

Oratie 13 december 2006

Karl Kügle

Over het componeren



Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen
Letteren

Oratie

Uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar op het vakgebied van de Geschiedenis van de Muziek tot 1800 aan de Universiteit van Utrecht op woensdag 13 december 2006

Er is nauwelijks een woord in het hedendaagse taalgebruik dat zo nauw verbonden is met muziek als het woord “componeren”. De dertiende, herziene uitgave van Van Dale’s *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* (1999) definieert “componeren” als “(1) samenstellen, ineenvoegen; (2) (in ’t bijz.) muziek schrijven, toonzetten”. Een componist is volgens Van Dale in de eerste plaats een “schepper van muziekstukken, syn. muzikauteur, toonzetter, toondichter, toonkunstenaar”, in de tweede plaats een “schepper van dam- en schaakproblemen, eindspelen enz.”.¹ “Compositie” betekent in de online-editie van Van Dale’s *Hedendaags Nederlands* “**1** (een) muziekstuk, **2** samenstelling, samengesteld woord, **3** ordening van delen tot een geheel, **4** het samenstellen van een dam- of schaakprobleem, **5** metaalmengsel”.²

In de *New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, gepubliceerd in Londen in 2001, omschrijft de muziketnoloog Stephen Blum “Composition” simpelweg als “the activity or process of creating music, and the product of such activity”.³ In deel 5 van het Sachtel van de tweede editie van de grote Duitstalige muziekencyclopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* uit 1996 definieert de muziekhistoricus Klaus-Jürgen Sachs “Komposition” ruimer, waarbij hij uitgaat van de Latijnse etymologie van het woord (*componere* als “samen-stellen”) en terugkijkt naar het klassieke en middeleeuwse Latijn. Hij ziet “Komposition” als het vervaardigen van een intellectueel product in het algemeen, bijvoorbeeld een gedicht, een boek, of ook een lied. Maar hij voegt daar nog een ander aspect aan toe. Volgens Sachs impliceert het begrip “compositie”, tenminste sinds het

¹ Van Dale, *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, dertiende, herziene uitgave door prof. dr. Guido Geerts en drs. Ton den Boon, Deel 1: a-i, Utrecht: Van Dale Lexicografie, 1999, 631.

² Van Dale, *Hedendaags Nederlands*, online-editie (=www.vandale.nl), 15 november 2006.

³ Stephen Blum, s.v. “Composition”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, uitgegeven door Stanley Sadie, deel 6, Londen: Macmillan Publishers, 2001, 186.

begin van de Nieuwe Tijd - dus vanaf ca. 1500 - tevens dat het om een object gaat dat als *kunst* kan worden aangemerkt.⁴

Blum plaatst compositie tegenover interpretatie en improvisatie, en maakt ook duidelijk dat de herkenbaarheid van een compositie in verschillende uitvoeringen een van de essentiële kenmerken is waardoor compositie zich laat differentiëren tegenover improvisatie, waar “belangrijke beslissingen met betrekking tot de compositie worden genomen *gedurende* de uitvoering”, in plaats van tevoren.⁵ Sachs merkt op dat “composities” zowel in de poëzie als in de muziek een merkwaardig dubbelbestaan leiden, wat zich uit in de spanning tussen het schriftelijk gefixeerde en het “levend uitgevoerde” werk; deze kunnen, zo stelt Sachs, niet bestaan zonder elkaar;⁶ zij vormen, zo formuleerde de Britse musicoloog en theoreticus Nicholas Cook het onlangs tijdens een seminar te Amsterdam, een soort “dubbelplaneetsysteem”.

De zaak is dus minder eenvoudig dan men in eerste instantie zou denken.

⁴ Klaus-Jürgen Sachs, s.v. “Komposition”. A. Einführung in Gebrauch, Bedeutung und musikbezogenen Implikation des “Wortes”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (zweite, neubearbeitete Ausgabe)*, uitgegeven door Ludwig Finscher, Sachteil 5, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996, 505-08.

⁵ “... pieces of music that remain recognizable in different performances ... Both the creation and the interpretation of compositions in this restrictive sense are commonly distinguished from improvisation, in which decisive aspects of composition occur during performance.” Zie Blum, “Composition”, 186. Voor een alternatieve interpretatie van de verhouding tussen compositie en improvisatie, zie echter Bruno Nettl, “Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach”, *The Musical Quarterly* 60 (1974), 1-19, en Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Met dank aan Harm Langenkamp voor deze verwijzingen.

⁶ “Während eine geschaffene Komposition in den bildenden Künsten (als Bau- oder Bildwerk) konkret und ‘in sich geschlossen’ vorliegt, besitzt sie in der Dichtkunst wie in der Musik eine eigentümliche Doppelexistenz von einerseits schriftlich fixiertem und andererseits lebendig vorgetragenem Werk, das erst in gegenseitiger Ergänzung beider Seinsweisen dauerhafte Wirkung und somit seine volle Bestimmung findet.” Zie Sachs, “Komposition”, 506-07.

⁷ Seminar “New Directions in Musicology”, Universiteit van Amsterdam, 12-13 oktober 2006.

Hoe stelt men zich in het algemeen het componeren voor? De populairste voorstelling is wellicht de volgende. De componist – en heel typerend is dat tegenwoordig nog steeds een man –, de componist zit, voorzien van muziekpapier en potlood, aan of naast een piano. Muzikale ideeën stromen uit zijn hoofd naar het papier, worden door hem opgeschreven, en meteen met behulp van de piano op hun bruikbaarheid getoetst. Componerende vrienden en kennissen hebben mij meegedeeld dat vandaag de dag papier en potlood meestal zijn vervangen door een computer met een muzieknotatieprogramma, en de piano door een tweede computer met een Midi-interface waarmee de genoteerde toonreeksen onmiddellijk klinkend kunnen worden getoetst. Maar conceptueel maakt dat nauwelijks een verschil, want ook een schrijver gebruikt vandaag normaal gesproken een computer en alleen maar bij uitzondering papier en potlood of een schrijfmachine. Deze mythologie wordt dus bevestigd door de ervaring. Maar hier zien wij ook meteen de tijdgebonden component van de methode: Want hoe deden de componisten het voordat er piano's en computers waren? En zal de computer niet geheel nieuwe mogelijkheden openen voor het componeren?

Een andere, al wat clichématiger scenario is het volgende: De componist is aan het fantaseren op de piano; plotseling vindt hij een geschikt muzikaal idee, en dit wordt meteen enthousiast opgeschreven. Deze voorstelling conceptualiseert het componeren meer als het resultaat van een praktisch proces, of tenminste van de geslaagde momenten in een langer proces van *trial and error*, afkomstig van een soort improvisatorische activiteit. Men zou wellicht denken aan Chopin of Liszt, allebei grote virtuozen op hun instrument. Het oeuvre van Chopin, en tenminste de vroege werken van Liszt, zijn beslist ondenkbaar zonder hun gelijktijdig bestaan als pianist.

Waar komen die muzikale ideeën nu vandaan? De populaire mythologie vertelt ons: “vanuit de inspiratie”. En die wordt weer gecreëerd door de muze (typisch een vrouw), die de componist door haar liefde inspireert, hem “kust”. Hierdoor wordt een verbinding gemaakt tussen het componeren en het menselijke lichaam alsmede tussen de muziek en de mechanismen van biologische voortplanting, echter verschoven naar een niet-lichamelijk, gesublimeerd niveau. Voorbeelden voor een dergelijke mythe van het componeren zijn te

vinden in de populaire voorstellingen van bijvoorbeeld Tsjchaikowsky, zoals gerepresenteerd in de Duitse film “Es war eine rauschende Ballnacht” (1939). Een wat verlichtere versie van dezelfde mythe biedt Milos Forman's film “Amadeus” van 1984: terwijl de middelmatige Salieri, net zoals boven beschreven, zijn ideeën met de hulp van papier, inkt en een fortepiano met moeite moet formuleren, spreekt onze lieve Heer - dus het Christelijke equivalent van de “spiritus” in het woord “in-spiratie” - tot ons via Mozart, die zijn muziek al klaar in zijn hoofd heeft zitten en daarom de tijd vindt voor allerlei kinderachtige en ongepaste spelletjes, niet in de laatste plaats met zijn toekomstige vrouw Constanze.

Er bestaat echter ook een tegen-mythe, en wel die van de hard werkende mens, die de melodieën smeedt en als een celibatair zijn lichaam en ziel geheel en al aan de muziek heeft overgeleverd en die bij het componeren vooral zijn combinatorische intelligentie gebruikt. Vaak is hij dan eigenlijk ook niet in staat om nog echt van mensen te houden; hij wordt een wereldvreemde zonderling. Voorbeelden zijn de verstokte vrijgezellen Beethoven en Brahms. In de literatuur belichaamt bijvoorbeeld Thomas Manns Adrian Leverkühn uit *Doktor Faustus* (1947) deze voorstelling van de componist.

Tot nu toe waren alle voorbeelden, die mij spontaan invielen, gekozen uit de wereld van de zogenaamde klassieke muziek of kunst(muziek), en tevens uit de periode van het einde van de achttiende eeuw tot de twintigste eeuw. Maar wij moeten toch verder kijken dan onze neus lang is, zowel naar vroegere periodes als naar andere soorten van muziek. Hoe componeerden bijvoorbeeld Monteverdi en Josquin? Hoe componeerden de troubadours en de trouvères? Wie componeerde eigenlijk het repertoire van het gregoriaans? En hoe wordt, bijvoorbeeld, een popsong “gecomponeerd”? Of hoe ontstaat eigenlijk een *rap*? Of is deze muziek mogelijk niet gecomponeerd? Hadden en hebben deze soorten van muziek misschien geen componisten? En zo ja, hoe worden ze dan gemaakt?

Dit soort vraagstellingen staat uiteraard centraal in de muziekwetenschap. Net zoals alle musicologische begrippen heeft ook het componeren een sterk historische dimensie; veel aspecten ervan zijn cultureel en sociaal bepaald en zijn dat altijd geweest. Ik ben van plan om

in wat volgt verschillende modellen voor – om het eens zo neutraal mogelijk te formuleren – het produceren van muziek naar voren te halen en zo het componeren kritisch te bekijken. Maar voordat wij dat doen lijkt het verstandig om naar de geschiedenis van het woord zelf te kijken.

De woorden “compositie” en “componeren” zijn afgeleid van het Latijnse *com-ponere* – letterlijk “samen-stellen”, hier toegepast op muzikale elementen of bouwstenen. Het impliceert dus dat er bepaalde elementen bestaan uit welke een compositie wordt opgebouwd, muzikale atomen of moleculen, zo te zeggen. Het woord wordt voor het eerst in deze specifieke betekenis gebruikt in de loop van de vijftiende eeuw. Een voorbeeld levert ons het handschrift Oxford, Bodleian Library, Canon, misc. 213, waar geschreven staat: “Guillermus Dufay composuit”.⁷ Alternatieve woorden die zijn gebruikt in de late middeleeuwen voor het componeren hebben als letterlijke betekenis “maken” (*faire, faiseur, poiein, poeta*), “zeggen” (*dic-tare, dictier*), of “zingen” (*canere, chanter*), of zelfs “vinden” (*trobar*). In het geval van instrumentale muziek gaat het over het “spelen” (*play, spie-len*), het “beroeren” (*toucher, toccare*), het “slaan” (*die Orgel of die Harfe schlagen*), het “laten klinken” (*sonare*), het samenklinken (*sinfonia/symp-hony*), het jongleren (*juglar*), of het “dienen”: minstreel (*minstrel of menestrel*) is af te leiden van *ministerialis*, dat “ondergeschikte” bete-kent.

Als wij deze begrippen analyseren zien wij heel snel dat zij het eigenlijk bijna allemaal hebben over iets doen, of – in het geval van de minstreel – over iemands sociale positie. Met uitzondering van het componeren – dat eigenlijk het plannen van een muziekstuk betekent – gaat het om activiteiten, die naar hedendaagse begrippen meer te maken hebben met de uitvoering van muziek dan met het compo-neren. Het maken van dit onderscheid lijkt dus een bijzonderheid van de recentere westerse cultuur.

De westerse cultuur heeft namelijk het primaat van de componist zoals wij dat vandaag in de “hoge cultuur” gewend zijn niet steeds

⁷ Zie de facsimile-uitgave met inleiding verzorgd door David Fallows, *Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. misc. 213*, Chicago: University of Chicago Press, 1995 (bv. 19v, 25v).

gekend. En ook vandaag zijn er kwantitatief en economisch uitzonderlijk belangrijke soorten muziek, waar de componist, met uitzondering van een enkele specialist, min of meer in de anonimiteit verblijft. Een voorbeeld is de filmmuziek. Waarschijnlijk kent u de beroemde scene uit Hitchcocks “Psycho” waar een jonge vrouw onder de douche wordt vermoord. Terwijl wij op het doek zien hoe het wervelende water van de doucheafvoer zich langzaam donker kleurt en vervolgens het douchegordijn afscheurt, horen wij een uitermate indrukwekkende muziek die u intussen wellicht al in uw hoofd heeft. Maar weet u de componist daarvan? (Het antwoord is: Bernard Herrmann, een van de groten van de filmmuziek en overigens in zijn jeugd – aan de New Yorkse Juilliard School – een compositiestudent van de Nederlander Bernard Wagenaar, die op zijn beurt in Utrecht Compositie studeerde.⁸) Maar alleen experts kennen die naam, terwijl een film zoals “Psycho” voor iedereen is verbonden met de naam van de regisseur – Hitchcock – of, meer nog, met die van de belangrijkste acteurs.

Van sterren gesproken: Wie is eigenlijk de componist van een Madonna-song? Ook dat is niet zo makkelijk te bepalen, want vaak gaat het hier om een collaboratief proces waarbij verschillende leden van een voor het publiek grotendeels onzichtbare groep van creative mensen zo te zeggen in het gevolg van de ster werkzaam zijn. En om nog een momentje bij de popmuziek te blijven: Is die song zonder Madonna – dat wil zeggen, uitgevoerd door een andere zanger of zangeres – eigenlijk nog dezelfde? *Last but not least*: Als wij eerlijk zijn (en nu denk ik weer vooral aan de liefhebbers van “klassieke” muziek), zijn wij niet even benieuwd naar de interpretatie van, zeg, Mozarts Königin der Nacht door een bepaalde zangeres dan naar de aria’s zelf? Wie staat hier dus eigenlijk op de voorgrond? Is het echt altijd Mozart? En is uitvoeren op hoog niveau niet ook een soort “hercomponeren”, want er zijn toch, uitgaande van de partituur, altijd

⁸ David Cooper, s.v. “Herrmann, Bernard”; Herbert Antcliffe en Barbara A. Renton, s.v. “Wagenaar, Bernard”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, uitgegeven door Stanley Sadie, delen 11 en 26, Londen: Macmillan Publishers,

nog heel veel dingen te bepalen totdat wij bij een topuitvoering zijn aangekomen? Componeer dus de uitvoerende niet ook altijd een beetje mee?

Het concept van het componeren, en dat van de componist, is dus geenszins zo gemakkelijk vast te leggen als het op het eerste gezicht lijkt. Wij hoeven alleen maar een beetje verder te kijken dan het beperkte terrein van de “hoge” westerse kunstmuziek van de achttiende tot de midden van de twintigste eeuw om in de problemen te geraken; en zelfs in de kunstmuziek is het begrip niet altijd zo helder en puur als het in de populaire mythologie wordt voorgesteld. Aan de andere kant is het creatieve primaat van, zeg, Beethoven, tegenover een vertolker van een van zijn werken, eigenlijk ondanks alle gegeven overwegingen geen echte vraag. Waarom heeft dus de westerse cultuur dit begrip – tenminste gedurende een bepaalde periode en voor bepaalde repertoires – zo’n hoge waardering gegeven?

Een begin van een antwoord zouden wij kunnen vinden bij Boethius. Deze laatantieke auteur, zoon van een patricische familie uit Rome en werkzaam voor Theodorik de Grote, koning der Oost-Goten, is vandaag slechts bekend onder specialisten, maar was een van de steunpilaren van het onderwijs gedurende de gehele Middeleeuwen. Hij had een beslissende invloed op het westerse denken, vooral door zijn boek over “De vertroosting der wijsbegeerte” (*De consolatione philosophiae*), geschreven toen hij gevangen zat in Milaan in afwachting van zijn terechtstelling. Zeer belangrijk voor het middeleeuwse onderwijs in de *musica*, een onderdeel van het *quadrivium* en dus van de zeven *artes liberales*, was Boethius’ *De institutione musica*, waarin de theorieën van antieke schrijvers zoals Nicomachus en Ptolemaios waren geïntegreerd in een vorm die bepalend zou zijn voor de muziekethiek van het hele westen. In Hoofdstuk 34 van het eerste boek van *De institutione musica* zegt Boethius het volgende:

Nunc illud est intuendum, quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium, quod manu atque opere exercetur artificis. Multo enim est maius atque auctius scire, quod quisque faciat, quam

ipsum illud efficere, quod sciat; etenim artificium corporale quasi serviens famulatur, ratio vero quasi domina imperat.⁹

Nu moeten wij inzien dat iedere kunst (*ars*), en ook iedere vaardigheid (*disciplina*), van nature het verstand plaatst boven de uitvoering, die wordt gedaan door de hand en de inspanning van de uitvoerende. Het is namelijk veel grootser en waardevoller om te bedenken wat er moet worden gedaan dan zelf dat te doen wat je kunt; want de praktische uitvoering heeft als het ware een dienende rol, terwijl het verstand beveelt zoals een heer.

Hiermee vestigt Boethius het primaat van het denken (*ratio*) over het doen (*artificium*), gebaseerd op de verdeling van de menselijke natuur in lichaam en geest, een verdeling die al in de Oudheid is geformuleerd en die door het Christendom is versterkt.

Het ging Boethius hier echter niet om de verheerlijking van de componist; een dergelijke categorie bestond toen nog niet. Boethius wilde eerder het filosoferen en het nadenken over, en het onderzoek doen naar de *musica* boven het uitvoeren van muziek stellen. Hij onderstreepte dit door drie argumenten. Ten eerste:

Unde fit, ut speculatio rationis operandi actu non egeat, manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur.

Daarom is het zo, dat een verstandelijke overweging geen praktische uitvoering nodig heeft; het praktische doen heeft echter geen zin, mits het niet door het verstand wordt geleid.

De tweede reden voor het primaat van de *ratio* over de *operatio* is voor Boethius een etymologische: de uitvoerenden kregen hun namen (in het Grieks en het Latijn) niet van de muziek, maar van het

⁹ Gottfried Friedlein (ed.), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, Leipzig, 1867 (reprint Frankfurt, 1966), 223-24.

instrument dat ze bespeelden, bijvoorbeeld de *citharoede* (eigenlijk “cithara-zanger”, want *odein* betekent eigenlijk “zingen”) van de *cithara*, de *auloede* van de *aulos*, enzovoorts. Alleen hij is een *musicus* die zich de wetenschap van de muziek (*canendi scientia*) heeft eigengemaakt niet door het knechtschap van het doen (*servitio operis*), maar door de heerschappij van het denken (*imperio speculationis*).

Boethius ontleent zijn derde en afsluitende argument aan de architectuur. Gebouwen en Romeinse triomfbogen ontvangen hun namen niet van hen die ze hebben gebouwd (noch, overigens, van hen die ze hebben ontworpen), maar van hen op grond van wier bevel of daden ze zijn uitgevoerd.

Boethius pleit dus voor een volledige scheiding van iedere vorm van praktische muziek enerzijds en wat hij noemt de *musica*, een soort amalgaam van wiskunde, akoestiek en kosmologie, anderzijds.

De eerder gegeven passage over de *scientia musicae* kan echter ook zo worden geïnterpreteerd dat het primaat komt te liggen bij hem die zich bezig houdt met het formuleren en ontdekken van de wetten volgens welke de (praktische) muziek moet worden uitgevoerd. Het is deze interpretatie die vanaf de Karolingische tijd gaat overheersen. Dat is zeker niet toevallig, want dit is precies het moment in de westerse muziekgeschiedenis waarop het noteren van muziek (met behulp van neumen) belangrijk wordt. De noodzaak, zo blijkt het, om de Gregoriaanse melodieën ten behoeve van de zanger te fixeren vereist de ontwikkeling van een notatie-technologie, dus een *scientia*, en hier ligt tevens het moment waarop de componist in de gestalte van een met pen, inkt en perkament gewapende monnik voor het eerst verschijnt, evenals de mogelijkheid van een antagonistische relatie tussen het schrijven en het maken van muziek. Wij zien dus een oppositie ontstaan tussen de *musicus* en de *cantor*. Het is echter een falsificatie – of tenminste een wat eigenzinnige herinterpretatie – van wat Boethius eigenlijk zegt. En anders dan de moderne muziekwetenschap soms beweert spreekt Boethius ook nooit van de *cantor* in tegenstelling tot de *musicus* (dat doen pas zijn middeleeuwse exegeten), en plaatst hij niet alleen zangers en instrumentalisten, maar ook alle dichters in de dienstbare rangen van hen die gewoon hun werk doen. Zij zijn geen van allen *musici*. Niettemin lijkt zich hier een

belangrijke moment te bevinden in de opmars van de componist.

In de loop van de middeleeuwen wordt de Karolingische interpretatie meer en meer gemeengoed. Al in de Karolingische tijd zelf zien we enige namen van dichters en/of zangers op ons afkomen, zoals de beroemde Notker, Ratpert en Tuotilo, monniken van Sankt Gallen, die melodieën en vooral veel gedichten zouden hebben vervaardigd. Daarna volgen uitsluitend namen van mensen die zich met de theorie van de muziek bezig houden, zoals Hucbald, Aurelianus van Réôme en Guido van Arezzo, namen van lieden derhalve die tenminste door ons als *musicus* zouden worden gekarakteriseerd, ook al zou Boethius het niet met ons eens zijn geweest. Bij de overgang van de Hoge naar de Late Middeleeuwen verschijnen er voor het eerst weer namen waaraan bepaalde stukken (teksten en melodieën) gekoppeld kunnen worden. Een van de vroegste ervan is die van Hildegard van Bingen, een adellijke dochter uit het Rijnland, Benedictijner abdis, mystica, geneesvrouw, theologe en politica. Niet lang daarna begint een lange rij van namen die zijn verbonden met het *trobar*, de nieuwe kunst van het maken van lyrische teksten en daarbij passende melodieën, eerst verspreid onder de adel van Zuid-Frankrijk, daarna onder die van heel Europa. Anders dan in het kerkelijke repertoire staat hier al vroeg de naam van de maker centraal, in een tijd die tevens de opkomst zag van de heraldiek en van een nieuw soort naamgeving die de familie tot het kristallisatiepunt maakte van de identiteit van de mens.¹⁰ Men was dus niet meer Thibaut, Bernart of Johannes, maar Thibaut van Champagne, Bernart de Ventadorn, Johannes de Garlandia, enzovoorts. Het maken van mooie of kunstige liederen (teksten en melodieën) wordt hier één van de activiteiten waarmee een ridder sociaal prestige kan verwerven of zijn reeds verworven sociaal prestige kan verhogen. In modern perspectief is dit merkwaardig omdat de toeschrijvingen in de betreffende handschriften uit de late twaalfde, dertiende en veertiende eeuw vaak alles behalve consistent zijn. Zowel teksten als melodieën migreren niet zelden van de ene naar de andere naam, en bij nader

¹⁰ Michel Pastoureaux, *Figures et couleurs: étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris: Le Léopard d'Or, 1986.

inzien lijkt het bijna alsof zich een corpus van teksten en melodieën uitkristalliseert dat vervolgens door de compilatoren van handschriften wordt toegewezen aan hem wiens prestige het meest van toepassing is op de schoonheid van de tekst en de melodie.

In de Middeleeuwen konden de wereldlijke en de geestelijke sfeer niet gescheiden van elkaar blijven. Al in de twaalfde eeuw zien wij dus ook namen van adellijke en niet-adellijke schrijvers van zowel geestelijke als wereldlijke teksten en melodieën: Abelard, Philips de Kanselier, Walter van Châtillon. En er wordt vooral in Parijs hard gewerkt aan de ontwikkeling van notaties die niet alleen maar de toonhoogte maar ook de toonduur kunnen fixeren. Na een fase van intensief experimenteren wordt in de vroege veertiende eeuw in het stelsel van de zogenaamde *ars nova* een situatie bereikt waar het voor het eerst mogelijk is om complexe, meerlagige structuren zowel wat betreft de toonhoogte als wat betreft het ritme eenduidig te noteren. Maar ook dan hebben wij nog nauwelijks namen van componisten wat betreft de nieuw-gecomponeerde geestelijke muziekstukken zoals motetten en misdelen.

Heel anders is de situatie met betrekking tot het wereldlijke lied, dat uit de traditie van de *troubadours* en *trouvères* voortkomt. Hier ziet men al in de late dertiende en vooral in de veertiende eeuw een versmelting van de ridderlijke, wereldlijke en geestelijk-klerikale tradities. Deze versmelting is het beste vast te stellen in de grote retrospectieve verzamelingen uit Frankrijk en Italië, dat wil zeggen, die met de werken van Adam de la Halle, Guillaume de Machaut, Francesco Landini, en anderen, maar is ook zichtbaar wat betreft de eenstemmige overlevering in verzamelingen uit het zuidwestelijk deel van het Duitse taalgebied, zoals het Manessische Liederhandschrift uit Zürich (thans in Heidelberg). In de belangrijkste verzamelhandschriften van de vroege vijftiende eeuw wordt eindelijk de – voor ons gewone – situatie bereikt dat als regel namen van componisten aan de stukken worden verbonden. Vanaf dat moment is de componist eigenlijk niet meer weg te denken uit de overlevering van de muziek, ook al zal anonieme overlevering nog lange tijd geen zeldzaamheid zijn.

De “componisten” uit de vijftiende en zestiende eeuw waren normaal gesproken ook uitvoerenden, meestal zangers. Zij kunnen dus

wellicht het beste worden gezien als zangers met een bijzonder talent en een specialisatie die niet op het uitvoeren van muziek was gericht maar op het maken van muziekstukken. En dat is de stand van zaken die eigenlijk nu nog steeds voortduurt, zeker in de populaire muziek, maar ook in de zogenoemde kunstmuziek. Er is uiteindelijk nauwelijks een componist te noemen die niet tevens als uitvoerende musicus een belangrijke positie in het muziekleven van zijn tijd innam: Corelli, Vivaldi en Paganini als violist, Johann Sebastian Bach als organist, Mozart als violist en als pianist, Beethoven, Schumann, Brahms, Liszt, zelfs nog Ravel, Debussy en Stravinsky als pianist. Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw zien wij ook vele componisten als dirigent optreden, bijvoorbeeld Richard Strauss, Gustav Mahler en Pierre Boulez. Richard Strauss bijvoorbeeld had zich ten doel gesteld om via zijn carrière als uitvoerende musicus zo snel mogelijk genoeg geld te verdienen om van zijn vermogen te kunnen leven en zich dan uitsluitend aan het componeren te wijden, en van Mahler is het bekend dat hij alleen maar in de vakantie componeerde. Was dus het componeren in de vroege twintigste eeuw dan min of meer een hobby? En waarom kennen wij dan al die namen vooral als “componisten”?

Zodra wordt getornd aan de totale identiteit van de componist(en) van een muziekstuk en de uitvoerende(n) ervan ontstaat er een spanningsveld tussen de componist(en) en de uitvoerende(n). De uitvoerenden moeten een deel van hun eigen creativiteit opgeven om zich ondergeschikt te maken aan de componist. Aan de andere kant is het ook mogelijk dat een uitvoerende door de kwaliteit van haar of zijn uitvoering de componist juist in de schaduw plaatst. De relatie tussen componist en uitvoerende is dus *a priori* niet noodzakelijk de gemakkelijkste, tenminste als men van het concept van het componeren uitgaat zoals dat in de westerse kunstmuziek sinds de veertiende eeuw bestaat.

Tot en met de achttiende eeuw hebben componisten zelden geklaagd dat hun door de uitvoerenden geweld werd aangedaan. Ondanks de relatieve stabiliteit van muziekstukken in het overgeleverde repertoire weten wij intussen dat schrijvers van handschriften in de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw er niet voor terug-

deinsden om stukken gedeeltelijk te hercomponeren of anderszins aan te passen aan wat zij nodig achtten voor de context waarvoor ze het handschrift samenstelden. Wij hebben nauwelijks bericht van een componist dat hij daartegen bezwaar had, en dit terwijl wij de indruk hebben dat er bijvoorbeeld in de liederen van Machaut of de motetten van Josquin geen enkele noot te veel of te weinig staat. (Maar wellicht zouden de tijdgenoten het op dit punt niet helemaal met ons eens zijn, wie weet.) Bij de opkomst van de zogenoemde monodie in het begin van de zeventiende eeuw verdwijnen tijdelijk zelfs uitgewerkte partijen uit het midden van de textuur om plaats te maken voor alleen maar een baslijn en een solistische zangstem. En tot het eind van de achttiende eeuw blijft het smaakvolle versieren een van de voornaamste toetsen voor de vaardigheden van een muzikant. De componist levert dus geen “*Werk*” in de emfatische zin van het woord, maar meer zoiets als een aanleiding tot het maken van een mooi stuk muziek.

Pas in de loop van de achttiende eeuw begint het conflict op te komen tussen de maker van een stuk en diens verwachtingen aangaande de manier waarop dat stuk zou moeten worden gerealiseerd door de uitvoerenden. Sommige componisten proberen nu de ingrepen van uitvoerenden te beperken door steeds meer details van de uitvoering expliciet te noteren. Bij de late Haydn en bij Beethoven wordt het stadium bereikt, waarin de differentiatie en de complexiteit van de textuur het simpelweg niet meer toestaan zich aan de instructies van de componist te onttrekken. Als men dat toch doet, kan het stuk onherkenbaar en – wat erger is – zinloos worden. Opmerkelijk is het dat deze pogingen om het primaat van de componist te vestigen vooral in de instrumentale muziek plaatsvinden, dus in de sfeer die voornamelijk is bevolkt door de burgerij en door mannen, terwijl in de opera door de moeilijk te negeren eigenzinnigheid van zangers en zangeressen het verzet tegen deze bemoeienissen nog lang stand houdt.

In deze tijd probeert de burgerlijke componist zich te emanciperen, en hij doet dat door de mogelijkheden tot een creatieve inbreng van de uitvoerende(n) meer en meer te beperken. Het ideale vehikel voor deze handelwijze was de instrumentale muziek, want die was niet slechts vrij van tekst, en daarom vrij van vastgelegde betekenis-

sen, ze was ook relatief onafhankelijk van omvangrijke financiële middelen. Men kon op een klavecimbel, een klavechord, of één van de nieuwe pianofortes zelfs in z'n eentje prachtige muziek maken; strijk- en blaasinstrumenten waren tevens al lang in burgerlijke huizen te vinden, net zo als eenvoudige, of, zoals men het in de achttiende eeuw meer en meer ging noemen, "natuurlijke" vormen van zingen. Er ontstond een gemeenschap van burgers (en progressieve adel), die zich vrijwillig verenigden in *collegia musica*, samenkomsten van collega's, als mensen die met elkaar verbonden waren om samen muziek te maken. Men besloot dus om vrijwillig zijn plaats in te nemen in een geregeld verband van gelijken, van wie er één tijdelijk de leiding nam. Een soort van muzikale republiek dus.

De weg was daarmee vrij voor de opkomst van de burgerlijke componist, en Beethoven werd door de burgerlijke Duitse pers al snel verheven tot hét model en prototype van dit soort nieuwe muzikale helden. De verdere geschiedenis van deze *topos* is goed bekend en hoeft hier niet te worden herhaald. Wat echter wél de moeite waard is om te worden gezegd is dat de heerschappij van de burgerlijke componist-*auteur* zelfs op zijn hoogtepunt nooit zo compleet was als het lijkt. Opera bleef en blijft nog altijd enigermate besmet door de persoonlijkheden van de zangers,¹¹ maar ook door de noodzakelijkheid van het theater om soms te moeten improviseren. En natuurlijk waren er altijd vormen van populaire muziek zoals operette, cabaret en *Schlager* waar het primaat van de componist voortdurend werd genegeerd, om maar niet te spreken van niet-midden-Europees-burgerlijke tradities zoals de jazz, waar invloeden van een weer heel andere aard een belangrijke rol spelen. En het beluisteren van oude opnames toont dat zelfs in de vroege twintigste eeuw de grote interpreten zich vrijheden namen die in de tijd na de Tweede Wereldoorlog ondenkbaar zouden zijn.

Het is dus enigszins verbazend om vast te stellen dat de ontwik-

¹¹Zie Carolyn Abbate, "Opera, or, The Envoicing of Women", in Ruth Solie (uitg.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley: University of California Press, 1993, 225-58.

keling van de almachtige componist pas in de tijd onmiddellijk na de Tweede Wereldoorlog zijn hoogtepunt bereikte, toen de (meestendeels Europese) serialisten probeerden om absoluut ieder aspect van muzikale uitvoering te rationaliseren. Dit leidde dan heel snel naar de eliminatie van de uitvoerende, dat wil zeggen naar de ontwikkeling van de eerste elektronische partituren, zoals bijvoorbeeld Stockhausens *Studie I* (1953). Wat de (nog overblijvende) uitvoerenden betreft, de concepten van *Werktreue* en *Urtext* eisten nu van hen een absolute onderwerping aan de vaak imaginaire wil van de (meestal dode) componist, zelfs wanneer die in een tijd had geleefd, waarin dergelijke concepten helemaal niet van toepassing waren. Wordt de kunst- en avantgarde-muziek in de Westerse democratieën daarmee onderworpen aan een soort muzikaal totalitarisme? Zeker een erg ongemakkelijke gedachte, en ook een uitermate ironisch vonnis (want de muziekculturen van politieke dictaturen stonden nooit op die hoogte), maar zeker niet zo zonder meer van de hand te wijzen. Ondanks krachtige tegenstromen, in de kunstmuziek vooral gestimuleerd door de Californiër John Cage, buiten de kunstmuziek door muziekvormen zoals de jazz en de pop, en buiten de Europese muziekpraktijk door eigenlijk alle traditionele en hybride muziekvormen, zijn deze ideeën ook nu nog terug te vinden in bijvoorbeeld de pogingen om muziek door geluidsopname of door een soms verkeerd begrepen “historicititeit” te bevriezen, om daarmee haar authenticiteit vast te leggen. En toch weigert muziek altijd om zich definitief te laten vastleggen, tenminste zo lang wij haar niet helemaal willen reduceren tot een soort muzikaal behang. En daarvoor heeft zij – en hebben wij – de uitvoerende eigenlijk meer nodig dan de componist. De spanning tussen componist en uitvoerende bestaat dus nog steeds. En dat is zeker geen slechte zaak.¹²

¹²Met dank aan Rudolf Rasch voor zijn taalkundige hulp en vriendschappelijk advies.

Curriculum Vitae

Karl Kügle (Braunschweig 1956) studeerde piano aan de Hochschule für Musik te München (1975-1981, bij Hugo Steurer en Klaus Schilde), aan de Hochschule für Musik te Würzburg (1981-1982, bij Peter Hollfelder) en aan de Juilliard School (Annette Kade Fellow van de Fulbright Foundation 1982-83, bij Martin Canin). Daarnaast studeerde hij in de jaren 1976-1982 muziekwetenschap (bij Rudolf Bockholdt en Theodor Göllner), theaterwetenschap en Japans aan de Ludwig-Maximilians-Universität München, onder ander met een beurs van de Studienstiftung des deutschen Volkes. Vanaf 1982 zette hij zijn studies voort aan de New York University bij Edward Roesner en Stanley Boorman en promoveerde daar in 1993 met een dissertatie over het veertiende-eeuwse manuscript Ivrea, Biblioteca capitolare 115 en de muziek hierin. Vervolgens bekleedde hij onderzoeksposities aan de University of Maryland, College Park (1993-95), de Katholieke Universiteit Leuven (Alamire Fellow, 1995-96) en de Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Habilitationsspéndium, Deutsche Forschungsgemeinschaft, 1996-98), waar hij over de muziekethiek van de *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig, 1863-1882) en de laatmiddeleeuwse muziekcultuur van het prinsbisdom Luik werkte.

Van 1998 tot 2004 doceerde Kügle aan de University of Hong Kong (HKU), Department of Music, eerst als Research Fellow (1998-2001), vervolgens als Assistant (2001-02) en als Associate Professor (2002-04). Gedurende deze periode was hij op uitgenodiging Visiting Professor aan de University of Chicago (2002) en aan de University of Melbourne (2003). Sinds september 2004 is hij hoogleraar Muziekgeschiedenis tot 1800 aan de Universiteit Utrecht.

Kügle richt zijn onderzoek op de Europese muziek van de late Middeleeuwen en de vroege Renaissance, en op Westerse muziek vanaf circa 1800. Zijn voornaamste interessegebieden zijn de kritische bestudering en interpretatie van bronnen, en de deconstructie van de epistemologie van de muziek in het Westen en daarbuiten tegen de context van culturele, historische en esthetische verandering.

De laatste uitgaven in deze reeks zijn:

- Frits van Oostrom, *Academische kwesties. Van middeleeuwse literatuur naar universiteit en maatschappij* (2003)
- Henk Verkuyl, *Woorden, woorden, woorden* (2003)
- Wiljan van den Akker & Gillis Dorleijn, *De Muze: een vrouw met den blik van een man. Opvattingen over "mannelijkheid" en "vrouwelijkheid" in de Nederlandse poëzie tussen 1880 en 1940* (2003)
- Sonja de Leeuw, *Hoe komen wij in beeld? Cultuurhistorische aspecten van de Nederlandse televisie* (2003)
- Johannes J.G. Jansen, *De radicaal-islamitische ideologie: van Ibn Taymiyya tot Osama ben Laden* (2004)
- Hermine Joldersma, *The International Dimension of Middle-Netherlandic Song* (2004)
- Ido de Haan, *Politieke reconstructie. Een nieuw begin in de politieke geschiedenis* (2004)
- Pieta van Beek, *"Poeta laureata": Anna Maria van Schurman, de eerste studente in 1636* (2004)
- Sieb Nooteboom, *Waar komen de letters van het alfabet vandaan?* (2004)
- Jan Luiten van Zanden, *De timmerman, de boekdrukker en het ontstaan van de Europese kenniseconomie. Over de prijs en het aanbod van de Industriële Revolutie* (2004)
- Thijs Pollmann, *Aftellen* (2004)
- Ted Sanders, *Tekst doordenken. Taalbeheersing als de studie van taalgebruik en tekstkwaliteit* (2004)
- Keetie E. Sluyterman, *Gedeelde zorg. Maatschappelijke verantwoordelijkheid van ondernemingen in historisch perspectief* (2004)
- Joost Kloek, *Een scheiding van tafel en bed (met verveesde kinderen)* (2004)
- Monique Moser-Verrey, *Isabelle de Charrière and the Novel in the 18th Century* (2005)
- Paul Op de Coul, *De opmars van de operaregisseur. Een encensering van Mozarts Zauberflöte uit 1909* (2005)
- Peter de Voogd, *Laurenç Sterne's Maria uitgebeeld: boekillustratie en receptiegeschiedenis* (2005)
- Nicole Pellegrin, *Entre inutilité et agrément. Remarques sur les femmes et l'écriture de l'Histoire à l'époque d'Isabelle de Charrière (1740-1806)* (2005)
- Berteke Waaldijk, *Talen naar cultuur. Burgerschap en de letterenstudies* (2005)
- Orlanda Soei Han Lie, *Wat bezielt een mediëvist? Mastering the Middle Ages* (2005)
- Sjef Barbiers, *Er zijn grenzen aan wat je kunt zeggen* (2006)
- Huib van den Bergh, *Zeker weten door zuiver meten?* (2006)
- Johann-Christian Klamt, *Over kunstenaars signature en zelfportretten* (2006)
- Rosemarie L. Buikema, *Kunst en vliegwerk. Coalities in de Cultuurwetenschappen* (2006)

Colofon

Copyright: *Karl Kügle*

Vormgeving en druk: Labor Grafimedia BV, Utrecht

Deze oplage is gedrukt in een oplage van 300
genummerde exemplaren, waarvan dit nummer is.

Gezet in de PBembo en gedrukt op 120 grams papier Biotop.

ISBN 90-76912-73-4

Uitgave: Faculteit Geesteswetenschappen/Letteren,

Universiteit Utrecht, 2006.

Het ontwerp van de reeks waarin deze uitgave verschijnt is
beschermd.