Ontwikkelingen in de moderne muziek

Spirituele achtergronden van de muziekgeschiedenis

Door:

Marc van Delft

2018

Ontwikkelingen in de moderne muziek – spirituele achtergronden

Door: Marc van Delft

Om een inzicht te krijgen in het wezen van de moderne muziek, de muziek van de 20e en begin 21e eeuw, is het noodzakelijk om te kijken naar de verschillende ontwikkelingslijnen die zich daarin uitdrukken, en wat voor interacties die verschillende lijnen van ontwikkeling met elkaar hebben.

De verdichting van het intervalbeleven vanaf de oertijd

Rudolf Steiner beschrijft dat de mens in de evolutie vanaf de oertijd tot nu toe eerst met de ziel buiten zijn lichaam leefde, in de goddelijke wereld, in een soort kosmische extase, en dat trapsgewijs langzamerhand de ziel (en het 'Ik') steeds meer en dieper incarneerde in zijn lichaam.
Muzikaal drukte zich dat er in uit dat de oermens leefde in zeer grote intervallen, die ook de muzikale extase uitdrukken, en dat de intervallen waarmee men zich gevoelsmatig verbonden voelde ook steeds kleiner werden, naarmate de ziel ook a.h.w. 'kleiner' werd en steeds meer in zijn lichaam paste.

De oermens van de lemurische evolutiefase leefde in decimes en nones, de mens van de Atlantische evolutieperiode leefde in septiemen en later sexten, de kwint werd het primaire interval van de oude Chinezen (samenhangend met de pentatoniek), het verdichtte zich tot de kwart in de Grieks-Romeinse cultuur-periode (vandaar dat men de toonscala's ordende in tetrachorden) en in het bewustzijnszieletijdperk (vanaf 1413) komen we in het 'tertsentijdperk'.
Als we in het majeur-mineur-tijdperk komen waarbij de grote en de kleine terts in de toonladders en de drieklanken bepalend zijn voor het majeur- en mineur-gevoel, dan wordt bij de diep met zijn Ik in zijn lichaam geïncarneerde moderne mens de terts *het* (consonante) gevoelsinterval van deze tijd.
(in de Middeleeuwen gold de terts nog als 'dissonant'!)

Voor de toekomst voorziet Steiner dat we dan in het secunde-tijdperk zullen komen, wat bij Debussy, Copland, Britten, jazzmuziek en Reich al een beetje te beleven valt, waar akkoorden met grote secundes en diatonische clusters al steeds minder als 'dissonant' worden ervaren.

In de nog verdere toekomst zouden we dan uiteindelijk uitkomen bij de muziek 'Von den einzelne Ton'…

Van die meditatieve priemenmuziek 'von den einzelne Ton' is al iets te beleven in allerlei moderne meditatieve muziek, zoals van Morton Feldman, *Lontano* en *Lux Aeterna* van Ligeti (in de mikropolyfonie), de 2e symfonie van Gorecky (het

kosmische slot), Pärt en andere componisten van ‘de nieuwe eenvoud’, in meditatieve New Age muziek, en vooral bij de componist Scelsi[1]….

Maar dat is wel een soort onvolmaakte of te vroege anticipatie op die ‘toekomstmuziek’ vanuit de bril van het tertsentijdperk, omdat we daar psychisch in feite nog niet aan toe zijn.

Het is a.h.w. vergelijkbaar met bv. de communistische dictatuur van Lenin en Stalin, die al [als karikatuur] vooruitwijst naar het toekomstige 6e Russisch-Slavische geestzelf-tijdperk van de broederliefde, maar dan nog steeds vanuit de materialistische bril van de bewustzijnsziel.

In feite leven we toch nog steeds gevoelsmatig in het tertsen-tijdperk, en 99 % van de mensheid luistert naar- en waardeert alleen maar tonale (modale) muziek. Het waarderen van bv. atonale en dissonante muziek is een zaak van slechts een zeer kleine elitegroep van intellectuelen, en deze luisteren vaak niet eens met hun gevoel naar muziek, omdat ze zeer gericht zijn op het verstand, op hun theorieën, en een puur intellectuele benadering hebben van de muziek.
Men spreekt dan vaak over ‘Augenmusik’, omdat belangrijker is hoe de partituur eruit ziet en wat voor ‘mooie (conceptuele) theorieën’ de componist verkondigt, dan hoe het werk daadwerkelijk klinkt….

Überhaupt luistert 90% van de mensheid alleen maar naar (tonale) amusements-muziek.

Het opstijgen in de boventoonreeks en de emancipatie van de dissonant

Het proces wat Steiner beschrijft van de verkleining van het intervalbeleven vinden we min of meer terug in de beleving van de intervallen in de harmonie.

De eerste lijn van ontwikkeling die ik wil beschrijven is die ontwikkelingslijn die men vergelijkt met het opstijgen in de ***boventoonreeks***[2], wat vooral betrekking heeft op de harmonie.
De toonsafstanden worden dan steeds kleiner, te beginnen met octaaf, kwint, kwart, grote terts, kleine terts en vervolgens krijgen we steeds kleinere secundes, de grote secundes worden langzamerhand kleine secundes, en hoe hoger in de boventoonreeks, hoe kleiner de afstanden worden.

---

[1] De Nederlandse componist Jan van der Putte gaat het verst in die ‘priemenmuziek’. Hij schreef bv. een stuk voor één pauk met één paukenstok van ca. 3 kwartier!

[2] De boventoonreeks is: C-G-C-E-G-Bes-C-D-E-Fis-G-A-Bes-B-C, etc.

Dit vergelijkt men dan met de ontwikkeling in de harmonie.

In de oudheid waren slechts de priem en het octaaf in gebruik als samenklank, de muziek was eenstemmig, denk aan etnische muziek en het Gregoriaans.

Dan beginnen in de late Middeleeuwen in de Notre Dame school met de parallel organums de kwint en de kwart als samenklank geaccepteerd te raken.

In de 4-stemmige organums van Perotinus vind men weliswaar vreemde dissonante toonbotsingen, maar op de zwaartepunten klonk de kwintklank.

Rond 1400 komt vanuit Engeland met Dunstable de 'Engelse terts', die in hun Faux Bourdon (en zelfs al bij de barden) al eerder als in Europa een geaccepteerde samenklank was, langzamerhand het vasteland binnen….

Maar nog lang vond men op het slotakkoord toch weer een (kale) kwintklank.

In de Renaissance-vocaal-polyfonie wordt de terts nu volledig als drieklank als consonant geaccepteerd [bv. Palestrina]. Eerst de grote-, dan de kleine terts. Opvallend is wat dat betreft het feit dat ook de Barokstukken in mineur meestal toch steeds met een majeur=grote terts-drieklank, de 'Picardische terts' eindigen [bv. Bach, 1e deel Mattheus-passion], dus de mineurterts / mineur-drieklank werd dan toch aanvankelijk nog als een 'beetje dissonant' ervaren…

Langzamerhand ontstaan septiem-akkoorden, zoals het dominant-septiem-akkoord als eerste [G-B-D-F], dus akkoorden met secundes en septiemen in de tertsen-stapeling komen steeds meer voor, maar natuurlijk niet als slotakkoord.

In de Romantiek, bij Wagner zien we dan een verdere 'emancipatie van de dissonant': Er is een toename van chromatiek, de mineurtoonladder emancipeert zich t.o.v. de majeurtoonladder en Wagner gebruikt bij voorkeur vier septiem-akkoorden[3], die zich vaak pas in het slotakkoord in een (grote) drieklank oplossen. Het verste ging hij daarin in zijn opera 'Tristan und Isolde'.

In de Duitse laatromantiek gaat die ontwikkeling bij bv. de late Bruckner en de late Liszt, R. Strauss [bv. Elektra], Mahler en anderen nog verder, en ontstaan er af en toe complexe none- en undecime-akkoorden, terwijl in de complexe chromatiek de binding met de grondtoon soms even lijkt los te laten.

Deze ontwikkeling leidde in de visie van Schönberg onontkoombaar tot het dissonante en atonale muzikale idioom van het Expressionisme.
[bv. de opera 'Erwartung' en de 5 orkeststukken]

---

[3] Wagners favoriete septiemakkoorden zijn:
1/ Het Dominant-septiemakkoord [G-B-D-F],
2/ het halfverminderd septiem-akkoord [B-D-F-A] [of: D-F-A-B, het $S_{5/6}$-akkoord]
3/ het verminderd septiem-akkoord [B-D-F-As],
4/ het klein septiemakkoord [A-C-E-G]

De conclusie dat daarmee de tonale muziek verouderd was en men voortaan alleen nog maar atonale en dissonante muziek moest componeren is echter een dwaalspoor, want als men goed naar de muziek van de laatromantiek kijkt, dan ziet men dat die toename van chromatiek en dissonantie in dienst stond van een toenemende heftige muzikale expressie, van dramatiek, bv. de uitdrukking van wanhoop, en dat echt atonale passages maar van voorbijgaande aard waren. [bv. passages met parallelle verminderde septiemakkoorden bij Liszt]

Immers, de muziek werd wel complexer en dissonanter, maar nooit atonaal, want de grondtoon en de basisdrieklank blijft de basis van de boventoonreeks, ook in de hogere gebieden van die boventoonreeks.

Er is ook geen componist geweest die ooit heeft gedacht: 'Nu ga ik eens voor de lol lekker complex chromatisch componeren'. Chromatiek en dissonantie stonden altijd in dienst van de expressie. Wagners beroemde 'Tristanakkoord' was niet een product van iemand die dacht: 'Laat ik eens een lekker gek chromatisch akkoordje bedenken', maar: 'Hoe kan ik nu op een nog smachtender wijze als voorheen de tragiek van de onbereikbare liefde uitdrukken'….

Maar de emancipatie van de dissonant ging verder:

In de muziek van Debussy, Britten, Copland en Strawinsky en in Jazzmuziek lijkt het erop dat complexe akkoorden met (diatonische) grote secundes steeds meer geaccepteerd raken als samenklank, bv. diatonische cluster-akkoorden.

Bij de atonalen en modernisten worden dan nog dissonantere akkoorden, bestaande uit veel kleine secundes gebruikt, alhoewel ik niet geloof dat de huidige gemiddelde mens dat ooit als 'consonant' zal ervaren….

Als je de harmonieën nog verder in elkaar zou persen dan zou je op een gegeven moment bij nog kleinere intervallen uitkomen, Micro-intervallen, kwarttonen e.d.
Componisten als Alois Haba hebben daarmee geëxperimenteerd.

Het psychologische effect gaat dan nog verder als de wanhoop en ontreddering van de laatromantiek en het expressionisme met hun dissonante akkoorden. Mikro-intervallen - zoals in de opera 'de Moeder' van Haba, geeft een soort huilerig effect, superklaaglijk dus, het lijkt wel op het dreinen van een baby, het lijkt steeds meer over te gaan in een soort dierlijk-submenselijk janken.

En in 'Threnody for the victims of Hiroshima'van Penderecky (met veel clusters en glissandi) komen we in het bereik van de pure horror-muziek [zie bv. de film 'The Shining', of 'Twin peaks'] waarbij de wereld van de spoken, boze geesten, waanzin, de hel, de atoombom- en radioactieve effecten van totale vernietiging en 'Verwesung', het uit elkaar vallen en zelfdestructie, de asurische en plutonische hel, psychosen en schizofrenie ed. om de hoek komt kijken….

Parallellen met de moderne kunst zijn ook duidelijk te zien [denk bv. aan de Kooning, Francis Bacon, etc.].

Als je clusters van micro-intervallen gebruikt, dan hoor je op een gegeven moment ook geen tonen meer, dan gaat het akkoord klinken als een ruisklank, als pure 'klank', daarom spreekt men bij dit soort ultra-dissonante muziek niet meer van tonen, van een tooncompositie, maar van een 'klank-compositie'[4].

Als we de beschreven ontwikkeling in een soort schema samenvatten, dan zien we het volgende:

-1/ Middeleeuwse en Renaissance-muziek van consonanten, kwinten en daarna zuivere drieklanken als de geestelijke (denk-) muziek van de 'hemel' a.h.w. [ook in haar onderwerpen: Missen, motetten etc. = geestelijke muziek]

-2/ Barok, Klassiek en Romantiek als de tertsen-gevoels- en ziele-muziek, ook met septiemakkoorden en chromatiek, als de wereldlijke zielemuziek van a.h.w. het 'vagevuur' / 'louteringsvuur', met als hoofdthema's: Liefde en dood, de muziek van het hart, de ziel, opera, symfonie, lied, symfonisch gedicht, etc.

-3/ laatromantiek, expressionisme, atonaliteit, 12-toonsmuziek, modernisme en avantgardemuziek [bv. Stockhausen, Gubaidulina, Boulez, Pendrecki etc.] t/m mikrotonen, als a.h.w. 'de muziek van de hel', het onderbewuste, het ES / Libido, de sexdriften, de nachtmerrie, het wilsgebied van de onderbuik, de begeerten en driften, het ES/libido, oertrauma's uit de babyfase, dromen, het totaal irrationele, de chaos, vaak verbonden met modern ballet [bv. de sacre].

[4] Van tonen komen we dan bij klanken uit, van de parameter *toonhoogte* komen we dan bij de parameter *toonklank*, een hele andere parameter .
In de 12-toonsmuziek en in consequente atonaliteit wordt het toon- en interval-beleven teniet gedaan. Atonale modernistische muziek wordt meestal als 'chaos' ervaren omdat de mens nu eenmaal zo in elkaar zit dat hij alleen de tonale ordening als orde kan beleven. Bij andere vormen van (bedachte) ordeningen [zoals de 12-toonsmuziek en seriële muziek] hoort men die ordening niet en wordt het meestal als 'Chaos' ervaren. Het klinkt vaak hetzelfde als de 'toevalsmuziek' van John Cage, als volkomen willekeurig.
In atonale muziek maakt het bovendien niet meer uit of men een As of een Gis schrijft, het verschil tussen een kleine sext en een overmatige kwint is immers alleen maar beleefbaar in tonale muziek. Daarom is atonaliteit geen 'verrijking' van het toonbeleven maar juist een verarming. Men gaat de tonen niet meer als interval beleven vanuit onderlinge toonrelaties, maar als op zichzelf staande abstracte toonhoogten zonder onderling verband. Dat veroorzaakt een afstomping van het toon- / intervalbeleven. Het maakt dan niet meer uit welke tonen men hoort, de muziek wordt een amorfe grijze massa (luister bv. naar de late Schönberg of naar Peter Schat). De tonen worden alleen nog als 'klank' gezien. Daardoor ontstaat er een totale onverschilligheid t.o.v. de muziek, want het maakt niet meer uit wat voor tonen men hoort, daarom is veel van deze muziek ook heel saai en grijs.
De volgende consequente stap is dan de afschaffing van de tonen en de pure ruis-klanken-compositie, zoals 'musique concrète' en veel elektronische muziek.

De verwijding van de melodiebeweging

Een andere ontwikkeling die zich afspeelt vanaf de Middeleeuwen is de verwijding van de melodiebeweging.
Hier speelt zich eigenlijk het tegenovergestelde af als in de harmonie:
Terwijl in de harmonie er een inkrimpende tendens is te bespeuren, van octaaf, naar kwint, kwart, terts, secunde, gaat de ontwikkeling in de melodiebeweging precies omgekeerd.

In etnische meditatieve oermuziek vinden we vaak priemenmuziek, zoals de didjeridoe van de Aboriginals, het Tibetaanse OM-gezang (met de boventonen…), de monotone Indianenmuziek, en primitieve een-, twee- en drietoonsmuziek, met een kleine melodieomvang en veel monotone herhalingen.

In het Middeleeuwse Gregoriaans met het eindeloze psalmodiëren tijdens de kerkdienst vinden we dan de 'priemenmuziek' van de voortdurend herhaalde toon, een muzikaal devoot bidden uitdrukkende….

De melodiebeweging in het Gregoriaans draait natuurlijk ook om kleine intervallen, geen grote sprongen, en ook de stem- en melodie-omvang is heel beperkt. (dat geldt ook voor de vroege meerstemmige middeleeuwse muziek)

De grote tendens in de westerse muziek is dat de melodie-omvang, de geprefereerde gebruikte intervallen en de stemomvang steeds groter worden.

Men interpreteert dat zo, dat de kunst van de Middeleeuwen anoniem was, bescheidenheid, onderwerping en deemoed waren deugden, men maakte zich klein a.h.w. t.o.v. de Grootse Vader God en de bisschop en de autoriteiten.

In de Renaissance komen we echter in het IK-tijdperk, en vanaf dat moment worden de kunstenaars steeds zelfbewuster, en willen zich niet meer deemoedig anoniem en bescheiden onderwerpen, men wordt trots en hoogmoedig, men wil zijn Ik laten gelden, men wil beroemd worden en van aanzien, men wil een duidelijk persoonlijk stempel op de kunst zetten en als kunstenaar worden vereerd en aanbeden, als 'grote' componist te boek komen te staan, en die devote Middeleeuwse nederige onderwerping van zich afwerpen.

Daarbij past het niet meer om zich alleen in kleine en bescheiden intervallen uit te drukken, bij het zich manifesteren van de persoonlijkheid hoort ook dat de melodiebeweging steeds minder klein en nederig wordt, maar een steeds grootser gebaar gaat krijgen, wat bij steeds grotere intervallen in de melodie hoort.

In Renaissance- en Barokmuziek beweegt zich de melodie dan vooral in waterachtige secunde-bewegingen, vooral Bach [Beek!] is een muziek van de eeuwige stromende beweging, als van een oceaan van tonen, die maar eeuwig lijkt door te stromen; men noemt dat het 'Fortspinnungstypus', alles stroomt en

beweegt in stromende secunden-bewegingen, ook de bas, waardoor er ook veel akkoord-veranderingen plaatsvinden. Daarom past ook niet een al te snel tempo, de beweging is flegmatisch, een rustige stromende beweging als van water.

De periode van de klassieke muziek kenmerkt zich vooral door een tertsen-beweging, de gebroken drieklanken, o.a. die 'Rakete' genoemd, ook in de begeleiding vinden we dat, de Albertijnse bas van de gebroken drieklanken. Daarom komt deze muziek, zoals van Haydn, Mozart, Clementi, Stamiz etc. ook luchtig over en ontstaat in deze vooral vrolijk sanguinische muziek voor het eerst ook het Presto-tempo, dankzij de eenvoudige baslijn in hoofdtrappen.

Het Middeleeuwse Gregoriaans was a.h.w. een melancholische winter van starre en stilstaande priemen en steenachtige kwinterige ritmische starheid in de meerstemmige Middeleeuwse Ars Antiqua muziek.

We zien als beeldend equivalent de lompe, zware architectuur van de Romaanse kerkbouw, de ietwat stijve en starre kunstvormen van de mozaïeken en glas-in-lood-ramen, de hoekige, en puntige kristallijne vormen van de Gotiek, en in het denken, de starre, versteende dogmatiek van de kerk…

De lente van de Renaissance verlost de muziek a.h.w. uit haar starre bevroren winterslaap, zij begint te stromen, de natuur / cultuur komt tot leven, de nieuwe tijd, het trecento, de nieuwe lente breekt aan, het nieuwe leven van de lente in de stromende secundes. De beekjes gaan stromen en de bladeren gaan groeien, dat drukt zich ook uit in de kunst van de Barok: Golf-, water-, schelp- en blad-vormen verschijnen.

De bloemenpracht van de zomer en de zonnigheid van het lichtspel wordt in de vrolijke 18^{e} eeuw bereikt, de luchtige, speelse klassieke muziek en de komische opera's van Mozart bv. met bv. de speelse rococokunst als beeldende parallel. Alles draait in die muziek om de terts, de drieklanksbrekingen, zowel in de melodie als in de harmonie! De terts is het interval van het astraallichaam….

Beethoven, beïnvloed door de Franse revolutie met haar straat- en strijdmuziek zoals de Marseillaise brengt dan met de martiale kwart-intervallen (en de Beethoveniaanse heroïsche energie) het cholerische Ik-vuur in de muziek…

Interval	tijdperk	melodie	temperament	element
priem	Middeleeuwse muziek	verstard	melancholisch	aarde
secunde	Renaissance → Barok	stromend	flegmatisch	water
terts	klassieke tijd (bv. Mozart)	luchtig	sanguinisch	lucht(ig)
kwart	Beethoven → Romantiek	vurig	cholerisch	vuur(ig)

Daarna, in de Romantiek verwijdt de melodie zich steeds verder, o.a. met kwinten en sexten. In de sext kan de componist zijn emoties op heftige extraverte manier laten gelden, in heftige vreugde en smart bv.

In de Laatromantiek zoals in de 9e Bruckner, bij Mahler en R. Strauss wordt de melodie-omvang en de grootte van de intervallen steeds groter met dramatische hysterische gebaren en dat mondt dan uit in de muziek van de grote septiemen en kleine nones van het Expressionisme, zoals bv. bij Webern [bv. das Konzert] en in de werken van Varèse die in de interval-grootte tot het extreme gaat[5], waardoor de muziek van het expressionisme en modernisme steeds heftiger en vaak ook hysterisch van uitdrukking wordt en vaak ook een soort 'gekte' uitdrukt, want de septiem staat voor de *extase*, ontrukking, het geëxalteerde 'buiten zichzelf zijn'… (daarom voor velen: 'muziek uit het gekkenhuis'….)

Het is wellicht duidelijk dat de muziek van de Darmstadschool, de avantgarde muziek (Stockhausen, Boulez, etc.) zich daarmee in een grote crisis bevond…. [de concertzalen liepen leeg, bijna niemand vond het mooi…]

Indien wij de muziekgeschiedenis opvatten als een soort verhaal, een levensweg, een groot avontuur, met een begin en een einde, dan is het als een stijgende toonladder, C-D-E-F-G-A-B, en de intervallen priem, secunde, terts, kwart, kwint, sext, en dan vlak voor het bereiken van het octaaf staat de septiem !
Zo vlak voor de triomf van het octaaf vinden we het meest spannende moment van het verhaal van de stijgende toonladder….
Zo spannend dat het bijna niet om uit te houden is! De muziek van de avantgarde is voor veel mensen ook bijna ondragelijk, de als lelijkheid ervaren gekte, de waanzin, de chaos, de vervreemding die het lijkt uit te drukken is vaak bijna pathologisch[6], en deze periode is te vergelijken met de spannende scene, de apotheose van een film, wanneer de held in de heftigste strijd met de vijand is verwikkeld en bijna het onderspit delft, en zijn einde nabij lijkt….
En dan, na een dramatische strijd overwint net op het nippertje de held, het ultieme interval van de triomf en de overwinning wordt bereikt: Het octaaf!

Na deze crisis-periode [die trouwens nog steeds voortduurt in de avantgarde-muziek-cultuur…] van de modernistische muziek 'uit het gekkenhuis' [zoals veel mensen het ervaren] volgt de muziek van de nieuwe eenvoud, bij Pärt en anderen ook eventueel op te vatten als een "nieuwe Middeleeuwse muziek", muziek van de priem, maar harmonisch ook van het octaaf, want de Minimal Music, de New Age Muziek, de Nieuwe Eenvoudsmuziek is niet meer zo miniem van omvang als Middeleeuwse muziek. Muziek van Reich, Gorecky, kan ook uit wijde akkoorden bestaan in meerdere octaven geïnstrumenteerd.

[5] Varèse heeft de voorkeur voor de extreem hoge en extreem lage tonen op de instrumenten die vaak erg 'snerpend' klinken (net zoals Middeleeuwse instrumenten!), en extreem grote intervallen.
[6] De arme musici van het symfonieorkest uit Darmstad, die steeds deze (bovendien supermoeilijke en ingewikkelde) muziek moesten spelen werden er letterlijk lichamelijk ziek van….

Opvallend is dan wel dat de crisismuziek van de septiem in de melodie, ook samenvalt met de harmonisch helse dissonante secundemuziek van de atonaliteit en dat de muziek van de nieuwe eenvoud samenvalt met de [harmonisch gezien] (anticipatie op de) priemenmuziek 'von der einzelnen Ton' en het bereiken van het octaaf in de melodieomvang….

Op deze manier bekeken lijkt dan met het bereiken van deze stroming van de nieuwe eenvoud en minimal Music / repetitieve muziek, een soort doel en een (voorlopig?) eindpunt van een ontwikkeling te zijn bereikt….

We kunnen dit aldus in een schema samenvatten:

Interval	**Tijdperk**	**Element**	**Temperament**
Priem	Middeleeuwen	aarde	melancholisch
Secunde	Renaissence-Barok (impressionisme)	water	flegmatisch
Terts	Klassieke muziek (Mozart-Haydn e.d.)	lucht(ig)	sanguinisch
Kwart	Franse revolutie-muziek en Beethoven	vuur(ig)	cholerisch [Ik]
Kwint	(in de romantische muziek vergroot zich de omvang van de melodie)		
Sext	Romantische periode als uitdrukking van gevoelspassie en emoties		
Septiem	Laatromantiek, als extreme uitdrukking van verlangen en exaltatie		
Septiem +	Expressionisme / Modernisme – crisis, waanzin, manisch, psychose		
Octaaf	Nieuwe eenvoud / Minimal Music: het bereiken van het doel !!		
Octaaf/priem	De nieuwe eenvoud (bv. Pärt) is a.h.w. Neo-Middeleeuwse muziek…		

Apollo en Dionysus en de toonklank

Een andere ontwikkeling in de muziek die zichtbaar wordt in deze tijd kan men in samenhang brengen met de door Nietsche geopperde samenhang tussen de aulos en de dionysische roesmuziek van de natuurvolkeren, en de lyra [lier] met de meer ingetogen apollinische muziek van de cultuurmens. [hij beschrijft hoe vanuit een dionysisch religieus dansritueel langzamerhand de cultus en het toneelstuk ontstaat waarbij er een scheiding tussen uitvoerder en publiek is…]

Gaan we terug naar de oertijd, dan zien we dat de mensen een zijn met de natuur, en daar de geluiden van wind en water, de natuurgeluiden imiteren met de eerste primitieve instrumenten, de fluit, de panfluit, de aulos, de schalmei, later de hobo, met het riet, de windharp, kortom, de blaasinstrumenten. En natuurlijk ook het slagwerk. De met deze instrumenten verbonden religieuze samenkomsten waren dionysisch, door gemeenschappelijke dans en het genot van wijn [Dyonisus ofwel Bacchus was de god van de wijn] kwam men in een collectieve roes ofwel extase. Publiek en uitvoerder waren nog een, iedereen doet mee. Denk aan de 'negerdansen' en het oud-Griekse Dionysus-ritueel.

Het was ‘natuurmuziek’, want blaasinstrumenten[7] drukken meer de natuur uit.

Later kwam er een verschil tussen uitvoerder en publiek, de muziek werd rustig en bedachtzaam, de lyra, de Oudgriekse harp / lier deed zijn intrede, het instrument van Apollo, die met zijn muzen cultuur en beschaving bracht, het meer afstandelijke luisteren van de concertbezoeker deed zijn intrede en de meer intieme, uit het innerlijk ontsproten beschaafde snarenspel ontstond. Dat is de ‘cultuurmuziek’, snaarinstrumenten drukken meer het innerlijk van de ziel uit.

Wanneer we kijken naar de ontwikkeling van de westerse en instrumentale muziek, dan zien we een ontwikkeling:

Dionisisch-Appolinisch-Dionisisch (synthese…).

De oude muziek uit de middeleeuwen kenmerkt zich door meer dionysische aulos-achtige snerpende klanken, net zoals veel instrumenten van 3e wereld- of natuurvolkeren, denk aan de draailier, de kromhoorn, de tenorpommer e.d. Denk ook aan de Middeleeuwse dans, de ESTAMPIE, vaak ook dionysisch opwindend, met trommel- en slagwerkbegeleiding.

In de Renaissance worden de klanken al iets gepolijster, maar in de dansen [bv. de Gailliarde] vinden we ook vaak nog een zekere dionysische slagwerk-begeleiding, zoals in bv. Praetorius, de ‘Dansen van Terpsychore’, en denk ook aan de canzona’s van Gabrieli met trompetten en trombones.

Langzamerhand gaan we echter van de Middeleeuwse, meer snerpende dionysische blaas- en slagwerkklanken, over naar de apollinische, gepolijste en op klankschoonheid gerichte muziek van de moderne ‘lyra’, de snaar- of liever gezegd, de strijkinstrumenten: viool, cello etc.

In met name de Italiaanse Barok komen we in de 17e en 18e eeuw in een tijdperk van de hoogbloei van de barokviool, denk aan de violen van Stradivarius en Guarnieri, -het strijkorkest met basso continuo wordt dan overheersend, met de muziek van Vivaldi als hoogte- en eindpunt van deze ontwikkeling.

[7] Adolf Arenson ziet in de snaar- en strijkinstrumenten de meest ‘menselijke’ instrumenten, die het beste de menselijke emoties kunnen verklanken. De houten blaasinstrumenten, fluit, hobo, fagot etc. drukken de natuur uit, vooral de dieren- en de plantenwereld, de vogels, de pastorale, landelijke stemmingen in het bos en op het land, de wind en het water, de wolken, de natuurgeesten, de elfen en kabouters etc. Het koper drukt het minerale rijk uit, de wereld van de bergen, het onderaardse in de grotten, de macrokosmos, en vertolkt het beste het grootse, het ver van de mens afstaande, dus ook de stem van God in de goddelijke bazuinen, de dood, het dode minerale rijk, de wereld van de onverbiddelijk strenge ‘God Vader’…

Opvallend is dat we in de kwintenmuziek van de middeleeuwen ook qua interval-harmonie-beleving nog half in het Oud-Griekse kwartentijdperk zitten [de verstandsziele-periode], waarbij de muziekbeleving nog niet in het hartegebied is afgedaald, en dat zodra we rond 1413 in het bewustzijns-ziele-tijdperk komen, en de muziekbeleving in het hartegebied afdaalt, zodat we de terts als harte- en gevoelsinterval gaan beleven, we ook van de snerpende dionysische schalmei-klanken in het tijdperk komen waarbij de schoonheid en gepolijstheid van de apollinische snaarmuziek met de prachtige violen van de Italiaanse vioolbouwers (zoals Stradivarius) hun hoogtepunt bereiken.

De 18e eeuw is ook in veel andere opzichten een omslagpunt in de ontwikkeling, de verlichting brengt ook een sterke christelijke impuls met zich mee, het is het tijdperk van de graaf van St. Germain[8] (ook violist in vioolcomponist), van Bach's Mattheuspassion, van het Duitse idealisme, de Duitse filosofen, het humanisme, van de emancipatie van de burgerij, het ontstaan van het openbare concert, het tijdperk van Goethe en Schiller, en van de 7 grote klassieke (Duitse) componisten die door Zagwijn met de 7 planeten worden verbonden[9].

Het is het moment dat in de muziek het sterkste het gevoel vanuit de terts-beleving wordt aangesproken, het is de muziek van het hart.

Opvallend is dat in de dansmuziek ook het slagwerk verdwijnt, in de suites van Bach bv. Het dionysische element van de roes en de opwinding door het slagwerk en luidruchtige blaasinstrumenten maakt plaats voor 'beschaafde gevoelsmuziek' voor [voornamelijk] snaar- / strijkinstrumenten.

Ook in de maatschappij maakt de Middeleeuwse wreedheid met martelingen, vierendelen en de spijkerton nu plaats voor steeds minder brute vormen van straffen, en de mensen worden steeds 'redelijker' lijkt het wel.

De 18e eeuw is dus eigenlijk [wat betreft de toonklank, de instrumentatie] de meest apollinische, menselijke eeuw. De mens *zelf* staat centraal (het IK), niet meer de Godheid, bezongen in missen en motetten en koormuziek, maar de ziel (en het IK) van de mens staat centraal in zijn liefdesperikelen in opera's, en uitgedrukt in 'wereldlijke muziek' zoals concerten, symfonieën en sonates e.d.

Er is dan ook een samenhang tussen de 18e eeuw en het feit dat in de 18e eeuw het Duitse / Midden-Europese volk zijn grootste culturele bloei heeft, immers, het Duitse volk geldt als het 'IK-volk', het is de eeuw van Bach, Händel t/m Mozart en Beethoven, de 7 door Zagwijn beschreven componisten zijn allen Midden-Europeërs! In de 18e eeuw ontpopt het Duitse volk zich als het volk van

[8] Hoogstaande ingewijde, formuleerde de idealen: Vrijheid, gelijkheid & broederschap. Volgens Steiner de reïncarnatie van Johannes de Evangelist en Christian Rosenkreuz. Probeerde de maatschappij te vermenselijken. Wetenschapper en diplomaat voor de vrede.
[9] Zie: W. F. Veltman: 'mensen en planeten'. (de 7 grote componisten van Bach tot Schubert)

dichters, componisten en filosofen, en brengen met Schiller en Beethoven de humane impuls van het 'Alle Menschen werden Brüder' (9e symfonie), de christelijke zonne-idealen, van de christelijke naastenliefde[10].

Rudolf Steiners Antroposofie als 'wijsheid van de mens' sluit later direct aan bij deze 18e eeuwse Duitse christelijke IK-impuls van 'het menselijke in de mens'.

Eind 18e eeuw en daarna begint langzamerhand het *dionysische element* weer terug te keren in de instrumentatie. De blaasinstrumenten en het slagwerk beginnen weer te emanciperen in het symfonieorkest, eerst in het klassieke Haydn-orkest, maar in de 19e eeuw komen er steeds meer blaas- en slagwerk-instrumenten bij, het instrumenteren wordt nu steeds meer een 'kunstvorm', en in de muziek van Rimsky Korsakow, Ravel, de vroege Strawinsky en Respighi in het begin van de 20e eeuw bereikt de schoonheid en geraffineerdheid van de briljante en kleurrijke orkestratiekunst zijn hoogtepunt!

Het symfonieorkest bereikt nu zijn ultieme schoonheid, het is de meest perfecte synthese tussen de apollinische snaar- en strijkinstrumenten en de dionysische blaas- en slagwerkinstrumenten.

Na deze 'duizelingwekkende jaren', het 'bel epoque' zien we dat er een kentering optreedt, een nieuwe tijdgeest van verzakelijking, waarbij de nadruk steeds meer op de dionysische blazers- en slagwerkklanken komt te liggen

Bij Strawinsky zien we na de 1e wereldoorlog dat hij steeds meer de voorkeur krijgt voor de dionysische blaasinstrumenten en werken voor blaasorkest gaat componeren of in ieder geval de strijkers niet meer als 'mooie lyrische' apollinische instrumenten gebruikt… (zijn muziek wordt ook zakelijker…) Denk ook aan zijn werk 'les Noces' voor zang en vooral slagwerkinstrumenten, waarbij de piano's ook vooral als slagwerkinstrumenten worden gebruikt.

Deze ontwikkeling naar het natuurlijk-dionysische en de natuur- en blaasklanken hangt ook samen met de opkomst in de 19e eeuw van de *programmamuziek* en de *natuurstemmingen* die men wil uitdrukken.

Dat begint al met Beethovens Pastorale 6e symfonie, en bereikt dan een hoogtepunt in het Impressionisme, bv. 'La Mer' van Debussy, waarin men de mysteries van de natuur en de natuurgeesten in de muziek wil uitdrukken, wat dan ook samengaat met de emancipatie van de *grote secunde*, het interval van de levens- en etherwereld van de natuurgeesten, in Debussy's *heletoonstoonladder*.

---

[10] 'Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt'!!! – d.w.z. :
Ik omhels de miljoenen mensen, ik geef een kus aan de gehele wereld / de gehele mensheid…

En in ‘l’Après midi d’un Faun’ speelt de fluit van Pan, de natuurgod, de hoofdrol, het instrument van de natuurgod Pan-Dionysus…

Denk ook aan ‘Syrinx’ voor fluitsolo van Debussy.

Die natuurstemming van de houten blaasinstrumenten is ook sterk te ervaren aan het begin van de *Sacre du printemps* van Strawinsky.

Niet langer gaat het meer om het hart van de mens, de terts en de Stradiavius-viool zoals bij Bach en Vivaldi, maar om natuurstemmingen, uitgedrukt door blaasinstrumenten.

Die ontwikkeling naar het dionysische in de klank gaat verder bij Varèse in een werk als *Octandre*, voor blazers, of werken voor enkel slagwerk, en mondt uit in een ontwikkeling waarbij de klank in de muziek en de instrumenten steeds ‘snerpender’ wordt en niet meer op gepolijste klankschoonheid is gericht.

Het mondt uit in een ontwikkeling die op zich weer terug gaat naar de natuur- en ruisgeluiden van de oertijd, zoals de natuurgeluiden bij New Age meditatie-muziek, zoals ruisende watervallen of zee- en windgeluiden, vogelgezang etc.

Ook ontstaat steeds meer de pure klankenmuziek en ook de machinemuziek, zoals George Antheil met zijn ‘Ballet Mecanique’, of de ‘IJzergieterij’ van Mossolow en de Italiaanse futuristen met hun industriële klank-instrumentarium.

Als voorloper ontstaat eerst ‘Musique concrète’ met opgenomen buitengeluiden, zoals treingeluiden e.d. , en tenslotte ontstaat de elektronische klankenmuziek.

Op de instrumenten zelf worden ook allerlei nieuwe ruisachtige geluiden gemaakt, zoals kloppen, de ‘prepared piano’ (Cage) , vaak zeer snerpende geluiden, zoals in de Sequenza’s van Berio, of ‘Mikrofonie’ van Stockhausen.

In de antroposofische kringen draagt de instrumentbouwer Manfred Bleffert een steentje bij aan deze ontwikkeling door de instrumentenklank als object van een nieuwe ontwikkeling te zien en een meditatief luisteren naar instrumentklanken.

Toonhoogte-toonduur-toonsterkte-toonklank

Een andere ontwikkeling kunnen we niet los zien van de hierboven geschetste ontwikkelingslijnen.
In de seriële muziek ging men bv. de parameters *toonhoogte-toonduur-toonsterkte-toonklank-toonplaats* van elkaar los denken en apart organiseren in het ‘totaalserialisme’. (de *toonplaats* werd ook nog een item)

Men kan ook spreken van deze parameters:

Melodie-harmonie-ritme-maat-klank.

Het gaat daarbij om de volgende samenhangen:

Toonhoogte	**toonduur**	**toonsterkte**	**toonklank**
Melodie	harmonie	ritme metrum	maat dynamiek instrumentatie
Hoofd	hart	buik-benen	(voeten)
Denken (geest)	voelen (ziel)	willen (lichaam)	doen
Kwint-kwart	terts	secunde	priem
Oude muziek	na de Renaissance	moderne muziek	

Opvallend is dat men in oude muziek alleen vanuit de melodie dacht, de muziek is eenstemmig, -denk daarbij aan het Gregoriaans, de muziek is dan a.h.w. alleen hoofd, (denken) zonder borst, buik en voeten, en bovendien was het geestelijke muziek…

Dan ontstaat in de late Middeleeuwen en Renaissance de meerstemmigheid, maar deze is puur polyfoon gedacht, vanuit meerdere melodielijnen, de samenklanken waren daar het resultaat van, men dacht echter nog niet in akkoorden.

Pas in de Barok gaat men in akkoorden denken en dan ontstaat ook de basso continuo, de 'becijferde bas', men denkt dan in tertsstapelingen op de bastoon, met cijfers om dit aan te duiden.

Met Rameau's eerste harmonieleerboek[11] in de Barokperiode wordt men zich pas volledig bewust van het akkoord als ding op zich, los van het lijnenspel. Rameau is degene die de 3 hoofdfuncties[12] van de harmonieleer formuleert.

In de klassieke tijd is de muziek dan vervolgens volledig gebaseerd op akkoorden en gebroken akkoorden vanuit deze 3 (2…) harmonische basisfuncties. De melodie bestaat dan zelf ook vaak uit gebroken akkoorden. Het (melodische) lijnenspel komt daardoor steeds meer op de achtergrond.

De muziek heeft door de harmonie ook een *hart en voeten* gekregen, de mens is in de Barokperiode ook duidelijk muzikaal-harmonisch *op aarde* aangekomen, de akkoorden hebben een stevige bas- en grondtoon.[13]

---

[11] Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, door Jean-Philippe Rameau, 1722;

[12] De 2 of 3 basisfuncties van de harmonie zijn: Tonica = I & Dominant = V (en Subdominant = IV / II6): I IV V. [= in C: C-E-G / F-A-C / G-B-D]

[13] Vandaar dat de trommels die eerder in de muziek voor die 'aarde-functie' zorgden in de dansmuziek in onbruik raken…

We zijn dan ook stevig in het tijdperk van de Bewustzijnsziel en het materialistische denken van de natuurwetenschap aangekomen.

In de 19e eeuw wordt de harmonie vooral het vehikel voor muzikale expressie in septiem-akkoorden om allerlei heftige emoties uit te drukken. Zowel extatische vreugde als extreme wanhoop en verdriet.[14]

Komen we nu in de 20e eeuw, dan wordt de aandacht steeds meer verlegd naar beneden, naar de harmonie en naar de klank, de instrumentatie, zoals bij Debussy in 'La Mer', waar de melodie als punt van aandacht langzaam begint te verkommeren. Er zijn vaak geen lange melodie-lijnen meer, alleen *motieven*, soms alleen uit een paar tonen bestaande, vaak alleen grote secundes.

Ook bij Sibelius zien we deze tendens in bv. de 4e symfonie.

Bij lange passages komt het nu voor dat we alleen mooie akkoorden en fraaie geïnstrumenteerde orkestklanken horen, denk bv. aan het prachtige begin van de *2e suite Daphnis et Chloé* van Ravel, het 'Lever du jour', of denk aan het begin van *La Mer* van Debussy of het begin van de *Daphnis* met de kwintstapeling.

Langzamerhand wordt de langere melodie afgebroken tot motief en in het primitivisme van bv. de *Sacre du printemps* van Strawinsky zien we muziek ontstaan van alleen maar korte, zich ostinato herhalende primitieve motiefjes.

De aandacht gaat nu steeds verder naar beneden, maar de harmonie en de klank.

In het Modernisme verdwijnt tenslotte de melodie geheel, eerst zoals in het 12-toonsstuk *Konzert opus 24* van Webern – met alleen 3-toonsmotiefjes, en tenslotte komen we dan uit bij 'Punkte' van Stockhausen, de melodie bestaat dan alleen uit losse tonen, 'punten'.

In bv. Penderecky's *Threnodi* horen we helemaal geen melodie meer, alleen nog orkestklanken, zonder melodie.
En in Penderecky's 'Kosmogenia' worden de oerklanken van de kosmos verbeeld….

Dat mondt dan ook uit in de klankenmuziek van de elektronische muziek.

In de minimal Music van bv. Steve Reich bestaat de muziek alleen nog uit (bij Reich prachtige) akkoorden [en een swingend, opwindend ritme / metrum] zoals in het 'Octet', 'Music for 18 musicians' of 'Music for a large ensemble'…

[14] bv. tragisch onbereikbaar liefdesverlangen in het 'Tristan-akkoord'.

Steeds herhaalde motiefjes ervaart men op een gegeven moment echter niet meer als melodie maar als begeleidingsfiguur, en door het ontbreken van de melodie die het denken aanspreekt wordt minimalmuziek roes-verwekkend, hypnotisch, verdromend...
Als het denken verdwijnt blijft alleen de droom van het voelen en de extase ofwel slaap van het wilsgebied over…

Ook in bv. Housemuziek gaat het alleen nog om een bas en slagwerkgedreun. 'Voeten zonder hoofd'…. Pure wilsmuziek… (zonder denken en voelen…)

Wat betreft het element ritme in de muziek:
In etnische muziek, altijd eenstemmig [of heterofoon] kunnen er gecompliceerde ritmen en maatsoorten voorkomen, zoals in Turkse- of Bulgaarse volksmuziek.

Op het moment dat de ontwikkeling van de westerse muziek zich ging richten op de ontwikkeling van meerstemmigheid en harmonie ging dit ten koste van de aandacht die er was voor het ritme en de maat.

In de barok- en klassieke muziek zijn er enkel eenvoudige 4/4 - 3/4 - 6/8-maten en het ritme is meestal ook vrij simpel.

In de loop van de 19e eeuw ontstaat er echter een emancipatie van kleine volkeren die los stonden van de grote westerse cultuurstroom van de toonaangevende West-Europese landen[15] en deze vonden hun inspiratie ook in de locale volksmuziek, zoals in Rusland, Polen, Bohemen, Spanje, etc.

In die oude volksmuziek [in principe eenstemmig] was nog wel sprake van meer compliceerde ritmen en maatsoorten.

In de stroming van het folklorisme komt dus weer meer aandacht voor maat en ritme en soms al voor andere maatsoorten en -ritmen, wat zich vooral in de 20e eeuw voortzet, bij bv. Bartók, die de ingewikkelde ritmen en onregelmatige maatsoorten [bv. 5/8, 7/8 etc.] van bv. de Bulgaarse volksmuziek exploreert.

Vooral Rusland was toonaangevend in de folkloristische beweging.
In de Russische muziek drukt die hernieuwde interesse in ritme, metrum en maat van de (dionysische) volksmuziekinvloed (wat heel vaak folkloristische dansmuziek was), zich uit in de emancipatie van het slagwerk en het ontstaan van zeer motorische en opwindende (dionysische!) muziek, zoals de *Polowetzer dansen* van Borodin en *Sheherazade* van Rimsky Korsakow (4e deel).
Vaak krijgen we daarbij beelden van woeste ruiters te paard [de Kozakken of Mongolen] die razend door de eindeloze Russische steppes galopperen…

[15] Dat waren: Italië, Frankrijk & Duitsland (aanvankelijk ook Engeland, Nederland, België);

Ook Tsjaikowsky schrijft vaak nogal ‘drammerige’ muziek met veel slagwerk, vooral in zijn balletmuziek…. (bv. het slot van de Czardas uit het Zwanenmeer)

Het gaat bij die Russisch folkloristische muziek vaak om dansmuziek en later ook balletmuziek, zoals de balletten van Tsjaikowsky en de vroege Strawinsky.

Het folklorisme mondt door dat motorische element uit in het primitivisme, zoals de *Sacre du printemps* van Strawinsky, waarbij we dan zien dat de emancipatie van motorische ritmen, slagwerk en gecompliceerde ritmen en -maatsoorten ten koste gaat van de melodie, die dan steeds simpeler en eenvoudiger wordt. (Prokofief is wel de kampioen van de motorische muziek…)

Hier zien we dus de ontwikkeling dat de toename van gecompliceerdheid van ritme en maat, en de aandacht voor klank [slagwerk, instrumentatie] ten koste gaat van de melodie. (het een gaat altijd ten koste van het andere)

Toonhoogte-toonduur-toonsterkte-toonklank en de notatie-evolutie

De bewustwording van de parameters is een ontwikkeling waarbij we ook in het noteren van muziek zien dat men eerst een manier vindt om de *toonhoogte* te noteren [al in het Gregoriaans], dan om de *toonduur*, het *ritme* te noteren [eerst nog omslachtig in de ‘Ars cantus mensurabilis’, 1250], dan in de Renaissance rond 1600 wordt in de *Sonate Pian’e forte* van Gabrieli voor het eerst de *toonsterkte*[16] genoteerd, en als laatste wordt men zich bewust van de *toonklank* en worden de instrumenten aangeduid en wordt langzamerhand het instrumenteren ook een echte kunst die bij Ravel zijn apotheose vindt.

Toonklank

Maar zoals de melodie verkommert ten behoeve van de harmonie, de orkest-klank en het ritme, zo is het aan het eind van de ontwikkeling de *toonklank* de laatste parameter waar de musici hun bewuste aandacht op gaan richten.
(ik laat de *toonplaats* hier even buiten beschouwing)

Dan komen we dus uiteindelijk uit bij Varèse, de slagwerkmuziek, de musique concrète, de elektronische muziek.

Bij de antroposofen zijn het dan vooral Manfred Bleffert en Fenneken Francken die de toonklank als parameter voor nadere verdieping en ontwikkeling zien.

[16] De Barok kende al hard en zacht, maar pas in de Mannheimer symfonie bij Stamitz wordt het crescendo uitgevonden…

Toonplaats

Het laatste item wat eigenlijk ook in dit rijtje thuishoort, maar nog niet werd behandeld is de *toonplaats*.
In de Venetiaanse school werd daar al lustig mee geëxperimenteerd in de San Marco kathedraal (bv. de meerkorige motetten van Gabrieli).
Maar zelfs al eerder, in het Gregoriaans was er al sprake van 'responsoriaal' en 'antifonaal gezang'.
Het was af en toe een item waar componisten wat mee deden, zoals in het *Requiem* van Berlioz.

In het Modernisme, in de Darmstadschool van Stockhausen werd het ook weer een parameter wat men in het 'totaal-serialisme' apart ging organiseren, zoals in 'Gruppen' van Stockhausen.

Vocale en instrumentale muziek

Men kan zich nu afvragen hoe het dan zit met de verhouding tussen vocale en instrumentale muziek in deze ontwikkeling.
Men zou toch zeggen dat de menselijke stem het meest intiem is en de meest directe expressie van de ziel van de mens, van zijn innerlijk wezen….
En dus in feite het ultieme apollinische instrument moet zijn….

In zekere zin is dat ook wel zo, maar als we naar de ontwikkeling:
Dionysisch – Apollinisch – Dionysisch in de westerse muziek gaan kijken, dan kan men constateren dat het *dionysische element* vooral affiniteit heeft met de *koormuziek*, en het *apollinische* de meeste affiniteit heeft met de *solozang*.

In de Middeleeuwse- en Renaissance-muziek, die nog meer dionysisch is (qua klank) draait alles om koorzang, eerst het Gregoriaanse gezang en daarna de organums, missen en motetten in de Ars Antiqua en Ars Nova, dan de missen, motetten en madrigalen van de Renaissance vokaal-polyfonie van de Franco-Vlaamse scholen. (Van Dufay-Ockeghem-Obrecht-Josquin t/m Sweelinck)
Het gaat daar dan ook vnl. om geestelijke muziek!

In de troubadours- en sololiederen van de late Middeleeuwen zien we natuurlijk al een tendens naar iets meer persoonlijke expressie, bv. bij Dufay zien we dan dat hij in die liederen het eerst de gevoelsmatige tertsenmuziek introduceert.
De begeleiding is dan natuurlijk doorgaans in handen van snaarinstrumenten…!

In de Renaissance hebben we wat dat betreft natuurlijk het genre van 'het lied met de luit', vooral Dowland is daarin de meest bekende componist, met vaak zeer gevoelige en expressieve liederen.

Maar in de Renaissance overheerst toch nog steeds de meer collectieve en daardoor onpersoonlijke koormuziek, ook al drukt Gesualdo in de smachtende Wagneriaanse chromatiek in zijn madrigalen al sterke persoonlijke emoties uit.

In de Barok, bij de doorbraak naar de wereldlijke tertsen- en akkoordenmuziek ontstaat dan het genre van de opera met de *solozang*[17], waarin de componisten dan het meeste de meer persoonlijke zielenroerselen omtrent liefde en dood gaan uitdrukken, zoals bij *Monteverdi*, alhoewel in zijn *Orfeo* nog sterk een meer dionysische Renaissancestemming aanwezig is, met de vele koren en ritmische dansen, eigenlijk een synthese tussen de Renaissancemuziek en de barokopera. In zijn latere opera's ligt de nadruk echter wel volledig op de solozang.

Het ultieme christelijke appolinische werk waarbij strijkers en vocale solozang [zoals in de opera] domineren is wellicht de *Mattheuspassion van Bach*. [alhoewel er ook vele prachtige en ook zeer gevoelige koren in zitten!]

Ook in de klassieke periode en de Romantiek is de *opera* een centraal genre waarin de componisten hun diepste zieleroerselen kunnen uitdrukken, via de solozang, denk aan bv. Puccini als de ultieme apotheose van deze kunstvorm.

In de Romantiek is vanaf Schubert dan vooral het *sololied* een dominerend genre in de Romantische periode en bij uitstek het genre waarbij de componisten hun intiemste gevoelens kunnen uitdrukken, vanaf Schubert, Schumann en Brahms, t/m de liederen van Mahler en bv. de '4 letzte Lieder' van Richard Strauss.

Vanaf het moment dat het dionysische element weer terugkeert in de muziek-ontwikkeling lijkt het erop dat de koorzang ook weer van groter belang wordt, denk bv. aan alle koren in de Russische folkloristische opera's van Moussorgsky en Rimsky Korsakow, aan Strawinsky's *Les Noces*, de *Psalmensymfonie*, *Oedipus Rex*, denk aan de [neo-middeleeuwse, dionysische] *Carmina Burana* van Orff, denk aan de *Requiems* van Fauré en Duruflé, aan de *Missen* en het *Te Deum* van Bruckner, aan de vele koorwerken van Arvo Pärt, aan de boventoon-koren in de New Age-muziek-cultuur, aan '*Lux Aeterna'* van Ligeti, aan de gemeenteliederen voor de mensenwijdingsdienst van de Christengemeenschap etc.

Een bezoek aan een concert van het magnifieke koor Kwintessens o.l.v. Raoul Boesten kan wat dat betreft zeer verrijkend zijn om te mogen beleven wat voor prachtige a capella koorwerken componisten als Pärt, de Estlandse koor-componisten, Whitacker en vele anderen de laatste tijd gebracht hebben.

[17] 1600: Caccini en Peri schreven samen de eerste opera. Dit kwam voort uit de beweging van 'de Camerata'. (men wilde eigenlijk het oud Griekse drama reconstrueren…)

Het orgel en de Christusimpuls

In het boek 'Goetheanismus und Musik' van Heiner Ruland staat een opmerkelijk hoofdstuk over het orgel[18].

Wanneer we kijken naar de ontwikkeling van de mensheid en van de muziek, dan is het duidelijk dat de Ik-impuls van het Christendom[19] te maken moet hebben met het Apollinische element in de muziek, terwijl het dionysische element eerder te maken heeft met de extase-ervaring en de dionysische roes van het meergodendom (polytheïsme) van het voorchristelijke heidendom.

Apollo is immers de Zonnegod die beheersing en beschaving, cultuur en zelfkennis brengt. Niet voor niets stond boven de tempel van Apollo: 'Ken uzelve' & 'Niets in overdaad'.

In Christus incarneert (volgens Steiner) de Zonnegod Apollo zelf, vandaar dat in de vroeg Christelijke kerken gestreefd wordt naar de serene, apollinische ingetogenheid[20] van de Gregoriaanse muziek, waaruit alle heidense, opwindende, al te aardse dionysische roes-trekken zijn verwijderd.

Doel van het Christendom was immers dat de mens in de diepte van zijn eigen ziel zich bewust zou worden van de goddelijke vonk van het hoger Ik, de geest, 'de Christus in de mens'.

Het orgel was bij de oude Romeinen een voortzetting van de opwindende Aulos, een luidruchtig dionysisch theaterinstrument voor de spelen in het circus met gladiatorengevechten en christenen die voor de leeuwen werden geworpen….!!

Ruland vindt het daarom een principiële vervalsing van het christendom dat nu juist het orgel als anti-christelijk dionysisch roes-instrument HET instrument van de protestantse en katholieke kerkmuziek is geworden…

Maar dat hangt er dan ook mee samen dat (volgens Steiner) de volksgeest van het oude Romeinse volk de geest van het 'exoterisch Christendom' is geworden. In het orgel drukt zich het machtsdenken van de roomse- / Romeinse kerk uit, niet voor niets werd in Rome rond 1600 de Barokarchitectuur geboren vanuit de impuls van de strijdbare contrareformatie en hoopte men [vooral de Jezuïeten] via de overweldigende grootse barokarchitectuur en overweldigende (koor-) muziek met indrukwekkend orgelspel weer zieltjes te winnen die verloren waren aan het protestantisme (of die nog 'gekerstend' moesten worden…).

---

[18] Von den dionysischen Aulustönen, der Orgel und dem Kultus

[19] Het monotheïsme op zich hangt ook samen met de IK-impuls, immers, de oude Joden bereidden met hun monotheïsme de komst van de Messias voor.
Het monotheïsme weerspiegelt zich a.h.w. in het mikrokosmische als IK van de mens, de mens heeft immers ook maar één IK….

[20] In het Gregoriaans vinden we trouwens ook veel solozang, bv. in het psalmodiëren van de voorganger.

De Barok is daarom ook bij uitstek het tijdperk van de bloei van de orgelmuziek[21] [bv. Bach!].

Het orgel in de katholieke kerkdienst moet imponeren en de macht van een strenge vader-achtige Godheid uitdrukken waaraan men zich dient te onderwerpen, net zoals men zich diende te onderwerpen aan de macht van de kerk, de bisschop, de paus en de keizer.

In het machtig-majestueuze (Oud-testamentische) psalmengezang in de protestantse kerken, begeleid door het grootse orgel werd daar niet voor onder gedaan.

De immanente boodschap was: De mens bestaat alleen uit een ziel, de geest was immers op het concilie van Constantinopel (869 n. Chr.) afgeschaft, daardoor kan de mens alleen via de onderwerping aan de kerk in contact komen met de geest, met het Goddelijke, als hij zich onderwerpt aan een uiterlijke macht, aan de kerk als autoriteit.

Het werkelijke Christendom, bv. 'het manicheïsme als Christendom van vrijheid en liefde' zegt juist dat in ieder mens zelf de geest, de Godsvonk leeft, en dat ieder mens zich bewust kan worden van zijn Godsvonk, en daarbij geheel in vrijheid zijn eigen weg kan gaan. (samen met anderen in liefde en broederschap) In principe is een kerk als instelling hier niet voor nodig. (kan wel een hulp zijn) Christus heeft ook nooit gezegd dat hij een 'kerk' wilde oprichten…

Bij dit apollinische streven van het ware christendom hoort een zeer ingetogen, meditatieve stemming en dito soort muziek (en het liefst met de lyra!)….

In de dienst van de Christengemeenschap kan men dat sterk ervaren, zeker als men daar liermuziek hoort, het instrument dat vanuit de antroposofie is ontwikkeld om muzikaal die apollinische ingetogenheid te beleven.

In de Russisch orthodoxe kerk is het orgel overigens nooit ingevoerd en mocht er alleen maar koormuziek klinken.

[21] Dit is overigens een geheel andere impuls dan de apollinische Barok-impuls van de opera en de strijkersmuziekcultuur. Het orgel is natuurlijk een dionysisch (Heidens!) instrument. Misschien ook omdat in het Katholicisme het heidense meergodendom van de oude Grieken en Romeinen doorwerkt (in alle heiligen- Maria & engelverering e.d.) terwijl in het protestantisme meer het monotheïstisch Jodendom doorwerkt…. Immers, het protestantisme is typisch Duits en de Duitsers zijn het IK-volk bij uitstek, net zoals de oude Joden, met de nadruk op woord en muziek, de musische kunsten (met de lange preek en veel muziek in de protestantse kerkdienst!). Het Duitse volk is het volk van dichters, filosofen en componisten. Het Zuid-Europese katholicisme is typisch Romaans, waar de nadruk ligt op de beeldende kunst, met de rijkversierde barokkerken, tegenover de sobere noordelijke protestantse kerken.

Alleen als het orgel zich dienstbaar opstelt aan de kerkdienst vindt Ruland dat het een goede rol vervult.

Na de Barok, in de klassieke en Romantische tijd komt het orgel meer op de achtergrond, in 'splendid isolation', en als in de 19e eeuw het dionysische element in de muziek weer toeneemt krijgt in Frankrijk het orgel weer een nieuwe bescheiden bloeiperiode in de franse orgelmuziek van Widor, Dupré, Langlais, Alain, Duruflé e.v.a. in samenhang met het ontstaan en de bouw van het romantische orgel van Cavaillé-Col. (denk ook aan Liszt als orgelcomponist)

Over het originaliteitsvraagstuk

In de muziekontwikkeling vanaf de Middeleeuwen kan men zien dat er een proces gaande is van toenemende individualisering.

Was de muziek en kunst van de Middeleeuwen nog anoniem en waren de kunstenaars bescheiden en devoot en stelden zij zich dienstbaar op aan het geheel van bv. de te bouwen kathedraal, zo zien we aan het begin van het Bewustzijnszieletijdperk [1413] dat de IK-impuls de overhand krijgt.
In de schilderkunst ontstaat ook het genre van het *portret*, en het *zelfportret*!

Voortaan gaan de kunstenaar trots hun handtekening onder hun kunstwerk zetten, en ontstaat het verschijnsel van 'de grote' en 'beroemde' componist, zoals bv. Ockeghem voor wie na zijn dood enorm veel treurmuziekstukken (Deplorationes) werden gecomponeerd.

In de Middeleeuwse muziek is het moeilijk om te spreken van individuele stijlen in de muziek, zoiets als het Gregoriaans lijkt meer op een eenheidsstijl, wat ook geldt voor volksmuziek of traditionele en etnische muziek.

Pas in de Renaissancemuziek zien we steeds meer verschillen in stijl tussen de componisten verschijnen, wat in de loop van de ontwikkeling steeds sterker wordt. Het verschil in stijl tussen een motet van Obrecht of Josquin is minder opvallend als bv. het verschil in stijl tussen Brahms en Rimsky Korsakow.

Vooral vanaf Beethoven, als het vuur van het IK in de muziek wordt geboren in de muziek, in de Romantiek, als de componist zich losmaakt van het beschermheerschap, dan zien we een sterke tendens tot individualisering.

Vóór Beethoven was het componeren vaak een soort 'lopende-band-werk', de stukken leken veel op elkaar, men was nog traditioneel, er was nog geen behoefte om in elk stuk 'origineel' te zijn, men componeerde ijverig 'aan de lopende band' a.h.w. - bv. de 1000 werken van Bach, de 3000 werken van Telemann, de duizenden concerten van Vivaldi, de 500 werken van Mozart, en de 104 symfonieën van Haydn.

Beethoven schrijft slechts 9 symfonieën, die dan echter elk in karakter sterk van elkaar verschillen en elk een ijzersterk monument van originaliteit zijn.

In de loop van de 20e eeuw wordt dit originaliteits-ideaal echter steeds meer een problematisch gegeven.

Want wat wil dat eigenlijk zeggen, originaliteit?

Men hoeft maar een seconde muziek van Brahms, Beethoven, Debussy, Händel of Vivaldi te horen en men weet meteen wie daar muzikaal aan het woord is.

Hoe komt dit?

Een componist drukt vanuit zijn Ik zijn persoonlijkheid uit in zijn muzikale stijl. Dat is niet zijn doel of zijn bedoeling, dat gebeurt gewoon vanzelf, omdat meneer Brahms en meneer Dvorack zichzelf nu eenmaal zo uitdrukken in hun muziek. DAT IS DE WARE ORIGINALITEIT !!

In de 20e eeuw wordt dat "originaliteits-ideaal" echter tot in het absurde doorgevoerd, het was niet langer meer een ongewild bijverschijnsel van het componeren door die of die persoon, het werd een eis, men 'moest' gewild 'origineel' zijn, anders was men een 'epigoon', en hoorde men er niet bij, en kreeg men geen geld uit de geldpot van het fonds van de scheppende toonkunst en werd men uitgelachen, genegeerd en belachelijk gemaakt in de pers.

Niet alleen meer was het genoeg om een eigen stijl te hebben (in een meer traditioneel muzikaal idioom), nee, ook het muzikale idioom, de muzikale taal 'moest' 'origineel' zijn, het liefst moest men voor ieder stuk een totaal nieuw muzikaal idioom uitvinden.

Van gewoon spontaan vanuit zichzelf muziek componeren, die ongewild ook de eigen persoonlijkheid uitdrukt, leidde nu het tot in het absurde doorgevoerde originaliteits-ideaal tot een soort wedstrijd, een idiote concurrentiestrijd van dominante IKKEN om zich van elkaar te onderscheiden om zodoende op te kunnen vallen in een moordende concurrentiestrijd [het equivalent van de moordende concurrentiestrijd in de economie van het kapitalisme….].
(een typisch luciferische impuls)

Daarmee schoot het originaliteitsideaal zijn doel voorbij, want nu moesten componisten zich in bochten gaan wringen om zo nodig met iets 'nieuws' te komen, hij moest nu geen componist zijn, maar 'uitvinder', hij moest echt iets gaan zoeken om met dat nieuwe te komen.

Vroeger was het nieuwe wat ontstond een spontaan uitvloeisel van een natuurlijk verlopende evolutie, niet iets wat iemand bewust had gezocht met als doel om zich van anderen te onderscheiden.

Het spreekt vanzelf dat er in het modernisme en de avantgarde-muziek van de Darmstadschool daardoor een heel aantal ‘zeer ‘originele’ stukken’ ontstonden, die in feite totaal niet origineel waren in de zin dat de componist spontaan zijn persoonlijkheid in de muziek uitdrukte, maar dat hij gewild en onspontaan iets ‘nieuws’ moest gaan bedenken om zich te onderscheiden van anderen, wat tot een grote productie van amuzikale modernistische wangedrochten leidde op de nieuwe muziekfestivals van Donau-Eschingen en Darmstad, waar wij jarenlang iedere week op werden vergast in het radioprogramma ‘Musica Nova’ van Ton Hartsuiker, waar het ene amuzikale gedrocht met een ‘mooi verhaal’ werd afgewisseld met het andere oerlelijke stuk met een of andere pretentieuze maar in werkelijkheid zeer dunne en onbenullige ‘conceptuele’ filosofie erbij…

En de ironie was dat al die stukken die zogenaamd zo ‘origineel’ pretendeerden te zijn juist erg op elkaar leken, omdat het allemaal ‘dissonantenchaos-muziek’ was, die zich bovendien kenmerkte door een grote saaiheid.

Maar dat soort muziek was nu eenmaal in die periode na 1950 de heersende norm en mode in het klassieke muziek establishment.

De echte ‘originele’ componisten, de nog vanuit hun hart muziek in hun eigen stijl componerenden zoals Henk Badings, Hans Henkemans, William Schuman, Walter Piston, Bertus van Lier, Marius Flothuis, Oscar van Hemel, Anthon van der Horst, Hans Kox, later Ed de Boer e.a. werden smalend uitgelachen en bij het groot vuil gezet, in Nederland door de militante en dominante groep van in de jaren ‘60 opkomende jonge componisten, de ‘Notenkrakers’ geheten, met Reinbert de Leeuw als hun leidende muziekpaus en spreekbuis.

Probleem van dit gebrek aan inzicht in wat ‘originaliteit’ werkelijk betekent was dat het publiek in concertzalen nu vergast werd op muziek die hen weinig kon bekoren, zodat de nieuwe muziek steeds meer in een ghetto terecht kwam, wat veroorzaakt werd door deze groep van superarrogante, zich door de ‘domme’ massa onbegrepen voelende, zich geniaal wanende betweters, die zich bezig hielden met het produceren van nieuwe noten, die bijna niemand wilde horen, maar wat veroorzaakte dat de ‘echte componisten’, die nog wel muziek vanuit hun hart wilden componeren ook niet meer aan bod kwamen.

Een tragische ontwikkeling in het kringetje van de muzikale avantgarde waardoor heel veel echt begaafde componisten werden gedupeerd en op een zijspoor gezet.

Originaliteit en Goetheanisme en de improvisatiecultuur

Opmerkelijk is het feit dat in de zakelijke 20e eeuw het verschijnsel van de luciferische ijdele romantische kunstenaar, de pianist of dirigent, in vervoering wild schuddend met zijn grote bos haar, meer op de achtergrond kwam.

Componisten zoals Hindemith gaan zichzelf weer meer zien als een middeleeuwse vakman, ambachtsman (gildenbroeder), zakelijk en nuchter, zonder ijdele pretenties, die gebruiksmuziek componeert, bv. stukken voor tuba en piano, zodat zelfs de tubaïst ook een leuk stuk heeft om te spelen.

De bedoeling van de antroposofische scholingsweg en de Goetheanistische fenomenologie is dat de kunstenaar zich meer dienstbaar opstelt i.p.v. het luciferische ego-gebeuren van de reguliere kunstenaars die per se hun grote ego willen poneren in hun kunst.

De vraagstelling[22] van de geest is immers niet: 'wat vind IK ervan' [dat is de vraagstelling van de ziel, het lagere IK…], maar, de vraagstelling moet zijn: *'Wat is het wezen van het ding'*.

Bij het componeren (of improviseren) komt het er dus op aan dat men componeert (en improviseert), niet vanuit het 'ego', maar vanuit een innerlijke openheid, een verstild innerlijk luisteren, een innerlijk zich afstemmen op 'wat wil komen', en dat men in een 'stroom' komt, en a.h.w. een tijdlang mee wordt genomen door de stroom van de kosmische muziek die door de wereld gaat.

Dat dienstbare is wat men wel kan ervaren in veel muziek die voor de mensenwijdingsdienst van de Christengemeenschap is gecomponeerd, die probeert dienstbaar te zijn aan de cultus. (bv. Ingrid Deij, Frank Berger e.a.)

Het heeft ook te maken met de terugkeer van de geïmproviseerde muziek.
In de oude en etnische muziek werd er eerder geïmproviseerd als gecomponeerd, in de traditionele aangeleerde stijl, wat meer spontaan is als het componeren.
Dat fenomeen ziet men natuurlijk ook sterk in de lichte muziek, met name de Jazzmuziek, de geleide improvisatie aan de hand van een basisschema waar omheen wordt geïmproviseerd.

Ook in de school van Manfred Bleffert en in allerlei alternatieve muziekgroepen zien we dat het improviseren i.p.v. componeren weer terugkeert[23].

Het improviseren gebeurt hier echter vanuit een meditatieve zielehouding waarbij men probeert in die beschreven kosmische stroom te komen.

---

[22] De houding waarmee men de wereld tegemoet treedt

[23] Dat gebeurde ook al in de avant-gardemuziek en ook in de orgelmuziek is dat gebruikelijk.

Modaliteit – tonaliteit – atonaliteit

De Middeleeuwse muziek stond in het modale systeem van de kerk-toonladders[24], zoals het Dorisch, de 1e modus. In dit toonsysteem wordt niet door leidtonen het grondtoongevoel benadrukt, de halve tonen staan op andere (vanuit de tonaliteit bezien 'verkeerde') plekken in de toonladder, zodat op plekken waar in het majeur-mineur-systeem leidtonen staan[25] een 'neutrale grote secunde staat' [26] (dus geen leidtoon die wil oplossen!), iets wat het grondtoon-gevoel niet benadrukt maar eerder verzwakt zodat het meer zwevend is en het ook meer neutraal qua gevoel is [d.w.z. niet uitgesproken vrolijk of droevig].

De modaliteit is sterk verbonden met de geestelijke muziek [van de Middeleeuwen en de Renaissancemuziek] en heeft een meer serene stemming.

Dat evolueert tijdens de Renaissanceperiode langzamerhand naar het tonale systeem van de majeur- en mineur-toonladders in de Barokperiode, waardoor er een duidelijke scheiding tussen vrolijk [majeur] en droevig [mineur] , sym- en antipathie ontstaat. Het is bij uitstek het systeem van de ziels- en gevoels-[tertsen-] muziek van tussen 1700-1900, waarmee de componisten de uitersten van 'Himmelhoch Jauchzend' en 'Zum Tode betrübt' kunnen uitdrukken.

De grondtoon wordt bovendien sterk benadrukt door de leidtonen (en door de hoofdtrappen!), waardoor de tonale muziek van het majeur-mineur-tijdperk ste-vig aards verankerd is, wat ook uitdrukt dat we in het materialistische, sterk op de aarde en het fysieke lichaam gerichte bewustzijnszieletijdperk zijn aangeland. In de 17e eeuw begint ook de aardgerichte, materialistische, fenomenologische en experimentele wetenschap aan zijn hoogvlucht. (vooral vanaf Francis Bacon)

In de Romantiek wordt door de toename van chromatiek, en het steeds meer voorkomen van de mineurtoonladder [die zich meer leent voor chromatiek als majeur] de emotie steeds heftiger en dramatischer, vooral in de Duitse muziek.

Bovendien domineerde Duitsland met haar dramatische en chromatische mineurmuziek in de 19e eeuw sterk het muziekleven met al haar grote componisten. (vooral de reus Wagner domineerde de muziekwereld!) Kenmerkend voor Duitse muziek is dat deze tendeert naar complexiteit, veel chromatiek en veel mineurtoonladder, veel dramatische expressiviteit, en veel polyfonie. Dat serieuze en zware vinden we al heel sterk in de muziek van Bach! (dit in tegenstelling tot de meer diatonische en eenvoudige Romaanse muziek…)

---

[24] De kerktoonladders zijn de volgende (alleen de diatonische tonen op de witte toetsen, met soms de Bes): Dorisch: D-D, Phrygisch: E-E, Lydisch: F-F, Myxolydisch: G-G;
[25] De leidtonen in C zijn: B-C, AS-G, F-E, D-ES;
[26] In C: myxolydisch: Bes-C; Dorisch: A-G; Lydisch: Fis-E; Frygisch: Des-Es;

In Frankrijk was het muziekleven in de 19e eeuw in het slop geraakt, er waren bijna alleen maar 'Grand opera's' van bedenkelijke kwaliteit en maar weinig echt grote componisten. Na de vernederende 1870-oorlog kwam er een nationalistisch streven op gang en ging men zich afzetten tegen deze Duitse invloed. Men wilde de kwaliteit van het muziekleven verhogen en uit aversie tegen Duitsland streefde men juist een meer serene toontaal na die weer inspiratie zocht in de Franse Middeleeuwse muziek en in het modale systeem. Het was een reactie op de hyper-emotionele en gecompliceerde zeer chromatische Duitse Romantiek. Fauré's *Requiem* is wel het ultieme voorbeeld daarvan en zijn serene neo-middeleeuwse 'grote-secunden-muziek' wordt vaak opgevoerd als de antipode van Wagners hyperdramatische 'kleine-secunden-muziek'.

Ook in het folklorisme ging men weer meer in de oude modale en zuiver diatonische toonsoorten[27] / modi componeren.

Van nu af aan zien we dus 2 stromingen ontstaan:
1/ de Duitse chromatiek [nadruk op de kleine secunde] &
2/ de Franse en folkloristische modaliteit [nadruk op de grote secunde].

De eerste stroming, die van de Duitse chromatiek en hyper-emotionaliteit leidde later in de Laatromantiek tot de atonaliteit van Schönberg in het Expressionisme en de 12-toonstechniek, en daarna tot het Modernisme van de Darmstadschool.

De tweede stroming mondt uit in het Frans impressionisme (Debussy-Ravel, en als vervolg op Fauré's *Requiem* later bv. het *Requiem* van Duruflé), en het folklorisme van Bartok, Orff, Kodaly, de vroege Strawinsky, Copland, etc.

Ook in de muziek van Sibelius, Holst, Vaughan Williams, Copland, de vroege mystieke Satie, vinden we het gebruik van serene modaliteit/neodiatoniek.

Veel componisten die aansluiting vinden bij de nieuwe spiritualiteit van rond 1900, de opkomst van de Theosofie[28] en de Antroposofie[29], componeren vanuit deze stroom van de Neo-modaliteit of neodiatoniek.

---

[27] Dit kan ook zuiver majeur of -mineur zijn: Ionisch en aeolisch, = met veel neventrappen!
[28] Debussy, Sibelius, Holst en de vroege Satie waren geïnspireerd door de theosofie of andere vormen van esoterie. Holst studeerde zelfs Sanskriet om de Vedische geschriften in de oorspronkelijke taal te kunnen lezen. De vroege Satie componeerde veel mystieke puur diatonische muziek. Zelfs in de Graalstempelscènes uit Wagners Parzifal vinden we reeds deze serene neo-renaissance-achtige neomodaliteit / neodiatoniek.
[29] Ook veel muziek die gecomponeerd is voor de mensenwijdingsdienst (met name bv. de gemeenteliederen) in de Christengemeenschap sluit aan bij deze neo-modale richting.

Ook de minimal music (Reich), de muziek van de nieuwe eenvoud zoals de mystieke en religieuze muziek van Arvo Pärt, Tavener, Gorecki e.a. , en veel religieuze koormuziek is ook vaak neomodaal / neodiatonisch te noemen.

Ook in veel Franse 20e eeuwse orgelmuziek, met name van componisten als Alain, Duruflé en de vroege Messiaen vinden we dit devote modale element.

Maar ook de lichte muziek, de Jazz, en allerlei vormen van pop-, wereld- en New Age-muziek zijn een voortzetting van deze stroom van neo-modaliteit of neodiatoniek.

Ook de jazz-toonladder heeft modale trekken[30]. [C-Es-F-Fis-G-Bes]

Tussen deze 2 stromingen vind je vaak allerlei mengvormen zodat er een eindeloos aantal variaties mogelijk is, en combinaties met bv. polytonaliteit.

De kunst- en muziekgeschiedenis als inwijdingsweg

Men kan zich afvragen hoe het kan dat de Middeleeuwse- en Renaissancekunst en -muziek zo sereen en verheven was, terwijl de mensen in die tijd nog ruw, barbaars en primitief waren in een tijd van onrecht en wrede lijfstraffen…

Het tegenovergestelde in de moderne tijd, hoe kan het dat men in de moderne kunst en -muziek vaak het wilde, barbaarse, het irrationele, de waanzin, het verschrikkelijke, ziekelijke en de slechtheid uitdrukt, terwijl de mensen zelf in onze moderne maatschappij (& verzorgingsstaat) juist merendeel redelijk en beschaafd zijn en de maatschappij meer humaan en menselijk is geworden.

Hetzelfde geldt voor kinderen in vergelijking met volwassenen.

Hoe kan het dat de muziek van en voor de kinderen zo sereen en onschuldig klinkt [pentatonisch en diatonisch] , terwijl kinderen in hun gedrag nog wild en impulsief zijn...

En hoe kan het dat redelijke, brave, beschaafde en voorkomende volwassenen de meest woeste, wilde en barbaarse vormen van kunst maken en waarderen….

[30] Kenmerkend voor de lichte- en jazzmuziek is vooral de kleine septiem in de toonladder, de ‘myxolydische septiem’. Ofwel de grote secunde tussen C en Bes (in C gedacht).
Ook de bekende Boogie-woogie-bas-melodie [C-E-G-A-Bes-A-G-E] is myxolydisch!
Soms bestaan hele stukken enkel en alleen uit myxolydisch of aeolisch (dorisch) I en VII, [C-E-G & Bes-D-F, of in A aeolisch: A-C-E & G-B-D, zoals ‘Troy’ van Sinnead O’Connor.

Als men naar de ontwikkeling van de mens kijkt, dan ziet men dat het Ik eerst incarneert in het hoofdgebied, daarna in het hartegebied en dan in het buik-gebied.

D.w.z. eerst wordt men zich bewust van het denken (als men als kind dingen leert bv.).
Later wordt men zich bewust van zijn gevoel en leert dat ook in zekere mate beheersen.
En tenslotte dringt men met zijn bewustzijn door in het onbewuste buikgebied waar driften en instincten leven, bv. in de psychoanalyse.

De levensweg is a.h.w. een weg naar zelfkennis, eerst leert men zijn eigen denken kennen, dan zijn voelen en tenslotte zijn onderbewuste wilspool.

Dat wil niet zeggen dat een kind of een primitief mens, die alleen met zijn Ik in zijn denkgebied is doorgedrongen, geen emoties zou hebben. Integendeel, hij heeft juist zeer veel emoties, maar hij is zich er met zijn IK nog niet van bewust, daarom zijn zijn emoties spontaan en ongeremd, hij denkt niet na over zijn emoties en geeft zich ongeremd over aan zijn vreugde en smart, zoals baby's de hele tijd smartelijk kunnen huilen en kinderen enthousiast juichend kunnen rondspringen als ze vrolijk zijn en het kind flapt er dan ook soms de meest vreselijke en [onbewust] kwetsende dingen uit.

Als men volwassen is leert men echter zijn gevoel kennen en kan het beter leren beheersen (en leert daardoor ook om zich in anderen te verplaatsen), en nog later kan men ook zich bewust worden van het onderbewustzijn. (via psychoanalyse)

In de Middeleeuwen was men meer zoals de kinderen, men was zich bewust van het denken, en in de muziek en in de beeldende kunst kan men datgene uitdrukken waarvan men zich bewust is. Daarom heeft de muziek [wat betreft het toonhoogteaspect] in de Middeleeuwen een sereen, verheven en objectief geestelijk 'denkkarakter'.[31] (denk bv. aan de serene organums van Leoninus…)

In de Barok-klassieke-Romantische tijd [1700-1900] leert men in zijn ziel de diepere laag kennen van de emoties, het gevoel, en dat kan men dan muzikaal uitdrukken.

[31] Het wilsachtige drukte men wel uit in maat en ritme, in het slagwerk, in de dansmuziek, maar dat is meer de 'buitenkant' van het muziekbeleven, dat is niet wat zich diep in de ziel afspeelt…

Men zegt vaak dat aan het Expressionisme van Schönberg en aan de kunst van het Surrealisme en het (beeldend) Expressionisme de psychologie van Freud ten grondslag ligt, de droomduiding en de psychoanalyse, het met het bewustzijn doordringen in het onderbewuste, in 'de hel in de mens'.
Men kan er nu over praten en daarom dat aspect van de mens dan ook in de kunst en in de muziek uitdrukken. (ook het irrationele en de vervreemding…)

Dat men via de psychoanalyse ontdekt dat er in het onderbewustzijn wilde, ongeremde seksdriften, woede, extreme jaloezie, frustraties, verdriet, angsten, agressie, waanzin, het volkomen irrationele, haat en moordzucht leven wil niet zeggen dat men die dan zelf ongeremd gaat uitleven, door de zelfkennis die men krijgt dat deze krachten in de mens leven kan men ze juist leren beheersen, maar men kan ze daarom nu wel uitdrukken in de kunst en in de muziek.

Dat werpt ook een verhelderend licht op de anekdote waarbij aan de weduwe van Richard Strauss werd gevraagd hoe haar man's erotische leven was, aangezien hij in zijn opera's toch de meest ongeremde hartstochtelijke erotiek liet zien en horen, waarop de weduwe de onsterfelijke woorden zei:
'Der Richard war nur erotisch am Schreibtisch'.

Ook toen Strawinsky de woeste, wilde en barbaarse muziek voor de *Sacre du printemps* componeerde was hij een beschaafde en beheerste volwassen man.

Men zegt vaak dat men in de moderne kunst "het kind in de mens" probeert uit te drukken. Dat vindt men heel duidelijk bv. in richtingen zoals het naivisme (Bv. Rousseau) , het primitivisme en Cobra.
Maar men 'wordt' daardoor niet zelf weer een kind.
Men leert door de psychoanalyse alleen zijn eigen [vaak vergeten] kind-zielelaag kennen, doordat men traumatische jeugdherinneringen moet herbeleven in de psychotherapie. Het kind wat men daar in zichzelf leert kennen is nog onredelijk en wild, primitief, ongepolijst en ongeremd, en dat kind (de 'Peter Pan'[32] in de mens…!!) kan men dan ook uitdrukken in de kunst….

Kortom, de gehele ontwikkeling van de kunst en de muziek kan men zien als een weg naar zelfkennis, men kan dat deel van de ziel in de kunst en muziek uitdrukken wat men door zelfkennis in zichzelf bewust is geworden.

Men kan zeggen dat de hele kunst- en muziekgeschiedenis in feite een inwijdingsweg is, omdat de inwijding als voorwaarde de weg naar zelfkennis stelt, en in de kunst en muziek exploreert de kunstenaar steeds diepere en meer verborgen kanten van de ziel van de mens, van het hoogste en meest verhevene, tot het meest wilde, dierlijke en barbaarse…

[32] Het toneelstuk Peter Pan, over 'het kind in de mens' ontstond ook in die periode, 1911, een jaar voor de sacre. In die tijd maakte Rousseau ook zijn naïvistische schilderijen, en ontstond het Expressionisme in de muziek.

Daarom stond op de tempel van Apollo: ‘Ken uzelve’, de weg naar zelfkennis is de weg naar de verlichting en de inwijding.

Volgens Steiner ging de mens in de 20e eeuw ‘over de drempel’, daarom komen we in de 20e eeuwse kunst eerst ‘het beest’ in de mens tegen, de ‘draak’, maar de ontmoeting met de ‘dubbelganger’, de ‘schaduw’, de demon in de mens is de voorwaarde om op het pad naar het hoger bewustzijn verder te komen, want eerst moet “de draak worden verslagen”, en dan pas kan de weg naar “de toren” van het hoger bewustzijn worden gevonden, waar “de jonkvrouw” in de mens (Doornroosje, het ‘hoger zelf’) ligt te slapen en door de prins (het IK) kan worden wakker gekust. (dat is eigenlijk wat men dan noemt de ‘verlichting’!...)

Zoals ik al beschreef in de vergelijking met de toonladder: Op de weg naar boven moeten we eerst voorbij de septiem komen, het meest dramatische moment van het verhaal of de film, waar de held de draak / vijand moet verslaan.

Wij moeten allemaal door de fase van het expressionisme, het modernisme heen, met de “verrukte” septiemensprongen-gekte, de laatste strijd met de draak, vooraleer het octaaf van het hoger goddelijk bewustzijn kan worden bereikt, muzikaal in de meditatieve priem-octaven-muziek van de Nieuwe Eenvoud in het neomodale / neodiatonische toonstelsel, zoals in de muziek van Pärt.

Ook Arvo Pärt is in zijn leven als componist die weg gegaan.

Ook in zijn vroegere werken vinden we die muziek van de septiemengekte. Daarna kwam hij in een crisis en heeft lang na moeten denken en niet kunnen componeren.

Toen kwam hij met de muziek van het octaaf, het hoger zelf, een nieuwe religiositeit, een meditatieve en devote muziek.

In feite vinden we in veel werken (vanaf de klassieke tijd) dit proces: de gang door de onderwereld in een dramatische en dissonante strijd (in de chromatische en modulerende ‘doorwerking’ van de sonatevorm), en dan tenslotte de overwinning van het licht op de duisternis (in de reprise en het coda), zoals aan het eind van veel symfonieën ook beleefbaar is. (vooral bij Bruckner!)

In veel muziekstukken lijkt dit louteringsproces, deze catharsis zich ieder keer weer opnieuw in het klein te herhalen, in bijna elke symfonie (vooral in die van Bruckner!) herhaalt de componist a.h.w. in het klein deze hele weg die de muziekgeschiedenis a.h.w. in het groot heeft verlopen, van de Middeleeuwen tot de 21e eeuw. (van de Middeleeuwen tot de Neo-middeleeuwse nieuwe eenvoud)

Apocalyptische tijden

Deze verschrikkingen van de loutering, de grote crisis, nu voor de gehele mensheidsevolutie geldend, worden in de 'Openbaringen van Johannes' beschreven.
Er wordt dan ook wel gezegd dat we in een 'apocalyptische tijd' leven…
"De poorten van de hel zijn open gegaan", dat drukt de moderne kunst en de moderne muziek uit.

Rudolf Steiner voorspelde in 1924 dat de mensheid in 1933 (voor men de etherische Christus zou kunnen ontmoeten…) eerst zou kennis maken met 'het Beest dat uit de aarde opstijgt', het Sorat- ofwel het Antichrist-wezen, de antizonnedemon, het '666-wezen'.

In die tijd (1930-33) grepen de Nazi's de macht, Stalin begon aan zijn massa-slachtingen, Schönberg componeerde zijn atonale en zeer dissonante 12-toons-opera 'Moses und Aaron', Webern schreef de 12-toons-werken die voor de serialisten van de modernistische avant-garde-Stockhausenschool het grote voorbeeld zouden worden, Vaughan Williams, die anders altijd zeer serene, modale muziek componeerde, schreef zijn zeer dissonante en dramatische 4e symfonie, de antropofische vereniging spatte uiteen, de radioactiviteit [het principe waarop de atoombom berust] werd ontdekt en voor techniek beschikbaar gemaakt, en de demonische en helse planeet Pluto, met haar plutonische atoombomenergie, de nieuwe heerser over scorpio werd ontdekt. Overal vonden 'splijtingen' plaats, zoals de atoomsplijting, de Iksplijting, de splijting van de antroposofische vereniging, etc.

De asura's (Rhaksasa's) stegen op uit de hellekrochten waar Christus ze na zijn hellevaart had gevangen gezet, en na de eerste atoomproeven schreven de uitvinders van de atoombom dat 'de poorten van de hel waren open gegaan'…

De desastreuze 2e wereldoorlog barstte los, en na al die rampzalige apocalyptische vernietiging en geweld, met de atoombom op Hiroshima als hoogtepunt van het asurische- en plutonische kwaad reageerden de componisten blijkbaar [onbewust] met het componeren van een soort hellemuziek.

De Hellewereld van de Darmstadtschool en het Modernisme (denk ook aan Penderecky!) kan men misschien in dit licht eerder plaatsen of begrijpen.

Immers, nog nooit had de mensheid kennisgemaakt met zo'n mondiale apocalyptische ramp als de 2e wereldoorlog.

De nieuwe religieuze diatonische octaafmuziek van de Nieuwe Eenvoud laat echter zien dat er na en door deze grote apocalyptische crisis de weg mogelijk is naar de Christus in de mens, naar het hemelse licht en de verlossing…

Tenslotte

In deze beschouwingen heb ik geprobeerd een aantal ontwikkelingen te schetsen die doorwerken in de moderne muziek, zodat het voor de lezer en luisteraar wat duidelijker kan worden wat het wezen van de moderne muziek is.

Het is natuurlijk onmogelijk om alle aspecten en ontwikkelingen van de muziek die in de 20e-21e eeuw doorwerken te schetsen.

Natuurlijk zijn er eindeloos veel mengvormen tussen al deze geschetste ontwikkelingen.

Het kan natuurlijk nooit volledig zijn.

Er zijn wellicht nog vele andere samenhangen te beschrijven van ontwikkelingslijnen die ik over het hoofd heb gezien of die ik in het kader van dit artikel niet kon schetsen en die ook een rol spelen.

Maar de tot nu toe beschreven lijnen geven wellicht al een redelijk goed beeld om het wezen van de moderne muziek beter te begrijpen en doorgronden.

En het is natuurlijk mogelijk om de dingen van een heel andere kant te bekijken.

Opmerkingen en aanmerkingen (kritiek) zijn welkom en kunnen tot nadenken stemmen en eventueel tot aanvullingen leiden.

Deze kan men richten tot dit e-mail-adres: marcvandelft@gmail.com .

Ik dank u voor uw aandacht voor het lezen van mijn overdenkingen, en hoop dat het u wat meer inzicht heeft verschaft in het wezen van de (moderne) muziek.

Marc van Delft
5 augustus 2018

3e versie:
10-13 augustus

Meer informatie over Marc van Delft is te vinden op zijn website:
www.marcvandelft.nl

Marc van Delft - korte biografie

Marc van Delft werd op 4 april 1958 in Den Haag geboren en componeerde vanaf ongeveer zijn 10e / 11e jaar. In zijn jeugd werden enige orkestwerken door jeugdorkesten ten uitvoer gebracht.
Hij bezocht vanaf zijn 10e jaar de Haagse Vrije School en studeerde daarna compositie en muziektheorie aan de conservatoria te Den Haag en Utrecht.

Zijn compositie-docenten waren Peter Schat in Den Haag en Hans Kox en Tristan Keuris in Utrecht. Piano als bijvak studeerde hij bij Kees van der Ben.
In 1987 studeerde hij af als 'docerend musicus - Theorie der Muziek' bij zijn muziek-theorie-docent Jurrien Sligter. (in Den Haag had hij muziektheorie bij Diederik Haakma Wagenaar)

Begin jaren '80 werden een aantal werken door beroeps-symfonie-orkesten ten uitvoer gebracht, zoals het Nederlands Ballet Orkest, het Nationaal Jeugd Orkest (oa. in het Concertgebouw te Amsterdam), het HGO, het LSO en het Nederlands Kamer Koor. Veel van deze werken werden met positieve recensies ontvangen.

In 1985 begon Van Delft te componeren voor blaasorkesten en werd voor dit medium een omvangrijk oeuvre gecomponeerd.

Ook op de radio klonken enige tientallen malen werken van Van Delft.

Op CD verschenen 20 à 30 werken van de componist, o.a. de 'Orkestvariaties', gespeeld door het 'Ford Symfonie Orkest' Keulen en vele blaasmuziekwerken.

Ook op het Wereld Muziek Concours te Kerkrade werden vele werken voor fanfare-orkest uitgevoerd door toporkesten en werden vele successen behaald, met name door het Frysk Fanfare Orkest o.l.v. Jouke Hoekstra, zoals de *Symphonia* in 1991, de *American Fantasy* in 1993 en 'A Choral for a Solemn Occasion' in 2001, waarna dit laatste werk door de langzame en gevoelige uitvoering van Hoekstra zo'n succes had dat het daarna door honderden blaasorkesten moet zijn gespeeld.

De laatste grote uitvoeringen (en successen) waren werken voor groot Harmonie-orkest (vaak inclusief strijkersgroep) door Spaanse en Hollandse toporkesten, zoals 'Movements' en de *2e symfonie* opus 140 door 'La Artistica' uit Bunol o.l.v. Henrie Adams in 2006 en 2008, de *Michaelssymfonie* opus 45 door een van de 2 toporkesten uit Lliria (Spanje) in 2010 (de Unió Musicale de Lliria o.l.v. Enrique Artiga) en in 2016 de *Michaelssymfonie* door de harmonie uit Bunol, en de *3e symfonie* (de 4 elementen) in 2011 door 'Auletes' o.l.v. Jos Schroevers in de concertzaal te Tilburg in de serie 'verrassende ontmoetingen'.
De première van de 'Michaels Day Symphony' vond plaats in 2012 in Lliria, en in 2017 vond de première plaats van de 'Dance-suite' door st. Michael-Thorn o.l.v. Ivan Meylemans in Vredenburg-Utrecht tijdens de WASBE-conferentie. In November volgde een 2e uitvoering van dit werk in Luxemburg (Echternach).

In 2014 werd het eerste werk voor Brassband uitgevoerd: De 'Sylvester-fantasy' in Zuid-Duitsland, en op het WMC van 2017 werd de 'American Fantasy' door de top-fanfare st. Caecilia-Schimmert o.l.v. Frenk Rouschop uitgevoerd.

-Sinds zijn 14e is Van Delft ook geïnteresseerd in de Antroposofie, en sinds 1990 werden er vele cursussen en lezingen over het verband tussen Antroposofie, muziek, toonsoorten, planeten-archetypen, jaarfeesten, Michael, esoterie en kunstgeschiedenis e.d. gegeven, en vele boekjes, vaak met CD (in eigen beheer uitgebracht) geschreven.