

DE MUZIEK ALS NACHTMERRIE

Of het geheim van de verrukking

Kiene Brillenburg Wurth

A ghost, that loved a lady fair,
Ever in the starry air
Of midnight at her pillow stood;
And, with a sweetness skies above
The luring words of human love,
Her soul the phantom wooed.
Sweet and sweet is their poisoned note,
The little snakes of silver throat,
In mossy skulls that nest and lie,
Ever singing, "Die, oh! die."¹

Vergelijkbaar met de roep van de najade of waternimf klinkt het gezang van de 'phantom wooer' hemels en verlokkend. Het verleidt met onschuldige tonen die echter vergiftigd zijn, zoals het zilver dat de ziel van de 'fair lady' dreigt te verblinden de doodsdruftige slangen omhult.² Want in de verlokking schuilt natuurlijk het gevaar: het lied van de liefde is hier tegelijkertijd het lied van de dood. Kom maar met me mee, zingt de geest, into the quiet tomb,/ Our bed is lovely, dark, and sweet;/ The earth will swing us, as she goes,/ Beneath our coverlid of snows'. Het verband tussen muziek, verleiding, dood en gevaar dat hier gesuggereerd wordt is niet toevallig. In de achttiende en negentiende eeuw werd de muziek wel vaker gesitueerd in het gebied van het geheel andere; het onaardse, irrationele en puur gevoelsmatige. Een gebied, zoals men inmiddels weet, dat binnen het oppositionele verlichtingsdenken geconstrueerd is als het rijk van 'het vrouwelijke'. Niet voor niets duidt Goethe in *Faust* het oneindige en onbeschrijflijke aan met *das Ewig-Weibliche* en niet voor niets betreft Franz Liszt dit *Ewig-Weibliche* weer op de muziek door het in de *Chorus Mysticus* van zijn eigen *Faust*-versie te verwerken. Het vrouwelijke betekende het eeuwig verlangen en de muziek, niet in het minst door haar semantische onzekerheid, belichaamde dit zaligmakend gevoel van altijd-onbevredigd-zijn.

Het is algemeen bekend dat deze identificatie van de muziek met het vrouwelijke of het 'andere' in de laat-achttiende en negentiende eeuw aanleiding

1 Thomas Lovell Beddoes, 'The Phantom Wooer' (1849-50) in: M.H. Abrams ed., *The Norton Anthology of English Literature*, deel 2, 5de ed. (New York en Londen 1986) regels 1-10.

2 Het is niet overbodig hierbij aan te tekenen dat Beddoes in 1849, na een aantal mislukte pogingen, zichzelf met vergif om het leven heeft gebracht.

heeft gegeven tot idealisering van op zowel literair als filosofisch niveau. De muziek werd door velen beschouwd als de hoogste, de eerste of - opmerkelijk genoeg - de moeder van alle kunsten. Wellicht minder bekend is de gedachte dat de muziek, door een zekere ambiguïteit en overdaad aan gevoeligheid, een ware bedreiging vormde voor (mannelijke) eigenschappen als autonomie, rationaliteit en vitaliteit. In dit perspectief is de muziek niet het ogenschijnlijk puur esthetische (doch in werkelijkheid seksuele) object dat het met name voor de Duitse idealisten was, maar juist een actief handelende verleidster die het (mannelijk) subject kan betoveren en onteigenen. Meer specifiek wil ik hier de aandacht vestigen op de muziek als nachtmerrie of *succubus* die het luisterend subject overmeestert door haar indringende, lichamelijke aanwezigheid en de schijnbaar tegenstrijdige eigenschappen die het in zichzelf verenigt. De muziek, in dit licht gezien, werkt zo gevaarlijk-overweldigend omdat het tegelijkertijd aantrekkelijk en angstaanjagend, vluchtig en indrukwekkend, onbekend en onmiddellijk blijkt te zijn.

In de oorspronkelijke betekenis van het woord is de nachtmerrie een duivelin of vrouwelijk monster dat 's nachts slapende dieren en mensen overvalt door op ze te gaan liggen. Het gewicht van de nachtmerrie dat zo gevoeld wordt brengt een sensatie van verstikking teweeg. Nog angstaanjager dan deze nachtmerrie is de *succubus* of boeleerduivelin. Deze gaat net zoals haar mannelijke tegenhanger de *incubus* niet alleen op haar slapende slachtoffer liggen, maar probeert er ook gemeenschap mee te hebben.³ Met dit doel voor ogen verschijnt ze in verleidelijke vorm, aldus - zoals de geest en de slangen in bovenstaand gedicht - het schone en het verschrikkelijke in zich verenigend. Schoon omdat een verleidster nu eenmaal mooi hoort te zijn en verschrikkelijk omdat de gevolgen van haar onopgemerkte daad beslist noodlottig blijken: betovering en beheksing, castratie of de dood.

In Jean Jacques Barthélemy's *Voyages du jeune Anacharsis* (1788), een fictief reisverslag van een jongeman door het Griekenland van de vierde eeuw, wordt de (moderne Griekse en per implicatie ook de moderne Franse) muziek precies in bovengenoemde termen van verleiding en ondermijning beschreven. 'Zeg eens eerlijk,' vraagt Anacharsis aan Philotime - een leerling van Plato - 'heb jij nooit de verleiding van de muziek gevoeld?' Vaak heeft hij dat en hij stelt zelfs dat de moderne muziek wat betreft 'rijkheid en bekoorlijkheid' de oude muziek ver voorbij is gestreefd. Philotime voegt hier echter aan toe dat men de muziek niet alleen op haar weldadige effecten zou moeten beoordelen,

3 Zie hiervoor ook Robert Burtons 'A Digression of the Nature of Spirits, Bad Angels or Devils, and How They Cause Melancholy' in zijn *Anatomy of Melancholy*, deel 1 par. 2, Th. C. Faulkner N. Kienling en Rhonda L. Blair ed. (1621; Oxford 1989). Hierin stelt Burton onder meer dat boze geesten: 'can be seene when and in what shape, and to whom they will (...); and use sometimes carnall copulation (...) with women and men', 177.

omdat deze soms schadelijk kunnen zijn.⁴ Zoals hij later opmerkt: 'de moderne muziek zou (...) bekritiseerd moeten worden vanwege haar zoete indolentie en haar betoverende sonoriteit, hetgeen de massa in vervoering brengt (...) Steeds meer doet de muziek de vitaliteit uit (de) natie wegvloeiën'.⁵ Een kleine tien jaar later kan Jean Baptiste Leclerc zich in zijn *Essai sur la propagation de la musique en France* (1796) nog steeds druk maken om diezelfde muzikale bedreigingen. Jazeker gaat het bij de muziek om het uitdrukken van gevoelens als 'jaloezie, haat, wraak, lust' maar in de regel verlaagt ze zich tot het oproepen van angst. Als:

trouwe metgezel van de ontaarde dichtkunst staat ze zichzelf dezelfde vrijheden toe en zoals deze dichtkunst - niet langer onschuldig - overlaadt ze zichzelf met versieringen en verleidt ze, in plaats van gebruik te maken van haar natuurlijke charmes.⁶

Van een schone en gedomesticeerde Eva is de muziek in een duivelin veranderd. Door een overdaad aan overweldigende effecten en ornamenten degeneert ze tot een duistere, maar niet minder aantrekkelijke, afspiegeling van het 'eeuwig-vrouwelijke'. Als zodanig charmeert ze niet, maar betovert ze en weet ze ongemerkt de natie en haar lusteloze inwoners van levenskracht te ontdoen.⁷ Gelijk de *succubus*, met andere woorden, is de muziek in staat niet alleen rationaliteit (angst en vervoering) maar ook de nodige levenssappen aan haar in slaap gesuste slachtoffer te onttrekken.

De suggestie van een onmiddellijke, lichamelijke aanwezigheid die hier wordt gewekt, brengt mij, gek genoeg, tot Immanuel Kant en diens verhandeling over muziek in de *Kritik der Urteilkraft* (1790). Hierin stelt hij dat de muziek, omdat het slechts lichamelijk en daarom slechts aangenaam is, niet thuis hoort in het rijk van de Cultuur. Muziek, zo redeneert hij, 'spreekt' alleen door middel van sensaties en beroert het gemoed misschien wel heel intens maar ook heel vluchtig. Melodieën zijn niet blijvend; wij kunnen, volgens Kant, geen muzikale herinneringen hebben - zoals overigens ook het kortstondige maar niet minder intieme contact met de nachtmerrie op onbewust niveau ervaren wordt. En blijven deze melodieën wel in ons geheugen hangen, dan komt dat omdat ze ons achtervolgen, niet omdat we ze bewust en moedwillig hebben opgeroepen. Om deze reden zijn ze ons zelfs niet altijd even aangenaam. Aldus openbaart de muziek zich als een bijzonder opdringerige kunst die kortstondig bezit van ons kan nemen omdat we haar, in tegenstelling tot de dicht- en schilderkunst, blijkbaar niet kunnen onderwerpen aan de netwerken van ons narratieve geheugen.

4 In Peter le Huray en James Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, (Cambridge 1981), 166-175; aldaar 171, mijn vertaling.

5 Huray, *Music and Aesthetics*, 173-174.

6 Ibidem, 240-245; aldaar 244.

7 Ibidem, 174.

Maar niet alleen hierom vormt de muziek niets minder dan een gevaar voor het Kantiaanse gemoed. Het is immers niet zozeer de opdringerigheid als wel de bron hiervan, de bovengenoemde lichamelijke, die de autonomie van het beschouwende subject uiteindelijk volledig ondermijnt. Want waar lichamelijke is, is verlangen en waar verlangen is, is geen puur of belangeloos welbehagen meer. De afstand tot het esthetisch object die noodzakelijk is voor belangeloos contempleren wordt door de onmiddellijkheid van de muziek volledig opgeheven. Zo kan de muziek het keurig-beschouwende subject in die zin ontmanen dat ze hem zijn (imaginaire) vrijheid en onafhankelijkheid van alles wat menselijk en lichamenlijk is ontnemt.

Overigens wordt de term 'ontmanen', expliciet dan wel impliciet, opvallend vaak gebruikt in relatie tot de muzikale ervaring. '(We) were all perfectly unmanned' vertelt Roger Quilter over een uitvoering van Maude Valérie Whites prachtige muzikale bewerking van Lord Byrons *So we'll go no more a-roving*; het 'muziekmonster' James William Davison klaagt over een regressieve ervaring bij het horen van de 'elfish and yet touching fragments of melody' in de muziek van Liszt en Schumann ('we are lost, like the babes in the wood when night approaches'); Friedrich Nietzsche waarschuwt voor Wagners *narkotische Kunst* waar jonge mannen naar verlangen: 'als nach einem Opiat, - sie vergessen sich, sie werden sich einen Augenblick los (...) Was sage ich! fünf bis sechs Stunden!'.⁸ Natuurlijk is het niet zo dat in de literatuur de fysieke verleidingskracht van de muziek uitsluitend op - of tegen - het mannelijk subject gericht is. Zo is E.M. Forsters Miss Honeychurch, zoals iedere rechtgeaarde pianiste, 'intoxicated by the mere feel of the notes: they were fingers caressing her own; and by touch, not by sound alone, did she come to her desire'.⁹ Toch kan het niet ontkend worden dat de muziek, door haar nachtmerrie-achtige kwaliteiten van verleiding en lichamenlijke verstikking, een heel specifieke *horreur* voor het mannelijk subject vormt. Zoals Thomas Mann dit heeft beschreven:

(De muziek) is tegelijkertijd (een) betovering en (een) bijzonder sinistere macht - een houding die geïllustreerd is door de terloopse maar betekenisvolle opmerking van de dichter (Kleist) over de 'vrouwelijke sekse van deze mysterieuze kunst' (...) Kleist heeft eens de frase 'de volledige verschrikking van de muziek' gebruikt. Toen ik dit las, moest ik denken aan de beschrijving van Tolstois gezicht als hij naar grootse muziek luisterde: het vertoonde een uitdrukking van *doodsangst*.¹⁰

8 Zie achtereenvolgens de tekst gevoegd bij de cd *In Praise of Woman. 150 Years of English Women Composers* (Londen 1990) 8; Charles Reid, *The Music Monster: A Biography of James William Davison, Music Critic of The Times of London, 1846-78, With Excerpts from His Writings* (Londen) 228 en 222; Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* in: *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studien Ausgabe in 15 Einzelbänden*, deel 6, Giorgio Colli en Mazzino Montinari ed., (München, Berlijn en New York) 325.

9 *A Room with a View* (1908; Harmondsworth 1987) 51.

10 Geciteerd in Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley 1995) 55, mijn vertaling. Overigens wordt de paradoxale mix van vluchtigheid en intensiteit die als kenmerkend voor de muziek bekend staat benadrukt door een ander citaat dat Kramer geeft, ditmaal uit T.S. Eliots 'The Dry Salvages' (de derde van de *Four*

Dit niet ten onrechte. Zoals ik hierboven al aangaf, kan muzikaal genot blijkbaar gepaard gaan met ontmanning, zodat de lustgevoelens die muziek op kan roepen tegelijkertijd gemotiveerd zijn door doodsangst. Dientengevolge is het genot dat het subject aan muziek beleeft niet een kwestie van simpel genoeg of plezier, maar heeft het meer weg van de complexe, Lacaniaanse ervaring van *jouissance* of de Burkiaanse ervaring van *delight* of verrukking. In dit licht gezien vertoont de muzikale ervaring opvallend veel gelijkenissen met de sublieme ervaring. In beide gevallen, immers, is een ogenschijnlijk onmogelijk samengaan van lust en verschrikking nodig om een uitzonderlijk gevoel van vervreemding en verrukking teweeg te brengen. Dat de duisternis, zowel in letterlijke als symbolische zin, hierbij een allesoverheersende rol speelt behoeft een apart betoog.

Quartets). Eliot heeft het hier over 'music heard so deeply/ That it is not heard at all, but you are the music/ While the music lasts', 56.



Still uit: *Il Gattopardo*, 1963.



Still uit: *Gruppo di famiglia in un interno*, 1974.