag naar de inhoud, naar het wezen van de muziek, waarbij uiteindelijk *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick aan de orde komt. Scheurleer conformeert zich in zoverre aan de theorieën van Hanslick, doordat hij als zijn mening geeft dat gevoelens, stemmingen, beelden, voorstellingen en wat dies meer zij een

rol gespeeld kunnen hebben bij de componist, legitiem zijn bij de toehoorder en deel uitmaken van diens subjectieve beleving, maar niet de feitelijke inhoud van de muziek zijn. Scheurleer stelt zich ten opzichte van opschriften en programma's tolerant op. Maar vervolgens kan men lezen:

‘Waar dus Hanslick strijdt tegen den inhoud der muziek, moeten wij hem slechts toejuichen, alleen de uitdrukking “vormenspel” schijnt ongelukkig gekozen. Natuurlijk vraagt men zich hierbij af wat wel een vorm zonder inhoud is’.⁵¹

Scheurleer doet de ‘tönend bewegte Formen’ zeker tekort met de vertaling ‘vormenspel’, dit is geen equivalent, hoewel men zich kan voorstellen dat Hanslick dit in de hand heeft gewerkt. Want bij diens vergelijkingen van de ‘tönend bewegte Formen’ met de arabeske en de kaleidoscoop zijn wij beland bij metaforen met een decoratief en kinderlijk ludiek gehalte. Zoals blijkt wanneer Hanslick schrijft: ‘Jeder von uns hat als Kind sich wohl an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoscops ergötzt’.⁵² Maar dit wordt dan wel meteen gevolgd door: ‘Ein solches Kaleidoscop auf incommensurabel höherer Erscheinungsstufe ist Musik’. Is het uitsluitend gebruik van de term ‘vormenspel’ door Scheurleer, hoewel tekort schietend nog wel te verklaren, men kan, wanneer hij zich vervolgens afvraagt ‘wat dan wel een vorm zonder inhoud is’, zich op zijn beurt afvragen of Scheurleer Hanslicks laatste hoofdstuk wel had gelezen, dat geheel aan de problematiek van vorm en inhoud in de muziek is gewijd en waarin Hanslick deze begrippen in de muziek in feite identiek noemt.⁵³

In het aan Scheurleers essay gewijde artikel van Van Vloten in de *Levensbode* hebben wij deze keer niet te maken met een samenvatting, maar met een kritische bespreking. Dit brengt met zich mee dat hij iets meer laat uitkomen wat zijn eigen mening is. Van Vloten stelt zich tegenover de jonge Scheurleer wat paternalistisch op: ‘in ’t algemeen is zijn geschriftjen niet doorwrocht genoeg’. Het is kennelijk een ‘eersteling’ en, aldus Van Vloten, zijn onderwerp was voor een goed deel nog, zoals Geel dat noemde, een ‘bovenwerp’ voor hem. Wanneer Scheurleer stelt ‘wat de absolute muziek niet vermag, is het volkomen uitdrukken van poëtische gedachten’⁵⁴, dan gaat dit Van Vloten nog niet ver genoeg en in dezen verwijst hij naar het kort tevoren, in 1877 verschenen *Das Musikalisch-Schöne* van Hostinsky. De laatste geeft in zijn werk o.a. een zeer duidelijke verklaring van Hanslicks theorie. Van Vloten distantieert zich met zijn verwijzing naar Hostinsky dus nadrukkelijk van Ambros (ook Scheurleer bespreekt deze laatste) en volgt Hanslick.

Maar daarentegen merkt hij vervolgens op:

‘Gaarne zal men hem (bedoeld is Scheurleer) echter toegeven, dat de uitdrukking “vormenspel” voor de werking der toonkunst minder gelukkig gekozen is, en men inhoud en vorm niet scheiden mag’.⁵⁵

Het blijkt hier dat de visualiserende metaforen arabeske en kaleidoscoop en de in dit verband door Hanslick zelf gebruikte term ‘Formenspiel’ niet alleen op Scheurleer maar ook op Van Vloten een grotere aantrekkingskracht uitoefenen dan de abstract aandoende ‘tönend bewegte Formen’, die zij beiden niet regarden. En de uitdrukking ‘vormenspel’ geeft hen een handvat, dat zij aangripen om hun kritiek te uiten.

Zowel Scheurleer als Van Vloten geven er blijk van Hanslicks gelijkstelling van vorm en inhoud in de muziek niet te willen of te kunnen zien.

7.II. Conclusie

Het is de grote verdienste van Van Vloten dat hij reeds zes jaar na verschijnen een in het Nederlands vertaalde samenvatting geeft van het belangrijke *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick. Hij, de literator, steekt hierbij zeer gunstig af bij de primair muzikaal geëngageerden. In het muziektijdschrift *Caecilia* bij voorbeeld, dat vanaf zijn oprichting in 1844 vele muziekethetische artikelen publiceerde en dat vele correspondenten in Duitsland bezat, is van enigerlei Hanslickreceptie aanvankelijk nauwelijks sprake. Ook had Van Vloten een fijne neus bij het uitkiezen van een belangrijke opponent van Hanslick, namelijk Ambros.

De opname van *Vom Musikalisch-Schönen* in de *Aesthetica*, nota bene in pedagogisch perspectief, waarbij tevens aan dit destijds controversiële werk een officiële status werd verleend, blijft een curieus feit. Ongetwijfeld zullen Hanslicks duidelijke uiteenzettingen en zijn strakke betoogtrant Van Vloten hebben aangesproken. Niemand schijnt hem van indoctrinatie beschuldigd te hebben. In alle publicaties van Van Vloten, muziekethetiek betreffende, is zijn commentaar aanwezig, al is het soms zeer gering. Er loopt een rode draad van ambiguïteit doorheen, die men van Van Vloten niet zou verwachten. Uitspraken die de traditionele gevoelsethetiek verkondigen of overeenkomen met Ambros’ inhoudsethetiek, staan op gespannen voet met betuigingen van trouw aan de formele esthetiek. In de *Aesthetica* zijn ten aanzien van muziek tegenstrijdige en onverenigbare theses in één en hetzelfde boek aanwezig. Hoe is het te verklaren dat een scherp opmerker en kritisch onderzoeker als Van Vloten een dergelijke ambivalentie vertoonde?

Als literair/filosofisch geëngageerde, voor wie het begripsmatige bij uitstek betekenisvol is, moet hem de zuiver muzikale sensatie vreemd geweest zijn, die

met name in het variëren, wezenlijk voor alle muziek, ligt besloten en die de luisteraar er toe zou kunnen brengen muziek te ervaren als elkaar afwisselende ‘tönend bewegte Formen’. In de *Aesthetica* bekent Van Vloten zich bij de indeling der kunsten nadrukkelijk tot een hiërarchie waarbij hij de poëzie, de gedachte, het denken, de geest, hoger stelt dan de muziek, het gevoel, de natuur. Men kan in verband hiermee een voorkeur bespeuren voor het samengaan van poëzie en muziek, voor vocale muziek dus. En dit kan verklaren dat hij inzake de instrumentale muziek er toch toe overhelde haar gaarne een buitenmuzikale inhoud toe te kennen. De laatste verklaring, die men voor zijn ambiguïteit zou kunnen geven, is de slordigheid en onwetenschappelijke onnauwkeurigheid waar sommigen hem van beschuldigen.⁵⁶ Voor een waarheidlievend, maar meedogenloos polemist die hij was, moet men, ook na zoveel jaren, streng zijn. Ik geef als mijn mening dat de onderhavige muziekesthetische materie voor Van Vloten toch wel een “bovenwerp” was.

7.12. Het Drama⁵⁷

In de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw werden Wagners werken in Nederland steeds meer uitgevoerd en kregen diens gevolg in brede kring bekendheid. Het enthousiasme groeide gestaag. Niet alleen fragmenten uit zijn muziekdrama's werden uitgevoerd, maar ook scenische opvoeringen vonden plaats. Rotterdam, waar *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Der Fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold* en *Die Walküre* werden uitgevoerd door de Hoogduitse Opera, was de Wagnerstad bij uitstek. Lang voor de oprichting van de Wagnervereniging, in 1883, bestond er in Nederland al een ‘Wagnerbeweging’, bestaande uit hen, die Wagners ideeën over het muziekdrama deelden en zijn werken bestudeerden en analyseerden. De belangrijkste exponenten waren de dirigent en componist Henri Viotta (1848-1933) en de (muziek)journalist Jacques van Santen Kolff (1848-1896).

In 1875 en 1876 kon het publiek in verschillende dagbladen en tijdschriften kennis nemen van de voorbereidingen en de uitvoeringen van de eerste Bayreuther Festspiele. Correspondenten waren voor *Caecilia* G.H. Witte, voor de *NRC* en *Caecilia* J. van Santen Kolff en voor *Het Vaderland* Marcellus Emants. Emants verslag is, in afwijking van de anderen over het algemeen sceptisch en cynisch. Hij ergert zich aan de pompeuze ambiance en de soms smakeloze souvenirs in Bayreuth en twijfelt sterk aan het door Wagner bepleite samengaan der kunsten. Hij ziet eerder een tendens tot grotere scheiding.⁵⁸ De Wagnerbeweging ondervond dus tegenkrachten, die nog meer van zich zouden laten horen.

In de jaren 1876 – 1878 ontstond er een polemiek tussen aan de ene kant Prof. A.D. Loman en Dr. E.D. Pijzel en aan de andere kant Mr. H. Viotta en J.

van Santen Kolff.⁵⁹ In 1876 verscheen in *De Gids* een uitgebreid artikel in drie afleveringen 'Het onuitsprekelijke' van Prof. A.D. Loman (1823-1896), Luthers predikant en hoogleraar theologie in Amsterdam. Loman was bevriend met de componist Johannes Verhulst, die als dirigent zijn hele leven bleef weigeren muziek van Wagner uit te voeren. Lomans artikel bevat met elkaar in verband staande beschouwingen over wetenschap, kunst en godsdienst. Het gedeelte over muziek bestaat uit een muziekhistorische uiteenzetting met aandacht voor de ontwikkeling van het Westerse toonsysteem. Opmerkelijk is de geringschatting van oude Griekse muziek en de suggestie dat de polyfonie en de harmonie pas tot bloei kwamen na de verbreiding van het christendom.⁶⁰ De muziek vóór Bach wordt niet erg hoog aangeslagen, pas na de invoering van de gelijkzwevende temperatuur krijgt de 'taal der muziek een hooger en graad van buigzaamheid, een tot dusverre ongekennde fijnheid van articulatie'. Loman vindt dat onderzocht moet worden welk aandeel de protestantse geest heeft gehad in het tot stand brengen van de grondslag van de nieuwe muziek. Loman wijst er op dat bij de andere kunsten de modellen in de natuur voor het grijpen liggen. Bij de muziek is dit niet zo, zij is geen nabootsende kunst. En de melodie, voortgekomen uit de diatoniek is een specifiek menselijke vinding. Men proeft Hanslick,⁶¹ maar wanneer Loman stelt dat de muziek het geschikte orgaan is 'tot objectiveering eener wereld van inwendige stemmingen en aandoeningen', dan is dit in strijd met de these van Hanslick dat gevoelens en stemmingen niet de inhoud van muziek zijn. De belangrijkste conclusie van Loman is dat bij het drama van Wagner de muziek haar zelfstandigheid goeddeels prijsgeeft. Hij zegt de geschiedenis tot bondgenoot te hebben, want deze laat een strijd zien, eeuwenlang gevoerd, om de verovering van een eigen gebied.

Loman ondervond tegenspel van Viotta, die in 1878 in *De Banier* een artikel publiceerde 'Iets over dramatische muziek, aesthetiserende dilettanten, filistijnen, davidsbündler en graalridders'. Het tijdschrift *De Banier* (1875-1881) met als ondertitel *Tijdschrift van het jonge Holland* was opgericht door Marcellus Emants en Frits Smit Kleine. De inhoud bestond uit artikelen over literatuur, kunst en muziek. Viotta reageert zowel op een artikel van de hierboven genoemde Dr. Pijzel als op dat van Loman. Ik beperk mij hier tot zijn korte reactie op Loman. Viotta stelt dat de muziek uit de drama's van Wagner wel degelijk zelfstandig kan bestaan, dit blijkt uit de enthousiaste reacties van het publiek. Het is de vraag of dit een afdoend antwoord is op Loman, die waarschijnlijk bedoelt dat in het drama van Wagner de muziek, zowel vocaal als instrumentaal terrein prijs geeft, gezien zijn formulering 'afstand doet van de haar bijzonder eigenaardige vormen'. Hiermee verwees hij ongetwijfeld naar recitatieven, aria's en ensembles, die Wagner grotendeels verving door zijn muziekdramatische middelen. Viotta neemt het Loman kwalijk wanneer deze de wagnerianen ver-

gelijkt met ‘een bende woeste Filistijnen’. Deze aanduiding is inderdaad te fors uitgevallen, maar weg te strepen tegen een typering door Viotta van Hanslick als ‘den meer beruchten dan beroemden criticus Eduard Hanslick’, zonder dat deze typering wordt toegelicht.

In 1878 verscheen in *De Gids* een artikel van Daniël Pijzel, HBS-leraar in Amersfoort, genaamd ‘De Zelfstandigheid der Toonkunst’. In een slotnoot deelt de auteur, wel wat laat, mee dat hij een ‘ruim gebruik’ heeft gemaakt van *Lehre der Tonempfindungen* van Helmholtz, *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick en *Geschichte der Musik* van Ambros. De volgorde van behandelen is algemene muziekleer, muziekesthetiek en muziekgeschiedenis; dit doet denken aan *Aesthetica* van Van Vloten, waar deze volgorde bij het hoofdstuk ‘Toonkunst’ is: muziekesthetiek (samenvatting van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick), algemene muziekleer, vormleer, muziekgeschiedenis. Het verschil met Van Vloten is dat Pijzel veelvuldig zijn eigen mening geeft. Pijzel werd, behalve door Viotta zoals reeds vermeld, ook heftig bestreden door Van Santen Kolff. Jacob Jacques van Santen Kolff (1848-1896) was muziekjournalist voor *Het Vaderland* en *Caecilia*. In dit laatste blad schreef hij samenvattingen van en commentaren bij *Gesammelte Schriften* van Richard Wagner. Vanaf 1875 schreef hij ook over beeldende kunst. Het begrip ‘Haagse School’ is van hem afkomstig.⁶² In 1878 verscheen van zijn hand in *De Banier* het artikel ‘Aanleiding tot een studie over het Wagner’sche “Leitmotiv”’, één grote bestrijding van Pijzels artikel. Pijzel zit, zoals de titel van zijn verhandeling al doet vermoeden, met Loman op één lijn in zijn mening dat in Wagners drama’s de muziek tekort komt. De hevige strijd tussen wagnerianen en anti-wagnerianen, met het drama van de grote hervormer als inzet, is aan de hand van de polemiek tussen Pijzel en Van Santen Kolff goed te volgen. In het volgende behandel ik Pijzels artikel, over het algemeen uitgaande van de kritische bespreking door Van Santen Kolff. Deze bespreking betreft Pijzels derde, muziekhistorische, gedeelte en hiervan uitsluitend het fragment gewijd aan Wagners muziekdrama. Het eerste deel, over algemene muziekleer en ook het tweede, een beknopte samenvatting van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick (net als bij Van Vloten in zijn *Aesthetica* gepresenteerd als onomstotelijke waarheid) blijven buiten beschouwing; zij spelen in de polemiek tussen Pijzel en Van Santen Kolff geen rol.

Aan de orde komen de middelen die Wagner gebruikt om zijn muziekdrama te realiseren. Van Santen Kolff verwijst herhaaldelijk – vrij associatief – in negatieve zin naar autoriteiten die Wagner bestrijden, onder wie ook Hanslick. De citaten van Hanslick zijn alle afkomstig uit het hoofdstuk ‘Die Meistersinger von Richard Wagner’ in *Die moderne Oper, Kritiken und Studien*. Na bestudering is mijn mening dat Pijzel dit ook gelezen heeft.

1. De aria. Pijzel noemt als eerste ‘slachtoffer’ van Wagners pogen, om alles wat de dramatische handeling zou kunnen storen, de aria.
2. Het orkest. Pijzel vindt de vervanging van de rol, die het koor had in de Griekse tragedie door die van het orkest enerzijds winst, anderzijds verlies. In de plaats van het woord, de duidelijkheid, komt de toon, de welluidendheid. Maar dat gaat dan vaak ten koste van de verstaanbaarheid van de tekst.
3. Ensembles. Pijzel stelt: ‘Duo’s, trio’s en in ’t algemeen alle ensembles, óók de kooren worden door Wagner in zijne latere werken zorgvuldig vermeden’. Van Santen Kolff, die Pijzel wil verpletteren en door het slijk halen, gebruikt elf pagina’s (!) om dit te logenstraffen, met eindeloze gedetailleerde vermeldingen. Uiteindelijk merkt hij op dat ‘spaarzaam aanwenden’ iets anders is dan ‘zorgvuldig vermijden’.⁶³
4. Unendliche Melodie. Pijzel stelt na zijn constatering betreffende ensembles: ‘In plaats van dat alles hebben wij nu de “oneindige melodie” verkregen. Men versta hieronder een recitatief, waarin het orkest, niet slechts kort afgebroken akkoorden doet hooren, maar voortdurend eene zelfstandige rol blijft vervullen.’ Ongetwijfeld is deze formulering niet alleen ongelukkig maar in feite onjuist. Voor Van Santen Kolff is dit reden om deze mank gaande definitie onder te brengen bij ‘kannegieterige definities’, die hij in een noot vermeldt, waaronder enkele van Hanslick. Er volgen er hier twee:
 - ‘der Faden der Melodie ist in’s Orchester verlegt, wo er als “unendlich” sich wie in einer Spinnfabrik gleichförmig abhaspelt’.⁶⁴
 - ‘Das bewusste Auflösen aller festen Form in ein gestaltloses sinnlich berausches Klingen...ein unförmlich vages Melodisiren’.⁶⁵
5. Het leidmotief, de ‘aanleiding’ tot het artikel van Van Santen Kolff. Pijzel schrijft naar aanleiding van de ‘Unendliche Melodie’: ‘Wagner heeft zelf ingezien, dat op dezen langen weg bakens en mijlpalen niet konden worden gemist. Hij geeft ons die in de zoogenoemde “Leitmotive”. Dit zijn korte, gemakkelijk herkenbare muzikale phrasen, in den regel slechts uit enkele noten bestaande, die zich onvermijdelijk doen hooren, wanneer van bepaalde personen of zaken sprake is’.⁶⁶ Evenals op andere plaatsen is ook hier bij Pijzel de overeenkomst met een gelijksoortige passage bij Hanslick treffend.⁶⁷ Pijzel meent een wat al te simpel voorbeeld te moeten geven:

‘Om eene vergelijking te maken, kunnen we ons voorstellen, dat telkens wanneer in eene opera een student optreedt of zelfs maar van hem gesproken wordt, de eerste halve regel van ’t Iovivat zich in het orkest doet hooren. Dat zou dan een studentenmotief of een alma-mater-motief zijn’.

Van Santen Kolff neemt ruimschoots de gelegenheid te baat om de belachelijkheid hiervan aan de kaak te stellen. Vervolgens wijst hij op het verschil tussen de 'Reminiscenz', zijnde de herinnering opwekkende terugkeer van een reeds vroeger gehoord motief, grotendeels een verstandelijk werkend effectmiddel, en het 'Leitmotiv', dat met echt dramatische betekenis door de handeling van het drama heen leidt. Van Santen Kolff geeft dan zeven verschillende mogelijkheden tot aanwending van een leidmotief met ook nog weer diverse onderverdelingen.⁶⁸ Pijzel kan het bij Van Santen Kolff nooit goed doen, want wanneer deze toegeeft dat de onderlinge versmelting en verbinding van de leidmotieven en hun aanpassing aan de situatie van grote 'kunstvaardigheid' bij Wagner getuigt, wordt hij door Van Santen Kolff vergeleken met iemand die een getuigschrift van goed gedrag uitreikt aan Wagner.⁶⁹ Een zelfde lofprijzing is aan te treffen bij Hanslick, die Wagners leidmotieventechniek 'bewunderungswürdig' noemt.⁷⁰ Ook Pijzels opmerking dat Wagners teksten, hoewel ze ontsierd worden door gezochte archaïsmes en smakeloze alliteraties, een onmiskenbare dichterlijke waarde hebben, valt slecht bij Van Santen Kolff. Hij spreekt van 'walgelijke pedanterie'.⁷¹ Ter vergelijking: Hanslick levert, verlucht met voorbeelden in *Die Moderne Oper*, genadeloze kritiek op Wagners teksten.⁷²

Pijzels eigenlijke conclusie geef ik in zijn geheel weer:

'Toch komt het mij voor, dat de Deutsche kunst, waarvan Wagner met onbegrijpelijken eigenwaan de schepper meent te zijn, op een bedroevenden dwaalweg is gekomen, wanneer hun beginselen de veroordeling inhouden der onsterfelijke werken van Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini en Weber. Want niets kan gevaarlijker voor de muziek zijn, dan de geringschatting en achteruitstelling der eischen van de muzikale schoonheid, ter wille van de regelen, aan eene eenzijdige bespiegeling over het wezen der dramatische kunst ontleend'.⁷³

De reactie van Van Santen Kolff: 'Wagner...Ecce Deus'. En verder meent hij bij Pijzels conclusie een 'flauw echotje' uit Hanslicks 'beroemde aesthetiserende verhandeling *Vom Musikalisch-Schönen*' te ontwaren.⁷⁴

Tegenover Pijzels krakkemikkige en soms onjuiste formuleringen staat Van Santen Kolff met zijn vaardige pen, bijtende spot, grote belezenheid en fenomenale kennis van Wagners werken en geschriften. Toch is het duidelijk dat de stellingen betrokken zijn, die men enige decennia bezet zou houden. Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* is in het publieke debat minder belangrijk geworden. Wagnerianen spreken er soms smalend over. Hanslicks negatieve waardering van Wagners werken houdt verband met de speciale eisen die hij stelt aan de vorm. Als muziekcriticus is hij de aanvoerder geworden van de anti-wagneri-

anen, die zich bij Wagners drama's in hun muzikale genietingen gefrustreerd voelen door het ontbreken c.q. weinig voorkomen van aria's en ensembles, en die gedwongen zijn eindeloze monologen, dialogen en een urenlange stroom niet aflatende 'unendliche Melodien' en leidmotieven te verwerken. Hun bezwaren hebben een zekere blijvende legitimiteit, maar wijzen ook op hun onvermogen om hun luistervaardigheid aan te passen. Dit laatste geldt ook voor Hanslick zelf, die de plank soms zeer mis slaat⁷⁵ en bij wie men een zekere blinde vlek voor Wagners muziek kan constateren. De angst voor het verloren gaan van de 'zelfstandigheid der toonkunst' is niet terecht gebleken. Wagners muziekdrama's hebben bewezen bestand te zijn tegen de tand des tijds, hoofdzakelijk dankzij hun muzikale kwaliteiten.

De verering van Wagner en zijn werken bij de wagnerianen is grenzeloos. Van Santen Kolff, Viotta en anderen tolereren geen kritiek, voor hen is Wagner sacrosanct. De pretentie – die zij wel degelijk hebben – dat het muziekdrama de enige muzikale uitdrukkingvorm is die een toekomst heeft (gestaafd door *Oper und Drama*) is in de loop der tijden niet waar gemaakt. Het dramatische gehalte van Wagners werken is tot op de huidige dag controversieel. Daarentegen is het bijna paradoxaal te noemen dat de specifiek muzikale waarde van zijn muziekdrama's zich wel heeft bewezen.

De kritiek van Hanslick op werken van Wagner blijft, hoewel vlijmscherp, fair en geeft Wagner soms de eer die hem toekomt. Ieder die echter in 'Aufklärungen über das Judentum in der Musik' van Wagner⁷⁶ kennis neemt van zijn commentaar op Hanslick, zal moeten toegeven dat één van de grootste muzikale genieën hier verdachtmakingen uit met een duidelijk antisemitisch sentiment.

Van een echte sterke theoretische en daadwerkelijke tegenstelling tussen wagnerianen en anti-wagnerianen betreffende de opera c.q. het drama kan men eigenlijk niet spreken. Hoewel Hanslick het strikte pure muzikale vermogen streng beperkte tot de reine absolute toonkunst, was hij niettemin een groot operaliefhebber. Zeker is het wel zo dat hij en zijn aanhangers er de voorkeur aan gaven dat er bij het samengaan van muziek met tekst en handeling van tijd tot tijd autonome vocale of instrumentale gedeelten voorkwamen met een duidelijke muzikale gestalte, zoals bij voorbeeld de aria met zijn uitsluitend vanuit de muziek te rechtvaardigen schema ABA. De verschuiving door Wagner van een muzikaal naar een algemeen dramatisch criterium bij de vormgeving bracht een belangrijke mutatie in het muziekdramatisch gebeuren teweeg. Vanuit de opera schiep Wagner het muziekdrama, beide genres werden echter geen tegenhangers van elkaar. In theoretische muziekesthetische beschouwingen en bij van elkaar te onderscheiden genres, zoals programmamuziek en absolute muziek, zijn antithesen echter ruimschoots aanwezig.

7.13. Cornelis Willem Opzoomer

Vermeldenswaard is de manier waarop Mr. C.W. Opzoomer⁷⁷ in zijn *Het wezen en de grenzen der kunst* refereert aan Hanslick. Opzoomer acht de kunst de brug tussen aan de ene kant de zinnelijkheid en aan de andere kant de zedelijkheid en de godsdienst, tussen de stoffelijke en de geestelijke wereld. De kunst is het middel tot opvoeding van de ‘geestelijke mens’. Opzoomer⁷⁸ vindt wel dat de kunsten hun volstrekt eigen terrein met eigen wetten hebben en de grenzen tot elkaar in acht moeten nemen. Hij is dan ook een fel tegenstander van het samengaan van kunsten, zoals voorgestaan door Wagner. Opzoomer verklaart zich geheel akkoord met Hanslick wanneer deze in de instrumentale muziek de vorm gelijkstelt met de inhoud. Met instemming haalt hij Hanslick aan: ‘de muziek spreekt niet **door** tonen, maar **in** tonen’.⁷⁹ Maar Opzoomer ontzegt fel de andere kunsten het recht om zich overeenkomstig op te stellen, want bij hen is de gedachte, de bepaaldheid van het woord mogelijk, hen past de scheiding tussen vorm en inhoud. Ten onrechte, zegt hij, laat Herbart (Hanslicks voorbeeld) ook voor de andere kunsten de schoonheid uitsluitend in de vorm aanwezig zijn. Opzoomer brengt hiermee in feite een correctie aan op Kant.

7. 14. Programmamuziek⁸⁰

De vraag of de ‘zogenaamde programmamuziek’ reden van bestaan heeft, wordt door Viotta gesteld in zijn artikel ‘Programmamuziek’ verschenen in *Caecilia* in 1883/1884.

Henricus Anasthasius (Henri) Viotta (1848-1938), zoon van de arts en amateur-musicus Joannes Josephus Viotta, was dirigent, componist en musicograaf. Hij studeerde bij Richard Hol en aan het conservatorium te Keulen bij o.a. F. von Hiller compositie. Aan de universiteit van Leiden promoveerde hij in de rechten op *Het auteurschap van de componist* (1877). Ten einde Wagners werken in Nederland bekend te maken richtte hij in 1883 de Nederlandse Wagnervereniging op, die grote invloed heeft gehad op het Nederlandse muziekleven en waarvan hij tot 1919 dirigent was. Van 1896 tot 1919 was Viotta directeur van het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Uit leerlingen vormde hij in 1903 het Residentieorkest, dat hij leidde tot 1917 en waarmee hij met name Liszt, d’Indy en Berlioz introduceerde. Van zijn hand verschenen diverse publicaties, waaronder een biografie van Wagner.

Viotta’s artikel geeft een historisch overzicht van programmamuziek in de ruimste zin, zowel instrumentaal als vocaal. Ook de 3de en 6de symfonie van Beethoven en diens pianosonate ‘Les adieux’ passeren de revue en worden door hem toongedichten, geen toonschilderijen genoemd. Naar aanleiding van de

9de symfonie wordt opgemerkt: ‘de grenzen van de macht der muziek zijn bereikt, het uitdrukkingsvermogen van het orkest is tot zijn hoogste hoogte gebracht, geen climax is hier meer mogelijk, dan met behulp van het gezongen woord’. Deze visie is rechtstreeks afkomstig van Wagner.

Aan Berlioz en Liszt wordt door middel van uitgebreide analyses van hun werken aandacht besteed als aan componisten, die in hun symfonische gedichten poëtische gedachten wilden uitdrukken. De schrijver constateert dat alle grote componisten in zijn eeuw in hun werken iets meer dan muziek alleen trachten uit te drukken. Hij stelt: ‘Wanneer men in een beeldhouwwerk nog iets anders wil bewonderen dan den vorm, in de schilderkunst iets anders dan de kleur en de teekening, in de muziek iets anders dan den klank en den rhythmus, dan heeft men een verklaring door woorden, een opschrift, een program nodig’.⁸¹ Men kan vermoeden, maar niet bewijzen, dat Viotta zich hier afzet tegen Hanslick. Als dit zo is, dan schuift hij hem op al te gemakkelijke wijze terzijde door te werken met een simplificerende vergelijking. Hij had dan antwoord moeten geven op de passages bij Hanslick waarin deze betoogt dat alle kunsten, behalve de muziek, hun onderwerpen kant en klaar hebben liggen om zich heen.⁸² De muziek neemt daarentegen een aparte plaats in, zij is ‘niet van deze wereld’.⁸³

Viotta stelt vervolgens de hamvraag: ‘Kan er een betrekking bestaan tussen muziek en een aanschouwelijke voorstelling?’, en hij geeft meteen het antwoord: ‘Ja’.

Wat de vocale muziek betreft, spreekt dit vanzelf, wat de instrumentale muziek aangaat, komt de schrijver met het argument of bewijs, dat zij zich openbaart met behulp van werktuigen, aan het rijk der natuur ontleend, b.v. ingewanden van dieren, hout en koper. Meteen hierna stelt Viotta apodictisch, dat de instrumentale muziek beslist ook meer kan dan natuurgeluiden idealiserend weergeven namelijk “hartstochten uitdrukken en ons de gehele toonladder van menselijk lijden en gevoelen voorzingen, – zoals de werken der grote dramatische componisten bewijzen”.

Maar..., zegt Viotta aan het eind van zijn verhandeling, de programmuziek schiet uiteindelijk toch tekort, want zij faalt als het er om gaat het verband tussen programma en muziekstuk *geheel* te begrijpen. Er is een laatste stap nodig: het drama, als welks schepper Richard Wagner beschouwd moet worden. In deze uitspraken kan men duidelijk de kritiek van Wagner op de programmuziek en zijn legitimering van het drama herkennen.

7.15. Antithesen in de muziekesthetiek

De autonomisering van de sfeer van het esthetische, zoals die bij Kant had plaatsgevonden, leidde tot het losweken van het schone uit het verband van het ware, goede en schone, hoewel dit geenszins in de bedoeling van Kant had

gelegen. In dezelfde tijd, eind achttiende, begin negentiende eeuw, verwierf de instrumentale muziek zich een onafhankelijkheid en aanzien als nooit tevoren in de geschiedenis. In de romantische bespiegelen van Wackenroder, Tieck en Hoffmann wordt de instrumentale muziek beschouwd als een 'wereld op zichzelf', als een taal, die zich boven de spraak verheft, autonoom en de uitdrukking van een onkenbare werkelijkheid, als een openbaring. In deze metafysische esthetiek achtte men de instrumentale muziek superieur aan de vocale muziek, die in de achttiende eeuw grotendeels werd gedomineerd door de opera. De tegenstelling vocale muziek – instrumentale muziek was hiermee een gegeven.

Antithesen zijn inherent aan muziekesthetische beschouwingen in de negentiende eeuw. Binnen de instrumentale muziek ontstond de tegenstelling inhoudsesthetiek tegenover formele esthetiek, die vooral gestalte kreeg als symfonisch gedicht versus symfonie. De tegenstelling symfonisch gedicht – symfonie werd in de actualiteit opgevolgd door muziekdrama – symfonie. In het woud van antithesen een hiërarchie te ontdekken is misschien mogelijk, maar lijkt mij arbitrair. Vele tegenstellingen lopen parallel of bevinden zich in een situatie 'bien étonnés de se trouver ensemble'.

Hanslick wordt gemeenlijk beschouwd als formalist. Zij die Hanslicks gelijkstelling van vorm en inhoud in de muziek niet konden of wilden inzien, de geestelijke betekenis in het buitenmuzikale zochten en de vorm als de materiële inkleding beschouwden, maakten Hanslick soms uit voor materialist. In dit verband is ook de tegenstelling ongeloof tegenover geloof te ontwaren. Bij hen die, toen de negentiende eeuw ten einde spoedde, zich vermeiden in een pseudo- of kunstreligieuze extase, speelde deze laatste tegenstelling een rol, als zij blijk gaven van hun afkeer van Hanslick, zoals giftige uitlatingen van Hugo Nolthenius laten zien.⁸⁴ Het is zeer de vraag of het juist is Hanslick eenzijdig als formalist te bestempelen. In zijn kleine meesterwerk zijn intern tegenstellingen en soms ambivalenties of zelfs paradoxen aanwezig:

Iemand die schrijft, dat in de vormen die door tonen gegenereerd worden, de geest zich manifesteert, is niet slechts formalist maar probeert zich ook metafysisch te legitimeren.⁸⁵ Wanneer Hanslick stelt dat de muziek geen voorbeelden in de natuur heeft en geen begripsmatige inhoud kent, zodat zij slechts hetzij op droog technische, hetzij op poëtische wijze is te savoureren, laat hij hier meteen op volgen dat het rijk der muziek 'niet van deze wereld is'.⁸⁶ Deze prachtige metafoor is, gebruik makend van een bijbeltekst en teruggaand, zoals Dahlhaus laat zien, op een uitspraak van Tieck⁸⁷, van onvervalst romantisch gehalte.⁸⁸

Ook Hanslicks opstelling ten opzichte van de verhouding muziek – taal is ambivalent. Hij ontwaart in de muziek een zekere logica, maar dan wel een muzikale. De muziek is een taal die wij spreken en verstaan, maar niet kunnen 'vertalen'.⁸⁹ Daarentegen trekt hij elders een andere conclusie omtrent muziek en taal, wanneer hij er op wijst dat in de taal de toon slechts middel is om tot

expressie te komen, terwijl in de muziek de toon doel op zich zelf is.⁹⁰

De dualismes lichaam – geest, zinnelijkheid – niet-zinnelijkheid, ‘Opium-rausch’ – ‘reine Anschauung’ zijn ook ruimschoots aanwezig. Hanslick constateert dat in de muziek twee tegenstrijdige factoren op geheimzinnige wijze samengaan, namelijk de zinnelijkheid, bij de muziek groter dan bij de andere kunsten, en de vergeestelijking.⁹¹ Hij waarschuwt voor een muzikale uitwerking, die zich al te lichamelijk doet gevoelen, deze is pathologisch, zegt hij, en haar esthetisch gehalte is gering.⁹² Ook zijn afkeer van ‘Opiumrausch’⁹³ en van sigarenrokende luisteraars⁹⁴ steekt Hanslick niet onder stoelen of banken. Een nog niet genoemde tegenstelling komt in het volgende aan de orde.

7.16. Geloof – Ongeloof

Emile Victor Ergo (1853-1922) was een Belgisch componist en muziektheoreticus. Hij werd opgeleid door Peter Benoit. In 1883 schreef hij in *Caecilia* ‘Beschouwingen over muzikale aethetica’. De schrijver citeert in de aanvang van zijn artikel uit *Twee titanen der negentiende eeuw* van D.F. Scheurleer:

‘En het publiek zal zich ...gaan gedragen alsof er raadsels opgegeven worden. Het zal bovenal onderzoeken of de componist het fladderen der vogels, het gerol van den donder, de afscheidsgroeten der geliefden, enz. enz. wel goed heeft geschilderd. En zou dit meer en meer het doel der toonkunst moeten worden? Laat ons ten zeerste het tegendeel hopen ...en verwachten.

Doch juist met deze bezwaren zijn wij midden in de strijdvraag aangekomen, die sedert geruime tijd de aesthetici der muziek druk bezighoudt, namelijk de vraag naar den inhoud, naar het wezen der muziek’.

Ergo vraagt zich in navolging van Bokelman⁹⁵ af of er geen ziekelijke denkbeelden op muzikaal gebied bestaan die gecorrigeerd moeten worden. Hij zet zich af tegen diegenen, die menen dat de muziek de een of andere hartstocht moet uitbeelden of een moraal moet prediken. Men kan dan al vermoeden wat de denkbeelden van Ergo zijn. Eerst schrijft hij nog:

‘Hun zeer aesthetisch (! ! !) ontwikkeld gevoel laat hun niet toe van muziek – de la symphonie tout pure – te genieten (of, in hooger sferen te zweven, of nog anders: een waar, verheven kunstgenot te smaken, – al naar zij zich gelieven uit te drukken) tenzij de muziek schildert een of anderen hartstocht, – of moraal predikt, of zoo iets. Daarin zouden dan n.b. hun dwaze meeningen moeten geschilderd, geïllustreerd worden’.

Ergo zet zich met name af tegen Marx (bedoeld moet zijn Adolph Bernard Marx). In het vervolg van het artikel komt de definitieve kleurbekentenis. Wederom Scheurleer citerend: 'Hooft men de cismoll sonate van Beethoven, dan is men inderdaad geneigd aan eene bovennatuurlijke bezieling der tonen te geloven', zegt hij: "Ik ben daartoe volstrekt niet geneigd". Hij breekt de staf over het woord 'bovennatuurlijk', stelt 'Natuur is alles en alles is natuurlijk!', verwijst de bovennatuur naar de theologie en veegt deze als onwetenschappelijk van tafel.

Een compositie beschouwt hij als een weefsel van tonen, de heerlijke aandoeningen, die worden opgewekt, kunnen niet onder woorden gebracht worden. Dat men in een of andere gemoedstoestand componeert, wil nog niet zeggen dat daarin die gemoedstoestand is uitgedrukt. Hier vermoedt men reeds Hanslick.

Ergo citeert naar aanleiding van de vraag, die Scheurleer stelt in bovenvermeld artikel: 'Wat kan of moet de inhoud der muziek zijn?' de volgende, hierboven nog niet weergegeven passage van deze:

'Is het datgene, wat bijv. de symfonieën van Mozart, de 1e, 2e, 4e, 5e, 7e en 8e van Beethoven inhouden, of moet de muziek zich bij haar ontwikkeling steeds meer en meer laten leiden door de dichtkunst en de filosofie? Neemt men het laatste aan, dan zullen, eerlang de genoemde symfonieën tot toonmassa's zonder inhoud worden, een ledig vormen-spel, een op kunstige wijze samengestelde rij klanken. Wat moet men echter van de Eroica en de Pastorale zeggen, wanneer men slechts de andere symfonieën als ware muziekwerken beschouwt'.

Ergo geeft antwoord en nu volgen uitspraken, die overduidelijk rechtstreeks van Hanslick afkomstig zijn.

'De roeping der muziek is: schoonheid, muzikale schoonheid. Daaronder versta ik, een schoon, dat onafhankelijk van elk daarbuiten liggenden inhoud, alleen in de tonen en in hun kunstmatige verbinding bestaat. Een volledig uitgedrukte muzikale gedachte is echter een zelfstandig schoon, en volstrekt niet het middel ter uitdrukking van aandoeningen of begrippen. Muziek heeft geen andere roeping dan schoon te zijn; maar onze aandoeningen en gewaarwordingen bij 't hooren er van, blijven geheel voor eigen rekening'.⁹⁶

De vertaling is van Van Vloten. Dit blijkt onomstotelijk bij: 'Muziek (bij Van Vloten "het schoone") heeft geen andere roeping dan schoon te zijn'. Dit is geen letterlijke vertaling, maar een correcte weergave door Van Vloten van het door Hanslick gestelde.⁹⁷ In 1882 was net een herdruk verschenen van de *Aesthe-*

tica. Nergens vermeldt Ergo zijn twee bronnen, trots pronkt hij met andermans veren. Hij doet vervolgens Oulibicheff af als ‘belachelijk’ en betreurt het min of meer, dat de 3de en 6de symfonie van Beethoven van opschriften voorzien zijn, een ontvangst, zoals de 1ste, 2de, 4de enz. ten deel valt, zou beter passen. Ergo deelt ook nog mee intens van de ouverture *Tannhäuser* van Wagner te genieten en zich van het programma niets aan te trekken.

Ergo’s beschouwingen worden nu onderbroken door de schrijver van de ‘Brieven uit Rome’, een vaste rubriek in *Caecilia*. Deze inzender vraagt Ergo nadere uitleg over datgene, wat deze onder bovennatuur, natuur en wetenschap verstaat. In zijn antwoord zegt Ergo eigenlijk niets nieuws en trapt nog wat harder tegen de theologie aan, o.a., wat hij al eerder deed, Multatuli aanhalend die spreekt over ‘leeraars in dingen, die er niet zijn’.

De schrijver van de ‘Brieven uit Rome’ komt nu met een eigen artikel en maakt zich door ondertekening bekend: Dr. Th. Biegelaar. Zijn artikel in *Caecilia* heet ‘Muzikale Aesthetica’. In een uitgebreide noot aan het begin van de verhandeling staat een uiteenzetting over wat de ‘ware theologie’ inhoudt. Hierna bepaalt de schrijver zich tot de muzikale esthetica. Hij stelt, zeer gedetailleerd te werk gaande, dat deze esthetica afhankelijk is van tijd en plaats. De esthetica heeft een drievoudig kenmerk: ‘van den eenling, van volk en tijd’ en dit is door kenners op te merken ‘indien de toondichter met de getrouwheid van den artist onder tonen bracht wat hij te ervaren kwam in zijn tijd’. De muzikale esthetica wordt nader gedefinieerd als ‘het naar waarde trachten te schatten van de melodieën en harmonieën der klanken’. Er volgen nu algemene criteria, condities, gerubriceerd a t.m.i. Ik licht de belangrijkste er uit.

‘Het Schoon door Plato zozeer terecht genoemd: “den spiegel van het Ware en het Goede” is (wederom) God de persoonlijke God, geopenbaard in de schoonheid der schepping’.

‘Het Schoon ethisch genomen of beschouwd is de verwezenlijking van het Goede’.

‘De wetten der muzikale aesthetica kunnen niet afhankelijk zijn van de wispelturige meningen der mensen; die wetten, zij blijven onveranderlijk, want zij hebben tot grondslag: het Ware, het Goede en het Schoon’.

‘In de toonkunst is het intellectueel Schoon de weerkaatsing, de weerspiegeling van het fysiek schoon, dat is: het juiste weergeven van het natuurschoon’.

Opmerkelijk is dat Biegelaar stelt dat de esthetica (en dus ook de muziek) tijd- en plaatsgebonden, maar in deze betrekkelijke eigenheid altijd onderworpen is aan de onveranderlijke normen van het Ware en Goede waarmee God zich in de Schoonheid openbaart. Even verder wordt de muzikale esthetica gedefinieerd ‘als zijnde

het schoon der toonkunst, een navolgen van natuurschoonheden'. Tot zover Biegelaar, die zich tegenover de bijna onheus uitvallende Ergo beminnelijk opstelt.

In zijn repliek, tevens het vervolg van zijn verhandeling, plaatst Ergo de theologische uiteenzetting van Biegelaar in een voetnoot buiten discussie, zijn mening over theologie herhalend. De rest van het artikel, waarin Biegelaar nog een keer wordt genoemd, als iemand die meent dat ervaringen in tonen uit te drukken zijn, is een reactie op 'Musicalia' in de *Middelburgsche Courant* van 5-2-1883. Hierin wordt gesproken van 'wijsgerige' muziek. Ergo geeft ook in deze bespiegeling blijk het met Hanslick eens te zijn.

Biegelaar stelt zich met zijn autoriteit als theoloog achter de denkbeelden van het samengaan van het Ware, Goede en Schone en ziet de muziek dus als openbaring en van goddelijke oorsprong. Ook vermeldt hij als consequentie de taak van de muziek: het navolgen van natuurschoonheden. Esthetica als historisch fenomeen wordt bij hem ondergeschikt gemaakt aan de autonomie van de esthetiek, die gegrondvest is op eeuwige waarheden, door God gegeven. Hij volgt hierin de eeuwenoude traditie. Ergo diskwalificeert de theologie als wetenschap, verwerpt de inhoudsesthetiek categorisch en bekent zich tot het esthetisch formalisme van Hanslick.

In de controverse tussen Biegelaar en Ergo wordt het samengaan van het ethische en het esthetische gesteld tegenover de volstreekte autonomie van het schone, 'dat geen andere roeping heeft dan schoon te zijn'. Dit brengt met zich mee de tegenstelling inhoudsesthetiek versus esthetisch formalisme.

Het wezenlijke in de polemiek is de fundamentele, er aan ten grondslag liggende antithese, parallel lopend met de bovengenoemde tegenstellingen, de antithese tussen geloof en ongelooft.

7.17. Over het Begrip van Schoon in de Muzijk

Na de samenvatting door Johannes van Vloten verschijnt er in 1892 wederom een Nederlandse bewerking van *Vom Musikalisch Schönen* van Eduard Hanslick. De auteur, Daniël Kiehl levert een bijna volledige vertaling, voorzien van vele eigen annotaties met als titel *Over het Begrip van Schoon in de Muzijk*.

Daniël Nicolaas Frederik Kiehl (1842-1897) werd als zoon van de acteur Hendrik Geerhard Kiehl geboren in Den Haag. Hij bezocht gymnasia in Amsterdam en Den Haag. Hierna volgde hij aan de toenmalige Koninklijke Academie in Delft een opleiding voor de burgerlijke dienst in Nederlandsch Oost-Indië. Twintig jaar was hij in de tropen werkzaam, laatstelijk als assistent-resident van Gorontalo in Noord-Celebes. Na zijn pensionering vestigde hij zich in 1886 in Den Haag.⁹⁸ Ook na de verschijning van de bewerking van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick in 1892 publiceerde Kiehl enkele boeken.⁹⁹ Daniël Kiehl

geeft in zijn geschriften blijk van een zeer grote belezenheid op literair, filosofisch, muzikaal en ander gebied. Hij heeft veel muziek gehoord. Zijn vermogen om al associërende te citeren is enorm. Zijn afkomst, opleiding en een – zoals blijkt uit autobiografische gegevens in zijn boek *Natuurlijke Historie van den Filistijn* – van jongsaf niet aflatende leeswoede en muziekhonger verklaren dit. In het volgende overzicht worden Hanslicks origineel en Kiehl's bewerking naast elkaar geplaatst. Kiehl gaat uit van de 8ste druk van *Vom Musikalisch-Schönen* (1891).

Vom Musikalisch-Schönen**Over het Begrip van Schoon in de Muziek**

		Voorrede van den Nederlandschen Bewerker
Vorwort zur achten Auflage		Voorrede van den auteur voor de achtste uitgave
Inhalt		Inhoud
I Die Gefühlsästhetik	I	De aesthetica gegrond op het gevoel en de verbeelding
II Die 'Darstellung von Gefühlen' ist nicht Inhalt der Musik.	II	Het uitdrukken van aandoeningen is niet de inhoud der muziek
III Das Musikalisch – Schöne	III	Het muzikaal – schoone
IV Analyse des subjectiven Eindrucks der Musik	IV	Het muzikale scheppen en herscheppen: subjectiviteit en objectiviteit
V Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen	V	De fysiologische werking der muziek
VI Die Beziehungen der Tonkunst zur Natur	VI	Het hypnotisme in de muziek en hare aesthetische opvatting
VII Die Begriffe 'Inhalt' und 'Form' in der Musik	VII	De betrekkingen der toonkunst tot de natuur
	VIII	De begrippen van inhoud en van vorm in de muziek
		Aanhangsel: Eduard von Hartmann
		– Eduard Hanslick en zijn Aesthetisch
		– Formalisme
		Slotaanteekeningen
		Verbeteringen

Kiehl geeft een verantwoording van zijn bewerking in zijn 'voorrede'.

7.18. Voorrede van den Nederlandschen Bewerker

Aangezien *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick reeds in het Frans, Italiaans, Spaans, Russisch en Deens is vertaald en een Engelse vertaling op stapel staat, vindt Kiehl dat het tijd wordt, dat er een Nederlandse vertaling verschijnt. Deze zou kunnen bijdragen tot het aankweken van een zuiverder begrip omtrent de schoonheidsleer der muziek en zou tevens de muzikale smaak op een hoger plan kunnen brengen.

De lezer hoeft niet bang te zijn, dat in deze bewerking van Hanslicks geschrift Wagner, Liszt en Berlioz voortdurend aangevallen worden, want Hanslick schrijft uitsluitend over absolute (instrumentale) muziek, zodat kritiek in dezen alleen de bewonderaars van Liszt zou kunnen treffen. De auteur laat doorschemeren een groot bewonderaar van Wagner te zijn, maar...allerlei onzinnige meningen over muziek heersen nog steeds, zoals 'het der muziek niet alleen een van den vorm gedifferentieerden inhoud toeëischen, maar ook het uitdrukken van bepaalde aandoeningen hare taak achten'. Men zal in het nu voorliggende boek een antwoord op de aloude vraag vinden: 'wat is muziek?'.

Kiehl geeft, verlucht met vele voorbeelden, een indruk van de moeilijkheden, die zich voordoen bij het vertalen van een wijsgerig werk uit het Duits in het Nederlands. Hij vat zijn taak driedelig op. Ten eerste, het oorspronkelijk geheel getrouw en volledig weergeven, ten tweede, een aangenaam leesbaar 'Hollandsch' te leveren en ten derde, het schrijven van een volkomen zuiver 'Hollandsch'. De volstreckte getrouwheid wordt later enigszins gerelatieveerd.¹⁰⁰

Hanslicks vierde hoofdstuk, 'Analyse des subjectiven Eindruckes der Musik' is in tweeën gesplitst omdat volgens Kiehl de manier waarop enerzijds de componist en de uitvoerend kunstenaar, anderzijds de toehoorder zich verhouden tot de muziek, een afzonderlijke behandeling vereist.

Kiehl komt dan te spreken over zijn eigen zeer talrijke aantekeningen en toelichtingen en stelt in dat verband zijn vriend 'Kritax' voor. Deze Kritax blijkt zich schamper te hebben uitgelaten over de didaktische bedoelingen die Kiehl met zijn vertaling annex annotaties heeft, want hij spreekt van 'superfoetaties'. Kritax komt in Kiehls annotaties zeven maal als al of niet denkbeeldige criti-caster om de hoek kijken. Zijn veronderstelde kritische opmerkingen worden dan met veel argumenten door Kiehl weerlegd. Achter Kritax gaat vrijwel zeker schuil Jhr.J.L. de Casembroot (1866-1899), muziekcriticus en enthousiast wagneriaan.

Kiehl behandelt hierna uitvoerig spellingsproblemen. Tot slot deelt hij mee dat hij in een aanhangsel de kritiek van Eduard von Hartmann, voorkomend in zijn artikel 'Zur Aesthetik der Tonkunst' verschenen in de *Deutsche Rundschau*

van maart 1886, heeft opgenomen om ‘de onvergankelijkheid van het geschrift van mijn auteur, voor zooveel dit tegenover het feit van acht oplagen en vertaling in zeven talen nog nodig is, aan te tonen’.

De problemen, die Kiehl ondervond bij het vertalen uit het Duits van wat hij noemt ‘een wijsgerig werk’ en de vertaling zelf zullen hier niet worden besproken. Het resultaat van zijn werkzaamheden is zeer verdienstelijk. De meerwaarde van Kiehls bewerking zijn de talrijke annotaties. Het is mogelijk deze te bespreken onder het zoeklicht van antithesen, die bij muziekesthetische beschouwingen vaak zijn te constateren. Zij zijn bij Kiehls uitweidingen manifest of onderhuids aanwezig en te herleiden tot zijn persoonlijke betrokkenheden. De hele bewerking van *Vom Musikalisch Schönen* is doordrongen van de antithese muziek – literatuur, iets wat zijn pogingen tot synthese, waar hij in zijn voorwoord over spreekt, niet uitsluit.¹⁰¹ Ook zijn titelkeuze *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* geeft blijk van het verlangen naar synthese tussen het begripsmatige en de muziek als openbaring.

De volgende tegenstellingen zijn door mij waargenomen en geselecteerd: Uitspraken over muziek met een ophemelend karakter tegenover die met een aan de muziek vijandig karakter; het samengaan van akoestische en visuele genietingen tegenover het afwijzen hiervan; programmamuziek tegenover absolute muziek en opschriften boven muziekstukken tegenover geen opschriften.

7.19. De ophemeling van muziek

Hanslick ontkent al in zijn voorrede heftig dat muziek aandoeningen zou moeten weergeven. Hij illustreert dit met het beeld van de roos – die geurt, maar wier inhoud niet het weergeven van geur is – en met het beeld van het woud – dat lommerrijke koelte verspreidt, maar toch niet het gevoel van lommerrijke koelte verbeeldt. Ook maakt hij deze verhoudingen aanschouwelijk door een gedicht van Emanuel Geibel te citeren. Het volgt hier in de vertaling van Kiehl:

‘Waarom gelukt het u nooit, toonkunst met woorden te schilderen?
 Wijl zij, als rein element, beeld en gedachte versmaadt.
 Zelfs het gevoel is slechts een zacht doorschijnend rivierbed,
 Waarover zwellend of traag heenrolt haar ruischende stroom’.

Kiehl laat hier nog een ander gedicht, eveneens van Geibel, in een door hemzelf geleverde vertaling op volgen:

‘Welk een dolen, welk een knuts’len, Alles door elkander
 huts’len, Dat noemt onze tijd genie!
 Toonkunst wil gedachten brengen, Dichtkunst ijdel
 Kleuren mengen, Schilderkunst maalt poëzij!’

Dit laatste gedicht is wel wat agressiever dan het vorige, in feite is het een veroordeling van het ‘Gesamtkunstwerk’. Het lijkt met de kwestie van de ‘weergave’ slechts zijdelings verband te houden.¹⁰²

Hanslicks uitspraak ‘Ook hààr rijk is ‘niet van deze wereld’¹⁰³ kwam reeds aan de orde en wordt gevolgd door:

‘Alle fantastische schilderijen, karakteristieken en omschrijvingen van een toonwerk zijn of breedspakig, of onjuist. Wat bij iedere andere kunst nog beschrijving is, is bij de toonkunst reeds metafoor. De muziek wil nu eenmaal als muziek opgevat, wil absoluut genoten worden’.

Kiehl vindt hierin aanleiding tot een anderhalve pagina in beslag nemende annotatie naar aanleiding van een citaat van Heine¹⁰⁴, waar men ondermeer kan lezen: ‘Doch wat is muziek?’ Er komen enkele antwoorden: ‘Zij is een wonder’, ‘zij is geest, die zich in de tijd uitstrekt, zij is stof, die geen ruimte behoeft’, ‘het wezen der muziek is openbaring’, ‘de ware muzikale critiek is een ervaringswetenschap’.

Heine keert zich tegen het theoretiseren over het wezen van muziek en wordt vervolgens geestig. Hij vertelt hoe hij in Marseille twee handelsreizigers aan tafel hoorde discussiëren of Rossini dan wel Meyerbeer een groter componist was. De discussie vond vrijwel uitsluitend plaats door het om de beurt neuriën van fragmenten uit *Il Barbiere di Siviglia* en *Robert le Diable*. De conclusie van Heine is, dat men of in het geheel niet, of slechts op deze realistische manier, over muziek zou behoren te disputeren.

Wanneer Hanslick er andermaal toe komt te schrijven dat muziek ‘eigenlijk niet van deze wereld is’,¹⁰⁵ plaatst Kiehl, na verwijzingen naar Jean Paul, Rubinstein en Loman weer een gedicht, ditmaal van Kinker,¹⁰⁶ waarin, schrijft hij, dat denkbeeld, schoner dan bij de voornoemden, is weergegeven:

‘Gij maalt de onzichtbare natuur,
 Haar levensadem, kracht en vuur,
 ’t Inwendige bestaan der dingen,
 Waarvoor de schilder magtloos knielt,
 Waarin zijn oog niet door kan dringen,
 Als hij het doode doek bezielt’.

7.20. Muziekvijandigheid

Veel talrijker zijn de aanhalingen uit de literatuur met een muziekvijandig karakter, die Kiehl de revue laat passeren.

In het hoofdstuk 'De betrekkingen der toonkunst tot de natuur' ontkent Hanslick dat er in de natuur muziek bestaat. Ook hier schermt hij de muziek als autonoom esthetisch gegeven af tegen een ander gebied (zoals elders tegen de taal, de geschiedenis enz.). Het criterium is de meetbare toon, dus ook vogelgezing kan niet tot muziek gerekend worden. Na de stelling van Hanslick: 'De "muzijk" der natuur en de toonkunst der menschen zijn twee verschillende gebieden',¹⁰⁷ komt Kiehl, wonderlijk genoeg, met een bijna vijf pagina's in beslag nemende annotatie, een soort parallel lopende vrij associatieve metafoor, namelijk een onderzoek naar de muziekgevoeligheid c.q. muzikaliteit van literatoren. Het voortkabbelende verhaal verwijst naar diverse bronnen.

Kiehl brengt Bernard ter Haar ter sprake die ondanks de welluidendheid van zijn gedichten, lachend bekent 'dat hij de eene noot van de andere niet kon onderscheiden en ook niet veel van muziek hield'. Hij weigert zijn geliefde kleindochter, ook als zij zijn huishoudster is geworden, om een piano in huis te plaatsen, 'hij bedankte voor dat getingel'. Wel schreef hij een mooi gedicht over het 'speelblad met de elpen klavieren':

'Dit beekje is 't speelblad met de elpen klavieren,
Dat zielloos als marmer en roerloos daar staat,
Maar als er de vingers op spart'len en gieren,
Dan opbruist in tonen, en klanken doet zwieren,
Die 't hart ons doet trillen en slaan naar de maat'.

Byron en Walter Scott hadden wel een zekere muziekgevoeligheid, maar dan voor eenvoudige melodieën, vooral in verbinding met woorden en denkbeelden. Dit brengt Kiehl er toe te stellen, dat slechts de mate waarin iemand instrumentale muziek waardeert, als maatstaf voor zijn muzikaliteit kan gelden, waarbij hij zich dus duidelijk conformeert aan het standpunt van Hanslick, waarvan acte, want hij kiest, althans in zijn bewerking, geen partij.

Hierna wordt melding gemaakt van een artikel in *De Navorscher*,¹⁰⁸ waarin Mr. Eburo betoogt dat de verhouding tussen het dichtsterk en het muzikaal gevoel te vergelijken is met die tussen twee polen, die beide hetzij positief of negatief geladen zijn. Kiehl bewaart tot deze zienswijze enige afstand.¹⁰⁹ Volgens probeert hij tot een hiërarchische indeling te komen van literatoren: eersterangs en dan ook muzikaal; tweederangs en dan muziekhater of –onverschillige. Tot de eerste categorie worden gerekend Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Théophile Gautier, Alfred de Musset, Lamartine en Heine, tot de

tweede categorie Tolstoï, Multatuli, Ter Haar, J. Kneppelhout, De Genestet en Simon Gorter.¹¹⁰ Kiehl weet dan echter niet goed raad met Walter Scott, Byron, Potgieter, Bosboom-Toussaint, Busken Huet en Victor Hugo, die hij als eerste-rangs beschouwt, maar die 'niets met muziek ophadden' en Jean Paul en E.T.A. Hoffmann, die weliswaar tweederangs zijn, maar die hij toch tot de muzikalen rekent. Nu komt het in de staart stekende venijn. Kiehl voelt er niets voor ook musici in categorieën te gaan indelen. Hij verwijst naar 'het harde en onbillijke oordeel' van J. Kneppelhout, alias Klikspaan, dat hij echter een kern van waarheid niet ontzegt¹¹¹:

'Welk eene armzalige ontwikkeling, na zulk eene geestmoordende opvoeding! In hen bevestigt het zich ten volle dat de muziek buiten het verstand, ja buiten het hart kan omgaan en geheel werktuigelijk blijven, zonder op te houden voortreffelijk te zijn. De meesten zijn weinig onder-richte mensen; zij lezen nooit; zij oordelen scheef; zij zijn partijdig, smakeloos, flauw, onbeteekenend; velen zien in hunne kunst niets hoogers dan eene broodwinning; zij maken een gedeelte van hun instrument uit, zonder hetwelk zij luttel waard zouden zijn, en missen gewoonlijk den ernst welke aan eene ware kunstenaarsnatuur eigen is; hun gedrag zou er de bewijzen van kunnen leveren'.

Ook leest men nog: 'onder de schoone kunsten bekleedt de toonkunst voorzeker den ondersten trap' en 'de muziek is de eenige kunst welke middelmatigheid duldt'.¹¹² In Kiehls 'Slotaanteekeningen'¹¹³ staan wederom citaten van Hildebrand en Klikspaan. De laatste schreef over muziek en musici: 'Toonkunst! Het is iets geheimzinnigs, iets voor den oningewijden sterveling onbereikbaars, en zij sluiten zich angstvallig op in den toovercirkel hunner caste'. Kiehl schrijft weliswaar dat beide schrijvers zich op onbillijke wijze wreken, zij hebben geen muziek 'geleerd' en deze is niet zomaar te genieten als een product van toonkunst, maar in een latere bespreking is hij alsnog in hun gezelschap aan te treffen.

7.21. 'O! hangt een gordijn voor het orkest' – 'Ik wil ze bespieden'

De tegenstelling tussen reine aanschouwing en de door Hanslick gelaakte bevangenheid door de natuurmacht der tonen (de bovenzinnelijk-zinnelijke extase, die door hem pathologisch en door Kiehl hypnotisch genoemd wordt) geeft Kiehl aanleiding om het een en ander als het ware te transponeren naar het aanschouwelijke gebied.¹¹⁴ Onderwerp is een schets van Alexander Verhuell met als voorstelling een jong officier, die een concertuitvoering bijwoont. Hij staart met opgewonden trekken naar een punt boven het orkest, waar een veld-

slag is uitgebeeld, waarin hij 'le beau rôle' vervult. De critiek van Dr. Pijzel is, dat deze held zeer onmuzikaal is, want hij luistert niet.¹¹⁵

Hierna (het betreft weer de tekst van Hanslick) worden de 'gevoelsmusicus' en de 'muzikale toehoorder' geconfronteerd met een reeks muziekstukken van gelijk karakter. De eerste luisteraar hoort slechts dat, wat in deze stukken gelijksoortig is, de tweede wordt getroffen door het 'kunstaardig individuele'. Hanslick geeft dan de volgende vergelijking:

'Het eenige wat er mede kan vergeleken worden is de bijzondere verlichting van een landschap, wanneer die zoo sterk is en iemand zoodanig aangrijpt, dat hij zich van het verlichte landschap zelf geen rekenschap meer kan geven'.¹¹⁶

Dit geeft Kiehl aanleiding tot de volgende passage, die, gezien het ontbreken van een bronvermelding, ongetwijfeld een eigen literaire ontboezeming is:

'Nemo, die lange jaren tusschen de keerkringen had doorgebracht, op een winteravond te Amsterdam naar den schouwburg gegaan zijnde, en op den terugweg omstreeks middernacht den Dam passeerende, vond dit plein en zijne trotsche bouwgevaarten met het inmiddels daarop gevallen sneeuwkleed door de volle maan schel verlicht. Het daardoor aangeboden schouwspel was, in het stille nachtelijke uur, en voor het sinds twintig jaren de sneeuw ontwende oog, zoo verbijsterend en zoo ontzettend fantastisch, dat alle herinnering aan eene bedrijvige wereldstad verdween, en hij meende te wandelen over eene besneeuwde Russische steppe'.

Deze autobiografische ontboezeming doet denken aan kapitein Nemo uit Jules Vernes *20000 mijlen onder zee*.

Wanneer Hanslick de stelling poneert 'Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik', meent hij er goed aan te doen, of, zo men wil, voelt hij zich genoodzaakt, ter verduidelijking metaforen van visuele aard aan te dragen: de arabeske en de kaleidoscoop. Kiehl geeft de primeur van het beeld van de arabeske aan Hildebrand¹¹⁷:

'Reeds dertien jaar (1841) voor het eerste verschijnen van dit geschrift had onze Hildebrand de opvatting der muziek als de voor onze ogen ontstaande arabeske, niet vergelijkenderwijze en denkbeeldig, maar als werkelijk vizioen, verwezenlijkt, en zodoende aan het begrip van beweging, dat een zoo voornaam, hoewel gewoonlijk verwaarloosd element van onze kunst uitmaakt, door het van den tijd tot de ruimte uit te breiden, eene hoogst eigenaardige toepassing gegeven'.

En dan volgt een prachtig citaat uit de *Camera Obscura*:

‘Er zijn tonen en samenkoppelingen van tonen, die zich aan mijn oog voordoen als spattende vonken, dikke en dunne strepen, kromme spelden, slangen en kurketrekkers; als bliksemschichten, liefdestrikken, kraelingen, varkensstaarten, waterstralen en ziegezagen, en ik zie de mogelijkheid om een geheel muziekstuk voor mijn gevoel in zulke figuren op te schrijven’.

Kiehl schrijft naar aanleiding van deze ‘kaleidoscopie’ als over ‘in tekening gebrachte beweging’. Hildebrand noemt deze perceptie van hypnotische aard, Kiehl citeert hem nogmaals:

‘Niets is zeker leelijker, dan eene gansche menigte manspersonen met dasen, rokken en somtijds épauletten, manspersonen met zwart hair, en in ’t geheel geen hair, en met allerlei soort van oogvertrekking en aanmondong, zich te gelijk te zien vermoeien en afwerken, achter een gelijk getal houten en koperen blaasinstrumenten, totdat ze bont en blauw in ’t gezicht worden, alleen om een effect daar te stellen, zoo weinig evenredig, zou mogelijk iemand zeggen, maar gewis zoo weinig analoog aan de middelen. Eene geestige vrouw zeide mij eens, dat zij honger kreeg van de lange streken van één strijkstok; maar wat krijgt men niet van het op- en nedergezweef van een vijftientig strijkstokken, en van al de bewegingen met wangen, armen en handen die een vol orkest maakt. Waarlijk, er moest een scherm voor hangen. De stroom van geluiden moest als uit eene duistere stilte tot ons komen, of wij moesten allen geblinddoekt toeluisteren’.

Kiehl ontwaart in de laatste zin een puur wagneriaans denkbeeld. Ook een fragment van gelijke strekking van Klikspaan, dat mede aanleiding was voor het opschrift van deze paragraaf, wordt door hem in een noot aangehaald:

‘Een gordijn! O! hangt een gordijn voor het orkest, dat onvermijdelijke, onontbeerlijke, maar belachelijke ding: al die stijve mannen op die tuitelachtige bankjes, met die geraamteachtige lessenaars voor zich, in allerlei wanstaltige houdingen gewrongen, somtijds voortjassende dat hun het zweet langs het voorhoofd gudst, benevens den orkestmeester, die met zijne opzichtige gebaren en seinen de aandacht trekt en boven allen uitsteekt, terwijl elk muzikant een gedrochtelijk beeld achter zich op den muur werpt, en de schaduw van al de strijkstokken telkens als zoovele pijlen bij elke opstreek naar de zoldering vliegt! Demidoff gaf verleden winter concerten, waarop het orkest achter een gordijn verborgen was’.¹¹⁸

Maar hierna vermeldt Kiehl: ‘een aesthetisch gourmet schrijft mij’, (weer geen bronvermelding) en nu volgt een verslag van de voyeuristische vreugden van een concertbezoeker, die altijd gewapend is met een toneelkijker. De gebruikers van dit werktuig worden in drie categorieën ingedeeld, ten eerste, de grootste categorie, zij die zich verlustigen aan vrouwelijk schoon, ten tweede, zij die bij dramatische uitvoeringen hun gehoorszinnigheid ondersteunen en dan de derde categorie, waartoe de zegsman geheel alleen denkt te behoren:

‘Het is mij niet genoeg het ruischen en kletteren der muzikale fonteinen en waterpartijen, het knappen en knetteren der muzikale vuurwerken, het rollen van den donder en het gefluister van de zephyrluchtjes der tonen met het oor waar te nemen; ik wil ze bespieden in hunne geboorte onder de zwoegende armen en de bliksemsnelle vingers der exekutanten, ik wil ze zien ontspringen aan de witte en zwarte toetsen des klaviers, aan de vier wonderbaar-geheimzinnige tooverkoorden der snaarinstrumenten; niet slechts “mijne ziel”, zooals een dichter heeft gezegd, ook mijne vleeschelijke oogen willen “zweven boven de snaren van eene viool als eene honingbij boven het paars-fluweelen heideveld”. En die heerlijke inspanning eindigt niet voor den laatsten toon; dan zakt mijn kijker, en, terwijl de mij omgevende natuurgenoten hunne taak beginnen met luidbrullend bravogeschreeuw, kletterend handgeklap, dreunend vuistgebons en daverend voetgetrappel, breekt voor mij eene kleine verpoozing aan, na zòoveel genot’.

Deze annotaties stellen op gemakkelijke wijze – naar aanleiding van de gechargeerde tegenstelling ‘reine Anschauung’ versus pathologisch / hypnotisch bevangen zijn – de geoorloofdheid van het visueel genot ter discussie. Twee ervan zijn een ‘cri du coeur’ van Kiehl.

De eerste, waarin hij zichzelf als Nemo ten tonele voert, als metafoor een wel haast verontschuldigende verklaring van de attitude van de gevoelsmatig luisterende toehoorder, is te beschouwen als een saluut aan Hanslick.

De tweede, eveneens een metafoor, voert op geestige wijze een pleidooi voor de toegevoegde waarde die het visuele beeld biedt bij ten gehore gebrachte muziek en is te beschouwen als een saluut aan zowel Wagner als Schopenhauer.

7.22. Programmamuziek – Absolute muziek

De tegenstelling tussen programmamuziek en absolute muziek is bij Hanslick niet altijd ondubbelzinnig aanwezig. Dit blijkt ook uit diverse annotaties van Kiehl, variërend van een bespreking van gevoelsethiek in zijn meest uit-

gesproken vorm, zoals bij Agricola, tot beschouwingen naar aanleiding van het *Wohltemperirtes Klavier* van J.S. Bach. Bij besprekingen van Beethovens pianosonate opus 81a en diens negende symfonie is de ambivalentie het meest aanwezig.

Hanslick geeft aan het slot van zijn eerste hoofdstuk wel een staalkaart van uitspraken van degenen, die zich baseren op de gevoelsessthetiek, maar wanneer hij in zijn vierde hoofdstuk enkele voorbeelden van didactische aanwijzingen van Mattheson en Heinichen vermeldt, dan worden hun praktijken niet gedetailleerd weergegeven. Kiehl, die naar optimale voorlichting streeft, doet uitgebreid verslag van de werkwijze van Agricola in zijn muziek gecomponeerd bij *Semiramis* van Voltaire, zoals Lessing dit weergeeft in zijn *Hamburgische Dramaturgie*.¹¹⁹ Onderwerp van beschouwingen zijn bij Lessing de muzikale opening en de muzikale tussenspelen bij *Semiramis*. Hij schrijft onder meer (in de weergave door Kiehl):

‘De eerste volzin is een Largo voor violen, hobo’s en fluiten, de grondbas is door de fagot versterkt. Zijne uitdrukking is ernstig, somtijds zelfs wild en stormachtig, de toehoorder moet vermoeden dat hij een toneelstuk van ongeveer zulk een inhoud heeft te verwachten. Doch niet van die inhoud alleen; verliefdheid, berouw, gewetensangst, onderwerping nemen daaraan deel, en de tweede volzin, een Andante voor gedempte violen en koncerteerende fagotten, drukt dus sombere medelijdende klachten uit. In den derden volzin vermengen zich de bewegelijke toonwendingen met trotsche, want het stuk wordt geopend met buitengewone pracht; Semiramis nadert het eind harer heerlijkheid; evenals het oog die heerlijkheid moet zien, moet het oor haar ook hooren. Het karakter is allegretto en de instrumenten zooals in den eersten volzin, behalve dat de hobo’s, fluiten en fagotten een paar afzonderlijke figuurtjes met elkander hebben’.

Lessing vindt de rol van de poëzie van groot belang, want de poëzie maakt ook duidelijk waarom wij iets moeten voelen. Hij voert dan ook een pleidooi voor het samengaan van het oog, het oor en het woord als het voertuig van het begrip. Lessing eindigt aldus:

‘De bedoelingen eens kunstenaars te ontdekken, staat gelijk met de bekentenis dat hij ze bereikt heeft. Zijn werk mag geen raadsel zijn, welks oplossing even moeilijk als onzeker is; wat een gezond oor het snelst in hem verneemt, dat en niets anders heeft hij willen zeggen; zijn roem groeit aan met zijne duidelijkheid’.

Dat men in de negentiende eeuw steeds meer betekenis toekende aan J.S. Bach en dan vooral aan zijn instrumentale muziek, blijkt ook bij Kiehl. Wanneer Hanslick toestemming verleent om een muzikale 'gedachte' als 'grootsch', 'bevallig' enz. te ervaren, maar verbiedt om te stellen 'deze muziek schildert hoogmoed',¹²⁰ verwijst Kiehl, wat hij vaak doet, naar *De muziek en haar meesters* van Rubinstein. Rubinstein is van mening, dat de algemene ervaring van bij voorbeeld een humoristisch of pastoraal karakter zeer wel in overeenstemming is te brengen met het gemis aan een bepaalde inhoud.¹²¹ Het betreft hier preludes en fuga's uit het *Wohltemperirtes Klavier*.¹²² Aanleiding is de constatering van Hanslick, dat de mens het musiceren niet van de natuur geleerd heeft; dit gaat gepaard met een opsomming van muzikale verworvenheden, zoals melodie, harmonie, intervalsverhoudingen, toonladders, majeur/mineur enz. In het rijtje komt ook de gelijkzwevende temperatuur voor en onmiddellijk haakt Kiehl hierop in. De Bach-renaissance, die na de uitvoering van Bachs *Mattheüspasie* door Mendelssohn optrad, gaf ook aanleiding tot grote verering van Bachs instrumentale muziek. De korte vermelding door Hanslick lijkt geen toeval.¹²³ Het uitvinden en toepassen van de gelijkzwevende temperatuur wordt door Kiehl, blijkbaar niet gehinderd door veel feitenkennis, zonder meer aan Bach toegeschreven. Na een korte beschrijving van de voorafgaande moeilijkheden, onder andere van 'den kwaden wolf' of 'orgelwolf', schrijft hij:

'Van deze muzikale ellende heeft Bach ons verlost, door elk oktaaf in twaalf evenwijdige toonsafstanden te verdeelen, en door aan iedere kwint iets van hare zuiverheid te ontnemen, het moduleeren naar alle 24 majeur- en mineurtoonsoorten mogelijk te maken. Deze daad van genie heet het grondvesten van de "gelijkzwevende temperatuur", en bij de bespiegeling voegde Bach de praktijk; hij schreef zijn *Wohltemperirtes Klavier* met de onsterfelijke, voor het overige meer geprezen dan gekende of gespeelde "Tweemaal 24 Fuga's en Praeludiën in alle majeur- en mineur-toonsoorten", (eerste uitgave 1800, dus 50 jaar na Bach's dood)'.

Kiehl noemt Bach 'de Vader der modern-Europeesche muziek'. Hij geeft een verwijzing naar Rubinstein, die 'liever de geheele muziklitteratuur van alle meesters voor en na Bach wil missen, dan zijne werken, en als het dan toch moest zijn zag hij nog liever al de Kantaten, Motetten en Missen van den meester-zelf, "met de Passions-Muziken inkluis" te gronde gaan dan deze "kleinoden", want, zegt hij, "wanneer wij die nog maar hebben, dan is de muziek weder op te bouwen"'.

Kiehl geeft door zijn 'aanteekeningen' over Lessing, Agricola en J.S. Bach een visie op mogelijke wortels van de tegenstelling programmamuziek – absolute muziek in de achttiende eeuw. Interessant is de polemiek die gevoerd

wordt over Beethovens negende symfonie. Reeds eerder werd gewezen op de ambivalentie van Hanslick ten aanzien van de verhouding muziek – taal. De passage waar Kiehl bij aanknoopt luidt als volgt: ‘De muziek kan zich nimmer “tot spraak verheffen” om de eenvoudige reden dat zij eene verhoogde spraak is, en men dus eigenlijk van muzikaal standpunt van afdalen zou moeten spreken’.¹²⁴ In een noot komt Hanslick dan te spreken over David Friedrich Strauss, die, naar aanleiding van de negende symfonie de moed opbracht ‘Beethoven te vergelijken met een beeldhouwer, die beenen, lijf, borst en armen eener figuur uit wit marmer vervaardigd, maar het hoofd gekleurd zou hebben’. Hanslick schaart zich in feite aan Strauss’ zijde en neemt afstand van Becher, die een uitvoerige schildering van de betekenis en symboliek van de inhoud van elk der vier delen geeft. Er volgt een annotatie van Kiehl, die meedeelt dat dit afkeurend oordeel sedertdien herhaaldelijk werd bevestigd en die ook een duit in het zakje doet door de ‘vakman’ Spohr te citeren, die de doofheid van Beethoven verantwoordelijk hield en het vierde deel zonder meer ‘monsterachtig en smakeloos’ noemde. Wederom verwijst Kiehl nu naar Rubinstein, die als zijn mening geeft, dat Beethoven na drie delen van het ‘onuitsprekelijke’ nu iets van ‘uitgesproken’ wilde hebben.

Wanneer Kiehl Rubinstein voor de eerste keer introduceert, is het om de stelling dat alleen de instrumentale muziek de zuivere toonkunst is, te staven. Hanslick had zich hiervoor in deze uitspraak, die men bij Hoffmann al tegenkomt,¹²⁵ verschanst. Rubinstein verklaart opera en oratorium voor kunstorden van de tweede rang. Handel, Haydn en Mozart stelt hij beneden J.S. Bach, Beethoven, Schubert en Chopin. Nimmer klonk in een opera een tragiek, zoals in Beethovens *Trio in D* of in zijn adagio’s uit *Opus 106* en *opus 110* enz., het *Requiem* van Mozart haalt het niet bij de *Marcia Funèbre* uit de *Eroica* van Beethoven, en diens *3e Leonoreouverture* en het voorspel tot het tweede bedrijf van *Fidelio* geven een hogere uitdrukking van het drama dan de opera zelf.¹²⁶ Deze lofprijzing vindt zijn pendant in de veroordeling van programmamuziek, met name van het symfonisch gedicht, naar aanleiding van de uitspraak van Hanslick: ‘En kunst komt van kunnen, wie niet kan...die heeft “bedoelingen”’.¹²⁷ In de hierna volgende annotatie verwijst Kiehl naar Dr. Joseph Schlüter.¹²⁸ Met betrekking tot het symfonisch gedicht van Liszt stelt deze: ‘cogitat, ergo non est’. Ook Ambros wordt geciteerd: ‘Deze heren componeren eigenlijk niet meer, zij poneren’.

7.23. Opschriften – Geen opschriften

Impliciet zijn opschriften al aan de orde geweest. Er zijn twee annotaties van Kiehl, die uitsluitend dit onderwerp behandelen, beide met betrekking tot Schumann. Kiehl is van mening dat, wanneer Hanslick kritiek heeft op compo-

nisten die in kleine instrumentale stukken de melodische stroom onderbreken door losse cadenzen en recitativische frases, hij onder andere doelt op Schumann. Hanslick zou Schumann vanwege zijn ziekte willen ontzien (de re druk van *Vom Musikalisch-Schönen* verscheen in 1854, Schumann overleed in 1856). Hanslick veroordeelt met zijn kritiek de neiging van sommigen om op karakteristieke wijze te willen duiden, een handelwijze die aan de muzikale stroom afbreuk doet, zoals ook het geval is wanneer de muziek gevolgd wordt door het gesproken woord.¹²⁹

In de eerste annotatie vindt Kiehl de aanduidingen bij de *Davidsbündlertänze* te overdadig. Dergelijke composities met een overmaat aan 'geistreiche Reflexion' moeten wel een minimum aan schoonheid vertonen.¹³⁰ De tweede op Schumann betrekking hebbende annotatie verloopt gunstiger voor de componist. Kiehl verwijst daar naar Schlüter, die vermeldt dat Schumann de betekenis van opschriften relateert door mee te delen dat ze vaak achteraf zijn verzonnen.¹³¹

7.24. Reacties

De belangrijkste reacties naar aanleiding van het verschijnen van *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* zijn van Jhr. J.L. de Casembroot. De eerste bespreking verscheen in het *Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage*. Kiehl repliceerde in het hetzelfde blad. Een tweede, meer uitgebreide bespreking, verscheen in het *Maandblad voor Muziek*, het orgaan van de Wagnervereniging. In beide artikelen wordt Kiehl lof toegezwaaid, maar inhoudelijk bepaalt De Casembroot zich in hoofdzaak tot Hanslicks uiteenzettingen. Als vurig wagneriaan laat hij zich geducht gelden. Toch doet De Casembroot aan Hanslick enigmatische recht als hij instemt met diens stellingen dat gevoelens noch doel, noch inhoud der muziek zijn.

Korte boekbesprekingen van *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* verschenen van Gottfried Mann¹³², en Prof. J. Vercouillie.¹³³

Drie jaar na de verschijning komt Kiehl er toe de ontvangst van *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* te bespreken in zijn *Natuurlijke Historie van den Filistijn*.¹³⁴ De druiven zijn zeer zuur. Zijn boek blijkt niet zo best verkocht te zijn. Kiehl is in het bijzonder gebeten op de musici. Hij zegt het aantal van hen dat zijn boek kocht, nauwkeurig te kunnen bepalen, omdat hij zijn werk zelf uitgaf: nog geen vijf, nog geen drie van het totale aantal in heel Nederland. Hij acht dit typerend voor hun mentaliteit en haalt dan weer Klikspaan aan met zijn negatief oordeel over het genus.

7.25. Jonkheer J.L. de Casembroot

Jhr.J.L.de Casembroot (1866-1899), muziekcriticus, was een groot bewonderaar en kenner van het werk van Wagner, dat hij in Nederland met enthousiasme propageerde. Hij is jong gestorven en leeft voort als de schrijver van een artikel over Wagner en Tolstoj, 'L'antiwagnerisme du comte de Tolstoi' in de *Revue Internationale de Musique*, dat destijds opzien baarde. In het *Dagblad voor Zuid-holland en 's Gravenhage*, waar hij een vaste rubriek verzorgde, verscheen, zoals vermeld, een bespreking van *Over het Begrip van Schoon in de Muzijk*.

De Casembroot begint met in enkele regels zijn waardering uit te spreken voor *Over het Begrip van Schoon in de Muzijk* en zijn bewerker en noemt het werk een aanwinst voor de 'muziekboekerij' en de letterkunde. Veel aandacht krijgt daarna de spellingsproblematiek en de verantwoording van deze materie in het voorwoord van Kiehl. Hierna komt de schrijver ter zake. Hij bekent Hanslicks werk nooit te hebben gelezen:

'Een zekere onverwinnlijke afkeer van alles wat zweemt naar het speculatieve, abstracte in zake een kunst, die alleen is in en door het moment harer levenswarme openbaring, hield mij daarvan terug. Bovendien, op hoe voortreffelijk een wijze de bewerker er ook in moge geslaagd zijn de quintessens van Hanslick's stellingen te geven zooveel doenlijk gezuiverd van den partijdigen bijmaak, die het oorspronkelijke ontsiert, waren de bedoelingen des schrijvers mij te bekend om niet aan het "Man merkt die Absicht und wird verstimmt" te denken en in het geheel slechts een mees-terlijk pleidooi van het theoretiseerende onvermogen tegen het praktische te kunnen vermoeden'.

Het werd De Casembroot tijdens het lezen al vlug duidelijk, dat Hanslick hem niet 'tot diens geloof zou bekeren'. Hij verschijnt als wagneriaan ten tonele, wanneer hij enige kritiek op Kiehl uitoefent, omdat die in zijn voorrede Wagner, Liszt en Berlioz teveel in een adem noemt. Vooral met de aanduiding Wagner c.s. heeft hij het moeilijk, immers, Wagner schreef bijna uitsluitend dramatische muziek, Berlioz en Liszt bijna uitsluitend instrumentale. Naar aanleiding hiervan krijgt Hanslick een terechtwijzing, omdat hij in zijn voorwoord de 'oneindige melodie' een 'tot grondbeginsel verhevene vormloosheid' noemt.¹³⁵ Die vormloosheid, zegt De Casembroot, is de 'eigendommelijkheid' der dramatische muziek (!). Hanslick krijgt zoiets te horen als 'schoenmaker, blijf bij je leest', zijn terrein is toch immers de instrumentale muziek, zijnde de zuivere absolute toonkunst.

Nu pas volgt een serieuze bespreking van Hanslicks theorieën. Zijn twee stellingen, dat het uitdrukken van gevoelens of gedachten niet de taak noch de

inhoud der muziek zijn, passeren de revue en eveneens de stelling, dat de vorm de ware inhoud der muziek is. Doordat De Casembroot uitgaat van Kiehls vertaling, waarin 'Geist' nogal eens met 'verstand' wordt vertaald, ontstaat er mijns inziens een bij Hanslick niet in dier voege optredende tegenstelling gevoel – verstand. De Casembroot kan instemmen met Hanslicks stelling dat de gevoelens noch het doel nog de inhoud van de muziek zijn, maar hij vindt dat bij deze stellingname wel recht wordt gedaan aan het object, de muziek, maar te weinig aan het subject, de toehoorder. Deze ervaart door zijn fantasie wel degelijk gevoelens; wie zijn fantasie bij de verwerking van muziek niet in kan schakelen is niet in staat van muziek te genieten en ook niet van een andere kunst. De, wat hij noemt 'zelfstandige' muziek kan echter geen *bepaalde* gevoelens weergeven wat blijkt, omdat bij ieder de gevoelens verschillend zijn. De Casembroot schrijft dat hiermee de programmamuziek is veroordeeld, dit past de wagneriaan, (die tekstuele en scenische verwerkelijking eist), maar men kan constateren dat hij hiermee in feite dezelfde mening is toegedaan als Hanslick.¹³⁶

De kwestie van het muziek horen komt nu wederom aan de orde en, dit is interessant, De Casembroot schaart zich aan Hanslicks zijde bij het onderscheiden van een 'aesthetische en stoffelijke werking der toonkunst'. We zijn dan weer aangeland bij de muzikale pathologie, door Kiehl muzikale hypnose genoemd, maar, aldus De Casembroot, met stille verwijzing naar Hanslicks voorwoord, deze hypnose, 'de gezongen, gestreken en geblazen opiumroes'¹³⁷ huist niet in Bayreuth. Hoe moeten wij dan naar muziek luisteren? Er volgt een citaat van Hanslick¹³⁸:

'Met opgewekten geest, in hartstochteloos (?) maar zich innig-overgevend genieten zien wij het kunstwerk in wat Schelling zoo schoon noemt "de verhevene onverschilligheid zijner schoonheid" aan ons voorbijtrekken. Dit genieten met volkomen wakker verstand is de waardigste, vruchtbaarste, maar niet de gemakkelijkste manier om muziek te hooren'.

Hierbij valt op te merken, dat het vraagteken, dat De Casembroot achter 'hartstochteloos' heeft geplaatst en dat blijk geeft van zijn scepsis, terug verwijst naar Kiehl, die ter plaatse 'affectlos' door 'hartstochteloos' meende te moeten vertalen. De Casembroot concludeert, ik denk terecht, dat de therapeutische werking, die vanouds aan muziek wordt toegeschreven, dus volgens Hanslick voortspruit uit de zinnelijke werking van haar materiaal.

Het betoog van De Casembroot wordt hierna steeds meer venijnig en cynisch:

'Maar hoe raakt de geleerde professor en kroniekschrijver der *Neue freie Presse* weder aan het dwalen waar de polemische koorts hem op-

nieuw overvalt en hoe doemt hij dan weêr voor mij op als de hatelijke en, ik moet het gelooven, te kwader trouw onware schrijver van zijn laatsten bundel *Musikalisches und Litterarisches* dien ik tot mijn spijt wel gelezen heb’.

Met Hanslick kan hij instemmen, wanneer deze de opera, waarin de muziek slechts als middel tot dramatische uitdrukking dient, een muzikaal onding noemt, maar hij plaatst hier tegenover het muziekdrama van Wagner ‘waarin de onbestemde inhoud der instrumentale muziek zich op het toneel tot zichtbaar geworden daden der muziek ontmaskerde, bestuurd door wetten, welke niet het muzikaal schoone als zelfdoel, maar het uit de muziek geboren drama voorschreef’. In deze uitspraak onderkent men Wagner, die zich op Schopenhauer beroept.

Samenvattend is op te merken dat de recensie van De Casembroot van Kiehls bewerking van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick teleurstelt. Teveel aandacht wordt besteed aan spellingsproblematiek, het gebruik van vreemde woorden, de vraag of men wel mag spreken van Wagner c.s. en een niet ter zake doende passage uit *Musikalisches und Literarisches*. Aangezien het de eerste (en tot op de dag van vandaag enige) volledige vertaling van *Vom Musikalisch – Schönen* betreft, is het begrijpelijk, dat De Casembroot meer aandacht besteedt aan Hanslick en zijn werk dan aan Kiehls annotaties. Maar iemand, die van tevoren meedeelt het onderhavige boek in het origineel niet gelezen te hebben en er in vermoedt ‘een meesterlijk pleidooi van het theoretiseerende onvermogen tegen het practische’, schakelt zichzelf dan als bevoegd beoordelaar wel enigszins uit en geeft blijk van vooringenomenheid. Het is jammer, dat een scherpzinnig man als De Casembroot, die helder kan waarnemen, uiteindelijk in zijn oordeel over Hanslick toch wordt beheerst door ressentimenten, hoewel men kan inzien, dat Hanslick hier ook wel aanleiding toe geeft. Deze onzakelijke, door ressentimenten bepaalde instelling ten aanzien van Hanslick en zijn werk, overheerst door de tegenstelling Wagner-Hanslick, komt in het laatste decennium der 19de eeuw steeds meer voor. De Casembroot zwaait Kiehl veel lof toe, maar blijft in gebreke de al-of-niet wenselijkheid van de annotaties, hun hoedanigheid en kwaliteit te bespreken.

Nadat Kiehl in hetzelfde dagblad in een korte reactie, waarin hij De Casembroot bedankte voor zijn bespreking, voorgesteld had de discussie naar een vaktijdschrift te verplaatsen, verscheen in het *Maandblad voor Muziek* een artikel van De Casembroot ‘Hanslick aan Nederland voorgesteld door een Nederlander’. Het *Maandblad voor Muziek* (1888-1893), onder redactie van Henri Viotta, was het officiële orgaan van de Wagnervereniging, in 1883 eveneens door Viotta, samen met enkele medestanders, opgericht.

‘Het behoort tot de tekenen des tijds, dat slechts een boek, en nu en dan eene symfonie, de eenige protesten zijn, die hun min of meer zwakke stem nog vermogen te verheffen tegen eene richting in de muzikale kunst, welke met steeds onweêrstaanbaarder kracht geheel den stroom van ons artistiek denken, dichten en gelooven medevoert’.

Deze openingszin doordringt ons er van: hier schrijft De Casembroot, gezeten in het hol van de leeuw, het orgaan der Wagnervereniging, en ‘prêchant pour sa paroisse’, als het mij vrijstaat een door hemzelf in een ander verband gebruikte uitdrukking even te lenen. Het artikel is een getuigenis van een overtuigd wagneriaan, maar is meer consistent dan de dagbladrecensie, kent aan Hanslick, ondanks enkele schampere schimpscheuten een zekere waarde toe en doet ook meer recht aan Kiehl. De Casembroot gaat er begrijpelijkerwijs van uit dat zijn lezerspubliek de polemiek in het *Dagblad voor Zuidholland en ’s Gravenhage* niet gevolgd heeft. De Casembroot merkt zowel geestig als terecht op dat het voorwoord van Hanslick (men denke o.a. aan de vormloosheid waar Wagner in zijn *Ring des Nibelungen* van beticht wordt en de ‘Opiumrausch’, die de schrijver ervaart)¹³⁹ gelijk staat aan de vermelding van ’s professors (Hanslicks) naam op diens voordeur en dat het voorwoord appelleert aan gelovigen. De Casembroot stoort zich kennelijk aan de subjectief-emotionele passage in Hanslicks voorwoord die zich slecht verhoudt tot de er op volgende verhandeling die objectief getoonzet is. Het had òf voorrede òf boekje moeten zijn, merkt hij op, maar, deelt hij mee, hoewel *ongelovig*, zal hij toch het huis binnen gaan.

Hij is het met Hanslick eens, dat gevoelens noch doel, noch inhoud der muziek zijn, maar dat muziek wel gevoelens *kan* opwekken. Maar bij de stelling van Hanslick ‘Wat de instrumentale muziek niet kan, daarvan mag nimmer gezegd worden, dat de muziek het kan; want zij alleen is de zuivere, de absolute toonkunst’¹⁴⁰ komt er flink weerwerk. De ‘tönend bewegte Formen’ en de metaforen kaleidoscoop en arabeske passeren de revue en hierna verkoopt De Casembroot Hanslick een koekje van eigen deeg:

‘Een zwelgen in de schoonheid van klankfiguren, een behagen in het edel vormenspel, ziedaar dus voor Hanslick het wezen van het muzikale genot. En daartoe alléén wil hij het publiek in staat achten, daaronder alléén verstaat hij het aesthetische hooren?’

In feite wordt Hanslick hier door De Casembroot dus ingedeeld bij een nieuwe door hem geïntroduceerde subcategorie van zinnelijke (hij zegt nog net niet pathologische of gehypnotiseerde) en inadequate muziekgenieters. En dan komt het:

‘Geluk er mede, doch aan ons de vrijheid van naast deze schoonheid eene andere te huldigen: die, welke ons de zichtbaar geworden daden toont dier muziek, welke, juist omdat zij alléén geen bepaalde voorstellingen, aandoeningen of gewaarwordingen kan verwekken, zich liefdevol aan de poëzie moest overgeven, aan het woord, in welks omhelzing het hare daad, het drama, zou ontvangen’.¹⁴¹

Achter De Casembroot ontwaart men nu de schimmen van niet alleen Wagner, maar ook Schopenhauer.¹⁴² En De Casembroot slaat Hanslick met zijn eigen tekst om de oren: ‘wat niet in de verschijning komt, bestaat in de muziek in het geheel niet; en wat in de verschijning is gekomen, is geen “intention” meer’.¹⁴³ De *Asthetik des Hässlichen* komt even ter sprake en de auteur maakt de indruk enige distantie te bewaren ten opzichte van programmamuziek, maar dit is een ‘reculer pour mieux sauter’, want nu brengt hij, mede naar aanleiding van de betreffende annotatie van Kiehl¹⁴⁴, de finale van de negende symfonie van Beethoven ter sprake, die door Hanslick, David Friedrich Strauss en Spohr wordt afgekeurd. Er is, stelt De Casembroot, hier wel degelijk sprake van ‘betekenis’, deze begint met de herhaling van de thema’s uit de vorige delen, vlak voor het intreden van het ‘Freudethema’. De finale, hier geeft hij de bekende wagneriaanse zienswijze, staat op de grens van het dramatisch gebied. Na Brendel te hebben geciteerd – ‘früher wurde lediglich die musikalische Stimmung befriedigt, jetzt die Totalität des Geistes’ – vervolgt De Casembroot, stekelig, maar wel amusant: ‘Deze wijze van genieten is niet de gemakkelijkste, evenmin als die van Hanslick “met opgewekten geest” en “volkomen wakker verstand” (schalkse verwijzing naar Hanslick).’¹⁴⁵

De Casembroot is het met Hanslick eens, dat muziek niet slechts verstrooiing moet bieden, maar dat men er esthetisch naar moet kunnen luisteren, weer Hanslick aanhalend: ‘Zonder werkzaamheid van den geest is in het algemeen geen aesthetisch genot denkbaar’.¹⁴⁶ Na aldus in het mooi opgebouwde artikel alle geschut in stelling te hebben gebracht, gaat De Casembroot echt schieten, en wel in de roos. Hij doet dit door een gedeelte van een annotatie van Kiehl over te nemen en wel die, waarin deze een ‘aesthetisch gourmet’ aan het woord laat (zie p. 163). De Casembroot voegt aan dit citaat toe ‘Dat vind ik mooi en toen ik het las riep ik: bravo!’

De schrijver sluit af met citaten van Heine: ‘het wezen der muziek is openbaring’, ‘de ware muzikale kritiek is een ervaringswetenschap’, en van Wagner.

Hanslick zette zich in 1854 in *Vom Musikalisch-Schönen* af tegen ‘die verrotte Gefühlsaesthetik’, hij gaf hiervan vele voorbeelden uit de literatuur.¹⁴⁷ In zijn voorwoord voor de 2de druk (1857) geeft hij blijk van zijn bedenkingen tegen Liszt’s ‘Programm-Symfonien’ en Wagners geschriften. In zijn voorwoord voor de 3de druk (1865) (het muziekdrama van Wagner was nu nadrukkelijk

aanwezig) heeft hij het over 'die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systemisirte Nichtmusik, das auf 5 Notenliniën verschriebene melodische Nervenfieber' (vgl. noten 7, 139). Deze uitvallen nemen in de volgende drukken nog iets in hevigheid toe. Uit de bespreking door de Casembroot van *Over het Begrip van Schoon in de Muzijk* in het *Maandblad voor Muziek* worden twee zaken duidelijk:

1. De tegenstelling inhoudsesthetiek (met wortels in de 18de eeuw) tegenover vormesthetiek (ook al voor 1854 hier en daar aanwezig), die men midden 19de eeuw muzikaal gelijk zou kunnen stellen met symfonisch gedicht versus symfonie, is eind 19de eeuw vervangen door die van drama tegenover symfonie, dus overeenkomend met Wagner versus Brahms/Hanslick. De echte wagnerianen hebben zich afgekeerd van het symfonisch gedicht, zoals daarvoor ook al van de symfonie. De receptie van Hanslicks geschrift vindt plaats in het licht van deze tegenstelling en dreigt, mede door Hanslicks toedoen, onzakelijk en door ressentimenten bepaald te worden.
2. Kiehl, die zich in zijn vertaling en bewerking van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick loyaal en integer opstelt, slaakt in zijn annotaties tweemaal een cri du coeur (vgl. p. 163).

De eerste, het verhaal van de nachtelijke wandeling van 'Nemo', duidelijk autobiografisch, is een saluut aan Hanslick. In de tweede annotatie kiest Kiehl, vermomd als 'aesthetisch gourmet' partij voor het muzikaal voyeurisme en deze kostelijke passage staat model voor wat De Casembroot in zijn artikel (p. 347) noemt 'de zichtbaar geworden daden dier muziek'. Vandaar het 'bravo' van De Casembroot.

Ook deze passage is een saluut, maar dan een aan Schopenhauer en Wagner.

7. 26. De Casembroot over Schopenhauer, Wagner en Hanslick

In 1894 verscheen van De Casembroot een zeer belangwekkend artikel in *Caecilia*: 'Schopenhauer over dramatische muziek'. De Casembroot, die wij in twee vorige verhandelingen hebben leren kennen als iemand die meedeelt wel wat van Hanslick te hebben geleerd, hiervan ook blijk geeft, maar zich vaak schamper en vervuld van ressentiment over Hanslick uitlaat, is in dit artikel volkomen zakelijk en beroept zich welgeteld zes maal op Hanslick. Heeft men aanvankelijk de indruk dat hij de beroemde estheticus op cynische wijze voor zijn eigen karretje wil spannen, later komt men daar toch van terug. Iedere verwijzing in het artikel heeft zijn eigen betekenis, geeft blijk van De Casembroots instemmende waardering, maar heeft uiteraard haar plaats in zijn betoog.

Uitgangspunt van de verhandeling zijn de theorieën over muziek zoals Schopenhauer deze verkondigt in zijn *Die Welt als Wille und Vorstellung*. De Casembroot deelt in een noot mee geen verwijzingen naar dit werk te zullen geven, de onwetenden zeggen zij toch niets en de kenners weten het allemaal wel. Ik geef de theorieën over muziek van Schopenhauer hier zeer in het kort weer: Schopenhauer stelt dat de objectivering van de wereldwil bij de muziek niet geschiedt via de ideeën, maar rechtstreeks. Hieruit is de indringende werking van de muziek te verklaren. Ter illustratie kan de muziek vergezeld worden door tekst, beeld of handeling (dus niet omgekeerd!). De volgende citaten geven Schopenhauers theorieën goed weer:

‘Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objectivation und Abbild des ganzen Willens wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen sondern Abbild des Willen selbst dessen Objectität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen’. (Schopenhauer 1977: I, Erster Teilband, 324).

‘Hierauf beruht es, dass man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder Beides als Oper der Musik unterlegen kann. Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden, oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit Dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit bloßer Form aussagt’ (Schopenhauer 1977: I, Erster Teilband, 330; Dahlhaus 1980/1992, dl.6: 303).

‘So gewiss die Musik, weit entfernt eine bloße Nachhülfe der Poesie zu sein, eine selbstständige Kunst, ja die mächtigste unter allen ist und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht; so gewiss bedarf sie nicht der Worte des Gesanges, oder der Handlung einer Oper’ (Schopenhauer 1977: II, Zweiter Teilband, 527).

‘Die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe, von untergeordnetem Werthe, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist, als die der Worte: diese müssen daher, wenn sie der Musik einverleibt werden, doch nur eine untergeordnete Stelle einnehmen und sich ganz nach jener fügen’ (Schopenhauer 1977: II, Zweiter Teilband, 527).

De Casembroot begint met te stellen, dat de tekst bij dramatische muziek nooit hoofdzaak mag worden en dat de muziek niet slechts middel tot uitdrukking van deze tekst mag zijn. Hij vraagt de wagnerianen, die misschien gaan steigeren, nog even geduld te oefenen. Dit gestelde is namelijk in tegenspraak met wat Wagner in *Oper und Drama* verkondigt: de hoofdfout der opera bestaat hierin, dat het middel van uitdrukking (de muziek) doel, het doel (het drama) daarentegen middel is geworden. (Dahlhaus beschrijft de ontwikkelingsgang, die Wagner in dezen heeft doorgemaakt).¹⁴⁸ De Casembroot stelt dan de vraag 'wat is muziek?' en nu komt de eerste verwijzing naar Hanslick, deze geeft, zegt hij, 'afdoende bepalingen', maar deze voeren ons niet 'in het hart, in de ziel dier geheimzinnige kunst'. De constatering van Hanslick, dat muziek beweging is, moeten wij wel in gedachten houden. De Casembroot behandelt dan gedachten van Schopenhauer, zoals hier wordt weergegeven, nog aangevuld met het door deze gestelde, dat de muziek geen bepaalde aandoeningen weergeeft, maar *de smart, de weemoed*, enz. En zo ontstond dan, volgens Schopenhauer, de verbinding met het woord en uiteindelijk de opera.

De Casembroot stelt hierna tegenover elkaar Gluck en Rossini. Bij Gluck was de tekst uitgangspunt, daarom is zijn operamuziek, aldus De Casembroot, zonder tekst ongenietbaar, Rossini daarentegen ging van de muziek uit, hij was echt muzikaal in Schopenhauerse betekenis, hij erkende de macht en eerbiedigde de vrijheid en zelfstandigheid der muziek.

Rossini's operamuziek kan, om het even, met of zonder de tekst worden uitgevoerd. In verband hiermee komen contrafacten ter sprake en De Casembroot verwijst naar aanleiding van een duet uit de *Messias* van Handel in een noot naar 's heeren Daniël Kiehl's voortreffelijke nederlandsche bewerking van Hanslick's: *Vom Musikalisch-Schönen* (!).¹⁴⁹ Na deze tweede verwijzing naar Hanslick volgt meteen een derde.

Aangezien er dus een volstrekte muzikale schoonheid is, een schoonheid der absolute muziek, is deze zelf-doel en, zegt Hanslick, is het voor de componist een esthetische eis in de opera zelfstandige muzikale schoonheid te scheppen. Nu komt De Casembroot met een eigen toevoeging, want, zo schrijft hij, deze muzikale schoonheid dient ondergeschikt te zijn aan muzikaal-dramatische schoonheid en, typerend voor hem, hij beroept zich in deze op Hanslick (vierde verwijzing), die immers stelt, dat iedere kunst of kunstsoort gegrond moet zijn op haar eigen technische begripsbepalingen.¹⁵⁰ De Casembroot bereikt nu het centrum van zijn betoog en wordt zeer concreet. Hij illustreert het verschil tussen muzikaal-dramatische en zuiver muzikale schoonheid aan de hand van twee muziekvoorbeelden van respectievelijk Wagner en Rossini.

Dit motief uit *Tristan und Isolde*, door von Wolzogen 'Zornmotiv' genoemd, is op zichzelf niet schoon, zegt De Casembroot (men vermoedt de *Aesthetik des Hässlichen*), want het heeft muzikaal geen betekenis en wenst deze ook niet, maar muzikaal-dramatisch is het zeer schoon. En wederom wordt nu Hanslick te hulp geroepen, die immers stelt, dat een muzikale *beweging* symbolisch over-een *kan* (*niet moet*) stemmen met een gemoedsbeweging. Dit motief drukt dan in ieder geval geen weemoed of tevredenheid uit, maar hartstocht, en welke hartstocht, dat toont ons het drama. Let wel, De Casembroot gebruikt hier dus redeneringen van uitgerekend Hanslick om een leidmotief van Wagner, dat strikt genomen enigszins 'lelijk' is, te legitimeren in zijn muziekdramatische context. De Casembroot legt nu uit, dat het muzikale drama het volkomen drama is en maakt ook van enige Wagnerteksten gebruik.

Ook deze aria uit *Le comte Ory* is natuurlijk beweging, maar dan van een absoluut zelfstandig muzikaal schoon (de zesde verwijzing naar Hanslick). Zij is instrumentaal van karakter en kan zowel met als zonder tekst bestaan.

Tot zover De Casembroot naar aanleiding van 'Schopenhauer over dramatische muziek'. In een volgende aflevering van het artikel komt nog de volgende

tekst voor, die in combinatie met het eerste hierboven gegeven Schopenhauer-citaat goed te begrijpen is: 'Nu stelle men zich een kunstvorm voor, waarin beeld en wezen beide voorkomen, tot het scheppen van welk een wonderwerk verenigden zich dan niet toonkunst en dichtkunst!'

Het artikel van de Casembroot is opmerkelijk. Hij houdt, als wagneriaan, een sterk pleidooi voor de muziekdramatische kunst. De tegenstelling tussen het zelfstandig muzikaal schone, zoals dit door Hanslick wordt aangehangen en een muzikaal fragment, dat (zo ervoeren hij en velen met hem het blijkbaar in hun tijd) toch als het ware gelegitimeerd moest worden door het drama, blijft wel enigszins bestaan, maar De Casembroot probeert ook overal tot een verzoening, een synthese te komen. Hij doet dat in de beschutting van Schopenhauers 'Metaphysik der Musik', waar de combinatie van het zelfstandig muzikaal schoon, als 'Abbild des ganzen Willens' met het begripsmatige, dus 'Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung' geoorloofd wordt geacht.

De Casembroot, hoewel wagneriaan, zag in dat Schopenhauer uitgaat van de instrumentale muziek als een machtige, onafhankelijke schone kunst en dat Hanslick hem bij het onderzoeken van dit gegeven grote diensten kon bewijzen. En dus gaf De Casembroot bij zijn verhandeling over het muziekdrama, uitgaande van Schopenhauers theorie over de muziek en met verwijzing naar het klinkende en zichtbare resultaat bij Wagner, Hanslick een plaats volgens het principe 'ere wien ere toekomt'.

7. 27. Het getij verloopt

In 1895 verscheen in *Caecilia* een artikelenreeks van zestien afleveringen 'Uit het leven van Hanslick'. De auteur was Dr. J. de Jong, musicograaf en correspondent bij *Het Vaderland*. De artikelen zijn een selectie uit *Aus meinem Leben* van Hanslick, dat in afleveringen in de *Deutsche Rundschau* was gepubliceerd. In deze autobiografie geeft Hanslick op boeiende wijze een beeld van het culturele leven in de negentiende eeuw en doet verslag van zijn vele contacten met componisten en andere kunstenaars. De artikelen in *Caecilia* verschenen veelal op de voorpagina.

De neutrale voorlichting over Hanslick had hiermee zijn beslag gekregen, maar de animositeit, om niet te zeggen haat, woekerde voort, zoals artikelen van Hugo Nolthenius in het *Weekblad voor Muziek* laten zien.

Dit blad was in 1894 opgericht en is in het algemeen qua toon en inhoud te beschouwen als een voortzetting van het in 1893 ter ziele gegane *Maandblad voor Muziek*, welk laatste blad het officiële orgaan van de Wagnervereniging was. De redactie van het *Weekblad voor Muziek* bestond uit Hugo Nolthenius en Simon van Milligen. Hugo Nolthenius (1848-1929) was componist. Hij was

aan het Stedelijk Gymnasium te Utrecht verbonden als leraar klassieke talen. Daarnaast recenseerde hij voor het *Utrechts Dagblad*. Hij stichtte in 1894 het *Weekblad voor Muziek*, dat hij tot 1910 redigeerde en waarin hij Wagner enthousiast propageerde. Er volgen hier enkele tegen Hanslick gerichte tirades:

1894. 'Hanslick tegen Wagner'.

Het korte artikel is niet ondertekend, maar ongetwijfeld van Hugo Nolthenius. Er wordt verslag gedaan van het verschijnen van Hanslicks autobiografie in afleveringen in de *Deutsche Rundschau*. De schrijver is onaangenaam getroffen door de 'antipathie tegen Wagner', die hij hierin aantreft, verwijt Hanslick 'laster en onwaarheden' en noemt hem 'om zijn slechten inborst niet eens karakterloos'. Wat de overtreffende trap van deze hoedanigheid dan wel is, wordt niet vermeld. Hanslick zou de 'zuiverst eenzijdige oppervlakkigheid' aan den dag leggen, met name omdat hij citeert uit *Wagner as I knew him* van Praeger, dat Nolthenius een 'infaam leugenboek' noemt. (De zogenaamde Praegerkwestie neemt in diverse afleveringen van het *Weekblad voor Muziek* vele kolommen in beslag). De schrijver noemt Hanslick 'gewetenloos' en een 'eeuwigen vijand van den Meester'.

1894. Hugo Nolthenius, 'Een Vriendenraad aan jonge Vrienden der kunst'.

Het artikel geeft blijk van het wantrouwen, dat Nolthenius koestert ten opzichte van esthetici. Hanslick wordt niet genoemd.

1895. Hugo Nolthenius, 'Een heugelijk bericht tot "clôture définitive" van de Praeger-kwestie'.

Nolthenius is zeer verheugd, dat door toedoen van 'onzen medewerker' J. Houston Chamberlain het boek *Wagner wie ich ihn kannte* van Praeger door de firma *Breitkopf & Härtel* uit de handel is genomen. Hanslick wordt dan door Nolthenius aan de kaak gesteld als iemand, die aan de 'tallooze onwaarheden' van het boek van Praeger nog meer bekendheid heeft gegeven. Nolthenius eindigt met dit op Hanslick betrekking hebbend rijmpje:

'Die aan zulk een man gelooft,
Is van zijn verstand beroofd.'

1895. Hugo Nolthenius, 'Uit het leven van Hanslick in *Caecilia* Wagner betreffende'.

Naar aanleiding van de in *Caecilia* verschenen tiende aflevering van de artikelenreeks 'Uit het leven van Hanslick' door Dr. J. de Jong, hier reeds eerder vermeld, wordt het antisemitisme van Wagner door Nolthenius volstrekt ontkend. 'Neen, het is een leugen dat Wagner een jodenhater was'.

1895. 'Ter herinnering'.

In deze datarubriek staat vermeld: '11 September 1825 geb. Eduard Hanslick te Praag. De muziek-aestheticus (horreo referens) bij uitnemendheid!'

In 1904 verscheen in *het Weekblad voor Muziek* naar aanleiding van het overlijden van Hanslick een klein artikel van de hand van Hugo Nolthenius. Deze schetst in het kort Hanslicks levensloop en deelt mee, dat van *Vom Musikalisch-Schönen* een Franse en Spaanse vertaling verschenen zijn. Andere vertalingen schijnen aan zijn aandacht te zijn ontsnapt. Hij eindigt aldus:

'Zijn lust om altijd "geestig" te zijn – en dat kon hij ontegenzeggelijk, evenals zijn kennis en opmerkingsgave buitengewoon groot waren – het gemis aan adel van ziel heeft hem verleid de eischen die onafwijsbaar aan den zin voor waarheid zijn gesteld voorbij te zien. Zijn bestrijden van Wagner's kunst, het beoogde en behaalde succes om de ontwikkeling en verbreiding daarvan althans eenigszins tegen te houden, heeft hem voor alle tijden geblameerd. Voor tal van menschen is hij de oorzaak geworden dat zij de levensvreugde die het kennen van Wagner biedt niet gehad hebben. Naam heeft hij zich gemaakt, maar zooals Ephialtes, de Griek die zijn landgenoten bij de Thermopylae heeft verraden, zooals de misdadiger die den tempel van Diana te Ephese in brand heeft gestoken'.

Ook in *Caecilia* werd mededeling gedaan van het overlijden van Hanslick:

'Te Baden bij Weenen is overleden de beroemde muziekcriticus Ed. Hanslick, die tal van jaren muziekfeuilletons schreef in de "Neue Freie Presse". Hij was ook docent in muziekgeschiedenis en muziekwetenschap aan de Universiteit te Weenen. Hij bezat schitterende eigenschappen als criticus, maar was zeer moeilijk tot waardering van nieuwere kunst te brengen. Zijn boekje over aesthetiek: "vom musikalisch Schönen" heeft een groot aantal herdrukken beleefd en is ook in veel vertalingen (o.a. in een Nederlandsche bewerking van Daniel Kiehl) verschenen. In de voorrede van dat werkje noemt hij de muziek van Wagner's "Ring des Nibelungen" ein Opiumrausch'.

Zowaar post mortem in *Caecilia* toch nog een vermelding van Daniël Kiehls bewerking. In 1925 verscheen in *Caecilia en het Muziekcollege* (17, p.263) van de hand van W.N.F. Sibmacher Zijnen een interessant en uitgebreid artikel over de betekenis van Hanslick als muziekestheticus en criticus naar aanleiding van zijn honderdste geboortedag.

Willem N.F. Sibmacher Zijnen (1859-1926) studeerde te Leiden in de letteren, was van 1895 tot 1906 aan *de Nieuwe Rotterdamsche Courant* en vanaf 1906 gedurende tien jaar aan het *Algemeen Handelsblad* als muziekredacteur verbonden. Historische en kritische bijdragen van hem verschenen in diverse binnen- en buitenlandse muziektijdschriften. Sibmacher Zijnen komt tot een weloverwogen oordeel over Hanslick, waarin hem recht wordt gedaan.

Hanslick wordt door Sibmacher Zijnen gekenschetst als een blijmoedig persoon, wiens karakter hij, hoewel Hanslick in Praag geboren was, typisch Weens noemt. Om dit te illustreren vermeldt hij dat Hanslick zijn vrouw, een zangeres, verboden had om het zwaarmoedige ‘Immer leiser wird mein Schlummer’ van Brahms te zingen. Sibmacher Zijnen roemt Hanslicks scherp verstand en geestigheid, maar stelt tevens dat Hanslick in zijn kritieken altijd fair en objectief trachtte te zijn. Hij licht dit toe door te vermelden dat Hanslick, bewonderaar van Brahms en met deze bevriend, ook koele, afkeurende beoordelingen van diens composities heeft geschreven.. Hoewel hij bij Bruckner muzikale logica, goede verhoudingen en eenheid van stijl miste, ontwaarde hij wel geniale trekken. Wagners grootheid zag Hanslick wel degelijk in. Sibmacher Zijnen, die aandacht wijdt aan diverse publicaties van Hanslick en aan diens hooglerarschap aan de Weense universiteit, sluit af met een bespreking van *Vom Musikalisch-Schönen*. Hij eindigt aldus:

‘Van Hanslicks “Bijdrage” zal gesproken worden zoolang de schoonheidsleer der toonkunst de geesten bezig houdt, en zijn opvattingen zullen instemming vinden bij allen die de muziek niet zoozeer als de taal van gevoelens en hartstochten verstaan, als wel haar lief hebben als een der heerlijkste verschijningen van schoonheid, die den mensch bevredigt, opwekt en van dagelijksche zorgen bevrijdt’.

Sibmacher Zijnen had enige tijd tot de redactie van het *Weekblad voor Muziek* behoord. De tijden waren wel veranderd.

8. Sonate, que me veux-tu?¹

Het aantal in Nederland in de periode 1820-1914 verschenen publicaties in tijdschriften en boeken met een muziekethetische, tegen de filosofie aanleunende inhoud, is aanzienlijk. Niettemin neemt het aantal beschouwingen met dit gehalte in de tweede helft van de negentiende eeuw langzamerhand af, het merendeel van de geschriften heeft steeds meer betrekking op de analyserende bespreking van muziekwerken en op aankondigingen en verslagen van muziekuivoeringen, levensbeschrijvingen van componisten en alles wat met het muziekleven verband houdt. Een veelschrijver als Van Santen Kolff houdt zich niet met muziekethetiek bezig, Henri Viotta in geringe mate, iemand als de erudiet De Casembroot, wiens muziekethetische bijdragen belangrijk zijn, valt later hoofdzakelijk op door zijn niet aflatende stroom van artikelen uit Parijs, niet alleen over het muziekleven aldaar, maar ook over het toneel.

De meeste Nederlandse schrijvers die zich bezig hielden met het denken over muziek waren literatoren, de musici waren in de minderheid. Blijkbaar was dit problematisch denken over muziek, het formuleren, het verstandelijk tegen elkaar afwegen en het plaatsen in een algemene culturele en filosofische context toch meer een bezigheid voor diegenen voor wie het woord, de verbale expressie dagelijks van primaire betekenis was. Van de acht musici, ter zake relevant, die zich dagelijks, beroepsmatig verkerend in hun auditief-hogere sferen, ook nog waagden in begripsmatige contreien, hadden er – voorzover valt na te gaan – vier een bredere achtergrond. Schroeder Steinmetz en Viotta waren tevens jurist, Diepenbrock en Nolthenius classicus. Van de overige vier, Robbers, Hageman, Ergo en Van Zuylen van Nijevelt zijn mij geen andere hoedanigheden bekend.

De bijdragen in het muziekethetisch discours van de volgende scribenten, in alfabetische volgorde, zijn gering of eenmalig: Biegelaar, Fahro, Van Heusde, Jonckbloet, Loman, Opzoomer, Pijzel en Scheurleer. Veelschrijvers zijn Jozef Alberdingk Thijm, Jhr. J.L. de Casembroot, Daniël Kiehl, Johannes van Vloten en de eerder nog niet ter sprake gekomen Frederik van Eeden. Muzikale bewoogenheid speelt bij Alberdingk Thijm en Van Eeden een rol als zij over muziek schrijven, bij Van Vloten lijkt de motivatie vooral veroorzaakt door zijn pedagogische gedrevenheid.

Bij sommigen is een zekere ambivalentie in hun houding ten opzichte van muziek waar te nemen. Het is niet uitsluitend verstandelijke geaardheid van hen die primair leven in en vanuit het woord, de taal, die hen er toe brengt het ontbreken van de bepaaldheid, de betekenis, de gedachte en een ethisch-morele duiding als een gebrek te ervaren, vanzelfsprekend eerder bij instrumentale dan bij vocale muziek. Er moet met nadruk op gewezen worden dat in hun ambivalentie de liefde voor muziek voluit aanwezig is en dat zij zich onderscheiden van die literatoren die ten opzichte van muziek onverschillig of vijandig zijn ingesteld.² De tegenstelling tussen het begripsmatige en het 'geopenbaarde', zo men wil parallel lopend met die van kunst, overkoepeld door het Ware, Schone en Goede versus een kunstwerk dat zich slechts in betekenisloze, abstracte klank 'vertoont' doet zich bij hen pijnlijk gevoelen. Het is waarschijnlijk, maar niet te bewijzen, dat het onvermogen om strikt muzikaal te luisteren ook een rol speelt.

Zoals eerder vermeld schrijft Alberdingk Thijm:

'Wij kunnen veilig de algemeene voorstelling, die de muziek ons geeft, de meest onstoffelijke afspiegeling noemen van een bovenaardsch genot, en erkennen in de Muziek het geheimzinnig smachten van de ziel naar een onbekenden gelukstaat'.

Deze definitie van de gevoelsmatige inhoud van muziek gaat, zoals werd aangetoond, terug op Ficker, heeft daar betrekking op de instrumentale muziek en is nog verder terug te voeren tot E.T.A. Hoffmann. Wij moeten er toch van kunnen uitgaan dat iemand als Thijm – die de 'arabeskenschetsers' nog al eens hekelde – zich bewust geweest moet zijn waaraan hij zich conformeerde: hij verleende, door middel van deze uitspraak, aan de instrumentale muziek een metafysische status. Men moet, met deze status als gegeven, toch ook wel aannemen dat, bij het samengaan van het instrumentale en het vocale, deze 'onstoffelijke afspiegeling van een bovenaardsch genot' nog steeds werkzaam is, maar Thijm stelt elders nadrukkelijk dat hij er de voorkeur aan geeft dat de instrumentale muziek door de dichtkunst wordt **geleid**, waarbij de instrumentale muziek duidelijk haar plaats wordt gewezen, zij mag dan uit hoger sferen zijn afgedaald, maar dient zich wel te schikken naar het begripsmatige. Thijm verwijst terloops naar Van Heusde die het beeld oproept van Odysseus, die de verleiding door de Sirenen ternauwernood kan weerstaan, want zij beperkten zich niet tot 'welluidendheid van tonen' maar deden hun gezang vergezeld gaan van woorden vol zin en betekenis.

Johannes van Vloten – hij moge dan Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* in een samenvattende vertaling hebben neergezet – zit op dezelfde lijn. Ook bij hem is de muziek hiërarchisch ondergeschikt aan de dichtkunst:

‘De Muziek zelve werkt betrekkelijk sneller dan de Poëzij, deze weder dan het Proza; maar tot de spoedige werking staat de blijvende indruk in een omgekeerde verhouding. Een fraai vers blijft ons langer bij dan een fraai muziekstuk; een wijsgeerige waarheid vindt wel eerst langzamer ingang bij den mensch, maar heeft zijn geest haar eenmaal erkend en zich geheel eigen gemaakt, zij zet zich er onwrikbaar in vast’.³

Deze tekst is door Van Vloten afgeleid uit Kants *Kritik der Urteilskraft*:

‘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. Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrigbleiben lässt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloss vorübergehend, inniglicher; ist aber freilich mehr Genuss als Kultur (das Gedankenspiel, welches nebenbei dadurch erregt wird, ist bloss die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation) und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste’.⁴

Van Vloten erkent de macht der muziek, maar stelt:

‘Vrijheid staat hoger dan noodzakelijkheid, de gedachte dan het gevoel, de geest dan de natuur. De mens is slechts mens door zijn taal, spraak en denken’.⁵

Daniël Kiehl komt er toe om in één van de vele annotaties waarmee zijn *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* – bewerkte vertaling van *Vom Musikalisch-Schönen* – doorspekt is, aandacht te besteden aan de novelle *De Kreutzer-sonate* van Tolstoj. Aanleiding is de beschouwing die Hanslick wijdt aan ‘de overmatige waarde die men aan de uitwerkingen der muziek op het gevoel’ hecht.⁶

Hanslick, die krachtig de gangbare mening bestrijdt dat de inhoud van muziek uit gevoelens zou bestaan, erkent wel de gevoelsmatige uitwerking die muziek op de toehoorder heeft als ‘faktische Wirkung’. Dit gevoel, voor het grootste deel lichamelijk bepaald door de inwerking van klank en beweging, is vermengd met de ‘reine aanschouwing’, de contemplatie die gericht is op een ‘bepaald schoon’. Hanslick maakt onderscheid tussen zij die gevoelsmatig, soms in een roes, of overweldigd door de muziek, horen, en zij, die intellectueel luisteren. De muziek, aldus Hanslick, is het meest opdringerig en tegelijkertijd het meest bescheiden van de kunsten. Zij kan overweldigen maar zij laat zich ook

op vele manieren gebruiken. Zelfs magnifieke composities, die men aandachtig ‘in reine aanschouwing’ zou moeten beluisteren, kunnen als tafelmuziek dienen. Bij het waardeoordeel over muziek is de instelling van de toehoorder c.q. luisteraar dus bepalend. Niet gevoelens of gedachten zijn de inhoud van de muziek, maar de toonfiguren, de vorm, het beeld. De oude aanklacht, dat de muziek ontzenuwt, verwekelijkt en verslapt, is afkomstig van diegenen die de muziek slechts gevoelsmatig ondergaan.

Dit is het moment dat Kiehl zijn annotatie over Tolstoj inschuift. De kern van Tolstoj's novelle *De Kreutzer-sonate* is de gecompliceerde, neurotische haat-liefde verhouding tussen de hoofdpersoon Pozdnysjew en zijn vrouw. Deze laatste, amateur-pianiste, vormt een muzikaal duo met de violist Troechatsjewski. Pozdnysjew, die zijn vrouw van overspel verdenkt – terecht of ten onrechte, dit blijft in het midden – vermoordt haar.

De beschrijving van een huisconcert, waar de *Kreutzer-sonate* voor viool en piano van Beethoven wordt gespeeld, is in het geheel slechts een episode, die niet meer dan twee pagina's in beslag neemt, maar die betekenisvol is te duiden. Ik geef de indruk weer die de sonate op Pozdnysjew maakt, deels met citaten:

‘ – Hu!...Een vreselijk ding, die sonate. Vooral dat eerste deel. En in 't algemeen is muziek een verschrikkelijk iets. Waar zit hem dat in? Wat doet ze? En waarom doet zij, wat ze doet? Men zegt, dat de muziek de ziel verheft – onzin, een onwaarheid! Er gaat een werking van uit, een verschrikkelijke werking, tenminste op mij, maar absoluut geen zielverheffende. Muziek verheft de ziel niet en drukt de ziel niet terneer, maar zij prikkelt de ziel. Hoe moet ik het uitdrukken? Muziek brengt mij ertoe, mijzelf en mijn ware werkelijkheid te vergeten, ze brengt me over in een andere toestand, die niet de mijne is: onder de macht van de muziek schijnt het me toe dat ik dingen voel, die ik uit mezelf niet voel, dingen begrijp, die ik niet begrijp, dingen kan, die ik niet kan. Ik verklaar het aldus, dat muziek werkt als gapen of lachen; al heb ik geen slaap, ik geew als ik andere mensen zie geewen; al heb ik geen reden tot lachen, ik schiet in een lach, als ik mensen hoor lachen.’⁷

Pozdnysjew zegt dat een bepaalde stemming, die zijn oorzaak had, Beethoven ertoe gebracht heeft de sonate te schrijven, maar dat hij hier niets mee te maken heeft. Hij generaliseert hierna: ‘Daarom windt muziek ons op zonder bepaald doel’.⁸ Hij noemt dan muziek op waarmee hij kan instemmen: marsmuziek, dansmuziek en kerkmuziek, andere muziek brengt alleen maar prikkels teweeg, maar waartoe die leiden, is onduidelijk. Hij erkent wel de macht van de muziek, maar vindt deze gevaarlijk en geeft te kennen dat stukken als de *Kreutzer-sonate* niet gespeeld zouden moeten worden ‘te midden van gedecolleteerde

dames' maar uitsluitend bij 'bepaalde gewichtige, belangrijke gelegenheden, waarbij het erop aankomt, dat belangrijke daden zullen worden verricht, in overeenstemming met die muziek. Na het spelen moet gedaan worden, waartoe die muziek aanspoort'.⁹ Het zo maar spelen van een dergelijk stuk kan, tengevolge van de opgewekte gevoelens, gevaarlijk zijn.

In tegenstelling tot wat hij eerder stelde deelt Pozdnysew hierna mee dat de muziek een onthutsende uitwerking op hem had : het was of er nieuwe mogelijkheden voor hem open gingen en alle personen, ook zijn vrouw, kwamen in een heel ander licht te staan, een toestand, die hij als behagelijk ervoer. Er rijzen naar aanleiding van deze muziekreceptie twee vragen:

1. Valt de opvatting van Pozdnysew samen met die van Tolstoj zelf?
2. Is er in de vertelling een verband aangegeven of minstens gesuggereerd tussen de muzikale bevlogenheid van het duo en hun eventueel overspelige, in casu hiermee aangeduide immoraliteit, waarbij de amoraliteit van de instrumentale muziek verantwoordelijk kan worden gehouden voor immoreel gedrag?

Kiehl, die deze vragen niet stelt, onderbreekt zijn door hem in het Frans weergegeven fragment uit Tolstoj's verhaal door zonder meer te concluderen dat Tolstoj de muziek alleen kan waarderen als 'dienstmaagd' van de kerk, de dans of het leger. Absolute muziek kan hij niet bevatten, hij zoekt er een ethisch programma in wat hij niet kan vinden en houdt deze muziek verantwoordelijk voor kwalijke gevolgen. Kiehl stelt zonder argumentering het denken en voelen in musicis van de hoofdpersoon gelijk met dat van Tolstoj, waarbij men zou kunnen vragen: waarom alleen voor dit speciale fragment? Door te stellen dat Tolstoj in de muziek een ethisch programma zoekt, gaat Kiehl beslist te ver, dit is in de tekst niet aan te wijzen, het woord 'ethisch' komt er niet in voor. Kiehl gaat er ook van uit dat in de novelle de – eventuele – ongeoorloofde verhouding mede wordt toegeschreven aan de verderfelijke werking van de muziek en maakt dit als zodanig belachelijk, want het paar heeft de muziek daarvoor niet nodig.

Kiehl kenschetst Tolstoj als muziekhater.¹⁰ Dit is in tegenspraak met een verklaring van de beroemde auteur. In zijn boek *Wat is kunst?*¹¹ geeft Tolstoj te verstaan dat hij 'heel vatbaar is voor muziek'.¹² Deze mededeling doet hij wel om zich enigermate in te dekken wanneer hij zijn negatieve oordeel geeft over Beethovens pianosonate opus 101. Dit oordeel wordt nog uitgebreid tot Beethovens late werken.

Elders in dit verwaten en domme boek veegt hij het volledige oeuvre van Bach, Beethoven, Liszt, Berlioz, Brahms, Richard Strauss, Sophocles, Euripides,

Aeschylus, Aristophanes, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Raphaël, Michel Angelo, Ibsen, Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé, Puvis de Chavannes, Klinger, Böcklin, Stuck en Schneider van tafel.¹³ Hiervoor had Tolstoj al zijn eigen *Czaar Boris* als nabootsing van nabootsing gekwalificeerd, waarmee hij tevens *Boris Godunoff* van Poesjkin – die hij overigens zeer waardeert – veroordeelt als een ‘koud vervelend werk’. Tolstoj distantieert zich hiermee van het merendeel van de Europese culturele scheppingen. Als voorbeelden van aanvaardbare muziek geeft hij Chopins nocturne in E en ‘Bachs bekende aria voor viool’. Literatuur die bij hem genade kan vinden: onder andere *Die Räuber* van Schiller, *Les misérables* van Victor Hugo, veel werken van Dickens, waaronder *A Christmas Carol in prose: being a ghost story of Christmas*, Dostojewski en George Eliot.¹⁴ Tolstoj eist van kunst dat zij algemeen verstaanbaar, niet elitair is, en een ethische strekking heeft.

In het flakkerende licht van het bovenstaande lijkt het wel zeker dat Tolstoj zich in zijn novelle *De Kreutzersonate* bij het weergeven van Pozdnysjews gevoelens tijdens de uitvoering van Beethovens gelijknamige sonate met deze hoofdpersoon identificeerde. Het mede verantwoordelijk stellen van de muzikale bevlogenheid en samenwerking van Pozdnysjews vrouw en de violist Troechatsjewski voor de moord die Pozdnysjew uiteindelijk pleegt op zijn vrouw, lijkt plausibel, de gedetailleerde beschrijving van de receptie van de sonate van Beethoven is dan in het kader van de gehele vertelling functioneel.

Het is merkwaardig dat ook bij Frederik van Eeden, een groot liefhebber van muziek, regelmatig bezoeker van concerten en operavoorstellingen, een smartelijke, getourmenteerde gespletenheid is waar te nemen. Bij muziek heeft hij soms de gewaarwording van transcendentie, van goddelijkheid, en hij komt ertoe muziek gelijk te stellen met religie. Zijn bewogenheid kan zelfs zo ver gaan dat hij bij het luisteren naar een lied de begeleiding qua schoonheid hoger ervaart dan de zang met haar verbale geladenheid, waarbij hij zich van de traditionele opvatting verwijdt. Wanneer hij stelt dat in een lied van Brahms de zang menselijk-dramatisch, maar de begeleiding geheimvol-goddelijk is, nadert hij de opvatting van Schopenhauer die ontkent dat de muziek de tekst illustreert, het is andersom, de tekst illustreert de muziek. Maar Van Eedens muzikale perceptie is tweeledig. Zijn ervaring van transcendentie heeft ook haar keerzijde. Bij het luisteren naar Elly Ney, die een ballade van Chopin (waarschijnlijk de tweede) speelt, vermeldt hij:

‘Maar het behoort alles niet tot dit leven. Het is misleidend. Zoover zijn wij niet. Het zijn dromen uit het hiernamaals, – illuzies van afgedane taak – rust en vrede en contemplatie die ons nog niet toekoomen. Muziek zegt dingen die wij volstrekt niet kunnen begrijpen, – die ons alleen in een stemming wiegen, waarop we nog geen recht hebben’.¹⁵

Het niet kunnen begrijpen, het ontbreken van het begripsmatige, het betekenisvolle, doet zich bij hem toch gevoelen. Elders kunnen wij lezen:

‘Menschen die gestadig in muziek leven gaan ethisch, dus in levenskracht, achteruit’.¹⁶

Ontevredenheid en onbehagen over betekenisloosheid wordt hier nog aangevuld met de vaststelling dat teveel muziek schadelijk werkt, waarmee wij weer zijn aangeland bij een aloud topos. De oorzaak van de schadelijke werking is ook duidelijk, de muziek mist een ethische inhoud. De ethische strekking is een algemeen vereiste voor Van Eeden, die een kunst zonder moraal, het l’art pour l’art van de Tachtigers, afwijst. Van Eeden kan door muziek enerzijds intens geëmotioneerd, tot tranen toe geroerd zijn, anderzijds ervaart hij bij muziek smartelijk een tekort. Andere aspecten van het gemis die hij gewaar wordt komen aan de orde in het artikel ‘Oog en oor’, in 1905 gepubliceerd in *De Beweging* en in 1908 herdrukt in de vijfde reeks van *Studies*. Hij deelt mee dat hij bij het horen van muziek altijd al fantasieën had, in zijn verbeelding zag hij dansende wezens. Het zien dansen was onmisbaar, een vervolmaking die er bij hoorde, zonder welke ‘het volle geluk der muziek’ niet aanwezig was. Van Eeden geeft weer hoe zijn synesthetisch verlangen ultiem bevredigd werd door de Amerikaanse danseres Isidora Duncan,¹⁷ die danste op muziek van Gluck. Hij beschrijft uitgebreid zijn enthousiasme, zoals onder andere:

‘Het was kunstvreugde vervolmaakt, door haar in zichtbare bewegingen en hoorbare rhythmten te versterken en tot een geheel nieuw accoord te maken, voor oog en oor te gelijk’.

Maar de gezamenlijke genietingen van oog en oor kunnen bij Van Eeden ook leiden tot bittere teleurstellingen. Dit is het geval wanneer hij een uitvoering van *Tristan und Isolde* van Wagner bijwoont. Waar deze uitvoering plaatsvond en wie de uitvoerenden waren, vermeldt hij niet. Hij zegt zeker wel een stuk of zes ‘muziekdrama’s’ van Wagner te hebben bijgewoond. Hij is vol bewondering voor de muziek van Wagner, maar zag zich toch genooddaakt, geïrriteerd als hij was, soms uit de voorstelling weg te lopen. De oorzaak van zijn irritatie schrijft hij toe aan de ‘vertoonders’ waarmee hij kennelijk de dramatische uitbeelding, kostumering, enscenering enz. bedoelt. Zijn gewaarwordingen bij *Tristan und Isolde* zijn dienovereenkomstig. Verscheidene malen is hij lovend over de muziek, met name over de voorspelen tot het eerste en het derde bedrijf. Maar zijn ergernis over de enscenering belet hem op den duur ook om nog van de muziek te genieten. Onder meer kan men lezen:

‘Weer een doek op. Daarachter vertoonen zich, in electrisch licht, een aantal piassen in allerzotste uitmonstering. Ze dragen blikken voorwerpen, touwen pruiken, rose-tricot onderbroeken met kruisbanden er om, en staan in houterige houding grimassen te maken’.

Van Eeden concludeert nu dat de schuld van de door hem ervaren discrepantie tussen de muziek en het toneelbeeld niet bij de gebrekkige vertoning ligt, maar bij Wagner.¹⁸ De motivering van dit oordeel is afwezig. Aan het eind van het artikel kan men lezen:

‘Ik houd Wagner voor een muzikaal genie, zonder vizueel artistieken, poetischen of dramatischen aanleg, die helaas de dupe werd van zijn eigen theorieën, – zooals dat aan meer genieën is overkomen’.

In een onmiddellijk volgende verhandeling in *Studies V*, ‘Drama en muziek’ komt Van Eeden met opzienbarende gevolgtrekkingen. Vertrekpunt is zijn stelling dat het wagneriaans muziekdrama een onderlinge moord is van poëzie, dramatiek en muziek. In het vervolg van zijn opstel komt hij er echter toe om te stellen dat dramatische poëzie niet kan en mag gezongen worden, waarmee hij in feite de gehele Europese operacultuur van tafel veegt. Wel laat hij weten:

‘Een opera of operette heeft een zeker recht van bestaan, in het luchtige, blijgeestige genre, waarbij vers en dramatiek niet van grote beteekenis zijn. Als voorbeeld noem ik de Mozart’sche opera’s’.

Van Eeden vindt dat in de serieuze, tragische dramatiek en in het grote blijspel de muziek een belangrijke rol moet spelen. Hij komt op voor de spraak in het dramatische gedicht, dat de zang niet kan weergeven. Eveneens neemt hij het op voor het gebaar en de mimiek, dit alles mag niet verdrinken in de muziek. Alle verschillende kunstuitingen moeten in hun waarde gelaten worden. Van Eeden ziet de oplossing van de problematiek liggen in het drama, waarbij muziek en gesproken woord elkaar zouden moeten afwisselen. Hij ziet daarbij de muziek en het drama als twee van elkaar te onderscheiden entiteiten, de muziek is de transcendentie, het drama speelt zich onder mensen af. Het samengaan van muziek en drama acht hij principieel onmogelijk. De pogingen, die Van Eeden ondernam om in samenwerking met verschillende componisten een dergelijk drama gestalte te geven, hebben niet tot een resultaat geleid.¹⁹

De muzikale betrokkenheid van vier besproken auteurs overziende, kan men resumerend vaststellen dat de spagaat die optreedt tussen het ‘behagelijke’ gevoel van Pozdnysjew bij het luisteren naar muziek en zijn gemis van doelgerichtheid vergelijkbaar zijn met de afstand die Alberdingk Thijm ervaart tussen ‘de

meest onstoffelijke afspiegeling van een bovenaardsch genot' en zijn voorliefde voor muziek die door de dichtkunst geleid wordt. Liefde voor de muziek was bij Alberdingk Thijm zeer zeker aanwezig, maar kende zijn beperkingen. Concerten bezocht hij ongaarne, hij gaf de voorkeur aan muziek in de huiselijke kring. Hij was wel een enthousiast operabezoeker, vocale muziek prefereerde hij. Over Van Vlotens muzikale betrokkenheid is weinig bekend, zij lijkt op te houden bij esthetische beschouwelijkheid en waardering voor de vermeende inherente zedelijke vorming. Tolstojs liefde voor muziek lijkt niet verder te gaan dan eenvoudige bevattelijke cantabiliteit. Bij Frederik van Eeden is een verscheurende, ambivalente instelling ten opzichte van muziek te constateren, heviger dan bij Alberdingk Thijm, die zich beweegt tussen enerzijds emotionele betrokkenheid en anderzijds het schrijnend gemis aan betekenis met een ethische geladenheid. Van Eeden was 'nog niet toe aan het transcendente van muziek'.

Alle vier auteurs savoureren de arabeske, maar missen de gedachte.

9. Samenvatting en conclusies

In het begin van de negentiende eeuw kan het tijdschrift *Amphion*, ondanks zijn kortstondig bestaan, als het eerste belangrijke in Nederland algemeen verbreide muziektijdschrift worden aangemerkt. In *Amphion* zijn de twee verschillende zienswijzen met betrekking tot muziek, tevens waardebepalingen, die filosofisch te onderbouwen zijn, reeds aanwezig.

Enerzijds kan men onder de beschermende overkapping van de leer van het Ware, Schone en Goede de er mee samenhangende paradigma's onderscheiden: het gevoelen van de bovenzinnelijke en goddelijke oorsprong van muziek, de veronderstelde therapeutische werking ervan, het principe van de eenvoud, de leer van de navolging, de opvoedkundige waarde die muziek zou moeten hebben en de ermee samenhangende voorkeur voor vocale muziek, waarin muziek en dichtkunst zich verenigen. Overal springt hierbij de gebondenheid van de muziek aan andere media in het oog.

Anderzijds zijn er de aan de *Allgemeine Musikalische Zeitung* ontleende verhalen van E.T.A. Hoffmann, die een verheerlijking zijn van de onafhankelijke instrumentale muziek, die zich manifesteert als een openbaring en als 'die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs' uitdrukt wat in woorden niet is te vangen. In deze bijdragen staat de ongebondenheid en individualiteit van het kunstwerk voorop.

In het vervolg van de geschiedenis zou deze romantische perceptie van instrumentale muziek wonderlijk genoeg zijn voortzetting vinden in de formalistische esthetiek van Eduard Hanslick met zijn stelling 'nur sie ist reine absolute Tonkunst' en zijn definitie van de inhoud als 'tönend bewegte Formen'.

Het is echter merkwaardig dat ook Schopenhauer, die de muziek voorstelt als rechtstreekse uiting van de wereldwil en als een kracht die het woord niet van node heeft, in het verlengde van Hoffmann's romantiek is te plaatsen. Op zijn beurt situeert Wagner, uitgaande van Schopenhauer, de muziek, en dan wel te verstaan de instrumentale muziek, als de alomvattende idee van de wereld, die als zodanig het drama in zich heeft. Hij maakt van het orkest een stuwende dramatische kracht, die door middel van leidmotieven het gebeuren voortdurend symbolisch begeleidt. Schopenhauer, maar ook de beide antipoden, Wagner en Hanslick, waren schatplichtig aan Hoffmann.

In het volgende zal worden nagegaan wat de uitkomsten zijn van het onderzoek naar het verloop van de twee onderhavige stromingen. Wanneer nu begonnen wordt met alle kaders die onder te brengen zijn onder de overkoepeling van het Ware, Schone en Goede, dan heb ik gekozen voor een bepaalde volgorde van bespreking van deze kaders, niet voor een behandeling volgens de chronologie, gebonden aan auteurs of traktaten. Hoewel het baken van het Ware, Schone en Goede van oude datum is, zijn de aangetroffen vermeldingen uit de tweede helft van de negentiende eeuw of later.

Bij de polemiek (1883) tussen Biegelaar en Ergo met als inzet de relatie tussen de natuur, de bovennatuur en de wetenschap, noemt Biegelaar het Schone dat Plato, zegt hij, beschouwde als de spiegel van het Ware en Goede, een openbaring van God. Hugenholtz (1882) onderscheidt in het wezen van de mens het zinnelijke en het geestelijke. De schoonheid appelleert aan de zinnelijkheid en dit verklaart haar 'tooverkracht'. Het geestelijke staat voor het Ware en Goede. Hugenholtz had ook hiervoor de macht, de tooverkracht van de muziek genoemd, zowaar nog onder vermelding van Orpheus, die de dieren muzikaal wist te boeien. Voor wie het nog mocht betwijfelen, maakte Alberdingk Thijm in zijn brochure *Moraal [en] Aesthetica* (1882) voor eens en voor altijd duidelijk dat voor hem Het Ware, Het Schone en Het Goede een lichtgevend baken waren. Dat Hugo Nolthenius, als fanatiek wagneriaan, tweemaal kort refereerde (1895) aan het Ware, Schone en Goede, verdient vermelding. De overtuiging dat de muziek van goddelijke oorsprong is, verbonden met de leer van het Ware, Schone en Goede, is van oudsher een gegeven. Robbers (1818) benadrukt dit evenals de onbekende auteur van 'Aesthetiek der Toonkunst' (1846). Een speciale invulling is aan te treffen bij Alberdingk Thijm. Thijm stelt dat het de roeping is van de kunstenaar om door zijn individuele expressie christelijke kunst te scheppen en hij gaat zelfs zo ver te beweren dat dit de enige mogelijkheid van de kunst is. Voor de muziek ruimt hij een bijzondere plaats in, want de muziek is 'alleen-christelijke kunst'. Dit laatste onder verwijzing naar de harmonie, begrepen als samenklank, die pas zou zijn opgetreden na het verschijnen van het christendom (1844-1858 en 1857). Door Biegelaar (1883) wordt de eenheid van het Ware, Schone en Goede, gezien als een eeuwige waarheid, door God gegeven.

Van de therapeutische werking en van de machtige uitwerking van de muziek worden door Robbers (1818) alom bekende bijbelse en mythologische voorbeelden gegeven. Het is verbazingwekkend dat Hugenholtz (1882) deze oude verhalen zowaar met nieuwe aanvult. Robbers stelt de moderne muziek verantwoordelijk voor het teloor gaan van de therapeutische werking van de muziek en het verminderen van de invloed op het gemoed en de hartstochten. Oorzaak is de hogere trap van verfijning en vervolmaking van de muziek. Het is zaak terug te keren tot het principe van de eenvoud. Het eenvoudige was in de acht-

tiende eeuw geworden tot een esthetisch topos; de goddelijke schoonheid werd als eenvoudig beschouwd.

Hoewel andere inzichten zich een baan trachtten te breken, vond de theorie van de navolging in het begin van de negentiende eeuw nog veel aanhangers. Het tussen 1809 en 1830 herhaalde malen inbrengen van vraagstellingen voor prijsvragen in afdelingen van de Hollandsche Maatschappij voor fraaije Kunsten en Wetenschappen, die de nabootsing met betrekking tot de muziek tot onderwerp hadden, geeft hier blijk van. Niettemin blijkt uit het bewaard gebleven juryrapport naar aanleiding van een overigens niet bekroonde inzending voor een prijsvraag in 1813, dat er een levendige discussie plaatsvond. Men verschilt met elkaar van mening of de muziek tot de beeldende kunsten gerekend kan worden. Velen plaatsen vraagtekens bij de vanzelfsprekendheid van de koppeling van het begrip beeldende kunst met de nabootsing. Op te merken valt dat de onderschikking van de mimesis aan de leer van het Ware, Schone en Goede niet meer in het geding is, er wordt door de delibererende heren niet aan gerefereerd. Ook Jan Robbers, die in zijn verhandeling de leer van de nabootsing nog heldhaftig verdedigt, vermeldt de relatie met het Ware, Schone en Goede niet meer. Alberdingk Thijm wees de theorie van de navolging geheel en al af (1842).

Het verlangen, soms wordend tot een eis, om schoonheid met moraal, esthetiek met ethiek te laten samengaan, sluit naadloos aan bij de leer van het Ware, Schone en Goede en de goddelijke oorsprong van muziek. Robbers (1818) bepleit dat de muzikale navolging zich van die hartstochten en 'gemoedsbewegingen' bedient die de deugd zullen voortbrengen en van nut zullen zijn voor de samenleving. De verbinding tussen esthetiek en ethiek is hiermee gelegd. Biegelaar (1883) stelt: 'Het Schoon, ethisch genomen, is de verwezenlijking van het Goede'. Alberdingk Thijm (1882) wijdde aan het samengaan van moraal en esthetica een brochure. Het betreft hier nog theoretische stellingnames, maar er zijn ook concrete constatering in muzikale werken, met name die het thema verlossing in Wagners werken betreffen: Fahro benadrukt, bij zijn bespreking van *Tannhäuser*, doordat hij Elisabeth heilig noemt, de meerwaardigheid van de geestelijke liefde over de eenzijdig zinnelijk-seksuele bevangenheid van Tannhäuser door Venus. Fahro en Van Zuylen van Nijvelt onderkennen in *Der Ring des Nibelungen* de overheersende moraliteit: usurpatie door macht en geld voert ten verderve, zij worden overwonnen door de liefde. De burcht Walhall gaat in vlammen op, maar doet de kim van een nieuwe dageraad en de hoop op een nieuw begin en een betere toekomst ontstaan. De Casembroot ziet in het 'Bühnenweihfestspiel' *Parsifal* het manen tot medelijden, rechtstreeks afkomstig van Schopenhauer en het boeddhisme, op een christelijke manier vorm gegeven.

De combinatie esthetiek-ethiek stelt duidelijk eisen aan de inhoud en leidt onontkoombaar tot een voorkeur voor het samengaan van muziek en tekst, de vocale muziek. Engel (1850), die een krachtig pleidooi houdt voor vocale

muziek, betoogt hierbij ook dat het woord de menigte meer aanspreekt dan de toon. De hele 'Kompositie in de toonkunst' van Alberdingk Thijm is doortrokken van een pleidooi voor het samengaan van muziek en dichtkunst. Zijn eis aangaande een grondgedachte als basis van een kunstwerk kan deze combinatie niet ontberen. Hugenholtz (1883), predikant, schrijft: 'Zoo verkrijgt ook vaak het godsdienstig gevoel zijn grootste klaarheid, zijn warmsten gloed, wanneer het zich het lied ten voertuig kiest, als voelde het, dat op het gebied van het onuitsprekelijke de taal te arm is, zoodat het lied, die spraak zonder woorden, haar te hulp moet komen om haar leemten aan te vullen'.

Bij de wagnerianen, die begeesterde aanhangers en bewonderaars van het Gesamtkunstwerk van Richard Wagner zijn, is het samengaan van poëzie en muziek impliciet verbonden met hun geloof.

Bij iedere bedoeling tot betekenisgeving van muziek, hetzij van ethische of van andere aard, spelen één of meer buitenmuzikale gedachten, c.q. een grondgedachte een rol. Men trachtte de betekenis door middel van een programma door opschriften te laten domineren. De waarde hiervan werd betwijfeld, zowel door de wagnerianen als door diegenen die geporteerd waren voor de opvattingen van Hanslick. Bij goede composities bleef voor hen altijd de strikt muzikale zeggingskracht aanwezig, het programma was meer of minder relevant. De meest stoutmoedige poging tot verwerkelijking van een programma, het symfonisch gedicht, werd ingezet door Liszt, die zijn poëtische idee lanceerde. Richard Strauss vierde met het genre triomfen, maar de echte wagnerianen bevredigde het niet, voor hen was alleen het drama zaligmakend, een zienswijze waarvan vooral De Casembroot blijk geeft.

Alle kaders, die in de hierboven besproken tijdsspanne door diverse auteurs zijn aangeroerd, zou men als stroming kunnen samenvatten onder de naam inhoudsesthetiek. Deze esthetiek is traditioneel. Ook Wagner is met al zijn tot stand gebrachte revolutionaire veranderingen op dramatisch gebied in deze traditie te plaatsen. Te concluderen valt dat de verschillende genoemde Nederlandse auteurs de te onderscheiden maar wel met elkaar samenhangende esthetische kaders niet alleen bespreken, maar zich, behoudens een enkele uitzondering, met de erin besloten stellingnames en doelstellingen akkoord verklaren. Zij ondersteunen de inhoudsesthetiek. Ook bij Frederik van Eeden is te constateren dat hij bij muziek de buitenmuzikale inhoud, en dan liefst met een ethische geladenheid, mist. Van Eeden bepleit voor het drama 'het in waarde laten van elk der kunstuitingen'. De volstreekte scheiding tussen enerzijds gesproken woord en toneelkunst en anderzijds de instrumentale muziek is hiervan een uiterste consequentie waarvan Pijzel in zijn artikel 'De zelfstandigheid der toonkunst' slechts had kunnen dromen.

De formele esthetiek van Eduard Hanslick, die bij waardeoordelen over muziek uitgaat van de instrumentale muziek, de onafhankelijke individualiteit

van het kunstwerk vooropstelt, muziek definieert als 'tönend bewegte Formen', de inhoud ervan identiek verklaart met de vorm en zich keert tegen programmuziek, kende geen eeuwenoude traditie, ze was van jonge datum. *Vom Musikalisch-Schönen* was in 1854 verschenen. Bij de Nederlandse Hanslickreceptie komt men principiële tegenstanders niet tegen, wel laatdunkende opmerkingen, de principiële voorstanders zijn gering in aantal. Het merendeel van de receptie is reproducerend commentariërend van aard. Ik geef vooreerst de voorrang aan de voorstanders.

Pijzel geeft in zijn 'De zelfstandigheid der toonkunst' (1878) als zijn mening dat gevoelens niet de inhoud van muziek zijn, dat de natuur geen voorbeeld kan zijn voor de muziek, zoals dit bij de andere kunsten wel het geval is, dat muziek een voortdurende afwisseling is tussen consonantie en dissonantie, dat een hoofdeigenschap de beweging is en dat alles draait om het muzikale thema. Hoewel de consequenties, de 'in tonen bewogen vormen' en de gelijkstelling van vorm en inhoud niet genoemd worden, proeft men bij Pijzels uiteenzettingen overal de invloed van Hanslick. Aan het slot van zijn artikel noemt Pijzel in een noot zijn zegsman. Ook Emile Ergo (1883) ontkent dat gevoelens de inhoud van muziek zijn, de gevoelens behoren tot de subjectiviteit van de luisteraar. Zijn citaat is woordelijk geheel afkomstig uit de vertaling door Van Vloten van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick. Hij noemt zijn zegslieden niet. Opzoomer (1875) geeft blijk van een volkomen juist begrip van Hanslicks stellingname. Kort en bondig dringt hij door tot de kern: de inhoud van de muziek is niet een gedachte, de tonen zijn alles, vorm en inhoud. 'De muziek spreekt niet door tonen maar in tonen'. Hij vermeldt correct zijn zegsman, wiens mening hij deelt.

Thans volgt de weergevende en beschouwende receptie. Wanneer wij afzien van de polemiek tussen de musicus Maurice Hageman en de Neerlandicus Jonckbloet, waarin de verwarde Hageman het moet afleggen tegen de mescherpe Jonckbloet, dan is Johannes van Vloten de eerste die met een samenvattende vertaling (1860) van *Vom Musikalisch-Schönen* Hanslicks theorieën duidelijk aan de orde stelt. In zijn *Aesthetica* (1865) wordt de inleiding tot het gedeelte over Toonkunst en Danskunst grotendeels in beslag genomen door deze samenvatting, waarmee hij Hanslicks geschrift status verleende. Bij het juiste begrip door Van Vloten van Hanslicks fundamentele gelijkstelling van vorm en inhoud zijn vraagtekens te plaatsen. In de bespreking van *Twee kunsttitanen dezer eeuw* (1877) van Scheurleer, die zich afvraagt wat dan wel een vorm zonder inhoud is, verklaart Van Vloten zich solidair met deze. Daniël Kiehl levert niet alleen in zijn bewerking van *Vom Musikalisch-Schönen* (1892) een bijna volledige vertaling, maar tevens annotaties, die Hanslicks betoog soms verduidelijken. Hij weet de metaforen die Hanslick gebruikt nog door andere aan te vullen en verschaft zodoende in bepaalde gevallen artistieke toevoegingen. Als

voorbeeld: Wanneer Hanslick de muzikale perceptie van de 'gevoelsmusicus' en de 'muzikale toehoorder' naar aanleiding van verschillende ten gehore gebrachte muziekstukken van gelijkblijvend karakter met elkaar vergelijkt, komt hij er toe de waarneming van de gevoelsmusicus te vergelijken met de bijzondere verlichting van een landschap, die verhindert om de diversiteit ervan tot zich te laten doordringen. Kiehl vult dit beeld aan door kapitein Nemo (ongetwijfeld een autobiografische vereenzelving) ten tonele te voeren, die na zijn jarenlange omzwervingen op de door de sneeuw hel verlichte Dam in Amsterdam geen details meer waarneemt. Kiehls annotaties zijn soms langdradig en wijdlopieg en niet ter zake, maar getuigen altijd, zonder Hanslicks betoog af te vallen of te ondersteunen, van een goed begrip. De Hanslickreceptie in Nederland valt qua omvang en wat kwaliteit betreft tegen en legt het af tegen hen die de inhouds-esthetiek voorstaan, de wagnerianen inbegrepen. Met de receptie van *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* is het droevig gesteld. Het ontbreken van enig commentaar na de verschijning van de belangrijke bewerking van Kiehl, niet alleen in *Caecilia*, maar ook in tijdschriften als *De Gids*, *De Nieuwe Gids* en *De Nederlandsche Spectator* kan als een schromelijke tekortkoming worden aangemerkt. De Casembroot staat met zijn reacties vrijwel alleen. Verklaringen zijn moeilijk te geven. Kiehl, die, na zijn terugkomst uit Nederlands Indië, zich in 1886 in Den Haag gevestigd had, was met zijn eerste publicatie in 1892, *Over het Begrip van Schoon in de Muziek*, als auteur een nieuwkomer, maar dit kan geen afdoende verklaring zijn. Het is ook mogelijk, dat het vrijwel ontbreken van reacties samenhangt met een slechte verhouding van Kiehl tot de dagbladen- en tijdschriftenpers. In 1895 schrijft hij in de voorrede van *Natuurlijke Historie van den Filistijn*, dat hij dit boek aan geen enkel dagblad, weekblad of tijdschrift ter beoordeling of aankondiging zal toezenden. Hij deelt mee dat hij in het tweede deel van zijn boek hierover tekst en uitleg zal geven. Dit tweede deel is, wegens zijn overlijden, nooit verschenen. Maar wat in het aanhangsel 'Anti-Filistijnse Aforismen' staat, liegt er niet om. Men leest onder meer: 'De Letterkundige Kritiek in Dagbladen en Tijdschriften is in Nederland gezonken tot dat Peil van Onkunde, Onmacht en Gemeenheid, waarop zich omtrent haar geen enkele lezer meer eenige illuzie maakt'. En later stelt hij voor het 'Epitheton van de Dagbladpers' namelijk 'Koningin der Aarde' te wijzigen in dat van 'Hoer der Aarde'.

Zowel geschriften van Kiehl als van De Casembroot maken het meer dan aannemelijk dat tussen hen een vriendschappelijke verhouding bestond. De ten tonele gevoerde criticaster *Kritax* is met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid De Casembroot. Ook bij 'een aesthetisch gourmet' moeten wij denken aan De Casembroot. Passages in de 'Voorrede' van *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* wijzen in dezelfde richting. Tussen Kiehl en De Casembroot bestond niet alleen een zakelijke relatie, bepaald door de spanning tussen

een auteur en zijn recensent maar tevens een vertrouwelijkheid, die wortelde in een gemeenschappelijke belangstelling voor de dingen van de geest en in een gelijkgestemde overtuiging in het muzikale. Beiden waren, evenals Van Zuylen van Nijvelt, wagnerianen en bewonderaars van Schopenhauer. De motivatie van deze wagnerianen om de invloed van Schopenhauer op Wagner en zijn oeuvre aan te tonen, is niet alleen te verklaren uit hun liefde voor Wagner, maar ook uit hun op zich zelf staande bewondering voor Schopenhauer. Daniël Kiehl geeft hier blijk van in zijn publicaties *De VierHoekstenen der Wereld* en *Natuurlijke Historie van den Filistijn*. In zijn *Over het Begrip van Schoon in de Muziek* nam hij, mede om zich als wagneriaan tegen kritiek enigermate in te dekken een artikel op van Eduard von Hartmann, volgeling van Schopenhauer, getiteld 'Eduard Hanslick en zijn aesthetisch formalisme'. Jhr. J.L. de Casembroot publiceerde in *De Tijdspiegel* artikelen van hoge kwaliteit nl. 'Schopenhauer in en buiten de school' en 'Wijsbegeerte of hoogere Goochelkunst?'.¹ Kiehl verwelkomt in zijn *Natuurlijke Historie van den Filistijn* De Casembroot als nieuw lid van een 'Schopenhauer-Komitee', dat blijkbaar internationaal van samenstelling was. Het lijkt aannemelijk dat Kiehl zelf ook tot de leden behoorde.²

Laten wij tot slot de eigenheid overzien van de twee muziekesthetische stromingen en hun aanhangers. Er zijn er voor wie de muziek een kunst is die aan zichzelf genoeg heeft: zij hoeft niet te steunen op een andere kunst of er een verbond mee aan te gaan. Zij is zelfstandig, onafhankelijk. Zij heeft genoeg aan haar eigen idioom met de instrumentale manifestatie als summum. Haar in tonen bewogen vormen zijn identiek met haar inhoud. De arabeske is hiervan de symbolische metafoor.

Voor anderen kan de muziek slechts haar hoogste uitdrukking bereiken wanneer zij harmonisch samengaat met tekst, uitbeelding en handeling, vormgegeven in het drama. De buitenmuzikale gedachte is voor hen bepalend en richtinggevend.

De polemieken worden vaak ontsierd door ressentimenten, hetzij tegen Wagner en zijn kunst hetzij tegen Hanslick en diens kritische instelling. De Casembroot en Kiehl wakkeren het vuur der tegenstellingen niet aan, zij zoeken naar syntheses. Kiehl deelt dit ook mede in de voorrede van zijn *Over het Begrip van Schoon in de Muziek*. Naast Kiehl is Jhr. J.L. De Casembroot een zeer intelligent verwerker van Hanslicks theorieën. Hij is vol lof over Kiehls bewerking van *Vom Musikalisch-Schönen*. Hoewel overtuigd en enthousiast wagneriaan, gaf hij in zijn artikel 'Schopenhauer over dramatische muziek' (1894) zes maal op faire positieve manier verwijzingen naar Hanslick een plaats in zijn betoog.

Zowel bij Kiehl als bij De Casembroot kan men de spanning tussen woordloze openbaring en betekenisvolle duiding waarnemen. Zij staan hiervoor als het ware model. Bij Kiehl is deze tweeslachtigheid het meest manifest. De voormalige ambtenaar Kiehl heeft twee passies, literatuur en muziek. Beide kunsten

komen in ruime mate in zijn annotaties aan bod. Maar, ondanks zijn verlangen naar synthese, overheerst toch, nauw verholen, de indruk van gespletenheid. Tegenover zijn hang naar het begripsmatige – de naamgeving van zijn bewerking toont dit reeds – staat zijn verlangen naar openbaring, zoals de gretigheid, waarmee hij verslag doet van een fragment uit Heine's *Over het Fransch Tooneel*, laat zien. Parallel hiermee lopen de literaire ontboezemingen, die muziekverheerlijkend of muziekvijandig zijn. Kiehls verlangen naar eenheid komt, prachtig en geestig verwoord, naar voren in de annotatie, waarvan hij zelf de auteur is en die tendeert naar synesthesie. Zowel dit verlangen als zijn verscheurdheid doen zich als pijn gevoelen.

Hiermee overeenkomend kan men, algemeen beschouwd, in de muzikale wereld van eind negentiende, begin twintigste eeuw dezelfde esthetische tegenstelling ontwaren. Het welbehagen in een zich bewegende, in klank tot leven gekomen arabeske kon verrukken en genoeg zijn. De buitenmuzikale gedachte, hiermee verbonden door het woord en aanschouwelijk gemaakt door het beeld, kon leiden tot betekenisvolle bezieling, voor sommigen onmisbaar.

Noten

I Inleiding

- 1 Diepenbrock 1895: 2,II.
- 2 Opzoomer 1887: 212.
- 3 Plotinos (204-270), neoplatoons wijsgeer.
- 4 De vooral in de achttiende eeuw vigerende affectenleer ontving haar benaming in de twintigste eeuw.
Zie H. Kretzschmar, 'Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre' in *Jahrbuch Musikbibliothek Peters* (1911), 63-77; (1912), 65-78.
- 5 Kant 1990: 185-187.
- 6 Kant 1990: 185.
- 7 Kant 1990: 70.
- 8 Anoniem 1850: 14, p.126.
- 9 Zowel Hanslick, voor wie alleen de 'tönend bewegte Formen' van de instrumentale muziek als ijking van de kwaliteit en de macht der muziek mogen gelden, als Wagner, die zijn instrumentaal opgevoerd en verfijnd orkest de stuwende kracht laat zijn waarvan het drama de veraanschouwelijking is (in overeenstemming met Schopenhauer), zijn beiden schatplichtig aan Hoffmann.

2 Principes van eenvoud en navolging

- 1 De eerste notenvoorbeelden treft men aan in het *Muzikaal Tijdschrift*.
- 2 Dahlhaus 1988: 91-92.
- 3 'Over de beoefening der muziek in Nederland', *Magazijn voor Schilder- en Toonkunst* 2 (1828), 100-135.
- 4 Drop 1959: 181-202; Mijnhardt 1994: 14-15; Reeser 1986: 14.
- 5 Zie Nicolle Klinkeberg, 'In naam der Nederlandsche muzen', *Muziek & Wetenschap* 3 (1994), 138-141.
- 6 Voor het eerst aan te treffen in diens *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, verschenen in 1755. Zie hiervoor: Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften und Briefe* (Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1960), 44.
- 7 Havens 1953: 4-5.
- 8 Henry Home Lord Kames (1696-1782), rechtsgeleerde, landbouwkundige en filosoof, bekend door zijn werk over esthetiek *Elements of Criticism* (1762).
- 9 Voor de cultus van het eenvoudige zie Havens 1953: 3-32 en Stammler 1961: 359-382.
- 10 Geciteerd door Robbers 1818: 5.

- 11 Beide prijsvragen werden gepubliceerd in de *Amsterdamsche Courant*, respectievelijk op 1 november 1810 en op 20 november 1813.
- 12 Uit de notulen van de Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen (Universiteit van Amsterdam, Afdeling Zeldzame en kostbare werken) blijkt dat naar aanleiding van de 1810-prijsvraag wel degelijk een inzending is binnengekomen, zij werd echter niet bekroond.
- 13 Vergelijk Philippus W. van Heusde, die in zijn *De Socratische school of wijsgeerte voor de negentiende eeuw* (Utrecht: J. Altheer, 1834-1839) aan de muziek uitsluitend de Griekse Oudheid ten voorbeeld stelt en impliciet in de betreffende paragraaf (31-48) blijkt geeft van geboorneerdheid ten opzichte van de muziek van zijn dagen. Zie hierover ook Joseph A. Alberdingk Thijm, *Over de kompositie in de kunst* (Amsterdam. C.L. van Langenhuysen, 1857), 76-78.
- 14 Zie ook Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, herausgegeben von M. Kreisig (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1914), Band I: 37-39.
- 15 Vgl. Drop 1959: 193-195; Asselbergs 1966: 78-79.
- 16 Het Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, opgericht door koning Lodewijk Napoleon in 1808, was de voorganger van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. De Vierde Klasse was een afdeling, namelijk 'De Klasse der Schoone Kunsten'.
- 17 Jeronimo de Vries, *Over het eenvoudige* (Amsterdam 1818). De Vries, letterkundige, stelt in een langdradig betoog het principe van de Eenvoud in esthetisch en ethisch opzicht normatief en verklaart het zowel op cultureel gebied als in het dagelijks leven van toepassing. De Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen schreef in 1816, op voorstel van de Utrechtse hoogleraar Van Heusde, de volgende prijsvraag uit: 'Het eenvoudige, stelt men, is het kenmerk van het schoone, het goede en het waare. Hoe verre kan men deze stelling bewijzen uit de meesterstukken der kunst en letteren, uit de edelste daden der mensheid, en uit de belangrijkste ontdekkingen in de wetenschappen?' De inzending van de Leidse hoogleeraar M. Siegenbeek werd niet bekroond. De termijn van inzending werd hierop verlengd tot 1820. Het antwoord van Jacob Geel, *Over het eenvoudige*, oordeelde men eveneens onvoldoende. In de jury zaten onder anderen Ph. W. van Heusde, J.H. van der Palm en J. de Vries. Zie hierover: Jacob Geel, *Over het eenvoudige* (1820), uitgegeven door Willem van den Berg, met medewerking van D.C.A.J. Schouten, naar een handschrift dat wordt bewaard in de bibliotheek van de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem (Leiden: Dimensie, 1990). Vele jaren later, in 1838, schreef Geel 'Iets opgewondens over het eenvoudige' in *Onderzoek en phantasie* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1838). 'Onder onze redenaars behoef ik slechts Van der Palm te noemen, om u te doen gevoelen wat waarheid en eenvoudigheid zij. Hij en zoo vele anderen, in wier bezit wij ons mogen verheugen, van de *klassieke* oudheid doordrongen, in derzelver beoefening doorkneed, zijn de beste tegenspraak aan hun, die ook maar eenigszins den lof van het *romantismus* zouden aanheffen'. Deze J.H. van der Palm schreef in 1829, twee jaar na het artikel van De Vos 'Verhandelingen over eenige kenmerken en vereischen van stijl, opgehelderd door de Hecuba van Euripides' in *Verhandelingen, Redevoeringen en Losse Geschriften* 4 (Amsterdam: Johannes van der Hey en Zoon, 1829). De Vos citeert uit de verhandeling over het nationaal toneel van Van Limburg Brouwer. Zie voor de uitgebreide titel Willem van den Berg, *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840* (Assen: Van Gorcum

- 1973), 138 N 133. In bovenstaand verband is het interessant hoe Van den Berg op pagina 247 de arts en letterkundige Van Limburg Brouwer, vertrouwd met de klassieke Oudheid, typeert: 'Het *romantische* wordt bij hem versmald tot de genoemde uiterlijke kenmerken zonder meer en beschouwd als een aberratie van het klassieke ideaal. Vanuit zijn sterk normatieve opvattingen geeft hij aan de term de betekenis van *onregelmatig, gebrekkig, onvolmaakt, zondigend tegen de eeuwige wetten van het schone en van de goede smaak, inferieur aan de klassieken*. Het komt mij voor, dat deze betekenis-beperking geen speciale afwijking van Van Limburg Brouwer is, maar exemplarisch genoemd kan worden voor de wijze, waarop veel classicistisch georiënteerde Nederlanders van zijn tijd met de term omgaan'.
- 18 Zie S.A.M. Bottenheim, *De opera in Nederland* (Leiden: Martinus Nijhoff, 1983:100): 'De eerste uitvoering in ons land van laatstgenoemd werk werd te Amsterdam gegeven op 2 oktober 1822, derhalve een goed jaar na de première te Berlijn'. Zie ook Ben Albach, 'De Romantiek en het toneel in de tijd van François-Joseph Pfeiffer', *De Negentiende Eeuw* 8 (1984), 137.
 - 19 Edmund Burke (1729-1797), auteur van *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), dacht het volgende over het principe van de Eenvoud: 'The nature of man is intricate; the objects of society are of the greatest possible complexity: and therefore no simple disposition or direction of power can be suitable either to man's nature, or to the quality of his affairs' (Havens 1953: 20).
 - 20 *Werken der Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen* (Leiden: D. du Mortier en Zoon, 1824), zevende deel, eerste stuk, 1-139.
 - 21 De tekst van deze prijsvraag luidde: 'Wat verstaat men door het *Ideaal* in het gebied der Kunsten, en in hoeverre moet derzelver beoefenaar zich naar hetzelfde rigten?'
 - 22 Aangaande J..A. Bakker, zie Van Den Berg, *De ontwikkeling van de term 'Romantisch'*. Van den Berg laat zien dat Bakker de eerste theoreticus is die de rechtmatigheid van de antithese klassiek-romantisch ter discussie durft te stellen.
 - 23 Eduard Wit, 'Schoone Kunsten. Toonkunst en poëzij', *De Muzen* 2 (1835), 70. Vgl. Asselbergs 1966:100-104.
 - 24 Wanneer men voor 'bevallig' 'elegant' leest, kan verwezen worden naar Havens 1953: 18 en Stammler 1961:371.
 - 25 'Het muzikfeest te 's Hage', *De Muzen* 2 (1835), 462. Vgl. Asselbergs 1966: 100-104.
 - 26 Spohrs oratorium werd in 1834 in Den Haag uitgevoerd op het muzikfeest ter gelegenheid van het vijfjarig bestaan van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. Zie ook Reeser 1986: 29.
 - 27 'Toestand der muziek, voornamelijk in Duitsland', *Symphonia* (1839), 130.
 - 28 Wellicht was de auteur op de hoogte van de polemiek aangaande 'het karakteristieke' en zijn muzikale toepassing (zie ook Dahlhaus 1988: 219-230).
 - 29 Alexander G. Baumgarten (1714-1762) was de eerste die de naam *aesthetica* voor het betreffende gebied van studie introduceerde, en dit systematisch indeelde bij de filosofie.
 - 30 De 'Ausdrucksästhetik' van onder andere Schubart, die overigens wel een 'Charakteristikstück der Töne' in zijn *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* opnam, getuigt hiervan.
 - 31 Universiteit van Amsterdam, Afdeling Zeldzame en kostbare werken.
 - 32 Bij de Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen. kwamen de volgende categorieën aan de orde: wijsbegeerte, theorie der schone kunsten buiten de dichtkunst, de theorie van stijl en welsprekendheid en een lofredde.

- 33 Inzake de keuzebepaling volgde men de volgende procedure: De afdelingen deden voor de aan de orde zijnde vakken een reeks voorstellen voor de prijsstoffen. Het algemeen bestuur maakte hieruit een selectie van drie prijsvragen per vak die aan de algemene vergadering werd voorgelegd. Hieruit werd dan bij meerderheid van stemmen door de algemene vergadering voor ieder vak één prijsvraag uitgekozen.
- 34 De ingezonden verhandeling moest door iemand anders dan de auteur met de hand geschreven zijn en ondertekend worden met een spreuk. Een bijgaand verzegeld briefje, waarop de naam van de auteur stond, moest dezelfde spreuk als opschrift hebben. De naambriefjes van niet-bekroonde verhandelingen werden op de algemene vergadering verbrand.
- 35 Het kan haast niet anders of zij die deze vraagstelling opwierpen moeten op de hoogte geweest zijn van de stelligheid waarmee Charles Batteux in 1746 verkondigde dat alleen de natuur het object is van alle kunsten. Zij verschaft alles wat wij nodig hebben en voorziet in al onze genietingen. Het is zaak de natuur door middel van imitatie na te volgen. Zie Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (Parijs: Durand, 1746).
- 36 Johann G. Sulzer (1720-1779), Zwitsers estheticus, belangrijkste werk: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1792-1799); Alois W. Schreiber (1765-1841) was professor in de esthetiek in Baden en Heidelberg.
- 37 Crommelin verwijst naar de lofrede op Haydn van Kinker. Joh. Kinker, *Gedichten* (Amsterdam. Johannes van der Hey, 1820), III.
- 38 Zie Ton van Huffelen, 'De toonkunst vooruit. Leven en werk van Nicolaas Schroeder Steinmetz (1793-1826)', *Muziek & Wetenschap* 3 (1991), 115-128 en Ton van Huffelen, 'Het muziektijdschrift *Amphion* (1818-1822)', *Tijdschrift van de Vereniging van Nederlandse Muziekgeschiedenis* 42 (1992), 37-58.
- 39 Het is mogelijk dat Robbers, die in zijn artikel in *Amphion* er blijk van gaf van het werk van Schubart op de hoogte te zijn, diens 'Ausdruckästhetik' kende.
- 40 Robbers s.a.: 12-13.
- 41 Robbers s.a.: 14.
- 42 Bakker 1824: 45.
- 43 'De toonkunde in verband met gesproken geluiden', *Symphonia* (1839), 51-53
- 44 Van 1841 tot 1843 verschenen in het *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* onder het hoofd 'Feuilleton' zes 'Belangrijke waarnemingen, omtrent den invloed der muziek, op de ziekten van den mensch'. Deze interessante lectuur was afkomstig uit de *Dissertatio Psychologico-medica inauguralis de Musices effictu in morbis Sanandis* van Roelof Benjamin van den Bosch (Lugd. batavorum: CC van den Hoek, 1837). Nog in 1842 verscheen eveneens in het *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* een reeks artikelen onder de titel 'Verschillende beschouwingen van het karakter der toonaarden'. In deze reeks worden de karakteristieken van de toonsoorten volgens Mattheson en volgens Schubart naast elkaar gesteld.
- 45 De bedenkingen tegen virtuositeit en abrupte tegenstellingen zijn al in *De Staat* van Plato te vinden.

3 De kompositie in de toonkunst

- 1 In het vervolg zal bij het vermelden van de naam Alberdingk Thijm vaak worden volstaan met de verkorting Thijm, zoals o.a. ook gebruikelijk is in de biografieën van Gerard Brom en Michel van der Plas.

- 2 A.J. 1893: 82. *J.A. Alberdingk Thijm*, niet zozeer een biografie maar meer een boek vol biografische bijzonderheden, heruitgegeven als *De wereld van mijn vader*, werd geschreven door Thijms jongste zoon Karel, die dit boek niet publiceerde onder zijn bekende pseudoniem Lodewijk van Deyssel maar onder de schuilnaam A.J. (omkering van de initialen van zijn vader).
- 3 Alberdingk Thijm 1848: 472, 476, 479 en 483; Pauwels Foreestier 1843: 124-127; Van der Plas 1995: 72-73. Pauwels Foreestier is een pseudoniem van J.A. Alberdingk Thijm.
- 4 Van der Grinten 1947: 60-62; Van der Plas 1995: 89; 'Inleiding voor het derde deel', *De Spektator* 3, 1-8; Toos Streng 1990: 1.
- 5 Van der Grinten 1947: 62.
- 6 Streng 1990: 148, noot 21.
- 7 Alberdingk Thijm 1855¹: 5-10; Van der Grinten 1947: 65-72.
- 8 Deze singuliere opvatting van het begrip romantiek is bij Thijm het eindpunt van een ontwikkeling. Aanvankelijk verwijt hij de romantiek kopieerzucht en een gebrek aan vormen en gedachten. In de tegenstelling classicisme – romantiek is bij hem een lichte voorkeur voor het classicisme te constateren, samenhangend met zijn waardering van de vorm als drager der idee. Anderzijds neemt hij volstrekt afstand van het classicisme, dat zich eenzijdig op de Oudheid oriënteerde en dat hij als afgedaan beschouwt. De tegenstelling klassiek – romantisch ziet hij, onder meer vanwege de onderlinge vervlechtingen als overwonnen. De voorbeelden, die Thijm geeft, hebben betrekking op literatuur, schilderkunst en bouwkunst. Te vermelden valt dat Thijm het als geoorloofd beschouwt om muziek van Haydn, Mozart en Beethoven als klassiek te bestempelen. Zie H., 'Nog iets over het Koncert van J.A. Tuyn', *De Spektator* 3 (1844), 188-195, hier 194. Ongetwijfeld is 'klassiek' hier bedoeld in de algemene betekenis van 'onsterfelijk', 'onvergankelijk'. Zie Lukas Peregrijn, 'Klassiek en Romantiek', *De Spektator* 6 (1847), 133-140, hier 135. De beide hiervoor genoemde pseudoniemen staan voor J.A. Alberdingk Thijm. Zie voor de bovengenoemde geschetste ontwikkeling Van der Plas 1995: 152 en Streng 1990: 151.
- 9 In 1844 'De Kompositie in de Schilderkunst' en 'De Kompositie in de Toonkunst', in 1848 en 1849 'De Kompositie in de Bouwkunst', in 1854 en 1858 'De kompositie in de Beeldhouwkunst'.
- 10 Ordonnantie: Regelmatige rangschikking, orde, met name met betrekking tot de schikking en aangebrachte verhoudingen in kunstwerken, gebouwen enz. Van Dale 1999: *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*.
- 11 Adolphe Napoléon Didron (1806-1867). Frans oudheidkundige, die zich verdienstelijk maakte door het beschrijven van kerkelijke oudheden uit de Middeleeuwen. Ook deed hij nasporingen op het gebied van de oud-christelijke iconografie. In 1844 stichtte hij de 'Annales archéologiques'. In dit laatste orgaan publiceerde Alberdingk Thijm in 1854 een verhandeling 'L'art et L'Archéologie en Hollande'. Hij geraakte hierdoor in een polemiek met Dr. C. Leemans. Thijms in het Nederlands vertaalde artikel en de repliek van Leemans zijn opgenomen in *De Kunst in Nederland*. Zie Leemans 1855.
- 12 August Reichensperger (1808-1895). Duits parlementariër. Van zijn hand verschenen vele publicaties over christelijke kunst.
- 13 Franz Ficker (1782-1849), filoloog en auteur van werken over esthetiek. Was afkomstig uit Bohemen, van 1825 tot 1848 hoogleraar in Wenen.
- 14 Ficker 1830: 300.

- 15 Antonin Reicha (1770-1836), Tsjechisch componist en muziektheoreticus. Vestigde zich in 1799 in Parijs. Na een verblijf in Wenen was hij vanaf 1808 wederom in Parijs woonachtig en leraar aan het conservatorium aldaar. In 1814 verscheen zijn *Traité de mélodie*, 1816-1818 gevolgd door zijn *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* en 1824-1826 door zijn *Traité de haute composition musicale*. Deze drie traktaten werden in 1832 door Carl Czerny gecombineerd en tweetalig, Frans en Duits, uitgegeven. De Duitse titel luidt *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*.
- 16 Zie Reicha 1832: 593, noot.
Deze twee aangehaalde fragmenten zijn door Czerny als volgt in het Duits vertaald:
'Es ist daher wirklich sonderbar zu behaupten, dass die Musik, für sich allein und ohne Hilfe der Worte, unbestimmt wirke, und keine Idee darstelle, und dass sie keine Sprache sey'.
'Die Musik ist nicht nur an und für sich, ohne Beihilfe der Worte, eine Sprache, sondern sie ist eine Allgemeine, ein Vorzug, welchen sie vor allen andern Sprachen besitzt, die nur conventionell gebildet sind, und die man nicht eher verstehen kann, als bis man sie gelernt hat. Die Musik biethet uns die bestimmten Gemälde der Traurigkeit, der Freude, des Schmerzens, der Verzweiflung, des Zorns, der Ordnung, und selbst der Unordnung'.
- 17 Vgl. Ficker 1830: 317. Ficker doet hier een uitspraak die specifiek betrekking heeft op de instrumentale muziek (in de tweede druk van 1840 is deze passage nog aangescherpt). Hoogstwaarschijnlijk is Ficker op zijn beurt schatplichtig aan E.T.A. Hoffmann, die zijn zegsman Ludwig in de *Serapionsbrüder* bijna identieke bewoordingen in de mond legt. Ficker vermeldt in zijn literatuuropgave werken van Hoffmann, o.a. de *Serapionsbrüder*.
- 18 Het hoofdstuk opent met een fraai en toepasselijk gedicht van Eugène de Pradel (1787-1857).
- 19 Ficker 1830: 302.
- 20 Philip Willem van Heusde (1778-1839), hoogleraar te Utrecht in geschiedenis, oudheidkunde, welsprekendheid en klassiek Grieks. Deed vele publicaties het licht zien. Hij was in het bijzonder bekend om zijn kennis van de wijsbegeerte van Plato.
- 21 Van Heusde 1834: 42; Thijm 1844: 73; Thijm 1857: 76.
- 22 Thijm 1844: 74; Thijm 1857: 81.
- 23 Friedrich Bouterwek (1766-1828), Duits filosoof en letterkundige, hoogleraar in Göttingen. Zijn *Aesthetik* verscheen in 1806 in Leipzig, in 1807 gevolgd door een tweede druk in Wenen en in 1824 door een derde druk, uitgegeven in Göttingen. Thijm citeert uit de derde druk. In 1830 verscheen een Nederlandse vertaling van de derde druk: *Grondbeginselen der leer van het schoone*.
Bouterweks genuanceerde en uitgebreide verhandelingen over de arabeske in de eerste en tweede druk zijn in de derde druk sterk ingekort. Ze vallen onder het hoofdstuk 'Princip der schönen Kunst' en hebben niet speciaal betrekking op muziek.
- 24 Bouterwek 1824: dl. 1, 201, meer uitgebreid geciteerd: 'Die e c h te Arabeske kann den höchsten Reiz der Formen mit einem lebendigen Ausdrücke, und sogar mit einer gewissen Idealität, verbinden. Das Bewundernswürdigste dieser Art möchten wohl Raphael's Verzierungen der Logen des Vaticans seyn. Aber das unverdorbenes Kunstgefühl hängt so fest an der Natur, dass es auch die reizendste

- Arabeske nur als ein Nebenwerk, ein Spiel der Künstlerlaune, oder als Einfassung, oder zufällige Ausschmückung anderer Kunstwerke, duldet. Die u n e c h t e und Geschmacklose Arabeske verdient kaum eine Erwähnung'. Thijm 1844: 57; Thijm 1857: 60.
- 25 *De Dietsche Warande* 1 (1855), 86-87.
 - 26 Karl Heinrich Ludwig Pölitz (1772-1838), hoogleraar te Leipzig, veelzijdig Duits geleerde, vooral op het gebied van het staatsrecht. Zie Pölitz 1807: dl.2, 274.
 - 27 Camillo Sivori (1815-1894), Italiaans violist en componist. Belangrijkste negentiende-eeuwse vioolvirtuoos na Paganini.
 - 28 Thijm refereert in dit verband aan het verhaal over de Spartaanse koning Agesilaos, die, toen men hem aanraade een goochelaar aan zijn hof te ontbieden, die de nachtegaal verwonderlijk goed kon nabootsen, antwoordde: ik heb de nachtegaal in natura gehoord. Ook dit verhaal is, onvermeld, afkomstig van Ficker. Zie Ficker 1830: 302.
 - 29 Buikspreker.
 - 30 Ook dit doet aan als een polemieek avant la lettre met Hanslick, die zijn 'tönend bewegte Formen', behalve met arabesken, ook met een kaleidoscoop vergelijkt.
 - 31 Vgl. Beethoven, die zijn 6^{de} symfonie, de *Pastorale* als opschrift meegeeft 'Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei'.
 - 32 Wagner 1852: o.a. 105 en 358.
 - 33 *De Dietsche Warande* (1866), 401-411.
 - 34 A.J. 1893: 14.
 - 35 Vanaf 1662 bekend als 'La chapelle de France', werd aanvankelijk voornamelijk bezocht door de Franse kolonie in Amsterdam.
 - 36 A.J. 1893: 7.
 - 37 A.J. 1893: 10; Van der Plas 1995: 29.
 - 38 Van der Plas 1995: 131. Joannes Josephus Viotta, arts en amateur-musicus, was de vader van de dirigent en componist Henri Viotta.
 - 39 Jozef Alberdingk Thijm, 'Joh.-Seb.-Bachs Matthäus Passion', *De Dietsche Warande* 10 (1874), 589-596.
 - 40 M., 'Koncert in het Odeion (1) te Amsterdam', *De Spektator* 1 (1843), 102-104.
 - 41 M., 'Koncert in het Odeion (1) te Amsterdam', *De Spektator* 1 (1843), 102-104; H., 'Nog iets over het Koncert van J.A.Tuyn', *De Spektator* 3 (1844), 188-195; 'De Haagsche Ten-Toon-Stelling. Wéér eens een brief van Foreestier aan zijne mederedacteuren in Amsterdam en '...Hage', *De Spektator* 9 (1850), 261-265.
 - 42 Alberdingk Thijm 1848: 469/470.
 - 43 M., 'Het standbeeld van Beethoven te Bonn', *De Spektator* 5 (1845), 350-352.
 - 44 Alberdingk Thijm 1855¹.
 - 45 De beide broers gaven in 1852 een bundel kerstliederen uit. Zie Van der Plas 1995: 194.
 - 46 De meeste artikelen in *De Spektator* werden ondertekend met een pseudoniem. P.G.L. van Rijswijk heeft in zijn doctoraalscriptie Nederlandse Letterkunde (KUN 1968) *De Spektator van J.A. Thijm, 1842-1850* de meeste van deze pseudoniemen na onderzoek in de *Bibliotheca Thijmiana*, Universiteitsbibliotheek Nijmegen (tegenwoordig ondergebracht bij het *Katholiek Documentatie Centrum Nijmegen*), weten te achterhalen.
 - 47 Enkele muziekrecensies werden verzorgd door J.J. Viotta, in Den Haag verzorgde W. van Zeggelen de muzikale bijdragen.
 - 48 'Blik op den afloop der Concerten te Amsterdam', *De Spektator* 2 (1844), 121-124.

- 49 Alberdingk Thijm 1855².
- 50 H., 'Koncert van J.A. Tuyn', *De Spektator* 3 (1844), 134-138, hier 134.
- 51 'T...L, 'Choorzang, bijzonder te Amsterdam', *De Spektator* 7 (1847), 28-31, 83-91.
- 52 Jozef Alberdingk Thijm vermeldt in de necrologie aan zijn broer Lambert gewijd als bron van 'Het deklamatorium': *Album der Schoone Kunsten*, 1851, Jan. en Feb. Zie Alberdingk Thijm 1855², 256.
- 53 Zie T...L, 'Joh. Seb. Bach, op het Cecilia-Koncert', *De Spektator* 8 (1848), 206-209.
- 54 ***, 'Muzikuitvoeringen te Amsterdam', *De Spektator* 3 (1844), 110-114.
- 55 ***, 'De Duitsche Opera te Amsterdam', *De Spektator* 5 (1845), 275-281.
- 56 Pauwels Foreestier, 'Weër eens een brief van Pauwels Foreestier', *De Dietsche Wanderende* 7 (1866), 400-405.
- 57 In sommige landen ondervond de opvoering van *Les Huguenots* moeilijkheden met de censuur. Het kwam voor dat men de titel moest wijzigen. In Wenen werd deze veranderd in *Die Welfen und die Gibellinen*.

4 Ethische esthetiek

- 1 'Aesthetiek der Toonkunst' 1846: 14, 149.
- 2 Engel 1850: 22, 192.
- 3 Engel 1850: 23, 201.
- 4 R.P. 1853: 113.
- 5 R.P. 1853: 113
- 6 R.P. 1853: 114.
- 7 Alberdingk Thijm 1844: 3.
- 8 Alberdingk Thijm 1842: 58.
- 9 Zie voor een uitgebreide bespreking Van der Plas 1995: 490-555.
- 10 *De Tijd* 1881: 'Theater-Moraal' II, 11 november.
- 11 *De Maasbode* 1881: 'Een belangrijke strijd' 27 november.
- 12 Alberdingk Thijm 1882: 10.
- 13 De brochure werd gepubliceerd in 1882, dus in hetzelfde jaar dat *Moraal [en] Aesthetica* van Alberdingk Thijm het licht zag.
- 14 Nolthenius 1895¹: 20, 158
- 15 Nolthenius 1908: 26, 200.
- 16 Nolthenius 1908: 26, 201.

5 De gedachte

- 1 Zie ook p. 18-19 en 7.14. Programmamuziek, pp. 148-149.
- 2 Dr. P., 'De bedevaart naar den tempel' *Caecilia* 17, 169-170 (1886).
- 3 Tristan, 'Wagneriana' III, *Caecilia* 6, 43-44 (1885). Zie 43.
- 4 Nolthenius, Hugo, 'Nog eens de Wagner-voorstellingen te München', *Maandblad voor Muziek* 7, 267-278 (1893). Zie 277.
- 5 Dahlhaus 1988: 468, 472 en 473; Wagner 1914: V, 191; Schopenhauer 1977: Zweiter Teilband, II, 527-528.
- 6 Tot 1898, het jaar van verschijnen van het onderhavige artikel van De Casembroot componeerde Richard Strausz de volgende symfonische gedichten: 1887 *Aus Italien*; 1888 *Macbeth*; 1889 *Don Juan*; 1890 *Tod und Verklärung*; 1895 *Till Eulenspiegels lustige Streiche*; 1896 *Also sprach Zarathustra*; 1898 *Don Quixote*. Hierna zouden nog volgen 1899 *Ein Heldenleben* en 1904 *Symphonia Domestica*.

- 7 De Casembroot 1898³: 18.
- 8 De Casembroot 1898³: 19.
- 9 Deze zinsnede komt voor in een brief aan Brendel die in 1852 werd geschreven. De Casembroot verklaart de strekking ook geldig voor 1898. Ook verder vertonen de artikelen van De Casembroot de invloed van de eveneens uit de jaren vijftig daterende geschriften van Wagner *Das Kunstwerk der Zukunft* en *Oper und Drama*.
- 10 De Casembroot 1898³: 20.
- 11 De Casembroot 1898³: 20.
- 12 De Casembroot 1898²: 137. De Casembroot geeft daar de volgende opsomming: Gobineau, Théophile Gautier, Baudelaire, Villiers de l'Isle, Adam, Gabriel Monod, Fr. Villot, Gérard de Nerval, Gasperin, Jules Janin en Judith Gautier.
- 13 De Casembroot was bekend met *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick en met de bewerking hiervan, *Over het begrip van schoon in de muziek* door Daniël Kiehl, met wie hij een polemieek voerde. Vergeleken o.a. met zijn artikel 'Schopenhauer over dramatische muziek', *Caecilia* 15, 131-134; 16, 139-140 (1894) doet zijn bovenvermelde uitspraak simplistisch aan.
- 14 Felix Weingartner (1863-1942), dirigent en componist. Was op vele dirigentenpos-ten in Duitsland en Oostenrijk werkzaam, genoot een internationale reputatie.
- 15 Joan Adriaan Hugo Baron van Zuylen van Nijvelt (1854-1940) was één van de oprichters van het Residentieorkest, waarvan hij tevens dirigent was. Hij schreef vele artikelen over muzikale onderwerpen.
- 16 De redactie van *Caecilia* deelt in een voetnoot mee dat zij, hoewel zij het stand-punt van de auteur inzake programmamuziek niet deelt, de kwestie wel eens van een andere kant belicht mag worden. De redacteur, Mr. H. Viotta zet met deze voetnoot in de nog maar net begonnen nieuwe eeuw een irritante traditie van *Caecilia* voort om commentaar te geven op de tekst van auteurs of hun genadiglijk het woord te verlenen.
- 17 Eduard Bernsdorff (1825-1901), Duits muzikleraar en criticus.
- 18 Hanslick 1902: 24-71; Kiehl 1892¹: 20-62; Strauss 1990: 42-73.
- 19 Ter staving volgen hier enkele teksten uit de bewerking van *Vom Musikalisch-Schönen* van Hanslick door Kiehl wiens gebruik en betekenis van het woord 'bloot' overeenkomt met dat van Van Zuylen van Nijvelt:
 ``Het specifiek-muzikale is geenszins als bloot-akoestisch schoon of proportio-
 neele symmetrie te verstaan – begrippen van lagere orde, die het in zich opneemt
 – nog minder mag van een "oorenkittelend spel der tonen" gesproken worden, of
 dergelijke aanduidingen, waarmede het gebrek aan verstandelijke bezieling pleegt
 te worden in het licht gesteld' (Kiehl 1892¹: 70-71).
 Over muziekliefhebbers die slechts vaag gevoelsmatig muziek horen:
 'Hun hooren mist het aesthetisch kenteken van intellektueel genot; eene fijne
 sigaar, eene fijne schotel, een lauw bad, doen hun denzelfden dienst als eene sym-
 fonie' (Kiehl 1892¹: 157).
 Het is het goed recht van Van Zuylen van Nijvelt om een programmatisch gege-
 ven als gangmaker bij de muzikale genieting te prefereren, hier volgt als tegenhan-
 ger de slotzin van *Vom Musikalisch-Schönen*:
 'En alleen hierdoor, dat men elken anderen inhoud der toonkunst onverbidde-
 lijkwijze afwijst, redt men haar gehalte, want uit het onbestemde gevoel, waartoe zulk een
 inhoud hoogstens te herleiden zou zijn, is eene verstandelijke beteekenis voor haar
 niet af te leiden, maar wel uit de bepaalde schoone toonformatie, opgevat als vrije
 schepping van den geest uit intellektueel geschikt materiaal'. Kiehl 1892¹: 230).

6 Verlossing

- 1 Nietzsche 1973: 92
- 2 Zie ook Thorwalt, 'Boekbeoordeling: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Von Friedrich Nietzsche. (Leipzig. Verlag von C.G. Naumann. 1888)', *Maandblad voor Muziek*, 1, 27-30 (1888) en de necrologie 'Nietzsche', *Weekblad voor Muziek*, 35, 290-291 (1900).
- 3 Nietzsche 1993: 11-12.
- 4 Nietzsche 1993: 33.
- 5 Nietzsche 1993: 106.
- 6 Nietzsche 1993: 110-111.
- 7 Wagner 1914: III, 44-46.
- 8 Nietzsche 1993: 89-90.
- 9 Nietzsche 1993: 99.
- 10 Schopenhauer 1977: I, Erster Teilband, 329-331; Nietzsche 1993: 99-101.
- 11 Van Zuylen van Nijeveld² 1900: 39-40. Bij de weergave van de teksten is de originele tekst van Schopenhauer aangehouden omdat bij de citaten van Van Zuylen van Nijeveld kleine wijzigingen voorkomen. Nietzsches citaten komen geheel overeen met de teksten van Schopenhauer.
- 12 Schopenhauer 1977: I, Erster Teilband, 330; Nietzsche 1993: 100.
- 13 Schopenhauer 1977: I, Erster Teilband, 332.
- 14 Schopenhauer 1913: 47.
- 15 Schopenhauer 1977: I, Erster Teilband, 330; Nietzsche 1993: 100.
- 16 Nietzsche 1993: 102.
- 17 Wagner 1914: IX, 105. De betreffende tekst luidt: 'Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schliesst das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt'.
- 18 Wagner 1984: 243-244.
- 19 Wagner 1914: III, 96. Hier kan men lezen: 'Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeine Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat'.
- 20 Wagner 1914: III, 97.
- 21 Wagner 1984: 358.
- 22 Dahlhaus 1988: 464-474.
- 23 Anonymus 1890: 304.
- 24 De Casembroot 1896: 125-127, 134-136.
- 25 Fahren 1905: 207-208.
- 26 Van Zuylen van Nijeveld² 1900: 41.
- 27 Van Zuylen van Nijeveld 1891: 149; vgl. pp. 82-83, noot 16.
- 28 Van Zuylen van Nijeveld 1891: 153-154.
- 29 Dit artikel is door Wagner niet opgenomen in zijn *Gesammelte Schriften und Dichtungen*.
- 30 Dinger 1892: 239.
- 31 Dinger 1892: 240.
- 32 Dinger 1892: 152-231; Gregor-Dellin 1980: 261-276.

- 33 Fahro 1905: 50.
- 34 Fahro 1905: 52.
- 35 Otto Hartwich (1861-1948), theoloog, was als predikant verbonden aan de Dom in Bremen. Vele publicaties.
- 36 Hugo Dinger (1865-1941), estheticus, was hoogleraar in Jena. Hij was ook enige tijd dramaturg in Meiningen. Vele publicaties, waaronder genoemd kunnen worden *Richard Wagners geistige Entwicklung* en *Dramaturgie als Wissenschaft*.
- 37 Édouard Schuré (1841-1929), Frans schrijver, die zich verdiepte in het occultisme, waar zijn werk *Les grands initiés* (1889), waarin hij op poëtische wijze godsdienststichters, profeten en filosofen, waaronder Rama, Krishna, Mozes, Plato en Jezus behandelt, van getuigt. Zijn grote belangstelling voor muziek blijkt onder andere uit *Histoire du drame musical*. Hij schreef ook vele theaterstukken. Was bevriend met Wagner en later met Rudolf Steiner.
- 38 Spiritualisme is hier op te vatten als een wereldbeschouwing waarbij de stof slechts als een bijzondere verschijning der ziel of haar werkingen beschouwd wordt.
- 39 Mysticisme is hier op te vatten als geheime wetenschap.
- 40 Van Zuylen van Nijvelt 1909: 4.
- 41 Schuré 1908: 871.
- 42 De première van *Lohengrin* vond pas in 1850 in Weimar onder leiding van Liszt plaats, omdat de première die in 1849 in Dresden had moeten plaatsvinden, als gevolg van Wagners revolutionaire activiteiten was afgelast.
- 43 Deze autobiografische en metaforische uiteenzetting is te vinden in Wagners *Eine Mitteilung an meine Freunde*. Zie Wagner 1914: IV, 267 e.v. Zie ook Dinger 1892: 84-89.
- 44 In 1894 verscheen in het *Weekblad voor Muziek* een boekbespreking van *Richard Wagner's geistige Entwicklung* van Hugo Dinger. Reeds de titel kan de goedkeuring van de auteur G. v.d. Kamp niet wegdragen. Bij een genie als Wagner mag men blijkbaar niet spreken van een geestelijke ontwikkeling, het genie is een statische onveranderlijke grootheid. Dingers onderzoek of Wagner tijdens de opstand in Dresden het operagebouw in brand had gestoken en zijn conclusie dat hij dit niet had gedaan, worden door v.d. Kamp belachelijk gemaakt. Hij zou het 'aardiger' hebben gevonden wanneer Wagner het wel gedaan had, 'omdat zulke dingen in 't leven van een genie er zoo heerlijk niets toe doen'. Voor vele wagnerianen was bij elk schrijven over 'De Meester' strikte hagiografie geboden. De redacteur van het *Weekblad voor Muziek*, Hugo Nolthenius, liep hierbij voorop. Zie *Weekblad voor Muziek* 16, 109-110 (1894).
- 45 Dinger 1892: 328-330; Fahro 1905: 52-53; Van Santen Kolff 1894: 82; Wagner 1986: 298.
- 46 Dinger 1892: 326.
- 47 App 1997: 14; Wagner 1991: 152.
- 48 Chandala is de laagste Hindoeïstische kaste.
- 49 Op details van de op deze pagina genoemde werken zal later worden ingegaan.
- 50 Van Zuylen van Nijvelt 1892: 78.
- 51 Van Zuylen van Nijvelt 1909: 43.
- 52 Van Zuylen van Nijvelt 1909: 44.
- 53 Van Zuylen van Nijvelt 1909: 46.
- 54 Fahro noemt de mogelijkheid dat *Der Ring des Nibelungen* onder invloed van Feuerbach en de Jong-Hegelianen tot stand gekomen is, waarbij hij verwijst naar Dinger. Fahro 1905: 158; Dinger 1892: 254 e.v.

- 55 Tweemaal wordt in de *Parsifal* gezinspeeld op vroegere levens van Kundry, in de eerste akte door Gurnemanz en in de tweede door Klingsor.
- 56 Van Zuylen van Nijvelt 1909: 46.
- 57 Van Zuylen van Nijvelt 1892: 75-76.
- 58 Wagner relateert in *Eine Mitteilung an meine Freunde* het christelijk gehalte in *Tannhäuser* en *Lohengrin*.
Wagner 1914: IV, 179 en 189.
- 59 Van Zuylen van Nijvelt 1892: 77.
- 60 Van Zuylen van Nijvelt 1892: 78.
- 61 Van Zuylen van Nijvelt 1892: 78.
- 62 Fahro 1905: 269.
- 63 Te herleiden tot Hartwich 1903: 25, noot 1.
- 64 Fahro 1905: 213; Hartwich 1903: 67, noot 2; Wagner 1914: X, 317.
- 65 Hartwich 1903: 23.
- 66 App wijst er op dat in de naam Wahnfried de twee polariteiten van de boeddhistische leer besloten zijn: *Wahn* is *samsara* of leven-dood; Fried staat voor *nirwana*, het uitwissen van iedere waan. App 1997: 53, noot 26.
- 67 Hartwich 1903: 62-65; Wagner 1914: VIII, 3-30.
- 68 In *Die Kunst und die Revolution* was Wagner nog een geheel andere mening toegedaan: 'Das Christenthum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden' enz., enz. 't Kan verkeren, maar Hartwich verwijst niet naar dergelijke passages. Wagner 1914: 14.
- 69 Hartwich 1903: 60-61.
- 70 Aan de orde komen onderwerpen als degeneratie, vegetarisme en rassenvermenging.
- 71 Wagner 1914: X, 211-286.
- 72 Wagner 1914: X, 212-213.
- 73 Wagner 1914: X, 231.
- 74 Wagner 1914: X, 232.
- 75 Wagner 1914: X, 247.
- 76 Wagner 1914: X, 280.
- 77 Wagner 1914: X, 281.
- 78 Wagner 1914: X, 258-259.
- 79 Wagner 1984: 118.
- 80 Wagner in *Eine Mitteilung an meine Freunde*. Wagner 1914: IV, 264; zie ook Friedrich 1995: 15.
- 81 In zijn opstel *Beethoven* presteert Wagner het om de slotregels van Goethes *Faust* aldus te interpreteren: bij 'Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis' moeten wij denken aan de geest van de beeldende kunst, maar bij 'Das ewig weibliche zieht uns hinan' hebben wij te maken met de geest der muziek, die uit het diepste bewustzijn van de dichter (Goethe) omhoog kwam, boven hem zweefde en hem leidde naar...de verlossing.
Wagner 1914: IX, 125.
- 82 Wagner in *Oper und Drama*. Wagner 1984: 243 en 298.
- 83 Sven Friedrich citeert uit *Oper und Drama*:
'Der notwendige Drang des dichtenden Verstandes ist *die Liebe*, – und zwar die *Liebe des Mannes zum Weibe*: nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in welcher der Mann nur sich durch einen Genuss befriedigen will, sondern die tiefe Sehnsucht, in der mitempfundenen Wonne des liebenden Weibes sich aus seinem Egoismus erlöst zu wissen'.

Friedrich beëindigt hier het citaat. Drebber, die inleidt met, ‘...die Erzeugung des Kunstwerks der Zukunft wird ohne falsche Scham als Koitus dargestellt’, heeft zijn keuze anders gemaakt en geeft juist het vervolg op bovenstaand citaat weer: ‘Das notwendig aus sich zu spendende, der nur in der brünstigsten Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen – der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d.h. zur Befruchtung ihn mittzuteilen erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist – dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt’.

Wagner 1984: 243-244; Friedrich 1995: 9; Drebber 1996: 112.

84 Wagner 1984: 298.

85 Wagner 1984: 118. Zie ook Drebber 1996: 114 -115 en 139.

86 Een interessant artikel hierover van De Casembroot verscheen in *Caecilia*: Jhr. J.L. de Casembroot, ‘Die Feen’, *Caecilia*, 18, 161-162 (1888).

87 Wagner 1914: IV, 267-268.

88 Wagner 1914: 279.

89 Fahro 1905: 62.

90 Wagner 1914: 278-280; 287-302.

91 Fahro 1905: 57-63.

92 Drebber vestigt er de aandacht op dat Elisabeth evenmin de geslachtsloze, kuise maagd is als Venus de onmenselijke liefdesduivelin. Hij motiveert dit met Wagners teksten. Hoelens commentaar in deze is overeenkomstig. Hij citeert Elisabeth bij haar ontmoeting met Tannhäuser in het tweede bedrijf: ‘Bald drang’s in mich wie jähe Lust’. Hij ontkent Venus’ ‘helse zinnelijkheid’; wel is er sprake van haar ‘eenzijdigheid in de liefde’. Drebber 1996: 52 e.v.; Hoelen 2000: 27-29.

93 ‘Wie albern müssen mir nun die in moderner Liederlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem “Tannhäuser” eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eigenen Unfähigkeit erkennen sie einzig im Gedichte dessen, den sie eben nicht begreifen können.’ Aldus Wagner 1914: 279.

‘Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: Christlich-romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Äusserlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung’.

Aldus Wagner 1914: 298.

94 Fahro vermeldt als bron “Briefe an August Röckel von Richard Wagner”, 66 (brief van 23-8- 1856). Fahro 1905: 157.

95 Van Zuylen van Nijvelt 1892: 76.

96 Van Zuylen van Nijvelt 1892: 77.

97 Van Zuylen van Nijvelt 1892: 67.

98 Van Zuylen van Nijvelt 1909: 4.

99 Fahro 1905: 145-146.

100 Hartwich beschouwt het feit dat koning Marke afstand doet van zijn recht – he-laas te laat, want het paar was al overleden – als een afzien van het verdragsrecht ten behoeve van het natuurrecht. De verscheurdheid tussen liefde en trouw is een conflict binnen het natuurrecht. Hartwich 1903: 104-105.

101 Drebber staft zijn betoog met Wagners teksten en met een citaat uit en een verwijzing naar *Die Welt als Wille und Vorstellung* van Schopenhauer. Drebber 1996: 225-245.

- 102 App 1997: 15-17.
- 103 Van Zuylen van Nijvelst 1892: 78.
- 104 Idem.
- 105 Van Zuylen van Nijvelst 1892: 79.
- 106 Dinger 1892: 286.
- 107 Dinger 1892: 292.
- 108 Shaw 1913.
- 109 Hartwich 1903: 109-111. Chamberlain 1907: 396-397.
Chamberlain schrijft hier ook dat de christelijke mythe overal in de *Ring* gevoeld wordt, er is een verlangen voelbaar. Hij probeert deze gedachte, die uitgaat van een, aanvankelijk onbewuste, doelgerichtheid bij Wagner, te staven, door er op te wijzen dat hij zich in 1848 en 1849 vrijwel gelijktijdig bezig hield met *Siegfrieds Tod* en *Jesus von Nazareth*. Het is interessant dat Chamberlain het aanne- melijk maakt dat de ondergang van de wereld in de *Götterdämmerung* niet een oudgermaans maar een oudchristelijk gegeven is.
Chamberlain 1907: 396-397.
- 110 Hartwich 1903: 122.
- 111 Van Zuylen van Nijvelst 1892: 77-78.
- 112 Schuré 1908: 883.
- 113 Wagner 1914: VI, 255; Dahlhaus 1971: 137-138; Drebber 1996: 143.
- 114 Dahlhaus 1971: 138-139.
- 115 Het thema is afkomstig uit de *Walküre*, waar, na Brünnhildes voorspelling van Siegfrieds geboorte, Sieglinde de melodie zingt met de tekst 'O hehrtes Wunder'.
Dahlhaus 1971: 139; Hoelen 1997: 115.
- 116 App 1997: 15; Dahlhaus 1971: 138-139.
- 117 Fahro 1905: 152-159.
- 118 Fahro vermeldt ook de mening van Dinger dat de *Ring* onder invloed van Feuer- bach en de Jong-Hegelianen tot stand is gekomen.
Dinger 1892: 254 e.v.; Fahro 1905: 157-158.
- 119 Fahro 1905: 153.
- 120 Van Zuylen van Nijvelst 1892: 79.
- 121 Van Zuylen van Nijvelst 1909: 46.
- 122 Drebber 1996: 151-162; Hoelen 1997: 185.
- 123 Maurice Kufferath (1841-1929), Belgisch violoncellist en musicoloog. Hij was stichter en hoofdredacteur van *Le Guide Musical* en werd in 1900 directeur van de Muntchouwburg in Brussel.
- 124 De Casembroot 1891: 214.
- 125 Wagner 1914: 211; Gregor-Dellin 1980: 743-744.
- 126 Van Zuylen van Nijvelst 1892: 73-74.
- 127 Van Zuylen van Nijvelst 1892: 79-82.
- 128 Van Zuylen van Nijvelst 1909: 46-50.
- 129 Gelijk te stellen met opluchting.
- 130 Tat twam asi = Dit zijt gij. De boeddhistische leer van reïncarnatie houdt tevens in dat men in een volgend leven elk aan een ander toegebracht lijden op gelijke wijze als boetedoening zal doormaken. De vereenzelviging die het 'tat twam asi' uit- straalt heeft niet alleen betrekking op mensen maar ook op dieren, met dezelfde consequenties. Kiehl 1895: 26, 233 en 454.
- 131 De Casembroot 1891: 227.
- 132 De Casembroot 1891: 229.

- 133 Zie ook App 1997: 24-25.
- 134 Kufferath 1899: 228.
- 135 Gregor-Dellin 1980: 745.
- 136 'Er erkennt das Ganze, fasst das Wesen derselben auf, und findet es in einem steten Vergehen, nichtigem Streben, innerm Widerstreit und beständigem Leiden begriffen...(...)Wie sollte er nur, bei solcher Erkenntnis der Welt, eben dieses Leben durch stete Willensakte bejahren?'
Drebber 1996: 244.
- 137 Kufferath 1899: 201. Kufferath geeft geen bronvermelding.
- 138 Gregor-Dellin 1980: 743.
- 139 Gregor-Dellin 1980: 743.
- 140 Programmaboek Parsifal 1990.
- 141 Zie ook App 1997: 24.
- 142 Rose 1992: 257-258.
- 143 Drebber 1996: 172-179.
- 144 Belangrijke bronnen van Rose zijn Religion und Kunst en Das Braune Buch.

7 In tonen bewogen vormen

- 1 Willem Jozef Andreas Jonckbloet (1817-1885), Nederlands literatuurhistoricus, onder meer auteur van de *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, was achtereenvolgens hoogleraar in Deventer, Groningen en Leiden. Als blijk van zijn muzikale interesse is te vermelden de publicatie, samen met J.P.N. Land, filosoof en amateur-musicoloog, van *Correspondance et oeuvre musicale de C. Huygens* in 1882.
- 2 Maurice Hageman (1829-1906) was pianist, violist, dirigent en componist en achtereenvolgens onder meer werkzaam in Groningen, Batavia, Brussel, Leeuwarden en Amsterdam. In het *Weekblad voor Muziek* 1901, pp. 341-342 verscheen een artikel met een chronologisch overzicht van zijn indrukwekkende loopbaan van de hand van Richard Hol.
- 3 Deze vertaling is afkomstig uit Kiehl 1892¹: 64.
- 4 Strauss 1990: 94.
- 5 Hanslick 1894: 41-52, 334-339.
- 6 Ambros 1855: 28.
- 7 Onder hermeneutiek verstaat men in algemene zin de studie die zich bezig houdt met de interpretatie van geschriften of voorwerpen van kunst. In de theologie staat de term vrijwel gelijk met bijbelse exegese.
In de muziekesthetiek kwam de term hermeneutiek vanaf 1902 vooral in gebruik door toedoen van H. Kretschmar (1848-1924), die de 18de-eeuwse affectenleer een nieuwe inhoud wilde geven. Anders dan tegenwoordig onder filosofen gangbaar is, verstaat men in de muziekesthetiek onder hermeneutiek het streven om zich te verdiepen in de buitenmuzikale motieven. Als zodanig kunnen genoemd worden het symbolisch karakter, de poëtische idee, literaire bronnen, historische en biografische gegevens, enz. In tegenstelling tot de autonome is er hier dus sprake van een heteronome muziekesthetiek.
- 8 In de vorige eeuw werden – vóór de Wet op het Hoger Onderwijs van 1878 – aan het Athenaeum dezelfde vakken onderwezen als aan de Hogeschool, maar de academische graden moesten worden verworven aan een der bestaande universiteiten.
- 9 Noordenbosch 1960: 166.
- 10 Van Vloten 1991: 21.

- 11 Van Duinkerken 1929: 170.
- 12 Cliteur 1983: 26.
- 13 Mees-Verwey 1928: 102.
- 14 W. Paap stelt deze handelwijze in zijn roman *Vincent Haman* op geestige wijze aan de kaak bij de typering van 'Godevaert'. Zie W.A. Paap, *Vincent Haman*, Amsterdam, Querido, 1966 (5e druk).
- 15 Strauss 1990: 52.
- 16 Ibid.: 75.
- 17 Dahlhaus 1988: 293.
- 18 Strauss 1990: 78.
- 19 Van Vloten 1860:
- 20 Vgl. Kiehl 1892¹, 64: 'De inhoud der muziek zijn in tonen bewogen vormen'.
- 21 Hanslicks stelling 'Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik' wordt door hem nader gepreciseerd: 'Das Thema eines Tonstückes ist also sein wesentlicher Inhalt'. Zie Strauss 1990: 75 en 168.
- 22 Strauss 1990: 75.
- 23 Van Vloten 1860: 20.
- 24 Hegel 1927: 157. Hegel spreekt hier van 'Vorstellungen und Gedanken'.
- 25 Hegel 1927: 156.
- 26 Strauss 1990: 47. Hanslick verwijst hier in een noot naar Vischer. Zie derhalve Vischer 1846, Dl. 1, 49-50.
- 27 Strauss 1990: 79.
- 28 Van Vloten 1860: 2.
- 29 Strauss 1990: 98 e.v..
- 30 Van Vloten 1860: 22.
- 31 Ibid.: 129.
- 32 Van Vloten 1860: 27.
- 33 Strauss 1990: 139.
- 34 Van Vloten 1860: 27.
- 35 Ibid.: 29.
- 36 Strauss 1990: 167 en Van Vloten 1860: 29-30.
- 37 Gebaseerd op de legende van de monnik van Heisterbach.
- 38 Van Vloten 1863: 54.
- 39 Gebaseerd op de legende van de monnik van Heisterbach.
- 40 Inhoud van *Aesthetica*, 1e druk (1865): I. 's Menschen Geestvermogens. – Aesthetica of Schoonheidskunde. – Natuurgevoel en Natuurschoon. II. Natuur- en Landschappelijk Schoon. – Werking der Kleuren. III. Kunstschoon. – Verbeelding. – Schoonheid en Zedekunde. – Vrijheid der Kunst in 't Scheppen harer Gewrochten. – Invloed en Werking der Kunst. – Spel, Ernst en Scherts. – Verheven- en Bevalligheid. IV en V. Indeeeling der Kunsten. – Bouwkunst, VI. Beeldhouwkunst. VII. Schilderkunst en Aanverwanten. VIII. Toonkunst. – Danskunst. IX. Dichtkunst en Welsprekendheid.
- 41 Van Vloten 1865: 67, vgl. Oeser en Grube, 6e druk (1859), 96.
- 42 Van Vloten 1865: 70.
- 43 Van Vloten 1865: 74 -75 en de voetnoten 1 en 2 aldaar met verwijzingen naar Shakespeare en eigen werk.
- 44 Oeser en Grube waarschuwen er nadrukkelijk voor dat in hoger sferen geraakte vrouwen hun huiselijke plichten verwaarlozen. De vermaning wordt gedetailleerd uitgewerkt. Van Vloten neemt dit alles niet slechts over, maar dikt het nog verder

- aan, o.a. met een verwijzing naar een verhandeling van J. v.d. Hoeven. Vanaf de 2de druk (1871-1872) is de gewraakte passage verdwenen. 't Kan verkeren. Van Vloten zou zich nog zeer verdienstelijk maken voor de vrouwenemancipatie. In gedachten ziet men hoe muzikale meisjes uit de gegoede stand in de tweede helft van de 19de en misschien ook nog in het begin van de 20e eeuw zich verdiepen in Hanslicks theorieën. Zie Oeser en Grube, 6e brief, 18-19 en Van Vloten 1865, 11-12.
- 45 Van Vloten 1996: 172-173.
 - 46 Heinrich Ehrlich (1822-1899). Pianist, criticus en componist. Publiceerde o.a. op pianodidactisch gebied.
 - 47 Ottokar Hostinsky, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Van Vloten verwijst naar pp. 1-57. Hostinsky (1847-1910), Tsjechisch muziekhistoricus, muziekestheticus en criticus. Was van belang voor de ontwikkeling van de Tsjechische muziek en muziekliteratuur. Probeerde als estheticus een brug te slaan tussen het formalisme van Herbart en Hanslick, en Wagners Gesamtkunstwerk.
 - 48 Van Dooren geeft in zijn artikel 'Van Vloten: Nederlandsche Aesthetica', *Esthetica tussen Klassiek en Romantiek*, Documentatieblad van de werkgroep "Sassen", 3, (1992), 141-150 vele bronnen waaruit Van Vloten geput heeft, maar een vermelding van Hanslick treft men niet aan. Is dit nog tot daar aan toe, wanneer hij stelt dat Van Vloten de autonomie van de kunst voorstond en daarmee het "l'art pour l'art" principe onderschreef, probeert hij dit aan te tonen door te verwijzen naar een bespreking van de g-moll symfonie K.V. 550 van Mozart in de *Aesthetica*, terwijl hij het doet voorkomen of Van Vloten zelf hiervan de auteur is. Het is echt allemaal overgeschreven van Hanslick, zoals Van Vloten zelf trouwens correct vermeldt.
 - 49 Alfred Dove (1844-1916), historicus en essayist. Hij bekleedde professoraten in Breslau, Bonn en Freiburg.
 - 50 Daniël François Scheurleer (1855-1927) was bankier, maar besteedde zijn tijd voornamelijk aan de studie van het Nederlandse zeevaartwezen en aan de Nederlandse muziekgeschiedenis. Hij legde een grote verzameling aan van oude en van exotische muziekinstrumenten. Deze verzameling bevindt zich thans in het Gemeentemuseum in Den Haag. Hij verzorgde belangrijke publicaties, o.a. van de *Souterliedekens*.
 - 51 Scheurleer 1878: 153.
 - 52 Strauss 1990: 75.
 - 53 De problematiek van vorm en inhoud in de muziek komt ook aan de orde in een artikel van Scheurleer "Die Ideale", *Symfonische Dichtung van Franz Liszt en de programmamuziek*, *Caecilia* 10 (1877), 85-88 en 11 (1877), 93-95. Een late reactie hierop is te vinden in "Beschouwingen over muzikale aesthetica" door Emile Ergo, *Caecilia* 8 (1883), 65-66, 14 (1883), 119-120, 16 (1883), 137 en 20 (1883), 169-170.
Ergo geraakte hierdoor in een polemieck met H.J. Biegelaar. Zie diens artikel 'Muzikale Aesthetica', *Caecilia* 18 (1883), 154-156.
 - 54 Scheurleer 1878: 158.
 - 55 Van Vloten 1878: 344.
 - 56 De Vooy 1929: 26 en Heutink 1983: 92-93.
 - 57 Wagner gebruikt consequent de term drama en niet muziekdrama, om duidelijk te doen uitkomen dat de muziek (slechts) een bestanddeel is van het drama.

- 58 Jaren later zou Max Nordau hetzelfde beweren: "Die natürliche Entwicklung geht immer von der Einheit zur Vielheit, nicht umgekehrt". Max Nordau, *Entartung*, Berlin NW.: Verlag von Carl Dunker, 1893: Erster Band, 312.
- 59 Zie ook Meurs 2002: 155-159.
- 60 Vgl. J.A. Alberdingk Thijm, *Over de Kompositie in de Kunst* (C.L. van Langenhuyzen, 1857: 65).
- 61 Strauss 1993: 146 e.v..
- 62 Zie over Van Santen Kolff ook Meurs 2002: 121-125.
- 63 Hanslick voor wie de 'Unendliche Melodie' en eindeloze monologen en dialogen vaak een kwelling zijn, bericht opgetogen dat het in *Die Meistersinger* een verademing is wanneer na drie uur een prachtig 'Vocal-Quintett' is te horen. Hanslick 1875: 298.
- 64 Van Santen Kolff 1878: 292. De volledige zin luidt bij Hanslick: 'Nur an den wenigen Stellen, wo ein lyrischer Ruhepunkt, eine Art Liedform schon im Texte geboten ist (die Gesänge Walther', das Schusterlied), concentrirt sich der Gesang wenigstens eine Weile hindurch zur selbstständigen, wirklichen Melodie; hingegen ist im ganzen Fortgang des Dramatischen, in den Monologen, Dialogen, Gesamtszenen der Faden der Melodie nicht in die Singstimmen, sondern ins Orchester verlegt, wo er als "unendlicher" sich wie in einer Spinnfabrik gleichförmig abhaspelt'. Hanslick 1875: 303.
- 65 Van Santen Kolff 1878: 293. De volledige zin luidt bij Hanslick: 'Es ist das bewusste Auflösen aller festen Form in ein gestaltloses, sinnlich berauschendes Klingen, das Ersetzen selbstständiger, gegliederter Melodien durch ein unförmlich vages Melodisiren'. Hanslick 1875: 302.
- 66 Pijzel 1878: 347.
- 67 Hanslick schrijft: 'Das natürliche Verhältnis ist auf den Kopf gestellt: das Orchester unten ist der Sänger, der Träger des leitenden Gedankens; die Sänger auf der Bühne sind ausfüllende Instrumente. Um bei dieser Methode, welche keineswegs eine schärfer charakterisierende, specialisierende, sondern im Gegentheil eine nivellierende, verallgemeinernde ist, doch ein Mittel für Charakteristik der Personen zu gewinnen und dem Ohr einen Rettungsanker in dem Ocean der melodischen Unendlichkeit zu schaffen, verwendet Wagner die sogenannten Gedächtnis- oder Leitmotive, d.h. Themen, welche im Orchester jedesmal anklingen, sobald eine bestimmte Person auftritt oder ein bestimmtes Ereignis erwähnt wird'. Hanslick 1875: 304.
- 68 Van Santen Kolff 1878: 317-320.
- 69 Pijzel 1878: 347. Van Santen kolff 1878: 299.
- 70 Hanslick 1875: 305.
- 71 Pijzel 1878: 348. Van Santen Kolff 1878: 301.
- 72 Hanslick 1875: 294-295.
- 73 Pijzel 1878: 348.
- 74 Van Santen Kolff 1878: 311.
- 75 Zie Hanslicks negatieve oordeel over de ouverture tot *Die Meistersinger von Nürnberg* (Wagner gebruikt ook hier de benaming 'Vorspiel'). Hanslick 1875: 293.
- 76 Wagner 1869: VIII, 238.
- 77 Mr. C.W. Opzoomer (1821-1892), jurist, wijsgeer en theoloog was hoogleraar wijsbegeerte in Utrecht.
- 78 Zie ook Meurs 2000: 91-94.
- 79 Kiehl 1892¹: 219; Strauss 1990: 162; Van Vloten 1865: 154.
- 80 Zie ook p. 18-19 en hoofdstuk 5, 'De gedachte', pp. 69-77.

- 81 Viotta 1884: II.
- 82 Strauss 1990: 153.
- 83 Strauss 1990: 77.
- 84 Zie pp. 177-180 van deze verhandeling.
- 85 Strauss 1990: 78.
- 86 Strauss 1990: 77.
- 87 Dahlhaus 1988: 99.
- 88 In dit verband is ook interessant de slotpassage, die uitsluitend voorkomt in de 1e druk van *Vom Musikalisch-Schönen*. Deze passage, in de vertaling van Van Vloten, luidt aldus:
 'Dit gehalte verbindt nu echter ook, in 't gemoed des hoorders, het schoon der toonkunst met alle andere groote en schoone gedachten. Zij zal hem niet alleen en uitsluitend door haar eigen schoon treffen, maar tevens als het wederbeeld in klanken der grootsche bewegingen in 't wereld-al. Door diepgaande en geheime wetten klimt de beteekenis der tonen hoog boven hun oorspronkelijke verhouding, en laat ons in het gewrocht van 's menschen eindige begaafdheid steeds tegelijk het oneindige gevoelen. Daar de beginselen der toonkunst, klank en geschal, maatslag, kracht en zwakte, zich in geheel het wereld-al vinden, zoo vindt ook de mensch in de toonkunst geheel dat wereld-al terug'.
- 89 Strauss 1990: 78.
- 90 Strauss 1990: 99.
- 91 Strauss 1990: 77 en 113.
- 92 Strauss 1990: 125 en 126.
- 93 Deze term wordt door Hanslick vanaf de 6e druk in het voorwoord van *Vom Musikalisch-Schönen* gebruikt met betrekking tot *Tristan und Isolde* en *Der Ring des Nibelungen* van Wagner.
- 94 Strauss 1990: 129.
- 95 R.F. Bokelman, 'Een en ander over onderwerpen op muzikaal gebied', *Caecilia* 21, 183-184 (1877).
- 96 Strauss 1990: 74 en 43.
- 97 Strauss 1990: 43; Van Vloten 1865: 394 en 401.
- 98 In naslagwerken komt men Daniël Kiehl niet tegen, wel enkele van zijn familieleden. William Frederik Kiehl, geboren in 1798 in Hampton Court, arts, was de auteur van verschillende publicaties op medisch gebied. Dr. Ernestus Justus Kiehl (1827-1873), zoon van W.P.F. Kiehl, letterkundige en jurist, publiceerde veel, was onder andere mederedacteur van *De Gids*, *De Nederlandsche Spectator* en *De Tijdspiegel*. Louise Kiehl, geboren in 1848, zuster van Daniël, genoot bekendheid als zangeres in Nederland en Duitsland. August Theodoor Kiehl (Guus Kiehl, 1854-1938), halfbroer van Daniël, was toneelspeler, zoals zijn vader, en trad ook in films op.
- 99 *De Vier Hoekstenen der Wereld* van Arthur Schopenhauer, in het Nederduitsch overgebracht en van aantekeningen voorzien door Daniël Kiehl ('s Gravenhage: D.N.F. Kiehl, 1893); *Natuurlijke Historie van den Filistijn*, Prolegomena tot de studie van Arthur Schopenhauer ('s Gravenhage: D.N.F. Kiehl, 1895); *Haagsche Dialogen*, On-tijdsmatige Beschouwingen ('s Gravenhage: D.N.F. Kiehl, 1897).
- 100 Kiehl heeft de uiteenzettingen van Hanslick over het verschil van 'Empfindung' en 'Gefühl' weggelaten en in een noot op pp. 6 en 7 verantwoord. Ook heeft hij een aantal personen niet genoemd (waarschijnlijk is hier bedoeld het overzicht bij Strauss 1990: 39-41).
- 101 Kiehl 1892: voorrede XV.

- 102 Kiehl 1892¹: XXIV.
- 103 Kiehl 1892¹: 68. Deze uitspraak is daar vetgedrukt.
- 104 Kiehl 1892¹: 69-70. Kiehl verantwoordt daar ook zijn ontleningen aan Heine: 'Vertrouwelijke brieven aan August Lewald', negende brief, uit *Over het Fransch Tooneel*, 1837, (oorspronkelijke titel *Ueber die französische Bühne, Vertraute Briefe an August Lewald*, geschrieben im Mai 1837 auf einem Dorfe bei Paris).
- 105 Kiehl 1892¹: 208.
- 106 Kiehl 1892¹: 209.
- 107 Kiehl 1892¹: 200.
- 108 Geen artikel. Rubriek 'Antwoorden', onderwerp 'Onmuzijkale dichters', p.164, ondertekend door Mr.Eburo, n.a.v. rubriek 'Vragen', onderwerp 'Onmuzijkale dichters', p.22, ondertekend door V.v.A., *De Navorscher* (1851).
- 109 Datgene wat Maarten 't Hart te berde brengt over de schamele muziekgevoeligheid van sommige schrijvers is zeer zeker ook lezenswaard. Zie Maarten 't Hart, *Du holde Kunst* (Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers), 7-15.
- 110 Kiehl 1892¹: 204.
- 111 Kiehl 1892¹: 162-163.
- 112 Klikspaan, *Studententypen – typen en – leven* (4e druk) (Leiden: Sijthoff, 1885).
- 113 Kiehl 1892¹: 243.
- 114 Kiehl 1892¹: 154-155.
- 115 Pijzel 1878: 326-349.
- 116 Kiehl 1892¹: 156-157; vgl. Strauss 1990: 128.
- 117 Kiehl 1892¹: 181 e.v.
- 118 Klikspaan, a.w., 39.
- 119 Kiehl 1892¹: 144-151.
- 120 Strauss 1990: 81.
- 121 Anton Rubinstein, *Die Musik und ihre Meister*, oorspronkelijke titel *Musyka i jejo predstawiteli Rasgowory o muzyke* (Leipzig: Bartholff Senff, 1892: 27).
- 122 Kiehl 1892¹: 32, 75 en 189-191.
- 123 Strauss 1990: 51; Kiehl 1892¹: 32,
- 124 Strauss 1990: 99-100; Kiehl 1892¹: 106.
- 125 Dahlhaus 1988: 112.
- 126 Kiehl 1892¹: 36-38.
- 127 Strauss 1990: 88; Kiehl 1892¹: 85.
- 128 Joseph Schlüter, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig: W. Engelmann, 1863: 202).
- 129 Strauss 1990: 99.
- 130 Kiehl 1892¹: 105.
- 131 Schlüter, a.w., 200; Kiehl 1892¹: 212.
- 132 Gottfried Mann, 'Muzikale Nova van Nederlanders', *De Portefeuille* 30 (1892), 276-277. Hiervoor was in hetzelfde blad en jaar in nr. 26, p. 239 ook al een korte bespreking verschenen, zonder auteursvermelding.
- 133 Prof. J. Vercouillie, in *Nederlandsch Museum* 4 (1893), 360-361.
- 134 Kiehl 1895: 281.
- 135 Kiehl 1892¹: XXV.
- 136 Zie hierover tevens hoofdstuk 5: De gedachte. Over de mening van De Casembroot over programmamuziek speciaal pp. 71-75.
- 137 Kiehl 1892¹: XXV.
- 138 Kiehl 1892¹: 172.

- 139 Vanaf de derde druk van *Vom Musikalisch-Schönen* kan men in het voorwoord lezen:

‘Als ich die zweite Auflage veranstaltete waren eben Liszt’s Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbstständige Bedeutung der Musik abdanken, und diese dem Hörer nur mehr als gestaltentreibendes Mittel eingeben. Seither besitzen wir nun auch Richard Wagners “Tristan”, “Nibelungenring” und seine Lehre von der “unendlichen Melodie”, d.h. die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systemisirte Nichtmusik, das auf fünf Notenlinien verschriebene melodische Nervenfieber’.

Hanslick vermeldt in latere drukken dat de de polemieek hem eertijds er toe gebracht heeft overeenkomstig zijn ‘Glaubensbekenntnis’ te reageren..

- 140 De Casembroot 1892²: 346. Zie ook Kiehl 1892¹: 34.
 141 De Casembroot 1892²: 347.
 142 Vgl. Dahlhaus 1980/1992, dl 6: 303.
 143 Strauss 1990: 88; Kiehl 1892¹: 85.
 144 Kiehl 1892¹: 106-109.
 145 Strauss 1990: 168; Kiehl 1892¹: 172.
 146 Strauss 1990: 169; Kiehl 1892¹: 173.
 147 Strauss 1990: 39-41.
 148 Dahlhaus 1988: 467 e.v.
 149 Strauss 1990: 59-60; Kiehl 1892¹: 46.
 150 Strauss 1990: 23.

8 Sonate, que me veux-tu?

- 1 Rousseau vermeldt in zijn *Dictionnaire de musique* onder het hoofd ‘Sonate’ dat Fontenelle tijdens concertbezoek vol ongeduld deze vraag stelde. Zij werd tot een gevlugeld woord.
 2 Zie Kiehl 1892¹: 162-166; 200-204.
 3 Van Vloten 1865: 73.
 4 Kant 1990: 185. Kants negatieve waardeoordeel over de muziek, deze keer met een meer persoonlijk stempel blijkt ook uit het volgende citaat. Kant 1990: 73: ‘Selbst der Gesang der Vögel, den wir unter keine musikalische Regel bringen können, scheint mehr Freiheit und darum mehr für den Geschmack zu enthalten als selbst ein menschlicher Gesang, der nach allen Regeln der Tonkunst geführt wird; weil man des letzteren, wenn er oft und lange Zeit wiederholt wird, weit eher überdrüssig wird’.
 5 Van Vloten 1865: 74-75.
 6 Kiehl 1892¹: 153; Strauss 1990: 127.
 7 Tolstoj 1965: 122.
 8 Tolstoj 1965: 122.
 9 Tolstoj 1965: 123.
 10 Kiehl 1892¹: 204.
 11 De verhandeling van Tolstoj werd in het Frans vertaald (*Qu’ est ce que l’art*), daarna in 1898 in het Engels (*What is art*). Een Nederlandse vertaling uit het Engels van J. Sevenster, predikant te Beets, verscheen in 1899.
 12 Tolstoj 1899: 201.
 13 Tolstoj 1899: 166. De lijst zou nog kunnen worden aangevuld. Wat de muziek betreft heeft Tolstoj het in het bijzonder niet begrepen op Beethoven, met enige uitzonderingen, en op Wagner.

- 14 Tolstoj 1965: 229.
- 15 De Groot 1999: 100-101.
- 16 Van Eeden 1971: 1147.
- 17 Isidora Duncan (1878-1927) introduceerde een in costuum en beweging op Griekse idealen georiënteerd nieuw soort dansoptreden.
- 18 Het negatieve oordeel van Van Eeden over het toneelbeeld van de door hem bijgewoonde uitvoering van *Tristan und Isolde* is te vergelijken met het vernietigende oordeel van Tolstoj, eveneens betreffende het toneelbeeld, aangaande een uitvoering van *Siegfried* van Wagner in Moskau. Zie Tolstoj 1899: Hoofdstuk XIII, 174-194.
- 19 De Groot 1999: 106-108.

9 Samenvatting en conclusies

- 1 Jhr. J.L. de Casembroot, 'Schopenhauer in en buiten de school', *De Tijdspiegel* 3 (1895), 121-157; Jhr. J.L. de Casembroot, 'Wijsbegeerte of hoogere Goochelkunst?', *De Tijdspiegel* 1 (1897), 153-176 en 305-328.
- 2 Kiehl 1895: 543.

Literatuur

A.J.

1893 *J.A. Alberdingk Thijm*. Amsterdam: Loman en Funke.

ALBERDINGK THIJM, Jozef

1842 'Wat belet de kunst haar hoogste vlucht te nemen?', *Kunstkronijk* 2, 57-59.

ALBERDINGK THIJM, Jozef

1844 'Inleiding voor het derde deel', *De Spektator*, 3, 1-8.

ALBERDINGK THIJM, Jozef

1844-1858 'Over de kompositie in de kunst', *Kunstkronijk* 4, 21-22, 29-33, 57-59, 65-66, 73-75; 9, 1-2, 9-10, 26-28; 10, 7-12; 15, 21-28; 19, 9-16.

ALBERDINGK THIJM, Jozef

1848 'De keuze van den kunstenaar', *De Spektator* 8, 465-483.

ALBERDINGK THIJM, Jozef

1855¹ 'De kunst en archaeologie in Holland' in *De kunst in Nederland*. Nijmegen: D.J. Haspels.

ALBERDINGK THIJM, Jozef

1855² 'Lambertus Joannes Alberdingk Thijm', *De Dietsche Warande* 1, 246-275.

ALBERDINGK THIJM, Jozef

1857 Over de kompositie in de kunst. Amsterdam: C.L. van Langenhuysen

ALBERDINGK THIJM, Jozef

1882 "*Moraal [en] Aesthetica*". *Afweering van Grieven*. Amsterdam: C.L. van Langenhuysen.

AMBROS, August W.

1976 *Die Grenzen der Musik und Poesie*. Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag (heruitgave van de 1e druk uit 1855).

ANONIEM

1828 'Tets over de hedendaagsche muziek door J. de Vos, Wzn.', *Magazijn voor Schilder- en Toonkunst* 1, 102-118.

ANONIEM

1844 'Inleiding voor het derde deel', *De Spektator* 3, 1-8.

ANONIEM

- 1846 'Aesthetiek der Toonkunst', *Caecilia* 12, 127-129, 14, 148-149, 17, 172-174, 19, 193-194, 20, 202-204, 22, 217-218.

ANONIEM

- 1850 'Over de zielskrachten, die bij het scheppen van kunstwerken werkzaam zijn', *Caecilia*, 14, 125-126; 20, 177-179.

ANONYMUS

- 1890 'De ontwikkeling der moderne muziek', *Maandblad voor Muziek*, 9, 266-275, 294-304.

APP, Urs

- 1997 *Richard Wagner und der Buddhismus*. Zürich: Museum Rietberg Zürich.

ASSELBERGS, Alphons J.M.

- 1966 *Dr. Jan Pieter Heije of De Kunst en het Leven*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis

BAKKER, Job A.

- 1824 'Verhandeling over het Ideaal' in: *Werken der Hollandsche Maatschappij van fraaije Kunsten en Wetenschappen* 7. Leiden: D. Mortier en Zoon, 1-139.

BECKER, Heinz

- 1985 'Zwischen Oper und Drama. Zu Meyerbeers Konzeption der dramatischen Szene' in *Wagnerliteratur – Wagnerforschung: Bericht über das Wagner-Symposium*: München 1983. Eds. Carl Dahlhaus en Egon Voss. Mainz. London. New York. Tokyo: Schott.

BENNINK, Willem Cornelis S.J.

- 1952 *Alberdingk Thijm. Kunst en karakter*. Utrecht/Nijmegen: Dekker & van de Vegt N.V.

BIEGELAAR, H.J

- 1883 'Muzikale Aesthetica', *Caecilia* 18, 154-156.

BIMBERG, Siegfried, Werner KADEN e.a. (Hrsg.)

- 1979 *Handbuch der Musikästhetik*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

BORGDORFF, Henk

- 1993 'Immanuel Kant en de vraag naar de waardigheid der Muziek', *Muziek & Wetenschap* 3, 193-214.

BOTTENHEIM, S.A.M.

- 1983 *De Opera in Nederland*. Leiden: Martinus Nijhoff (2de druk).

BOUTERWEK, Friedrich

- 1806 *Aesthetik*. Leipzig: Gottfried Martini.

BOUTERWEK, Friedrich

- 1807 *Aesthetik* (2e druk). Wenen.

BOUTERWEK, Friedrich

1824 *Aesthetik* (3e druk). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

BRAEMBUSSCHE, A.A. van den

2003 *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.

BROM, Gerard

1956 *Alberdingk Thijm*. Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum.

BRZOSKA, Matthias

1995 *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Juli-monarchie*. Laaber: Laaber-Verlag.

BURKE, Edmund

1971 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Garland Publishing, Inc (1e druk 1759).

BUIJN, Walter

1999 'Principes van eenvoud en navolging. Twee aspecten van het muziekestetisch denken in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw', *Muziek & Wetenschap* 2, 145-170.

CASEMBROOT, Jhr. J.L. de

1891 'Parsifal', *Maandblad voor Muziek*, 7, 210-215; 8, 225-230.

CASEMBROOT, Jhr. J.L. de

1892¹ 'Kunstkroniek XXXIII', *Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage*, 16/17 oct.

CASEMBROOT, Jhr. J.L. de

1892² 'Hanslick aan Nederland voorgesteld door een Nederlander' 7, *Maandblad voor Muziek*, 11, 343-351.

CASEMBROOT, Jhr. J.L. de

1894 'Schopenhauer over dramatische muziek', *Caecilia*, 15, 131-134; 16, 139-140.

CASEMBROOT, Jhr. J.L. de

1896 'Gluck, Beethoven en Wagner' *Caecilia* 15, 125-127, 134-136.

CASEMBROOT, Jhr. J.L. de

1898¹ 'Parisiana', *Caecilia*, 2, 10-12.

CASEMBROOT, Jhr. J.L. de

1898² 'Moderne Muziek', *Caecilia*, 17, 137-139.

CASEMBROOT, Jhr. J.L. de

1898³ 'Symphonie en "Symphonische Dichtung"' *Caecilia*, 3, 18-20.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart

1907 *Richard Wagner* (4e druk). München: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.

CLITEUR, Paul

1983 'Van Vloten' *Cimedart*, 26-27.

DAHLHAUS, Carl

1971 *Richard Wagners Musikdramen*. Velber: Friedrich Verlag.

DAHLHAUS, Carl

1988 *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber.

DAHLHAUS, Carl

1988-1995 *Neues Handbuch für Musikwissenschaft*. Wiesbaden: Athenaion.

DIEPENBROCK, Alphons

1895 'Muziek', *De Kroniek*, I, 3-4; 2, II-12; 3, 19-20.

DINGER, Hugo

1892 *Richard Wagners geistige Entwicklung*. Leipzig: Verlag von G.W. Fritzsch.

DÖHRING, Sieghard

1985 'Meyerbeers Konzeption der historischen Oper und Wagners Musikdrama', in *Wagnerliteratur – Wagnerforschung: Bericht über das Wagner-Symposium*: München 1983, 95-100. Eds. Carl Dahlhaus en Egon Voss. Mainz. London. New York. Tokyo: Schott.

DOOREN, W. van

1992 'Van Vloten: Nederlandsche Aesthetika', *Esthetica tussen Klassiek en Romantiek, Geschiedenis van de Wijsbegeerte in Nederland, Documentatieblad van de Werkgroep Sassen*, 3, 143-150.

DOVE, Alfred

1873 'Das Problem der musikalischen Aesthetik', (A.W. Ambros: Die Grenzen der Musik und Poesie; eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. 2 Aufl. Leipzig, H. Matthes 1872), *Im neuen Reich*, 421-432.

DREBBER, Matthias

1995 *Verführung und Erlösung. Eine Studie zum Mythos des weiblichen bei Richard Wagner, Heinrich Heine und Charles Baudelaire*. Dissertatie. Technische Universiteit Berlijn.

DROP, W.

1959 'Het Nederlandse muziekleven tussen 1815 en 1840 in tijdschriften weerspiegeld', *Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 18, 181-200.

DUINKERKEN, Anton van

1929 'Johannes van Vloten' *Tijdschrift voor Taal en Letteren* 17, 168-175.

EEDEN, Frederik van

1908 'Oog en oor' in *Studies*, vijfde reeks, 104-119. Amsterdam: W. Versluys.

EEDEN, Frederik van

1908 'Drama en muziek' in *Studies*, vijfde reeks, 120-127. Amsterdam: W. Versluys.

EEDEN, Frederik van

- 1971-1974 *Dagboek 1878-1923. Vier delen, voor het Frederik van Eeden-genootschap uitgegeven en toegelicht door H.W. van Tricht*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduyn N.V.

ENGEL, Gustav

- 1850 'Poëzie en Muziek' *Caecilia*, 22, 192-194; 23, 201-203.

ERGO, Emile

- 1883 'Beschouwingen over muzikale aesthetica', *Caecilia* 8, 65-66; 14, 119-120; 16, 137; 20, 169-170.

FAHRO, C.L.

- 1905 'Een en ander in verband met de verlossingsidee bij Richard Wagner', *Caecilia*, 49-63, 145-159, 206-216, 261-269.

FICKER, Franz

- 1830 *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfang*. Wenen: F.G. Heubner.

FONTIJN, Jan

- 1996 *Trots verbrijzeld. Het leven van Frederik van Eeden vanaf 1901*. Amsterdam: Em. Querido's uitgeverij B.V.

FICKER, Franz

- 1840 *Idem* (2e druk). Wenen: F.G. Heubner

FRESE, Christhard

- 1970 *Dramaturgie der grossen Opern Giacomo Meyerbeers*. Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau.

FRIEDRICH, Sven

- 1995 *Erlösung durch Liebe*. Richard-Wagner-Museum Bayreuth.

GELDER, H.E. van

- 1954 'Het Haagse Toneel-Leven en de Koninklijke Schouwburg', *'s Gravenhage* 2, 5-161.

GREGOR-DELLIN, Martin

- 1972 *Wagner-Chronik*. München: Carl Hanser Verlag.

GREGOR-DELLIN, Martin

- 1980 *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag.

GRINTEN, Hubertus Franciscus Antonius Maria van der

- 1947 *Nederlandsche Aesthetica in de negentiende eeuw*. Helmond: N.V. Boekdrukkerij Helmond.

GROOT, Rokus de

- 1999 'Van Eeden en Tagore. Ethiek en muziek', *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XLIX-I, 98-146.

GUTMAN, Robert

- 1968 *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit.* München: Wilhelm Heyne Verlag. (Oorspronkelijke titel: The man, his mind and his music).

HAGEMAN, Maurice

- 1859-1860 'Iets over de muziek', *Caecilia* 20, 181-184, 21, 189-192, 22, 197-199, 23, 207-210, 24, 219-221, 2, 13-14.

HANSLICK, Eduard

- 1854 *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.* Leipzig: Rudolph Weigel.

HANSLICK, Eduard

- 1875 *Die moderne Oper. Kritiken und Studien.* Berlin: A. Hoffmann & Co.

HANSLICK, Eduard

- 1891 *Idem* (8e druk). Leipzig: Johann Ambrosius Barth.

HANSLICK, Eduard

- 1971 *Aus meinem Leben.* Westmead, Farnborough, Hants., England: Gregg International Publishers Limited (herdruk van de uitgave in 1894).

HANSLICK, Eduard

- 1990 *Vom Musikalisch-Schönen* (1e t.m. 10e druk) in: Dietmar Strauss, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen*, deel 1. Mainz: Schott.

HARTMANN, Eduard von

- 1886 'Zur Aesthetik der Tonkunst', *Deutsche Rundschau*, 46, 72-94.

HARTWICH, Otto

- 1903 *Richard Wagner und das Christentum.* Leipzig: Georg Wigand.

HAVENS, Raymond, D.

- 1953 'Simplicity, a changing concept', *Journal of the History of Ideas* 24, 3-32.

HEGEL, Georg W.F.

- 1927 *Vorlesungen über die Aesthetik* (hrsg. Hermann Glockner), Band I. Stuttgart: Fr. Frommans Verlag (H. Kurz).

HEUSDE, Philippus W. van

- 1834 *De Socratische school of wijsgeerte voor de negentiende eeuw.* Utrecht: J. Altheer.

HEUTINK, Albert

- 1983 'Johannes van Vloten 1818-1883', *Nederlandse Historiën, Tijdschrift voor Vaderlandse (Streek)geschiedenis* 3, 89-93.

HOELEN, H.

- 1996 *Symboliek en werkelijkheid in de werken van Richard Wagner.* Assen: Van Gorcum & Comp. B.V.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus

- 1922 *Musikalische Dichtungen und Aufsätze*. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf.

HOFFMANN, E.T.A.

- 1966 *Schriften zur Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (naar de teksr van de 1e druk en handschriften uitgegeven door Friedrich Schnapp).

HOSTINSKY, Ottokar

- 1877 *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

HUGENHOLTZ Jr., P.H.

- 1882 'De waarde van de muziek ook voor het godsdienstig leven', *Stemmen uit de Vrije Gemeente*, 285-298.

JONCKBLOET, Willem J.A.

- 1860 'De heer Maurice Hageman en de kunstcritiek', *Caecilia* 7, 66-70, 8, 77-81.

JONG, J. de

- 1895 'Uit het leven van Hanslick', *Caecilia*, 1, 1-2; 2, 15-16; 3 en 4, 42-44; 7, 57-58; 8, 73-74; 9, 85-86; 10, 95-96; 11, 105-106; 12, 115-116; 13, 127-128, 14, 139-140; 15, 148-149; 16, 160; 17, 168-169; 18, 175-176.

KAHLERT, August

- 1861 'Over het muzikale lelijke', *Caecilia*, 16, 145-147.

KANT, Immanuel

- 1790/1990 *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner.

KANT, Immanuel

- 1978 *Over schoonheid*. Ingeleid door Jacques de Visscher. Meppel/Amsterdam: Boom.

KIEHL, Daniël

- 1892¹ Dr. Eduard Hanslick, hoogleraar te Weenen, *Over het Begrip van Schoon in de Muziek. Bijdrage tot Herziening van de Schoonheidsleer der Toonkunst*. Met toestemming van den auteur naar de laatste uitgave voor Nederland bewerkt en geannoteerd. Met vijf muziekdiagrammen. 's Gravenhage: Kiehl.

KIEHL, Daniël

- 1892² 'Open brief aan de heer Jhr. J.L. de Casembroot', *Dagblad voor Zuidholland en 's Gravenhage*, 30/31 oct.

KIEHL, Daniël

- 1895 *Natuurlijke Historie van den Filistijn, Prolegomena tot de studie van Arthur Schopenhauer, in het Nederduitsch overgebracht en van aantekeningen voorzien door Daniël Kiehl*. 's Gravenhage: Kiehl.

- KUFFERATH, Maurice
1899 *Parsifal* (5e druk). Parijs: Librairie Fischbacher / Brussel: Schott Frères / Leipzig: Otto Junne.
- LEEMANS, C.
1855 'De kunst in Nederland' in *De kunst in Nederland*. Nijmegen: D.J. Haspels.
- LEEMANS
1855 'Aanmerkingen op J.A.Alberdingk Thijm's kunst en archaeologie in Nederland' in *De kunst in Nederland*. Nijmegen: D.J. Haspels.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1989 '...tot Richard Wagner', *Programmaboek Parsifal*, 41-49. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- LOMAN, A.D.
1876 'Het onuitsprekelijke', *De Gids*, 2, 409-442.
- LOMAN, A.D.
1878 Idem, *De Gids*, 1, 193-248.
- LOMAN, A.D.
1879 Idem, *De Gids*, 1, 23-84.
- LOOIJEN, F.K.
1981 *Een Geschiedenis van Amsterdamse Theaters*. Amsterdam: Heuff.
- DE MAASBODE
27-II-1881 'Een belangrijke strijd'.
- MAN, Jacqueline de
1993 *Kunst op schrift. Een inventarisatie van Nederlandstalige publicaties op het gebied van kunsttheorie en esthetica 1670-1820*. Met medewerking van Andries Höweler, opgezet en geredigeerd door Paul Knolle, Bert Pol, Paul van Reijen en Peter de Voogd. Leiden: Primavera.
- MARX, Adolf B.
1855 *Die Musik des 19. Jahrhundert und ihre Pflege. Methode der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- MEES-VERWEY, Mea
1928 *De betekenis van Johannes van Vloten*. Santpoort: Uitgeverij C.A. Mees.
- MEURS, Josine
2002 *Wagner in Nederland 1843-1914*. Zutphen: Walburg Pers.
- MIJNHARDT, Wijnand W.
1992 *Over de consumptie van cultuur*. Utrecht: Universiteit Utrecht.

NIETZSCHE, Friedrich

- 1973 *Richard Wagner in Bayreuth. Unzeitgemässe Betrachtungen, viertes Stück* (1e druk 1876); *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (1e druk 1888); *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen* (1e druk 1889). Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

NIETZSCHE, Friedrich

- 1993 *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* (1e druk 1871). Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

NOLTHENIUS, Hugo

- 1894 'Hanslick tegen Wagner', *Weekblad voor Muziek*, 31, 212.

NOLTHENIUS, Hugo

- 1894 'Een vriendenraad aan jonge vrienden der kunst', *Weekblad voor Muziek*, 46, 321-322.

NOLTHENIUS, Hugo

- 1895 'Een heugelijk bericht tot "clôture définitive", van de Praegerkwestie', *Weekblad voor Muziek* 14, 112.

NOLTHENIUS, Hugo

- 1895 'Uit het leven van Hanslick in Caecilia Wagner betreffende', *Weekblad voor Muziek* 21, 169.

NOLTHENIUS, Hugo

- 1895¹ 'Richard Wagner. 22 Mei 1813 tot 13 Februari 1883', *Weekblad voor Muziek*, 20, 157-158.

NOLTHENIUS, Hugo

- 1895 'Ter herinnering', *Weekblad voor Muziek*, 36, 296.

NOLTHENIUS, Hugo

- 1908 'Het vijf-en-twintig-jarig bestaan der Wagner-vereeniging te Amsterdam', *Weekblad voor Muziek*, 26, 199-201.

NOORDENBOS, O.

- 1960 'Johannes van Vloten', *Rekenschap, Driemaandelijks Tijdschrift voor Wetenschap en Cultuur*, 152-166.

OESER, Ch. (hrsg. A.W.Grube)

- 1859 *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik, Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*, 6e druk. Leipzig: Friedrich Brandstetter.

OPZOOMER, C.W.

- 1887 'Het wezen en de grenzen der kunst' (1875) in *Losse Bladen III*. 's Gravenhage: Gebr. Belinfante.

PAAP, W.A.

- 1966 *Vincent Haman*, 5e druk, met een inleiding van Menno ter Braak. Amsterdam: Querido (1e druk 1898).

PAAP, Wouter

- 1978 *Wegen en dwaalwegen der muziekkritiek*. Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum.

PAUWELS FOREESTIER

- 1843 'Derde brief van Pauwels Foreestier aan den Spektator', *De Spektator* 2, 124-127.

PLAS, Michel van der

- 1995 *Vader Thijm. Biografie van een koopman-schrijver*. Baarn: Anthos / Lannoo.

PLATO

- 1971 *Politeia*. Vertaald door G. Koolschijn. Amsterdam: Polak & Van Gennep.

PÖLITZ, Karl Heinrich Ludwig

- 1808 *Die Aesthetik für gebildete Leser*. Leipzig: J.C. Hinrichs.

PIJZEL, Dr. E.D.

- 1878 'De zelfstandigheid der toonkunst', *De Gids* 42, 325-349.

REESER, Eduard

- 1986 *Een eeuw Nederlandse muziek* (2e druk). Amsterdam: Querido.

REICHA, Antoine

- 1831 *Cours de composition musicale*. Wenen: A. Diabelli & Comp.

ROBBERS, Jan

- 1818 'Vergelijking der oude en hedendaagsche muziek en de meerdere werking der eerste op de gemoederen der menschen onderzocht en beoordeeld', *Amphion* 1, 1-18, 75-28.

ROBBERS, Jan

- s.a. 'Eerste proeve van verhandeling over de muziek als beeldende kunst beschouwd' in: *Tweetal proeven van verhandelingen over de muziek als beeldende kunst en de muzikale dichtkunde in verband met de compositie van zangmuzijk*. Rotterdam: C.I. Wijnhoven Hendriksen.

ROSE, Paul Lawrence

- 1998 *Richard Wagner und der Antisemitismus* (Oorspronkelijke titel: Wagner: Race and Revolution). Zürich: Pendo Verlag AG.

ROSENKRANZ, J.K.F.

- 1853 *Aesthetik des Hässlichen*. Koningsbergen:

R.P.

- 1853 'Misbruik der kunst', *Caecilia*, 12, 112-114.

RIJSWIJCK, P.G.L. van

- 1968 *De Spektator van J.A. Thijm, 1842 - 1850*. Doctoraalscriptie Nederlandse Letterkunde, Katholieke Universiteit Nijmegen.

SAMAMA, Leo

- 1988 'Muziek als Imitatio della natura' in: Alfons Annegarn, Louis PeterGrijp en Paul Op de Coul (red.), *Harmonie en perspectief. Zevenendertig bijdragen van Utrechtse musicologen voor Eduard Reeser*. Deventer Studien 6. Deventer: Sub Rosa, 206-210.

SANTEN KOLFF, J. van

- 1878 'Aanleiding tot een studie over het Wagnersche "Leitmotiv"', *De Banier* 4, 272-320.

SANTEN KOLFF, J. van

- 1894 'Eerste kiemen en vroegste sporen van Wagner's "Tristan"', *Weekbad voor Muziek* 12, 81-82; 13, 88-89; 14, 95-96.

SCHEURLEER, Daniël F.

- 1877 *Twee titanen der negentiende eeuw*. Hector Berlioz en Antoine Wiertz. Haarlem: W.C. de Graaf.

SCHOLZ, Dieter David

- 1999 *Richard Wagners Antisemitismus*. Berlijn: Parthas Verlag GmbH.

SCHOPENHAUER, Arthur

- 1913 *Parerga und Paralipomena* (1e druk 1851). München: R. Piper & Co., Verlag.

SCHOPENHAUER, Arthur

- 1977 *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1e druk 1819). Zürich: Diogenes Verlag AG.

SCHURÉ, Édouard

- 1908 'L'idée mystique dans l'oeuvre de Richard Wagner', *Revue des deux mondes*, 867-890.

SHAW, Bernard

- 1913 *The perfect wagnerite* (3e druk). Leipzig: Bernhard Tauchnitz.

SIBMACHER ZIJNEN, W.N.F.

- 1925 'Eduard Hanslick. 11 Sept. 1825 – 6 Aug. 1904', *Caecilia en het Muziekcollege*, 17, 263-267.

SS [Schroeder Steinmetz]

- 1818 'Losse stellingen' *Amphion* 2, 89-92.

STAMMLER, Wolfgang

- 1961 "'Edle Einfalt". Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos' in: Gustave Erdmann und Alfons Eichstadt (Hrsg.), *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*. Berlin: Walter de Gruyter, 359-382.

STEPHAN, Rudolf

- 1988 'Giacomo Meyerbeer: Die Hugenotten' in *Das musikalische Kunstwerk: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*. Eds. H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold en N. Miller. Laaber: Laaber-Verlag.

STRAUSS, Dietmar (ed.)

- 1990 *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen*, dl. 1. Mainz: Schott.

STRENG, Toos

- 1990 'Gekweld door de kopieerlust. De kunstopvatting van J.A. Alberdingk Thijm en J.W. Cramer, 1842-1850', *Tijdschrift voor neerlandistiek* 19, 145-159.

TOLSTOJ, L.N.

- 1965 'De Kreutzer-sonate' (1891) in *Verzamelde werken. Verhalen en novellen*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.

TOLSTOJ, L.N.

- 1899 *Wat is kunst* (1898), uit het Engels vertaald door J. Sevenster. Amsterdam: S.L. van Looy.

DE TIJD

- 10/II-II-1881 'Theater-Moraal'.
29-II-1881 'Professor Alberdingk Thijm en de heer L. v. Deyssel'.
2/3/5/-12-1881 'Moraal of Aesthetica?'.

VISCHER, Friederich Th.

- 1846 *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, dl. 1. Reutlingen und Leipzig: Carl Mäcken's Verlag.

VIOTTA, Henri

- 1878 'Iets over dramatische muziek, aesthetiseerende dilettanten, filistijnen, davidsbündler en graalridders', *De Banier*, 1, 588-597.

VIOTTA, Henri

- 1883/1884 'Programmamuziek', *Caecilia*, 21, 175-178; 22, 185-187; 23, 193-195; 24, 203-204; 1, 1-2; 2, 11-12.

VIOTTA, Henri

- 1898 'Waarheen?', *Caecilia*, 6, 49-51; 7, 57-60.

VLOTEN, Franciska van

- 1991 *Het kostelijkst van Al. Een schets van Johannes van Vloten*. Deventer: Ypse-Fecit.

VLOTEN, Franciska van

- 1993 *Een Hartstochtelijk Hemelbestormer, Johannes van Vloten in beeld*. Deventer: Belvédère.

VLOTEN, Franciska van

- 1996 *Veelzeggend, Johannes van Vloten aan het woord*. Deventer: Stichting Johannes van Vloten.

VLOTEN, Johannes van

- 1860 'Schoonheidswetten der Toonkunst', (Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick. Leipzig, R. Weigel, 1854), *Kunstkrönijk*, 18-22, 25-30.

VLOTEN, Johannes van

- 1863 'Muziek en Poëzy', *Kunstkrönijk*, 51-55, 58- 61.

VLOTEN, Johannes van

- 1865 *Aesthetica of Schoonheidskunde, in losse hoofdtrekken naar uit- en inheemse bronnen, voor Nederlanders geschetst*. Deventer: Ter Gunne.

VLOTEN, Johannes van

- 1872 *Nederlandsche Aesthetica of Leer van 't schoon en den kunstsmaak*. Schoonhoven: S.E. van Nooten en Zoon.

VLOTEN, Johannes van

- 1873 'Aard, werking en grenzen der toonkunst' (Alfred Dove, 'Das Problem der musikalischen Aesthetik, Im neuen Reich; 1873, no. 11), *De Levensbode*, 314-323.

VLOTEN, Johannes van

- 1878 'Twee kunst-titanen dezer eeuw' (Twee Titanen der negentiende eeuw. Hector Berlioz en Antoine Wiertz, door D.F. Scheurleer. Haarlem, W.C. de Graaf. 1878), *De Levensbode*, 336-348.

VLOTEN, Johannes van

- 1881-1882 *Idem*, 3e druk.

VOOYS, C.G.N. de

- 1929 'Johannes van Vloten', *Vragen des tijds*, 15-26.

VOS Wzn., J. de

- 1827 'Iets over de hedendaagsche muziek', *Magazijn voor Wetenschappen, Kunsten en Letteren* 7, 297-331.

VOSMAER, C.

- 1866 'Bibliografisch Album', *De Gids*, 547-552.

WAGNER, Richard

- 1914 *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Berlijn / Leipzig / Wenen / Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co (eerste publicaties 1871-1873 en 1883).

WAGNER, Richard

- 1884 *Oper und Drama* (1e druk 1852). Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

WAGNER, Richard

- 1986 *Sämtliche Briefe (Band VI)*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

WAGNER, Richard

- 1987 *Sämtliche Briefe (Band VII)*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

WALTER, Michael

1987 *Hugenotten-Studien*. Frankfurt am Main. Bern. New York. Paris: Peter Lang.

ZUYLEN van NIJEVELT, Baron J.A.H. van

1893 'Wagner's Beethoven', *Maandblad voor Muziek*, 2, 33-43.

ZUYLEN van NIJEVELT, Baron J.A.H. van

1894 *Muzikale Studiën*. 's Gravenhage: W.P. van Stockum & Zoon.

ZUYLEN van NIJEVELT, Baron J.A.H. van

1900¹ 'Wagner en Schopenhauer', *Weekblad voor Muziek*, 3, 17-18; 4, 25-26.

ZUYLEN van NIJEVELT, Baron J.A.H. van

1900² 'Nietsche en Wagner', *Caecilia*, 5, 39-42; 6, 47-49; 7, 59-61.

ZUYLEN van NIJEVELT, Baron J.A.H. van

1900³ 'Het oude en het nieuwe Geloof', *Caecilia*, 2, 9-11; 3, 17-19.

ZUYLEN van NIJEVELT, Baron J.A.H. van

1909 'Het mysticisme in 't werk van Richard Wagner', *Caecilia*, 1-7, 43-50.

Zusammenfassung

Arabeske oder Gedanke 1820-1914

Was bedeutet eigentlich Instrumentalmusik? Darf es etwas bedeuten? Soll es etwas bedeuten? Soll man sich während des Zuhörens das Programm, wodurch die Bedeutung einer Vorstellung sich ergeben könnte, parallel mit der Musik versuchen vorzustellen? Oder ist das nicht erforderlich?

Ist der Vokalmusik bei der Musik und Text bedeutungsvoll zusammengehen ein grösserer Wert beizumessen als dem abstrakten Klang? Ist ein Kunstwerk in dem Text und Musik auch noch harmonisch zusammengehen mit einem Bühnengeschehen nicht höher anzusehen als andere Ausdrucksformen und dementsprechend vorzuziehen?

Im 19. Jahrhundert waren dies in den Niederlanden brennende Fragen. Man beschäftigte sich damit in Büchern aber vor allem in Zeitschriften. Eine kleine Gruppe Intellektueller war sich einig mit der These von Eduard Hanslick der in seinem Buch *Vom Musikalisch-Schönen* als Kriterium der Beurteilung die Instrumentalmusik nannte, denn nur sie sollte die 'reine absolute Tonkunst' sein. Hanslick verglich die Musik mit Arabesken die ihre statische Existenz hinter sich lassen und sich in der Bewegung verwirklichen. Dagegen fand ein grosses und breites Publikum das Ideal eines allesumfassenden und von einem zentralen Gedanken durchzogenen Kunstwerk auf hinreissende Weise verwirklicht im Werk von Richard Wagner, der mit seinen Dramen auch in den Niederlanden Tausende begeisterte.

Dieses Buch gibt einen Eindruck von der Diskussion, manchmal heftig, die sich zwischen den verschiedenen Gruppen abspielte. Bekannte Schriftsteller, aber auch weniger Bekannte, mehr Literaten als Musiker, haben sich damit auseinandergesetzt.

Naamregister

- Aeschylus 186
 Agricola, Johann Friedrich 164, 165
 Alberdingk Thijm, Jozef Albertus
 41-59, 62-64, 121, 181, 182, 188, 189,
 192-194
 Alberdingk Thijm, Karel 83
 Alberdingk Thijm, Lambert 52-57
 Alphen, Hiëronymus van 131, 133
 Ambros, August Wilhelm 122, 125, 132,
 134, 135, 137-141, 144, 166
 App, Urs 106
 Aristophanes 186
 Aristoteles 30
 Augustinus 23, 105
 Bach, Johann Sebastian 53, 55, 58, 65,
 125, 143, 164, 165, 185, 186
 Bakker, J. 28, 37, 38
 Bakunin, Michael Alexandrowitsch 87
 Baumgarten, Alexander Gottlieb 16,
 30, 34
 Becher, Alfred Julius 166
 Beethoven, Ludwig van 26, 27, 29, 53,
 56, 71, 72, 74, 76, 83-86, 92, 98, 125,
 134, 135, 139, 146, 148, 152, 153, 164,
 166, 183, 185, 186
 Beets, Nicolaas 131
 Benoit, Peter 151
 Berg, Sam Jan van den 54
 Berlioz, Hector 29, 30, 71, 72, 74, 77,
 135, 139, 148, 149, 156, 168, 185
 Bernsdorf, Eduard 75
 Beyerman, Hugo 33, 34
 Biegelaar, Th. 153, 154, 181, 192
 Bilderdijk, Willem 131, 134
 Böcklin, Arnold 186
 Boeddha 115, 116
 Boerhaave, Herman 22
 Boethius 16
 Bokelman, R.F. 151
 Bosboom-Toussaint, Anna L.G. 160
 Bouterwek, Friedrich 48
 Brahms, Johannes 19, 74, 77, 173, 180,
 185
 Brendel, Franz 30
 Bruckner, Anton 19, 74, 180
 Burke, Edmund 16
 Busken Huet, Conrad 127, 160
 Byron, George Noel Gordon 159, 160
 Casembroot, J.L. de 71-73, 84, 94, 112,
 113, 115, 116, 156, 167, 168-177, 181,
 193, 194, 196, 197
 Chamberlain, J. Houston 108, 178
 Cherubini, Luigi 146
 Chopin, Frédérique 77, 166, 186
 Christus 42, 47, 96-99, 108, 113-116,
 118, 119
 Cliteur, Paul 127
 Crommelin, J. 33, 34
 Dahlhaus, Carl 110, 150, 175
 Dante Alighieri 186
 David 25, 65
 Debussy, Claude 19
 Deyssel, Lodewijk van 52, 53, 63
 Dickens, Charles 186
 Diepenbrock, Alphons 13, 14, 181
 Dinger, Hugo 89, 108
 Dostojewski, Fjodor M. 186
 Dove, Alfred 138, 139

- Drebber, Matthias 106, 112, 116, 118
 Duinkerken, Anton van 127
 Dumas, Alexandre 63
 Durante, Francesco 27
 Eburo, Mr 159
 Eeden, Frederik van 126, 181, 186-189, 194
 Ehrlich, Heinrich 138
 Eiser, Otto 110
 Eliot, George 186
 Emants, Marcellus 69, 142, 143
 Engel, Gustav 61, 193
 Ergo, Emile Victor 151-154, 181, 192, 195
 Euripides 185
 Fahro, C.L. 84, 85, 88-90, 94-97, 99, 103-105, 107, 111, 181, 193
 Feuerbach, Ludwig 67, 87, 89, 93, 98, 104, 111, 117
 Ficker, Franz 45, 46, 182
 Fiedler, Conrad 137
 Friedrich August II 88
 Fruin, Robert 126
 Gluck, Christoph Willibald 23, 50, 84, 146, 175, 187
 Graun, Karl Heinrich 27
 Glareanus, H.M. 30
 Gregor-Dellin 116, 117
 Goethe, Johann Wolfgang von 131, 159
 Grube, A.W. 135, 136
 Grillparzer, Franz 139
 Geel, Jacob 140
 Geibel, Emanuel 157
 Gautier, Théophile 159
 Genestet, Petrus A. de 160
 Gorter, Simon 160
 Haar, Bernard ter 159, 160
 Hageman, Maurice 121, 181, 195
 Halévy, Jacques François 55
 Händel, Georg Friedrich 27, 166
 Hanslick, Eduard 13, 14, 17-19, 49, 51, 73, 75, 76, 84, 121-125, 128-132, 135, 137-141, 143-152, 154-159, 161, 163-167, 169-180, 182, 183, 191, 194-197
 Hartmann, Eduard von 156, 197
 Hartwich, Otto 89, 90, 94-96, 101, 104, 105, 108-111, 114-116
 Hasse, Johann Adolf 27
 Haydn, Joseph 27, 28, 46, 53, 76, 125, 135, 166
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 44, 87, 91, 125, 129, 136, 139
 Heinchen, Johann David 128, 164
 Heine, Heinrich 158, 159, 172, 198
 Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand 139, 144
 Herbart, Johann Friedrich 123
 Herz, Jacques Simon 54
 Heusde, Philip Willem van 47, 181, 182
 Heije, Jan Pieter 29, 32
 Hildebrand, pseudoniem van Nicolaas Beets 160-162
 Hiller, F. 148
 Hoelen, H. 110
 Hoffmann, E.T.A. 18, 31, 34, 35, 39, 150, 160, 166, 182, 191
 Hol, Richard 148
 Hooft, Pieter Corneliszoon 132
 Hostinsky, Ottokar 138, 140
 Hugenholtz, F.W.N. 65, 192, 194
 Hugo, Victor 58, 59, 63, 160, 186
 Hus(s), Johannes 113
 Ibsen, Henrik 186
 Indy, d', Vincent 148
 Jomelli, Niccolo 27
 Jonckbloet, Willem Jozef Andreas 121, 126, 181, 195
 Jong, J. de 177, 178
 Kant, Immanuel 14, 16-19, 28, 30, 38, 149, 183
 Kames, Henry Lord 23
 Kepler, Johannes 16
 Kiehl, Daniël 14, 138, 154-173, 175, 179, 181, 183-185, 196-198
 Kinker, Johan 32, 33, 158
 Kist, F.C. 21
 Klikspaan, pseudoniem van J. Kneppelhou 160, 162

- Klinger, F. Max von 186
 Klönne, H.B. 63
 Klijn, Hendrik Harmen 33
 Kneppelhout, J. 160
 Kufferath, Maurice 95, 112, 116
 Lamartine, Alphonse de 159
 Lamennais, Robert de 87
 Lemcke, Carl 137
 Leo, Leonardo 27
 Lessing, G.E. 159, 164, 165
 Limburg Brouwer, Petrus van 26
 Liszt, Franz 30, 49, 70-72, 74, 76, 77, 93,
 148, 149, 156, 166, 168, 172, 185, 194
 Loman, A.D. 142-144, 158, 181
 Luther, Martin 113
 Maeterlinck, Maurice 186
 Mahler, Gustav 19
 Maio, Francesco di 27
 Mallarmé, Stéphane 186
 Mann, Gottfried 167
 Marot, Clément 55
 Mattheson, Johann 16, 30, 34
 Marx, Adolf Bernard 30, 125, 138, 152
 Mees-Verweij, Mea 127
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 19, 53,
 70, 74, 132, 134, 165
 Meyerbeer, Giacomo 41, 51, 53, 55-59,
 87, 158
 Michelangelo 186
 Milligen, Simon van 177
 Milton, John 186
 Molenaar, J. 33, 34
 Monod, Gabriel 73
 Mozart, Wolfgang Amadeus 27-29, 53,
 76, 125, 146, 152, 166, 188
 Multatuli 127, 153, 160
 Musset, Alfred de 159
 Newton, Isaac 23
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 79-83,
 85, 91
 Nolthenius, Hugo 66, 150, 177, 178,
 179, 181, 192
 Nuijens, W.J.F. 63
 Oeser, Ch. 135, 136
 Opzoomer, Cornelis Willem 13, 14,
 148, 181
 Orpheus 65
 Ortigue, d', Joseph 56
 Oulibicheff, Alexander Dmitriewitsj
 153
 P., Dr. 70
 Palm, J.H. van der 26
 Paul, Jean (Johann Paul Friedrich Ri-
 cher) 33, 158, 160
 Plato 14-16, 30, 64, 66, 153, 192
 Plotinos 15
 Pölitz, Karl Heinrich Ludwig 49
 Poesjkin, Alexander 186
 Potgieter, Everhardus J. 160
 Praeger, Ferdinand 178
 Proudhon, Pierre-Joseph 87
 Puvis de Chavannes, Pierre C. 186
 Pijzel, E.D. 142-146, 161, 181, 195
 Quantz, J.J. 16
 R.P. 62
 Raphaël 186
 Ravel, Maurice 19
 Reicha, Anton 45
 Reichardt, Johann Friedrich 29
 René, Eugène 57
 Revijs, Jacobus 131
 Robbers, Jan 23-25, 31, 34-37, 39, 181,
 192, 193
 Röckel, August 87, 88, 111
 Rose, Paul Lawrence 118, 119
 Rosenkranz, Karl 58
 Rossini, Gioacchino 27, 28, 55, 56, 158,
 175
 Rousseau, Jean Jacques 23, 34
 Rubini, Giovanni Battista 86
 Rubinstein, Anton 158, 165, 166
 Ruge, Arnold 87
 Santen Kolff, Jacques van 69, 142, 144-
 147, 181
 Saul 25, 65
 Schaepman, H.J.A.M. 63
 Scheurleer, Daniël François 139-141,
 151, 152, 181, 195

- Schiller, Friedrich 26, 85, 86, 131, 159, 186
- Schlegel, A.W. 23
- Schlüter, Joseph 166, 167
- Schneider, Johann Christian Friedrich 186
- Scholz, Dieter David 118
- Schön, Friedrich 73
- Schönberg, Arnold 19
- Schopenhauer, Arthur 13, 67, 71, 80-85, 89, 92-95, 96, 98, 104-117, 139, 163, 172-177, 186, 191, 197
- Schubert, Franz 74, 138, 166
- Schumann, Robert 19, 53, 58, 59, 74, 77, 138, 166, 167
- Schreiber, Alois W. 34
- Schroeder Steinmetz, Nicolaas W. 35, 36, 39, 181
- Schuré, Edouard 89, 90, 94, 95, 96, 101, 104, 105, 108-111, 114, 115, 116
- Scott, Walter 159, 160
- Scribe, E. 41, 55
- Shakespeare, William 159, 186
- Shaw, Bernard 108
- Sibmacher Zijnen, W.N.F. 179, 180
- Sivori, Ernesto Camillo 49
- Smit Kleine, Frits 143
- Socrates 80
- Sophocles 185
- Spinoza, Baruch de 126, 139
- Spohr, Ludwig 26, 29, 74, 135, 166, 172
- Staring, Antoni C.W. 131-133
- Strauss, David Friedrich 87, 166, 172
- Strauss, Richard 71, 73, 74, 76, 77, 185, 194
- Stuck, Franz von 186
- Sulzer, J.G. 34
- Tasso, Torquato 186
- Tieck, Ludwig 18, 30, 150
- Tolstoj, Lew N. 160, 168, 183-186, 189
- Tschaikofsky, Pjotr Iljitsj 77
- Uhlig, Theodor 72
- Vercouillie, J. 167
- Verdi, Giuseppe 130
- Verhuell, Alexander 160
- Verhulst, Johannes 143
- Verlaine, Paul 186
- Véron 55
- Verweij, Albert 126
- Viotta, Henri 66, 69, 73, 74, 142-144, 147-149, 170, 181
- Viotta, Joannes Josephus 52, 148
- Vischer, Friedrich Th. 129
- Vloten, Johannes van 121, 122, 126, 128-142, 144, 152, 154, 181-183, 189, 195
- Voltaire 164
- Vos, J. de Wzn. 26-28, 39
- Vosmaer, Carel 137
- Vries, Jeronimo de 26
- Wackenroder, Wilhelm 18, 23, 30, 150
- Wagner, Richard 13, 14, 32, 50, 51, 59, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 76, 77, 79-118, 124, 139, 142-149, 153, 156, 168, 170-180, 187, 188, 191, 193, 194, 197
- Weber, Carl Maria von 27, 87
- Weiland, J.A. 33, 34
- Weingartner, Felix 74, 76
- Weitling, Wilhelm 87
- Wiclyff, John 113
- Wiertz, Antoine J. 139
- Winckelmann, J.J. 22
- Wit, Eduard 29
- Witsen, Willem 126
- Witte, G.H. 69, 142
- Wolf, Hugo 77
- Wolfram von Eschenbach 113, 117
- Wolzogen, Hans von 116, 176
- Zarlino, Gioseffo 30
- Zuylen van Nijvelt, J.A.H. van 75-80, 82, 85, 86, 88-90, 94-96, 99, 101, 104, 106, 108, 109, 111, 113, 114, 116, 181, 193, 197

Zaakregister

- Affectenleer 15, 16, 21, 31
 Apollinisch 80, 81
 A-priori gegevens 17, 28
 Antisemitisme 65, 98, 99, 118, 119, 147
 Antithesen 149, 150
 Arabeske 48-50, 171, 197, 198
 Boeddhisme 66, 67, 93-96, 98, 104, 106, 110, 112-119
 Bovenzinnelijke oorsprong van de muziek 39, 161, 192
 Christelijke kunst 42, 43, 45, 192
 Christendom 66, 67, 80, 89, 90, 93-99, 104, 105
 Dichterische Absicht 51, 100
 Dionysisch 80, 81
 Doelmatigheid zonder doel 14, 16, 17, 28
 Eenvoud 22-30, 61, 192, 193
 Gesamtkunstwerk 59, 65, 158
 (Grond)gedachte 48, 50, 51, 69-77
 Harmonie der sferen 16
 Het Ware, Schone en Goede 14-16, 61, 65-67, 153, 154, 182
 Kaleidoscoop 131, 140, 141, 171
 Leidmotief 145-147
 Mimesis 15, 16, 21, 31
 Navolging / nabootsing 21, 25, 30-39, 43, 44, 61, 193
 Nachahmung 30, 38
 Opschriften 166-167
 Programmamuziek 38, 70-77, 125, 128, 148, 149, 163-166, 169, 194, 195
 Samengaan van esthetiek en ethiek 13, 14, 39, 61-67, 97, 108, 187, 193, 194
 Samengaan van muziek en tekst 18, 46-48, 50, 61, 62, 82-83, 85, 92, 125, 172, 182, 193, 194
 Therapeutische werking van de muziek 39, 61
 Tönend bewege Formen 123-125, 129, 138, 140, 141, 171, 191, 195, 197
 Unendliche Melodie 124, 145, 147
 Virtuositeit 39
 Vorm en inhoud 13, 18, 124, 129-131, 148, 184, 195, 197