

A Comparison Between General Medieval Aesthetics and Contemporary Thought on Music.

NB The following is a summary and comparison of two books: Hermann Abert's Die Musikanschauung des Mittelalters (1905), and Wilhelm Perpeet's Ästhetik im Mittelalter (1977). I put it together while a sophomore at the University of Amsterdam in 1980, for a reading course in the history of aesthetics with Dr Eldert Willems. The original Dutch is below, pp. 15–30; the English version was made by Google Translate.

Compared to the visual arts, music occupied a special place in the medieval worldview. Passages devoted to painting, sculpture, or architecture are rarely found in the earliest Christian writings, whereas music appears time and again (Abert 2). Augustine, for instance—who engaged deeply with the theoretical and practical aspects of music and was exceptionally sensitive to musical impressions (Abert 89)—took little interest in the visual arts. Wall paintings, sculptures, and the precious art objects that formed part of church inventories held little appeal for him (Perpeet 33).

One of the primary reasons for this was the view, already prevalent in antiquity, that the visual arts were merely a matter of craftsmanship; consequently, the visual artist held a lower status than, say, the poet (Perpeet 33). Another reason for this dismissive attitude toward the visual arts was the Christian belief (held by Augustine, among others) that only God has the right to create (Perpeet 33/34).

To what, then, does music owe its exceptional status? There are several reasons for this:

In the first place, music was considered a science and was consequently classified among the seven *artes liberales*—specifically within the Quadrivium, alongside arithmetic, geometry, and astronomy. The result of this—namely, the marginalization of the purely artistic element in favor of the mathematical—exerted significant influence during the Middle Ages, as will become evident. The conception of music as a science was widespread in antiquity. We encounter this view among the Neo-Pythagoreans (Abert 20, 29), the Alexandrian Jew Philo (Abert 37), and the Neoplatonists Iamblichus (Abert 55) and Proclus (Abert 61). The doctrine of the seven *artes liberales* was adopted—within a Christian framework—by the Church Fathers (Abert 71). This doctrine plays a pivotal role for the theorist Boethius; it is primarily through him that later medieval thinkers adopted the concept of music as a science (Abert 138).

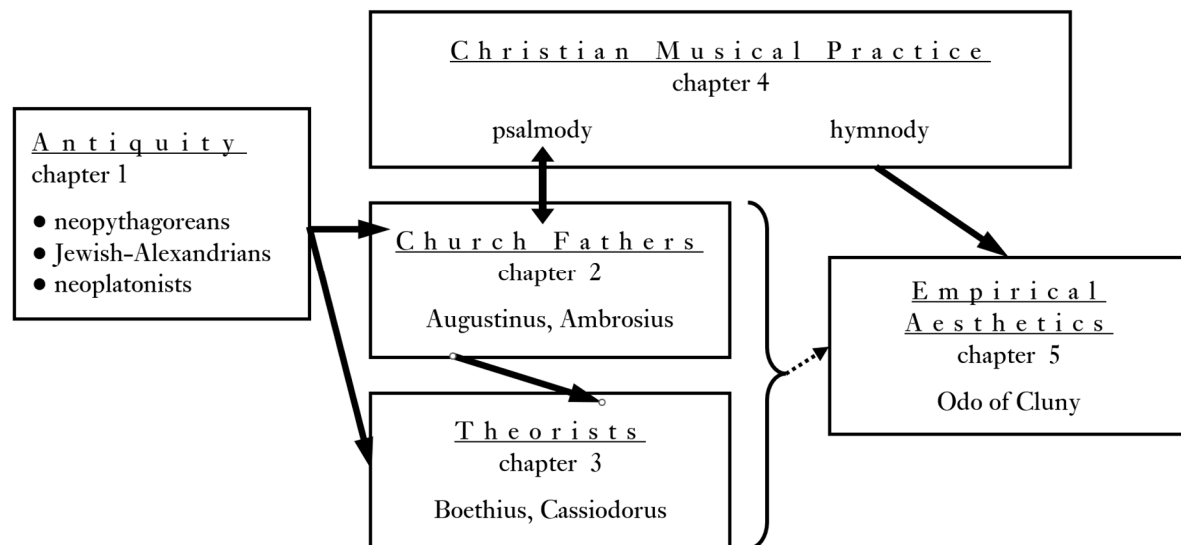
Secondly, music held an exceptional position because the profound degradation of late Roman music compelled the Church Fathers to take a firm stance on this specific matter. During the final centuries of antiquity, ancient music underwent rapid degeneration. It served merely to cater to the basest pleasures in theaters and bore no relation to the lofty musical ideals of the Classical era (Abert 65). Philosophers of late antiquity already strongly disapproved of this trend, and the Church vehemently rejected these practices. And not without reason, for even within early Christian communities, many fell under the spell of these ‘diabolic songs’—a fact evidenced by how often preachers drew upon analogies involving the circus and the theater to make a stronger impression on the congregation. It is to this circumstance that we owe the Church Fathers’ explicit pronouncements regarding the proper practice of music (Abert 75–77).

It thus seems that music fared better in the Middle Ages than the visual arts, which did not receive attention until Renaissance aesthetics (Perpetu 107). However, the toll music has had to pay for this is very heavy: as a science, it became the object of absurdly far-reaching speculations such as numerical symbolism and allegory, thereby becoming alienated from actual musical

practice: “There is no temporal division in the entire history of music in which the imbalance between theory and practice has exerted such a harmful and destructive influence as it did in the Middle Ages...” (Abert 6).

The medieval doctrine of beauty (as discussed in Wilhelm Perpeet’s book) was limited to the beauty of creation, which refers to absolute Beauty (which is God himself). This begins as early as with Clement of Alexandria and Tertullian (Perpeet 16). In music, beauty and sensual allure were completely rejected and denied by the Church Fathers (Abert 71). From the above, it is sufficiently clear that the medieval ideas and views on music and on beauty were entirely separate from one another; in other words: the books by Perpeet and Abert do not overlap at any point. This is the reason for me to treat the books separately on the following pages.

Hermann Abert: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* (1905)



Christianity adopted a great many concepts regarding music from Classical Antiquity. The diagram shows that Abert distinguishes between Church Fathers and theorists. The Church Fathers were men who primarily approached the subject from a practical standpoint; whenever they wrote about music, they focused on the musical practices of the Christian church of their own time—initially psalmody, later joined by hymnody. In contrast to the Church Fathers, the theorists had no connection whatsoever to actual musical practice. Their work on music theory consisted entirely of speculation, based on writings about ancient Greek music that they only partially understood.

Antiquity

Of the many philosophical schools that emerged within Hellenistic culture in Alexandria, three exerted a particularly strong influence on medieval conceptions of music—specifically, the Neo-Pythagorean, Jewish-Alexandrian, and Neo-Platonic schools.

- Neo-Pythagorean school (20–35) Members of this group considered themselves direct disciples of Pythagoras and were firmly convinced that the doctrines they propounded were his own. They

believed the universe was governed by numbers and sought a deeper metaphysical significance behind them. They also attributed a healing power to music (*catharsis*) and believed it could serve the purposes of inner asceticism and the veneration of beings standing between the divine and humanity. One of the most important Neo-Pythagoreans was Nicomachus of Gerasa. He devised a classification of the *Quadrivium* based on Plato's theory of forms—a classification that would become widely accepted in the Middle Ages. Nicomachus's subjective speculations regarding the symbolic significance of the numbers 1–10 were also important.

- Jewish-Alexandrian school (35–43) The principal representative of this school is the Alexandrian Jew Philo. For him, as for the Neo-Pythagoreans, music must never be an end in itself, but merely a means. Along with the other encyclopedic sciences, music serves philosophy; its sole task is to make us more receptive to philosophical ideas. Philosophy, in turn, serves religion. While the Pythagorean concept of number as the essence of things is retained, the purely mathematical aspect is abandoned in favor of the symbolic. Philo's view on religious ecstasy is significant: in antiquity, music was credited with a major role in inducing occasional states of ecstasy. For Philo, however, ecstasy is the normal state of a good person's soul; consequently, music plays no part in this and holds only a subordinate role in the worship of God.

- Neo-Platonic school (43–65) The most important representative of this school was Plotinus, though he belongs more to the era of antiquity (see also Perpet 9). Of greater importance for the Middle Ages was his pupil Porphyry. He rigorously rejected all secular music, acknowledging only religious purposes. Regarding religion, Porphyry maintained that worship should be conducted through the spirit rather than through sensory means. Naturally, this called into question the very justification for music's existence. Another pupil was Iamblichus, who closely aligned himself with Porphyry's strictly ascetic views. The *Treatise on Mysteries*—a summary account of all beings existing between the divine and humanity, including the means to establish contact with them—may well be his work. This remarkable text departs significantly from ancient conceptions of music: music no longer serves ethical or aesthetic purposes, and its religious dimension has become deeply obscured. The music theory of the Neoplatonist Proclus is eclectic, blending various elements (particularly those of Plotinus). It encapsulates, in concentrated form, the musical philosophies of Neoplatonism, Neopythagoreanism, and the late antique world.

In summary, we see that the path for many later Christian views was already being paved in antiquity (according to Abert, at least three-quarters of Christian musical aesthetics is derived from Neopythagoreanism and Neoplatonism; p. 126). In the late antique world, there was no longer room for the naive aesthetic enjoyment of music; all sensual appeal was rejected, thereby stripping music of its foundation as a liberal art. What remained was relegated to fruitless speculations involving number symbolism, allegory, and symbolism. Music could now prove its worth only through absolute subservience to religion.

The Church Fathers

We have seen that the influence of secular Late Roman music on both Romans and Christians was so profound that the Church Fathers adopted a strict stance regarding music (75–77). They were keenly aware of the power music held over the human spirit (84), and for that very reason, they did not wish to do without it. Yet, they sought to relegate the sensual allure of music entirely to the background—at times even denying its existence. Music was regarded as a necessary evil, something that simply had to be tolerated—albeit with disdain—within church worship. When

comparing this to the ascetic character assumed by Neoplatonism and Neopythagoreanism in Late Antiquity, it is hardly surprising that early Christianity adopted so many of its philosophical concepts from these schools (70):

- the denial of musical beauty (71);
- the doctrine of the seven liberal arts; this doctrine was, however, interpreted entirely within a Christian framework: the arts were permitted to serve only Christian Wisdom, for only then did they acquire their true substance and significance (71 et seq.);
- the concept of music as an art of movement (corresponding to the inner movement of the human soul) (78);
- the harmony of the cosmos—the view that creation is governed by a divine harmony that cannot, however, be heard by any mortal (80);
- the ancient doctrine of *ethos* (83); this, too, was interpreted entirely within a Christian framework: in the medieval theory of the *moralitas artis musicae* (the morality of the art of music), the role of music was confined exclusively to the religious sphere.

A number of distinct viewpoints were added to these ancient concepts, which had been reinterpreted in a Christian sense:

The importance of the text was paramount; poor singing did not matter, provided the right thoughts were expressed (87).

Furthermore, the singer's state of mind was of great importance—more so than the singing itself. This concept of *non voce sed corde canere* (singing not with the voice but with the heart) parallels the views of Porphyry (53, 88).

However, it was not enough for the singer's inner life to be sound; the practical attitude to life resulting from it also had to be in complete harmony with the content of the chants. Good deeds had to underpin the singing (91). Here, too, we find parallels with figures such as Philo (37) and Porphyry (53).

In summary, we can say that during the first few centuries, music was afforded no opportunity to develop its character as a liberal art.

However, when Christianity was elevated to the status of state religion (in 392), music also gained a freer role (87, 93). The old, artistically simple form of psalmody no longer sufficed, and the more melodic form of hymnody was added. This shift required aesthetics to enter a new stage of development. The strictly ascetic view—which regarded the use of music in worship merely as a concession to human frailty—had to give way to a freer perspective that focused on music in its own right and its effects on the human spirit (94). Here, too, there was an assimilation of ancient concepts, though these were applied entirely to psalmody (and later to hymnody).

This applies primarily to the ethical effects of music. The positive impact of music on the human spirit was elaborated in detail (99). Psalmody was considered a universal remedy for all afflictions of body and soul (95). The aim of psalmody was to cultivate a penitent and devout human attitude—the *compunctio cordis* (84).

Alongside these ethical views of music, a second approach sought to establish various mysterious connections between music and the world outside music. This approach focused not on the essence of music, but on its significance. Thus, alongside musical ethics, we find symbolism, allegory, and mysticism (105). Countless attempts were made to assign allegorical meanings to musical elements; allegory was also applied to instruments and psalms (106–114). In the realm of number symbolism, symbolic meanings were developed for the numbers 1 through 10 (114–124).

Theorists

By “theorists,” Abert refers to men who made the scientific study of music and its elements their objective—in contrast to the Church Fathers, whose engagement with music was prompted by practical needs and considerations. As we have seen previously, the distinction between theory and practice was never greater than in the Middle Ages. While musical practice had long since struck out on its own path, music theory continued for centuries to drag along the sterile ballast of various ancient concepts. Attempts were made to bridge the theory-practice gap with increasingly contrived arguments, until the conflict was ultimately resolved in favor of practice.

The most influential music theorists of the Middle Ages were Cassiodorus and Boethius. Cassiodorus (133–136) consistently adopted the perspective of ancient Greek music theory—despite having no real affinity for it—without regard for the liturgical practice of his own time. This is evident from the fact that, whenever he delves deeply into that music theory, he conflates various concepts. This is all the more regrettable given that Cassiodorus remained a figure of immense authority in ecclesiastical and monastic circles until the 10th century AD; the widespread confusion regarding the use of ancient musical terms began with him. Although Boethius (136–139) was a Christian, his entire mindset belonged to the intellectual world of late antiquity. In the realm of music, he relied exclusively on ancient precedents and had no connection whatsoever to contemporary Christian musical practice. Here, too, we see a theorist elaborating a detailed picture of an art form long since vanished—a picture that, in turn, becomes a starting point for numerous later writers. These writers operated under vastly different musical conditions and struggled greatly to resolve practical musical issues using ancient theories. At no other time in the history of music has theory stood in such stark contrast to practice as it did during the Middle Ages.

However, it is evident that medieval theorists could not concern themselves solely with ancient theories; a second current is discernible that points to the clear influence of the Church Fathers—particularly Augustine, an authority on music whose influence was inescapable (142).

Consequently, Abert discusses the theorists’ musical aesthetics in three parts:

- a. The purely Christian-aesthetic views adopted from the Church Fathers.

The theorists’ clerical vocation prevented a complete separation from musical practice. Thus, we find various positions held by the Church Fathers reflected here: the emphasis on the strictly ecclesiastical character of the music (144), and the view that the text is paramount while the music serves merely as a means to an end (147). Yet these early Christian views on music are not developed further; they are simply cited and reiterated (148).

- b. The legacy of classical antiquity among theorists (149–168).

The formalist aesthetics of the Greeks had already fallen into oblivion by the end of antiquity (specifically, after the death of Plotinus—see pages 51 and 66). Only the concept of musical ethics was adopted by the Middle Ages—that is, the conviction that music has the power to influence our character and state of mind. Also adopted was the notion of music as a subservient art (in which music’s capabilities are placed at the service of higher goals—the State in antiquity, the Church in the Middle Ages). Hardly anything was changed regarding the most essential features of the ancient theory of *ethos*; scholars limited themselves to transcribing Cassiodorus and Boethius (152). For instance, the characteristic differences between the diatonic, chromatic, and enharmonic genera continued to be faithfully discussed for a long time, even though this distinction had long since become obsolete in practice (150). It was not until the end of the Middle Ages that anyone dared to challenge these frequently repeated yet now meaningless music theories (153). Another

important concept inherited from antiquity is the classification of music into *musica mundana*, *musica humana*, and *musica instrumentalis*, a system that relied on the authority of Boethius throughout the Middle Ages (164–168). *Musica mundana* refers to the music of the macrocosm—the harmony of the spheres; *musica humana* manifests itself in the microcosm—in the harmony between body and soul; and *musica instrumentalis* applies to the playing of instruments.

• c. The symbolism developed by theorists on this foundation (168–193). This consists primarily of allegory (168–175) and, furthermore, of number symbolism (175–191). These two areas provided many theorists with the occasion and opportunity for unbridled flights of fancy that were carried to absurd lengths. Here, too, the value of music lay not in its own essence, but in what musical elements signified (171). Theorists elaborated in great detail on the symbolic significance of the numbers 1 through 10 (178–189; see also the chart on p. 191). Throughout the Middle Ages, there was a distinct risk that music would ultimately be stifled by this web of mystical speculation and sterile theorizing. Consequently, this symbolism proved detrimental rather than beneficial to music (190). In summary, it can be said that theorists introduced no new initiatives into the development of music theory; there is nothing in their musical aesthetics that was not already present in principle in ancient—specifically Neoplatonic—doctrine, albeit that these elements were recast in a specifically ecclesiastical context (193). Briefly, the elements involved are as follows:

1. The doctrine of music as a science.
2. Debased remnants of the ancient theory of ethos.
3. A purely arithmetical-mathematical treatment of musical elements.
4. Interpretation of music in theological, metaphysical, and natural-philosophical terms; a predilection for allegory, symbolism, and Kabbalah.

This concludes the general overview of Hermann Abert's *Die Musikanschauung des Mittelalters*, pages 1 through 193. The subsequent development of medieval music theory and the emergence of an empiricist musical aesthetics in the ninth century AD will be described in greater detail later.

Wilhelm Perpeet: *Ästhetik in Mittelalter* (1977)

In Late Antiquity, Plotinus was the last representative of a truly ancient aesthetic; beyond that, there was no longer any place in that world for the phenomenon of Beauty.

Suspicion regarding the Beautiful begins as early as the Stoics (11 et seq.): beauty makes one soft and must be despised, for only animals take pleasure in beauty. To this end, they employ the technique of mentally dissecting a beautiful body into elements that are not beautiful in isolation. Another method involves the realization that beauty is not among the things we desire; liberation from unwanted mental images renders one immune to beauty.

The Christian apologetic rejection of the beautiful arises from a different line of reasoning. It does not argue that nothing beautiful may exist; rather, it holds that beautiful things may abound, but not for human beings. Beauty is the property of the transcendent Creator of the world; as a creature, man has no claim to beauty. These ideas were advanced around the year 200, notably by the apologists Clement of Alexandria, Tertullian, and Gregory of Nyssa (16–20).

This rejection of beauty leads us to the great dilemma of medieval aesthetics (20–24): First, the medieval mind faced the problem of how to link human categories—such as beauty, love, life, and perfection—to an unimaginable God who transcends all human concepts. The other major

problem was how man could determine whether the beauty revealed in the world originated from God or the Devil. What criteria exist to discern whether beauty truly comes from God? The resolution of these dilemmas was achieved by Augustine and Dionysius the Pseudo-Areopagite, and Scholastic aesthetics could ultimately emerge from what they accomplished.

Augustine's Trinitarian Aesthetics

Augustine is exceptionally sensitive to beauty and beautiful impressions. He harbors no uncertainty as to whether his experiences of beauty are truly pure in the Christian sense. Why should one suppress receptivity to beauty when even animals are endowed with it? For Augustine, there are things that are beautiful by nature and thus inspire joy (30). As we have already seen, this concerns only natural beauty and the beauty of creation; Augustine takes no interest in artistic beauty (33).

Yet for Augustine, this experience of beauty is not enough; he wishes not only to believe that God is the source of natural beauty but also to comprehend this intellectually (34). The inquisitive human mind asks about the origin of beauty, just as it did for Plato and Plotinus (35). Another key element linking Augustine to an ancient tradition is the distinction between objects that partake in beauty and the absolute Beauty (*pulchritudo*) that underlies them (*pulchra*) (36). Augustine acknowledges the significance of number as a principle that generates beauty, yet standing behind number as the ultimate cause is the *creator universorum* (42). The essence of beauty is the Christian God. Creation bears only a faint resemblance to the Creator. Augustine finds traces of the kinship between God and the world in the numerical patterns governing the universe; God's absolute beauty reveals itself through numerical ratios and proportions (51). Number, therefore, is Augustine's solution to the medieval aesthetic dilemma.

Dionysius's aesthetics of light symbolism

Throughout the Middle Ages, Dionysius the Pseudo-Areopagite was an authority in the field of theological aesthetics. Like others, he identifies absolute transcendent beauty with God, and he, too, faces the medieval aesthetic dilemma (74). To resolve this dilemma, he employs a famous Greek image in a non-literal sense (75): light is interpreted metaphorically as a symbolic manifestation of God. God himself is neither light nor a source of light; light is a creation of God.

Anything possessing the nature of light reveals God's transcendence to humanity most readily. Whatever is light is also inherently beautiful. God himself favored light, as it was his first act of creation. Light is the only element capable of making God's essence as beauty credible (77). Light holds a unique position within creation: nowhere is God's beauty revealed as directly and convincingly as in light. Dionysius has elaborated in detail upon the various correspondences and affinities between light and God (77–79).

Scholastic Aesthetics

Scholastic aesthetics comprises a theory of that which is beautiful in itself and a psychological theory of the experience of beauty. These two elements are inseparable: the experience of beauty presupposes a beautiful object, and without that experience, we cannot attribute beauty to an object. The first rule of the object-analytical theory states: everything created that is beautiful in itself is light (83). John Scotus, the court philosopher of Charles the Bald, paved the way for this rule. With him began the medieval fascination with light and the predilection for expressing oneself regarding light through a variety of metaphors: there is no object upon whose surface—once polished smooth—some form of sheen does not appear (85). Even the miracle of vision is

understood as a matter of light. The relationship between God and the created being is also described using bold and daring light metaphors (87).

However, there was a desire to describe the beauty of light more precisely than merely through metaphors. Thus, a distinction emerged in 13th-century aesthetics between *lux* and *lumen*. *Lux* was understood as ‘light in itself’—the essence of light. *Lumen* stood for light-bearers, light sources, and the like. *Lumina* ‘possess’ light but are not light itself.

Lux, then, is the primordial matter, the fundamental form of all creation (90); it is the *prima forma corporalis*. The more ‘luminous’ an object is—that is, the more closely related it is to *lux*—the more beautiful it is. Something filled with light is beautiful in three respects: *integritas*, *proportio*, and *claritas coloris* (92).

Thus, Augustine’s Trinitarian aesthetics and Dionysius’s doctrine of light symbolism merged to form the Scholastic conception of beauty. Once light (*lux*) is established as the fundamental form of all creation—and simultaneously as the principle of beauty—it is no longer difficult to perceive the world as beautiful.

The Scholastic doctrine of the experience of beauty posits that Beauty and Goodness are identical in nature, and that it is solely the human intellect that draws a distinction between them (96). The way in which humans pursue the Good differs from the way they pursue the Beautiful: they seek to possess the Good, whereas they seek to behold the Beautiful (97). It is therefore inherent to the nature of the Beautiful that it must be perceived through sight and hearing. In the Middle Ages, the perception of beauty through the five senses was analyzed in depth. In this context, the visual perception of beauty was consistently prioritized (101), as sight allows humans to become aware of God’s beauty most rapidly.

The overview above, based on the works of Hermann Abert and Wilhelm Perpeet, demonstrates that medieval ideas regarding beauty and music constituted entirely separate realms.

Back to Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters*:

The Emergence of Empiricist Aesthetics

We have seen that medieval music theory was utterly dependent on ancient doctrine and the views of the early Church Fathers. The emergence of a genuine aesthetics—one grounded in purely musical principles—was severely hindered by the following factors:

- the persistent adherence to the mathematical nature of music, as inherited from late antiquity
- the interspersing of music theory with various extra-musical elements (allegory, symbolism, Kabbalah)
- the endeavor to explain all musical phenomena using ancient theories

If aesthetics was to avoid being tethered to the artistic ideal of a bygone era—and avoid losing itself in arithmetical speculation and symbolic fantasy—it had to seek to reconnect with the living musical practice of the time. The gulf between theoretical speculation and liturgical practice needed to be bridged.

However, before this could occur, the purely musical element within musical practice itself had to be acknowledged. Therefore, this section on the emergence of empiricist aesthetics will begin with a brief outline of developments in musical practice, followed by an account of the rise of this aesthetic approach, which those developments made possible.

Psalmody and hymnody

In its original form—as simple, recitative-style chanting—psalmody did not originate from musical-melodic roots, but rather from linguistic and grammatical ones. It was rhythmic speech that gave psalmody both its melodic and rhythmic characteristics. Indeed, the Church Fathers often spoke of *psalmum legere* (‘reading the psalm’) rather than, for instance, *psalmum canere* (‘singing the psalm’) (195). Its defining features were monotony, strict objectivity, and simplicity.

The aim of psalmody was to induce *compunctio cordis*—a state of contrite dependence befitting a Christian in their communion with God (195). Naturally, the manner of performance recommended by Church authorities aligned with this purpose, and excessive expressiveness was prohibited. As previously noted, there was initially a strong tendency to view the purely musical aspect of the music as a secondary matter or even a necessary evil. Later, once the earliest, most primitive stages had been surpassed, this stance was somewhat moderated (198).

Psalmody was of paramount importance in the life of the believing Christian. It served as a bridge to the Kingdom of God, offered aid amidst the cares and doubts besetting the human soul, and ranked as one of the four principal monastic duties.

Alongside psalmody, hymnody emerged at an early stage. Hymnody had a completely different origin, followed different musical principles, and contributed a number of significant elements to musical aesthetics. Unlike psalmody—whose entire character stemmed from speech—hymnody was far more musical and melodic in nature. Here, music was no longer merely a means of memorizing texts; instead, it began to emerge as an independent art form. This prompted orthodox ecclesiastical circles to view hymnody with deep suspicion (202). Some regarded the rise of purely melodic chants as the downfall of all true church music. However, the immense popularity hymnody enjoyed among the common people proved unstoppable (203). The populace had always favored melodic singing and metrical structure. Hymnody catered to this preference through its strophic, song-like character, thereby introducing a popular element into church music—despite strong resistance from ecclesiastical authorities. Ultimately, attempts were made to

neutralize the threat posed by these chants by incorporating them into the liturgy, thereby harnessing the power of this music for the service of the Church (206).

This melodic element was employed even more extensively in the so-called *jubili* (207). These consisted of extended melismas on a single syllable, usually occurring at the end of an antiphon. Here, melodic performance took absolute precedence, while the text played no role whatsoever. Augustine provided the Church with a theoretical basis for the *jubilus*, positing that in the *jubilus*, a person no longer uses words but expresses joy in a more generalized manner; the aim was no longer to comprehend the meaning of the word, but simply to give elemental expression to one's feelings (208). Here, the aim was no longer to highlight the intelligibility of the text or to suppress the sensuous effects of music; instead, the purely musical element was given the opportunity to unfold, even at the expense of the text's comprehensibility and clarity. This was no longer the timid music of the repentant and penitent sinner, but rather the opposite: exultant joy at making contact with God. The fact that these chants increased in both number and scale demonstrates that the medieval conception of music was undergoing a profound transformation.

Instruments

The role played by instruments in early medieval religious life is a subject of debate (210). It is common knowledge that the fundamental character of medieval church music was vocal and that instruments played a negligible role—likely due, in part, to the extensive use of instruments in late Roman music within circuses and theaters.

Nevertheless, the question remains whether the Church eschewed instruments entirely. This seems unlikely, given that instruments appear frequently in medieval treatises. Alongside numbers, instruments were a domain rich in symbolism and allegory. While we read almost nothing about the practical use of instruments, the allegorical-symbolic system surrounding them was elaborated in great detail. The origins of instrumental symbolism lie in antiquity—for instance, in the concept of man as an instrument played by God (212). This idea was adopted by the Middle Ages as the foundation for instrumental symbolism; John Chrysostom, for example, refers to his congregation as an *aulos* and *kithara* played by the Holy Spirit. The hyperbole often found in these instrumental allegories has led to numerous misunderstandings among musicologists, who mistakenly interpreted such allegories as descriptions of actual performance practice (214). Abert provides a detailed account of the various allegories concerning the psaltery, kithara, tympanum, kettledrums, trumpet, and organ on pages 215–222.

Empiricist Aesthetics

With the infiltration of purely musical elements into official church music, an empiricist aesthetic could emerge, bridging the gap between music theory and practice. The most significant achievements of this empiricist aesthetics were the development of the church modes—along with a precise definition of their characteristic *ethos*—and the formulation of a theory regarding balanced melodic construction. The starting point was invariably the theorists' own gifted and refined musical sensibility, rather than traditional dogmas. This marked a definitive break with the old theoretical speculations.

The key empiricist theorists were Odo of Cluny and Guido of Arezzo.

a. The origins of the church modes (226–246)

When and how the church modes were introduced remains, unfortunately, an unresolved issue. While Cassiodorus and Boethius (post-500) recognize only the ancient Greek modes, by the

time of Alcuin (of Charlemagne's circle), the medieval modes appear as something entirely standard and traditional (226). In any case, a Greco-Byzantine origin is almost certain. This is evidenced, for instance, by the terminology for the four *maneriae*: *protus*, *deuterus*, *tritus*, and *tetrardus*. We know there was lively interaction between Aachen and Byzantium during Charlemagne's reign, and it is quite possible that the principle of the church modes reached Western Europe via this route (227).

In ancient Greece, specific *ethos* characteristics were attributed to the modes; by the time of Cassiodorus and Boethius, however, this refined sensibility had become significantly obscured (228, 134). Naturally, a theory regarding the *ethos* of the modes could only develop once clearly distinct scale patterns existed in practice—scales that were sharply differentiated from one another by their characteristic structures. This was a long process of evolution. Regino of Prüm (who died in 915) still mentions 'spurious' antiphons that are set in three modes (230). The rule of tonal unity had thus not yet been established at that time, although Regino does attribute a 'conflicted and dubious' character to such antiphons.

The first distinctions made were those between plagal and authentic modes (231) (specifically numbers 2, 4, 6, and 8, and 1, 3, 5, and 7 in the diagram on the previous page). The authentic/plagal distinction was also frequently employed for symbolism and allegory—representing, for instance, master and pupil, rich and poor, and so forth. In any case, this symbolism demonstrates the great emphasis medieval thinkers placed on the plagal/authentic relationship—a distinction derived from musical practice and thus empiricist in nature (232).

Only later did a more precise distinction emerge regarding the individual modes, based on their internal construction (namely, the alternation of whole and half tones) (233). From that point on, it became possible to define the *ethos* of the modes. The starting point for this was often the ancient Greek *ethos* associated with a mode of the same name (though not identical—see page 134) (234), as seen, for example, in the work of Hermannus Contractus. The descriptions Abert provides for each of the scales can be summarized in the following scheme:

1. Dorian (235): initially: seriousness and noble dignity; later: a colorless, universal character, suitable for expressing any emotion;
2. Hypodorian (236): dark, serious, and plaintive due to its low register; its defining characteristic was this mournful, plaintive quality;
3. Phrygian (237): enthusiastic, tempestuous, agitated, and—in a sense—aggressive;
4. Hypophrygian (239): calming, soothing, suitable for expressing humble supplication;
5. Lydian (240): cheerful, joyful; 6. Hypolydian (240): on the one hand erotic and arousing, and on the other moving, plaintive, and sorrowful;
7. Mixolydian (242): cheerful, secular, high-spirited, youthful;
8. Hypomixolydian (243): also cheerful, yet more restrained, honorable, and marked by contented resignation; a symbol of eternal rest and bliss.

A comparison between these modes and their ancient Greek namesakes reveals that theorists initially relied on the *ethos* ascribed to them by the Greeks (unaware that the names had been swapped in the interim and that the modes in question were therefore entirely different); later, however, practical experience increasingly became the deciding factor. Ultimately, then, the result is a purely empiricist aesthetic.

In summary, major-key scales embody cheerfulness and the joy of living, whereas no such uniformity is found in minor-key scales (245). It is noteworthy, in any case, that the function

construction, Odo of Cluny bridged the centuries-old gap between theory and practice. This aesthetic system is derived directly from musical practice. The fact that the purely musical element is allowed to come into its own is evident from Odo's remark that we should apply these rules only insofar as we never lose sight of euphony—for this is the most important rule of the entire art of music (255). Odo is well aware that establishing rules is far from a guarantee of a fine musical composition; he therefore leaves the final decision to the musician's taste and artistic judgment. Odo also treated the individual components (motif, phrase, *distinctio*, etc.) in depth, paying attention to the various melodic intervals (whole and half tones, fourths and fifths) (256). Steps of a second were preferred, while fifths and fourths often formed the framework within which the other notes moved. Excessive large leaps were strictly avoided.

The role played by the *clausula* was also significant (260). Guido of Arezzo even posited the rule that the most important characteristic of a clear and comprehensible melody is not so much the melodic contour itself, but rather the correct placement of *clausulae*.

Theorists placed great emphasis on dividing a chant into beginning, middle, and ending sections (261). Clearly, this practice originated in numerical speculation. According to all theorists, the concluding section was the most important, as it was here that the mode was confirmed and definitively established.

In addition to the conclusion, the opening section of a musical piece was of great importance in medieval melodic theory. Here, too, the character of the mode had to be clearly emphasized. This could be achieved by frequently sounding the *finalis* and the repercussion note (indicated by capital letters in the diagram on page 9), as these were the key defining notes of a mode.

If we summarize the development of medieval music theory, the first thing that stands out is the fundamental change it underwent. In the early Middle Ages, music was permitted in the Church as a compromise, but only in a strictly subservient role. It was stripped of purely musical elements and denied beauty; its only value lay in clarifying the text and aiding memorization. Moreover, music was hindered from developing its character as a liberal art by the abundance of mystical speculation found in theoretical treatises.

As we have seen, this changed fundamentally, even though the strict rule that music served only a functional purpose remained in full force (209). All evidence suggests that theorists of empiricist aesthetics viewed a musical composition as an artistic creation (255), shifting their perspective from “functional versus non-functional” to “beautiful versus not beautiful.” Rules for creating a balanced and well-proportioned musical work were developed, yet notably, the musician's artistic taste became the ultimate authority (256). While theories inherited from Antiquity or the early Middle Ages still played a part, they served merely to confirm—after the fact—insights gained through actual musical practice (246).

Music broke free from the subordinate role assigned to it in the early Middle Ages and began to develop as a medium for expressing the full range of human emotions experienced by people of that era.



Universiteit van Amsterdam
Centrale Interfaculteit

Instituut voor Esthetica
Interfacultaire Vakgroep
Esthetica en Kultuurfilosofie

1018 WB Amsterdam, 20 augustus 1980.
Roetersstraat 15, telefoon (020) 522.3050

Correspondentie aan:
Postbus 20-239, 1000 HE Amsterdam

De heer R. Wegman
Rode Kruislaan 1031, kr. 5
1111 ZZ Diemen.

Geachte Heer Wegman,

Hierbij deel ik u mede, dat de door u genoemde literatuur:

- Wilhelm Perpeet, Aesthetik im Mittelalter (Freiburg/
München 1977)
- Hermann Aberz, Die Musikanschauung des Mittelalters und
ihre Grundlagen (1964)

voor het afsluitend literatuurtentamen van het keuzevak
esthetica goedgekeurd wordt.

Met vriendelijke groeten,

Dr. E.J. Willems.

Vergelijking tussen algemene Middeleeuwse esthetica en de muziekopvattingen

In vergelijking met de beeldende kunsten nam muziek in de gedachtenwereld der Middeleeuwen een bijzondere plaats in. In de vroegste Christelijke geschriften vinden we maar zelden een passage die gewijd is aan schilderkunst, beeldhouwkunst of architectuur, terwijl daarentegen de muziek telkens weer opduikt (Abert 2). Augustinus, die zich bijvoorbeeld diepgaand heeft beziggehouden met theoretische en praktische problemen van de muziek en die ook buitengewoon gevoelig was voor muzikale indrukken (Abert 89), stelde nauwelijks belang in de beeldende kunsten. Muurschilderingen, beeldhouwkunst, kostbare kunstvoorwerpen die tot de inventaris van kerken behoorden, zeiden hem weinig (Perpeet 33).

Een van de belangrijkste oorzaken hiervan was de al in de antieke wereld gebruikelijke opvatting dat de beeldende kunst slechts een kwestie van vakmanschap was, en dat derhalve de beeldende kunstenaar een lagere plaats innam dan bijvoorbeeld de dichter (Perpeet 33). Een andere oorzaak voor de geringschattende houding ten aanzien van de beeldende kunsten is de Christelijke gedachte (o.a. bij Augustinus) dat alleen God het recht tot schepping heeft (Perpeet 33/34).

Waarom dankt dan de muziek haar uitzonderingspositie? Hiervoor zijn diverse redenen:

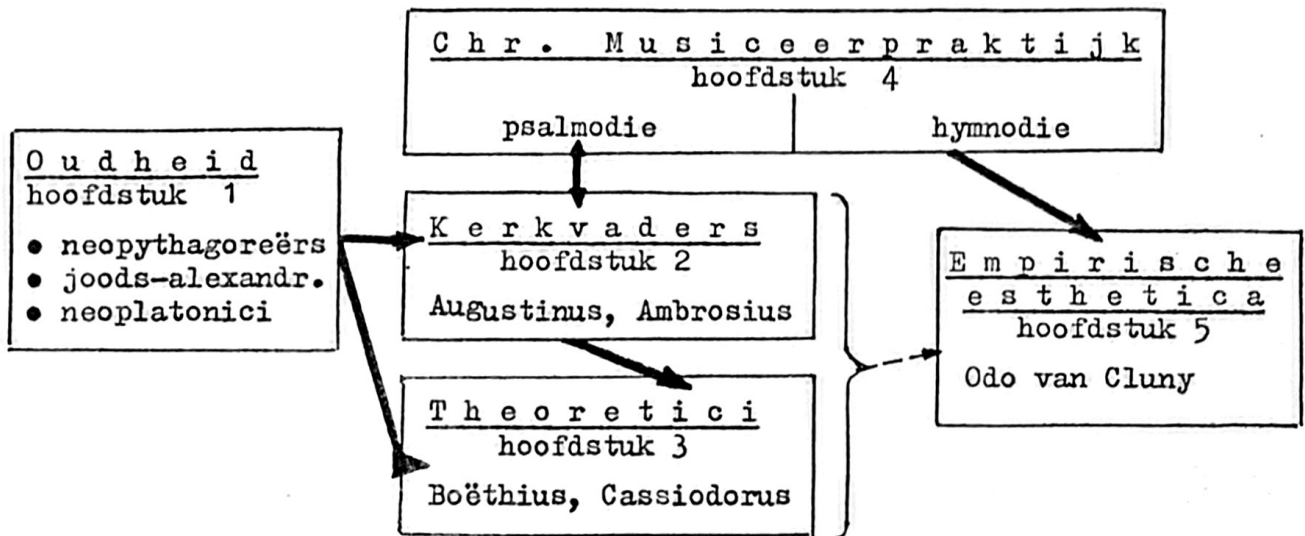
In de eerste plaats was muziek een wetenschap, en als zodanig werd zij ondergebracht in de zeven 'artes liberales', namelijk in het Quadrivium naast arithmetica, geometrie en astronomie. Het gevolg hiervan, namelijk dat het zuiver kunstzinnige element wordt teruggedrongen ten gunste van het mathematische, is in de Middeleeuwen van grote invloed geweest, zoals zal blijken. De opvatting van muziek als een wetenschap was in de Oudheid gemeengoed. We treffen deze opvatting o.a. aan bij de neo-pythagoreërs (Abert 20, 29), bij de joodse alexandrijn Philo (Abert 37) en bij de neo-platonici Iamblichus (Abert 55) en Proclus (Abert 61). De leer der zeven 'artes liberales' werd, in een Christelijke interpretatie, overgenomen door de Kerkvaders (Abert 71). Bij de theoreticus Boëthius speelt deze leer een belangrijke rol, het is met name via hem dat de latere Middeleeuwen de leer van muziek als wetenschap overnemen (Abert 138).

In de tweede plaats nam muziek een uitzonderingspositie in omdat de verregaande ontaarding der laat-Romeinse muziek de Kerkvaders noodzaakte om juist op dit gebied een uitgesproken standpunt in te nemen. In de laatste eeuwen van de Oudheid vond een snelle degeneratie plaats van de antieke muziek. Zij diende slechts de meest platvloerse genoegens in theaters, en had niets meer te maken met het verheven muzikale ideaal uit de Klassieke tijd (Abert 65). De filosofen van de late Oudheid hadden hiervan al een sterke afkeer, en de Kerk trad deze praktijken krachtig afwijzend tegemoet. Niet zonder reden, want ook in de vroeg-Christelijke gemeenten raakte nog menigeen onder de bekoring van deze 'diabolische gezangen', iets wat blijkt uit het feit dat kanselredenaars dikwijls zich bedienden van gelijkenissen met circus en theater om een sterker effect te hebben op de gemeente. Hieraan danken wij het dat de Kerkvaders zich zo duidelijk hebben uitgesproken over de juiste muziekbeoefening. (Abert 75-77).

Het lijkt er dus op dat de muziek in de Middeleeuwen een beter lot had dan de beeldende kunsten, die pas in de Renaissance-esthetica aandacht kregen (Perpeet 107). Zeer zwaar is echter de tol die de muziek hiervoor heeft moeten betalen: als wetenschap werd zij het object van absurd ver doorgedreven speculaties als getallensymboliek en allegorie, waardoor zij vervreemde van de eigenlijke muziekpraktijk: 'Es gibt in der gesamten Musikgeschichte keinen Zeitabschnitt, in dem das Missverhältnis zwischen Theorie und Praxis einen so hemmenden und verderblichen Einfluss ausgeübt hat, wie gerade im Mittelalter...' (Abert 6).

De Middeleeuwse schoonheidsleer (zoals behandeld in het boek van Wilhelm Perpeet) beperkte zich tot de schoonheid van de schepping, welke verwijst naar de absolute Schoonheid (die God zelf is). Dit begint al bij Clemens van Alexandrië en Tertullianus (Perpeet 16). In muziek werden schoonheid en zinnelijke bekoring door de Kerkvaders volstrekt verworpen en ontkend (Abert 71). Uit het bovenstaande blijkt genoegzaam dat de Middeleeuwse denkbeelden en opvattingen over muziek en over schoonheid geheel van elkaar gescheiden waren; anders gezegd: de boeken van Perpeet en Abert overlappen elkaar op geen enkel punt. Dit is voor mij reden om op de volgende pagina's de boeken gescheiden te behandelen.

Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters



Het Christendom heeft zeer veel opvattingen over muziek overgenomen uit de Klassieke Oudheid. In het schema ziet men dat Abert Kerkvaders en Theoretici onderscheidt. Kerkvaders zijn de mannen die nog hoofdzakelijk uitgaan van praktische gezichtspunten. Als zij schrijven over muziek hebben ze steeds de muziekbeoefening van de Christelijke kerk van hun eigen tijd in het oog. In eerste instantie is dat de psalmodie, waarbij zich later de hymnodie aansluit. In tegenstelling tot de Kerkvaders hebben de Theoretici geen enkele band met de musiceerpraktijk. Hun muziektheoretisch werk bestaat geheel uit speculaties; zij baseren zich daarbij op geschriften over de oude Griekse muziek, die ze slechts ten dele begrijpen.

Oudheid

Van de vele filosofische stromingen die ontstonden in Helleense cultuur in Alexandrië zijn er drie die op het gebied van de kunstleer van bijzondere invloed waren op de Middeleeuwse muziekopvattingen, nl. de neo-pythagoreïsche, de joods-alexandrijnse en de neo-platonische school.

• Neo-pythagoreïsche school (20-35) De leden van deze groep meenden rechtstreekstreekse leerlingen te zijn van Pythagoras, en leefden in de vaste overtuiging dat de leer die ze verkondigden ook de zijne was geweest. Volgens hen werd het universum beheersd door getallen, en achter deze getallen zochten ze een diepere metafysica. Ook kenden ze aan muziek een heilzame waarde toe (katharsis), en meenden ze dat muziek kon dienen voor innerlijke ascese en voor verering van tussen godheid en mens staande wezens. Een der belangrijkste neo-pythagoreërs was Nicomachus van Gerasa. Hij maakte een op Plato's ideeënleer gebaseerde indeling van het Quadrivium, die in de Middeleeuwen gemeengoed zou worden. Belangrijk waren eveneens Nicomachus' subjectieve speculaties omtrent de symbolische betekenis van de getallen 1-10.

• Joods-alexandrijnse school (35-43) De voornaamste vertegenwoordiger van deze school is de Alexandrijnse Jood Philo. Bij hem geldt, evenals bij de neo-pythagoreërs, dat de muziek nooit doel op zichzelf mag zijn, maar alleen middel. Samen met de andere encyclopedische wetenschappen is muziek dienaar van de filosofie, en heeft slechts de opgave ons voor filosofische denkbeelden ontvankelijker te maken. De filosofie op haar beurt dient de religie. Overgenomen van de pythagoreërs is de betekenis van het getal als het wezen der dingen, maar de zuiver mathematische zijde wordt opgegeven ten gunste van de symbolische. Belangrijk is Philo's opvatting over de religieuze extase: in de Oudheid kende men de muziek een belangrijke rol toe bij het opwekken van een incidentele extasetoestand. Voor Philo is extase echter de normale staat waarin de ziel van een goed mens verkeert: het aandeel van de muziek valt dus weg, en heeft ook in de godsverering een ondergeschikte rol.

• Neo-platonische school (43-65) De belangrijkste vertegenwoordiger van deze school was Plotinus, maar hij is meer iemand die hoort bij de Oudheid (zie ook Perpeet 9). Voor de Middeleeuwen van groter belang was zijn leerling Porphyrus. Deze wees alle wereldlijke muziek rigoreus af, en erkende alleen religieuze

doeleinden. Wat betreft de godsdienst zei Porphyrius dat men met de geest moet aanbidden, niet met zinnelijke middelen. Hiermee kwam natuurlijk wel het bestaansrecht van muziek op losse schroeven te staan. Een andere leerling van Plotinus is Iamblichus. Deze sluit zich sterk aan bij Porphyrius' streng ascetische opvattingen. Wellicht van zijn hand is het Geschrift der Mysteriën, een samenvattende voorstellingen van alle tussen godheid en mens instaaende wezens, met vermelding van de middelen om met deze wezens in contact te komen. Dit merkwaardige geschrift verwijdt zich zeer ver van de antieke muziekopvattingen: ethische of esthetische opgaven heeft de muziek niet meer, de religieuze zijde is ernstig vertroebeld. De muzikleer van de neo-platonist Proclus is eclectisch en vermengt diverse elementen (met name Plotinus). In geconcentreerde vorm bevat zij alle muziekopvattingen van het neo-platonisme, het neo-pythagorisme en de late antieke wereld.

Samenvattend zien we dat voor vele van de latere Christelijke opvattingen de weg al werd gebaad in de Oudheid (volgens Abert is zeker $\frac{2}{3}$ van de Christelijke muziekethica ontleend aan het neopythagorisme en het neoplatonisme - pag. 126). In de laat-antieke wereld was geen plaats meer voor een naïef esthetisch genieten van muziek, en men verwierp alle zinnelijke bekoring, waarmee men muziek haar fundament als vrije kunst onttrok. Wat overbleef, werd gebruikt voor vruchteloze speculaties als getallensymboliek, allegorie en symboliek. Haar enige waarde kon muziek nog bewijzen in volstreekte dienbaarheid aan de religie.

K e r k v a d e r s

We hebben gezien dat de invloed die de wereldlijke laat-Romeinse muziek had op zowel Romeinen als Christenen, zo groot was dat de Kerkvaders zich ten aanzien van de muziek op een streng standpunt stelden (75-77). Zij waren zich zeer goed bewust welk een macht muziek over de gemoederen had (84), en juist daarom wilden zij niet zonder haar. Maar toch trachtten ze juist de zinnelijke bekoring van muziek volstrekt naar de achtergrond te dringen, en haar soms zelfs te ontkennen. Muziek gold als een noodzakelijk kwaad, iets dat in de Kerkelijke eredienst nu eenmaal geringschattend geduld moest worden. Vergelijkt men dit met het ascetische karakter dat het neo-platonisme en neo-pythagorisme in de late Oudheid aannamen, dan verbaast het niet dat het Christendom in de eerste eeuwen zoveel van haar filosofische opvattingen van deze scholen overnam (70):

- de ontkenning van het muzikaal-schone (71)
- de leer der zeven vrije kunsten, deze leer werd echter geheel in Christelijke zin geïnterpreteerd: de kunsten mochten alleen nog maar in dienst van de Christelijke Wijsheid staan, dan pas kregen ze hun ware inhoud en betekenis (71 e.v.)
- de leer van muziek als kunst der beweging (overeenstemmend met de innerlijke beweging van de mensenziel) (78)
- de harmonie van het wereldgeheel, de opvatting dat de schepping beheerst wordt door een goddelijke harmonie, die echter door geen sterveling gehoord kan worden (80)
- de antieke ethos-leer (83); deze werd ook geheel in Christelijke zin geïnterpreteerd: in de Middeleeuwse theorie van de 'moralitas artis musicae' was de rol van de muziek geheel beperkt tot de godsdienst

Aan deze, in Christelijke zin omgeduide, antieke opvattingen werden nog een aantal eigen standpunten toegevoegd:

Het belang van het tekstwoord ging boven alles, het gaf niet als er dan slecht gezongen werd zolang de juiste gedachten maar uitgesproken waren (87).

Verder was van groot belang de gemoedsgesteldheid van de zanger, dit was belangrijker dan het zingen zelf. Deze opvatting van 'non voce sed corde canere' loopt parallel met de opvatting van Porphyrius. (53, 88).

Maar niet alleen het innerlijk leven van de zanger moest goed zijn, ook de daaruit voortvloeiende praktische levenshouding moest geheel overeenstemmen met de inhoud van de gezangen. Achter de gezangen moeten goede werken staan (91). Ook hier vinden we parallellen met o.a. Philo (37) en Porphyrius (53).

Samenvattend kunnen we zeggen dat in de eerste eeuwen de muziek geen enkele mogelijkheid kreeg om haar karakter als vrije kunst te ontplooiën.

Toen echter het Christendom tot Staatsgodsdienst werd verheven (in 392), kreeg ook de muziek een vrijere plaats (87, 93). De oude kunstarme vorm van de psalmodie voldeed niet meer, en men voegde er de melodieuwere hymnodie bij.

Daarmee moest echter ook de esthetica in een nieuw ontwikkelingsstadium treden. De streng ascetische richting, die in het gebruik van muziek in de eredienst slechts een compromis aan de menselijke zwakheid zag, moest plaats maken voor een vrijere opvatting, die zich bezighield met de muziek als zodanig en haar werkingen op het menselijk gemoed (94). Ook hier vindt weer een assimilatie plaats van antieke opvattingen, die echter geheel van toepassing worden gebracht op de psalmodie (en later hymnodie).

Dit geldt in de eerste plaats voor de ethische werkingen der muziek. De positieve uitwerkingen die muziek op het menselijk gemoed heeft worden gedetailleerd uitgewerkt (99). Psalmodie geldt als een universeel middel tegen alle schaden van lichaam en ziel (95). Doel van de psalmodie was het bereiken van een boetevaardige en devote menselijke houding, de 'compunctio cordis' (84).

Naast deze muziek-ethische opvattingen, was er nog een tweede richting die allerlei geheimzinnige verbanden trachtte te leggen tussen muziek en de buitenmuzikale wereld. Daarbij vroeg men niet naar het wezen der muziek maar naar haar betekenis. Naast muziek-ethiek vinden we dus ook symboliek, allegoriek en mystiek (105). Op talloze manieren heeft men getracht muzikale elementen een allegorische betekenis toe te kennen, allegorie werd ook toegepast op instrumenten en psalmgezangen (106-114). In de getallensymboliek werkte men een symbolische betekenis uit voor de getallen 1 - 10 (114-124).

T h e o r e t i c i

Onder theoretici verstaat Abert de mannen die zich de wetenschappelijke onderzoekingen van de muziek en haar elementen ten doel stellen, in tegenstelling tot de Kerkvaders, voor wie praktische behoeften en overwegingen aanleiding waren zich met de muziek bezig te houden. Zoals we al eerder zagen was in geen enkele tijd het onderscheid tussen theorie en praktijk zo groot als in de Middeleeuwen. Toen de muziekpraktijk al lang haar eigen wegen was ingeslagen, sleepte de muziektheorie nog eeuwenlang de onvruchtbare ballast van allerlei antieke opvattingen met zich mee. De kloof theorie-praktijk werd met steeds gezochter redeneringen overbrugd, tot dit conflict uiteindelijk in het voordeel van de praktijk werd beslecht.

De muziektheoretici die in de Middeleeuwen de grootste invloed hadden, waren Cassiodorus en Boëthius. Cassiodorus (133-136) stelde zich, zonder acht te slaan op de toenmalige liturgische praktijk, steeds op het standpunt van de oud-Griekse muziektheorie, hoewel hij daarmee volstrekt geen affiniteit heeft. Dit blijkt wel uit het feit dat zodra hij zich diepgaand bezighoudt met die muziektheorie, hij diverse begrippen door elkaar haalt. Dit is des te betreurenswaardiger omdat Cassiodorus tot in de 10e eeuw na Christus een enorme autoriteit bezat in Kerkelijke en klooster-kringen; al bij Cassiodorus begint de grote verwarring in het gebruik van antieke muziektermen. Boëthius (136-139) was weliswaar een Christen maar in zijn hele denkwijze was hij iemand die geheel thuishoorde in de laat-Antieke denkwereld. Op het gebied van de muziek baseert hij zich geheel op antieke voorbeelden, en heeft hij in het geheel geen contact met de contemporaine Christelijke muziekpraktijk. Zo zien we ook hier dat een theoreticus een uitvoerig beeld van een al lang vergane kunst uitwerkt, en dat dit beeld op zijn beurt weer uitgangspunt wordt voor ettelijke latere schrijvers, die onder volstrekt veranderde muziekomstandigheden werken en die de grootste moeite hebben om praktische muziekvraagstukken op te lossen met de antieke theoriën. Nooit heeft zich in de muziek de theorie in een schrillere tegenstelling tot de praktijk bevonden, als gedurende de Middeleeuwen.

Maar het is natuurlijk duidelijk dat de Middeleeuwse theoretici zich onmogelijk alleen maar met antieke theoriën konden bezighouden; een tweede stroming is waarneembaar die op een duidelijke invloed van de Kerkvaders wijst, vooral van Augustinus, die op muziekgebied een autoriteit was waaraan men zich niet kon onttrekken (142). Daarom behandelt Abert de muziekestetica der theoretici in drie gedeelten:

• a. De zuiver christelijk-esthetische, van de Kerkvaders overgenomen opvattingen.

Het geestelijke beroep van de theoretici verhinderde een volstreekte scheiding met de muziekpraktijk. Zo vinden wijdiverse standpunten van de Kerkvaders terug: het benadrukken van het strikt kerkelijke karakter van de muziek (144); de opvatting dat het tekstwoord de hoofdzaak en de muziek alleen middel tot het doel is (147). Maar die oudste Christelijke muziekopvattingen worden niet verder ontwikkeld, maar slechts eenvoudig geciteerd en herhaald (148).

- b. De erfenis van de klassieke Oudheid bij de theoretici (149-168).

De formalistische esthetica der Grieken was al aan het einde van de Oudheid in vergetelheid geraakt (nl. na de dood van Plotinus - zie pagina 51 en 66). Alleen de muziekethiek werd door de Middeleeuwen overgenomen, dat wil zeggen de overtuiging dat de muziek in staat is ons karakter en onze gemoedsgesteldheid te beïnvloeden. Ook werd overgenomen de voorstelling van muziek als een dienende kunst (waarbij men de vermogens van de muziek in dienst van hogere doeleinden stelt - in de Oudheid was dat de Staat, in de Middeleeuwen was dat de Kerk).

Aan de meest wezenlijke kenmerken van de antieke ethos-theorie werd in de Middeleeuwen nauwelijks iets veranderd, men beperkte zich tot het overschrijven van Cassiodorus en Boëthius (152). Zo behandelde men bijvoorbeeld nog lange tijd trouw de karakteristieke verschillen van de diatonische, chromatische en enharmonische genera, terwijl dit onderscheid in de praktijk al lang overbodig was! (150). Pas aan het einde der Middeleeuwen durft men te tornen aan de zo vaak herhaalde maar zinloos geworden muziektheoriën (153).

Een andere belangrijke, uit de Oudheid stammende opvatting is die van de indeling van muziek in musica mundana, musica humana en musica instrumentalis, die gedurende de hele Middeleeuwen steunde op de autoriteit van Boëthius (164-168). Musica mundana is dan de muziek van de macrocosmos, de harmonie der sferen; musica humana uit zich in de microcosmos, in de harmonie tussen lichaam en ziel; musica instrumentalis is van toepassing op het instrumentenspel.

- c. De op deze grondslag opgebouwde symboliek der theoretici (168-193).

Dit bestaat in de eerste plaats uit allegorie (168-175) en verder uit getalensymboliek (175-191). Deze twee gebieden boden veel theoretici aanleiding en gelegenheid voor teugelloze fantasieën die tot in het absurde werden doorgedreven. Ook hier geldt weer dat de waarde van muziek niet lag in haar eigen wezen, maar in datgene waarnaar muzikale elementen verwijzen (171). Zeer gedetailleerd werden de symbolische betekenis van de getallen 1 - 10 door de theoretici uitgewerkt (178-189, zie ook schema 191). Het gevaar dat de muziek uiteindelijk zou verstikken in dit weefsel van mystieke speculaties en onvruchtbaar getheoretiseer, was in de hele Middeleeuwen nadrukkelijk aanwezig. Deze symboliek is voor de muziek dan ook eerder nadelig dan voordelig geweest (190).

Samenvattend kunnen we zeggen dat de theoretici geen enkel nieuw initiatief in de ontwikkeling van de muziektheorie hebben gebracht, er is niets in hun muziekethetica, dat in principe in de antieke, speciaal in de neo-platonische leer aanwezig was, zij het dan dat die elementen in specifiek kerkelijke zin werden omgevormd (193). In het kort gaat het om de volgende elementen:

1. De leer van muziek als een wetenschap
2. Verbasterde resten van de antieke ethostheorie
3. Zuiver rekenkundig-mathematische behandeling van de muzikale elementen
4. Uitleg van muziek in theologische, metafysische en natuurfilosofische zin; de voorliefde voor allegorie, symboliek en kabbala

Tot zover het globale overzicht van Hermann Aberts 'Die Musikanschauung des Mittelalters' pagina 1 t.m. 193. De verdere ontwikkeling van de Middeleeuwse muziektheorie en het ontstaan van een empirische muziekethetica in de negende eeuw na Christus zal straks uitvoeriger beschreven worden.

Wilhelm Perpeet: Ästhetik im Mittelalter

In de late Oudheid was Plotinus de laatste vertegenwoordiger van een echte antieke esthetica, verder was er in deze wereld voor het fenomeen Schoonheid geen plaats meer.

De verdachtmaking van het Schone begint al bij de Stoa (11 e.v.): Schoonheid maakt week, het moet veracht worden want alleen dieren genieten schoonheid. Hier toe gebruikt men de techniek van het ontleden (in gedachten) van een schoon lichaam in elementen, die afzonderlijk niet schoon zijn. Een andere methode is het besef dat schoonheid niet behoort tot het door ons gewilde. Bevrijding van ongewilde voorstellingen maakt immuun tegen schoonheid.

De Christelijk-apologetische afwijzing van het schone komt tot stand volgens

een tegengestelde redenering. Die luidt nu niet: er mág niets schoons zijn; maar: schone dingen mogen in overvloed zijn, alleen niet voor de mensen! Schoonheid is het eigendom van de transcendente wereldschepper. Als schepsel heeft de mens geen recht op schoonheid. Deze ideeën werden rond het jaar 200 vooral naar voren gebracht door de apologeten Clemens van Alexandrië, Tertullianus, Gregorius van Nyssa (16-20).

Via deze afwijzing van schoonheid belanden we bij het grote dilemma van de Middeleeuwse esthetica (20-24): In de eerste plaats stond de Middeleeuwer voor het probleem hoe het mogelijk was menselijke categoriën als schoonheid, liefde, leven en volkomenheid te verbinden aan een niet voor te stellen God, een God die alle menselijke begrippen te boven gaat. Het andere grote probleem was hoe de mens in staat zou moeten zijn om te kunnen zeggen of schoonheid zoals die zich openbaart in de wereld, afkomstig is van God of van de duivel. Welke criteria zijn er om te kunnen onderkennen of schoonheid inderdaad afkomstig is van God?

De oplossing van deze dilemma's werd bewerkstelligd door Augustinus en Dionysius de pseudo-Areopagiet, en uit hetgeen zij bereikt hebben kon uiteindelijk de scholastische schoonheidsleer ontstaan.

Augustinus' trinitarische schoonheidsleer

Augustinus is buitengewoon gevoelig voor schoonheid en schone indrukken. Er is bij hem geen enkele onzekerheid of zijn schoonheidservaringen wel zuiver in de Christelijke zin zijn. Waarom moet men de ontvankelijkheid voor schoonheid onderdrukken, als dieren er al mee toegerust zijn? Voor Augustinus zijn er schone dingen die in hun aard schoon zijn, en derhalve tot vreugde stemmen.(30). Zoals we al gezien hebben betreft het hier alleen natuurschoon en schoonheid van de schepping, en is Augustinus niet geïnteresseerd in kunstschoonheid (33).

Maar deze schoonheidservaring is Augustinus niet genoeg, hij wil niet alleen geloven dat God de bron van het natuurschoon is, hij wil dit ook denken (34). Het weetgierige verstand van de mens stelt de vraag naar de oorsprong van de schoonheid, zoals dat ook bij Platon en Plotinus het geval was (35). Een ander belangrijk element waarmee Augustinus in een antieke traditie staat is het scheiden van voorwerpen die deelhebben aan schoonheid, en de aan die voorwerpen ten grondslag liggende absolute Schoonheid (pulchra/pulchritudo) (36). Augustinus erkent de betekenis van het getal als schoonheidsbrengend principe, maar achter het getal staat als laatste oorzaak de 'creator universorum'.(42). Het wezen van de schoonheid is de Christelijke God. De schepping heeft slechts een vage gelijkenis met de creator. Trekken van de verwantschap tussen God en wereld vindt Augustinus in de getalsmatigheden die het universum beheersen; in getalsverhoudingen en proporties openbaart zich God's absolute schoonheid (51). Het getal is dus Augustinus' oplossing voor het Middeleeuwse esthetische dilemma.

De lichtsymbolische schoonheidsleer van Dionysius

Dionysius de pseudo-Areopagiet was gedurende de hele Middeleeuwen een autoriteit op schoonheids-theologisch gebied. Ook voor hem geldt dat hij de absolute transcendente schoonheid identificeert met God. En ook hij ziet zich geplaatst voor het Middeleeuwse dilemma van de schoonheidsleer.(74). Voor de oplossing van dit dilemma gebruikt hij een beroemd Grieks beeld op oneigenlijke manier (75): metaforisch wordt het licht uitgelegd als een symbolische verschijning van God.

God zelf is geen licht, en ook geen lichtbron. Licht is een schepping van God. Alles wat een lichtkarakter heeft, laat God's transcendentie het snelst openbaren aan de mens. Alles wat licht is, is ook altijd schoon. God zelf had een voorliefde voor het licht, omdat dit immers zijn eerste scheppingsdaad was. Licht is het enige dat God's wezen als schoonheid geloofwaardig kan maken (77). In de schepping bekleedt licht een uitzonderingspositie: in niets wordt God's schoonheid zo direct en overtuigend geopenbaard als in het licht. De diverse overeenkomsten en verwantschappen van het licht en God heeft Dionysius gedetailleerd uitgewerkt (77-79).

De scholastische schoonheidsleer

De scholastische schoonheidsleer omvat een leer van datgene wat in zichzelf schoon is, en een psychologische leer van de schoonheidservaring. Deze beide elementen kunnen niet zonder elkaar: schoonheidservaring vooronderstelt een schoon voorwerp, en zonder die ervaring kunnen wij aan een voorwerp geen schoonheid toe-

kennen. De eerste regel van de voorwerpsanalytische leer luidt: alles wat geschapen is en wat in zich zelf schoon is, is licht (83). Johannes Scotus, de hof filosoof van Karel de Kale heeft die regel voorbereid. Bij hem begint de Middeleeuwse fascinatie voor het licht, en de voorliefde om zich ten aanzien van het licht in allerlei metaforen uit te spreken: er is geen enkel voorwerp, op welks oppervlak, na gladgewreven te zijn, niet een of andere glans oplicht (85). Zelfs het wonder van het zien wordt opgevat als een kwestie van licht. Ook de verhouding tussen God en scheepsel wordt met gewaagde en stoutmoedige lichtmetaforen omschreven (87).

Maar men wilde de lichtschoonheid nog nauwkeuriger kunnen beschrijven dan alleen maar in metaforen. Zo kwam er in de 13e eeuwse schoonheidsleer een onderscheiding tussen lux en lumen. Onder Lux verstond men het 'Licht an sich', het wezen van het licht. Lumen stond voor lichtdragers, lichtbronnen en dergelijke. Lumina 'hebben' licht en zijn niet zelf het licht.

Lux nu is de oermaterie, de grondvorm van al het geschapene (90), het is de prima forma corporalis. Hoe meer een voorwerp 'lumineus' is, dat wil zeggen, hoe meer het verwant is aan lux, des te schoner is het. Iets wat vol van licht is is in drie opzichten schoon: integritas, proportio en claritas coloris (92).

Zo zijn Augustinus trinitarische schoonheidsleer en Dionysios' lichtsymbolische leer versmolten tot de scholastische schoonheidsopvatting. Nu het licht (Lux) is vastgesteld als grondvorm van alles wat geschapen is, en tegelijkertijd schoonheidsprincipe is, is het niet moeilijk meer de wereld als schoon op te vatten.

De scholastische leer van de schoonheidservaring stelt dat Schoonheid en Goedheid in hun aard hetzelfde zijn, en dat het alleen het menselijk verstand is dat het onderscheid maakt (96). De wijze waarop de mens het Goede nastreeft, verschilt van de wijze waarop hij het Schone nastreeft. Het Goede wil hij bezitten, het Schone wil hij aanschouwen. (97). Het ligt derhalve in het wezen van het Schone dat het met het gezicht en gehoor moet worden onderkend. In de Middeleeuwen heeft men het onderkennen van schoonheid door de vijf zintuigen diepgaand geanalyseerd. Daarbij gaf men steeds de voorkeur aan het zien van schoonheid (101), want door het zien wordt de mens zich van de schoonheid van God het snelst bewust.

Uit bovenstaand overzicht van de boeken van Hermann Abert en Wilhelm Perpeet blijkt dus dat de Middeleeuwse gedachten over schoonheid en over muziek geheel gescheiden gebieden waren.

Het ontstaan van de empirische esthetica

We hebben gezien dat de Middeleeuwse muziektheorie volstrekt afhankelijk was van de antieke leer en de opvattingen van de vroegste Kerkvaders. Het ontstaan van een werkelijke, op zuiver muzikale grondslagen berustende, esthetica werd ernstig belemmerd door de volgende factoren:

- het hardnekkig vasthouden aan het mathematische karakter van muziek, zoals men dat geleerd had van de latere Oudheid
- het doorspekken van de muziektheorie met allerlei buitenmuzikale elementen (allegorie, symboliek, kaballa)
- het streven om alle muzikale verschijnselen te verklaren met behulp van antieke theoriën

Wilde de esthetica zich niet binden aan het kunstideaal van een tijdperk dat reeds lang voorbij was, en wilde zij zich niet verliezen in rekenkundige speculatie en symbolische fantasie, dan moest zij trachten het contact te herwinnen met de leven de muziekbeoefening van die tijd. De kloof tussen theoretische speculatie en liturgische praktijk moest overbrugd worden.

Voordat dit echter kon plaatsvinden, moest eerst het zuiver muzikale element in de muziekpraktijk zelf erkend worden. Daarom zal dit gedeelte over het ontstaan van de empirische esthetica, beginnen met een korte schets van de ontwikkelingen in de muziekpraktijk, en daarna vervolgen met het ontstaan van die esthetica, dat door die ontwikkelingen mogelijk gemaakt werd.

Psalmodie en hymnodie

De psalmodie was in haar oorspronkelijke vorm, als eenvoudig recitatorisch gezang, niet ontstaan uit muzikaal-melodische, maar uit taalkundig-grammaticale oorsprong. Het was de taal waaraan de psalmodie zowel haar melodische als haar rhythmische eigenschappen dankte. De Kerkvaders spraken dan ook dikwijls over 'psalmum legere' (in plaats van bijvoorbeeld 'psalmum canere') (195). Het voornaamste kenmerk was de monotonie, de strenge objectiviteit en eenvoud.

Het doel van de psalmodie was het bewerkstelligen van de 'compunctio cordis', een stemming van berouwvolle hulpbehoevendheid die de Christen betaande in zijn verkeer met God (195). Het ligt voor de hand dat de door de Kerkelijke overheid aanbevolen uitvoeringswijze hiermee in overeenstemming was, en dat men overmatige expressie verbood. Zoals we al gezien hebben, was men in het begin sterk geneigd om de zuiver muzikale zijde van de muziek als bijzaak of zelfs als noodzakelijk kwaad te beschouwen. Later, toen men over de eerste, primitiefste stadia heen was, werd dit standpunt enigszins gematigd. (198).

In het leven van de gelovige Christen was psalmodie van het allergrootste belang. Het was de brug tot het rijk Gods, het hielp bij alle zorgen en twijfels waarmee de mensenziel te kampen had, het was een der vier belangrijkste monniksplichten.

Naast psalmodie kwam al in vroege tijd de hymnodie. De hymnodie had een geheel andere oorsprong, volgde andere muzikale principes en heeft voor de muzikale esthetica een aantal belangrijke elementen opgeleverd. In tegenstelling tot de psalmodie, waarvan het hele karakter voortvloeide uit het spreken, was hymnodie veel muzikaler, veel melodischer. Hier was muziek geen middel meer voor het onthouden van teksten, maar hier begon het een zelfstandige kunst te worden. Dit was voor orthodox-Kerkelijke kringen aanleiding om de hymnodie met het grootste wantrouwen te bejegenen (202). Sommigen beschouwden het opkomen van zuiver melodische gezangen als de ondergang van alle ware kerkmuziek. De grote populariteit die de hymnodie bij het volk genoot was echter niet meer tegen te houden (203). Altijd al heeft de bevolking voorkeur gegeven aan melodisch gezang en metrische indeling. De hymnodie voldeed aan deze voorkeur door haar strofische liedkarakter, en zo kwam in de kerkmuziek een volkselement, ondanks de grote weerstand van Kerkelijke autoriteiten. Uiteindelijk trachtte men de gevaarlijke concurrentie van deze gezangen op te heffen, door ze op te nemen in de kerkdienst en zo in ieder geval de vermogens die deze muziek bezat in dienst van de Kerk te stellen. (206).

Dit melodische element werd nog meer toegepast in de zogenaamde jubili (207). Dit waren langgerekte melisma's op een enkele lettergreep, meestal aan het slot van een antifoon. De melodische uitvoering stond hier dus geheel voorop, terwijl de tekst geen enkele rol meer speelde. Augustinus gaf de Kerk de wetenschappelijke fundering voor de jubili, hij ging er van uit dat de mens bij de jubili geen woorden meer gebruikt, maar zijn vreugde op een algemenere manier uitdrukking verschaft; het kwam er dan niet meer op aan om de betekenis van het woord te begrijp-

pen, maar alleen zijn gevoelens elementaire uitdrukking te verlenen (208). Hier ging het er niet meer om de begrijpelijkheid van de tekst naar voren te brengen, en niet meer om de uitschakeling van de zinnelijke werkingen van muziek, maar het was het zuiver muzikale element dat hier de kans kreeg om zich te ontplooiën, zelfs ten koste van de begrijpelijkheid en verstaanbaarheid van de tekst. Hier was niet langer sprake van de schuchtere muziek van de berouwvolle en boetevaardige zondaar, maar veel meer van het tegengestelde: de juichende vreugde over het in contact treden met God. Het feit dat deze gezangen in omvang en aantal toenamen bewijst dat de Middeleeuwse muziekopvatting een diepgaande verandering doormaakte.

I n s t r u m e n t e n

Een omstreden vraag is die, welke rol instrumenten in de vroeg-middeleeuwse godsdienst speelden (210). Het is algemeen bekend dat het grondkarakter van de Middeleeuwse kerkmuziek vocaal was, en dat de instrumenten nauwelijks een rol van betekenis speelden. Dit waarschijnlijk mede vanwege het intensief gebruik van instrumenten in de laat-Romeinse muziek in circussen en theaters.

Niettemin blijft het de vraag of de Kerk dan in het geheel geen instrumenten gebruikte. Dit lijkt niet erg waarschijnlijk, omdat instrumenten met grote regelmaat opduiken in Middeleeuwse tractaten. Naast getallen, waren ook juist instrumenten het gebied waarin bijzonder veel symboliek en allegorie werd toegepast. Over het praktisch gebruik der instrumenten lezen we zo goed als niets, maar daarentegen was het allegorisch-symbolisch systeem zeer gedetailleerd uitgewerkt. De oorsprong van de instrumentensymboliek ligt al in de Oudheid, bijvoorbeeld de gedachte dat de mens een instrument is die door God bespeeld wordt (212). Deze gedachte is door de Middeleeuwen overgenomen als grondslag van de instrumentensymboliek. Zo betitelt Johannes Chrysostomus zijn gemeente als Aulos en Kithara, die bespeeld wordt door de heilige Geest. De overdrijving die in deze instrument-allegoriën veelvuldig voorkomt, is aanleiding geweest voor vele misverstanden bij musicologen, die ten onrechte zo'n allegorie aanzagen voor een beschrijving van de musicieerpraktijk (214). Een uitvoerige beschrijving van de diverse allegoriën op psalterium, kithara, tympanum, pauken, trompet en orgel geeft Abert op de bladzijden 215 - 222.

D e e m p i r i s c h e e s t h e t i c a

Met het doordringen van zuiver muzikale elementen in de officiële kerkmuziek, kon nu ook een empirische esthetica ontstaan, die de kloof zou dichten tussen muziektheorie en praktijk. De belangrijkste verworvenheden van deze empirische esthetica waren de ontwikkeling van de kerktoonladders met nauwkeurige bepaling van hun karakteristieke ethos-eigenschappen, en het opstellen van een leer voor evenwichtige melodiebouw. Daarbij was steeds het begaafde en verfijnde muzikaal gevoel dat de betreffende theoretici hadden, uitgangspunt, en niet traditionele dogma's. Met de oude, theoretische speculaties werd nu definitief afgerekend.

De belangrijkste empirische theoretici waren Odo van Cluny en Guido van Arezzo.

a. Het ontstaan der kerktoonladders (226-246)

Wanneer en hoe de kerktoonladders zijn ingevoerd, is helaas een nog onopgelost probleem. Terwijl Cassiodorus en Boëthius (na 500) alleen nog maar de oud-Griekse toonaarden kennen, vinden we bij Alcuinus (uit de kring van Karel de Grote) de Middeleeuwse modi al als iets heel normaal en traditioneels (226). Hoe het ook zij, de Grieks-Byzantijnse oorsprong ervan is bijna zeker. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de terminologie voor de vier 'maneriae': protus, deuterus, tritus en tetrardus. We weten dat in de tijd van Karel de Grote een levendig verkeer was

maneriae modi

protus	(	1. dorisch		D e f g A b c d
		2. hypodorisch	a b c	D e F g a
deuterus	(	3. frygisch		E f g a b C d e
		4. hypofrygisch	b c d	E f g A b
tritus	(	5. lydisch		F g a b C d e f
		6. hypolydisch	c d e	F g A b c
tetrardus	(	7. mixolydisch		G a b c D e f g
		8. hypomixolydisch	d e f	G a b C d

tussen Aken en Byzantium, en het is niet onmogelijk dat langs deze weg het principe van de Kerktoonladders West-Europa bereikte (227).

In het oude Griekenland kende men aan de toonladders een eigen karakteristiek ethos toe, bij Cassiodorus en Boëthius was dat verfijnde gevoel al

in sterke mate vertroebeld (228, 134). Een leer van het ethos der toonaarden kon zich natuurlijk pas dan ontwikkelen, als er ook weer in praktijk duidelijk onderscheiden toonreeksen waren, die zich in hun karakteristieke bouw scherp van elkaar afgrensden. Dit is natuurlijk een lange ontwikkeling geweest. Nog bij Regino van Prüm (overleden in 915) worden 'onechte' antifonen genoemd, die in drie modi staan (230). De wet van de eenheid van een toonaard was toen dus nog niet vastgelegd, hoewel Regino dergelijke antifonen toch een 'tweespaltig en twijfelachtig' karakter toeschrijft.

De eerste onderscheiden die men maakte, waren die in plagale en authentieke toonreeksen (231) (respectievelijk de nummers 2, 4, 6 en 8, en 1, 3, 5, 7 op het schema op het vorige blad). Het verschil authentiek/plagaal werd ook dikwijls gebruikt voor symboliek en allegorie, bijvoorbeeld meester/leerling, rijken/armen enz. Deze symboliek bewijst in ieder geval hoeveel nadruk de Middeleeuwer legde op de verhouding plagaal/authentiek, een onderscheid dat was ontleend was aan de muzikale praktijk - en dus empirisch (232).

Pas later kwam er nog een precieser onderscheid tussen de onderlinge toonaarden dat gebaseerd was op de innerlijke constructie (nl. de afwisseling van hele en halve tonen) (233). Vanaf dat moment was het mogelijk om het ethos der toonaarden vast te stellen. Vaak is daarbij de oud-Griekse ethos voor een gelijknamige (maar niet gelijke - zie pagina 134) toonaard uitgangspunt (234), bijvoorbeeld bij Hermannus Contractus. De beschrijving die Abert wijdt aan elk der toonladders van samen te vatten tot het volgende schema:

<u>toonladder</u> (tonus)	<u>ethos</u> (virtus)
1. dorisch (235)	eerst: ernst en voorname waardigheid later: kleurloos universeel karakter, geschikt voor alle mogelijke aandoeningen
2. hypodorisch (236)	door de lage ligging duister, ernstig en klagend; de belangrijkste karakteristiek was dit bedroefd klagende
3. frygisch (237)	enthousiast, stormachtig, opgewonden en in zekere zin aggressief
4. hypofrygisch (239)	kalmerend, tot rust brengend, geschikt voor het tot uiting brengen van deemoedig smeken
5. lydisch (240)	opgewekt, vrolijk
6. hypolydisch (240)	enerzijds: erotisch en lust-opwekkend anderzijds: ontroerend, klagend, bedroefd
7. mixolydisch (242)	opgewekt, wereldlijk, overmoedig, jeugdig
8. hypomixolydisch (243)	ook vrolijk, maar wel gematigder, eerbaar, voldaan berustend, symbool van de eeuwige rust en zaligheid

Een vergelijking tussen deze toonaarden en de gelijknamige oud-Griekse toonaarden leert, dat de theoretici zich in eerste instantie baseerden op het ethos dat de Grieken toekenden (daarbij er niet van bewust dat de namen in de tussentijd verwisseld waren en het dus om heel andere toonaarden ging), later echter gaf de praktijkervaring steeds vaker de doorslag. Uiteindelijk is er dus sprake van een zuiver empirische esthetica.

Samenvattend blijkt dat de grote terts-toonladders opgewektheid en levensvreugde belichamen, bij de kleine terts-toonladders blijkt een dergelijke eenheid niet aanwezig (245). Opmerkelijk is in ieder geval dat de functie die muziek in de vroege Middeleeuwen had, nl. het bewerkstelligen van de 'compunctio cordis', geleidelijk vervangen wordt voor een rol als opwekker van gevoelsaandoeningen.

Maar bij deze empirisch-esthetische muziekopvattingen is het niet gebleven. De Middeleeuwen hebben voor de bouw van evenwichtige melodiën een groot aantal wetten opgesteld, die geheel zijn gebaseerd op de muziekpraktijk en waarin geen spoor is van buitenmuzikale elementen als allegorie, symboliek en dergelijke.

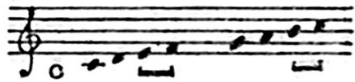
b. De leer van de melodiebouw (246-266)

De Middeleeuwse leer van de melodiebouw is volgens Abert een prestatie van de Middeleeuwse kunstleer die het met succes kan opnemen met huidige muziekopvattingen. De tractaten van de theoretici, met name Odo en Guido, treffen door hun subtiliteit; ze bewijzen ook dat deze mannen over de esthetische grondslagen van een

melodiebouw-leer hebben nagedacht, en met fijn instinct het juiste wisten te treffen.

Intervallen-leer (249). Zeer uitvoerig hebben de Middeleeuwse theoretici zich beziggehouden met de esthetische werkingen van de diverse intervallen. Het gaat hierbij om de volgende intervallen: hele toon, halve toon, grote en kleine tert, kwart, kwint en octaaf.

De hele toon heeft in vergelijking tot de halve toon een krachtiger klankkarakter, het is de legitieme wijze om van de ene toon naar de andere te schrijven. Bij de halve toon ligt de zaak niet zo eenvoudig. De toepassing van de halve toon moest namelijk met de grootste zorgvuldigheid geschieden: te weinig halve tonen veroorzaakte een overmatige kwart (tritonus), die vanwege haar moeilijke zingbaarheid 'diabolus in musica' heette, en altijd vermeden werd. (a). Te veel halve tonen (bijvoorbeeld twee achter elkaar) leverde onaanvaardbare chromatiek op. (b). De functie van de halve toon was het, om steeds daar te verschijnen waar twee hele tonen elkaar hadden opgevolgd, en zo het gezang in de juiste banen te leiden (c).



Het esthetische gevoel van de Middeleeuwen verlangde voorts dat bij grotere tooncomplexen de halve toon niet aan de beide uiterste einden lag, maar steeds in het midden moest blijven. Uit dit alles blijkt wel met hoeveel smaak dit interval moest worden gebruikt.

Met de grote en kleine tert heeft geen der theoretici behandeld. Aan de kwart echter werd een zeer belangrijke waarde toegekend (251). De invloed van de oud-Griekse muziek laat zich hier nadrukkelijk gelden, die was immers geheel gebaseerd op tetrachorden. Volgens sommigen was de kwart het grondelement van alle muziek.

Voor al later echter werd de kwint minstens even belangrijk, waarschijnlijk vanwege de eenvoudiger getalsverhoudingen die aan de frequenties van kwint en octaaf ten grondslag liggen, namelijk 2:3. Het octaaf gold als een herhaling van de eerste toon, zoals ook na zeven dagen dezelfde weekdag wederom terugkeert.

Opbouw van een muziekstuk uit afzonderlijke delen (253). Odo van Cluny geeft een volledig opbouwsysteem van de Middeleeuwse melodie. Opmerkelijk is daarbij dat zijn melodiebouw analogiën vertoont met het spreken, dit herinnert ons aan het feit dat het Middeleeuwse gezang ook uit de taal is ontstaan (zie 194). Zo spreekt Odo van 'muzikale lettergreep' die bestaat uit een of meer tonen (motief), naar analogie van een uit een of meer letters bestaande lettergreep. Een of meer van dergelijke muzikale lettergrepen vormen, zo vervolgt Odo, 'melodiegedeelten van zelfstandige muzikale betekenis'. (frase). Deze frasen vormen samen weer grotere eenheden, die 'distinctiones' genoemd worden. De omvang van een dergelijke distinctio werd bepaald door de omvang van een tekstzin. Maar ook de distinctiones waren nog maar onderafdelingen, als deze aaneengevoegd werden ontstond pas een eenheid, die kon worden beschouwd als een onafhankelijk Kerkelijk gezang. Met deze leer van de opbouw van een melodie, sloot Odo van Cluny de eeuwenlange kloof tussen theorie en praktijk. Dit esthetische systeem is direct afgeleid uit de muziekpraktijk. Dat het zuiver muzikale element nu tot zijn volle recht komen kan blijkt wel uit de volgende opmerking van Odo: van al deze regels moeten wij slechts in zoverre gebruik maken, dat we de welluidendheid nergens uit het oog verliezen, want dit is de belangrijkste regel van de gehele muzikale kunst. (255). Odo is er zich van bewust dat het opstellen van regels nog lang geen waarborg is voor een goed muziekstuk, en daarom laat hij de definitieve beslissing over aan de smaak en het artistieke oordeel van de musicus.

Maar ook de afzonderlijke delen (motief, frase, distinctio etc.) heeft Odo diepgaand behandeld, en daarbij besteedde hij ook aandacht aan de diverse toonschredes (hele en halve toon, kwart en kwint) (256). Men gaf de voorkeur aan secunde-schreden, kwinten en kwarten vormden vaak het kader waarbinnen zich de andere tonen bewogen. Te veel grote sprongen waren uit den boze.

Belangrijk was ook de rol die de clausula speelde (260). Guido van Arezzo stelt zelfs als regel op dat het belangrijkste kenmerk van een heldere en bevattelijke melodie niet zozeer het melodieverloop is, maar in het correct plaatsen van clausulae.

Zeer veel nadruk leggen de theoretici op het onderscheiden van een gezang in begin-, midden- en eindgedeelten (261). Het is duidelijk dat de oorsprong hiervan ligt in de getallenspeculatie. Het slotgedeelte was volgens alle theoretici het belangrijkste omdat hierin de toonaard bevestigd en definitief vastgelegd werd.

Naast het slot was in de Middeleeuwse melodiebouwleer het begingedeelte van een muziekstuk erg belangrijk. Ook hierin moest het karakter van de toonaard duidelijk benadrukt worden. Dit kon gebeuren door het veelvuldig laten horen van de finalis en de repercussietoon (in het schema op blad 9 met hoofdletters aangegeven), dit waren namelijk de belangrijkste profilatietonen van een toonaard.

Vatten we ontwikkeling van de Middeleeuwse muziektheorie samen, dan valt het eerst op welk een fundamentele verandering zij doormaakte. In de vroege Middeleeuwen was muziek bij wijze van compromis toegestaan in de Kerk, maar dan alleen in een zuiver dienende functie. De zuiver muzikale elementen werden haar ontnomen, schoonheid werd haar ontzegd, haar enige waarde kon zij bewijzen door het tekstwoord te verduidelijken en het beter te laten memoriseren. Bovendien werd de muziek belemmerd haar karakter als vrije kunst te ontplooiën door de vele mystieke speculaties in theoretische tractaten.

Zoals we gezien hebben veranderde dit fundamenteel, hoewel de strenge regel dat muziek slechts een dienende functie had, onverminderd geldig bleef (209). Uit alles blijkt dat de theoretici van de empirische esthetica een muziekstuk opvatten als een artistieke creatie (255), en niet langer uitgingen van 'functioneel of niet-functioneel' maar van 'mooi of niet mooi'. Regels voor een evenwichtig en uitgebalanceerd muziekstuk worden ontwikkeld, maar opmerkelijk is dat de artistieke smaak van de musicus soeverein wordt (256). Overgeleverde theoriën uit de Oudheid of de vroege Middeleeuwen spelen nog wel een rol, maar dienen slechts om achteraf de bevindingen te bevestigen, die men uit de muziekpraktijk heeft opgedaan (246).

De muziek maakte zich los van de ondergeschikte rol die haar in de vroegste Middeleeuwen was toegewezen, en begon zich te ontplooiën als expressiemiddel voor alle mogelijke gemoedsaandoeningen van de Middeleeuwse mens.
