# *Cultische muziek en muziekgeschiedenis*

*Marc van Delft*

*Muziekgeschiedenis en de muziek voor de dienst van de Christengemeenschap*

# Cultische muziek en muziekgeschiedenis

Marc van Delft

Er worden wel eens vragen gesteld over het karakter van de liederen en de muziek die in de dienst van de Christengemeenschap worden gebruikt.
Er zijn mensen die qua smaak bv. deze liederen minder geslaagd vinden, die bv. meer van bekende klassieke- of romantische muziek houden.

Ik van mijn kant kan juist zeggen dat ik de liederen van de diensten en de pianomuziek van Frank Berger ideaal vind passen bij de mensenwijdingsdienst van de Christengemeenschap vanwege het modale, Neo-gotische of Neo-Renaissance-achtige karakter.

**Middeleeuwse- en vroege Renaissancemuziek**
Wanneer we terugkijken naar de muziekgeschiedenis en we gaan naar de Middeleeuwen en de (vroege) Renaissance, dan zien we dat de geestelijke muziek domineert, in een tijd dat ook de geestelijke stand nog dominerend in de cultuur was. (alleen de geestelijke stand kon lezen en schrijven in de Middeleeuwen bv.)
De muziek van die tijd stond in het zg. *Modale systeem* van de *kerktoonladders*, zoals dorisch, phrygisch, lydisch en myxolydisch. Dorisch is bv. de toonladder van D tot D, zonder kruizen en mollen, d.w.z. de pure diatoniek.
In het Gregoriaans kennen we als enige voorteken de Bes, de mol voor de B.

Kenmerkend voor de vroege meerstemmige muziek is het feit dat de terts als typisch gevoels-interval, waarmee men vreugde (= majeur- ofwel grote terts) of smart (mineur- ofwel kleine terts) uitdrukt, in de harmonie veelal werd vermeden, omdat zij in het kwartentijdperk, de verstands- / gemoedsziele-periode, nog als 'dissonant' werd ervaren.

Het begin van het bewustzijnzieletijdperk valt samen met het '*tertsentijdperk*', het tijdperk waarbij de terts als consonant werd ervaren, maar dat is ook het tijdperk waarbij het IK zodanig verder in het lichaam incarneerde, dat het (voor het muzikale bewustzijn) in het hart-long-gebied terecht kwam, waar men de terts beleeft. (de kwart-kwint beleeft men meer in / rond het hoofdgebied…)
Hierdoor ontstaat dan ook nu pas de mogelijkheid om akkoorden, (=tertsstapelingen) en meerstemmige muziek te ervaren en te begrijpen.

Pas in de 15$^{e}$ eeuw, de Renaissanceperiode, het begin van het bewustzijnsziele-tijdperk (het tertsentijdperk dus) wordt langzamerhand de terts als consonant ervaren en ontstaan majeur- en mineur-akkoorden, waarmee men meer subjectieve sym- en antipathie kan uitdrukken.

**Het bewustzijnszieletijdperk en de persoonlijke kunst**
Kenmerkend voor bewustzijnszieletijdperk en de Renaissance is het ontwaken van het IK, of liever gezegd het ego, de subjectieve gevoels-uitdrukking in de muziek wat samengaat met een meer persoonlijke kunstuitdrukking.

In de Middeleeuwen was de kunst echter nog anoniem, niemand weet bv. wie de kathedralen hebben gebouwd.

In de Renaissance ontwaakt het IK, het ego, en de zelfzuchtige trots. Dat valt samen met het ontstaan van het *portret*, en vooral het *Zelfportret* in de kunst. Ook de componisten zetten nu hun handtekening onder hun werk en er ontstaan voor het eerst bv. 'beroemde componisten', zoals Ockeghem en Josquin.

Dit 'grote ego' in de kunstuitdrukking evolueert zich na 1413 langzamerhand van het anonieme steeds sterker naar het persoonlijke.

**Renaissancemuziek**
In de muziek van de vroege Renaissance ontstaan er weliswaar drieklanken, vooral onder invloed van de Engelse muziek, (het bewustzijnszielevolk par exellence) met name Dunstable, maar in de Renaissance domineert toch nog steeds de *geestelijke muziek*, en bij de Nederlandse- ofwel Franco-Vlaamse scholen is het vooral *a capella koormuziek* in het genre van Missen en motetten.

Kenmerkend van deze muziek is dat zij nog steeds in het MODALE systeem staat, waarbij een zodanige afwisseling (in een puur diatonisch systeem) van majeur- en mineur-akoorden kenmerkend is, waarbij men nog niet zo duidelijk uitgesproken in majeur of mineur zit.

Daarom vervalt de muziek nog niet in extremen van majeur of mineur, van hemelhoog juichend of dodelijk bedroefd.

Deze koormuziek komt eerder nog meer 'neutraal' over, maar al wel gevoelig, omdat er wel volle en warme drieklanken klinken, terwijl de kwintenmuziek van de late Middeleeuwen zoals de 4-stemmige organums van Perotinus rond 1200, (de Ars Antiqua-muziek) en de 14$^{e}$ eeuwse Ars Nova-muziek (bv. 'Messe de Notre Dame' van Mauchault) door de vele kale kwintklanken nog voor ons hedendaagse gevoel meer kaal en kil overkomt. Kwinten-akkoorden raken ons gevoel niet. Kwarten en kwinten (in de harmonie) hebben meer te maken met de sfeer van het hoofd, het denken, komen ***objectief*** en soms zakelijk over. Die sfeer van het denken wat we in de modaliteit ervaren is meer verwant met de geest, het hemelse, daarom spreken we ook over 'geestelijke muziek'.

Gaan we over naar de gevoelsmatige tertsenmuziek, dan komen we in het gevoelsgebied van de borst, het hart, dan ontstaat de 'wereldlijke muziek' van het majeur- / mineurtijdperk, de meer subjectieve gevoelsmuziek van het hart.

Het dominerende thema van de oude *geestelijke muziek* is de verticale relatie van de mens met 'boven': God, de hemel, de wereld van de engelen, de geestelijke wereld.

Het dominerende thema van de *wereldlijke muziek* vanaf vooral de Barok (1600) en het ontstaan van de opera en de solozang, is de horizontale relatie van de mens met de medemens: Liefde en dood, de vreugden en de smarten die de liefde en het afscheid van de geliefden oproept. (en haat jegens de vijanden…!)

De *Renaissance-koormuziek* is een overgangsvorm, het heeft al de warmte van het gevoel maar nog niet de uitersten van de subjectieve wereldlijke vreugde en smart, daarom kan men het vaak toch nog als 'hemels' omschrijven. Denk bv. aan de muziek van Palestrina. Zij klinkt prachtig in kerken, en deze koormuziek wordt daar veelvuldig in de Nederlandse kamerkoren-cultuur uitgevoerd.

**De evolutie van het grondtoongevoel**

Ook het grondtoongevoel is in modale muziek minder uitgesproken, het wordt minder bevestigd door leidtonen zoals in de tonaliteit (in de V-I-cadens bv.), het staat dus minder stevig op aarde. Het zweeft a.h.w. meer. Ook dat is typerend, aangezien modale muziek bij geestelijke / hemelse muziek hoort, die dus niet op de aarde maar op de hemel is gericht. Het introduceren van het majeur-mineur-systeem in de Barokperiode gaat dus samen met het 'aarden' in de muziek, het benadrukken van de grondtoon, en het is dan ook geen toeval dat de tonale periode, zo tussen 1600-1900 ook de periode is van de ontwikkeling van de materialistische wetenschap (rond 1600 dat de muziek *op aarde kwam* leefde bv. Francis Bacon, die de experimentele wetenschapsmethode introduceerde!). Rond die tijd werd ook de C, de marstoon als aardetoon vastgelegd en ging men de stemmingen vastleggen in systemen die men kan meten en tellen.

Als na ca. 1870 de interesse in esoterie (en oosterse zienswijzen) weer terugkeert zien we dat dan de modaliteit ook weer terugkeert in de muziek!

**Barokmuziek**

In de Barok-periode, bij de uitvinding van de opera [1600] komen we dus steeds meer in het majeur-mineur-systeem van de majeur- of mineur-toonladder. De muziek wordt ook steeds meer *harmonisch gedacht* in akkoorden, terwijl in de *Renaissance* de muziek meer *melodisch* en *polyfoon* was gedacht. Daarom kon in de Barokperiode Rameau ook het eerste harmonieleerboek, het akkoorden-leerboek schrijven. Ook dat is kenmerkend, want de *melodie* hangt samen met het *denken*, het *akkoord* raakt direct in het hier en nu het *gevoel*.
Ook drukt het *harmonische denken* direct het *aarden* van de muziek uit!

Het genre werd nu steeds meer *wereldlijk*, de *opera* ontstaat.
Ook krijgen we een emancipatie van de *instrumentale muziek* t.o.v. de vocale (koor-)muziek. Orkest- en kamermuziek emanciperen zich, vooral *het concert* is typerend voor de barokperiode.

Toch vinden we in de Barokmuziek, alhoewel al meer emotioneel als Renaissancemuziek, toch nog steeds een bepaalde emotionele evenwichtigheid in vergelijking met bv. romantische muziek. Met name omdat men het

crescendo en diminuendo nog niet had uitgevonden, en een stuk voortkabbelt in dezelfde beweging, het z.g. 'fortspinnungstypus'. Muziek kan nog steeds overkomen als 'een zee', een voorkabbelend beekje. Een stuk, bv. een aria heeft steeds dezelfde stemming.

Ook vervalt de Barokmuziek nog steeds niet in de uitersten van 'hemelhoog juichend' en 'dodelijk bedroefd' zoals in de Romantiek mogelijk is.
Daarom kan een werk zoals de *Mattheuspassion* van Bach, alhoewel door de duidelijke majeur- of mineurstemming *warm* van uitdrukking, toch nog steeds overkomen als verheven en een beetje afstandelijk, alsof het 'over' de droevige gebeurtenissen gaat van het lijden en sterven, maar er nog niet totaal hartstochtelijk en ongeremd in opgaat, zoals bv. in een Wagner- of Puccini-opera. Daarom komen de aria's en arioso's uit de Mattheus eerder *weemoedig* over.

**De 18e eeuw**
In de 18e eeuw, in de pre-klassieke muziek (de Mannheimers) komt daar verandering in, nu ontstaat ook het crescendo en diminuendo, zodat er tijdens het werk spanning en ontspanning en stemmingsveranderingen mogelijk worden. Het genre van de symfonie ontstaat en de sonate- of hoofdvorm, waarin een dramatische ontwikkeling wordt geschilderd.
In de Barokmuziek kabbelt een stuk nog in dezelfde beweging voort.
In de 18e eeuwse klassieke muziek (Mozart-Haydn) overheerst echter vooral het majeur, en de meer lichte, vrolijke, humoristische muziek. De komische opera van bv. Mozart is dan een geliefd genre.

**De Romantische periode**
Na 1800 en met Beethoven komen we dan langzamerhand in de Romantische periode.
Niet alleen wordt de muziek dan steeds extremer in het uitdrukken van vreugde en smart, hemelhoog juichend en dodelijk bedroefd, maar ook is er een sterke *toename van chromatiek*, kruizen en mollen, waardoor *de kleine secundes* steeds belangrijker worden, en met name in *mineur*. De muziek wordt steeds zwaarder, door de chromatiek-toename kunnen de componisten steeds emotionelere muziek schrijven. Hoogtepunt van chromatiek en romantische expressie is bv. *Tristan und Isolde* van Wagner.
Er ontstaan ook sterk chromatische harmonieën om steeds subjectiever, heftiger en extremer uitdrukking te kunnen geven aan pijn, smart, onvervulde en onbereikbare liefde.
De componisten (denk bv. aan Tsjaikowsky's 6e symfonie) rollen bij wijze van spreken kermend over de grond om hun wanhoop, ontzetting en extreme pijn te kunnen uitdrukken.
Emotioneel gezien komen we nu meer bij de sfeer en de uitdrukking van het ongeremde zieleleven van een puber, het 'ongelouterde astraallichaam'.

Maar ook wordt in de romantische muziek een ongekende rijkdom aan zeer vele subtiele en intieme stemmingsmogelijkheden geëxploiteerd….
Ook qua *instrumentatiekunst* en de grootte van het symfonie-orkest vindt er een grote evolutie plaats.

De mogelijkheden om vanuit het majeur- mineursysteem uitdrukking te geven aan de extremen van subjectieve en ongeremde sym- en antipathie, versterkt door de chromatiek, gaat nu naar zijn hoogtepunt toe en bereikt vooral bij Wagner een dieptepunt, waarbij men kan zeggen: heftiger en emotioneler kan bijna niet.

Als men de oude modale muziek meer 'hemels' zou kunnen noemen, dan moet men eerder zeggen dat we in deze heftige romantische muziek eerder de muziek van 'het vagevuur', het louteringsvuur' kunnen herkennen…

Trekken we deze tendens door naar de moderne muziek dan komen we zelfs in 'de hel' terecht….:

| Middeleeuwen/Renaissance | Barok/Romantiek | 20e eeuw/expressionisme |
|---|---|---|
| Geestelijke muziek | wereldlijke muziek | (natuurmuziek…?) |
| Denken | voelen | willen |
| Kwint/kwart | terts | secunde |
| Bv. Perotinus | Bv. Bach-Wagner | Bv. Schönberg |
| Consonanten | onvolkomen consonanten | dissonanten |
| Geest | Ziel | Lichaam |
| Boven | gelijk | onder |
| God | (mede-)mens | natuur |
| Hemel | vagevuur | hel |
| Superego / bovenpersoonlijk | Ego | Onderbewustzijn |

**Nieuwe tendensen in Frankrijk**
In de 19e eeuw domineert Duitsland (en Oostenrijk) het muziekleven, en kenmerkend door de Duitse muziek was altijd al dat de nadruk op heftige en chromatische mineurmuziek lag, de Duitse muziek was altijd al emotioneler en veel chromatischer (en ook complexer) als bv. Frans-Romaans-Latijnse muziek. Louis Andriessen spreekt dan altijd over de meer *dionysische Germaanse kleine-secunde-muziek* (chromatiek) tegenover de meer *apollinische Romaanse grote-secunde-muziek*.

Kenmerkend voor de oude, meer serene geestelijke diatonische muziek (modale muziek) is de grote secunde, terwijl in de Romantiek, door de toename van Chromatiek (bv. in de Tristan van Wagner) de kleine secunde domineert.
De kunstmuziek in Frankrijk was in de 19e eeuw in verval geraakt. In Parijs domineerde de operacultuur waarbij de 'grand opera' met veel veldslagen en

revoluties op het toneel, met componisten als Meyerbeer en Mehul etc. en veel intriges en oppervlakkigheid kenmerkend was.
Voor symfonische- en kamermuziek was er nauwelijks een podium in Frankrijk en op Berlioz en Bizet na ontbraken er echte grote componisten.

Onder andere door de verloren oorlog van Frankrijk tegenover Duitsland van 1870 ontstaat in Frankrijk aan het eind van de 19e eeuw een nationalistische tendens die zich wilde afzetten tegen het muzikaal dominerende Duitsland.
Men ging zich bezinnen op de grandeur van het verleden van Frankrijk, toen Frankrijk nog de meest centrale culturele mogendheid was, en men zag dat met name in de Middeleeuwen Frankrijk de meest belangrijke cultuurinvloed had in bv. de laatmiddeleeuwse Ars-antiqua- en Ars Nova-muziek, wat samenviel met de bouw van de gotische kathedralen zoals Chartres, Amiens en Parijs, waar ook de 'Notre dame-school' van de eerste vroege vormen van polyfonie zich ontwikkeld had.
Met name waren er studies van het Gregoriaans. (de schola cantorum…)
Dit veroorzaakte een zoeken naar de eigen Franse identiteit in de muziek in een meer serene, apollinische diatonische evenwichtigheid en eenvoud.

De ultieme componist van deze tendens was *Fauré* in wiens prachtige en serene *Requiem* we deze ultieme opleving van deze verheven ziele-adel van een appolinische Middeleeuwse, Neo-Renaissance-geest kunnen beleven.

Vaak worden *Wagner* en *Fauré* als elkaars antipoden opgevoerd, Wagner als zijnde bij uitstek de representant van de dionisische Germaanse kleine-secunden-muziek, en Fauré als ultieme representant van de appolinische Romaans-latijnse grote-secunden-muziek.

Die tendens naar meer serene, Neo-Middeleeuwse, modale muziek wordt voortgezet en verder ontwikkeld in de muziek van het *Impressionisme* van Debussy en Ravel, en ook in de muziek van Holst, Vaughan Williams, Sibelius, Orff e.a. van het *Folklorisme* en veel later ook bij Arvo Pärt, in 'de nieuwe eenvoud', en in veel andere 20e eeuwse muziek.

**Over originaliteit**
Typerend voor de ontwikkeling van de Middeleeuwse naar de 19e eeuwse muziek was ook dat we in het tijdperk van de bewustzijnsziel kwamen, van het INDIVIDUALISME, en daarom wordt de muziek steeds persoonlijker en ook origineler.
Naar de 20e eeuw toe neemt dat steeds meer toe, tot het in de 20e eeuw tot een soort absurde en extreme eis van 'originaliteitswoede' terecht komt, waarbij het 'Modernisme' het uiteindelijke gevolg was. Ieder stuk moest weer extreem 'origineel' of liever gezegd 'modern' zijn, wat ontaardt in een soort wedstrijd van wie er de meest 'originele' of 'vernieuwende' muzikale uitvinding deed.

In de 19e eeuw is er nog een algemeen muzikaal idioom, maar iedere componist heeft zijn eigen stijl.

In de 20e eeuw moet je om 'origineel' te zijn ook nog je eigen muzikale 'idioom' uitvinden.

Het is in ieder geval duidelijk dat dit tot 1945 nog een normale en gezonde ontwikkeling was.

Het verschil in 'eigen stijl' (en idioom…) is in de Renaissance (bv. het verschil tussen Ockeghem en Obrecht) nog minder groot als in de 19e eeuw (bv. het verschil tussen Wagner en Fauré, of tussen Brahms en Rimsky Korsakow…).

Door het herleven van de neo-middeleeuwse muziek aan het eind van de 19e eeuw wordt ook de egocentrische behoefte om zich zo nodig van anderen te moeten onderscheiden in de uitdrukking van het eigen ego in de muziek minder urgent. Er ontstaat meer een tendens van loskomen van het zelfzuchtige ego, en een Middeleeuwse bescheidenheid en deemoed kan terugkeren in de mentaliteit van de kunstenaar.
Dat drukt zich bv. uit in het feit dat voor een aantal 20e eeuwse kunstenaars het 'kunstenaarschap' in de zin van dat het tijdperk van 'de grote kunstenaar met het kolossale ego' is afgelopen, en de componist zichzelf weer meer als een 'ambachtsman' gaat zien, zoals bv. bij Hindemith en Strawinsky.

**Neomodaliteit**
Toch is de nieuwe modale neo-middeleeuwse muziek geen terugval in de echte oude Middeleeuwse- of renaissancemuziek, want in de muziek van Fauré, Sibelius, Holst, Vaughan Williams, Ravel, Debussy en later bv. Orff (en Strawinksy) , zien we dat de ervaring van wat de gehele muziekgeschiedenis heeft opgebracht in deze muziek doorwerkt. De muziek is toch 'volwassen' geworden, maar de persoonlijkheids- of egocultus is a.h.w. naar een meer verheven niveau getransformeerd.

**De fin de siècle van rond 1900 en de nieuwe spiritualiteit**
Nu komen we dan aan in de periode van het eind van de 19e eeuw.

Tussen 1880-1913, in de 'bel epoque', vinden we een periode die vaak wordt gekenmerkt als de 'duizelingwekkende jaren', door de enorme bloei van de cultuur en de ongekende hoeveelheid geïnspireerde meesterwerken die dan ontstaan.
Het is de tijd van de laatromantiek, impressionisme, expressionisme, Jugendstil, symbolisme, de tijd van de late Wagner, Bruckner, Mahler, Debussy, Ravel, Fauré, de vroege Strawinsky, maar ook van Gaudi, Couperus, van Eeden, Kloos, Mucha, Horta, Munch, Freud, Blavatsky, Steiner, etc.

In dezelfde periode dat er naast de Laat-romantiek in Duitsland in Frankrijk de neomodale en impressionistische muziek ontstaat, zien we dat na een eeuwenlang domineren van het materialisme in de wetenschap, er een zoektocht ontstaat naar  en een weder opleven van de verloren en verborgen esoterische kennis en een hernieuwde verbinding met de geestelijke wereld.

In de 70-er jaren van de 19e eeuw ontstaan de boeken van Blavatsky en de theosofische vereniging, die een enorme belangrijke invloed heeft op de cultuur en op de kunstenaars van het 'Fin de siècle', het 'bel epoque', zoals Sibelius, Scriabin, Holst, het symbolisme, etc.

In 1900 begint Rudolf Steiner dan met zijn voordrachtswerk, die deze impuls verder voortzet en transformeert naar een hernieuwing van het esoterisch christendom.

**Van Wagner naar Steiner**

Ook bij Wagner zien we dat hij weer verbinding zoekt met de verloren verbinding met het goddelijke, zoals dat in de Middeleeuwen er nog wel leek te zijn, bij de ridders van de Graal, de zoektocht naar het esoterisch christendom, en in zijn laatste opera 'Parsifal' wilde Wagner niet alleen een 'Gesamt-kunstwerk' scheppen (waarin alle kunsten weer samen kwamen) , maar ook wilde hij het uiteenvallen van de cultuur in wetenschap, kunst en godsdienst weer samenvoegen in een 'Bühnenweihfestspiel', een gewijd mysteriedrama.

Het theatertoneel moest eigenlijk ook weer een tempel of een kerk worden, en in de muziek van Wagners Parsifal zien we dat hij in de graalstempel-scènes na een heel leven van hartstochtelijke, romantische, extreem chromatische gevoelsmuziek weer terugkeert naar een neomodaal sereen muzikaal idioom, wat weer veel dichter bij het Requiem van Fauré staat als zijn eerdere werken. Met name in bv. het graalsthema en het 'geloofsthema' vinden we deze pure, bijna Renaissance-achtige diatoniek weer terug.



Opmerkelijk is de volgende anecdote:
Nietsche, die een groot voorstander was van de dionisische Germaanse geest, en het individualisme, de zelfzucht en het kolossale ego van de ‘Uebermensch’, was een groot bewonderaar van Wagner, die in zijn ‘der Ring des Nibelungen’ die geest van de oud-germaanse helden- en Ik-cultus van de superheld Siegfried tot leven had gebracht.
Tijdens een wandeling vertelde Wagner aan Nietsche echter van zijn plannen om een drama van Parsifal te gaan maken, en wellicht hoe daarbij de meer appolinisch Latijnse geest van deemoed en Middeleeuwse religiositeit om de hoek zouden komen kijken. In de ogen van Nietsche, die een verachting voor het Christendom had en hierin de mentaliteit van de ruggengraatloze ‘Untermensch’ zag, een verkeerde weg die Wagner op zou gaan….
Toen er een splitsing van een weg kwam ging Nietsche het andere pad op, en ze gingen elk huns weegs en hebben elkaar nooit meer terug gezien.

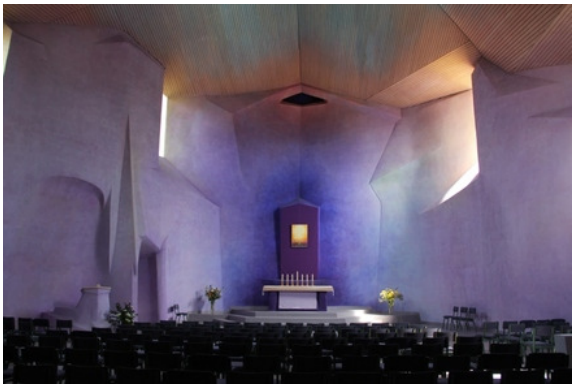
Samen met Schuré bezocht Rudolf Steiner de Festspielen van Wagner in Bayreuth (Parsifal), wat hem de impuls gaf om dat Wagnerse ideaal van een ‘Bühnenweihfestspiel’ en een ‘Bühnenweihfestspielhaus’



voort te zetten in zijn eigen mysteriedrama’s en in de bouw van het eerste Goetheanum.



**De muziek voor de Christengemeenschap**
Later kwam daar uit voort de oprichting van de christengemeenschap, waarin we in de mensenwijdingsdienst dezelfde serene, verheven, plechtige sfeer kunnen herkennen die we ook in de graalsburchtscènes van Wagners Parsifal en Steiners mysteriedrama's kunnen herkennen.



In de heilige tempel zoals de cultische ruimte van de Christengemeenschap, daar hoort dan ook de muziek bij die uit deze stroom en tendens voortkomt, de muziek moet een Neo-Middeleeuwse of Neo-Renaissance achtige sereniteit en verhevenheid ademen, zoals we in het Requiem van Fauré, of de Graalsmuziek van Wagner kunnen ervaren, of bv. de vroege mystieke Satie, het Requiem van Duruflé, of de langzame inleiding tot de 2$^{e}$ symfonie van Vaughan Williams.



Een vrolijke Mozart-mis, een bombastische mis of oratorium voor koor en orkest zoals het requiem van Verdi, missen van Haydn, Schubert, Berlioz, Dvorack, in een tonaal majeur-mineursysteem zou in deze serene, verstilde, waardige, meditatieve sfeer van de mensenwijdingsdienst niet op zijn plaats zijn.

Ik vernam ook dat toen aan Steiner werd gevraagd welke muziek het beste in de dienst van de Christengemeenschap zou passen hij het over Renaissancemuziek had….

Kenmerkend voor veel liederen van de Christengemeenschap is dat we in de harmonie vaak de [middeleeuwse] kwintklanken aantreffen, of een bepaald soort uit kwintstapelingen voortkomende akkoorden.

Het hele muzikale idioom van deze liederen is duidelijk een voortzetting van deze Neo-modale muziek die aan het eind van de 19e eeuw is ontstaan als uitdrukking van een hernieuwde zoektocht naar de verloren verbinding met het goddelijke. (en eenvoud als kenmerk van het ware !)

We vinden ook vaak een terugverwijzen naar modaliteit, de kerktoonladders, bv. het D dorisch, en een ingehouden, ingetogen en verheven stemming.

**Deemoed en gelatenheid**

Door het ontwaken van de bewustzijnsziel ontstaat in de 15e eeuw eerst een benadrukken van het subjectieve ego, het "Ikku-ikku-ikku"...
Maar dat lagere Ik moet op een gegeven moment toch worden ontstegen door de oproep van Paulus van het 'niet Ik, maar de Christus in mij'…

Ook Steiner noemt in 'Hoe verkrijgt men bewustzijn op hogere gebieden' de deugden op die de mens zou moeten ontwikkelen teneinde zich geestelijk te evolueren tot een verlichte ziener, en dat zijn bv. deemoed, verering, bewondering, onbevangenheid, openheid, gelatenheid van gevoelens etc.
Hier keren de Middeleeuwse deugden weer terug die zich uitdrukken in de bescheidenheid en anonimiteit van de middeleeuwse kunst: deemoed, bescheidenheid.
Het gaat niet om het kolossale ego met het ongelouterde astraallichaam, met alle al te persoonlijke emoties, hier gaat het om het opnieuw verwerven van deze middeleeuwse deemoed, bescheidenheid en gelatenheid.

Maar net als de muziek van het Requiem van Fauré is het niet een letterlijk terugkeren naar de naïeve en kinderlijke staat van de middeleeuwse ziel, die nog in de periode van de verstandsziel leefde, maar om het reinigen en zuiveren van dit rijpe, volwassen, individualistische Ik in de fase van de bewustzijnsziel, die echter door het werken aan het louteren van het astraallichaam, al op weg gaat om al iets van het geestzelf, het manas te ontwikkelen.

Het is dus een hernieuwde terugkeer naar de geestelijke kunst van de Middeleeuwen, met de verworvenheden van de nieuwe tijd.

Interessant is het gegeven dat Parsifal de fase van de bewustzijnsziel symboliseert, en zijn zoon Lohengreen de fase van het geestzelf.
Over beide figuren componeerde Wagner een 'opera'.

De cultische pianomuziek van Frank Berger die in de dienst wordt gespeeld, ademt dezelfde verheven sfeer, in een toch iets moderner idioom, met een sterke invloed van het impressionisme, met name in het ruimtelijk en vaak mystiek aandoende pedaalgebruik.

Marc van Delft
2016

Korte versie / samenvatting:

# Cultische muziek en muziekgeschiedenis

Marc van Delft

Er worden wel eens vragen gesteld over het karakter van de liederen en de muziek die in de dienst van de Christengemeenschap worden gebruikt.
Er zijn mensen die qua smaak bv. deze liederen minder geslaagd vinden, die bv. meer van bekende klassieke- of romantische muziek houden.

Ik van mijn kant kan juist zeggen dat ik liederen van de diensten en de muziek van Frank Berger juist ideaal vind passen bij de mensenwijdingsdienst van de Christengemeenschap vanwege het modale, Neo-gotische of Neo-Renaissance-achtige karakter.

Wanneer we naar de muziekgeschiedenis kijken, dan zien we dat de periode van de Middeleeuwen en de Renaissance gekenmerkt wordt door het overheersen van GEESTELIJKE MUZIEK.
Dat viel in een periode dat men het MODALE TOONSYSTEEM gebruikte met de kerktoonladders, dorisch, phrygisch, lydisch, myxolydisch.
De muziek was voornamelijk vokaal en polyfoon, men dacht nog niet in akkoorden.
In de harmonieën overheersen in de Middeleeuwen eerst de kale en afstandelijke kwintklanken, in de Renaissance emancipeert zich dan de drieklank, de tertsenstapeling als samenklank*.
Maar in deze modale koormuziek, denk bv. aan Palestrina, is er nog geen groot verschil tussen majeur en mineur. Majeur- en mineur-akkoorden worden in dit diatonische idioom [zonder chromatiek] afwisselend gebruikt, zodat niet van uitgesproken vrolijke of droevige muziek kan worden gesproken.
De muziek is daardoor eerder meer neutraal van stemming.
Deze oude muziek is verticaal gericht op de wereld boven, God, de geestelijke wereld, de engelen, het is meer bovenpersoonlijke, meer ‘hemelse’ muziek.
Ook het grondtoongevoel is minder uitgesproken, het wordt minder bevestigd door leidtonen zoals in de tonaliteit, het staat dus minder stevig op aarde.
Tonale muziek is juist wel sterk op aarde staand.

Komen we nu in het tonale tijdperk, het tijdperk van de majeur- / mineur-toonladders, dan komen we in de periode van de Barok t/m rond 1900.
Deze muziek is vnl. WERELDLIJKE MUZIEK.
De muziek is ook veelal instrumentaal en harmonisch gedacht in akkoorden.

In die muziek is het verschil tussen majeur en mineur veel duidelijker en extremer, het is de muziek die op subjectieve wijze uitdrukking geeft aan heftige smart en pijn, die hemelhoog juichend of dodelijk bedroefd is.
Bovendien wordt het stevig op aarde staan sterker benadrukt door de leidtonen.
Het thema is horizontaal, gericht op de medemens en geeft uitdrukking aan de vreugde en smart die de liefde en de dood van de geliefde medemens oproept.
Het is persoonlijke, subjectieve muziek, waarbij het subjectieve ego wordt benadrukt. Het gaat om DE ZIEL van de mens, in al zijn ongelouterde astraliteit en hartstochtelijkheid, men zou het eerder met het 'vagevuur' kunnen vergelijken…

In de Romantiek komt deze tendens tot een hoogtepunt, met name ook door een toename van chromatiek en mineurmuziek in vooral de Duitse muziek zoals van Wagner, Tsjaikowsky e.a. in de 19e eeuw. We komen dan bij een soort muziek waarbij de componist a.h.w. kermend van ellende over de grond rolt, zwelgend in zelfmedelijden zijn wanhoop uitschreeuwende, zoals een puber, hemelhoog juichend en dodelijk bedroefd.

In de 20e eeuw ontaardt dit tot de muziek van het expressionisme, waarbij we zelfs de indruk krijgen dat deze muziek met een chaotische dissonantenchaos regelrecht uit het gekkenhuis of de hel komt...

Na 1870 zien we vooral vanuit Frankrijk een tendens verschijnen om zich tegen deze tonale dionisische Germaanse [Duitse] kleine secunden-muziek af te zetten en op hernieuwde wijze weer terug te keren naar de serene sfeer en eenvoud van de Middeleeuwen en Renaissance met de apollinische Romaans-Latijnse grote-secunden-muziek van de zuivere modale diatoniek.
Met name wordt dan Fauré, met zijn prachtige serene Requiem als een antipode van Wagner gezien.
Maar ook Wagner streeft in zijn laatste opera Parsifal weer terug naar een meer serene, neo-Renaissance-achtige sfeer als hij de graalstempel uitbeeldt.
Later komt daar de impressionistische muziek uit voort van Debussy, Ravel, Holst, Vaughan Williams, Sibelius en in de 20e eeuw zet het zich voort bij Orff (neomiddeleeuwen), in veel folkloristische muziek, en tenslotte in de minimal Music en de Nieuwe Eenvoud van Arvo Pärt etc.

Deze tendens die na 1870 ontstaat valt samen met een hernieuwde interesse in esoterie.
De tijd rond 1900 worden ook wel eens de 'duizelingwekkende jaren' genoemd, vanwege de ongekende bloei van de kunst en van vernieuwende ideeën etc.
De theosofie heeft een enorme invloed op de kunst van het bel epoque, zoals de art nouveau en het symbolisme, waaruit dan ook weer de antroposofie voortkomt.

Steiner bezoekt met Schuré de Parsifal in Bayreuth, en daaruit komt dan voort, de impuls van de mysteriedrama's en het Goetheanum.

Later ontstaat dan de impuls van de Christengemeenschap, waarvan de cultische dienst dezelfde verheven, serene sfeer, waardigheid en plechtigheid heeft als bv. de mysteriedrama's van Steiner.

Het is natuurlijk vanzelfsprekend dat er dezelfde soort waardige en verheven muziek bij hoort als die welke bij deze impuls hoort: De neo-modale serene muziek zoals bv. Fauré's Requiem, de vroege mystieke Satie, Debussy etc. Steiner zou gezegd hebben dat er renaissancemuziek bij hoort. In dit geval dus Neo-renaissancemuziek.
Kenmerkend voor de liederenstijl van de Christengemeenschap is de modaliteit, bv. dorisch in D, de kerktoonladders, de sobere, ingetogen plechtigheid en waardigheid, en het veelvuldig voorkomen van kwintklanken die meer aan het geestelijke als aan het astrale appelleert.
De cultische pianomuziek van Berger heeft iets van de mystieke stemming die men ook bij Debussy aantreft, met haar fraaie pedaaleffecten.

_____

* Het begin van het bewustzijnsziele-tijdperk [15$^{e}$ eeuw] is ook het 'tertsentijdperk', waarbij men de terts vanuit zijn gevoel beleeft. De Middeleeuwen is het einde van het Verstandszieletijdperk, het 'kwartentijdperk'.





