

WACHTEN OP FAUST Over het muziekgenie en de traditie

Ronald Kuil

Over genialiteit is al zo veel geschreven. Bovendien bestaat het gevaar dat we al snel in een rariteitenkabinet belanden, waar we worden aangeklampt door de meest onwaarschijnlijke romantische genieën en virtuoze duivelskunstenars, sommigen in de knop gebroken, de meesten door een volgende generatie minachtend naar de rommelzolder verwezen. Men zou zelfs kunnen volhouden dat genialiteit veel te maken heeft met verhitte emotie, zelfoverschatting, theater, pathetisch falen en tenslotte vergetelheid. Met gemak zou men er een tweede *Divina Commedia* mee kunnen vullen, waaruit op elke infernale bladzijde het gekerm en geweën opstijgt van 'academische' meesters, charlatans en te vroeg gestorvenen - hopelijk nog overstemd door dat van filosofen en recensenten.

Toch is genialiteit in de muziek een te kostbaar bezit om volledig in handen te geven van schilderachtige mislukkelingen. Genialiteit is geen misverstand, het bestaat. Of moeten we zeggen: het *bestond*? In mentaal opzicht zijn we ver verwijderd geraakt van het negentiende-eeuwse dwepen met de grote kunstenaar, dat ons vaak als naïef of geëxalteerd voorkomt, en waarvan we vermoeden dat het in het ergste geval heeft geleid tot een volstrekt amorele houding. Onwillekeurig denken we aan Richard Wagner en aan de spotprent van het Duitse operapubliek dat in domme extase de armen als gulzige tentakels uitstrekt naar het toneel. Heel even zijn we tevreden dat dit -de popcultuur niet meegerekend- voorbij is. Wellicht zijn we als volwassen, moderne mensen het genie ontstegen. Tegelijk benijden we heimelijk Mozarts tijdgenoten en zoeken in een zwak moment antwoord op de vraag waarom uitgerekend wij het zonder genie moeten stellen. Denken aan muzikale genialiteit is vervuld van verbazing en nostalgie.¹

Op enig moment in de vroege twintigste eeuw moet het met het muziekgenie zijn misgegaan. Het is verleidelijk ook dit in een beeld te vangen en gade te slaan hoe Gustav von Aschenbach -alias Gustav Mahler, alias Thomas Mann²- begeleid door het stroperig-suïcidale thema van het Adagietto uit de Vijfde Symfonie, ten onder gaat. Maar eigenlijk worden we over *muziek* in *Der Tod in Venedig* niet veel wijzer (we moeten geduld oefenen tot het ver-

¹ Voor de muziek is onontbeerlijk E.E. Lowinsky, 'Musical Genius' in: *Dictionary of the History of Ideas* 2 (New York 1964) 312-326. (In iets andere vorm verschenen in *Musical Quarterly* 50 (1964) 321-340, 476-495). In hetzelfde deel staan bijdragen van G. Tonelli, 'Genius from the Renaissance to 1770', 293-297 en R. Wittkower, 'Genius: Individualism in Art and Artists', 297-312.

² R. Winston, *Thomas Mann. The Making of an Artist 1875-1911* (New York 1981) 264-280.

schijnen van *Doktor Faustus*). Wel werd met deze novelle een begin gemaakt in een bijzonder jaar: de zomer van 1911, kort na de dood van de echte Mahler. Evenals bij het overlijden van Von Aschenbach was de wereld "respektvoll erschüttert" - al kon men niet weten dat het ergste nog moest volgen. Een paar maanden later voltooide Schönberg zijn harmonieleer en bij de première van de streng atonale *Fünf Orchesterstücke* Opus 16 in februari 1912 dacht menigeen dat de hel was losgebroken. De meer weldenkenden zullen vastgesteld hebben dat Schönberg een 'geniale' vondst had gedaan, maar het kwam bij niemand op om de componist nu als *muziekgenie* te huldigen. Te bewijzen valt het niet, en toch is het zeer waarschijnlijk dat met Mahler het laatste volwaardige muziekgenie was heengegaan.

In kort bestek zullen we een blik werpen op subjectiviteit en objectiviteit, traditie en eigennigheid, expressie en mimesis - begrippen met soms een lang en gecompliceerd filosofisch verleden, maar die gelukkig ook inzicht geven in de malaise bij het moderne muziekgenie. De getuigen die aan het woord komen vormen op het eerste gezicht een vreemd allegaartje: een verdoemde negentiende-eeuwse klavierleeuw (Ferruccio Busoni), een Hollands (mislukt) genie in den vreemde (Bernard van Dieren) en een opgewekt-malicieuze Engelsman (Constant Lambert). Alle drie waren uiterst bekwame musici en originele denkers. Wat verbond hen? Allereerst de intuïtie dat het muziekgenie er in het kille licht van de twintigste eeuw bleek en kwetsbaar bij stond - zelfs, of juist, waar dat aan de buitenkant verborgen bleef. Belangrijker dan dit, de overtuiging dat genialiteit wel altijd een mysterie zou blijven, maar niet in die mate dat alles -gemakzuchtig- mocht worden toegeschreven aan 'persoonlijkheid', genade of waanzin. Vreemd genoeg zetten zij ons vooral aan het denken over de waarde van traditie. Zij suggereerden dat de traditie in plaats van de natuurlijke vijand van het genie diens grote bondgenoot was.

Voorlopig blijven we nog even bij Thomas Mann. In *Doktor Faustus* (1947) kwamen diepzinnige passages voor over de verhouding tussen het subjectieve en objectieve in de muziek. Als jonge man stond Adrian Leverkühn -alias Doktor Faustus- onder invloed van de bevlogen musicus en geleerde Wendell Kretschmar. Eens maakte deze een opmerking over het objectieve karakter van de meerstemmigheid in vergelijking tot de subjectiviteit van klassiek-harmonische muziek. Dit verschil had het *genie* Beethoven in zijn mysterieuze late werken teniet gedaan, toen hij conventie en subjectiviteit in een nieuwe verhouding tot elkaar bracht:

"Unberührt, unverwandelt vom Subjektiven trete die Konvention in Spätwerk oftters hervor, in einer Kahlheit oder, man möge sagen, Ausgeblasenheit, Ich-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliches Wagnis. In diesen Gebilden gingen das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein, ein Verhältnis bestimmt vom Tode".³

³ Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Frankfurt am Main 1982) 55.

Deze uitspraak bleef Leverkühn nog lang bij, omdat in de vraag naar subjectiviteit en objectiviteit alle draden van zijn bestaan als componist, mens of genie samen leken te komen.

Zelfs voor Thomas Mann was *Doktor Faustus* een buitengewoon ambitieus boek. Het liet zich lezen als een ideeënroman over een moderne kunstenaar die zijn ziel aan de duivel verkocht. Het verhaal speelde zich bovendien nadrukkelijk af tegen de achtergrond van het wankelende Derde Rijk en kon ook opgevat worden als 'ein Buch über Deutschland'. Bij dit alles was voor muziek een hoofdrol weggelegd, niet verwonderlijk omdat de Duitse geest zich vanaf de romantiek hierin het meest extreem en onthullend had gemanifesteerd. De ondergang van het muziekgenie Adrian Leverkühn had de allure van een tweede zondeval. Mann had er begrip voor dat *Doktor Faustus* door sommigen een Nietzsche-roman werd genoemd (al kwam de naam van Nietzsche in het hele werk niet voor).⁴ Het zou ondoenlijk zijn geweest een Duitse ideeënroman te schrijven over muziek en moraal zonder op Nietzsche terug te vallen! Zo viel er een thematische overeenkomst aan te wijzen met *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). In dit tractaat hield Nietzsche de lezer voor dat de ware kunstenaar zijn individualiteit moest offeren op het altaar van de Dionysisch-Apollonische eredienst. Twee krachten waren in de kunst en in het leven aanwezig. De ene weerspiegelde Apollo, was rationeel, helder, ingehouden, en liet de mens zijn individuele waardigheid en vrijheid. De andere ging terug op de duistere Dionysus-cultus, die, zodra het Griekse genie zich er over boog, was omgevormd tot een bij uitstek tragische, de menselijke individualiteit overstijgende, oer-kracht. Het Apollonische bracht de mens de *droom*, het Dionysische het bittere besef 'beter niet te zijn geboren'. De Griekse tragedie was exemplarisch, omdat daarin het Apollonische en het Dionysische een verbintenis waren aangegaan. Louter subjectiviteit en fascinatie met de eigen persoon gingen aan het wezen van kunst voorbij.⁵ In dit sterk rapsodische en hoogst persoonlijke boek werd echter voor één individu een uitzondering gemaakt: Richard Wagner, die, voorspelde Nietzsche, na vele eeuwen van duisternis, het getij zou doen keren en het ideaal van de tragedie in ere herstellen. Tot hem was het eerbiedige voorwoord gericht - al kwam Nietzsche later gelukkig tot inkeer en voegde in 1886 de *Versuch einer Selbstkritik* toe, waarin hij gegeneerd afstand nam van zijn jeugdzonde. Toch had Nietzsche al tijdens de Wagner-bevlieging gepleit voor een muziekkunst waarin het subjectieve van de artiest niet de boventoon voerde. De sinistere wijze waarop hij dit formuleerde (over de vreugdevolle *Vernichtung* van het individu⁶, beloofde echter weinig goeds en onderstreepte het gelijk van Thomas Mann om Duitslands verloedering te beschrijven door

⁴ De schrijver deed verslag van het ontstaan van de roman in *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949; Frankfurt am Main 1989). Als balling in Californië stond Thomas Mann in nauw contact met o.a. Schönberg, Bruno Walter, Eisler en -vooral- Adorno. Na lezing stond Schönberg erop dat hij in volgende drukken als geestelijk vader van Leverkühns twaalftoons-techniek zou worden

⁵ vermeld, een verzoek waar Mann met tegenzin aan voldeed (a.w., 26-27).
⁶ "...das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum (kann) nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden" (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Frankfurt am Main 1987) 53).

⁶ A.w., 126.

de ogen van een Faustiaans muziekgenie. De echo klonk nu bij Leverkühn, die, na jaren van experiment met 'objectieve' meerstemmige muziek, vaststelde dat er tegenwoordig in de muziek voor gevoel geen plaats meer was.⁷ Het Nietzscheaanse gegoochel met het Apollonische en Dionysische, en het onderscheid dat Kretschmar -alias Leverkühn, alias Thomas Mann (?) - aanbracht tussen objectief en subjectief, verraadden achter alle bravour echter vooral onzekerheid.

Als het bovenstaande ongewild de suggestie wekt dat polyfone muziek objectief en onpersoonlijk zou zijn en naar de duivel voerde, dan kan die indruk snel worden weggenomen. Zo was er in het pleidooi van Busoni en Van Dieren voor 'objectieve' muziek wel degelijk plaats voor gevoel, individualiteit en moraal. De emotie die hen voor ogen stond, was echter niet-romantisch en ging uiteindelijk terug op de esthetische idealen van Renaissance en barok. In 1920 voorspelde Busoni⁸ de komst van een "Junge Klassizität". Dit ideaal hield voor hem een verwerping in van het sensuele en subjectieve in de muziek en een herovering van het serene. Nadrukkelijke metafysica, maar eveneens persoonlijk gevoel, zouden niet langer geduld worden. Voortaan diende alles gericht te zijn op het schrijven van 'absolute' muziek. De buitenwacht reageerde koel op het proclameren van dit ideaal, niet verwonderlijk, omdat Busoni bij velen al lang uit de gratie was. Van Dieren meende dat de jonge Busoni in veler ogen immers de onvergefelijke fout had gemaakt aan te willen sluiten bij de traditie. Als een verlate puber had Busoni vervolgens nog wel een breuk met het muzikale establishment geforceerd, maar inmiddels was hij in technisch opzicht al zo gevorderd dat dit de ontwikkeling van een werkelijk 'nieuwe' muzikale taal blokkeerde. Busoni bleef voorgoed steken in een muzikaal *esperanto* en vriend en vijand verbaasde zich hoe hij een verering voor de traditie kon rijmen met het maken van soms weinig zachtzinnige *bewerkingen*. Van Dieren vatte het aardig samen in een bijbels beeld:

"Busoni was a Cain who could not bring himself to the slaying of Abel. He was a David too appreciative of the merits of Goliath to advertise his own precocity by the spectacular defeat of so great and estimable a figure. He resembles the different but equally authentic O.T.-David in his generous tolerance of prerogative. He would have cut off that piece of Saul's mantle and sent it back improved by stylistically appropriate embroidery, accompanied by a signed copy of his latest Psalms".⁹

⁷ *Doktor Faustus*, 242. Thomas Mann was overigens zeer kritisch over Wagner, die hij beschouwde als een geniale dilettant - een standpunt dat biograaf Ernst Newman pas in de jaren '40 overnam.

⁸ Ferruccio Busoni (1866-1924), van Oostenrijks-Italiaanse origine, was een van de grootste pianisten van zijn tijd. Als componist ontwikkelde hij een eigenaardig eclectische stijl. Schreef ook belangrijke muziek-esthetische werken. Beviend met Van Dieren, voor wie hij veel respect had.

⁹ B. van Dieren, *Among the Dead Men and Other Essays* (Oxford 1935, herdruk New York 1965) 30. Graag dank ik DONEMUS Den Haag / Verzameling Willem Noske voor de vriendelijke assistentie bij het inzien van Van Dieren-materiaal.

Helaas was veel in Van Dierens opmerkingen over Busoni sterk autobiografisch.¹⁰ Ook hij ging gebukt onder miskenning, en ook deze kwam mede voort uit een houding ten opzichte van de waarde van de muzikale traditie en de plaats daarin van componist en publiek die in hoge mate tegen de tijdgeest in druiste. Zijn houding was te elitair, zijn muziek te hermetisch, zijn essays waren te sarcastisch om buiten een kleine kring van discipelen genade te vinden. Busoni's ideaal van een "Junge Klassizität" werd in het werk van Van Dieren bewaarheid. Steeds vaker hield hij, als een prefiguratie van Leverkühn, een pleidooi voor een zuivere polyfonie, waarin harmonie zonder melodie onbestaanbaar zou zijn. Harmonische muziek zonder een melodische basis achtte hij minstens zo'n groot wonder als de grijs van de *Cheshire Cat*, die rondwaarde nadat het dier zelf al in het niets was opgelost.

Hoewel de denkbeelden en objectieve polyfonie van Busoni en van Dieren buitengewoon onschuldig waren in vergelijking tot de muziek en *habitus* van de duivelskunstenaar Leverkühn, was er een overeenkomst. Ook zij zochten een alternatief voor de laat-romantische muziekcultuur, waarin de betekenis van de persoon van de componist en de inhoud van zijn gevoelsleven wanstaltige proporties hadden aangenomen. Nog gaf dit geen antwoord op de vraag waarom voor Busoni en Van Dieren nu juist de *oude* muziek een majestueus, tijdloos ideaal vertegenwoordigde. Frustratie en recalcitrantie kunnen een rol gespeeld hebben in hun verering van bijvoorbeeld Palestrina en de 'moordenaar' Gesualdo, maar kennelijk was er meer aan de hand. Om de vaak terloopse opmerkingen van Busoni en Van Dieren over de rol van de componist, het genie en de traditie naar waarde te schatten, is het als intermezzo nodig voorzichtig wat stof weg te blazen van twee bijna vergeten thema's uit de muziekesthetica: mimesis en harmonie der sferen.

Vanaf de oudheid hield mimesis in z'n meest elementaire vorm in dat de mens een nabootsend wezen was - niet uit grilligheid of bij gebrek aan fantasie, maar omdat de kosmos zelf door nabootsing was ontstaan en in stand werd gehouden. Vervolgens kwam in de christelijke leer het accent vooral te liggen op het scheppingswerk van God, die niet toeliet dat naast Hem een ander scheppend bezig zou zijn. In het middeleeuwse jargon werd nauwkeurig het onderscheid gemaakt tussen het *creare* van God en het maken, *facere*, van de kunstenaar. Rond het jaar 500 schreef de invloedrijke filosoof en compiler Boëthius een tractaat over de merkwaardige indeling van de muziek in *musica mundana* (harmonie der sferen), *musica humana* (door menselijke stem voortgebrachte muziek) en *musica naturalis* (instrumentale muziek).¹¹ Hierin behandelde hij het geheim en de kracht van de muziek, die

¹⁰ Bernard van Dieren werd in 1887 Rotterdam geboren en vertrok in 1909 naar Londen, waar hij aanvankelijk kunstrecensies schreef voor de N.R.C. Bij niet weinigen genoot hij de reputatie een *genie* te zijn. Zijn composities waren in ieder geval zeer uitzonderlijk en zijn denkbeelden oorspronkelijk en geharnast. Gedurende vele jaren geplaagd door een slechte gezondheid, overleed 'London's Mystery man of music' in 1936.

¹¹ Voor een globaal overzicht, zie Lowinsky, a.w. Twee beroemde studies over de harmonie der sferen: J. Hollander, *The Ununing of the Sky* (Princeton 1961) en L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (John Hopkins Press 1963). Zie ook: Etty Mulder, *Muziek in spiegelbeeld. Essays over muziekfilosofie en dieptep-*



Faust en Mephistofeles, gravure van A.L. Mayer

school in de parallel tussen aardse muziek en harmonie der sferen. Van deze laatste bewaarde de mens, existing op de rand van materie en geest, in zijn ziel de herinnering. Shakespeare zou later in de *Merchant of Venice* schrijven:

"There's not the smallest orb which thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubins;
Such harmony is in immortal souls;
But, whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it".

Het doorzien van de mathematische structuur van de muziek -en tevens van de kosmos- bleef het voorrecht van de muziekgeleerde, die om deze reden een groot gezag genoot. In de middeleeuwen werd korte metten gemaakt met de eenvoudige muzikant, van wie in een rijmpje werd kwaadgesproken dat hij

sychologie (Baarn 1985).

nauwelijks het redeloze dier te boven ging. En van een 'componist' mocht verwacht worden dat *scientia*, theoretisch gefundeerd inzicht, zijn deel was. Het woord voor componist ontbrak nog, om elke indruk te vermijden dat sprake zou zijn van 'scheppende' arbeid. Als men in de middeleeuwen diep onder de indruk raakte van muziek, dan bracht men de ontroering niet met de muziek zelf, laat staan met de maker ervan, in verband. De vijftiende-eeuwse Dionysius de Karthuizer, schrijver van een uitvoerige esthetica, werd eens bij het betreden van de Sint Jan in Den Bosch door de zoete melodie van het orgel aan zichzelf ontruikt in een langdurige extase. Dit was illustratief voor het middeleeuwse schoonheidsgevoel, dat met voorbijgaan aan de menselijke inbreng rechtstreeks verwees naar het religieuze.¹² Het was daarom een grote stap naar de zestiende-eeuwse muziektheoreticus Glareanus, die zich afvroeg of de componist van de melodie van het *Te Deum* niet een groter genie was dan hij die op dit thema een complete mis componeerde. In zoveel woorden erkende Glareanus de rol die *ingenium* (genialiteit) in de muziek speelde. Aarzelend verschoof het accent van muziek als (metafysische) realiteit, naar de mens erachter. Vooral laat in de zestiende eeuw, tijdens het maniërisme, werd er veel geschreven over de strikt persoonlijke kenmerken en eigenaardigheden van componisten. Toch bleef de cultus rond grote musici beperkt - zeker als men een vergelijking zou maken met de beeldende kunsten. De reden hiervoor was de aanhoudende wurggreep van mimesis. Eigenlijk was de situatie nog verslechterd: nooit tevoren had mimesis zoveel gezichten vertoond. Allereerst hield men nog steeds vast aan de (pythagoreïsche) theorie dat de structuur van de kosmos en de muziek één en dezelfde waren. Daarnaast deed men een aantal concrete mimetische suggesties. Een prachtig voorbeeld was de polyfone schrijfwijze in de muziek, waarbij in de fuga stemmen elkaar letterlijk achternazaten en imiteerden. (In de vier-stemmige schrijfwijze van Josquin werd bovendien de parallel gelegd met de vier elementen-leer van Empedocles; aldus werd door de musicus de natuur in haar meest 'creatieve' aspect geïmiteerd.) In vocale muziek beval men aan dat de componist elk woord afzonderlijk in klank zou vertalen, of zou trachten de tekst in expressief opzicht globaal te volgen. Weer van andere orde was het humanistische raadsel hoe de muziek van de oudheid geklonken had en op welke wijze deze weer tot leven gewekt en geïmiteerd kon worden. In de kring geleerden en musici die rond 1600 bekend stond als de *Camerata Fiorentina* kwam veel van het mimesis-denken samen en leek de overgang naar een 'moderne' benadering van originaliteit en creativiteit binnen handbereik.¹³

Eén ding stond vast: zolang mimesis de muziekkunst domineerde zou het niets worden met het genie. Op het moment dat de geleidelijk tot schabloon verworden mimesis een toontje lager moest zingen in de late achttiende eeuw, kwam als vanzelf het genie naar voren. Het meest opvallende in deze periode was de opkomst van de klassieke stijl en de emancipatie van de instrumentale muziek. Instrumentale muziek maakte het onder meer mogelijk dat

¹² J. Huizinga, *Herfstij der Middeleeuwen* (Haarlem 1949) 334.

¹³ Een schitterend overzicht bij C. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven 1985). En ook de artikelen van D.P. Walker, gebundeld in: *Studies in Musical Science* (Londen 1979).

de componist directer dan voorheen uitdrukking zou geven aan eigen gevoelens en impressies. Als eersten ontkenden de Fransen Chabanon en Boyé het tot dan toe aangenomen verband tussen het gevoelsleven van de componist, het plezier van de individuele luisteraar en de emoties die het dagelijks leven opriepen. De componist schiep uit het *niets*, en voorzover hij iets 'nabootste', was dit uitsluitend zijn hoogstpersoonlijke emotie. Ook Kant kwam al spoedig met een verdediging van instrumentale muziek, omdat daarin "vrije schoonheid" tot uiting kwam, los van object of voorstelling. Hieruit vloeide voort dat hij het genie nu zag als "het talent dat regels oplegt aan de kunst", en kon spreken over "de aanleg waarmee de natuur regel geeft aan de kunst" (vgl. *ingenium*).¹⁴ De deur naar de romantiek stond op een kier en een der eersten die er door glipte was Rousseau, om tot ontzetting van zijn Franse tijdgenoten een opgewonden pleidooi te houden voor de 'zuidelijke' emotionaliteit van de Italiaan Pergolesi. Laconiek, bijna triomfantelijk, bleef Rousseau het antwoord op de vraag naar het *wezen* van genialiteit schuldig: "Of je beschikt er over - dan voel je het aan den lijve, zo niet - dan zal je het nooit te weten komen". Toch was de toon bij de ideologen van de romantiek aanvankelijk meestentijds bezonken en gematigd. E.T.A. Hoffmann (die als fantast toch voor geen kleintje vervaard was) prees in Beethoven dat deze de meest hevige gevoelens op de luisteraar overbracht, zonder in expressief exhibitionisme te vervallen. Ook anderen (Tieck, Coleridge, Shelley) meenden de vereenzelviging van werk en persoon te moeten bestrijden. Naar hun opvatting behoorde het tot de opdracht van het genie om het eigen gevoel ondergeschikt te maken aan verbeeldingskracht en menselijke ervaring in het algemeen. De creativiteit van het genie werd tijdens de romantiek nadrukkelijk gezien als een activiteit van het *onderbewuste*, waar niet bijster veel over vastgesteld kon worden. Mimesis was nu volledig een innerlijk proces geworden. In het innerlijk van de componist was echter niet alleen plaats voor de eigen zieleroerselen, maar ook voor een goddelijke stem. Het was in dat verband volstrekt logisch dat Leibniz' definitie van muziek als een *aritmatische* oefening bij Schopenhauer in een *metafysische* oefening veranderde. Sommigen zagen het componeren zelfs als een competitie tussen God en kunstenaar. In een andere benadering woog zwaar dat de kunstenaar toegang was gegeven tot bovenaardse waarheid en schoonheid. Veel opvattingen kwamen samen in Czerny's opmerking over Beethoven -het eigenzinnige, autonome genie bij uitstek-, die onder het schrijven van het Molto adagio van het tweede Rasumovsky-kwartet naar de nachtelijke hemel had gestaard, in stil ontzag voor de harmonie der sferen. In menig opzicht was er niets nieuws onder de zon.

Bij Busoni en Van Dieren kreeg je geen moment de indruk dat dit gecompliceerde metafysisch-esthetische verleden als hinderlijke ballast werd beschouwd. Zo hield Van Dieren nog strikt de hand aan het oude onderscheid tussen scheppen en maken, waarbij hij dit echter wel vertaalde in de termen genie en talent. Het talent miste volgens hem het instinctieve inzicht in het *wezen*

¹⁴ J. Neubauer, *The emancipation of music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (New Haven 1986) - ook voor wat volgt.

der dingen dat kenmerkend was voor het genie. Het talent kon eigenlijk niet creatief genoemd worden, "since in reality it reproduces". Het talent moest steeds een omweg maken *via* de fenomenen, terwijl het genie rechtstreeks, intuïtief tot het wezen kon doordringen.¹⁵ Dit klonk even platoons als cryptisch, en het was nog het gemakkelijkst zich er iets bij voor te stellen in de beeldende kunst. Toch verklaarde het een beetje het 'onpersoonlijke' karakter van van Dierens eigen muziek. Van de meest letterlijke mimesis moest een zichzelf respecterend componist -talent of genie- ver blijven. Van Dierens opvatting over opera sloot hierbij aan, omdat hij weinig op had met muziek die de handeling angstvallig op de voet volgde. Hem interesseerde opera-muziek als expressie van het gehele drama. (Onder tijdgenoten was het natuurlijk Richard Strauss die over het griezige vermogen beschikte om desgewenst alles in muziek om te zetten - tot een bierglas toe, zoals hij eens pochte. Constant Lambert gaf er doeltreffend de limiet van aan: "Strauss can suggest a flock of sheep by a bleating on muted trombones, a couple of monks by a modal passage on two bassoons, and a boat on the water by the usual aqueous devices; but it is highly improbable that by a combination of the three he could bring before our eyes a picture of two monks in a barge with a lot of sheep".¹⁶) Het genie kon gezien worden als een weerspiegeling van de goddelijke creatieve wil. Van wedijver met de goddelijke schepper was geen sprake, al kwam Van Dieren gevaarlijk dicht in de buurt toen hij aangaf dat het genie zichzelf wetten stelde en een universum schiep. Maar dergelijke opinies waren ook tijdens de Renaissance al verkondigd en hetzelfde kon gezegd worden van Busoni's ontwapenende eerlijkheid dat hij niets liever deed dan het (selectief) imiteren van bewonderde voorgangers: "I believe one should attempt to put into one's own music all that is assimilable of the composers one admires most and loves best".¹⁷ Dat was soms goed te horen. Toch mocht de "Junge Klassizität" niet verward worden met een vroeg-twintigste-eeuwse neo-beweging. Klassizität was voor Busoni en Van Dieren meer een mentaliteit dan een nauwkeurig begrensde periode uit de geschiedenis. Zij stonden in beginsel sympathiek tegenover Hanslicks ideaal van een absolute muziek -oorspronkelijk als dam opgeworpen tegen het Wagneriaanse *Gesamtkunstwerk*-, waarin muziek uitsluitend muziek zou uitdrukken en verre bleef van programmatische en emotionele verknoppingen. Ongetwijfeld speelde hierin mee dat zowel Busoni als Van Dieren een sterk 'latijnse' inslag vertoonden en weinig affiniteit voelden met Duitse diepzinnigheid. Het *objectieve* ideaal van beiden kwam uit een volstrekt andere mentaliteit voor dan het troebele denken van Nietzsche en Leverkühn. Hetzelfde gold voor hun opvatting over de rol van de traditie, waar we nu op overstappen.

Thomas Mann was geleidelijk tot het melancholieke inzicht gekomen dat een moderne roman zoals *Doktor Faustus* niet als 'schepping', maar als 'herin-

¹⁵ B. van Dieren, *Epstein* (Londen 1920) 7.

¹⁶ Constant Lambert, *Music Ho! A Study of Music in Decline* (1934; Harmondsworth 1948) 58.

¹⁷ *Among the Dead Men*, 76 (uit een gefingeerd gesprek van van Dieren met Busoni).

nering' opgevat moest worden.¹⁸ Deze gedachte kwam later terug bij George Steiner, die erop wees dat het oogmerk van vroeg-twintigste-eeuwse auteurs (Henry James, Thomas Mann, Proust, Joyce) wezenlijk verschilde van hun voorgangers. Zijn analyse kwam er in het kort op neer dat wij sinds het modernisme op een nieuwe wijze met onze culturele erfenis waren omgegaan. Vanaf de oudheid en nog tot in onze eeuw hadden teksten waarheid belichaamd. Sommige geschriften genoten zelfs een onaantastbaar gezag (Steiner nam de middeleeuwse term *auctoritas* over), al sloot dit niet uit dat de lezer zelf zou pogen om waarheid tot stand te brengen - mits in samenhang en samenspraak met waarheid die al geopenbaard was. Teksten stonden in een hiërarchisch verband tot elkaar en tot waarheid. Stilzwijgend ging dit denken er vanuit dat waarheid in de kunst herleid kon worden tot een objectieve waarheid. Hoewel Kant in achttiende eeuw de bodem onder dit objectivisme had weggehaald, werden de gevolgen pas laat zichtbaar. Kort na 1900 hadden enkele grote schrijvers instinctief aangevoeld dat hun werk de slotmaat vormde in een traditie waarin tekst en commentaar in ontologische zin gescheiden bleven. Hiervoor in de plaats kwam een toestand waarin het commentaar gelijkwaardig was aan het becommentarieerde. De betekenis van een tekst vloeide niet langer voort uit de waarheid die deze in zich droeg, en die in een commentaar kon worden toegelicht, maar uit het eigenzinnige oordeel van de lezer. Men kon zich zelfs voorstellen dat het commentaar de positie van de tekst verdrong. Tekst en commentaar werden in principe uitwisselbaar.¹⁹ Een vergelijkbaar proces voltrok zich in de vroeg-twintigste-eeuwse muziek. Met de revolutie van Schönberg werd immers niet alleen een nieuwe richting in de geschiedenis van de muziek ingeslagen, ook werd de waarde van 'een' verleden als zodanig ter discussie gesteld.

In *Music Ho! (A Study of Music in Decline)* van Constant Lambert²⁰ (1934) werden de gevolgen van deze ommekeer met een mengsel van bezorgdheid en spot in ogenschouw genomen. *Music Ho!* was het boek van een polemist en cultuurpessimist, die van zijn verwantschap met Busoni en Van Dieren geen geheim maakte. Lambert beschreef de toestand die was gevolgd op het kortstondige moment in de muziekgeschiedenis dat componisten het tot hun taak rekenden om, evenals de schrijvers, de traditie samen te vatten en af te sluiten (Mahler, Strauss, de vroege Schönberg). De muziek van na 1914 werd vreemd genoeg al snel gekenmerkt door *pastiche*. Reeds voor de Eerste Wereldoorlog kon men voorbeelden aanwijzen van componisten en werken die op speelse wijze een bepaalde uitheemse of historische stijl hadden nagebootst (bijvoorbeeld de Oriënt bij Debussy), maar wat toen tot een 'uitstapje' of experiment beperkt bleef, was nu tot *stijl* van menig componist geworden. In de jaren '20 waren er voorbeelden te over, waarbij de balletten die op instigatie van Diaghilev in de meest bizarre neo-stijlen aan de

¹⁸ *Die Entstehung des Doktor Faustus*, 63.

¹⁹ Hiervoor is geput uit diverse publicaties, waaronder: *Language and Silence* (New York 1967); *On Difficulty and Other Essays* (Oxford 1978) en *Viewpoint: A new meaning of meaning*, de Leslie Stephen Memorial Lecture 1985, afgedrukt in *TLS* van 8 november 1985 en later uitgegeven door Cambridge U.P.

²⁰ Constant Lambert (1894-1951) was componist, dirigent en criticus. Voor de toekomst vestigde hij zijn hoop op het voorbeeld van integere individuen als Busoni, Van Dieren en Sibelius.

lopende band werden gecomponeerd het meest opvielen. De moderne componist had zichzelf tot 'tijdreiziger' gedegradeerd. Hij vloog gehaast op en neer tussen barok en romantiek, Renaissance en klassiek - vanuit de overtuiging dat de muziek van vroeger beter was dan die uit de eigen tijd. De modieuze moderne componist was een gefrustreerd conservator van de muziek uit het verleden. Het paradoxale van de ontdekkingen die het impressionisme en de Weense school hadden gedaan was dat deze bij de naoorlogse generatie tot een letargisch, cynisch pasticheren hadden geleid. In zekere zin had de revolutie van Debussy en Schönberg daarom averechts gewerkt: in plaats van de nieuwe generatie te stimuleren het verleden met nieuwe middelen minstens te evenaren, ging men gebukt onder een loodzwaar relativisme. Perioden, componisten, stijlen waren volstrekt uitwisselbaar geworden, er bestond geen rangorde meer, geen doel om nog naar te streven. Alles was immers al gezegd. Met het beoefenen van pastiche had mimesis -moedeloos- alle ambitie opgegeven.

Van Dierens kritiek op de moderne muziekcultuur overtrof Lambert zo mogelijk nog in felheid. Soms was het wel moeilijk door de bomen het bos te zien. Zo wond hij zich hevig op over het moderne concertleven en beschreef de deprimerende atmosfeer van de *concerthall*: "Is there anything more painful than to stand in a queue of insolvent hedonists, advertising one's musical hungriness?"²¹ Terloops maakte hij, als een hoofse buiging naar Busoni, een uitzondering voor het optreden van de *virtuoo's*.²² Maar in het algemeen gruwde hij van het ostentatieve, onwaarachtige vertoon van emotie dat tijdens concerten regel was en verkoos de onopvallende wijze waarop muziek in de eredienst -mits katholiek- een plaats had gekregen. (De *componist* Van Dieren had een trauma overgehouden aan de schaarse uitvoeringen van eigen werk, getuige deze morbide vergelijking: "...as no mother bears children to see them blown to rags or choked in poison gas, so no composer plans his works for the monstrous fate of falling into the conventional concert programme, to hang there like a soldier's body on the barbed wire".²³) En dan de hebzucht van de moderne componist! Hij citeerde Strawinsky die Prokofjev had gekapitteld vanwege het zo maar weggeven van een partituur: "Mon chère, c'est de l'or-re en bar-r-res!".²⁴

Na een verbluffende start als avant-gardist had Van Dieren zich volgens kenners als reactionair ontpopt: de apotheose in zijn analyse van de crisis in de muziek bestond zelfs uit een oproep om terug te keren tot de traditie van de rooms-katholieke kerkmuziek. Toch zag hij als *quintessens* in deze traditie niet het dogma, maar het feit dat de kerk als enige een authentiek *Gesamtkunstwerk* tot stand had gebracht -niet het surrogaat van Wagner-, ongevoelig was gebleven voor de waan van de dag, een ambiance had gecreeërd van ernstige aandacht (in schril contrast met de concertzaal), en met heilzame zorg traditie en vorm had omringd. Hij achtte het een misverstand dat een

²¹ *Among the Dead Men*, 186.

²² A.w., 267-268. Overigens moest juist de virtuoso een zeker *mépris* aan de dag leggen voor het publiek. Toen Jacob Epstein aan Busoni vroeg waarom hij altijd met haat en verachting de zaal in keek, "glom hij van genoeg" (R. Buckle, *Jacob Epstein Sculptor* (Londen 1963) 104).

²³ A.w., 267.

²⁴ A.w., 179.

nieuwe taal nodig was om een nieuwe gedachte te kunnen uitdrukken. Het ideaal werd voor van Dieren vooral belichaamd in de grote zestiende-eeuwse Italiaanse polyfonisten, die over het algemeen, meende hij, nauwelijk geïnteresseerd waren geweest in het voortleven van hun naam en graag waren ondergegaan in de brede, anonieme stroom van de kerkmuziek.

Busoni en Van Dieren weigerden te aanvaarden dat de muziekgeschiedenis een kritiek punt was gepasseerd. In dat opzicht waren zij naïever dan Lambert, om nog te zwijgen van *echte* modernisten. Zij waren in de ontplooiing van hun eigen kunstenaarschap weliswaar gefrustreerd, maar zij zagen geen reden om zich ter verontschuldiging te verschuilen achter een muzikaal Armageddon. Onverminderd hielden zij vast aan de overtuiging dat belangwekkende muziek in een dialectisch proces met de traditie tot stand kon komen. Ondanks alle tegenwerking die zij zelf ondervonden, achtten zij dit voor het heden nog steeds mogelijk. Het genie behoefde op de regel geen uitzondering te zijn, want de eigenzinnige schoonheid die het voortbracht zou na verloop van tijd als vanzelf deel worden van een collectieve ervaring en bijdragen tot de traditie. In van Dierens denken was geen plaats voor pastiche - dat vreemde mengsel van cultureel defaitisme en twintigste-eeuwse *hybris*. Maar ook Schönberg moest het nu ontgelden, die liet doorschemeren meer te hebben *nagedacht* dan wie ook vóór hem. Was het niet kenmerkend voor zogenaamde 'revolutionairen' dat zij geen enkel benul hadden van de traditie en zo mogelijk nog minder begrip voor *échte* vernieuwers? De revolutionaire arrogantie wekte opnieuw van Dierens woede:

"So the new man must either imitate, overstate or 'develop' the style and manner of their idol; anything else is for them nonsense or conservatism, return, contra-revolution."²⁵

Door alle getier tegen commercie, oppervlakkigheid, pseudo-diepzinnigheid en smalende nieuwlichterij (en ondertussen het pijnlijk ontbreken van eigen succes) zou de indruk kunnen ontstaan van een verstikkend isolement. Dat was niet het geval - mits men tenminste verder keek dan het muzikale milieu. In *Tradition and the individual talent* (1919) merkte T.S. Eliot op dat critici de neiging hadden om dichters te prijzen op grond van aspecten waarin zij afweken van anderen. Hij beschouwde het echter een misvatting dat het meest persoonlijke in het oeuvre van een dichter per definitie ook het beste zou zijn. Integendeel,

"...we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously".

En over traditie:

"Tradition (...) cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would

²⁵ Epstein, 23.

continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence".²⁶

In zijn Epstein-biografie uit 1920 schreef Van Dieren:

"Metaphorically speaking, no great artist is born without a father anymore than anyone else. He cannot, therefore, but reach back (as regards the basis of tradition which must be at once the foundation and the justifying norm for any originality to assert itself otherwise than for its own sake)..."

"...for a great original artist indulging his individuality is only one of the aspects of his understanding of the traditions of his art..."²⁷

Van Eliot accepteerde men dit anti-expressieve en anti-romantische standpunt (populair werd het niet), maar bij een obscure, iets te zelfbewuste Hollander kon het niet door de beugel. Of erger: er werd nauwelijks notitie van genomen. Overigens behoorde Eliot tot degenen, meende George Steiner, die bezig waren de 'westerse cultuur' af te sluiten, om voortaan -misschien met bloedend hart- op andere wijze met verleden en traditie (*auctoritas*) om te gaan. Eliot zette door waar Busoni, van Dieren en Lambert -nostalgisch en hoogst principieel- halt hielden. Hij ging pastiche ook allesbehalve uit de weg, maar op een wijze dat er verwarring kon ontstaan over de beweegredenen en in ieder geval de bijna *ethische* afwijzing van dit verschijnsel door Lambert en Van Dieren niet op z'n plaats was. Bij de verbijsterende verwijzingen in *The Waste Land* mocht men zich weliswaar achterdochtig afvragen of Eliot de -wetenschap op de hak nam, maar tegelijk was het als pleidooi voor een levende traditie minstens zo overtuigend als een Palestrina-achtige passage in Busoni of een Beethoviaans strijkkwartet van Van Dieren.

Hier laten we de beschrijving van het muziekgenie eindigen - al werpen we nog een vluchtige blik op de vernietigende kritiek die moderne muziek en componist later vaak zou treffen. Zo veel was duidelijk rond 1930, dat aan een onverschillig-afstandelijke relatie tot verleden en traditie moeilijk viel te ontkomen. Voor Busoni en Van Dieren was dit een waar schrikbeeld, gescheiden te worden van de wortels van de muziek, tegelijk het onherroepelijke einde voor het genie. Met Adrian Leverkühn liep het zelfs erg slecht af. Zijn zonde was ook beduidend ernstiger dan steriele nieuwlichterij of pastiche: hij sprak tenslotte de pathetische woorden "Es muss *nicht* sein" (het goede, het ware...), zwichtte voor de duivel en *Doktor Faustus* eindigde in grote verwarring en malaise. Leverkühn ging ten gronde aan een overdaad aan taal, gezwollen, a-moreel, duivels. Maar zou men tevens kunnen zeggen dat het muziekgenie aan een tekort aan taal bezweek? Steiner klaagde dat moderne muziek onbegrijpelijk was geworden omdat zij zich niet langer aan

²⁶ T.S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent' in: *Selected Essays* (Londen 1972), 14.
²⁷ Epstein, 19.

de taal spiegelde en zonder syntax onverstaanbare klanken produceerde.²⁸ Deze beschuldiging ging merkwaardig voorbij aan het feit dat het unieke van muziek er in schuilt géén taal te zijn. Ironisch genoeg werd dit bewezen gedurende de late achttiende tot de vroege twintigste eeuw, toen de emancipatie van woord-loze, instrumentale muziek samenviel - en niet toevallig - met de triomftocht van het genie. Het was de periode dat de traditie (het 'lezen' van het verleden in Steiners terminologie) nog in volle ernst werd bedreven. Hier kwam als paradox uit tevoorschijn dat het wijken van de taal zowel de *opkomst* als ook de *neergang* van het genie had veroorzaakt. De relatie tussen taal en muziek maakt ons kortom weinig wijzer en misschien kan er wijsgerig over muziek niets verstandigers gezegd worden dan dat de mens voortdurend in de weer is geluiden te ordenen en transformeren tot beweging, harmonie en ritme - fenomenen die zich bevinden in een metaforische ruimte.²⁹ Nòg een somber geluid: het bekende verwijt dat moderne componisten 'onpersoonlijk' schrijven en op die manier alle potentiële genialiteit bij zichzelf en anderen in de kiem smoren. Was Lowinsky zijn conclusie over 2500 jaar muziekgenie vergeten, waarin naar voren kwam dat het uitzonderlijke in de muziek slechts sporadisch aan *menselijke* inbreng werd toegeschreven?

Wat een opluchting als genialiteit in de muziek helemaal niets met taal te maken zou hebben! Maar alles met een geheim vertrek in de fantasie, waar klanken overrompelen, emoties opbloeien en het muziekgenie met een archaische glimlach zwijgend toekijkt. Als restant van ons logisch-metafysische verleden nemen we nog wel als vanzelfsprekend aan dat dit genie niet helemaal 'normaal' is. We hebben goed onthouden dat in de oudheid een enkele uitverkorene door een goddelijke *furor* werd getroffen en nadien niet meer van deze wereld was. (Dit althans pleitte voor Nietzsche.) Veel later was men er zelfs in geslaagd de waanzin begrijpelijk te maken, en kon men haarfijn uitleggen *waarom* Schumann in overspannen toestand in de Rijn sprong en in welk *opusnummer* hij dit deed. Waarschijnlijk doen we er het genie onrecht mee aan. Van Dieren vond het merkwaardig dat men het handelen van het genie vaak als een vlaag van hysterie voorstelde. Zou men dat ook van de goddelijke schepper durven of kunnen beweren?

Allengs verliezen we elk houvast. We vragen ons nog wel af waar *Faust* is gebleven. (Nagewuifd door Goethe en nadrukkelijk aanwezig in de negentiende eeuw, maar nu behoorlijk achterbaks.) Van Dieren zag de komst van commercie, minachting voor de traditie en vulgaire wansmaak al belichaamd in Mahlers (Faust) *Sinfonie der Tausend* - de laatste strohalm voor elk werkloos orkestmusicus. Uit schaarse berichten weten we dat Faust het naar omstandigheden goed maakt. Bij Busoni werd nog bezorgd gevraagd "sollte dieser Mann etwa verunglückt sein?"³⁰ Maar na het echec van Leverkühn koos hij eieren voor zijn geld en emigreerde in de jaren '50 op aandrang van Hanns Eisler naar *Atlantis* (volgens de DDR-autoriteiten móest dit duivelse

²⁸ 'The Retreat from the World' in: *Language and Silence*, 23.

²⁹ R. Scruton, 'Understanding Music' in: *The Aesthetic Understanding* (Londen 1983).

³⁰ De laatste woorden uit Busoni's opera *Doktor Faust* (1924). Karakteristiek ging Busoni uit van de oud-Duitse Faust-legende en niet van Goethe.

land wel de VS zijn³¹). Begin jaren '80 poseerde hij nog eenmaal als succesvol Renaissance-individu, een boosaardige proto-yup.³² Van metafysica geen spoor meer, evenmin van Mefistofeles. De duivel had zich in toenemende mate overbodig gevoeld, in een muziekcultuur waarin goed en kwaad gereduceerd waren tot een esthetisch dilemma. Even nog koesterde hij hoop te worden teruggeroepen, toen een enkeling³³ een lans brak voor een cultuur waarin God (zijn eeuwige *sparring-partner*) weer aan mocht schuiven. Faust zonder de geur van zwavel? Wie nu nog op Faust wacht, houde rekening met eenzelfde anticlimax als *Godot*.

In de ideeëngeschiedenis is veel ophef gemaakt van genie en genialiteit, maar zonder kan het ook. Misschien zelfs beter. Genialiteit als concept is interessant voorzover het de *muziek* beïnvloedt. Dat valt nauwelijks na te gaan. Zelfs bij Busoni en Van Dieren, die men intellectualisme verweet, ontwijkt de muziek de precieze onderscheidingen die het denken aanbracht. Het concept genialiteit lijdt aan abstractie. Men ziet genialiteit als een *vermogen* tot iets uitzonderlijks.³⁴ Men laat zich inpakken door briljante ideeën en neemt niet de proef op de som.³⁵ Het gevolg is dat er twee soorten genieën opduiken: zij die keurig beantwoorden aan filosofische eisen van brille, originaliteit en metafysische besef, en zij die blijven steken in het *schrijven* van geniale muziek. 'Echte' genieën -spontaan, soms onbeholpen verwoord: Bach, Mozart, Schubert- hebben iets ongrijpbaars. Er is opgemerkt dat genialiteit ten diepste *anoniem* is, zoals ook grote architectuur een vanzelfsprekendheid en objectiviteit bezit die de vraag naar de maker onzinnig maakt.³⁶ Als dat waar is, had men heel vroeger gelijk: niet de maker, zelfs niet het kunstwerk, maar de kosmische constellatie van schoonheid en harmonie. Wandelen door een sterrennacht zonder walkman.

Hedendaagse genieën? Een sneer uitdelen aan het media-genie (Karajan met geloken ogen in artistiek halfduister) is bijna te gemakkelijk. Dan zijn er tegenwoordig steeds meer componisten die zich wentelen in publieke adoratie. De energieke megalomaan Karlheinz Stockhausen, de Estlandse mysticus Arvo Pärth. Argwaan is vooralsnog het beste. Dit alles is te mooi om waar te zijn - zo veel aan kosmos, diepte en melodie. Het genie op maat geleverd. Is het geen bevrijdende gedachte dat misschien ook nu nog het miskend genie een gang graaft naar de toekomst?

We weten niet wat genie is en doen alsof.

³¹ Van de *opera* kwam niet meer terecht dan twee korte fragmenten, omdat het gezag dit libretto toch als een bezoedeling van Duitsland en Goethe opvatte.

³² De opera *Dr. Faustus* (1983) van Konrad Boehmer.

³³ Deze oproep deed George Steiner in *Viewpoint*.

³⁴ "Der Geniebegriff setzt Reflexion auf das Innenleben voraus. Er achtet weniger auf die sachliche Leistung als auf die persönliche Leistungsfähigkeit." (E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus* (Tübingen 1926) 4.)

³⁵ Hoe graag zouden we dat overigens doen bij Van Dieren - genie of niet! Helaas geldt hier zijn eigen axioma: "Music differs from the other arts in so far as the unperformed work remains unknown, while the unknown works are not performed".

³⁶ Vgl. 'Mozart en drie aspecten van het sacrale' in: Etty Mulder, *Muziek in Spiegelbeeld*.



Afb. 1 Andy Warhol, *Photo-booth Self-Portrait* 1964, New York, Collection Robert Mapplethorpe.