

FRANCISMAES

**Een
geschiedenis
van de**

Europese muziek

tot 1900



1 *De toon wordt gezet: muziek in de oudheid* 20

- 1.1 Het geschenk van de muzen 21
- 1.2 Muziek als idee 26
 - 1.2.1 *De omlopen van het heelal* 28
 - 1.2.2 *Wat doet muziek met een mens?* 33
 - 1.2.3 *Muziek als techniek* 38
 - 1.2.4 *Louter voor het plezier* 38
- 1.3 Kithara noch syrinx: muziek in de vroege christelijke cultus 41
- 1.4 Muziek in de intellectuele erfenis van de oudheid 45

2 *Klinkend getal en Gods orde: muziek in de middeleeuwen* 50

- 2.1 Gezangen voor de gewijde ruimte 51
 - 2.1.1 *De Karolingische renaissance* 56
 - 2.1.2 *De christelijke cultus* 57
 - 2.1.3 *Hoe kennen we het gregoriaans?* 59
 - 2.1.4 *Van geheugensteun tot notenschrift* 61
 - 2.1.5 *De praktijk ingepast in het harmonische universum* 65
 - 2.1.6 *Op het ritme van de eredienst* 68
- 2.2 Harmonia als samenklank 72
 - 2.2.1 *Wat klinkt goed, wat klinkt slecht?* 74
 - 2.2.2 *Hoe stemmen combineren?* 76
 - 2.2.3 *Het ritme bedwongen* 78
- 2.3 Een nieuwe kunst: 'ars nova' 81
 - 2.3.1 *Philippe de Vitry, een erg ontwikkeld man* 82
 - 2.3.2 *Guillaume de Machaut: de dichter-musicus* 84

inhoud

5

3 *Wedijver om de perfectie: polyfonie in de vijftiende eeuw* 90

- 3.1 Centrale en laterale tradities: 1378-1420 92
 - 3.1.1 *De centrale traditie: 'ars subtilior'* 93
 - 3.1.2 *De laterale tradities: de Nederlanden, Italië, Engeland en de Duitse gebieden* 96
- 3.2 De vijftiende eeuw: 1420 tot ca. 1500 99
 - 3.2.1 *Guillaume Du Fay als getuige van zijn tijd* 101
 - 3.2.2 *De polyfone mis als gebed voor de ziel* 106

- 3.3 Muziek in de late middeleeuwse maatschappij 115
 - 3.3.1 *In dienst van de macht* 115
 - 3.3.2 *Ter ere van God* 117
 - 3.3.3 *Verstrooiing voor de ziel* 120

4 *Muziek in de geest van de renaissance (ca. 1480-1600)* 124

- 4.1 Is de term toepasbaar op muziek? 126
- 4.2 Wat Italië te bieden had 132
- 4.3 Muziek in het Italiaanse humanisme 137
 - 4.3.1 *Is perfectie bereikbaar?* 138
 - 4.3.2 *De kunst van het overtuigen* 140
 - 4.3.3 *De autoriteit van de oudheid* 141
 - 4.3.4 *Klinkt er muziek in het heeal?* 142
 - 4.3.5 *Welluidendheid herdacht* 144
- 4.4 Humanisme in muziek: motet en madrigaal 145
 - 4.4.1 *Het motet als humanistisch genre* 145
 - 4.4.2 *Het madrigaal, of de status van de volkstaal* 150
- 4.5 De doorgecomponeerde stijl als humanistisch ideaal 157
 - 4.5.1 *Het Franse chanson* 158
 - 4.5.2 *Het Engelse madrigaal* 159
 - 4.5.3 *De miscompositie en auctoritas* 160
- 4.6 Muziek verspreidt zich 162
- 4.7 De volheid van het leven 164
- 4.8 De schaduwzijde van de renaissance: muziek in de godsdienstoorlogen 167
 - 4.8.1 *De waakzaamheid van Calvijn* 168

- 6 een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900
 - 4.8.2 *Polyfonie in het Engels* 169
 - 4.8.3 *Gods lof en verkondiging: Maarten Luther* 170
 - 4.8.4 *De katholieke kerk reageert* 171

5 *De nazomer van het muzikale humanisme: de overgang naar de zeventiende eeuw* 174

- 5.1 Pracht en praal in Venetië 176

- 5.2 Het madrigaal voltooid 178
- 5.3 Muziek in het theater 185
- 5.4 Muziek afgestemd op de deugd: ‘L’Orfeo’ en ‘Arianna’ van Monteverdi 193
- 5.5 Compendium van de moderne muziek: ‘Vespro della Beata Vergine’ 197
- 5.6 De natuurlijke weg naar de imitatie: het ‘concitato genere’ 201
- 5.7 Luister hoe zij weeklaagt: *Lamento della ninfa* 207

Illustraties 208

6 *Muziek en de hartstochten van de ziel: de barok (ca. 1600-1750)* 226

- 6.1 Barok als muziekhistorische periode 230
 - 6.1.1 *De uitdrukking van de affecten* 230
 - 6.1.2 *De openbare functie van muziek breidt uit* 235
 - 6.1.3 *Specialisering en professionalisme* 237
 - 6.1.4 *Muziektechnische grondslagen* 238
- 6.2 Muzikaal drama in dienst van macht: de Barberini-opera’s 241
- 6.3 Muzikaal drama in dienst van devotie: het oratorium in Rome 243
- 6.4 De geboorte van een instituut: opera in Venetië 245
 - 6.4.1 *Van Troje naar Venetië: de trilogie van Monteverdi* 248
 - 6.4.2 *Cavalli en de conventies van opera* 251
- 6.5 Van ‘ballet de cour’ tot ‘tragédie en musique’ 259
- 6.6 Van Stuart-‘court masque’ tot semiopera 261

- 6.7 Muziek voor de eredienst 264
 - 6.7.1 *De evangelische kerkmuziek in Duitsland* 264
 - 6.7.2 *Katholieke kerkmuziek* 267
 - 6.7.3 *Anglicaanse kerkmuziek* 269
- 6.8 Instrumentale muziek wordt zelfstandig 269
 - 6.8.1 *Het solospel* 270
 - 6.8.2 *Samen musiceren* 274
 - 6.8.3 *De uitvinding van het orkest* 275

6.9	Händel en Bach als voltooiers van de barokperiode	284
6.9.1	<i>Georg Friedrich Händel, een moderne carrière</i>	285
6.9.2	<i>Johann Sebastian Bach, de geleerde musicus</i>	305

1 De toon wordt gezet: muziek in de oudheid

1.1 Het geschenk van de muzen

Muziek is een vluchtige kunstvorm. Veel van haar geschiedenis verdween zonder een spoor na te laten. Getuigenissen of overblijfsels uit haar verste verleden zijn schaars: enkele afbeeldingen of algemene beschrijvingen zijn alles wat er overblijft om de vroegste geschiedenis te reconstrueren. Vergeleken met kunstvormen in duurzame materialen, zoals bouwkunst en beeldhouwkunst, zijn de overblijfsels van muziek uit de oudheid te verwaarlozen. De studie van de muziekgeschiedenis beschikt niet over bronnen die als equivalenten kunnen dienen voor Egyptische piramiden of Griekse tempels. De muziekgeschiedenis bezit geen *Nikè van Samothrake* of *Venus van Milo*.

Een mogelijke bron van informatie zijn muzikale tradities die tot voor kort nog levend waren rondom de Middellandse Zee, en waarvan we kunnen aannemen dat ze via een lange overlevering ver teruggaan in de tijd. Die tradities kunnen nog een idee geven van muzikale praktijken die ooit in de grote cultuurcentra van de oude wereld bestonden. Recente studies benaderen het onderwerp met de ervaringen van het vakgebied van de etnomusicologie. De identificatie van de oudste lagen in een nog levende traditie en hun datering blijven echter hypothetisch en voorwerp van een debat dat wellicht nooit een definitief antwoord zal krijgen.

De oorsprong van de ontwikkeling van een herkenbare Europese traditie is voor muziek moeilijker te achterhalen dan voor kunstvormen die materiële sporen hebben nagelaten. Over Griekse architectuur en beeldhouwkunst zijn we goed geïnformeerd. De Griekse en Latijnse literatuur is bewaard omdat zij continu voorwerp van studie is gebleven. Voor de muziek liggen de zaken anders. Zoals de meeste volkeren die het schrift kenden, bezaten ook de Grieken methoden om muziek te noteren. In manuscripten of stenen inscripties lieten ze melodieën na. De Griekse systemen van muzieknotatie zijn met een redelijke precisie ontcijferbaar. Griekse geschriften over

muziektheorie geven genoeg aanwijzingen over de betekenis van de tekens. Zo kennen we een vijftigtal fragmenten uit de periode van de derde eeuw v.C. tot de vierde eeuw n.C.

De bekendste fragmenten in steen zijn de *Delfische hymnen* (ca. 128 v.C.), aangebracht op de muur van het schathuis van de Atheners in Delphi. Uit de derde eeuw v.C. bezitten we een *hymne aan Asklepios*, uit de eerste eeuw n.C. de *epitaaf van Seikilos*. Dit fragment is gebeiteld op een grafstèle uit Tralles (Aydin in Turkije), die vandaag wordt bewaard in het Nationaal Museum van Kopenhagen. Op papyrus zijn muzikale fragmenten bewaard die gebruikt werden in toneelopvoeringen, onder meer bij drama's van Euripides. Tot de bekendste bronnen van Griekse muziek behoren de *vier hymnen van Mesomedes*, afkomstig uit Kreta, en gedateerd in de tweede eeuw n.C.

Een overlevering van een vijftigtal fragmenten kun je bezwaarlijk representatief noemen om een geschiedenis van tien eeuwen te documenteren. De betekenis van de Griekse muziek voor de latere Europese ontwikkelingen ligt dan ook niet in die overblijfselen. Het klassieke Griekenland heeft vooral een rol gespeeld in het denken over muziek. Als bakermat van de filosofie heeft Griekenland een onmiskenbare bijdrage geleverd tot het debat over het wezen en de betekenis van muziek. Voor de latere Europese muziekgeschiedenis zou dit denken van groot belang blijken. De Europese humanisten uit de vijftiende en zestiende eeuw kenden hun klassiekers. Ze bestudeerden uitvoerig de Griekse teksten en pasten de bevindingen die ze daar ontdekten toe op de muziek van hun eigen tijd.

De invloed van hun klassieke studies op de Europese muziekgeschiedenis is moeilijk te overschatten. Het is misschien een clichébeeld om de geschiedenis van Europa te laten aanvangen in het klassieke Griekenland. Voor de muziekgeschiedenis is de band duidelijk. We kunnen niet spreken van een continue evolutie van de muziek sinds het oude Griekenland. Wat telt is de invloed van het Griekse denken over muziek. De Griekse traditie om muziek als een idee te concipiëren is van wezenlijk belang om de latere Europese muziekgeschiedenis te kunnen vatten.

Europa heeft inzake muziek aan het klassieke Griekenland nog iets te danken, wellicht de meest kostbare erfenis denkbaar: het woord zelf. Het begrip 'muziek' is afgeleid van het Latijnse *musica*, dat op zijn beurt is ontleend aan het Griekse *mousikè*. Via het Latijn raakte het woord verspreid in de Indo-Europese talen als term voor de 'kunst in tonen': *muziek*, *Musik*,

muziek in de oudheid

music, musikk, moezyka, musique, musica, muzsika... Sommige Europese talen

22

hebben een woord van een andere etymologische oorsprong, zoals *hudba* in het Tsjechisch en het Slowaaks, of *zene* in het Hongaars. Toch gebruikt het moderne Hongaars ook de Europese term *muzsika*. Het Arabische begrip *musiqi* is rechtstreeks ontleend aan het Grieks en via het Arabisch verspreid naar het Perzisch, het Hebreeuws en het Swahili. De latere Europese kolonisering introduceerde het begrip in Aziatische en Afrikaanse talen. Vandaag is de in oorsprong Griekse term een mondiaal begrip.

In de Europese betekenis van het woord slaat muziek op de kunst in tonen. De term wordt algemeen gebruikt voor elke vorm van musiceren. Het is, met andere woorden, een overkoepelend begrip. In de buiten-Europese culturen is dat niet altijd vanzelfsprekend. In de moslimcultuur slaat het woord ‘muziek’ traditioneel uitsluitend op het wereldlijke musiceren. Religieuze praktijken, zoals de melodische voordracht van de Koran, worden geen muziek genoemd. Het Indische woord *Sangita* omvat niet alleen vocale en instrumentale muziek maar ook de dans. In vele traditionele culturen bestaat geen apart woord voor muziek, omdat de verschillende vormen van musiceren worden begrepen als onderdeel van een specifieke sociale praktijk. Dit betekent dat muziek niet wordt begrepen als een aparte categorie van menselijk handelen, maar in samenhang met een praktijk – bijvoorbeeld een religieus ritueel – die zij ondersteunt.

Dat uitgerekend het Griekse woord *mousiké* het moderne, geabstraheerde muziekbegrip zou gaan aanduiden, blijft verbazingwekkend. Het Griekse *mousiké* is helemaal geen synoniem voor wat wij onder muziek verstaan. In zijn klassieke Griekse betekenis sloeg de term niet op de kunst in tonen, maar op het rijk van de muzen. *Mousikè* was de verzamelnaam voor alle kunsten van de muzen. Bekijken we nu de lijst van kunsten die met de muzen werden geassocieerd, dan vinden we daar nergens een kunstvorm terug die wij ondubbelzinnig als muziek zouden benoemen.

In de Griekse godenwereld zijn de negen muzen de beschermsters van het intellect. De precieze inhoud van de kunsten die de muzen onder hun bescherming namen evolueerde. In de orale cultuur – waartoe de epen van Homeros nog behoren – zijn de muzen verantwoordelijk voor de ontwikkeling

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

van poëzie en liederen. Ze zijn de dochters van Zeus en leven op de Olympus. Daar onderhouden ze de goden met liederen en dansen. Zij inspireren de epische bard en verlenen hem de goddelijke gave van het gezang. Onder die gave verstonden de Grieken geen muzikale kwaliteiten, maar het talent om de grote daden van het verleden te vertellen en te verheerlijken. Dit

23

talent moest wel steunen op goddelijke bescherming, luidde de redenering, want geen sterveling zou zich op eigen kracht het verleden kunnen herinneren. Hiervoor was het inzicht van de goden nodig, dat de muzen schonken aan uitverkoren individuen.

De klassieke tekst over de muzen vinden we bij de aanvang van het dichtwerk *De geboorte van de goden* van Hesiodos uit ca. 700 v.C.

*Zij gaven eens aan Hesiodos les in de prachtige zangkunst,
Toen hij zijn schaapskudde weidde bij Helikons heilig
gebergte. Dit was het eerste wat zij, de godinnen, er tegen
mij zeiden,
Muzen van de Olympus, de dochters van Zeus met de aegis:
'Herders die leeft op het veld! Jullie, schandvlekken, niet meer dan buiken!
Wij zijn bij machte om leugens te spreken, lijkend op waarheid,
Wij zijn bij machte om waarheid te zingen als wij dat willen!'
Toen de welsprekende dochters van Zeus dit hadden verkondigd,
Plukten zij zelf een lauriertak af, een bloeiende, gaven Mij
deze tak als een schitterende staf en zij bliezen mij stem
in, Goddelijk geschenk om verleden en toekomst mee te
bezingen.*

Hesiodos stelt de muzen voor als maagdelijk, mooi en mysterieus. Door nevel omhuld dansen ze 's nachts om de lof te zingen van Zeus en de goden van de Olympus. De berg Helikon in het Griekse Beotië is hun geliefkoosde plek.

*In de Permessos baden zij eerst hun bevallige leden
Of in de bron van het Paard of Olmeios' heilige water; Hoog
op Helikons top maken zij een begin met de reidans, Dansen*

muziek in de oudheid

*betoverend mooi; hun voeten gaan snel in de rondte. Dan
gaan de Muzen op weg, door een dichte nevel omgeven; Diep
in de donkere nacht klinkt de wondere klank van hun zangen.*

Volgens Hesiodos zijn de muzen geboren uit de gemeenschap van Zeus met Mnemosyne (Geheugen). Het geheugen dat ze van hun moeder erfden stelt ze in staat om het verleden te herinneren en aan latere generaties door te geven. Die gave verlenen zij op hun beurt aan sterfelijke dichters. Ze schenken hun de bijzondere gave om de beperkte tijd die een sterveling nu eenmaal heeft te overstijgen en inzicht te verwerven in de tijdloosheid van de goden.

24

In poëzie en liederen schenken de muzen de mensen het vermogen om te communiceren met het goddelijke.

Hesiodos legde de namen van de negen godinnen vast:

*Kleio, Thaleia, Melpomene, Terpsichore en Euterpe;
daarna Erato, Polymnia ook en Ourania naast hen;
Kalliope maakt het negental vol, de voornaamste van
allen:
Zij is de goddelijke leidsvrouw van eerbiedwaardige vorsten.¹*

De namen geven een omschrijving van de kwaliteiten die de negen godinnen zouden bezitten. We kunnen hen vertalen als: ‘roem schenkend’ (Kleio), ‘overvloedig, feestelijk’ (Thaleia), ‘dansend en zingend’ (Melpomene), ‘zij die zich in reidansen verheugt’ (Terpsichore), ‘verkwikkend’ (Euterpe), ‘lieflijk’ (Erato), ‘velerlei bezingend’ (Polymnia, ook Polyhymnia genoemd), ‘hemelse vrouw’ (Ourania) en ‘mooi van stem’ (Kalliope).

In dit stadium in de beeldvorming bezitten de negen godinnen nog geen verantwoordelijkheid over een intellectuele discipline. Ze handelen in groep, als een collectief van gelijkgestemde zusters. Verenigd vertegenwoordigen zij *mousikè* in al zijn aspecten, met de klemtoon op dans, lied, poëzie en ontspanning.

In een latere ontwikkeling kregen zij elk een discipline toegewezen. De overlevering is niet eenduidig, maar de gebruikelijke toewijzingen zijn:
een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

Kleio: geschiedenis;
Euterpe: fluitspel;
Thaleia: komedie;
Melpomene: tragedie;
Terpsichore: dans;
Erato: liefdespoëzie;
Polymnia: lyrische en hymnische poëzie;
Ourania: sterrenkunde;
Kalliope: epos, filosofie en retorica.

In de filosofie van de klassieke periode wint de opvatting veld dat de echte dienaar van de muzen de filosoof is. Plato bevestigt dat idee in de dialogen *Phaedros*, *Symposium* en *Gorgias*. In *Phaedros* laat Plato Socrates argumenteren dat Kalliope en Ourania de kroon spannen. Hun activiteiten – de kunst van

25

het woord en de kennis van de hemel – maken de kern uit van de filosofie. Plato's opvatting culmineert in de dialoog *De staat* (ook vertaald als *Het bestel*) in zijn beschrijving van de filosoof als 'de echte musicus', die er levenslang naar streeft om 'de harmonieën van zijn lichaam af te stemmen op de harmonie van de ziel'.

In teksten van Plato, Aristoteles en andere Griekse auteurs duikt het begrip *mousikè* geregeld op. Het concept vormde het hart van de Griekse cultuur. De interpretatie van het begrip is niet eenvoudig. Plato spreekt vaak over de rol van *mousikè* in de ordening van de samenleving. De associatie van *mousikè* met filosofie valt te verklaren doordat de Grieken *mousikè* altijd begrepen als een manier om te communiceren met het goddelijke. Filosofie is precies dat: de eeuwige geheimen waarop de wereld stoelt ontdekken. De muzen maken de kennis toegankelijk die zonder goddelijke hulp voor stervelingen onbereikbaar zou blijven.

Mousikè is een breed begrip, dat dichter staat bij ons concept 'cultuur' dan bij muziek in strikte zin. De Griekse cultuur had geen apart begrip voor muziek in de betekenis van 'kunst in tonen'. Dat was ook niet nodig, omdat muziek in alle kunsten van de muzen vervat was. Muziek was geen aparte discipline,

muziek in de oudheid

maar vormde een wezenlijk onderdeel van dichtkunst, dans, theater en zelfs van de wetenschap. Voor muziek in de strikte zin gebruikten de Grieken eerder de term *melos*, dat aan de basis ligt van ons muzikale begrip, ‘melodie’.

1.2 Muziek als idee

De rijke Griekse literatuur informeert ons op drie manieren over muziek. Ten eerste bevat ze boeiende beschrijvingen van het Griekse muziekleven. Die teksten geven een idee van de sociale gebruiken waartoe muziek behoorde. Muziek weerklonk zelden als een zelfstandige kunstpraktijk. De Grieken ontwikkelden specifieke muzikale vormen voor de uiteenlopende gelegenheden waarop het openbare leven stoelde: hymnen, bruiloftsliederen, threnodieën of klaagzangen, drinkliederen, liefdesliederen en arbeidliederen. In de cultus van Dionysos was muziek een belangrijke component. De lofzangen op Dionysos heetten dithyramben. De meeste van deze genres zijn in de

26

eerste plaats literair gedefinieerd. Omdat de Griekse literatuur uitstekend is overgeleverd, bezitten we veel voorbeelden van alle types. Toch rekenen we ze tot de muziek omdat zang, lier- en fluitspel deel uitmaakten van de voordracht. De muziek die daarbij klonk is verloren gegaan, maar we weten wel dat de voordracht muzikaal was. De term ‘fluitspel’ wordt doorgaans gebruikt als incorrecte vertaling van het spel op de Griekse aulos, het dubbele blaasinstrument dat we kennen uit beeldhouwwerken en vaasschilderingen. In werkelijkheid klonk het instrument meer als een lawaaierige dubbele schalmei dan als een zachte dubbelfluit.

Voor gezongen poëzie gebruikt het Grieks het woord *melos*. Hierin maakte men een onderscheid tussen monodie en koorzang. Het eerste type werd gezongen door een individuele zanger, het tweede door een groep. De koorzang had een publieke functie. Die werd uitgevoerd bij publieke gelegenheden of sacrale handelingen. Een mengvorm is het *epinikion*. De term slaat op een vorm van liedkunst die bestemd was voor een kleine, private kring, een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

maar die wel gebruikmaakte van de formele kenmerken van de cultische lofzangen op de goden. In dit genre was de dichter Pindaros een meester. Hij paste het genre toe bij de hulding van atleten na hun overwinning op de Olympische Spelen.

De meest gebruikte instrumenten waren de aulos, de lyra en de kithara. De aulos was een blaasinstrument dat bestond uit twee pijpen met vingergaten en een rieten mondstuk. Het instrument hoorde vooral thuis in de cultus van Dionysos. Het gebruik als begeleiding van de koorzang in de klassieke tragedies valt hieruit te verklaren. Tragedies vormden een onderdeel van de feesten ter ere van Dionysos. De lyra was een snaarinstrument met zeven snaren en werd bespeeld met een plectrum. Het instrument werd geassocieerd met Apollo. De kithara was een grote variant van de lyra en diende voor ceremoniële gelegenheden.

Ten tweede bevat de Griekse literatuur talrijke filosofische beschouwingen over muziek. Grote filosofen, zoals Plato en Aristoteles, ontwikkelden baanbrekende theorieën over de betekenis van muziek en haar plaats en functie in de samenleving. Die Griekse ideeën laten zich niet gemakkelijk vatten. Voor de moderne geest vragen ze om heel wat inlevingsvermogen in het antieke wereldbeeld. Een constante valt extra op. De Griekse filosofen beschouwden muziek niet als een onafhankelijke kunstvorm, maar als een menselijke praktijk die sterk vervlochten is met wetenschap en moraal.

27

Ten derde beschikken we vanaf de hellenistische periode ook over gedetailleerde technische traktaten over muziektheorie. De bloei van dit genre in de hellenistische tijd kan de indruk wekken dat het begrip *mousikè* in die periode evolueerde van het brede begrip zoals hiervoor beschreven naar de meer specifieke invulling van muziek als kunstvorm in tonen. Die indruk is waarschijnlijk bedrieglijk. Ook in de hellenistische periode bleef *mousikè* in de praktijk een inclusief begrip. Als object van theoretische studie daarentegen, werd *mousikè* verengd tot het onderzoek van toonsystemen en methoden om instrumenten te stemmen. De Griekse muziektheorie heeft een grote invloed uitgeoefend op de latere muziektheorie. Essentiële technische begrippen zijn ontleend aan de Griekse traktaten, zoals de diatonische,

muziek in de oudheid

chromatische en enharmonische toonsoorten. Het begrip ‘tetrachord’ – letterlijk ‘vier snaren’ – staat voor een opeenvolging van vier noten in de omvang van een reine kwart. Dit begrip werd de basis van het muziektheoretische denken sinds de middeleeuwen.

Het Griekse denken over muziek kunnen we onderverdelen in vier categorieën; we bespreken die verder in de volgende paragrafen: kosmologisch (1.2.1.), ethisch (1.2.2.), technisch (1.2.3.) en epicuristisch/sceptisch (1.2.4.).

1.2.1 *De omlopen van het heelal*

Griekse filosofen ontwikkelden een merkwaardige opvatting die de technische grondslagen van de muziek interpreteerde als een hoorbare veruiterlijking van de samenhang van de wereld. Voor het eerst concentreerden zij het debat over het wezen van muziek op haar mathematische wetmatigheden, die zij op hun beurt in verband brachten met de wetmatigheden die het universum beheersen. Muziek krijgt daardoor een bijzondere status. Haar domein blijft niet beperkt tot de klanken die we via het gehoor waarnemen.

De oorsprong van een kosmologische visie op muziek wordt toegeschreven aan de wijsgeer Pythagoras uit de zesde eeuw v.C. Van Pythagoras zijn geen geschriften overgeleverd. Dat we zijn theorieën nog kennen, danken we aan commentaren uit de late oudheid, zoals we die vinden in de geschriften van Euclides, Nikomachos van Gerasa en Ptolemaeus. Zij baseerden zich vooral op geschriften van de twee grote verdedigers van het pythagorisme: Philolaos (vijfde eeuw v.C.) en Archytas van Tarente (vierde eeuw v.C.). Waarschijnlijk

28

was de theorie van Pythagoras eerder het werk van een groep anonieme denkers, die we aanduiden als de pythagoreeërs, dan van een individu.

De cruciale bijdrage van Pythagoras is de visie dat muziek bestaat uit getallenverhoudingen. Het uitgangspunt van zijn theorie was de constatering dat de lengte van een snaar rechtstreeks in verband staat met de toonhoogte die weerklinkt. Omdat je bij het spel op een snaar de verhoudingen duidelijk kunt zien en uitdrukken in een wiskundige ratio, gingen de pythagoreeërs de een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

verhouding tussen toonhoogten – wat wij intervallen noemen – ook uitdrukken via een wiskundige ratio. Zij ontdekten dat we muzikale intervallen kunnen voorstellen via de verhoudingen die je kunt verkrijgen op basis van vier getallen: 1, 2, 3, 4. Deze getallen spelen een cruciale rol in het wereldbeeld van de pythagoreeërs. Hun samenvoeging tot het getal 10 zou het oerbeginsel zijn van de harmonische orde van de wereld. Die som van tien noemden zij de *tetraktys*. Op de basis van de vier getallen beschreven zij ook de verhoudingen tussen tonen. De verhouding 4:1 komt overeen met het dubbele octaaf; 3:1 met het octaaf plus kwint; 2:1 (of 4:2) met het octaaf; 3:2 staat voor de kwint, 4:3 voor de kwart. Het interval van de hele toon komt overeen met het verschil tussen de kwint en de kwart en is uitdrukbaar in de verhouding 9:8.

De pythagoreïsche toonladder bestaat bijgevolg uit twee kwarten, die elk zijn onderverdeeld in twee hele tonen en een restinterval, het zogenaamde *limma* (256:243). Door een kwart en een kwint samen te voegen krijg je een octaaf. Door de intervallen op deze manier te berekenen komt de opeenvolging van zes hele tonen niet precies overeen met het octaaf. Je komt onvermijdelijk uit bij een toonhoogte die iets hoger ligt. Het verschil noemen we de pythagoreïsche komma (531,441:524,288). Vanuit de constatering dat mathematische verhoudingen aan de basis liggen van muzikale intervallen, speculeerden de pythagoreeërs over de getallen die de kosmos beheersen. Ze argumenteerden dat muziek en kosmos moesten beantwoorden aan dezelfde getallenverhoudingen.

Het idee dat muziek onderhevig zou zijn aan de wetten van de natuur en de kosmos was niet nieuw. In de grote culturen van China tot Babylon bestonden equivalenten. Toch brachten de pythagoreeërs een beslissende wending teweeg. Waar anderen een mysterieuze verwantschap vermoedden, maakten zij de relatie tussen muziek en de natuurwetten rationeel door ze mathematisch uit te drukken. De verhoudingen die de muziek beheersen pasten ze toe op de afstanden tussen de planeten en de ordening van de

kosmos. De theorieën van de pythagoreeërs maakten de muziek tot een wetenschappelijk studiedomein. Muziek kreeg haar plaats onder de mathematische wetenschappen. In de vierde eeuw gebruikten mathematici de

muziek in de oudheid

term ‘muziek’ als aanduiding voor de studie van de theorie van de proporties: niet alleen de muzikaal hoorbare, maar de universele.

In de geschiedenis van de Europese muziek is de theorie van Pythagoras van groot belang gebleken. De parallel tussen de verhoudingen tussen tonen en de wetmatigheden van het heelal zouden tot het begin van de zeventiende eeuw de geesten blijven beroeren. Nog belangrijker, wellicht, is het principe dat de betekenis van muziek verder ligt dan wat alleen hoorbaar is. Muziek is niet zomaar een aangenaam tijdverdrijf, maar een bron van kennis.

Plato en Aristoteles kenden de kosmologische opvatting van de pythagoreeërs. In de dialogen *De staat* en *Timaios* gaf Plato de kosmologische visie zijn klassieke literaire vorm. In *De staat* doet hij dat in mythologische termen, via personages zoals de sirenen en de schikgodinnen en via de fantastische vertelling van een krijgsman die toegang krijgt tot de geheimen van het leven na de dood. In *Timaios* beperkt Plato zich tot een wiskundige uiteenzetting. De beide voorstellingen verschillen grondig in literaire stijl en wetenschappelijke argumentatie. Het verschil kan worden verklaard doordat Plato in *De staat* het fysieke lichaam van het universum beschrijft, in *Timaios* zijn ongrijpbare ziel.

In *De staat* komt een schitterende vertelling voor over een krijgsman met de naam Er, die het voorrecht genoot om op te staan uit de dood en de stervelingen in te lichten over wat hun in het hiernamaals te wachten staat:

Allen die zeven dagen op de weide waren geweest, moesten op de achtste dag opbreken en vertrekken. Na vier dagen kwamen ze op een plek waar ze van boven naar beneden, heel de hemel en de aarde door, een rechte baan licht zagen, een soort zuil, die nog het meest op de regenboog leek maar stralender en zuiverder was. Ze bereikten die na nog een dag reizen, en ze zagen hier in het midden van het licht de uiteinden van de koorden die vanuit de hemel daarheen waren gespannen. Dit licht houdt de hemel namelijk samengebonden. Net zoals een gordel van kabeltouw een driერიemer omspant, zo omvat dit licht de omwenteling van het hele universum.

Aan de uiteinden van de koorden is het spinnewiel van Noodzaak vastgemaakt, waar alle omwentelingen omheen draaien. [...] Héél het spinnewiel draait volgens één bepaalde beweging. Maar terwijl het geheel in één richting

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

ronddraait, draaien de zeven buitenste ringen daarin langzaam de andere kant op. Daarvan roteert de achtste het snelst. Daarna komen de zevende, de zesde en de vijfde, die even snel roteren. Op de derde plaats bij deze tegenovergestelde beweging kwam, naar hun indruk, de vierde, op de vierde plaats de derde en op de vijfde plaats de tweede.

Het spinnewiel zelf draait op de schoot van Noodzaak. Boven op elke ring zit een Sirene die meedraait. Die Sirenen laten allemaal één geluid op één bepaalde toon horen, al die acht tonen samen vormen één harmonie.

Drie andere vrouwen zitten er omheen, op gelijke afstand, allemaal op een troon. Het zijn de dochters van Noodzaak, de Schikgodinnen, in het wit gekleed en met hoofdbanden om, Lot, Spinster en Onafwendbaar. Met zang begeleiden ze de harmonie van de Sirenen. Lot zingt over het verleden, Spinster over het heden en Onafwendbaar over de toekomst.²

In *Timaios* beschrijft Plato de wiskundige verhoudingen van het heelal. De wereldziel is samengesteld uit drie basisonderdelen: het ondeelbare (dat wat altijd zonder te veranderen bestaat), het deelbare (dat wat in lichamen ontstaat) en een tussenvorm. (*Timaios*, 35A). Vervolgens vermengde de Schepper hen tot één soort, om dit geheel weer te delen in het vereiste aantal, waardoor elk deel een mengsel werd van het onveranderlijke, het veranderlijke en het bestaan.

Hij begon aldus met de verdeling. Eerst nam hij één deel van het geheel. Daarna nam hij een dubbel zo groot stuk. Dan een derde stuk, anderhalf keer zo groot als het tweede en dus drie keer zo groot als het eerste. Het vierde stuk was het dubbele van het tweede. Het vijfde het drievoudige van het derde. Het zesde het achtvoudige van het eerste. En het zevende het zevenentwintigvoudige van het eerste.

Vervolgens vulde hij de intervallen tussen de tweevouden en de drievouden op door nog meer delen van het geheel te snijden en die in de tussenruimten te plaatsen. Zo kreeg je in elk interval twee middentermen. Een daarvan overtreft het ene uiterste met het breukdeel waarmee het ook zelf door het andere uiterste wordt overtroffen. De andere middenterm overtreft het ene uiterste met het getal waarmee het ook zelf door het andere uiterste wordt overtroffen. Er ontstonden intervallen van $3/2$, $4/3$ en $9/8$ uit deze verbindingen in de oorspronkelijke intervallen.

muziek in de oudheid

Hij vulde al de intervallen van 4/3 op met intervallen van 9/8. Daarbij bleef dan steeds een breukdeel over dat je in de getalsverhouding

31

256/243 kunt uitdrukken. En daarmee was het mengsel waarvan hij dit alles had weggesneden, helemaal op.³

Op het eerste gezicht heeft Plato het niet over muziek. De getalverhoudingen die hij noemt, zijn echter dezelfde als de elementaire muzikale intervallen van het octaaf (2:1), de kwint (3:2), de kwart (4:3), de hele toon (9:8) en de *limma* (256:243), zoals Pythagoras die had vastgelegd.

De Latijnse literatuur gaf het concept van de muzikale harmonie in het heelal door aan de latere Europese filosofie, waar het bekend is geworden als ‘de muziek der sferen’. Dit begrip staat voor de opvatting dat de menselijk hoorbare muziek een afstraling zou zijn van de onhoorbare muziek van het heelal. De kosmische muziek is voor mensen niet waarneembaar. Ze ontstaat uit de wiskundige verhoudingen die de bewegingen van de planeten sturen.

De Romeinse staatsman en filosoof Marcus Tullius Cicero vereeuwigde de gedachte in de *Droom van Scipio*, een passage in zijn dialoog *De staat*. In navolging van Plato’s vertelling van de krijgsman Er laat Cicero een Romeinse veldheer, Publius Cornelius Scipio Aemilianus, de historische figuur die verantwoordelijk was voor de vernieling van Carthago, aan het woord. Hij vertelt een droom waarin hij tussen de sterren vertoeft en de hemelse sferen aanschouwt. Scipio Africanus, de roemrijke Romeinse overwinnaar op Hannibal in de Tweede Punische oorlog, verklaart hem de herkomst van de tonen en de harmonie die hij waarneemt: ‘dat is de samenklank van tonen die van elkaar onderscheiden zijn door ongelijke maar toch zorgvuldig geproportioneerde intervallen, veroorzaakt door de snelle beweging van de sferen zelf’.

Muziek die op aarde wordt gemaakt, is een imitatie van de muziek der sferen:

Talentvolle mensen die deze harmonie op snaarinstrumenten en in gezang imiteren, hebben voor zichzelf een mogelijkheid geschapen om terug te keren naar dat gebied, zoals degenen die hun buitengewone gaven hebben gewijd aan de zoektocht naar goddelijke waarheden. Het

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

gehoor van de stervelingen is vol van dit geluid, maar zij zijn niet in staat het te horen. Het gehoor is immers het minst ontwikkelde van de zintuigen: vergelijk het met die mensen die wonen in de streek van de grote cataract, waar de Nijl zich van de machtige bergen in de diepte stort; zij hebben door dat grote gedruis hun gehoor verloren. Maar

32

uiteraard is de klank die ontstaat uit het wentelen met grote snelheid van de hemelse sferen zo luid dat het menselijke oor hem niet kan bevatten. Je kunt evengoed proberen om pal in de zon te staren, waarvan de stralen ook veel te sterk zijn voor je ogen.⁴

De muziek der sferen zou een rol spelen in de latere Europese traditie dankzij de commentaren van Macrobius op de *Droom van Scipio* (begin vijfde eeuw) en van Chalcidius (vierde eeuw) op *Timaios*. De Latijnse vertaling van *Timaios* door Chalcidius hield de tekst in leven tijdens de Europese middeleeuwen. Het idee zou de geesten blijven beroeren tot in de vroege zeventiende eeuw, om zijn laatste opflakking te krijgen in het traktaat *Harmonices Mundi* van de sterrenkundige Johannes Kepler (1617).

1.2.2 Wat doet muziek met een mens?

Onder het begrip ‘ethos’ verstonen de Grieken het menselijke karakter of zedelijke houding. Zij schreven aan muziek de eigenschap toe om het karakter uit te drukken en zelfs te beïnvloeden. De eerste theorie over de invloed van muziek op het karakter kwam van Damon van Athene (vijfde eeuw v.C.). Hij verbond nationaal karakter met nationale muzikale kenmerken. Hij kwam tot die opvatting door de mathematische theorie van de pythagoreeërs toe te passen op de kenmerken van de menselijke ziel. Zoals de kosmos moest de ziel bestaan uit mathematische verhoudingen. Omdat die verhoudingen dezelfde zijn als de verhoudingen tussen tonen – het Griekse begrip *harmonia* – heeft muziek invloed op het karakter van mensen. Damon van Athene argumenteerde dat elke toonladder in het Griekse toonsysteem een bepaald nationaal karakter uitdrukte. Daarom spreekt de Griekse muziektheorie van

muziek in de oudheid

Dorische, Frygische of Lydische modi, waarbij de respectievelijke toonsoorten zijn genoemd naar verschillende volkeren.

Plato werkte dat idee verder uit. Hij stelde dat de wetten van het heelal en de samenstelling van de menselijke ziel gelijk waren. Die gedachte gaf hij zijn klassieke formulering in *Timaios*. We hebben gezien hoe Plato in dit werk de kosmische harmonie verklaart op mathematische grondslagen. Hij redeneert verder dat de menselijke ziel uit dezelfde elementen is samengesteld. Kosmos en ziel beantwoorden aan dezelfde harmonische principes. De term *harmonia* is ontleend aan de Griekse muziektheorie, waar hij slaat

33

op de mogelijke indelingen van het octaaf. Aan Plato's gelijkschakeling van het muzikale begrip van *harmonia* met de ordening van de ziel danken wij ons gebruik van de term 'harmonie' in zijn brede betekenis van weldoende orde en gebrek aan conflict.

Het gezichtsvermogen bezorgt ons naar mijn mening het grootste nut, want van het verhaal dat we nu afsteken over het heelal zou nooit een woord zijn gezegd als we de sterren, de zon en de hemel niet zagen. Maar nu heeft het zien van dag en nacht, van maanden en de omlopen van jaren ons het getal opgeleverd, en ons begrip van tijd geschonken en de mogelijkheid om de aard van het heelal te onderzoeken. Hieruit hebben we heel de filosofie afgeleid, iets groters heeft het sterfelijk geslacht nooit van de goden gekregen en zal het nooit krijgen. Dat noem ik nu het grootste goed van de ogen! [...] Maar de aanleiding en het doel van dit grootste goed, dé reden dat God het gezichtsvermogen bedacht en het ons heeft gegeven is, zo moeten we aannemen, dat we op deze manier de omlopen van het verstand in de hemel kunnen onderzoeken en die kennis kunnen gebruiken voor de omwentelingen van de gedachten in ons. Omwentelingen die ondanks hun verwardheid verwant zijn aan de onverstoorbare omlopen. Een andere reden is dat wij door deel te hebben aan de natuurlijke juistheid van de berekeningen en door het bestuderen van Gods volkomen zuivere omlopen die kunnen nabootsten en een houvast voor onze onzuivere omlopen hebben.

Voor de stem en het gehoor gaat ditzelfde verhaal op. Die werden ons met dezelfde bedoelingen en om dezelfde redenen door de goden gegeven.

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

De spraak dient toch deze zelfde doelen en ze levert er toch de grootste bijdrage aan? Muziek waarbij men de stem gebruikt werd ons gegeven om bij het luisteren harmonie te ervaren. En harmonie, met haar bewegingen die verwant zijn aan de omlopen in ons van de ziel, is voor wie op een verstandige manier de Muzen benut, niet gericht op onbeheerst genot, zoals men tegenwoordig denkt. Ze is juist door de Muzen geschonken als een bondgenoot om wanneer de omloop van de ziel in ons geen harmonie meer heeft voor orde en eenstemmigheid te zorgen. Ook ritme werd ons door dezelfde Muzen en om dezelfde reden als helper geschonken, vanwege het gebrek aan regelmaat in ons, het gemis aan schoonheid waaraan de meesten lijden.⁵

Plato argumenteert dat muziek een ethische uitwerking heeft op de mens. Zij stimuleert tot goed en kwaad. De vorming van een harmonische individuele

34

ziel is de belangrijkste taak van de opvoeding. In dit proces speelt muziek een doorslaggevende rol.

Plato maakt een onderscheid tussen moreel goede en moreel schadelijke muziek. De eerste moet worden bevorderd, de tweede vermeden of zelfs verboden. In de dialoog *De wetten* stelt hij duidelijk dat de muziek niet dient om mensen plezier te doen. Muziek die het goede imiteert, zet de toehoorder aan tot het goede. Muziek die het kwade imiteert, beïnvloedt de toehoorder om het kwade te doen. Muziek moet ook verbonden blijven met zang en dans, want louter instrumentale muziek is voor Plato niets meer dan goochelarij. Zij verdient het zelfs niet om een kunst te worden genoemd.

Een illustratie van Plato's opvatting vinden we in het derde boek van de dialoog *De staat*:

'Zou de superioriteit van de opvoeding met muziek,' vroeg ik, 'er niet aan te danken zijn, Glaukon, dat je met niets zo diep in de ziel doordringt als met ritme en harmonie? En nergens raak je de ziel heviger mee dan met de regelmaat die zij meebrengen. Zij zorgen voor een evenwichtige ziel wanneer iemand goed wordt opgevoed, anders gebeurt het omgekeerde. Als je een goede muzikale opvoeding kreeg, heb je ook heel scherp in de gaten wat er ontbreekt en verkeerd is aan iets kunstmatigs of wat er verkeerd is aan iets natuurlijks. Uit gerechtvaardigde afkeer voor alles

muziek in de oudheid

wat niet deugt, zul je het mooie prijzen, het met vreugde opnemen in je ziel en je ermee voeden waardoor je goed en mooi wordt. Maar het lelijke zul je al van jongs af haten en laken, nog voor je kunt verklaren waarom. Komt het begrip, dan zul je daar heel blij mee zijn. Door deze opvoeding herken je het en voel je verwantschap.'

'Wat mij betreft verklaart dit waarom de opvoeding met muziek superieur is,' zei hij.⁶

Verderop preciseert Plato via het personage van Socrates, zijn bevoorrechte spreekbuis voor zijn eigen ideeën, de invloed van muziek en sport op lichaam en ziel:

'We moeten dan toch aannemen, Glaukon, dat voor de mensen die de opvoeding met muziek en sport instelden het – anders dan sommigen denken – niet zo is dat het een dient om het lichaam en het andere om de ziel te verzorgen?' 'Waarvoor dienen ze dan?' vroeg hij.

'Waarschijnlijk zijn beide vooral voor de ziel ingesteld,' zei ik.

35

'Hoezo?'

'Heb je dan niet gemerkt,' vroeg ik, 'hoe het er voor staat met de geest van mensen die zich hun hele leven op sport toeleggen en niet aan muziek doen?

Of met die van mensen in de omgekeerde situatie?'

'Wat bedoel je daarmee?' vroeg hij.

'Ik bedoel dat je in het eerste geval ruw en hard wordt, in het andere geval juist zachtaardig en week,' zei ik.

'Dat weet ik,' zei hij. 'Wie enkel aan sport doet, wordt te ruw. En wie alleen aan muziek doet, wordt zachtaardiger dan goed voor hem is.' [...]

'Wanneer nu iemand zich aan de muziek overgeeft en zich door zijn oren, als door een trechter, de zoete, zachte, klaaglijke melodieën waarover we het zojuist hadden in z'n ziel laat gieten, en wanneer hij voortdurend neuriënd en met liedjes opgevrolijkt door het leven gaat, dan wordt zijn eventuele felheid, net als ijzer, in eerste instantie verzacht. Van nutteloos en hard verandert ze dan in nuttig. Maar later, wanneer hij méér laat

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

bijgieten en zo z'n felheid laat betoveren, dan smelt ze en wordt ze vloeibaar. Dat gaat door tot heel z'n felheid is weggesmolten en hij als het ware de nerven uit z'n ziel heeft weggesneden. Hij heeft dan een slappe krijger van zichzelf gemaakt.' [...] 'Wie muziek en sport het beste mengt en ze optimaal voor z'n ziel benut, zouden we dan ook met het volste recht een volmaakt kenner van muziek en harmonie mogen noemen, veel meer nog dan iemand die de snaren op elkaar afstemt.' 'Daar lijkt het wel op, Socrates,' zei hij.

'Zo iemand zullen we, ook in onze staat, toch altijd als leider nodig hebben, Glaukon, wanneer we het bestel in stand willen houden?'

*'Ja, dat is absoluut nodig.'*⁷

Aristoteles zet de gedachtegang van Plato verder, maar komt toch tot nuanceringen. In zijn grote werk over de staatsinrichting, *Politeia*, denkt hij opnieuw na over de rol van muziek in de opvoeding. Hij neemt daarbij een praktischer standpunt in dan Plato. Voor Aristoteles dient muziek zowel de opvoeding als de beschaafde ontspanning. Muzikale opvoeding mag uitsluitend tijdens de kindertijd.

Opvoeding in muziek is goed aangepast aan de jonge natuur; want vanwege hun jeugd kunnen jongeren niets verdragen dat niet verzacht is door plezier, en muziek is van nature uit iets dat constant een aangename zachtheid bezit.

36

Aristoteles veroordeelt het spel op instrumenten. De voornaamste reden was van sociale aard. Instrumenten werden bespeeld door professionele musici die geen enkele sociale status bezaten. Volgens Aristoteles was geld verdienen met muziek ongepast. Een vrijgeboren man mocht alleen muziek maken voor zijn eigen innerlijke vervolmaking, met het oog op de harmonie van de eigen ziel, niet om anderen te vermaken of geld te verdienen:

En daarom wijzen we een professionele opleiding in instrumenten en in optredens af – en we rekenen optredens in wedstrijden als professioneel, omdat de speler er niet aan deelneemt om zichzelf te verbeteren, maar om het plezier van zijn toehoorders, wat een vulgair plezier is op de koop muziek in de oudheid

*toe, om welke reden we optredens niet beschouwen als gepast voor vrije mannen, maar als iets van laag allooi; en musici die optreden worden inderdaad vulgair, want het doel dat zij nastreven is laag, omdat vulgariteit in het publiek hun spel meestal beïnvloedt.*⁸

Als verklaring voor de ethische kracht van muziek ontwikkelde Aristoteles zijn beroemde theorie over de mimesis of nabootsing. De theorie is vooral bekend geworden dankzij de briljante bespreking van mimesis in de context van het drama in het traktaat *Poëtica*. De uitwerking in verband met muziek is minder diepgaand. Aristoteles bespreekt muziek en dichtkunst als één geheel. In *Poëtica* stelt hij:

*Voor de kunst van het epos en de tragedie, alsook voor de komedie en de dithyrambische poëzie en voor het grootste deel van de fluit- en lierkunst geldt dat zij als groep beschouwd allemaal vormen van uitbeelding (mimesis) zijn.*⁹

In deze passage ligt de kiem van een opvatting die in de zeventiende en achttiende eeuw in het muzikale denken hoogtij zou vieren en die muziek zou definiëren als mimesis van menselijke handelingen.

Algemeen gesteld komt Aristoteles' opvatting hierop neer dat muziek haar invloed op mensen dankt aan de ritmen en melodieën die zij hanteert. Die ritmen en melodieën hebben de eigenschap dat zij emotionele en ethische toestanden kunnen nabootsen. In haar vermogen om deugdzaamheid en edele handelingen te imiteren in ritme en melodie kan muziek een positieve invloed uitoefenen op de mens.

1.2.3 *Muziek als techniek*

Aristoxenos van Tarente (ca. 375-360 – sterftedatum onzeker) stond in de oudheid bekend als volgeling van Aristoteles en genoot de reputatie van opperste *mousikos*. Hij schreef het traktaat *Over harmonieën (Harmonika stoichea)*. Karakteristiek in zijn werk is de bespreking van muziek als een een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

autonome discipline. Aristoxenos verbindt muziek niet langer met wiskunde en astronomie. Hij gaat niet uit van het getal, maar van de klank. Muziek berust volgens hem zowel op rationeel denken als op auditieve waarneming.

Een belangrijke bijdrage tot de muziektheorie is de definitie van de drie genera: het enharmonische, chromatische en diatonische genus. De terminologie zal in de latere Europese muziektheorie geschiedenis maken. De definitie hangt af van de wijze waarop het tetrachord (een opeenvolging van vier tonen over de afstand van een kwart) is ingedeeld.

Het enharmonische genus verdeelt het tetrachord in dalende richting in een grote terts en twee kwarttonen, de chromatische in een kleine terts en twee halve tonen, en de diatonische in twee hele en een halve toon. Het diatonische genus zal later geschiedenis maken. Wij kennen hem in de vorm van de courante indeling van het octaaf in zeven tonen, met in het totaal vijf hele en twee halve tonen.

Aristoxenos verving het oude begrip *harmonia* door *tonoi*. Dit begrip is niet te verwarren met de Europese begrippen van toonaarden of modi. Het gaat niet om de indeling van het octaaf in een specifieke opeenvolging van intervallen, maar om transposities van toonladders.

1.2.4 *Louter voor het plezier*

Het epicurisme is een hellenistische filosofie die stelt dat genot nastreven het doel is van het leven. In die visie wordt muziek een bron van onschuldig plezier. Ze is een natuurlijk fenomeen, omdat haar bestaan berust op de natuurlijke gaven van de mens. Muziek kon dienen als loutere ontspanning of afleiding en als een uitlaatklep voor een teveel aan energie. De epicuristen behoefden geen verdere kosmologische of ethische uitleg. Ze wezen beide af als absurd. De theorieën van het epicurisme over muziek hebben de verspreiding van het christendom in de late oudheid niet overleefd.

Zoals de epicuristen definieerden ook de sceptici de muziek louter als een bron van plezier en ontspanning. Het onderscheid met het epicurisme schuilt in het standpunt dat muziek geen natuurlijk fenomeen zou zijn. Muziek kan

muziek in de oudheid

geen object zijn van kennis, redeneerden zij, omdat ze niets meer is dan relaties tussen tonen, die op hun beurt geen realiteit bezitten. Wat geen realiteit bezit, kan ook niet worden gekend.

De kerngedachte van het scepticisme is immers het idee dat mensen geen kennis kunnen verwerven. Zij kunnen wel verschijnselen via de zintuigen opnemen, maar ze zullen nooit achterhalen hoe ze in werkelijkheid zijn.

Voor de kennis van de ideeën van de sceptici zijn we aangewezen op een compilatie van hun standpunten door Sextus Empiricus (ca. 150-220 n.C.). Onder de titel *Tegen de geleerden* weerlegt hij de bevindingen van alle mogelijke studiedomeinen. In het zesde boek kant hij zich tegen de musici. Hij begint zijn betoog met een definitie van het begrip 'muziek':

Het woord muziek heeft drie betekenissen: in de ene is het een wetenschap met betrekking tot melodieën, tonen, ritmische composities en dergelijke zaken; in die zin zeggen we ook dat Aristoxenos, de zoon van Spintharos, een musicus is; in de tweede is het de ervarenheid in het bespelen van instrumenten, zoals wanneer we fluit- en ceterspelers musici noemen en harpspeelsters musciennes. In eigenlijke zin gebruikt men 'muziek' in de meeste gevallen zo precies volgens zijn betekenissen. Soms hebben we echter de gewoonte om in nogal oneigenlijke zin met datzelfde woord een fraaie prestatie op een of ander gebied aan te geven. Zo zeggen we dat een werk 'muzisch' tot stand gebracht is, ook als het een schilderij betreft, en dat de schilder die daarmee een goed stuk werk heeft afgeleverd, muzisch bezig is geweest. Maar hoewel muziek zoveel betekenissen heeft, is het nu ons voornemen om onze kritiek, bij Zeus, niet op een andere muziek los te laten dan op die welke de eerste betekenis heeft; want die lijkt in vergelijking met de andere 'muzieken' het meest compleet te zijn.

Vervolgens haalt Sextus Empiricus de gedachte dat muziek een uitwerking op de ziel zou hebben onderuit. De literatuur bevat genoeg voorbeelden van het geloof in de kracht van muziek:

En zoals de muziek uitzinnigen ingetogen maakt en lafaards aanzet tot dapperheid, zo brengt ze ook mensen die in toorn ontbrand zijn tot kalmte... Voorts was het ook de gewoonte van de andere helden om, als ze eens het land

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

verlieten en een grote reis gingen ondernemen, de musici als de meest betrouwbare bewakers en 'zedemeesters' van hun vrouwen achter te laten. Zo was er bij Clytaemnestra een bard aanwezig aan wie Agamemnon een hele serie voorschriften gaf betreffende ingetogen gedrag voor haar. Maar Aegisthus, schelm die hij was, stuurde de bard direct 'naar een eiland heel eenzaam; daar liet hij achter de man om als voer voor de vogels te dienen'.

Sextus Empiricus noemt die voorbeelden weinig meer dan verhaaltjes van sprookjesvertellers. Ook Plato had het niet bij het rechte eind, toen hij de musicus gelijkstelde met de wijze, 'omdat zijn ziel in harmonisch evenwicht is'.

Daar wordt in de eerste plaats tegen in gebracht dat het niet op voorhand vaststaat dat sommige melodieën van nature de ziel opvrolijken, terwijl andere haar kalmeren; want zo gaat dat naar onze mening niet. Zoals immers een donderslag volgens de epicureeërs niet op de verschijning van een god duidt... zo is het ook niet waar dat sommige melodieën in de muziek van nature zo zijn en andere zus; wij denken dat er alleen maar bij. Dezelfde melodie windt bijvoorbeeld paarden op maar mensen die er in theaters naar luisteren, helemaal niet; en misschien windt het paarden wel niet eens op maar brengt het hen in verwarring. [...] Net zoals dus de slaap of de wijn het verdriet niet wegneemt maar even uitstelt door verdoving, ontspanning en vergetelheid te veroorzaken, zo brengt een bepaalde melodie een bedroefde ziel of een in toorn ontstoken gemoed niet tot rust maar ze leidt hem hoogstens af.

De ethische werking van de muziek verwijst Sextus Empiricus naar het rijk der verzinsels. Er is geen natuurlijk verband tussen muziek en emotie of geesteshouding. Muziek is een loutere afleiding, meer niet.

Ten slotte argumenteert Sextus Empiricus dat klank noch ritme bestaat.

Hoe kan nu iemand beweren dat er geen tonen zijn? Op grond van het feit dat ze qua klasse klanken zijn, zullen we zeggen, en dat door ons in onze sceptische werken met behulp van het getuigenis van de dogmatici bewezen is dat klank niet bestaat. De Cyreneeërs beweren immers dat

muziek in de oudheid

alleen de emoties bestaan en anders niets; daar de klank geen emotie is maar emotie veroorzaakt, behoort hij dus niet tot de bestaande dingen. En de volgelingen van Democritos en Plato, die al het waarneembare elimineren, elimineren daarmee tevens de klank, omdat die iets waarneembaars geacht wordt. [...] Bovendien wordt de klank

40

noch als resultaat noch als bestaand gedacht maar als in wording en met een tijdsduur; en wat als in wording gedacht wordt, is nog niet maar wordt, zoals men ook van een huis of een schip in wording en van zeer vele andere dingen niet zegt dat ze zijn, en dus bestaat de klank niet.

Ritme bestaat niet omdat de tijd niet bestaat:

Want als de tijd bestaat, is hij of begrensd of oneindig. Maar begrensd is hij niet, omdat ze dan zeggen dat hij eens begonnen is, toen er nog geen tijd was, en dat er eens een tijd zal zijn wanneer er geen tijd meer is. Hij is evenmin oneindig, want een deel ervan is verleden en toekomst; als beide niet bestaan, is de tijd begrensd, en als ze wel bestaan, zullen ze in het heden bestaan, hetgeen absurd is. Er is dus geen tijd.¹⁰

De conclusie van Sextus Empiricus luidt dan ook: muziek is geen volwaardig studiedomein, want haar componenten, klank en ritme, bestaan eenvoudigweg niet.

1.3 Kithara noch syrinx: muziek in de vroege christelijke cultus

De kennis van de vroege ontwikkeling van de christelijke muziek kampt met hetzelfde probleem als de muziek van het klassieke Griekenland: weinig muziek bleef bewaard, maar dankzij een uitgebreide literatuur zijn we toch goed geïnformeerd over de functies die muziek vervulde in de ontwikkeling van de nieuwe godsdienst. Een onschatbare bron is het corpus van geschriften

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

dat we aanduiden met de term ‘patristiek’. Hieronder verstaan we de geschriften van de kerkvaders: christelijke denkers die in het Grieks en het Latijn schreven, die goed onderlegd waren in de literatuur en de wetenschappen van hun tijd en hun kennis aanwendden om het christendom een intellectueel fundament te geven. De traditie van de patristiek bereikte een hoogtepunt in de vierde eeuw, met denkers zoals Ambrosius, Augustinus en Johannes Chrysostomus. Vanaf het midden van de vijfde eeuw was die traditie voorbij. Over het muziekleven zijn we dan ook het spoor bijster.

41

De nieuwe godsdienst hield een krachtige afwijzing in van het polytheïsme van de klassieke wereld. Toch kunnen we het christendom niet louter begrijpen als een radicale breuk met de cultuur van de late oudheid. Het christendom kan worden gedefinieerd als een bijzondere synthese tussen de religieuze ervaringen van het Joodse volk en de filosofische wereldbeschouwingen van het hellenisme, meer in het bijzonder de filosofieën van neoplatoonse signatuur. De aanpassing van de betekenis van de christelijke verhalen aan bekende filosofische systemen gaf de doorslag voor de aanvaarding van de religie door de elite van de Grieks-Romeinse wereld. Voor de geschiedenis van de muziek geldt een vergelijkbare conclusie. De muziek voor de nieuwe christelijke ritens verschilde niet wezenlijk van de muziek uit de late oudheid. Wat we wel kunnen opmerken is een zoekproces naar een nieuwe definitie van de functie van muziek in het licht van de religieuze doelstellingen.

Dat muziek een rol speelde in de nieuwe ritens van de christelijke kerken kan redelijk worden aangenomen. Wat die rol precies inhield, zal altijd onderwerp van debat blijven. De informatie die we tot de derde eeuw bezitten, is ontoereikend om harde conclusies te trekken. Omdat het christendom is ontstaan in een Joodse context, gaan we ervan uit dat de vroege christenen nog vasthielden aan Joodse praktijken. Een karakteristiek christelijk gebruik was het avondmaal in huiselijke kring of in gemeenschap. Naarmate het christendom zich buiten de Joodse context ging verspreiden, nam het belang van het avondmaal toe en werd het gebruik van ‘het breken van het brood’ definiërend voor de christelijke gemeenschap. Dit gebruik legde de basis voor de latere invoering van de eucharistieviering, de kerkelijke rite die het Laatste Avondmaal van Christus herdenkt. Vervolgens werd de eucharistie – het

muziek in de oudheid

‘breken van het brood’, voorafgegaan door verkondiging en onderricht – gescheiden van het oorspronkelijke gebruik van het avondmaal en verplaatst naar de ochtend van belangrijke feestdagen.

Vanaf de vierde eeuw bezitten we informatie over drie belangrijke ritën: het officiegezag, de nachtwake en de mis. Karakteristiek voor de muzikale vormgeving van die ritën is de toepassing van de psalmodie. Hieronder verstaan we de eenvoudige voordracht van de oudtestamentische psalmen op enkele tonen.

Onder ‘officiegezag’ verstaan we de gezangen die monniken uitvoeren op geregelde tijdstippen van de dag. De praktijk ontstond in de vroegste vormen van monastiek leven. Kluizenaars trokken zich terug in de woestijn, vooral in

42

Egypte, met het doel om onafgebroken te bidden. Ze brachten de aanmaning van Paulus uit de eerste brief aan de christenen van Thessalonica letterlijk in de praktijk: ‘Bid zonder ophouden’. Daarom reciteerden ze continu de oudtestamentische psalmen. Het boek der psalmen werd de voornaamste bron voor hun spirituele oefeningen. Met het reciteren van psalmen onderhielden ze hun gebed en meditatie. Met deze praktijk van de ‘ononderbroken psalmodie’ handhaafden ze het contact met de godheid. De precieze muzikale uitwerking is moeilijk te achterhalen. De verleiding is groot om de latere psalmodie van het middeleeuwse gregoriaans terug in de tijd te projecteren naar de psalmodie van de eerste monniken. Het is onwaarschijnlijk dat het vroege gezang even strikt geordend was als de latere, middeleeuwse variant. De oorspronkelijke psalmodie was immers geen gemeenschapszang, maar een individuele praktijk. Waarschijnlijk was de muzikale stijl rudimentair.

Johannes Chrysostomus, een van de grote vertegenwoordigers van de Griekse patristiek, was onder de indruk van wat hij hoorde en de spirituele kracht van het gezang:

Zodra ze opstaan, zingen ze de profetische hymnen... kithara noch syrinx, noch welk ander muziekinstrument ook, produceert een geluid dat kan wedijveren met wat je kunt horen in de diepe stilte en eenzaamheid van die heilige mannen als ze zingen.

(In: I Timotheum, homilie XIV, 3-4)¹¹

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

Naarmate de vierde eeuw vorderde, ontwikkelden de woestijnmonniken het officie of getijdengebed. Onder ‘getijden’ verstaan we in de eerste plaats de specifieke wijze waarop christenen de dag indelen. De tijdsindeling werd ontleend aan de militaire praktijk om de dag in te delen in eenheden van drie uur. In de militaire context diende die tijdsindeling om de wachtdiensten te organiseren. De monastieke traditie nam de indeling over en markeerde elke tijdseenheid met een gebedsdienst. Die gebedsdienst had de functie om elke tijdseenheid te heiligen. Aanvankelijk bleef het officie nog beperkt tot twee momenten in de dag: het ochtend- en het avondgebed. Het officiegezag was aanvankelijk nog niet strikt georganiseerd. Meestal was het de oudste monnik die de psalm voorzong, terwijl de andere monniken in stilte luisterden en handenarbeid uitvoerden.

In het monastieke gebed bleven de oudtestamentische psalmen – ook bekend als de Psalmen van David – de hoofdrol spelen. Bewonderaars van

43

het monnikenleven hoorden het gezang als een aardse nabootsing van het hemelse koor van de engelen:

*In de kloosters weerklinkt een heilig koor van engelscharen, en in het begin, midden en einde ervan staat David. In de vrouwenkloosters vind je scharen van maagden die Maria navolgen, en in het begin, midden en einde staat David. In de woestijnen onderhouden mannen die gekruisigd zijn voor deze wereld een dialoog met God, en in het begin, midden en einde staat David.*¹²

(Pseudo-Chrysostomus, De poenitentia)

Aanvankelijk volgden de gebedsdiensten in stedelijke centra een andere indeling dan de monastieke. Het standaardpatroon was een dagelijks openbaar officie in de ochtend en één ’s avonds. De gezangen waren niet gebaseerd op het monastieke principe van de ‘ononderbroken psalmodie’, maar precies aangepast aan het tijdstip van de dag. De avonddienst begon met het *lucernarium*, of het aansteken van het licht. De bronnen vermelden de uitvoering van ochtend- of avondhymnen. Vanaf de vierde eeuw zouden elementen van het monastieke officie ook in stedelijke centra binnensluipen.

muziek in de oudheid

Het monastieke leven was immers uitgegroeid tot model van christelijke spiritualiteit. Het latere middeleeuwse officie zou ontstaan uit complexe interacties tussen beide tradities.

Om middernacht werd het middernachtsgebed of de nachtwake (vigilie) gehouden. De muzikale basis van de dienst was de psalmodie. De vigilie bleef niet beperkt tot zijn monastieke context, maar werd spoedig algemeen in christelijke gemeenschappen. Uit de beschrijving van Basilius over de praktijk in Caesarea maken we op dat het gebruik goed verspreid was in de oosterse kerken:

Bij ons staan de mensen om middernacht op en gaan ze naar het gebedshuis; in pijn, verdriet en bittere tranen biechten ze tot God, en wanneer ze ten slotte van hun gebed opstaan heffen ze psalmen aan. Eerst verdelen ze zich in twee groepen en zingen psalmen na elkaar. Daarna vertrouwen ze de leiding van het gezang toe aan één persoon, terwijl de anderen hem beantwoorden... Als je ons om die praktijken schuwt, moet je ook de Egyptenaren, de Libiërs, de Thebanen, de Palestijnen, de Arabieren, de Feniciërs, de Syriërs en hen die voorbij de Eufraat leven schuwen, en iedereen die nachtwaken, gebeden en psalmodie in gemeenschap onderhoudt.¹³

44

De mis – of eucharistie: de herdenking van het Laatste Avondmaal van Christus – groeide uit tot de centrale rite van het christendom. In de vierde eeuw doet de psalmodie er zijn intrede, meer bepaald tijdens de communie. De psalm onderstreept het hoogtepunt, het ultieme moment van vreugde. Tijdens de woorddienst die aan de eucharistie voorafging, werd ook een psalm ingelast. In de patristiek wordt geregeld melding gemaakt van wisselzang, waarbij twee koren elkaar beantwoorden. In Jeruzalem werden de beide psalmen van de misviering vanaf de vijfde eeuw uitgebreid met een derde: een allelujapsalm.

De literatuur van de patristiek getuigt van een intense polemiek tegen muziekinstrumenten. Elke christelijke auteur van de derde of vierde eeuw maakt denigrerende opmerkingen over het gebruik van instrumenten. Wellicht was die reactie ingegeven door hun afkeer van heidense rituelen, waarmee ze de klank van instrumenten associeerden. Ze spraken ook geregeld over instrumentale muziek in verband met seksueel gedrag dat ze immoreel vonden.

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

De professionele muzikanten genoten in de late oudheid geen sociale standing en kregen gemakkelijk de stempel van zedeloos gedrag. Toch vinden we bij de kerkvaders geen uitgesproken verbod op het gebruik van instrumenten in christelijke erediensten.

Ondanks de aanmaning van Paulus dat vrouwen beter zouden zwijgen tijdens de eredienst, namen vrouwen tot in de vierde eeuw wel degelijk deel aan het christelijke gezang. Uit sommige teksten uit de derde en vierde eeuw maken we op dat bepaalde kerkvaders er problemen mee hadden. Hiëronymus schreef vrouwen voor om psalmen binnenskamers te zingen, en niet in het bijzijn van mannen. Zijn mening werd zeker niet algemeen aanvaard. In een latere ontwikkeling zouden vrouwen wel afhaken van deelname aan het gezang, naarmate de exclusief mannelijke clerus de ritus ging monopoliseren.

1.4 Muziek in de intellectuele erfenis van de oudheid

Hoe scherp christelijke denkers ook reageerden tegen heidense muziek, toch namen ze de grondslagen van de muziektheorie integraal over. De intellectuele traditie van de late oudheid was geregeld volgens het systeem van de

45

zeven vrije kunsten (*Artes Liberales*). De functie van dit systeem was vooral educatief. Jongeren kregen eerst een opleiding in grammatica, retorica en dialectica. Die vakgebieden vormden samen het trivium. Ze gaven jongeren scholing in de kunst van het woord. Het trivium bevatte alle kennis die een persoon van stand nodig had om te kunnen deelnemen aan het openbare leven en politiek actief te zijn.

Op het trivium volgde het quadrivium, dat bestond uit de mathematische vakgebieden aritmetica, musica, geometria en astronomia. Ze waren voorbehouden aan specialisten. Het systeem van de zeven vrije kunsten had belangrijke gevolgen voor de ontwikkeling van de muziek. Zij staat immers gerangschikt bij de mathematische kunsten van het quadrivium. De oorzaak

muziek in de oudheid

voor die indeling is terug te voeren tot de oude theorie van Pythagoras, die muziek definieerde als een mathematisch studiedomein.

Voor de Latijnse kerkvader Augustinus was muziek van essentieel belang om de Bijbel te interpreteren. Muziek leidde volgens hem tot de kennis van de universele verhoudingen waarmee God het universum had geschapen. Augustinus is de auteur van een belangrijk traktaat over muziek: *De Musica*. De tekst blijft wel beperkt tot een diepgaande bespreking van metrum en ritme. Het zesde boek bevat een uitgebreide en belangwekkende analyse van het fenomeen tijd. In de studie van de relatie tussen muziek en kosmologie biedt het werk van Augustinus daarmee een origineel gezichtspunt. In de plaats van een ruimtelijke voorstelling van de kosmische harmonie verlegde hij de klemtoon naar verhoudingen van tijdsduur. Die verhoudingen roepen dan weer filosofische vragen op over hoe we verleden en toekomst moeten begrijpen. Een onderdeel over harmonie was gepland, maar niet geschreven. Het geheel maakte deel uit van een plan voor een traktaat over de zeven vrije kunsten.

In zijn bekendste boek, *Confessiones* (Belijdenissen), voert Augustinus het thema van het geheugen en de tijd opnieuw op. In een korte passage in het tiende boek verlaat Augustinus de speculatieve theorie over muziek, om zich vragen te stellen bij de praktische omgang ermee. Bij het beluisteren van religieuze hymnen in de kathedraal van Milaan ervaart hij dat de zintuiglijke schoonheid van de muziek hem afleidt van de betekenis van de woorden. Tegelijkertijd erkent Augustinus dat muziek kan helpen om bij de toehoorder een dieper gevoel van devotie bij te brengen dan woorden alleen zouden kunnen.

46

Zo drijf ik heen en weer tussen het gevaar van het plezier en de toegelaten heilzaamheid. Zonder een definitief oordeel uit te spreken ben ik geneigd om het gebruik om in de kerk te zingen goed te keuren, zodat door het genot van het gehoor de zwakkere zielen zich beter verheffen tot het gevoel van devotie. Wanneer het mij echter overkomt dat ik meer onder de indruk ben van het gezang dan van de tekst, beken ik dat ik strafbaar zondig. In dat geval zou ik liever geen muziek horen.¹⁴

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900

Latere denkers, zoals Boëthius en Cassiodorus, werkten in de zesde eeuw een encyclopedisch overzicht uit van de vrije kunsten. Boëthius vatte de theorieën van het quadrivium samen in vier traktaten. Zijn traktaat over muziek biedt een stand van zaken over het denken over muziek uit de late oudheid en zou de voornaamste bemiddelaar worden tussen de klassieke mediterrane theorieën en de cultuur van de Europese middeleeuwen. Hier ligt de basis van de diepgaande rationalistische richting die de middeleeuwse muziek zou opgaan. Boëthius gaf de theorie van de harmonie der sferen en Plato's ethosleer door aan de Europese middeleeuwen in de vorm van zijn indeling van de muziek in drie soorten en studiedomeinen: *musica mundana* (de harmonie van de wereld en het universum), *musica humana* (de harmonie van het menselijke lichaam en de ziel) en *musica instrumentalis* (de muziek op instrumenten).

Er zijn drie soorten muziek: de eerste, de muziek van het universum; de tweede, de menselijke muziek; de derde, de instrumentale muziek.

De eerste, de muziek van het universum, moet in het bijzonder worden bestudeerd in de samenstelling van de elementen en de wisselingen van de seizoenen die we waarnemen in de hemelen. Hoe zou immers het gezwinde mechanisme van de hemel kunnen bewegen in de loop van zijn baan? En ook al bereikt dat geluid onze oren niet (wat we om allerlei redenen kunnen concluderen), de extreem vlugge beweging van zulke grote lichamen kan helemaal niet in stilte gebeuren...

Wat menselijke muziek is, kan iedereen begrijpen die even kijkt naar zijn eigen natuur. Want wat anders verbindt de onlichamelijke activiteit van de rede met het lichaam, tenzij een zekere wederzijdse aanpassing en als het ware een afstemming van lage en hoge klanken in een enkele consonant? Wat anders verbindt de delen van de ziel, die in de opvatting van Aristoteles bestaat uit een vereniging van het rationele en het irrationele? Wat veroorzaakt de samenhang

47

tussen de onderdelen van het lichaam en houdt de delen ervan bij elkaar in een vastgelegde aanpassing? [...]

De derde soort muziek is degene die wordt beschreven als inherent in bepaalde instrumenten. Zij wordt veroorzaakt door spanning, zoals in snaren, of door blazen, zoals in de tibia (het Latijnse woord voor aulos)

muziek in de oudheid

*of in instrumenten die door middel van water worden geactiveerd, of door bepaalde manieren van slaan, zoals in instrumenten waarbij op een bronzen holte wordt geslagen. Al die manieren brengen verschillende klanken voort.*¹⁵

De precieze betekenis van de term *musica instrumentalis* wordt uit deze beschrijving niet helemaal duidelijk. Gaat het louter om muziek die op instrumenten wordt gemaakt, of valt de menselijke stem er ook onder? Het is aannemelijk dat Boëthius alleen doelde op de instrumenten die de theoreticus gebruikte bij zijn studie, en niet op de praktijk van het musiceren als zodanig. De latere middeleeuwse muziektheoretici zouden de indeling van Boëthius verder preciseren. Zo zou Hugo van St.-Victor (1096-1141) het begrip indelen in drie: ‘in pulsu, in flatu, in voce’ (muziek gemaakt ‘door te slaan’, ‘door de beweging van lucht’ en ‘door de stem’). Met andere woorden: percussie, fluiten en orgel, menselijke zang (‘in carminibus et cantilenis’: ‘in liederen en cantilenen’). Een andere auteur uit de twaalfde eeuw, Dominicus Gundissalinus, ziet *musica instrumentalis* als alle klinkende, hoorbare muziek: ‘sonorum armonia sensibilis’ (‘de waarneembare harmonie van klanken’).

Boëthius’ beschrijving van de ware musicus zou ook geschiedenis maken in de middeleeuwen. Hij noemt iemand pas musicus als hij de muziek theoretisch, via contemplatie, doorgrondt. Hij maakt een scherp onderscheid tussen een musicus en een handwerker, onder wie hij ook instrumentalisten rekende:

*We moeten in gedachten houden dat elke kunst en elke geestelijke discipline van nature uit een edeler karakter bezit dan handwerk, dat voortgebracht wordt met de hand en het werk van een vakman. Want het is veel groter en edeler om te weten wat iemand doet, dan om zelf te doen wat een ander weet. Fysieke techniek gehoorzaamt zoals een dienaar, terwijl de rede gebiedt zoals een meesteres.*¹⁶

Met andere woorden: de geleerde was de ware musicus. Wie instrumenten bespeelde was een handwerker. Uitzonderingen waren het orgel en later ook

zinken en trombones, instrumenten die de menselijke stem benaderen. Die hiërarchie tussen de theoreticus en de praktische musicus zou ook in de middeleeuwen van kracht blijven.

Flavius Cassiodorus was een tijdgenoot van Boëthius. Onder zijn geschriften zijn vooral *Fundamenten van gewijde en wereldlijke kennis* van belang. Hij droeg aanzienlijk bij tot een christelijke definitie van de ethische werking van de muziek:

Als het klopt dat wanneer we de geboden van de Schepper naleven en met een zuivere geest de regels gehoorzamen die hij heeft vastgelegd, dan is elk woord dat wij spreken, elke stuwning in onze aderen, door muzikale ritmen verbonden met de krachten van de harmonie. Muziek is precies de kennis van de juiste verhoudingen ('musica quippe est scientia bene modulandi').

Leven we deugdzzaam, dan staan we constant onder haar invloed, maar wanneer we onrecht doen, zijn we zonder muziek. De hemelen en de aarde, ja alles in hen dat wordt geleid door een hogere macht, zijn verenigd in die discipline van de muziek, want Pythagoras toont aan dat dit universum was geschapen en kan worden beheerst door muziek.

Muziek is nauw verbonden met de godsdienst. Kijk maar naar het decachord van de Tien Geboden, het spel op kithara en tympanum, de melodie van het orgel, de klank van cymbalen. Het psalter is zonder twijfel genoemd naar een muziekinstrument omdat het de uitzonderlijk zachte en aangename melodie van de hemelse deugden bevat.¹⁷

muziek in de oudheid

een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900