

Lezing voor de Internationale School voor Wijsbegeerte*

Deze verhandeling over Immanuel Kant en de vraag naar de waardigheid van de muziek valt uiteen in twee delen. Het eerste deel, waarin de esthetica van Kant (1724-1804) wordt geschetst, concentreert zich op twee punten. Allereerst een bespreking van Kant als grondvester van de moderne filosofische esthetica, in die zin dat hij het esthetische, het schone een eigen plaats heeft toegewezen, naast het gebied van de kennis en dat van de moraal. De zuivering van het smaakoordeel in zijn analyse van het schone – waarover zo dadelijk meer – heeft de aanzet gegeven tot het zogenaamde formalisme in de esthetiek; de opvatting dat bij de beoordeling van de esthetische kwaliteiten van een kunstwerk de formele aspecten ervan de intrinsieke waarde bepalen. Kant werd en wordt dan ook wel (overigens niet geheel terecht) beschouwd als de vader van het formalisme in de esthetiek, ook in de muziekesthetiek.

Daarnaast wil ik mij bij de bespreking van Kants esthetiek richten op een kwestie die een aanknopingspunt heeft gevormd voor de ontwikkeling van het zogenaamde Duits idealisme in de esthetiek. Dat is die ontwikkeling waarin – sterk vereenvoudigd – door filosofen en filosoferende intellectuelen aan de kunst een status werd toegekend die haar nog nooit was verleend, en waardoor zij zich in waardigheid kon meten met de wijsbegeerte zelf en met de religie, ja deze zelfs – zoals bij Schelling of Schleiermacher – als een soort openbaringsgeloof overtoef. Dat de kunsten, in het bijzonder de muziek, in de traditie van het Duits idealisme op metafysische hoogte werden geplaatst (bijvoorbeeld door Schopenhauer of Nietzsche) – een verschijnsel dat men ‘kunstverheerlijking’ zou kunnen noemen – heeft een grote invloed gehad op de manier waarop tot op de dag van vandaag tegen de kunsten en tegen kunstenaars wordt aangekeken.

De bespreking van de twee genoemde elementen uit Kants esthetiek wordt ingeleid door aan te geven in welke mate Kant schatplichtig is aan de achttiende-eeuwse filosofische esthetica, of beter gezegd hoe Kant geprobeerd

* Lezing gehouden op maandag 19 juli 1993 in het kader van de zomercursus 'Muziek in de tijd van de Verlichting' aan de Internationale School voor Wijsbegeerte te Leusden.

heeft twee uiteenlopende tradities in het denken over het schone – die van het rationalisme en die van het empirisme – tot een synthese te brengen.

Het tweede deel van deze verhandeling bepaald zich tot de muzieksthetiek van Immanuel Kant, tot zijn concrete opvattingen over de toonkunst. Het paradoxale contrast tussen zijn geringe waardering voor de muziek (hij acht haar de minste van alle kunsten) en de zojuist genoemde ontwikkeling in de richting van een 'kunstverheerlijking' op de schouders van diezelfde Kant, is dan opnieuw aanleiding de vraag naar de waardigheid van de muziek te stellen.

Het gebied van de achttiende-eeuwse esthetiek zal daar worden verlaten. Eerst wordt geschetst hoe daarvoor, in de loop van de geschiedenis, deze vraag naar de waardigheid van de muziek een steeds wisselende beantwoording heeft gekregen. Daarna maak ik een sprong naar vandaag en vraag ik me af hoe nu, tegen de achtergrond van het postmodernisme – tegen de achtergrond van een cultuur waarin afscheid genomen lijkt te worden van het pathos waarmee de waardigheid van welke cultuuruiting dan ook wordt onderstreept, en waarin de scheiding tussen hoge en lage cultuur definitief tot het verleden lijkt te gaan behoren – hoe nu deze vraag naar de status van de muziek gesteld zou kunnen worden. Mogelijk is de actualiteit van de achttiende eeuw – en dan doel ik op de geest die de belangstelling voor dat tijdvak voedt – gelegen in een veranderende waardering van muziek überhaupt.

I. De geboorte van Kants esthetica uit de geest van de achttiende eeuw.

In de achttiende eeuw is er zowel sprake van een theoretische emancipatie van het schone ten opzichte van het ware en het goede – een doorbreking van een drieëenheid die vanaf de Griekse oudheid tot in de achttiende eeuw in meer of mindere mate heeft gegolden – als van een institutionele emancipatie van de kunsten. De sfeer van het esthetische, het domein van de kunsten, maakt zich los van de sfeer van de zedelijkheid en de moraal, en van die van de kennis en de wetenschap. Deze ontwikkeling naar toenemende autonomie loopt niet toevalig parallel met hetgeen de maatschappelijke bevrijding van de kunst genoemd zou kunnen worden: de bevrijding van de historische banden die ze had met kerk en staat, met liturgie en hofleven.

De achttiende eeuw zou ruwweg gekarakteriseerd kunnen worden als een eeuw waarin de schoonheid, het bevallige, het sierlijke en het ontroerende, meer en meer *als zodanig* in de belangstelling komen te staan. Dat wordt niet alleen onderstreept door de theoretische belangstelling van rationalistische zijde, waar aandacht werd geschonken aan het schone als vorm van al dan niet volkomen kennis, of de Engels-sensualistische aandacht voor de subjectieve esthetische ervaring (op beide gezichtspunten wordt later wat nader ingaan); ook weerspiegelt zich dit alles in de stijlbreek die plaats vond tussen de hoog-

barokke of laat-barokke muziek aan de ene kant, en de hooftse galante stijl en 'empfindsamer' stijl aan de andere kant, waarin eenvoud en natuurlijkheid, bevalligheid en sentimentaliteit het parool waren, en de barokke, vaak gewichtige toonzetting geleidelijk aan werd verlaten.

De gescheide muzikalesthetische verschuiving vormde ook de achtergrond van de bekende controverse tussen Rousseau en Rameau, tussen voorstanders van het primaat van het melodische, dan wel van het harmonische. Ze vormde – naast politieke motieven – de achtergrond van de zogenaamde opera-oorlog, de felle polemieken tussen pleitbezorgers van de Italiaanse opera buffa en aanhangers van de Franse hot-opera (de 'tragédie lyrique'), de strijd tussen het 'natuurlijke' en het 'geleerde', tussen het gevoelig-expressieve en het verstandelijk-constructieve. Deze strijd zou in het Duitse taalgebied leiden tot een pleidooi voor een 'gemengelde smaak', zoals dat zo mooi in Nederlandse vertaling van Johann Joachim Quantz' *Versuch* (1752) heet; een 'vermischter Geschmack' die de overgang zou vormen naar de universele taal van de Weense klassieken.

Een van de centrale categorieën van de zich ontwikkelende burgerlijke esthetiek is het smaakbegrip. De verburgerlijking van dit begrip – dat zijn oorsprong heeft in de hofcultuur – komt voort uit de behoefte te kunnen oordelen over kunst zonder dat dit oordeel bij voorbaat aan geprivilegieerde posities is gebonden. (Charles Burney, bijvoorbeeld, merkte in zijn verslag van zijn reizen over het Europese Continent op dat het muziekklimaat in het Berlijn van de jaren zeventig verstikt dreigde te raken door de hegemonie van de smaak van de vorst; een smaak die dertig jaar eerder als progressief aangemerkt kon worden maar nu achterbleef bij de zich verder ontwikkelende smaak van de burgerij elders in Europa.)

Het 'raisonnement' van de kunstkritiek, culminerend in de debatten en geschriften over de 'goede smaak', getuigt zo van de Verlichting; evenals overigens de stortvloed aan compendia, leerboeken en handboeken over de kunsten waarin de geheimen van het métier voor een breed burgerlijk publiek worden vertaald.

Het smaakoordeel als universeel oordeel – dat wil zeggen een oordeel dat in principe iedereen zich kan aanmeten of leren aanmeten, maar ook dat aanspraak maakt op algemene geldigheid en zonder aanzien des persoons geveld kan worden – dat smaakoordeel is zo een wapen in de strijd waarmee de opkomende burgerij haar eigen identiteit kan bevechten en bevestigen. De ondertitel van een boek van Johann Mattheson uit 1713, getiteld *Das Neue Eröffnete Orchestre*, illustreert aardig de vereniging van verschillende burgerlijke idealen: "(...) Universele und gründliche Anleitung, Wie ein Galant homme einen vollkommenen Begriff von der Höheit und Würde der edlen Music erlangen, sein Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortreflichen Wissenschaft *raisonnieren* möge" (Cursivering H.B.).

bron van onze ideeën van het verhevene en het schone. Hierin wordt – in tegenstelling tot wat de rationalisten van het continent voorstonden – niet gezocht naar een rechtvaardiging van de esthetische ervaring als een redelijk fundamenteel van kennis, maar wordt schoonheid of grootseheid direct in verband gebracht met het gevoel van welbehagen dat we bij de ervaring ervan ondergaan.

Burke behoort tot een voornamelijk Angelsaksische traditie die bekend staat onder de naam 'empirisme', en ook wel het 'Engels sensualisme' wordt genoemd. Deze filosofische richting – met als belangrijke vertegenwoordigers onder andere John Locke en David Hume – stelt dat onze kennis van de wereld niet verder reikt en kan reiken dan datgene wat de zintuigen ons aanbieden, de zogenaamde 'sense data'. Elke pretentie dat we meer kunnen weten dan hetgeen we voelen en waarnemen werd van de hand gewezen, en het zal u niet verbazen dat deze zienswijze al snel leidde tot een relativisering van al te stillige waarheden, ja zelfs tot een scepsis ten aanzien van elke theorievorming die het niveau van de onmiddellijke overtuiging als theorievorming omtrent de werkelijkheid al mogelijk is, dan alleen langs inductieve weg, uitgaande van wat de zintuigen ons leren.

Aanknopingspunt voor theorieën die over het schone en de kunsten reflecteren en die zich door het empirisme geïnspireerd weten, is dus ons concreet zintuiglijk gevoel bij het zien van een schilderij of het luisteren naar muziek. Bij het schone gaat het om wat Burke 'positive pleasure' noemt. Dit schone, 'presented to the sense, by causings a relaxation in the body, produces the passion of love in the mind (...)'.¹

Interessant aan dit citaat is dat er drie elementen in aan te wijzen zijn die in de achtende-eeuwse esthetica een belangrijke rol spelen. Naast het concrete positieve gevoel van welbehagen waar Burke op wijst, spreekt hij ook over de 'heide' die ontstaat. Uit de context blijkt dat Burke hier doelt op een soort sociale samenhang, een sociaal instinct, dat bij de ervaring van het verhevene ten ene male afwezig is. Daar – in het geval van het verhevene, in een machteloze individu teruggevoerd op zichzelf, eenzaam en verlaten, is het ontstaan gaat – ten derde – vergezeld van een ontspanning van onze spieren en zenuwen. Hier heeft men te maken met een elementaire psychofysiologie waarvan de geschiedenis teruggaat tot op de Griekse oudheid, maar die vanaf de zeventiende eeuw nieuwe impulsen heeft gekregen doordat zij verrijkt werd met inzichten uit natuurwetenschappelijk onderzoek. Zowel het continentale rationalisme (bijvoorbeeld in Descartes' *Les Passions de l'Âme*) als het Engels empirisme kennen in dit opzicht hun affectenleer, waarbij de 'Lydingen van de

¹ Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, James T. Boulton, ed. (Oxford: Blackwell, 1987), 51, 151.

Voor een bespreking van de twee filosofische tradities waarin de toenemende belangstelling voor het schone, voor het esthetische in de achttiende eeuw zijn theoretische weerslag heeft gekregen, vormt een toelichting van het begrip en de term 'esthetiek' een geschikt uitgangspunt. Latijn ook wel met 'sensus' vertaald. De moderne betekenis van het woord, namelijk theorie van het schone, of theorie van de kunsten, van de schone kunsten, stamt pas uit het midden van de achttiende eeuw; om precies te zijn uit 1750, het jaar waarin Alexander Baumgarten zijn *Aesthetica* publiceerde. Dit werk kan gezien worden als een voorbode van de moderne esthetica, omdat hierin voor het eerst het esthetische ervaren, als iets dat op zich zelf staat wordt beschouwd, los van het morele, het ethische, en – heel belangrijk – los van de logische kennis.

Baumgarten behoort tot een wijsgerige traditie die met de term 'rationalisme' wordt aangeduid; een hoofdzakelijk continentale filosofische stroming die vanaf de zeventiende eeuw, vanaf Descartes, Spinoza en Leibniz, gekenmerkt wordt door het streven naar een kennis van waarheid en kennis fundamenteel te geven. De enige betrouwbare en juiste bron van waarheid, speelt slecht een ondergeschikte rol, en is – zoals bij Leibniz – slechts een stadium op weg naar de pas door redelijk inzicht te verkrijgen kennis. De zintuigen geven in Leibniz' zienswijze slechts verwarde en duistere kennis, die door het denken verhelderd en verlicht dient te worden.

Uitgangspunt in deze wijsgerige traditie is dus de rede. Apriori's van ons menselijk verstand, de zogenaamde aangeboren ideeën, vormen de werkelijkheidsground voor ons begrip van de werkelijkheid. De wijze waarop de werkelijkheid door theorievorming in kaart wordt gebracht, zou men grofweg deductief kunnen noemen: uitgaande van enkele algemene begrippen die de rede ons verschaft, worden bijzondere feiten en zelfs een geheel stelsel van wereldverklaring logisch afgeleid.

Baumgarten kende aan de zintuiglijke waarneming, in het bijzonder aan de waarneming van het schone voorwerp, een status toe waardoor deze zich beter kon meten met de redelijke kennis. Hij sprak van 'analogon rationis', van een zintuiglijke kennis die analoog is aan die van de rede. Schoonheid is 'perfectio cognitionis sensitivae', volmaakte zintuiglijke kennis. Bij Baumgarten krijgt zo het esthetische, het zinnenpraktijkke, een eigen plaats, een eigen domein, hoewel nog steeds opgevat als vorm van kennis.

Zes jaar later, in 1756, publiceerde Edmund Burke zijn traktaat over de esthetiek onder de titel *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, een filosofisch onderzoek naar de oorzaak of

ziel' – de zeventiende-eeuwse vertaling van Descartes titel – overeenkomstig de toenmalige psychofysiologie in kaart worden gebracht.

Het aardige van dit citaat is ook dat alle drie elementen ervan terug te vinden zijn in de esthetiek van Kant: in zijn analyse van het smaakoordeel komen we zowel het positieve gevoel van welbehagen tegen alsook het sociale instinct, bij Kant de 'sensus communis' genaamd. Bij de bespreking van de werking van muziek op het lichaam (Kant zal beweren dat de muziek evenals het lachen een verkwikkende werking op het lichaam kan uitoefenen) – daar waar Kant het transcendentiaal-filosofische kader heeft verlaten en een soort empirische antropologie bedrijft – daar leunt hij, evenals Burke vóór hem, op achttiende-eeuwse inzichten uit de fysiologie en de psychologie.

Iets van de achtergrond van waaruit Kants esthetiek is ontstaan, is hiermee geschetst. Op twee punten zal ik deze esthetiek nader beschouwen; allereerst Kants analyse van het schone, in het bijzonder van de smaak. Hier liggen de aanknopingspunten voor wat later het formalisme in de kunstfilosofie is geworden. Daarnaast wil ik laten zien hoe diens esthetiek ook aanleiding heeft gegeven tot wat wel de 'metafysica van de kunst' genoemd is, een statusverhoging van het esthetische die ons tot op de dag van vandaag plaagt.

Voor een goed begrip van Kants onderzoeken op het gebied van de esthetiek is het verstandig deze te plaatsen tegen de achtergrond van heel zijn kritische onderneming. Kants filosofie is transcendentiaal-filosofie. Dat wil zeggen dat Kant – bijvoorbeeld waar het onze kennis van de werkelijkheid gaat, waartoe deze verhandeling zich beperkt – in de eerste plaats geïnteresseerd is in de vraag hoe kennis van die werkelijkheid überhaupt mogelijk is. Of, anders geformuleerd: wat de voorwaarden zijn voor de mogelijkheid van onze kennis. Wat kunnen wij kennen? Hoe is natuurwetenschap mogelijk? Vragen die ook vanuit de ogenschijnlijk onverzoenbare posities van rationalisme en empirisme gesteld werden, en die des te dringender werden doordat de zich in de praktijk bewijzende natuurwetenschap – ik denk aan de mechanica van Newton – duidelijk vroeg om een onwankelbaar filosofisch fundament.

Het probleem hebben we al leren kennen: hoe is het mogelijk dat we bij een verscheidenheid aan empirische feiten, aan zintuiglijke indrukken, toch uitspraken over die werkelijkheid kunnen doen die aanspraak maken op algemene geldigheid? Moeten we ons vertrouwen stellen in rationele constructies van de werkelijkheid die logisch zijn afgeleid uit eerste beginselen, uit aangeboren ideeën, op het gevaar af dat we de veelkleurige werkelijkheid zoniet geweld aan doen, dan toch op z'n minst minachten door deze bij voorbaat in ons systeem onder te brengen? Of moeten we, omgekeerd, ons beperken tot datgene wat we met onze zintuigen hier en nu waarnemen? Maar hoe kunnen we dan ooit uitspraken over de werkelijkheid doen die aanspraak maken op algemene

geldigheid? Wie garandeert ons dat de valwet van Newton ook morgen geldt, of twee straten verderop? Het vraagstuk staat bekend als dat van de 'synthetische oordelen a priori'. Hoe zijn oordelen mogelijk (uitspraken zeggen we tegenwoordig) die bij voorbaat waar zijn, en die tevens synthetische oordelen zijn, dat wil zeggen betrekking hebben op de werkelijkheid.

Op dit punt heeft Kant de posities van rationalisme en empirisme met elkaar verzoend, en wel door recht te doen aan de ene kant aan het verstand dat ons de apriori's verschaft waarmee we de werkelijkheid kunnen begrijpen; en aan de andere kant door recht te doen aan de status van de zintuiglijke waarneming als onmisbare voedingsbodem voor datzelfde begrip. "Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind",² zo vat Kant de wederzijdse afhankelijkheid van denken en ervaring, van verstand en zintuiglijkheid samen.

Deze verzoening tussen empirisme en rationalisme kon echter slechts tot stand komen door wat Kant zelf een Copernicaanse wending heeft genoemd: een radicale omkering van de verhouding tussen het kennend subject en de wereld. Wat wij kunnen kennen is niet de wereld zoals die in werkelijkheid, op zichzelf – 'an sich' zegt Kant – is, maar slechts de wereld zoals die aan ons verschijnt (de 'Erscheinungswelt').

De zintuiglijke wereld, zoals die aan ons verschijnt, is al door ons verstand gestructureerd, door de zogenaamde categorieën van ons verstand. *A priori* denken wij en nemen wij waar in ruimte en tijd, in oorzaak en gevolg, en zo maken wij de werkelijkheid als het ware 'vooraf' geschikt voor ons kennend vermogen. Er is – voor ons mensen, niet voor God! – geen andere werkelijkheid te kennen dan die, welke al door ons kenvermogen zelf als te kennen werkelijkheid is ontsloten, hetgeen overigens nadrukkelijk niet wil zeggen dat we geen *beseft* kunnen hebben van de ware werkelijkheid zoals die achter de wereld van de verschijnselen schuil gaat.

Ik ga niet alleen zo uitvoerig in op de kennistheorie van Kant, opdat u een idee krijgt van de soort van onderneming die zijn kritische filosofie is, maar ook om u naar een punt te leiden dat voor het begrijpen van de plaats van zijn esthetica in zijn hele filosofie van doorslaggevende betekenis is. De scheiding tussen aan de ene kant de wereld van de verschijnselen zoals die zich aan ons verstand voordoet en aan de andere kant de ten principale onkenbare ware werkelijkheid, de scheiding ook tussen de beperkte menselijke conditie, de mens wiens kennis gebonden is aan de door de categorieën van het verstand geformeerde zintuiglijkheid, en daar tegenover het intelligibele oneindige rijk van de vrijheid, van God en de onsterfelijkheid, deze scheiding tussen het 'phaenomenon' en het 'noumenon' dreigt niet alleen als onoverbrugbare kloof Kants kritische filosofie in twee delen te doen uiteenvallen, maar wordt tevens als pijn ervaren, een pijn die doet verlangen naar een verzoening, een verlangen

² Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1956), B 75.

dat ook na Kant in het zogenaamde Duits idealisme het filosofisch denken in belangrijke mate zou gaan beheersen.

Kant heeft zijn kennistheorie uitgewerkt in de *Kritik der reinen Vernunft* waarvan de eerste druk in 1781 is verschenen. Een vergelijkbaar transcendentiaal onderzoek heeft Kant ondernomen in de *Kritik der praktischen Vernunft*, uit 1788, maar nu met betrekking tot het rijk van de vrijheid, de onsterfelijkheid en de moraliteit. Stond in de eerste *Kritik* de vraag "Hoe kunnen wij kennen?" centraal, in de tweede *Kritik* is dat de vraag "Hoe kunnen we handelen?". Zoals bekend heeft Kant in deze *Kritik* de 'categorische imperatief' geformuleerd als een apriori voor ons handelen, als een morele wet: handel zo dat de maxime van uw wil steeds tegelijk als principe van een algemene wetgeving zou kunnen gelden. Of, met een Nederlandse zegswijze en negatief geformuleerd: "Wat gij niet wilt dat u geschiedt, doet dat ook een ander niet".

Een ook maar summier bespreking van deze tweede *Kritik* zou in dit kader te ver voeren. Van belang is dat Kant ook een derde *Kritik* heeft geschreven, de *Kritik der Urteilskraft* (1790), waarin hij een poging onderneemt een brug te slaan tussen de theoretische rede, de 'reine Vernunft' en de praktische rede, de 'praktische Vernunft'. En het is in dit werk dat Kant zijn filosofische esthetica ontvouwt.

In de eerste *Kritik* heeft Kant de apriori-beginselen van ons kennisvermogen onderzocht; in de tweede *Kritik* die van ons wilsvermogen. In de derde *Kritik* onderzoekt Kant het apriori-beginsel dat aan ons gevoel van welbehagen en onbehagen ten grondslag ligt. Dit apriori-beginsel lokaliseert Kant in het vermogen tot oordelen zelf, in de 'Urteilskraft'. In het geval van de beoordeling van het schone hebben we nu te maken met een esthetische oordeelskracht.

De *Kritik der Urteilskraft* valt uiteen in een kritiek van de esthetische oordeelskracht en een kritiek van de teleologische oordeelskracht. In deze laatste – die hier verder buiten beschouwing wordt gelaten – stelt Kant de vraag naar de objectieve doelgerichtheid in de natuur. In de kritiek van de esthetische oordeelskracht onderzoekt Kant ons vermogen het schone en het verhevene te beoordelen.

In het geval van de beoordeling van het schone wordt het gevoel van welbehagen veroorzaakt door een harmonie tussen de door de zintuiglijkheid geprikkelde verbeeldingskracht en het verstand. Dus zowel de ervaring als het denken – de ijkpunten van respectievelijk empirisme en rationalisme – spelen bij de beoordeling van schoonheid een rol. Kant noemt dit een *vrij spel* van verbeeldingskracht en verstand omdat het bij de ervaring van schoonheid gaat om het subjectieve en belangeloze gevoel van welbehagen in ons, en niet om het verkrijgen van een objectief begrip van een voorwerp of gebeurtenis. De subjectieve ervaring van een kunstwerk, niet de objectieve hoedanigheid ervan, is wat Kant interesseert. In die zin is zijn esthetica als receptie-esthetica op te vatten.

In de 'Analytik des Schönen' waarmee de *Kritik der Urteilskraft* opent, beschouwt Kant de smaak, het smaakoordeel, vanuit vier invalshoeken, vier momenten. Allereerst kenmerkt zich het smaakoordeel door een welbehagen dat belangeloos is, dat wil zeggen dat – anders dan bij de ervaring van iets dat aangenaam is of als nuttig beoordeeld kan worden – in het geval van het schone geen belang gediend wordt buiten de ervaring van het schone zelf om. Deze zuivering van het smaakoordeel van het aangename en het nuttige kan gezien worden als een eerste stap op weg naar de opvatting van kunst als een autonome sfeer, en als afscheid van de opvatting dat het bij de ervaring van kunstwerken in de eerste plaats zou gaan om sentimenten en gevoelsaandoeningen. Hier spiegelt zich de overgang van de sensualistische esthetiek van 'Empfindsamkeit' en 'Sturm und Drang' naar de meer contemplatieve kunstbeschouwing uit de Vroeg-Romantiek en het daaruit voortvloeiend esthetisch formalisme van iemand als Eduard Hanslick.

Het subjectieve gevoel van welbehagen – en dit is het tweede moment uit Kants analyse – is niettemin algemeen omdat het immers niet veroorzaakt wordt door de specifieke hoedanigheid van het object van onze beschouwing, maar door de harmonie van verbeeldingskracht en verstand in ons, een harmonie die bij ieder van ons de mogelijkhedenvoorwaarde is voor kennis überhaupt. Direct moet echter weer gezegd worden dat het bij de beoordeling van het schone niet gaat om het verkrijgen van begripsmatige kennis, maar dat de verhouding van verbeeldingskracht en verstand die van een weldadig vrij spel is. Het verstand is wel in het geding, en wordt als het ware in beweging gebracht, maar niet met het oog op iets anders dan die weldadige beweging zelf.

Het derde gezichtspunt van Kant is dat van de zogenaamde doelmatigheid zonder doel. In de *Kritik der Urteilskraft* is de doelmatigheid het apriori-beginsel dat wij zowel in de natuur als in de kunst aantreffen. Bij de beschouwing van het schone voorwerp gaat het ons echter niet om het doel waartoe het dient, maar ervaren wij de doelmatigheid *als zodanig*; Kant noemt dit de *form* van de doelmatigheid. Niet het resultaat of het doel van de harmonische verbinding van verbeeldingskracht en verstand (bijvoorbeeld het begrip van een zaak) interesseert ons bij de ervaring van schoonheid, maar het vrije spel van verbeeldingskracht en verstand zelf is de oorzaak van het gevoel van welbehagen.

Het vierde en laatste moment van het smaakoordeel – dat we ook bij Edmund Burke al aantreffen – is het inzicht dat het subjectief en algemeen welbehagen bij de beoordeling van schoonheid als noodzakelijk en objectief wordt voorgesteld: wanneer wij een smaakoordeel vellen veronderstellen wij dat ieder ander in onze plaats noodzakelijk tot hetzelfde oordeel zal komen. En dit op grond van een gemeenschappelijk beginsel dat bij Kant de 'sensus communis' heet, een gemeenschapszin waardoor wij ons met anderen verbonden weten, en dat bij Burke liefde heette.

Met het oog op het eerste punt dat ik aan Kants esthetiek zou willen vastknopen, namelijk hoe het esthetisch formalisme zich door diens analyse van het schone geïmponeerd weet, zou ik het volgende willen resumeren en opmerken.

Kant heeft met zijn kritische transcendentiaal-filosofie de sfeer van de kennis, die van de moraliteit en die van de schoonheid in de manier waarop wij daarover uitspraken doen, systematisch van elkaar onderscheiden. Het ware, het goede en het schone – vanaf Plato tot in de achttiende eeuw in meer of mindere mate met elkaar verbonden – vallen uiteen in aparte domeinen die ieder hun eigen regels kennen. Tot op de dag van vandaag is deze driedeling gezaghebbend, ook al wordt zij vanaf haar ontstaan van verschillende kanten voortdurend geënteerd. Een recent voorbeeld van een filosoof in wiens werk de driedeling een eigentijdse vertaling heeft gekregen is Jürgen Habermas, die werkelijkheidsoordelen onderscheidt van normen en expressieve uitingen.

Deze autonominering van de sfeer van het esthetische die, zoals ik al opmerkt heb, parallel liep met aan de ene kant de maatschappelijk-institutionele emancipatie van de kunsten, en aan de andere kant met het ontstaan van een zelfstandige instrumentale muziek die zich onttrokken heeft aan het dictaat van de retorica, aan haar afhankelijkheid van de taal, van het vocale, deze autonominering zou via het begrip van een absolute kunst uiteindelijk uitmonden in het estheticisme en de *l'art pour l'art*-beweging aan het einde van de negentiende eeuw. In de muziekesthetiek is een eerste culminatiepunt van deze zuivering van het schone te vinden in het werk van Eduard Hanslick, de pleitbezorger van het muziekesthetisch formalisme in het midden van de vorige eeuw. Dit formalisme in de esthetiek vond vooral in Kants analyse van het smaakoordeel een inspiratiebron. Het wezen van de schoonheidservaring – nadat deze gereinigd is van het aangename, het nuttige, het prikkelende, het doelmatige en het begripsmatige – is gelegen in de zuivere contemplatie van de vorm. Inhouden, betekenissen, of dit nu sentimenten, affecten, programma's of afbeeldingen zijn, zijn secundair en niet van doorslaggevende betekenis voor de esthetische ervaring.

Het eerste deel van deze verhandeling besluit met een beschouwing van Kants esthetiek als aanknopingspunt voor de esthetiek van het Duits idealisme, waarin aan de schoonheidservaring en aan de kunst een waardigheid werd verleend die haar ver boven de alledaagsheid verheft, en die heeft bijgedragen aan het enorme aanzien dat het kunstbedrijf ook vandaag nog geniet.

Ik heb al opgemerkt dat de ogenschijnlijk onverzoenbare scheiding tussen de theoretische rede en de praktische rede, tussen het domein van de kennis en dat van de moraal, als pijn werd ervaren, en dat in het filosoferen na Kant steeds weer opnieuw geprobeerd zou worden een begrip van de werkelijkheid te krijgen

waarin deze tegenstelling opgeheven zou zijn. Het streven van de filosofen van het Duits idealisme – zowel van Schelling, als van Hegel, alsook van Schopenhauer – is steeds, een punt te vinden van waaruit het geheel begrepen of vermoed kan worden.

Voor Kant zelf vormde de analyse van ons oordeelsvermogen de brug tussen de theoretische en de praktische rede, en de *Kritik der Urteilskraft* werd door Kant dan ook beschouwd als het sluitstuk van zijn kritische filosofie. De manier waarop Kant in de *Urteilskraft* de wereld van verstandskennis en zintuiglijkheid in verbinding weet te brengen met het rijk van de vrijheid, van God en de onsterfelijkheid, de wereld van de 'Vernunft' immers, waar niet de wetmatigheid van het verstand regeert maar waar de morele wet een toetssteen voor de vrijheid van handelen is, die manier is niet altijd even doorzichtig en kan hier nu alleen maar aangestipt worden.

Een belangrijk begrip uit de *Urteilskraft* is dat van de 'esthetische idee'. Ik geef één van Kants definities: "(...) unter einer ästhetischen Idee (...) verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann (...)"³

Het vrije spel van de verbeeldingskracht en het verstand, in gelukkige verhouding bij het genie, is in staat onze rede in beweging te zetten dank zij de scheppingskracht van de verbeelding, die door ideeën een begrip esthetisch onbegrensd kan verruimen. Een esthetische idee is een niet in begrippen onder te brengen voorstelling van de verbeeldingskracht in haar vrije spel, die het begrip zelf in beweging zet. Kant spreekt in dit verband van een 'belebendes Prinzip', dat een schakel vormt tussen het vrije spel van verbeeldingskracht en verstand, en het bovenzinnelijke, intelligibele rijk van de rede. Het leidt – door de verruiming van het begrip – tot een *beseft* van de onbekende wortel van zowel zintuiglijkheid als verstand zelf, en tot een besef van datgene wat als het bovenzinnelijke beschouwd kan worden.

Daarnaast beschouwt Kant het schone als symbool van het zedelijk goede. De structuur van het oordeel omtrent het schone verwijst als het ware naar het intelligibele rijk van de rede, doordat we de harmonische verbinding van verbeeldingskracht en verstand als vrij spel kunnen voelen. Hierdoor worden we bij wijze van analogie iets gewaar van de vrijheid en oneindigheid zelf.

Deze moeilijk te denken overgang van de theoretische rede naar de praktische rede, die blijkbaar in de structuur van onze beoordeling van schoonheid gezocht moet worden, werd niet altijd als even bevredigend ervaren. En steeds weer opnieuw hebben filosofen geprobeerd een eenheid van het menselijk wezen en de wereld te denken, waarbij in de traditie van het Duits idealisme – in navolging van Kant – het punt van waaruit die eenheid gedacht kon worden direct te maken had met de esthetische ervaring.

³ Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1974), 167 e.v. (§ 49).

Bij Schelling bijvoorbeeld gold de kunst als organon van de filosofie, waarmee we – door middel van wat hij 'intellectuelle Anschauung' noemde – iets gewaar worden van de identiteit en het wezen van de werkelijkheid, een gewaarwording die de zaak dichterbij nadert dan het filosofisch begrip ervan. Bij Hegel wordt het schone opgevat als het ideeële dat door de zintuiglijkheid heen aan ons verschijnt, en ons iets toont van de absolute geest die begin en einde van de wereld omvat. Bij Schopenhauer is het bij uitstek de muziek die de oergrond van het bestaan tot klinken brengt. "Het wezen van de wereld is klank en waanzin". Meer nog dan in de andere kunsten komen we bij muziek in contact met de duistere, blinde drang tot zijn, van waaruit de wereld is ontsproten.

Parallel aan de denkbeelden van deze filosofen uit de negentiende eeuw vinden we bij dichters, literatoren en filosoferende intellectuelen vanaf het einde van de achttiende eeuw tot op de dag van vandaag (bijvoorbeeld in de bespiegelingen van Lyotard) steeds weer nieuwe formuleringen van de voortreffelijkheid van kunst als het erom gaat uitdrukking te geven aan het onuitsprekbare. De autonome kunst, die zich bevrijd heeft van haar historische banden met liturgie en hofleven, werd zo tot medium bij uitstek van het 'Absolute' gemaakt.

II. "Muziek is meer genot dan cultuur."

"Musik (hat) unter den schönen Künsten sofern den untersten (...) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt" aldus Kant in zijn *Kritik der Urteilskraft*. Even daarvoor stelt hij: de toonkunst is "freilich mehr Genuß als Kultur (...) und hat, durch Vernunft beurteilt weniger Wert als jede andere der schönen Künste".⁴ Niemand zal het paradoxale contrast tussen de geringe waardering die Kant hier uitspreekt voor de toonkunst en hetgeen ik zojuist heb geschetst, namelijk hoe in de negentiende eeuw de kunst, als autonome sfeer, het medium bij uitstek werd waarin het absolute zich liet kennen, waarin het onuitsprekelijke uitgesproken werd, ontgaan.

Deze lage inschaling van de muziek heeft er toe geleid dat Kant als muzikofiloof allesbehalve serieus is genomen. Deze professor uit Königsberg, waarvan bekend is dat zijn affiniteit met de kunsten en zijn deelname aan het culturele leven gering zijn geweest, deze wat saaië universiteitsprofessor zal wel niet zoveel met de muziek opgehad hebben; misschien ontbrak het hem wel ten ene male aan de muzikaliteit, aan het muzikaal inlevingsvermogen, om er überhaupt een afgewogen oordeel over te kunnen vellen.

Nu is het zo, dat al zou Kant wel regelmatig muziekuitleveringen in zijn geboortestad hebben bijgewoond, het aanbod toch dermate schraal was dat een evenwichtig oordeel ook dan niet van hem verwacht zou kunnen worden.

⁴ Ibid., 186 e.v., 185 (§ 53).

Behalve marsmuziek, de niet te vermijden tafelmuziek in de salons en een verwaalde opera-uitvoering, waren de enige muziekwerken van niveau die Kant gehoord zou kunnen hebben enkele kwartetten van Haydn, uitgevoerd door Oostenrijkse officieren die als krijgsgesvangenen door Frederik de Grote naar Königsberg waren verbannen.

Het gaat evenwel niet aan Kants lage inschatting van de toonkunst terug te voeren op zijn vermeende gebrek aan kennis van de muziek, op zijn gebrek aan muzikaliteit of op de slechte ervaringen die hij met muziek heeft opgedaan. Dat zou al te gemakkelijk zijn. Hoe komt Kant er toe de toonkunst geen bijzondere betekenis toe te kennen, en haar in vergelijking tot de andere kunsten onderaan de hiërarchie te plaatsen? En hoe verhoudt zich dit tot zijn analyse van het schone, waar de esthetische ideeën aan het rijk van de vrijheid en de oneindigheid raken?

Na een schets van Kants muziekethiek volgt een stap terug in de geschiedenis, om aan te geven hoe de vraag naar de waardigheid van de muziek eerder is gesteld en beantwoord. De verhandeling zal worden afgerond met een korte blik op de recente geschiedenis, waarin het pathos van de 'kunstverheerlijking' stilzwijgend voortleeft, maar waarin tevens het einde ervan zich aankondigt.

Bij de beoordeling of iets tot de schone kunst gerekend kan worden, gaat Kant af op de formele kwaliteiten ervan: het gevoel van welbehagen ontstaat door de beoordeling van de harmonische vorm in de waarneming. Als muziek al tot de schone kunsten gerekend kan worden, dan alleen dankzij "die Form der Zusammensetzung dieser Empfindung (...)"⁵ Het smaakoordeel kan slechts dankzij deze 'mathematische vorm', zoals Kant dat noemt, aanspraak maken op algemene geldigheid en bijval van iedereen.

Het wezen van de muzikale reflectie ligt echter niet in de harmonische verhouding tussen beeldingskracht en verstand, maar in de eenzijdige functie van de beeldingskracht. Daarom maakt Kant een onderscheid tussen aan de ene kant de 'redende' en de 'beeldende' kunst, kunst die "den Geist zu Ideen stimmt"⁶ en aan de andere kant de kunst "des schönen Spiels der Empfindungen (...)"⁷ Bij muziek gaat het om een louter spel van succesieve gewaarwordingen die door de beeldingskracht in de tijd worden geordend, een ordening die een geregelde mathematische vorm kent. (Muziek als spel van gewaarwordingen wordt zo door Kant vergeleken met het kleurenspeel in een caleidoscoop.) Kant lijkt er niet zeker van te zijn of daarom de muziek wel tot de schone kunsten gerekend moet worden. Hij acht het ook mogelijk dat we eerder met een aan-

⁵ Ibid., 186 (§ 53).

⁶ Ibid., 182 (§ 52).

⁷ Ibid., 180 (§ 51).

gename kunst te maken hebben, een categorie die, zoals eerder uiteengezet is, door hem uit het domein van het zuiver esthetische is verdreven.

Het onderscheid tussen de primaire esthetische kwaliteiten van muziek aan de ene kant, dat wil zeggen de mathematische harmonie van samenklanken en intervallen en de geproportioneerde van het melodische, en aan de andere kant de secundaire kwaliteiten, zoals de subjectieve sensatie van klankkleur, dynamiek en instrumentatie, is vergelijkbaar met het onderscheid dat in de zeventiende eeuw reeds door John Locke werd gemaakt tussen de objectieve meetkundige en mechanische kwaliteiten en de door de menselijke waarneming vertekende subjectieve kwaliteiten. Voor zover aan de 'mathematische vorm' van muziek überhaupt schoonheid kan worden toegeschreven, wordt deze ook nog vertoebeld of overstemd door het muzikaal genot, de gevoelsprikkeling, die niets van doen heeft met de contemplatieve schoonheidservaring waar het Kant in zijn analyse van het schone om te doen is. Die prikkeling van het genot hangt samen met wat je de affectentheoretische en retorische erfenis bij Kant zou kunnen noemen: de opvatting dat tonen en frases in de muziek afspiegelingen zijn van de buigingen van de menselijke stem. En zoals het menselijk spreken niet alleen betekenis heeft, maar ook drager is van affecten, zo kan ook de muziek als een afgeleide taal van affecten worden opgevat.

Kant zet zijn empirisch-antropologische beschrijving van de muziek voort waar hij de weldadige werking van de muziek op het lichaam beschrijft, een verkwikkende werking die dankzij de invloed van muziek op de beweging van ingewanden en andere delen van het menselijk lichaam indirect het genot, de ziel, gezond maakt. Overigens is Kant op een andere plaats helemaal niet zo te spreken over de indringende werking van muziek. Bij wijze van uitzondering maakt Kant in een voetnoot gewag van het feit dat hij bijzonder veel last heeft gehad van zijn burelen die de gewoonte hadden met luide stem geestelijke liederen te zingen, en wel zo dat Kant zich gedwongen voelde mee te zingen, of in ieder geval van zijn denkarbeid werd afgehouden.

Deze empirisch-antropologische beschrijving van de psychische effecten van muziek herinnert aan de sensualistische esthetiek van empirische huize zoals men die bij Edmund Burke tegenkomt. Het zal duidelijk zijn dat dit niets van doen heeft met Kants transcendentiaal-filosofische onderneming de mogelijkheden voorwaarden voor de beoordeling van het schone in kaart te brengen. Hierin heeft Kant zich juist gekeerd tegen het sensualisme dat aan het eind van de achttiende eeuw van grote invloed was op het denken over het schone en de kunsten. Voor zover hij empiristische inzichten in zijn transcendentiaal-filosofische esthetica heeft geïntegreerd betreft dat alleen de constitutionele rol van de ervaring van formele eigenschappen die door de verbeeldingskracht in een geproportioneerde orde worden gebracht.

Om goed te begrijpen waarom Kant weinig betekenis aan de muziek toekent, moet de aandacht gericht worden op het onderscheid dat hij maakt tussen het

oordeel over het schone, het smaakoordeel aan de ene kant, en het kunstoordeel aan de andere kant.

Het kunstoordeel overtreft het smaakoordeel, daar het zich behalve op het schone, ook op de cultuurwaarde van kunstwerken richt. Deze 'Kulturwert' van het kunstwerk is datgene waardoor het "etwas zum nachdenken übrigbleiben läßt"⁸ en "den Geist zu Ideen stimmt". De muziek echter heeft van zichzelf geen culturele betekenis, doordat zij niets te denken geeft, en als zuiver spel van gewaarwordingen niet uit zichzelf tot esthetische ideeën komt. (In zijn *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* stelt Kant dat de muziek alleen dan tot de schone kunsten gerekend kan worden, als zij als voertuig voor de poëzie dient. Ook dit is een illustratie van het feit dat Kants muzikalesthetiek geheel in het teken staat van "het paradigma van de vocale muziek", zoals Carl Dahlhaus de gebondenheid van de toonkunst aan de taal heeft genoemd.)

Hiermee raken we de kern van de zaak. De muziek – slechts een spel van de gewaarwordingen – reikt niet verder dan de wereld van de verschijnselen. Haar aanspraak moet beperkt blijven tot het verlevendigen van de conversatie, tot het suggereren van affecten, of tot de verkwikking van het lichaam. Het is haar lot eeuwig verstoken te blijven van het leven in de geest. De esthetische ideeën verschaffen het smaakoordeel een perspectief op het rijk van de vrijheid en de zedelijkheid; de muziek is slechts een vrij en ook vrijblijvend spel van gewaarwordingen.

Ik zou tot slot van dit gedeelte uit een brief van Kant uit 1790 aan de componist Johann Friedrich Reichardt willen citeren, Reichardt die colleges bij Kant heeft gevolgd en zijn waardering daarvoor heeft laten blijken. In zijn antwoord zegt Kant: "Angenehm würde es mir seyn, wenn die Grundzüge, die ich von dem so schweer zu erforschenden Geschmacksvermögen entworfen habe, durch die Hand eines solchen Kenners der Producte desselben, mehrere Bestimmtheit und Ausführlichkeit bekommen könnten. *Ich habe mich damit begnügt, zu zeigen: dass ohne Sittliches Gefühl es für uns nichts Schönes oder Erhabenes geben würde.*"⁹

In het laatste gedeelte van deze tekst zal de kwestie van de waardigheid van de muziek uit de achttiende-eeuwse context worden gelicht, waarna, heel schetsmatig en enigszins improviserend, een enkel moment uit de geschiedenis ervan zal worden belicht. Tenslotte wordt de vraag naar de waardigheid ter overdenking in de actualiteit opnieuw gesteld en gearticuleerd.

Heel algemeen kan men stellen dat de muziek vanaf de Griekse oudheid tot in de achttiende eeuw haar waardigheid, haar status ontleende aan het feit dat zij verbonden was aan iets anders. Het zuiver muzikale, als "tönend

⁸ Ibid., 185 (§ 53).

⁹ Immanuel KANT, *Briefe*, Jürgen Zehbe, Hrsg. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970), 175. Cursivering H.B.

bewegte Formen" (Hanslick),¹⁰ was in het geheel geen onderwerp van theoretische bespiegelingen die het niveau van het ambacht overstegen. Als 'musica theoretica' echter genoot de muziek de hoogste waardering, omdat in haar een sleutel tot interpretatie en begrip van de werkelijkheid lag.

Het middeleeuwse onderwijs in de vrije kunsten aan kloosterscholen en universiteiten was voor een belangrijk deel gebaseerd op de platoons-pythagoreïsche overlevering, waarbij de chaotische werkelijkheid als getalsmatig geordende kosmos werd begrepen. Deze ordening spiegelde zich in de harmonische verhoudingen tussen de eerste vier gehele getallen van de primaire intervallen octaaf, kwint en kwart.

Als 'musica mundana' weerklonken deze heilige tetraktys en de afleidingen ervan als een kosmische muziek in de harmonische verhoudingen tussen de planeetsferen; zijn proporties werden ook teruggevonden in de regelmatige opeenvolgingen van de jaargetijden en in het systeem van elementen. Als 'musica humana' regeerde hij over het lichaam en de ziel, en over de verhouding tussen deze beide. De getalsmatig geregelde onderlinge verhouding tussen de lichaamssappen enerzijds en de trillingen van de ziel anderzijds vormde de basis voor de klassieke temperamentenleer, die in de zeventiende eeuw een moderne pendant vond in Descartes' opvattingen over de 'esprit animaux', een elementaire psychofysiologie die het theoretisch fundament verschaft aan de affectenleer in de barok. En tot op de dag van vandaag is het geloof wijd verbreid dat in de muziek iets van het raadsel van het universum en van de mens weerklinkt. Of het nu gaat om de 'mystificerende apekool' die veel *New Age*-muziek begeleidt, of om de speculatieve theorieën van iemand als Stockhausen, steeds weer is daar die holistische interpretatie van de muzikale werkelijkheid, waarbij de status van de muziek in niet onbelangrijke mate wordt bepaald door wat zij vermag, en door de mate waarin haar esoterische geheimen worden toegedacht.

Muziek zou een genezende, therapeutische werking hebben. Ze zou uitdrukking zijn van, en invloed hebben op de vorming van het karakter, van de persoonlijkheid. Deze 'ethosleer' – geïnspireerd op een speculatieve kosmologie waarbij de macrokosmos van het universum zich spiegelt in de microkosmos van de menselijke werkelijkheid – deze verstrengeling van kennis, klank en karakter werd in de dialogen van Plato aangevuld met een normatieve muziekkritiek die in het onderscheiden van goede en slechte muziek een heilzaam instrument zag om de opvoeding tot de deugd te dienen: de 'paideia', de vorming van de persoon tot waardig lid van de polisgemeenschap. Met als ideaal de ongebroken eenheid van 'mousikè' voor ogen, zoals die volgens Plato in de glorie dagen van Athene had moeten bestaan – een eenheid van woord, dans en muziek, van 'logos', 'rythmos' en 'harmonia' – met dat ideaal voor ogen kon Plato slechts geringe waardering voor de muziek van zijn tijd opbrengen, een

¹⁰ Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980), 59.

tijd waarin hij de muziek meer en meer in verval zag raken. Een tijd dan ook waarin de stadstaat tegen de muziek beschermd moest worden. Het liefst zou Plato de muziek uit zijn ideale staat willen verbannen. Sommige melodieën echter zouden – mits op de juiste wijze voorgedragen – bij de opvoeding van pas kunnen komen en het karakter kunnen vormen overeenkomstig de eisen die de gemeenschap stelde.

Het belang van muziek werd in de traditie van de platoonse Academie gemeten aan de mate waarin zij tot de gemeenschapszin kon bijdragen. En in zekere zin staan de huivering voor het zinnenspel bij de kerkvaders 1500 jaar geleden en de repressieve muziekpolitiek van het Derde Rijk en van de tweede wereld vijftig jaar geleden in dezelfde traditie.

De constatering dat het belang van muziek gemeten werd aan haar cognitieve en morele gehalte zou al te snel tot de conclusie kunnen leiden dat men aan het louter zinnenprikkelende van de muziek geheel voorbij ging. Aristoteles' achtste boek over de Politiek bewijst het tegendeel. Evenals Plato kent Aristoteles hierin een zeker belang aan de muziek toe waar het de opvoeding aangaat. Anders dan Plato echter begrijpt hij de muziek ook als een louter verstrooiend spel, dat geen ander doel hoeft te dienen dan de prikkeling van de zintuigen, het opwekken en bevredigen van lust. Naast de 'paideia', de opvoeding, ook oog voor de 'paidia', de lust, het spel; naast de dienstbaarheid aan 'ethos' ook meer erkenning van 'pathos', van de affect- en amusementswaarde van muziek. (Overigens acht Aristoteles het beoefenen van muziek op latere leeftijd niet gepast. Het is iets voor jongelui, niet iets wat je met goed fatsoen tot in lengte van dagen kunt blijven doen.)

De geschiedenis van de muziekwaardering tot aan de (pre-)klassieken en de Vroeg-Romantiek is gevangen tussen deze twee polen: Ofwel de muziek ontleent haar status aan de mate waarin zij raakt aan iets anders; zij spreekt de waarheid over de werkelijkheid in het geheim uit, of draagt bij tot een juiste levenswandel. Ofwel zij wordt als 'orenkitteling' op één lijn gesteld met de slaap, of met de wijn, die beide ook verkwikken mits men er niet te veel van krijgt. (Een van de eersten die de status van de muziek in deze zin heeft gerelativeerd is Philodemos uit Syrië die al in de eerste eeuw vóór Christus zijn sceptis ten aanzien van de morele waarde van de muziek heeft uitgesproken door te stellen dat de muziek meer gemeen heeft met de kookkunst dan met de dichtkunst.)

Het valt buiten het kader van deze verhandeling de geschiedenis van de muziekwaardering in detail verder te volgen. Men zou kunnen volstaan met de opmerking dat in het algemeen ook in latere tijden de muziek ofwel in moreel opzicht als verheffend, ofwel als een aangename maar triviale vorm van tijdverdrijf werd beschouwd. Ongeveer zoals Huizinga over het schoonheidsgevoel van de laat-middeleeuwse heeft opgemerkt: "Wat hem aan schoonheids-

huivering uit de kunst doorstraalde, werd door hem onmiddellijk omgezet of in godsvervuldheid of in levensbehagen."¹¹

In de Middeleeuwen en de Renaissance vindt er een accentverschuiving plaats van 'musica theoretica' of 'speculativa' naar 'musica practica', dus van het geheel van wereldverklaring door middel van symbolen en allegorieën, waarin de Griekse ethosleer en kosmologie met het christelijk gedachtengoed werden vermengd, naar een veranderend begrip van wat muziek in de eerste plaats is, namelijk klinkende muziek zoals die in de kerk, aan het hof en in de straat werd beoefend en gehoord. Deze verandering wordt onder andere zichtbaar in Johannes de Grocheio's classificatie van muziekgenres rond 1300, in renaissanceistische traktaten over de muziekpraktijk, en ook in de muziekkritische pamfletten van de Camerata te Florence. Weliswaar getuigt deze verandering van het feit dat met het begrip muziek in toenemende mate ambachtelijke en esthetische kwaliteiten bedoeld worden, maar dit mag ons er niet toe verleiden dit begrip van wat muziek is gelijk te stellen met de idee van de absolute muziek,¹² een maatschappelijk en esthetisch autonoom verschijnsel zoals dat in de loop van de achttiende eeuw zou ontstaan en zich in de negentiende eeuw meer en meer boven het leven van alledag zou verheffen.

Muziek blijft tot die tijd hoofdzakelijk gebonden, zo niet ondergeschikt aan iets wat zij – anachronistisch geformuleerd – zelf niet is. Aan liturgie, aan dans, aan het tonen van macht, en natuurlijk aan het woord, de taal. De hegemonie van de retorica, die ons de muziek als een met affect geladen vertoog doet begrijpen, is het kenmerk van wat Dahlhaus het 'paradigma van de vocale muziek' heeft genoemd.

Het akoestisch substraat, dat later als het zuiver muzikale het centrum van esthetische contemplatie zou worden, werd of als zinloos geruis, of als onbeduidende oorstreling beoordeeld. Muziek heeft geen noemenswaardige betekenis van zichzelf. In de rangorde van de kunsten is zij dan ook vaak de minste, te vergelijken met de tuinkunst, of hoogstens met de architectuur.

Na Kant is er, zoals reeds opgemerkt, sprake van een radicale omslag in de waardering van kunst, en van muziek in het bijzonder – het meest onverhuld in de filosoferende bespiegelingen van de vroeg-romantische literatoren. Het muzikale kunstwerk is een 'wereld op zichzelf' (Wackenroder/Tieck), autonoom en absoluut. Autonoom in de zin van institutioneel en esthetisch onafhankelijk van iets anders; absoluut in diezelfde betekenis, maar ook in de zin van verwijzend naar, of rakend aan het 'Absolute'. We hebben hier te maken met de geboorte van kunst als 'Kunst'. Zij – en dan vooral de muziek – krijgt metafysische betekenis, omdat ze de uitdrukking is van een onkenbare werke-

¹¹ Johan HUIZINGA, *Herfsttij der Middeleeuwen* (Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1935), 393.

¹² Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1987).

lijkheid. Zij stijgt uit boven de banale realiteit en toont ons het onuitsprekelijke en oneindige rijk van de vrijheid. Ze staat als taal boven de taal en de subjectieve moraal, boven de kennis en het verstand. Wat zij viert is niet het persoonlijk gevoel maar een heilige stemming die ons toegang verschaft tot het mysterie van het bestaan. Met een pathos als nooit tevoren wordt haar waardigheid onderstreept, en het is nu de muziek die in de waardenhiërarchie van de kunsten de kroon spant.

In zekere zin zet zich dat pathos van de negentiende eeuw – ondanks pogingen het te doorbreken – tot in de jaren zestig van onze eeuw voort. De anti-idealistische houding aan het begin van de eeuw (Schönberg, Stravinsky) slaat door in een verheerlijking van het ambacht die door dezelfde geest is geïnspireerd als waar tegen zij zich verzet. (Zo bestaat er ook een continuïteit tussen de kunstreligie van Caspar David Friedrich en Piet Mondriaan.)

En de retoriek waarmee in de jaren vijftig en zestig in Darmstadt een nieuw begin werd aangekondigd ("Schönberg est mort"), getuigt evenzeer van het feit dat aan muziek een status werd verleend die haar in moreel en esthetisch opzicht ver boven het gewone leven verheft. (Iets van het pathos uit die tijd maakt Edgar Reitz weer voelbaar in zijn indrukwekkende filmcycclus *Die zweite Heimat*.)

De laatste grote filosoof die de nieuwe muziek in deze zin heeft geprobeerd te begrijpen is Theodor W. Adorno, die in zijn muzikale monografieën en apologetieën de gespannen verhouding tussen het schone, het ware en het goede kritisch onderzocht heeft, en daarin evenzeer getuigde van een affiniteit met het nieuwe als van een respect voor het oude. Maar het is diezelfde Adorno die in de *Aesthetische Theorie* het bestaansrecht van Kunst niet meer vanzelfsprekend achtte, en die in de *Philosophie der neuen Musik* het einde van de kunstreligie als volgt onder woorden bracht: "Stichhaltig ist der Verdacht (...) daß der Begriff der großen Musik [Adorno doelt op de muziek vanaf Bach tot en met Schönberg] selber nur einem Augenblick der Geschichte angehört (...)." ¹³

De vraag is dan tenslotte: hoe is het in onze tijd met de waardigheid van de muziek gesteld?

Kants zuivering van het smaakoordeel kan in de eerste plaats gezien worden – zoals ik eerder heb betoogd – als een belangrijke mijlpaal in de ontwikkeling naar het muzikaal formalisme, dat in het werk van Eduard Hanslick uit 1854 (*Vom Musikalisch-Schönen*) een eerste hoogtepunt heeft gevonden. Niet alleen maatschappelijk en theoretisch heeft de sfeer van muziek als kunst zich in toenemende mate losgemaakt van de sfeer van de wetenschap en de moraal, maar ook op het niveau van de receptie en produktie van muziek vormt de zelf-

¹³ Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976), 30.

standigheid ervan het vanzelfsprekende kader waarbinnen wij muziek ervaren en maken.

Kunstmuziek (voor de popmuziek geldt dit misschien in mindere mate) is voor velen in de eerste plaats instrumentale muziek die bestemd is om in afzondering en met contemplatieve overgave en concentratie beluisterd te worden. En bij het maken van muziek denken velen aan het bespelen van instrumenten, niet in de eerste plaats aan het melodisch ten gehore brengen van een betekenisvolle tekst. De hegemonie van het formalisme heeft, tezamen met de al genoemde anti-idealistische houding aan het begin van onze eeuw, er onder andere toe geleid dat er in het muziektheorieonderwijs aan de conservatoria een sterk taboe op interpretatie is komen te rusten. Het 'materiaal-denken' is wijd verbreid en heeft ook op de componeerpraktijk een niet alleen maar stimulerende invloed uitgeoefend. In het verlengde van dit taboe is iedere reflectie die het niveau van het métier dreigt te overstijgen bij sommigen al bij voorbaat verdacht. Het ziet er evenwel naar uit dat de tijden aan het veranderen zijn.

Pogingen om de maatschappelijke en esthetische autonomie van kunst te doorbreken, om – met andere woorden – een alternatief voor het navelstaren van kunst en kunstenaars aan te dragen, zijn tot dusver door eenzijdigheid mislukt. Zo zijn de pogingen van de historische avantgarde-bewegingen, zoals het surrealisme of Da-Da, de kunst weer op het leven te betrekken en het esthetisme te doorbreken, door datzelfde esthetisme weer ingehaald. Ik doel op het schijnbaar onvermijdelijke feit dat we de 'ready-made' van Duchamp of de 'musique d'ameublement' van Satie als Kunstwerken in emphatische zin zijn gaan begrijpen of horen. De doorbreking van de institutie kunst moet wel mislukken als deze niet gepaard gaat met het doorbreken van de esthetische instelling waarmee we er naar kijken of luisteren.

Omgekeerd is iedere aanval op traditionele esthetische categorieën – zoals de poging het gesloten kunstwerk door de introductie van de open vorm te doorbreken – noodzakelijk tot mislukken gedoemd, zolang hun maatschappelijke en institutionele vervlochtenheid niet ook in aanmerking worden genomen. Een compositie met een open vorm, waarin de voorspelbaarheid van het verloop geminimaliseerd is, uitgevoerd in een ruimte waarin het zaallicht is gedempt en iedereen in afzondering en in contemplatieve overgave zijn best doet om de compositie 'mee te voltrekken', moet vanwege de dissonantie tussen esthetische bedoeling en maatschappelijke inbedding als mislukt worden beschouwd. Maar misschien dat de toekomst helemaal niet aan de zogenaamde kunstmuziek is, en dat buiten de kunstpaleizen de situatie allang anders is, zodat ik me hier nu met mijn verhaal ergens in de achterhoede druk maak over iets wat allang niet meer is.

De tweede traditie die als erfenis van Kants esthetiek aangemerkt kan worden – die van de 'kunstverheerlijking' – leidt ook een eigenaardig leven.

Weinigen van ons zullen nog het pathos waarmee het absolute, of de oneindigheid, of het onuitspreekbare met de muziek in verbinding werd gebracht voor hun rekening willen nemen. De dagen van de Vroeg-Romantiek liggen wat dat betreft ver achter ons. Toch is het dit gedachtengoed dat als een soort impliciete esthetiek het kunstbedrijf ook vandaag nog voedt en reliëf geeft. De stelligheid waarmee bijvoorbeeld in cultuurnota's de waardigheid en noodzaak van kunst door bestuurders en kunstpausen wordt onderstreept ('Kunst Moet'¹⁴), kan zich meten aan het belang dat wordt toegekend aan waardige culturele tradities, zoals die van de kerk, of van de rechtspraak. Dat er in de begrotingen geen evenredige vertaling van deze belangen is terug te vinden doet hier niets aan af. Op de sociale ladder geniet het kunstenaarschap nog steeds een aanzien dat er pas in de overgang van de achttiende naar de negentiende eeuw aan kreeg toebedeeld.

Hoe is het nu met de waardigheid van de muziekkunst gesteld? Misschien had Adorno gelijk toen hij zei: 'De verdenking is steekhoudend dat het begrip grote muziek zelf slechts als een ogenblik uit de geschiedenis moet worden gezien.' In ieder geval is in het postmodernisme de dreigende doorbreking van de scheidslijn tussen alledaagsheid en cultuur, en de sepsis ten aanzien van ieder pathos waarmee de culturele waarde van wat dan ook wordt verdedigd een teken van een veranderende geest. De toenemende belangstelling voor de achttiende eeuw – een eeuw waarin de kunst nog niet als religie werd vereerd – is wellicht hierdoor geïnspireerd.

14 *Waarom Kunst Moet* (een uitgave van de Vereniging Kunsten '92, najaar 1993).