

Muziekgeschiedenis vanaf Griekse oudheid (7)

Eerste helft twintigste eeuw

door Imke Jelle van Dam

Begin 2017 is een serie over de westerse muziekgeschiedenis van start gegaan, waarin in negen delen de periode vanaf 500 jaar voor Christus tot heden wordt behandeld. Enerzijds is geput uit **internetpagina's en studieboeken**. Waar mogelijk wordt de tekst aangevuld met inzichten vanuit de geesteswetenschap, die door Rudolf Steiner in zijn voordrachten naar voren zijn gebracht. Het is voor mij een spannende zoektocht, geïnspireerd door het werk van Marc van Delft, die ook bij dit project is betrokken. In deze krant deel zeven van de serie. **Ter aanvulling heb ik op internet pagina's ingericht met biografieën van componisten en worden vele muziekvoorbeelden gegeven, die op YouTube zijn te vinden. Op deze wijze komt de muziekgeschiedenis echt tot leven! De link is:**

www.euritmie.nl/muziekgeschiedenis

'Klassieke muziek uit de 20e eeuw, de Europese klassieke muziek van na 1900 heeft een wijde variatie, beginnend bij de late romantische stijl van Sergej Rachmaninov, het impressionisme van Claude Debussy en Maurice Ravel, en gevolgd door Béla Bartók en het Neoclassicisme van Igor Stravinsky. [Tot zover de eerste helft van de eeuw.] Als algemene overeenkomst van al deze verschillende genres is het toenemende gebruik van dissonantie in de compositie. Om deze reden wordt de 20e eeuw soms ook wel de dissonante periode genoemd.'

[bron: Wikipedia]

Muziekvoorbeelden in voorbereiding

Op basis van de hoofdstukkenindeling in het naslagwerk *Geschiedenis van de westerse muziek* van Grout & Palisca is door mij op www.euritmie.nl/muziekgeschiedenis een linkpagina gemaakt. Omdat het veel tijd vergt – naast ander werk – de muziekvoorbeelden op te zoeken en biografieën te schrijven, loop ik al maanden achter. Het streven is in de zomermaanden deze achterstand weer in te halen.

De hoofdstukkenindeling is als volgt:

- Gecomponeerde muziek en volksmuziek
- Neo-classicisme en verwante stromingen
- Stravinski
- Schönberg en zijn leerlingen

Beschouwing Marc van Delft

Typerend voor de ontwikkeling van de Middeleeuwse naar de 19e eeuwse muziek was 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 eis van 'originaliteits-woede' terechtkomt, waarbij het *Modernisme* het uiteindelijke

gevolg was. Ieder stuk moest extreem 'origineel' of liever gezegd 'modern' zijn, wat ontaardt in een soort wedstrijd van wie er de meest '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. In de modernistische Darmstadt-school na de Tweede Wereldoorlog, bij componisten als Stockhausen en Boulez, ontaardt dit echter tot absurditeit.

Het verschil in 'eigen stijl' is in de Renaissance (bijvoorbeeld tussen Ockeghem en Obrecht) minder groot in vergelijking met de 19e eeuw (bijvoorbeeld tussen Wagner, Korsakow en Fauré). Door het herleven van de Neo-Middeleeuwse muziek aan het eind van de 19e eeuw wordt de egocentrische behoefte om zich van anderen te moeten onderscheiden in de uitdrukking van het eigen ego in de muziek minder urgent. Dat drukt zich uit in het feit dat een aantal 20e eeuwse componisten afstand doet van het (luciferisch) egocentrische 'kunstenaarschap' en de componist zichzelf weer meer als een 'ambachtsman' gaat zien, zoals bijvoorbeeld Hindemith en Stravinsky.

Toch is de nieuwe modale neo-middeleeuwse muziek geen terugval in de oorspronkelijke Middeleeuwse- of renaissancemuziek, want in de muziek van de late Wagner, Fauré, Satie, Debussy, Ravel, Holst, Vaughan Williams, Sibelius etc. zien we dat de ervaring van wat de gehele muziekgeschiedenis heeft gebracht in deze muziek doorwerkt. De muziek is toch 'volwassen' geworden, en de persoonlijkheids- of egocultus is a.h.w. naar een meer verheven niveau getransformeerd.

De muzikale spirituele impuls van rond 1900

Opmerkelijk is het feit dat de impuls van deze serene neo-middeleeuwse muziek opkwam in de tijd van de opkomst van de nieuwe spirituele bewegingen van rond 1900, de *Theosofie*, de *Antroposofie*, in de tijd van spirituele kunstvormen zoals de *Jugendstil*, *Impressionisme*, *Symbolisme*, Gaudi, Horta, Steiners kunstimpuls, Couperus, De Tachtigers, Frederik van Eeden, etc. de tijd van het *Bell'epoque*, de *Fin de siècle*. Het was een prachtige periode waarbij veel kunstenaars zich lieten inspireren door de *Theosofie* en de nieuwe spiritualiteit en belangstelling had voor oosterse mystiek en esoterisch Christendom. Grote componisten zoals Skriabin en Holst waren door de *Theosofie* beïnvloed. Skriabin was een bewonderaar van Blavatsky en wilde een totaal nieuwe mystieke muzikale impuls creëren in zijn late werken. In *The Planets* van Holst, wiens stiefmoeder theosoof was, en die

Sanskriet leerde om de Veda's te kunnen lezen, ervaren we in *Neptune, the mystik* echt een totaal nieuw soort kosmische muziek, [bijna SF-muziek!] **alsof we wegzweven in verre sterrenferen...** Ook Satie, Debussy, Mahler, Sibelius en anderen waren bezig met esoterische zaken en mystieke genootschappen.

De gehele periode van ca 1880-1914 was een duizelingwekkende bloeiperiode in de cultuur, en wanneer men het leven van Rudolf Steiner en van zijn generatiegenoten bekijkt, kan men zien dat de meest fantastisch geïnspireerde kunstwerken ontstaan in dezelfde periode dat Steiner zijn belangwekkende boeken schrijft en zijn opmerkelijke inzichten verschaft tijdens zijn vele voordrachtsreizen.

De periode 1913 – 1948

De Eerste Wereldoorlog luidt een periode in van *de nieuwe zakelijkheid*, een materialistische aanval van Ahriman op de spirituele impuls van voor de oorlog. Toch werkt bij sommige componisten, zoals Holst, Vaughan Williams, Sibelius, Ravel, de neo-modale impuls in de muziek verder, alhoewel er velen ook sterven vlak voor en tijdens de rampzalige Eerste Wereldoorlog, zoals Debussy, Mahler, Franz Mark. Rond de dood van Steiner [1925] zijn er ook spirituele tijdgenoten zoals Couperus, Gaudi, Holst etc. die ofwel sterven, ofwel ophouden met componeren [Sibelius] ofwel hun stijl veranderen in een meer 'zakelijke' stijl zoals Ravel, Stravinsky, Horta...

Toch zijn er na de Eerste Wereldoorlog ook componisten, zoals Vaughan Williams, Alain en de vroege Messiaen, Bartok [in zijn *nachtmuzieken*], Duruflé, veel katholieke orgel- en kerkmuziekcomponisten en ook wel Hindemith [bv. in *Die Harmonie der Welt*] en Stravinsky [in bv. de *psalmensymfonie*], die in sommige werken de muzikaal-spirituele impuls voortzetten en die zoeken naar mystieke sferen in hun muziek, tegen alle tegenwerking van de zakelijke en oppervlakkig 'jolige' tijdgeest in.

Muziek voor de Christengemeenschap

In 1924 wordt de Christengemeenschap opgericht, waarin we in de mensenwijdingsdienst dezelfde serene, verheven, plechtige sfeer kunnen beleven die we ook in de graalsburchtscènes van Wagners *Parsifal* en Steiners mysteriedrama's kunnen herkennen, en waarvoor dan ook sommige antroposofische componisten muziek schrijven vanuit diezelfde stroom van de Neo-middeleeuwse, neomodale, mystieke muzikale stroom. 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. Ook vinden we vaak een terugverwijzen naar modaliteit, de kerktoonladders, bijvoorbeeld het D dorisch, en een ingehouden, ingetogen en verheven stemming.



Claude Debussy (1862 – 1918)

Claude Achille Debussy was een Frans componist die vernieuwing bracht binnen de klassieke muziek. Zijn talent werd al vroeg ontdekt. In 1873 mocht hij naar het Conservatoire de Paris, waar hij pianoles kreeg van Marmontel en harmonieleer van Durand. Voorts lessen bij César Franck en compositie bij Guiraud, die hem adviseerde eenvoudiger te schrijven, wilde hij in aanmerking komen voor de Prix de Rome. In 1884 lukte hem dit met zijn cantate 'L'enfant prodige'. De toekenning van de prijs stelde Debussy in staat twee jaar in Rome te werken en te studeren. Hier schreef hij het orkeststuk 'Printemps', dat door de jury in Parijs werd weggehoond. Gedurende een bezoek aan Bayreuth (1888-89) kwam Debussy in contact met de muziek van Richard Wagner, die een dwingende greep op zijn werk leek te krijgen. Tijdens de Wereldtentoonstelling van 1889 in Parijs raakte hij echter onder de bekoring van Spaanse en Javaanse muziek, met name van de klanken van de gamelan. Hierdoor lukte het hem onder de invloed van Wagner uit te komen en een hoogst oorspronkelijke, eigen klanktaal te ontwikkelen. Debussy heeft de muziek in heel nieuwe banen geleid. Met zijn aparte klankcombinaties en harmonieën schreef hij tal van originele werken.

[Bron: Wikipedia]

Opnieuw ontdekken van het wezen van de kwint
Op de vorige pagina is de tendens naar het terug-
grijpen naar de open kwint bij het componeren voor
de muziek in de Christengemeenschap aangestipt.
In Muziekgeschiedenis 1 en 2 zijn al uitspraken van
Rudolf Steiner over de kwint geplaatst. We brengen
ze hier weer in herinnering, aangevuld met andere
citaten over (min of meer) hetzelfde thema.

Rudolf Steiner over de muziek

‘De beleving van de kwint als een geestelijke beleving is in het verleden het eerst voor de mensheid verloren gegaan. De huidige mens heeft deze beleving van de kwint immers niet die ooit, laten we zeggen, vier, vijf eeuwen voor onze tijdrekening nog bestond. Toen had de mens bij de beleving van de kwint inderdaad de ervaring dat hij in de geestelijke wereld stond.’ [Stuttgart, 8 maart 1923]

Over de na-atlantische tijd: **‘De kwinten werden dus in de loop van de tijd bij uitstek de aangename, geliefde muzikale beleving. Maar alle muziek die met uitsluiting van de terts en van datgene wat wij tegenwoordig de c noemen werkt, heel die muzikale belevingswijze was van een bepaalde mate van vervoering doordrongen. Het was zonder meer iets dat maakte dat men het muzikale als een verplaatst-zijn in een ander element ervoer. In de kwintenmuziek voelde men zich nog steeds uit zichzelf gelicht, buiten zichzelf geplaatst. En de overgang naar de beleving van de terts, die in feite tot in het vierde na-Atlantische tijdperk te volgen is [...] betekent tegelijkertijd dat de mens muziek voelt als iets wat met zijn eigen fysieke organisatie in verbinding staat, dat hij zich pas doordat hij tertsen kan beleven als musicus om zo te zeggen een mens van de aarde voelt. Daarvóór, bij het beleven van de kwint, zou hij eerder gezegd hebben: de engel in mij begint een musicus te worden; de muze spreekt in mij. ‘Ik zing’ zou niet de juiste uitdrukking zijn. De mogelijkheid om ‘ik zing’ te zeggen bestaat pas wanneer de beleving van de terts intreedt. Dan kan men zichzelf als degene die zingt voelen. Want de beleving van de terts verinnerlijkt de hele muzikale ervaring. Daarom was er in de tijd van de kwint ook totaal geen mogelijkheid om het muzikale met een subjectief aandeel te kleuren. Het aandeel van het subjectieve was voordat het beleven van de terts intrad eigenlijk steeds zodanig, dat het subjectieve zich eruit getild voelde, zich in de objectiviteit verplaatst voelde. Pas bij de beleving van de terts voelde het subjectieve zich in zichzelf rusten en ging de mens de ervaring van zijn eigen lot, de ervaring van zijn lot in het gewone leven met het muzikale verbinden. Daardoor gaat datgene betekenis krijgen wat in de tijd van de kwint nog helemaal geen betekenis had. Zoiets als majeur en mineur heeft in de tijd van de kwint nog geen enkele zin.’** [Stuttgart, 7 maart 1923]

‘Nu heeft gisteren iemand terecht opgemerkt dat de mens iets leegs ervaart bij de kwint. Natuurlijk moet hij bij de kwint iets leegs ervaren, omdat hij geen imaginatie meer heeft en omdat de kwint met een imaginatie overeenkomt, terwijl de terts overeenkomt met een waarneming in het innerlijk. Tegenwoordig ervaart de mens dus iets leegs bij de kwint en moet hij dat met het stoffelijke van het instrument opvullen. Hierin ligt op muzikaal gebied de overgang van het meer spirituele tijdperk naar het latere materialistische tijdperk.’

[Stuttgart, 8 maart 1923]

‘U moet de begrippen die ik gebruik telkens alleen als surrogaten beschouwen, u moet telkens naar de ervaring teruggaan. Dan kunt u zien hoe de muzikale beleving er eigenlijk naar streeft de mens weer terug te voeren naar wat hij in oeroude tijden heeft verloren. In oeroude tijden toen de beleving van de septime, dus in de grond van de zaak de beleving van de hele toon scala aanwezig was, voelde de mens zich in de muzikale beleving als een wezen uit één geheel, als een wezen dat op de aarde staat en tegelijk in de beleving van de septime ook buiten zichzelf. Hij voelde zich dus in de wereld. Muziek was voor hem de mogelijkheid zich in de wereld te voelen. Men kon de mens eigenlijk religieus onderwijzen doordat men hem de toenmalige muziek bijbracht, want daardoor begreep hij meteen dat hij door de muziek niet alleen een aardse mens was, maar tegelijk buiten zichzelf werd verplaatst.

Vervolgens wordt de zaak dan steeds meer verinnerlijkt. De beleving van de kwint kwam, waardoor de mens zich nog verbonden voelde met wat in zijn adem leefde. De tijd van de kwint was de tijd waarin de mens in hoofdzaak de volgende beleving had. Hij zei tot zichzelf - hij zei het niet, maar hij ervoer het zo; wanneer wij het willen uitspreken dan moeten we het zo zeggen: ik adem in, ik adem uit. (Zoals wanneer we bij benauwdheid door de verandering van de ademhaling heel sterk het ademen beleven.) Maar, zei hij, het muzikale leeft helemaal niet in mij, het leeft in mijn in- en uitademing. Hij voelde zich in dit muziek-beleven telkens weggaan en weer tot zichzelf komen. De kwint was iets wat in- én uitademen omvatte, de septime omvatte eenvoudigweg alleen het uitademen. De terts biedt hem de mogelijkheid om de voortzetting van het ademhalingsproces naar binnen toe te beleven.’

[Stuttgart, 7 maart 1923]

[Over de oorsprong van het lied] Het is tegenwoordig moeilijk ons er een voorstelling van te vormen, hoe het zingen zelf verliep in de tijd waarin de beleving van de kwint nog zijn zuivere vorm had. Toen was zang inderdaad nog een uitdrukking die aan het woord verwant was. Men zong, maar het was tegelijkertijd een spreken over de geestelijke wereld, dat zingen. En men was zich ervan bewust: wanneer je over kersen en druiven spreekt, gebruik je wereldlijke woorden; spreek je van de goden, dan

moet je zingen. [...] Wanneer we dus naar de oorsprong, naar de oervorm van het zingen teruggaan, dan is deze oerzang van de mensheid een spreken over de goden en over de gebeurtenissen onder de goden. En zoals gezegd, het gegeven van de twaalf kwinten in de zeven octaven toont aan dat het kwintinterval de mens de mogelijkheid gaf zich in het muzikale buiten zichzelf te bewegen. De mens komt in het muzikale pas met de kwart helemaal tot aan zichzelf.' [Stuttgart, 8 maart 1923]

'Nu ziet u op welke manier de kwart voor ons tussen de kwint en de terts in ligt: bij de kwint voelt de mens zich buiten zichzelf geplaatst, bij de terts voelt hij zich in zichzelf, bij de kwart op de grens tussen zichzelf en de wereld. Ik heb u gisteren verteld dat de septime het eigenlijke interval van de Atlantiërs was, zij hadden uitsluitend septime-intervallen; alleen hadden ze niet hetzelfde gevoel als wij nu, integendeel, zodra ze werkelijk muziek beoefenden, bevonden ze zich helemaal buiten zichzelf, dan verbleven ze in de grote, omvattende spiritualiteit van de wereld en daarbinnen waren ze in absolute beweging. Ze werden bewogen. Ook bij de beleving van de kwint was deze beweging er nog. De sext staat daar weer tussenin. En daaruit kunnen we concluderen: deze drie trappen, septime, sext en kwint, beleeft de mens buiten zichzelf, met de kwart gaat hij zichzelf binnen en met de terts is hij binnenin zichzelf. Het octaaf zal hij pas in de toekomst in zijn volle muzikale betekenis beleven. Bij een beleving van de secunde met heel zijn hart is de mens nu nog niet aanbeland. Dat zijn dingen die in de toekomst liggen. Bij een nog sterkere verinnerlijking van de mens zal hij de secunde ervaren en uiteindelijk pas werkelijk de afzonderlijke toon. [...] Nu, wanneer u in aanmerking neemt wat ik nu heb gezegd, dan zult u ook begrijpen waarom in onze tooneuritmie juist die vormen optreden die daar optreden, maar u zult ook nog meer begrijpen. U zult bijvoorbeeld begrijpen dat zuiver instinctmatig het gevoel zal ontstaan om de laagste delen van het octaaf, de prime, de secunde en de terts, zodanig uit te voeren, dat men als men hier staat een beweging naar achteren maakt; dat men bij de hogere tonen, de kwint, de sext en de septime, instinctief deze beweging naar voren uitvoert.'

[Stuttgart, 8 maart 1923]

'De Atlantiërs konden bijvoorbeeld geen terts beleven, niet eens een kwint. Hun muzikale beleving begon eigenlijk pas met het beleven van de septime. Daarnaast beleeften ze nog wijdere intervallen, maar het kleinste was in feite de septime. Tertsen en kwinten hoorden ze niet, die bestonden niet voor hen. Daardoor was de beleving van de toonformaties echter volkomen anders, de ziel stond in een heel andere verhouding tot de toonformaties. Wie muzikaal eenvoudigweg zonder tussenliggende intervallen in septimen leeft en op zo'n natuurlijke wijze in septimen leeft als dat bij de Atlantiërs het

geval was, die neemt het muzikale absoluut niet waar als iets dat in of met hemzelf als mens gebeurt, maar die is op het moment dat hij werkelijk muzikaal waarneemt buiten zijn lichaam, hij leeft buiten in de kosmos. En zo was het bij de Atlantiërs. Bij de Atlantiërs was het zo dat de muzikale beleving voor hen samenviel met een directe religieuze beleving. De beleving van de septime deed zich zo aan hen voor, dat ze bijvoorbeeld niet konden zeggen dat zij zelf iets met het ontstaan van de septime-intervallen te maken hadden, integendeel, zij beleeften hoe de goden die in de wereld weefden en door de wereld stroomden zich in septimen openbaarden. Ze hadden daar helemaal niet de betekenis van 'ik maak muziek' aan kunnen geven. Ze konden er alleen een betekenis aan geven als ze zeiden: ik leef in de muziek die door de goden wordt voortgebracht.

Nu, deze muzikale belevingswijze was in aanmerkelijk afgezwakte vorm ook nog in de na-Atlantische tijd aanwezig, in de tijd waarin voornamelijk in kwintintervallen werd geleefd. U mag dit niet met de huidige beleving van de kwint door de mens vergelijken. Tegenwoordig beleeft de mens de kwint ongeveer zo dat die hem de indruk geeft van iets buiten hem, iets wat niet is opgevuld. Ze heeft iets leegs voor hem, in de beste zin van het woord, maar toch iets leegs. Ze is leeg geworden omdat de goden zich van de mensen hebben teruggetrokken.

Dus in de na-Atlantische tijd beleefde de mens bij zijn kwint-intervallen nog dat de goden eigenlijk in deze kwinten leefden. En pas toen later in het muzikale de terts optrad, de grote en de kleine terts, was het zo dat het muzikale in zekere zin in het menselijk gemoed onderdook, dat de mens bij de muzikale beleving niet meer buiten zichzelf raakte. In het echte tijdperk van de kwint raakte de mens bij het muzikale leven nog helemaal in vervoering. In het tijdperk van de terts, dat zoals u weet naar verhouding pas laat is aangebroken, bevindt de mens zich bij de muzikale beleving binnenin zichzelf. Hij haalt het muzikale naar zijn lichamelijke toe. Hij verweeft het muzikale met zijn lichamelijke. Daarom treedt bij de tertsbetleving het onderscheid tussen majeur en mineur op en hebben we aan de ene kant de beleving die juist in verband met majeur kan worden opgedaan en aan de andere kant de beleving die in verband met mineur kan worden opgedaan. Bij het ontstaan van de terts, het optreden van majeur en mineur in het muzikale, verbindt de muzikale beleving zich met de opgewekte, vrolijke en met de bedrukte, smartelijke en droevige stemmingen die de mens als drager van zijn fysiek en etherisch lichaam beleeft. De mens haalt zijn beleving van de wereld als het ware weg uit de kosmos, hij verbindt zichzelf met zijn beleving van de wereld. [Dornach, 16 maart 1923]

De citaten staan in 'Rudolf Steiner over muziek'.