

ALLE NACHTEGALEN ZIJN PERFORMERS.

EEN ESSAY OVER DE POËTISCHE IDEALISATIE VAN DE NATUUR EN DE
VERUITWENDING DAARVAN IN VROEG-ROMANTISCHE MUZIEK.

Aantal woorden: 27.556

Margot Van Gysel

Studentennummer: 01808068

Promotor(en): Prof. dr. Francis Maes

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2021 – 2022

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor
consultatie beschikbaar te stellen voor
persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het
auteursrecht, in het bijzonder met betrekking
tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van
gegevens uit deze studie.

Voorwoord

Een eindwerk hoort een culminatie te zijn van het traject dat een student aflegt doorheen hun studies. Ik begon aan dit werk met een angstige houding, er leek plots veel op het spel te staan. Het was de grootste berg die ik in mijn studies zou beklimmen. Overheen verschillende maanden heb ik echter, met tegen- en -meewind mijn visie kunnen veruitwendigen in deze thesis, op zoek naar betekenis in muziek. Ik opende de 'doos van Pandora' (lees: stilte in een musicologische paper) en belandde in een poëtische uiteenzetting over de menselijke verbeelding en haar beperkte oneindigheid. Het eindwerk is een combinatie van kennis die ik opdeed doorheen mijn studies in musicologie en kennis die ik over de grenzen van de disciplines heen kon opdoen tijdens het schrijven van dit werk. Natuurlijk had dit nooit kunnen worden wat het is zonder hulp van een aantal noemenswaardige personen rondom mij. Allereerst wil ik mijn promotor professor dr. Francis Maes bedanken om steeds in mij, mijn visie en mijn aanpak te geloven. Daarnaast wil ik graag mijn naasten bedanken voor de bijkomende feedback, alsook voor de eindeloze emotionele steun die ik rondom mij kreeg de voorbije maanden. De culminatie van mijn vier jaren in één onderzoek is een feit. De ervaring van het creëren, ontdekken, zoeken en bijleren geef ik een plek in mijn hart. Hopelijk biedt dit werk u, de lezer, een rustpunt aan; een moment waarin u, net als ik kan ontdekken, bijleren en inspiratie opdoen in de eeuwige zoektocht naar nieuwe invalshoeken om de gangbare methodes en onderzoeksthema's te benaderen en uit te dagen.

Abstract

De natuur is oneindig, harmonieus, eeuwig schoon en creatief. Het is wat de mens wil, maar nooit kan zijn. In deze thesis wordt gefocust op een ideaalbeeld van de natuur als verbindende factor tussen muziek en poëzie. Het blootleggen van een betekenis-gevend, poëtische ideaal, dat we aan de hand van de poëzie van William Wordsworth definieerden, liet toe een diepere betekenis in vroeg-Romantische muziek te vinden. Het is belangrijk om het domein van de musicologie open te trekken en te verruimen met methodes en kennis uit andere disciplines. Deze thesis verruimt het musicologische veld naar de filosofie, geschiedenis en antropologie. Door het brede draagvlak van dit werk werden verschillende soorten literaire bronnen toegepast om zo veel mogelijk correcte informatie te verschaffen, waarop de conclusies van deze thesis gestaafd werden. Het onderzoek, dat we kunnen bekijken als een filosofische, kunstwetenschappelijke uiteenzetting, toonde aan dat poëtische woorden het ideaal van de natuur evoceren door de nadruk op de ervaring ervan en de enige manier om de mens te verzoenen met haar onmogelijke idealen: via de verbeelding. De semiotiek, als opdeling tussen teken en betekenis, vulden we aan met een betekenislaag waarin het oneindige en dus het onmogelijke, in de verbeelding kan ontstaan. Er werden in de zoektocht naar dit ideaal in Romantische muziek drie werken besproken: 'Der Lindenbaum' van Franz Schubert, 'In Der Fremde' van Robert Schumann en 'Die Hebriden' van Felix Mendelssohn. De liederen hebben een nauwe band met poëzie. We onderzochten de relatie tussen de tekst en de muziek en hoe het poëtisch ideaal zich daarin kon veruitwendigen. Om het onderzoek verder uit te breiden toonde 'Die Hebriden' ons een instrumentale evocatie van de natuur – of net de herinnering ervan – aan.

Inhoudsopgave

Inleiding.....	1
Methodologie.....	9
De 19 ^{de} -eeuw: sociale/historische processen	11
Romantische herwaardering van de natuur: natuur als muze van kunstenaars	15
De herwaardering van de natuur gevisualiseerd aan de hand van de schilderkunst.	15
Romantisch Realisme	15
De zucht naar stabiliteit	17
Het sublieme	20
De natuur als muze van Romantische dichters.....	23
Richting Romantische poëzie	23
Romantische poëzie: Algemeen	24
De natuur als Wordsworths muze.....	25
Romantisch Realisme	25
De zucht naar stabiliteit	29
Het sublieme	30
Het auditieve karakter van de natuur als poëtisch ideaal	31
Zangvogels.....	33
Ode to a Nightingale.....	35
The Green Linnet	36
De zee.....	37
By the Sea.....	38
On the Sea	38
Stilte	40
Ode on a Grecian Urn.....	43
The Solitary Reaper	44
Het poëtisch ideaal: een kort besluit	47
De natuur als muze van Vroeg-Romantische componisten	49
Richting de Romantische notie van natuur	49
Romantische muziek: Algemeen	53
Het poëtisch ideaal vertaald in muziek.....	58
Het huwelijk tussen poëzie en muziek.....	58
Het lied als 'primal creativity'.....	61

Franz Schubert, Winterreise: 'Der Lindenbaum'	62
Robert Schumann, Liederkreis opus 39: 'In der Fremde'	64
Spatialiteit van het landschap in muziek.....	68
Felix Mendelssohn: Die Hebriden	69
Conclusie	75
Bibliografie	80
Afbeeldingverantwoording	89
Muzikale werken gebruikt in deze thesis	89
Bijlage: Lijst van de gebruikte gedichten.....	90

Inleiding

“For I have learned to look on nature, not as in the hour of thoughtless youth; But hearing oftentimes the still, sad music of humanity.”¹

William Wordsworths (1770–1850) 19^{de}-eeuwse gedichten blijven tot op heden poëziefhebbers wereldwijd aanspreken. De poëtische wijze waarop hij in korte, lyrische gedichten zijn ervaringen tijdens wandelingen door de natuur, de gedachten die hij toen had, zijn verwanten en zijn omgeving beschreef lijkt de geschiedenis en de veranderingen die de tijd genadeloos teweeg brengt te overleven. Daarnaast is Wordsworth één van de voornaamste figuren in de bespreking van de 19^{de}-eeuwse Romantiek. Het werk *‘Lyrical Ballads’*, dat hij in samenwerking met zijn collega dichter Taylor Coleridge (1772-1834) verwezenlijkte in 1798, wordt door onderzoekers Sana Manuri, Peter M. Hofstee en verschillende collega’s in de literatuurstudies beschreven als het Romantische manifest - en dus als het begin van deze intense periode in de literatuurgeschiedenis.² Voornamelijk in de *‘Preface’* van *‘Lyrical ballads’* legde Wordsworth zijn opinie omtrent de nood aan een verschuiving in de literatuur bloot. Hij bekritiseerde de Classicistische voorkeur voor een verheven schrijfstijl en de grote belangstelling voor de epische gedichten uit het 18^{de}-eeuw. Eerder pleitte hij in het voorwoord voor een belangstelling voor simpelere, zachtere poëzie waarin dichters persoonlijke, algemene ervaringen uitkozen en neerschreven op een ‘menselijke’ manier. Ondanks een algemene minachting van klassieke dichters voor deze ‘simpelere taal van het publiek’, kon de dichter, volgens Wordsworth, via dit taalgebruik gevoelens en ervaringen in een gedicht net oprechter overbrengen naar een breder publiek.³

De eerste notie van een Romantisch tijdperk ontstond aanvankelijk in de literatuur, maar deze breidde zich snel uit naar andere disciplines. De vroege Romantische periode zoals deze vandaag gekenmerkt wordt, is sterk verwant aan een Duitse idealistische stroming zich die vanaf de 18^{de}-

¹ William Wordsworth, “Lines composed a few miles above Tintern abbey,” in *Lyrical Ballads* (London: J. & A. Arch, 1798), regels 90-93.

² Peter Hofstee, "Redefining poetry: the preface to *Lyrical Ballads* as revolutionary manifesto," *Academia*, Laatst geraadpleegd op 30 april 2022, www.academia.edu/4168064.

³ Hofstee, "Redefining poetry," 1.

eeuw ontwikkelde onder invloed van de filosoof Immanuel Kant (1724-1804) en haar hoogtepunt bereikte in de Romantische 19^{de}-eeuw, voornamelijk door de invloedrijke filosofie van Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Idealisten deelden een teleologische kijk op de geschiedenis waarin het menselijk zelfbewustzijn (Geist) zich ontwikkelde aan de hand van dialectische gebeurtenissen.⁴ Hegel beschrijft het erkennen van het externe object door het 'interne subject', of het zelf als een noodzakelijk proces om tot zelfbewustzijn te komen. Een subject kan enkel zelfbewust zijn wanneer het zichzelf kan onderscheiden van een externe wereld. Het Duitse idealisme staat, ondanks het geografische, alsook het temporele verschil, niet veraf van Wordsworths Britse Romantische ideeën. Zij worden verbonden door een gedeelde idee van schoonheid, hieronder in de woorden van James Donelan uit het werk 'Poetry and the Romantic musical Aesthetic': "(...) pure Idealism is where the understanding of the external world depends as much on the conceptual structure with which the subject perceives it as on the actual world itself."⁵

Donelan voerde alvast een groot onderzoek naar een filosofische notie van natuurlijk geluid en muziek in Romantische poëzie aan de hand van een hegeliaanse esthetica. Hegels oordeel over schoonheid als 'Highest act of reason' betekent enerzijds dat esthetica een aanzienlijk belang heeft in de idealistische filosofische stroming, maar ook dat het 'zelfbewustzijn' – of eerder de zelfbewustwording – gebaseerd is op de vrije keuze van schoonheid. In onze zelfbewustwording baseren we onze ervaringen van de wereld rondom ons op basis van bepaalde idealen. Omdat deze idealen echter al vóór de oordelen of bedenkingen over de ervaringen bestaan, kunnen ze enkel gekozen geweest zijn op basis van een a priori aanwezige esthetische intuïtie.⁶ Het esthetische moment bevindt zich na de waarneming, vóór de rede. Door het belang van het ervaren van de omgeving schrijft Donelan 'The philosopher must possess as much ability to judge the beautiful as the poet (...).'⁷

⁴ James Donelan, *Poetry and the Romantic musical aesthetic* (New York: Cambridge University Press, 2008), 78.

⁵ Donelan, *Poetry*, 23.

⁶ Donelan, *Poetry*, 22-3.

⁷ Donelan, *Poetry*, 23.

Poëzie van dichters zoals Wordsworth, Coleridge, maar ook John Keats (1795-1821) en verschillende anderen delen verder nog een aantal overeenkomstige thema's zoals eenzaamheid, het intens aanvoelen van emoties, schoonheid en een opvallende (her)waardering van de natuur – die terug te koppelen is aan de groeiende notie van het zelfbewustzijn/worden en de noodzakelijkheid van de ervaring van de externe wereld. Dit komt in hun werken tot uiting in de vorm van woordenrijke, poëtische beschrijvingen van de schoonheid van de natuur waarin zij zich terugtrokken, alsook van de emoties die zij op die momenten ervaarden. De waardering van de ervaring in (en van) de natuur lijkt gebonden aan de mogelijkheid tot een zuivere ervaring van 'Het sublieme', een collectieve ervaring van schoonheid achter de beschrijving van diepgewortelde emoties van de dichters.⁸ Specifieker was het de stilte van de natuur die hen toeliet op zichzelf het sublieme te verkennen, te overpeinzen en te voelen.⁹ Het sublieme kunnen we het best definiëren als een grotere of hogere waarheid die we als mens kunnen ervaren met iets wat groter is dan het zelf, ondanks de beperkingen die ons mens-zijn ons noodlottig oplegt. Hier hangt, mede door de lange geschiedenis ervan, een religieuze sluier overheen die zijn oorsprong vindt in de Christelijke visie van de ondergeschiktheid van de mens ten opzichte van God. Enkel aan de hand van de loskoppeling van aardse, menselijke zaken kon men de nabijheid van God ervaren. We moeten echter de Romantische periode waarover hier gesproken wordt bekijken als een erfenis van de 18^{de}-eeuwse verlichting; dewelke een ankerpunt van secularisatie vormt door de vooruitstrevende ideeën over het belang van de rede en de maakbaarheid van de mens die aan populariteit wonnen. In de bespreking van secularisatie door Charles Taylor in 'A secular Age' wordt een verandering van de invulling van de notie van het sublieme beschreven van een externe kracht naar een alternatieve, interne kracht, die ervaren kan worden, niet door de verwaarlozing van het aardse, maar door het intens aanvoelen van schoonheid.¹⁰ Eerder dan mimesis werd creatio de standaard waaraan kunstenaars poogden te voldoen. Emotionele verbondenheid verving een theologische notie van verbondenheid. Het nabootsen van de omgeving die sterk verbonden werd aan een

⁸ Catherine Peck, "Nature and the Romantic Poet," *Brightonline* 5, nr. 3 (2014), laatst geraadpleegd op 25 april 2022, <http://arts.brighton.ac.uk/projects/brightonline/issue-number-five/nature-and-the-romantic-poet>.

⁹ J. Mark Smith, "'Unrememberable" sound in Wordsworth's 1799 "Prelude", " *Studies in Romanticism* 42, nr. 4 (2003): 504.

¹⁰ Charles Taylor, *A secular age* (London: Belknap Press, 2018), 356.

goddelijke afspiegeling, leek niet langer overeen te komen met de nieuwe definitie van het sublieme als emotionele verhevenheid, te bereiken via de eigen sublieme ideeën van de kunstenaar die via kunst gedeeld werden met toeschouwers.¹¹

In het licht van de verschuiving van mimesis naar creatio, kunnen we een nauwere band leggen tussen de Romantische poëzie en wat door E.T.A. Hoffmann beschreven werd als ‘de meest Romantische kunstvorm’: de muziek.¹² Poëzie en muziek worden al eeuwenlang besproken als gelijkaardige kunsten. In de Romantiek echter zien we een unieke wederkerigheid ontstaan tussen dichters en componisten.¹³ Dichters schrijven voorwoorden voor componisten, componisten gebruiken poëzie of poëtische ideeën in hun werken, De opkomst van de interesse van Romantische dichters in muziek zien we door de opkomst van muziek als volwaardige kunstvorm als meer dan slechts een ondersteunende factor in religieuze of elitaire ceremonies.¹⁴ Donelan plaatst deze evolutie van de waarde van muziek als het ontstaan van een muzikaal zelfbewustzijn in een grotere structuur waarin de componist als kunstenaar beschouwd wordt en de kunstenaar als genie: “The early Romantic era is well known for its turn toward the aesthetic and the valorization of absolute instrumental music as a paradigmatic art; what is less established is that these two phenomena are actually facets of a larger conceptual structure.”¹⁵

Na de popularisering van instrumentale muziek rond de eeuwwisseling, werden componisten zich bewust van de zaken waartoe hun kunst in staat was. Absolute muziek was pure, instrumentale muziek die het doel had emoties te evoceren bij de luisteraar aan de hand van het unieke muzikale handschrift van de componist. Er werd hier niet langer vastgehouden aan talige structuren zoals in aria’s uit opera’s, noch aan programmamuziek, waarbij de luisteraar aan de hand van bijhorende tekst de emoties alvast ‘voorgescreven’ kreeg. Ludwig Van Beethoven, één van de voornaamste

¹¹ Meyer H. Abrams, *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1958), 50.

¹² Jean-Pierre Barricelli en Calvin Smith Brown, *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*. (New York (N.Y.): New York university press, 1988), 74.

¹³ Barricelli en Brown, *Melopoiesis*, 74.

¹⁴ Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works* (New York: Oxford University Press, 1992), 121.

¹⁵ Donelan, *Poetry*, 31.

vroeg-Romantische componisten, schreef: “Music provides the only incorporal entry in a world superior to that of conscience – that world which embraces man, but which man by himself could not embrace.”¹⁶ Zijn idee over muziek sluit aan bij Hoffmans idee over muziek als zijnde de meest Romantische kunstvorm. Daarnaast lijkt het sterk op een idee waarin muziek een toegangspoort lijkt te vormen tot het sublieme¹⁷, of zoals hij het beschrijft “a world superior to that of conscience”.¹⁸ Anderzijds lijkt muziek – hier te lezen in al haar bestaansvormen, als universele taal – als de nieuwe volwaardige kunstvorm perfect aan te sluiten bij de vernieuwende Romantische idee van het esthetische ideaal.¹⁹ Muziek is van alle kunsten de meest efemere, de meest subjectieve. Doordat ze geen nood heeft aan een materiële bestaansvorm noch aan de menselijke rede sluit muziek aan bij de subjectieve verbeelding van de mens. Ze spreekt rechtstreeks de ziel aan, zonder tussenkomst van de rede. Zo kunnen we terugkoppelen met de idealistische filosofie van Hegel. In zijn *‘Lectures on Aesthetics’* beschrijft hij muziek als het medium waarbij de voldoening (fulfillment) niet extern is, maar intern. Aan de hand van ervaringen met externe zaken, zoals dit bij andere kunsten een schilderij of een theaterstuk is, kan de toeschouwer zich hiervan onderscheiden en zich bewust worden van het wezen van zijn ‘zelf’. Muziek echter, geeft het zelfbewustzijn geen kans om zich aan de hand van die bewustwording door de rede te manifesteren. Hij schrijft: “(...) the notes go forth in my deepest interior. The inmost subjectivity

¹⁶ Barricelli en Brown, *Melopoiesis*, 74.

¹⁷ Het sublieme in muziek moet wat gekaderd worden. Muziek heeft een speciale status als de kunst die enerzijds het dichtst bij het sublieme ligt en tegelijkertijd als het medium waarin de sublimiteit enkel via subjectieve beschouwingen a posteriori vast te pinnen valt. Een concreet voorbeeld geven van sublimiteit in muziek houdt voornamelijk het reproduceren van dogmatische bevestigingen hierover door erkende figuren in de muziekgeschiedenis in. Uitspraken over muziek die het sublieme in zich draagt, of het sublieme kan veruitwendigen zijn intussen intens genormaliseerd en lijkt in de context van specifieke werken bijna dogmatisch aanvaard. Musicologen gebruiken vaak het sublieme als talige beschrijving van een werk of emotie. Het is echter moeilijk vast te pinnen wanneer we hiernaar op zoek gaan in de muziek zelf. Anders dan een herkenbare ‘topos’ is een sublimiteit geen unaniem aanvaard gegeven. Het bestaat in de (a posteriori) bespreking van Romantische muziek meer als een overtuiging van een 19^{de}-eeuws ideaal dat overheen alle kunsten neerdaalde. Bepaalde werken die met het sublieme gelinkt worden lijken in deze overtuiging vast te zitten, waardoor de zoektocht naar de katalysator van een ‘sublieme ervaring’ eerder een gedeelde rationale zoektocht wordt naar ‘sublimiteit’, gebaseerd op een aaneenschakeling van subjectieve emoties en ideeën.

¹⁸ Barricelli en Brown, *Melopoiesis*, 74.

¹⁹ De Romantiek wordt vaak besproken als een paradoxale periode, waarin polemieken omtrent de hoogste kunsten, alsook hun waardevolste eigenschappen zorgden voor een grote verdeeldheid. In muziek was dit niet anders. De strijd tussen instrumentale muziek en vocale muziek ging hand in hand met de strijd tussen opera en instrumentale muziek alsook tussen virtuositeit en simpliciteit en verschillende andere muzikale genres en vaardigheden.

itself is enlisted and set in motion. This is therefore exactly what really makes up the power of musical notes”²⁰

De stijgende waarde en esthetiek van muziek zorgt dus voor een wederkerigheid tussen poëzie en muziek. Dit zien we op verschillende manieren tot uiting komen. Zoals dichters verschillende muzikale benamingen in hun poëzie hanteren en voorwoorden voor composities, muziekkritieken en libretto's schrijven, gebruikten componisten op hun beurt romantische gedichten in hun werken, ... De grondslag van dit fenomeen kunnen we duidelijk terugvinden bij Beethoven die Friedrich Schillers 'Ode To Joy' in zijn negende symfonie omzette in zijn eigen muzikale taal. Het werd naast de actieve collaboratie ook gebruikelijk om componisten via poëzie te eren. Muziek werd in deze periode een belangrijk onderwerp in de literatuur.²¹

Na een korte inleidende kadering van de vroeg-Romantische periode en de voornaamste kernbegrippen keren we terug naar één van de voornaamste thema's in de Romantische kunsten: de natuur. In dit onderzoek beschouwen we deze als een verbindende factor tussen muziek en poëzie door de auditieve ervaring ervan die in beide kunsten 'weergegeven' wordt. In de romantische poëzie wordt de natuur op suggestieve wijze beschreven in verschillende contexten, voornamelijk om emoties te communiceren en evoceren. Vaak is het de beschrijving van de natuurlijke kenmerken die op het eerste zicht niet veel verder lijkt te reiken dan een theoretisch, esthetisch denkpatroon waarin de ervaring van het schone – in dit geval de natuurlandschappen waarover zij schreven –, een ervaring van het sublieme is. Maar hieraan wordt een andere dimensie toegevoegd wanneer de natuurlijke elementen bekeken worden als methodes, allegorische afbeeldingen van een diepere betekenis die niet enkel eigen zijn aan poëzie, maar aan de Romantische stroming in haar geheel.

Het is interessant te bestuderen hoe men in de poëzie een ideaal scheidt van natuur en haar schoonheid, zij het visueel of auditief. Bij dit laatste zien we vaak de directe link met muziek door de muzikale beschrijvingen van die auditieve kwaliteiten van de natuur. Vooraleer we ons wenden tot de natuur in de kunsten en haar 'dragende' kwaliteiten, nemen we een eerste stap naar het

²⁰ Donelan, *Poetry*, 82.

²¹ Barricelli en Brown, *Melopoiesis*, 76.

formuleren van de onderzoeksvraag van deze thesis door een voorbeschouwing van de wijze waarop de natuur een ingang vond in de kunsten en welke waarde er aan de natuurlijke omgeving gegeven werd. De verspreiding van het Romantische denkpatroon, in de late 18^{de}-eeuw, over de verschillende domeinen heen zorgt voor een bevestiging van de kenmerken van de kunststroming.²² Op die manier zou het poëtische ideaal van de natuur ook inherent deel gaan uitmaken van andere kunstvormen, tot op het punt dat het sublieme ervan gelijk gesteld werd aan de sublieme aard van de kunsten zelf.²³ Romantische schilders, theatermakers en componisten probeerden de idealen van hun tijd te vertalen in hun werken. De natuur werd een thema dat we in de verschillende kunstvormen regelmatig terugvinden, maar wat zit daar precies achter en welke kwaliteiten van de natuur maken het natuurlijke zo 'bruikbaar' als betekenisdrager? Door hun suggestieve karakter zijn poëzie en muziek in het kader van dit onderwerp interessant, enerzijds door de nauwe band die zij al eeuwenlang delen, anderzijds door de abstracte wisselwerking tussen beiden die we zien ontstaan in de 19^{de}-eeuw.

We gaan in deze thesis op zoek naar een verband tussen een emotionele genegenheid van kunstenaars voor de natuur, alsook de invloed dat dit heeft op de toeschouwer in het filosofische esthetische moment na de waarneming. Door de filosofische, emotionele aard van het onderwerp wijken we in dit onderzoek af van de gangbare opsplitsing tussen Klassiek en Romantisch en hun vaste verloop en kenmerken, en leggen we minder nadruk op muziekgeschiedkundige gebeurtenissen (de termen worden voornamelijk aangehaald ter illustratie van tijdperiodes of muzikale sferen). Eerder verbreden we de musicologische blik naar het veld van de literatuur en filosofie om via een archetypische, emotionelere aanpak een 'onuitspreekbaar' ideaal bloot te leggen in de laat-18^{de}-eeuwse -vroeg-19^{de}-eeuwse muziek. We bekijken eerst kort een aantal kenmerkende politieke en sociale processen die zich afspeelden in de vroege 19^{de}-eeuw. De idee dat 'de Romantiek' een 'zijnsstaat' is, meer dan slechts een kunststroming met vastliggende

²² Marc Adang en Marie Van Steenderen, "Kunstkritiek en kunstwereld in de negentiende eeuw," Boekmancahier 11, nr. 40, 10.

²³ Maria Popova, "The aesthetic of silence: Susan Sontag on art as a form of spirituality and the paradoxical role of silence in creative culture," laatst geraadpleegd op 16 maart 2022, <https://www.themarginalian.org/2015/07/06/the-aesthetic-of-silence-susan-sontag/>.

kenmerken, kunnen we het best kaderen aan de hand van een bespreking van het veranderende gedachtengoed, ten gevolge van deze processen.

Dit brengt ons bij een inleidende uiteenzetting over de 19^{de}-eeuwse kunsten. Een algemeen overzicht van de natuur als primair kenmerk in de Romantische kunsten helpt ons een volledig beeld te schetsen van de betekenis hiervan. Er zal aan de hand van drie pijlers een betekenis van de terugkeer naar de natuur geschetst worden. Er wordt gekeken naar de kunst in het licht van een Realistische tendens, waarin men de omgeving zo waarheidsgetrouw mogelijk weergeeft. Het realisme wordt vaak als reactie tegen de Romantische generatie beschreven, als de realiteit tegenover een Romantische fantasiewereld.²⁴ Veel aspecten van de 'waarheidsgetrouwe weergave van de omgeving' uit het Realisme komen echter sterk overeen met de Romantische weergave van de natuur. We focussen ons in dit opstel op het Romantisch Realisme, waar aspecten van beide stromingen samen komen. Daarna passen we de theorie van de mentaliteitsgeschiedenis, het werk van de historicus Michel Vovelle, toe op de sociale evoluties en de betekenisgeving van de hierop resulterende afbeelding van de natuur. Uiteindelijk bespreken we in dit hoofdstuk de verbinding tussen het sublieme en de natuur. De nadruk ligt in dit hoofdstuk op de erfenis uit de late 18^{de}-eeuw, om de Romantiek als een 'doorsijpelen' van esthetische waarden uit de voorgaande eeuw te beschouwen. Om deze benadering zo duidelijk mogelijk te maken, zal het hoofdstuk aanvatten met een visualiserende bespreking van deze pijlers aan de hand van de schilderkunst. Verder verdiepen we ons in een volgend onderdeel op de Romantische poëzie. Hierin wordt de aanloop naar de Romantiek, de Romantische kenmerken ervan en de betekenis van de natuur vanuit de verschillende invalshoeken besproken aan de hand van voorbeelden uit de werken van William Wordsworth. Een concretisering van de betekenisdragers bespreken we in een volgend hoofdstuk aan de hand van werken van de eerder aangehaalde dichter Wordsworth, alsook werken van John Keats. Met dit duidelijk beeld van hoe de natuur een heropleving kende in de kunst als betekenisdrager van diepere 'boodschappen', kunnen we in een kort besluit de kennis van bovenstaande hoofdstukken gebruiken om een definitie van het

²⁴ Artst, "Romanticism vs Realism: What's the Difference?," laatst geraadpleegd op 30 juli 2022, <file:///C:/Users/margo/Zotero/storage/R7VZUKVG/romanticism-vs-realism.html>

poëtisch ideaal van de natuur te vormen dat we terugvinden in de Romantische poëzie. Aan de hand van die uiteenzetting kunnen we de focus van deze thesis verleggen naar muzikale werken in een volgend hoofdstuk. De brug tussen de delen in deze thesis zal gelegd worden door een duiding van de intense band die de twee kunsten delen, in de vorm van gelijkaardige kenmerken, intenties,... en een algemene inleidende beschouwing over de Romantische muziek.

Hetwelk ons tot de uiteindelijke onderzoeksvraag van deze thesis leidt: hoe definiëren we de natuur als poëtisch ideaal en welke kwaliteiten van dat ideaal vinden we terug in de Romantische muziek? We kijken of het poëtisch ideaal uit de poëzie een rol speelt in de Romantische muziek. In dit laatste onderdeel worden drie muzikale werken besproken. De Romantische muziek heeft enerzijds een sterke drang om de instrumentale muziek boven liedkunst te plaatsen. Verschillende componisten hielden zich echter graag bij dit laatstgenoemde genre. Romantische liederen zijn vaak gedichten van tijdgenoten die op muziek gezet werden, waardoor we dit genre nadrukkelijk in acht horen te nemen in een onderzoek naar een poëtisch ideaal. In de bespreking van het lied worden 'Der Lindenbaum' uit de liedcyclus *Winterreise* van Franz Schubert (1797-1828) en 'In der Fremde' uit *Liederkreis Opus 39* van Robert Schumann (1810 – 1856) besproken. Daarnaast focussen we ons op instrumentale muziek. We bekijken afsluitend de ouverture 'Die Hebriden' van Felix Mendelssohn (1809 – 1847). Het werk sluit naadloos aan bij de spatialiteit in Romantische muziek en het omzetten van een vergezicht in tonen.

Methodologie

Voor dit onderzoek zullen primaire bronnen, zoals gedichten, partituren en geschriften gebruikt worden, alsook secundaire bronnen zoals artikels uit erkende wetenschappelijke tijdschriften, boeken, reviews,... Secundaire bronnen worden voornamelijk gebruikt om de onderwerpen die worden aangekaart in dit onderzoek verder uit te breiden, alsook om statements te onderbouwen. Met al het gebruikte bronmateriaal wordt uiteraard steeds kritisch omgegaan door verificatie, nalezing en vergelijking. Hiernaast zijn verschillende bronnen, mede dankzij de hedendaagse ontwikkelingen in verband met de pijlsnelle technologische vooruitgang, internetbronnen. Deze zijn echter na verificatie niet minder betrouwbaar.

Het werk focust voornamelijk op de definiëring van een filosofisch, poëtisch ideaal. Het musicologische aspect zien we veruitwendigd in de zoektocht daarvan in Romantische muziek. In verschillende onderdelen van deze thesis zal echter een multidisciplinaire aanpak gehanteerd worden in de vorm van de bespreking van filosofische beschouwingen, geschiedkundige kadering, antropologische inzichten en de studie naar Romantische poëzie en haar betekenis. In het onderdeel over de muziek en poëtische stilte zullen verschillende conclusies getrokken worden, op muzikale analyse, vertrekkend vanuit artikels uit erkende tijdschriften.

Door de focus op de Europese kunststroming zal dit werk een eurocentrische blik aanhouden. De kunsttheoretische -en filosofische ideeën rondom universele zaken zoals schoonheid, stilte en de natuur zullen dus ook vanuit dit perspectief beschreven worden. Dit is echter geen ontkenning, noch nalatigheid tegenover andere noties van deze concepten elders in de wereld. Daarnaast is ook het regelmatige gebruik van bronnen die hoofdzakelijk door mannelijke auteurs geschreven werden vermeldenswaardig. De genderstudies hebben intussen een grote sprong vooruit gemaakt en bewezen dat historische feiten en ideeën gekleurd worden door de individuen die deze neerpennen. Wegens het gebrek aan vrouwelijke kunstenaars in de canon – zij het uit de literatuur, poëzie, muziek, of beeldende kunsten – zullen ook de artistieke fragmenten/casussen voornamelijk door mannelijke kunstenaars gecreëerd zijn.

Uiteindelijk is het kort het vermelden waard dat dit werk geen opsomming is van eigenschappen van Romantische kunst. Het is een overkoepelende, betekeniszoekende beschouwing die intuïtief groeide en zich ook op die wijze voor de lezer ontplooit. Alle uitspraken, opmerkingen of conclusies zijn uiteraard steeds gebaseerd op wetenschappelijk aanvaarde onderzoeken en statements.

De 19^{de}-eeuw: sociale/historische processen

We zagen alvast een korte, inleidende vermelding van het archetypische denkpatroon dat typerend is voor de Romantische 19^{de}-eeuw. Dit moeten we echter, ondanks de schijnbaar vaststaande kenmerken ervan, steeds kaderen binnenin een historische, politieke en sociale context. Overheersende ideologieën uit de Europese²⁵ 19^{de}-eeuw zijn grotendeels een erfenis uit het revolutionaire tijdperk dat zich in de voorafgaande eeuw ontplooidde en uiteindelijk haar hoogtepunt bereikte tijdens de Franse Revolutie in 1789. Deze was op zijn beurt het begin van de wijde verspreiding van het vrijheid-gelijkheid-broederschap-denken dat zich ontwikkelde binnen (en ook buiten) de Franse grenzen. Vooraleer we ons hiertoe richten, bekijken we in dit onderdeel eerst een aantal aspecten van de minstens even invloedrijke industriële revolutie. Door de ontwikkeling van stoommachines en andere industriële uitvindingen op Britse bodem, speelde deze revolutie aanvankelijk in het Engelse 18^{de}-eeuwse politieke en sociale landschap een belangrijke rol. De snelle verspreiding van deze ontwikkelingen over zeeën en landsgrenzen heen, zorgde er voor dat de impact van deze revolutie zich ook in andere landen voelbaar kon maken. Met name in Frankrijk bleken de industriële veranderingen – of voornamelijk de gevolgen ervan – een grote rol te spelen in de aanloop naar de Franse Revolutie, die de bakermat zou worden van de ontwikkeling van verschillende nieuwe ideologische stromingen. Deze zijn enerzijds te kaderen in het Franse socio-politieke klimaat, maar ook in het Europese en internationale politieke klimaat door de wisselwerking tussen de verschillende opkomende naties, koninkrijken en zelfs steden. In het licht van de vele verschuivingen die in deze revolutionaire periode voorkomen, kunnen we de ideeën in en rondom de Romantische kunst onderscheiden. De interesse in de veranderende omgeving (of alleszins de erkenning ervan) die kunstenaars uit de verschillende disciplines deelden, zien we op verschillende manieren terugkomen in teksten van dichters, filosofen en andere kunstenaars. Het is dus noodzakelijk te weten wat er aan de basis van die veranderingen ligt. Kunstenaars bieden de waarnemer niet louter een spiegel op hun omgeving, maar ook op zijn of haar interne omgang met deze landschappen.

²⁵ De term 'Europa' wordt hier gebruikt om geografische plaatsen duidelijk over te brengen aan hedendaagse lezers. Het is belangrijk te begrijpen dat deze term in principe een anachronisme vormt door de officiële vastlegging van de benaming ervan, hetwelk pas in de eerste helft van de twintigste eeuw viel.

De kiemende industriële revolutie bracht aanvankelijk een verandering in het toekomst-denken van het volk teweeg. Een utopisch ideaal van vooruitgang, democratie en, mede door de opkomst van de socialistische ideologie, gelijke kansen voor iedereen, werd een populaire collectieve gedachte.²⁶ Het is immers niet zomaar dat Europa zichzelf in de loop van de 18^{de}-19^{de}-eeuw als een mondiale grootmacht profileerde. De verschuiving van het traditionele systeem, gebaseerd op agricultuur, naar een materialistisch systeem, gebaseerd op massaproductie van goederen in fabrieken, bleek echter – over heel Europa – een moeilijk en hard te verduren proces.²⁷ De snelle vooruitgang van technologie bracht onrust teweeg. Mensen zagen in een korte tijd zowel de steden als het platteland veranderen door de invoer van machinale massaproductie van goederen, de aanleg van spoorwegen en de bouw van nieuwe fabrieken. Daarnaast ontstonden intense gevoelens van vervreemding bij de vele duizenden die de beweging maakten van zelfstandige landarbeiders, naar fabrieksmedewerkers die nooit het resultaat van hun nijverheid zouden kunnen waarnemen. We lezen in het artikel van Turkse onderzoekster Özge Güvenç over de gevolgen van de industriële revolutie voor het volk in Londen:

“As a result, from 1750 to 1801,... the city’s population increased by an estimated third, from 675,000 to 900,000. Many of those flocking to the city and swelling its population were the rootless poor. These people were affected negatively by the Industrial Revolution since their values were degraded and their skills were replaced by mechanization as a result of economic growth.”²⁸

Door de aanvankelijke verspreiding van deze industrie vanuit Engeland werd de industriële revolutie één van de voornaamste oorzaken voor het ontstaan van de Franse Revolutie. Net als in Engeland bracht de industrie in Frankrijk ook een veelheid aan sociale en ideologische processen op gang die uiteindelijk in 1789 hun hoogtepunt vonden. Deze processen beïnvloedden op hun beurt, net als de industrie, andere naties, staten en zelfs individuen overheen de Europese

²⁶ Lucian Hölscher et al., “Future thinking: a historical perspective,” in *The psychology of thinking about the future*, red. Gabriele Oettingen, A. Timur Sevincer, Peter M. Gollwitzer. (New York: Guilford Press, 2018), 21.

²⁷ Özge Güvenç, “William Blake and William Wordsworth’s reactions to the industrial revolution,” *Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences* 11, nr. 1 (2014): 113.

²⁸ Güvenç, “William Blake and William Wordsworth's reactions to the industrial revolution,” 115-6.

landsgrenzen. Verdere oorzaken van de Franse Revolutie zijn enerzijds af te lezen uit de groeiende bewustwording van filosofische tendenzen, zoals de idee van de verlichtingsfilosoof John Locke omtrent de ‘tabula rasa’, waarbij elk individu gelijk geboren wordt en doorheen het leven, aan de hand van ervaringen, zichzelf vormgeeft.²⁹ Anderzijds revolteerde het volk tegen het intussen eeuwenoude Ancien Régime en tegen de bevoorrechte positie van de adel. Frankrijk kende een lange monarchistische traditie, waarvan we Louis XVI, die onthoofd werd na de Franse Revolutie, als laatste absolute heerser kunnen aanduiden. De bedoeling van de revolutie was echter niet louter de verwerping van de monarchie en de adellijke stand. Het was wezenlijk een zucht naar gelijkheid tussen de bestaande sociale klassen³⁰ en de rest van de bevolking die zelfs niet tot zo’n klasse behoorde en dus ook geen sociale zekerheid, noch mensenrechten kende.³¹

Door dat Franse burgers zich steeds meer verenigden in kleine verenigingen en nieuwe politieke partijen gaf dit tijdperk grond voor de popularisatie van een aantal ideologieën, zoals het opkomende liberalisme, nationalisme en socialisme, dewelke zich na de Franse Revolutie verder ontwikkelden en in de eerste helft van de 19^{de}-eeuw officieel gebruikt werden in ideologische en politieke disputen.³² Het sociaal liberalisme won alvast tijdens de revolutie aan bekendheid, voornamelijk door de sterke nadruk op de eis voor een vrijemarkteconomie, zelfbeschikkingsrecht, mensenrechten en een minimale inmenging van de staat in handel en nijverheid. De nationalistische belofte van soevereiniteit wilden de burgers verwezenlijken op een individueel niveau, waarin het volk meer eigen keuze en zeggenschap zou krijgen in een democratische maatschappij.³³ Naast het liberalisme echter, wonnen ook andere ideologieën, zoals het socialisme en nationalisme, aan belang. De socialistische (en later ook communistische) denkers

²⁹ Het filosofische debat tussen nature en ‘nurture’, over het ontstaan van de individuele, menselijke eigenschappen als enerzijds aangeboren of anderzijds organisch groeiend vanuit een ‘leegte’, dewelke steeds aangevuld wordt door constante impulsen en beïnvloed wordt door opvoeding, won alvast aan belang in de vroegmoderne periode, maar leefde sterk door in het 19^{de}-eeuwse gedachtengoed.

³⁰ De Franse vroegmoderne periode kenmerkt zich door het hanteren van een strikt klassensysteem, dat ingedeeld kan worden in de adellijke stand, de geestelijken en de burgerij. Deze laatste hoort echter niet verward te worden met een overgrote meerderheid mensen, dewelke tot geen van bovenstaande klassen behoorde: het volk.

³¹ “Europa: een mondiale grootmacht,” laatst geraadpleegd op 9 mei 2022, <https://historia-europa.ep.eu/nl/permanente-tentoonstelling/europa-een-mondiale-grootmacht>.

³² Christopher Brooks, *Western civilization: a concise history* (Halifax: NSCC, 2020), volume 3, 459-60.

³³ David Boaz, "Liberalism and the French Revolution," laatst geraadpleegd op 11 mei 2022, <https://www.cato.org/blog/liberalism-french-revolution>.

opponeerden de liberalistische eisen door protest tegen de vrijemarkteconomie, die volgens hen, door de 'survival of the fittest-mentaliteit', net een uitbuiting van arbeiders impliceerde, alsook de kloof tussen arm en rijk vergrootte.³⁴³⁵

Mogelijk is het, deels als een gevolg van de industriële revolutie dat we, in de aanloop naar de 19^{de}-eeuw, naast een overgroot aantal revoluties, protesten en evoluties, een heropleving van religie en kunst kunnen waarnemen. Ondanks de wetenschappelijke vooruitgang bleef het Christendom een vaststaand feit. In de 17^{de}-eeuwse verlichting werd religie sterk gelinkt aan de voorkeur voor de menselijke rede. De geest, eerder dan het fysieke, menselijke lichaam en haar emoties kon voor individuele en maatschappelijke ontwikkeling zorgen. Er ontstond een dichotomie tussen religie en wetenschap, die echter vaak overbrugd werd door theologische invullingen van de lopende tendenzen. Zo werd religie occasioneel verzoend met wetenschap via de theologische idee van de natuur, die weliswaar door God gecreëerd werd, maar die enkel via wetenschappelijk onderzoek exhaustief door de mens gekend en begrepen zou kunnen worden.³⁶ Het waren in deze periode voornamelijk kunstenaars die, in hun verzet tegen de Classicistische kunsten en de daarbij behorende diepgevoelde voorkeur voor rationaliteit, naast die rationaliteit ook het Christendom verwierpen. De Romantische kunst maakte enerzijds komaf met het lelijke, industriële, dat zich in deze periode meer en meer onderscheidde van het natuurlijke, schone. Daarnaast vormden de kunstenaars een tegenreactie op het 18^{de}-eeuwse rationalisme door de sterke nadruk op het emotionele, individuele 'creatio' van de kunstenaar. Hierdoor speelde de natuur een grotere rol dan louter een substitutie van de industrie. De natuur werd een metafoor van het sublieme. De term had niet langer een strikt religieuze opvatting, maar kreeg voor de Romantische kunstenaars een intense emotionele belading.³⁷ Het is dan ook vanzelfsprekend dat

³⁴ Jacques Barzun, "History of Europe: religion and its alternatives," laatst geraadpleegd op 9 mei 2022, <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/The-middle-19th-century>

³⁵ Op het volledige verloop van de revolutie gaan we niet dieper in omdat dit ons te ver weg zou leiden van het centrale thema. Het is belangrijk een kader te vormen voor het Romantische gedachtegoed. Door de lange geschiedenis die hieraan voorafgaat echter, is het nodig dat hieruit slechts de ankerpunten besproken worden die duidelijke aanleidingen vormen van de 19^{de}-eeuwse Romantische 'ziel'.

³⁶ Bruce Martin, "Science and faith," laatst geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://rossway.net/science-and-faith-the-industrial-revolution/>.

³⁷ Jasleen Kaur, "God and religion in Romantic era," *Academia*, laatst geraadpleegd op 18 mei 2022, https://www.academia.edu/11053600/God_and_Religion_in_Romantic_Era.

zij de natuur als vehikel tot de ervaring van het sublieme als inspiratiebron gebruikten voor hun kunst.

Romantische herwaardering van de natuur: natuur als muze van kunstenaars

De natuur als 'muze' is een van de voornaamste eigenschappen van de Romantische kunst. We bekijken aan de hand van de 19^{de}-eeuwse context deze 'sublieme' relatie bijgevolg diepgaander om een gedetailleerder beeld te vormen van deze relatie en hoe deze zich in de 19^{de}-eeuwse kunsten consolideert. Als we begrijpen dat kunst immer een spiegel is van de tijd, is de drang naar de natuur, naast een esthetische zoektocht naar het sublieme, ook het gevolg van de impact van een revolutie die op een dermate grote schaal een onweerlegbare invloed op de kunsten had. Overheen verschillende disciplines wordt het landschap, in al haar vormen, het vertrekpunt. We beginnen dit hoofdstuk over de herwaardering van de natuur in de Romantische kunsten met een overzicht van de landschapsschilderkunst. De noodzakelijkheid van dit afwijken van het onderwerp van deze thesis kan in vraag gesteld worden. De lange geschiedenis van de schilderkunst en de beeldende kunsten in het algemeen vormt echter, mede door haar materiële kwaliteiten, grotendeels de ruggengraat van de kunstgeschiedenis. Het is daarom handig gebruik te maken van de evoluties in de schilderkunst in de 19^{de}-eeuw om een kader de schetsen van het opkomende belang van realisme en de frequentere toepassing van de Romantische idealen hierin. Tegen deze achtergrond worden tamelijk parallelle evoluties met gelijkaardige tendenzen in andere kunsten op een visuele manier bekrachtigd.

De herwaardering van de natuur gevisualiseerd aan de hand van de schilderkunst.

Romantisch Realisme

In de schilderkunst was het natuurlandschap al vóór de 19^{de}-eeuw een geliefd genre. Dit werd voornamelijk bewerkstelligd op het doek door de verzameling van specifieke aspecten van fictieve landschappen, waaraan men in de académies uit de 17^{de}-eeuw, tijdens de Classicistische periode, steeds een soort narratief of levend wezen aan toevoegde om Bijbelse of historische verhalen te

vertellen.³⁸ Tijdens de opkomst van de Romantische traditie ging, ondanks het verzet tegen de gangbare normen, de landschapsschilderkunst niet verloren. Zoals kunst steeds doet, paste deze zich aan de omstandigheden aan. In deze context horen we dit te begrijpen in het licht van de nakende industriële revolutie en de economische en socio-politieke gevolgen hiervan. Schilders leken aangetrokken te worden door het veranderende landschap, dat steeds meer industriële elementen in zich meedroeg. Dit voltrok zich enerzijds in de groeiende steden en anderzijds in het rurale gebied errond. Ze werden gebeten door de veranderende omgeving en gingen steeds meer *en plein-air* schilderen. Het landschap was niet langer een afbeelding in functie van een (fictief) narratief, maar wel een landschap *an sich*, inclusief alle toevalligheden, gruwel en schoonheid die zich daarin bevonden.³⁹ Niet louter als vlucht van de stad, maar als interesse in de veranderingen die het landschap onderging werd dit landschap afgebeeld. Concreet zien we dit veruitwendigd in verschillende metaal-etsen uit de late 18^{de}-eeuw. Door de technologische vooruitgang en de stijging in de productie en het gebruik van staal en ander metaal zien we een parallelle stijging in de productie van deze metaal-etsen. In Engeland zien we bovendien een verschuiving naar een interesse in topografische afbeeldingen, waaronder een groot aantal afbeeldingen van fabrieken, bruggen en treinstations.⁴⁰ Verschillende afbeeldingen uit deze periode tonen een realistische weergave van de omgeving met aandacht voor de industriële veranderingen die in het landschap plaatsvinden. Het is ook niet onbelangrijk te vermelden dat het realisme in deze periode aan belang wint overheen de verschillende disciplines. Deze stroming, die aan het einde van de 19^{de}-eeuw haar hoogtepunt kende, kenmerkt zich door kunstenaars die steeds hun omgeving zo waarheidsgetrouw mogelijk, zonder idealisaties of censuur, afbeeldden. De bewustwording – en dientengevolge de afbeelding – van het landschap, liep parallel met een bewustwording van de verdwijnende originaliteit van de producten die op industriële wijze geproduceerd werden. Romantische kunstenaars zetten zich af tegen de massaproductie door hun creaties zo creatief en origineel mogelijk te maken.⁴¹ Het tegengestelde van de vervreemdende massaproductie uit zich

³⁸ Michelle Facos, *An introduction to nineteenth-century art*, (New York Routledge, 2007), 112.

³⁹ Facos, *An introduction*, 116.

⁴⁰ Francis Klingder, *Art and the Industrial revolution*, (London: Granada publishing limited, 1975), 67.

⁴¹ "Influence of the Industrial Revolution on Art," laatst geraadpleegd op 24 mei 2022, <https://st-artamsterdam.com/industrial-revolution-the-influence-on-art/>.

in de Romantische kunst die de nadruk legde op intensiteit van emoties, eenzaamheid, stilte en natuur. De natuur werd in het licht van de revolutie gezien als de ideale plaats waar de menselijke ziel kon herstellen van de gewelddadige stad, vol industrie.

De zucht naar stabiliteit

Er ontstaat, volgend op de revoluties in deze periode, een verschuiving op ideologisch vlak, zoals eerder besproken in de context van de historische kadering in deze thesis. Hierop kunnen wij ons echter dieper focussen door een korte blik te werpen op de mentaliteitsgeschiedenis. Dit tamelijk nieuwe veld in de geschiedenis onderzoekt naast ideologieën, onderliggende patronen- en wereldbeelden. Mentaliteiten werden door Vovelle gedefinieerd als 'een lagere vorm van ideologie'; vergruizelde ideologieën zo je wil.⁴² De link tussen ideologieën en mentaliteiten is echter ingewikkelder dan dat het hier in eerste instantie lijkt. Het onderzoek naar mentaliteiten als 'lagere vormen' kunnen we misschien correcter beschouwen als een autonoom mentaal bewustzijn, hetwelk de wortels van de maatschappij vormt aan de hand van eigen ritmes en oorzakelijkheden.⁴³ De mentaliteiten of de autonomie van het collectief bewustzijn verspreidt zich eindeloos, in golfbewegingen, overheen maatschappijen als uiting van de belevenis van de huidige levensvoorwaarden in de vorm van handelingen, gebaren, dromen of weerspiegelingen van diepgewortelde voorstellingen en/of beeldvormingen.⁴⁴ De weerstand die tijdens de Franse Revolutie geboden werd door het volk, mede gebaseerd op de opkomende waarden van de Verlichting en de impact van de industriële revolutie, zijn onweerlegbaar uitdrukkingen van een discordantie tussen de elite en de volksmassa.⁴⁵ In Vovelles werk wordt het bieden van weerstand als reactie tegen de status quo besproken, maar ook als een reactie tegen het wankele bestuur en dus als vraag naar stabiliteit; deze stabiliteit werd vaak in traditionele waarden gezocht en geïdealiseerd. Weerstand heeft hier dus een ambigue status.⁴⁶ De ideologische verschuivingen in

⁴² Michel Vovelle, Willem Frijhoff en Peter Klinkenberg, *Mentaliteitsgeschiedenis, essays over de leef- en beeldwereld*, (Nijmegen: Socialistische Uitgeverij, 1985), 27.

⁴³ Vovelle, Frijhoff en Klinkenberg, *Mentaliteitsgeschiedenis*, 27.

⁴⁴ Vovelle, Frijhoff en Klinkenberg, *Mentaliteitsgeschiedenis*, 55.

⁴⁵ Vovelle, Frijhoff en Klinkenberg, *Mentaliteitsgeschiedenis*, 167.

⁴⁶ Vovelle, Frijhoff en Klinkenberg, *Mentaliteitsgeschiedenis*, 168.

deze periode dragen mentaliteiten in zich, hetgeen mogelijk een collectieve nood aan stabiliteit weergeeft.

In dit licht kunnen we het veranderende kunstenlandschap vanuit een nieuw perspectief bekijken. De gelijktijdige stijging van de aandacht voor het sublieme en de filosofische beschouwingen daaromtrent kunnen we beschouwen als een veruitwendiging van die onderliggende mentaliteit van kunstenaars. Vanuit de mentaliteitsgeschiedenis kunnen we de diepere appreciatie van de natuur beschouwen als een absoluut contrast met de veranderende steden. Zij werd steeds vaker beschouwd als een mooie herinnering: stil, gezond, veilig, ruimtelijk en natuurlijk. De industriële revolutie zette mensen aan zich terug te trekken in de natuur, niet door dat de stilte er heerste in haar absolute vorm, maar doordat men, in de context van de schreeuwende revolutie, omtrent natuurlijke omgevingen van het tegenovergestelde idee uitging. Ook een (hardnekkige) beeldvorming van de natuur als een stille oase van vrede, kalmte, zuiverheid en schoonheid manifesteerde zich. Naar mate men langer gescheiden werd van deze oase, werd ook de beeldvorming ervan idyllischer.

De kunstenaars van de school van Barbizon zetten zich, als opvolgers van de schilders van Fontainebleau⁴⁷, in voor de landschapsschilderkunst in de bossen van Fontainebleau, nabij Barbizon. Dit is een klein stadje, 70 kilometer ver van Parijs. De grote stad beschouwden zij, in vergelijking met de stille, gezonde omgeving van het platteland als luidruchtig en vuil.⁴⁸ Op deze manier zien we al vroeg in de Romantische periode een herwaardering van het landschap ontstaan in de schilderkunst. Ter visualisatie bekijken we *'Landscape with a clump of trees'* van Theodore Rousseau. (Zie afb. 1)

⁴⁷ De school van Fontainebleau is een groep kunstenaars die zich rond de 16^{de}-eeuw samen terugtrokken uit de steden in de landelijke omgeving en zich toelegden op het schilderen van landschappen in de bossen van Fontainebleau.

⁴⁸ Facos, *An introduction*, 126.



Afbeelding 1: Théodore Rousseau, *Landscape with a clump of trees*, ca. 1844, olieverf op houten panel, 42 x 64,1 cm, Southbank, National Gallery of Victoria, 3260-4.

Een iconologische blik werpen op het werk zou wijzen op een gebrek aan symbolische betekenis. Dit staat haaks op de werken van schilders van de Classicistische académies, die steeds poogden verhalen af te beelden. Hier wordt het landschap enerzijds in al haar eenvoud afgebeeld en anderzijds geïdealiseerd tegenover de vuile stad.

In Frankrijk speelden Jean-Jaques Rousseaus '*Les Confessions*', '*Rêveries du promeneur solitaire*' en '*Emile*' een grote rol in het filosofische discours over de wet van de natuur, de plaats van de mens hierin en de relatie van de mens hiermee. In zijn moraalfilosofie beschreef Rousseau zijn idee dat mensen *an sich* welwillend zijn, maar door processen van civilisatie steeds meer corrupt worden. Hij pleitte voor een terugkeer naar de natuurlijke aard van mensen, enerzijds in onze eigen natuur, anderzijds in de natuurlijke omgeving.⁴⁹ Civilisatie was voor Rousseau slechts één van de wegen die de mensheid had kunnen uitgaan. Deze idee werd verwerkt in het verhaal van

⁴⁹ Maximillian E. Novak, *Eighteenth-century English literature* (Somerset: Macmillan Press, 1983), 143.

‘Emile’, dat gezien kan worden als een verhandeling rond educatie, de basis van de maatschappij, waar mensen al van kinds af aan gevormd worden te werken in een strikte, corrupte maatschappij, en hoe een jongen zich daaraan weet te onttrekken.⁵⁰ Hij was bijzonder invloedrijk door dat hij, zeker in ‘Les Confessions’, passie en emotie boven eender welke vorm van ‘sociale codes’ plaatste, alsook het zelf boven alle andere vormen van samenleving. In ‘Reflections of a solitary walker’ is ook zijn notie van de natuur intens invloedrijk. In het werk lezen we een soort verslag van zijn ervaring als ‘testsubject’ in zijn eigen experimentele terugkeer naar de natuur. Mensen verloren alle banden met de natuur en sterker nog, vernielden de natuur. Rousseau poogde fysiek terug te keren naar de natuur om er een helende, transcendente of sublieme ervaring te hebben.⁵¹ Het verliezen van het zelfbewustzijn van de zich in de natuur begevende wandelaar leek een apart genre te worden in de 19^{de}-eeuw; we kunnen het beschouwen als een terugkeer naar de natuur.⁵²

Het sublieme

De beeldvorming van de natuur als ‘rustig oord’ ontstond niet enkel in de schoot van de revolutie, maar ook in de schoot van het opkomende belang van het sublieme. Hiervoor wenden wij ons naar Kants ‘*Kritik der Urteilskraft*’, waarin hij zijn esthetica van het sublieme toelicht. Hierin plaatst hij bijvoorbeeld de menselijke ervaring van onweer, donder en bliksem en de angst die dit teweegbrengt, als ervaring van het esthetische sublieme. De verklaring luidt dat het sublieme zich manifesteert als de onmogelijkheid van de mens om bepaalde natuurlijke elementen en voornamelijk de onrust die het teweegbrengt, te vatten of te controleren.⁵³ Een gelijkaardige visie

⁵⁰ Onderwijs is voor Rousseau de aanleiding van de ‘eigenliefde’ waartegen hij pleitte. In tegenstelling tot de ‘liefde voor het zelf’ was eigenliefde gebaseerd op de ideeën van anderen over ‘Het zelf’ en dus een vals zelfbewustzijn. Hierbij kunnen we ook kort vermelden dat de idee dat men niet afhankelijk mag zijn van de meningen van anderen volgens Rousseau slechts van toepassing is op het mannelijke geslacht. In tegenstelling tot mannen hoorden vrouwen wél op die manier opgevoed te worden. Vrouwen waren in Rousseaus natuurfilosofie gemaakt om bemind te worden door mannen en vooral niet om zelfstandig te handelen. In de tijdgeest en binnen de kaders van de filosofie is dit te plaatsen, maar we moeten ons steeds bewust blijven van grote namen uit de geschiedenis en de misogynie taal die zij hanteerden. Hierop zijn recentelijk een aantal kritieken gekomen vanuit de genderstudies die aantonen dat het ‘genie’ uit de 18^{de}-eeuw tot op vandaag enerzijds een onmiskenbare bijdrage leverde, maar dat we als onderzoekers ook kritisch moeten nadenken over andere zaken die mogelijks in de tegenwoordige tijd niet langer bijdragen aan een constructieve verhandeling.

⁵¹ Joseph H. Lane, "Reverie and the return to nature. Rousseau's Experience of Convergence," *The Review of Politics*, 68, nr.3 (2006): 487.

⁵² Lane, "Reverie," 475.

⁵³ Michael Gaudio, ‘Magical Pictures, or observations on lightning and thunder, occasion’d by a portrait of dr. Franklin,’ in *Art and the Aural Imagination in the Atlantic World* (University of Minnesota Press, (2019), 85-6.

op het sublieme is deze van de Britse filosoof Edmund Burke (1729 –1797). Hij onderzocht in ‘*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*’ uit 1757 het sublieme als een grootse, angstaanjagende kracht die mensen niet kunnen vatten. Het opwekken van ongemak, angst of onveiligheid zijn aspecten van ‘the sublime horrific’, of het angstaanjagende sublieme.⁵⁴ Dit werd door kunstenaars geëvoceerd door afbeeldingen van natuurlandschappen waarop zaken afgebeeld werden die buiten de menselijke controle vallen. Kunstenaars trokken oceanen over en trokken naar de Europese Alpen, of naar vulkanen om afbeeldingen te maken van de gigantische rotsen, bergen, oceanen, vulkanen en vulkaanuitbarstingen.⁵⁵ Deze zaken veroorzaakten volgens Romantische schilders diepe emoties van onrust, geëvoceerd door het sublieme. Door aanhoudende spanningen tussen Groot-Brittannië en Frankrijk in de aanloop naar de Napoleontische oorlogen tussen 1804 en 1815, trokken Britse kunstenaars vaker hun eigen land in, op zoek naar sublieme landschappen. Deze vonden ze in de Welsh Mountains en ‘The Lake District’.⁵⁶ (cf. Wordsworth) Al vroeger zien we in Frankrijk gelijkaardige tendenzen in de schilderkunst. Het werk van Philippe Jacques de Loutherbourg, ‘Coalbrookdale’ (zie afb 2) werd geschilderd tijdens één van zijn reizen door Engeland.

⁵⁴ Novak *Eighteenth-Century English Literature*, 141.

⁵⁵ Facos, *An introduction*, 114-5.

⁵⁶ Facos, *An introduction*, 116.



Afbeelding 2: Philippe Jacques de Loutherbourg, *Coalbrookdale by night*, 1801, olieverf op doek, 68 x 106.7cm, London, Science Museum, 1952-452.

De focus van de schilder lag voornamelijk bij de vlammen en rook van de staalfabriek in Madeley Dale, Shropshire, hetwelk een verontrustende sfeer creëert. In het werk zien we de idee van Burke's sublime horrific duidelijk veruitwendigd door de grote nadruk op de hoge vlammen en rookpluimen. Het tafereel op het voorplan speelt, ondanks de narratieve kwaliteit ervan, niet langer de hoofdrol.

De natuur als muze van Romantische dichters

Poëzie is een van de oudste kunstvormen en heeft dus tot op heden verschillende transformaties ondergaan. De Romantiek is in dit opstel al verschillende keren beschreven geweest als een 'ziel' of een specifieke houding tegenover externe, alsook interne sferen. Net als in de beeldende kunsten kan er in de poëzie een kunsthistorische definitie van vastgelegd worden om de verzameling van werken uit deze periode te categoriseren.

Richting Romantische poëzie

De overgang naar de Romantiek kunnen we in de Britse literatuur duidelijk vastpinnen door het manifest van Coleridge en Wordsworth. Echter, de aanloop naar de Romantiek en de herwaardering van de natuur als primair kenmerk ervan kunnen we het best beschrijven als een erfenis uit de eeuw die voorafging aan het manifest. Het Classicisme uit de 18^{de}-eeuw en de Romantiek uit de 19^{de}-eeuw worden vaak recht tegenover elkaar geplaatst als tegenpolen waarvan de ene staat voor complete negatie van emoties in functie van de overwinning van de geest en de menselijke rede en de ander voor het loslaten van regels en de zucht naar intense emoties en natuurlijke instincten. Zoals alle processen in de geschiedenis echter, hoort deze 'overgang' genuanceerder beschreven te worden.

Het is een feit dat Classicistische poëzie, zeker tijdens haar hoogtepunt, gelijkgesteld werd aan realisme, didactiek en satire. Daarnaast zijn ook religieuze invloeden op de literatuur nog verschillend van de Romantische visies, zeker de 18^{de}-eeuwse visie van de natuur als de zuiverste indicatie van God.⁵⁷ Toch zien we daarnaast ook dat men in diezelfde eeuw, tijdens dewelke de gelijktijdige Rococo-periode een vlucht nam, begon te pleiten voor emotionaliteit en oprechtheid in literatuur, meer dan voor het beperkende humoristische genre uit de eerste helft van de 18^{de}-eeuw.⁵⁸ Het werk van Daniel Defoe 'Robinsons Crusoe' uit 1719, het dagboek van een jongen die strandt op een onbewoond eiland en de confrontaties met de natuur, maar vooral met zichzelf, beschrijft, lag aan de basis van een golf van werken die eenzelfde stemming weergeven van

⁵⁷ Novak, *Eighteenth-century English literature*, 23.

⁵⁸ Novak, *Eighteenth-century English literature*, 6.

eenzaamheid, maar ook de verschrikkingen van de woeste natuur die de mens overvalt.⁵⁹ De volgende generatie van dichters en schrijvers volgen de lijnen van het nieuwe genre en verwerken deze ideeën omtrent de natuur op hun wijze in hun kunst. Dit lezen we bijvoorbeeld in het werk van de dichter Mark Akenside over de passionele, emotionele band tussen de mens en de natuur, deze notie zal later verheven worden door William Wordsworth. In de 18^{de}-eeuwse literatuur vinden we ook alvast vroege aspecten van Burke's notie van de grote, angstaanjagende sublimiteit alvast terug. In de praktijk werd de aandacht echter voornamelijk gevestigd op de ophemeling van de eigen private tuinen, dus nog niet op de overwoekerende natuur die later beschouwd werd als het ideaal. Verschillende dichters trokken zich terug in de tuin om in isolatie korte gedichten neer te pennen, in de vorm van odes, ballades of elegieën, over oprechte emoties.⁶⁰

Door de langzame opkomst van emotionaliteit en de trends van enerzijds de woeste natuur (in relatie tot het gebrek aan menselijke weerbaarheid hiertegen) en anderzijds de dichters in de – weliswaar rationeel – aangelegde tuinen hoort de heropleving van de natuurlijke landschappen niet als een abrupte omslag begrepen te worden, maar eerder als een voorzichtig doorsijpelen van trends, vernieuwingen en methodes. De 18^{de}-eeuwse vraagstukken werden door de Romantici niet opgelost, noch verworpen. Eerder werden ze vanuit hernieuwde standpunten bekeken en in vraag gesteld.

Romantische poëzie: Algemeen

In de 19^{de}-eeuw lijken Romantische kunstenaars een interesse te delen in het verwerken van filosofische ideeën en sociale kritieken in hun kunst, waarmee ze de gangbare normen uitdaagden. In dit opzicht bekijken we de besproken thema's uit de voorgaande uiteenzetting van de Romantische schilderkunst om ook in de poëzie een reactieve tendens in de vorm van een appreciatie van de natuur te vinden. Er zijn natuurlijk essentiële verschillen tussen beiden, waarvan het grootste de nood aan verbeelding is door het talige aspect van de dichtkunst. Ondanks de verschillende draagvlakken in de media zien we dat de universele karakteristieken ook in de poëzie

⁵⁹ Novak, *Eighteenth-century English literature*, 23.

⁶⁰ Novak, *Eighteenth-century English literature*, 110.

aanwezig zijn (eg. Realisme, de vlucht in de natuur als nood aan stabiliteit, het sublieme), al dan niet in een verschillende vorm. We zullen zien dat de eigenschappen die we aan de hand van schilderkunst hebben opgesplitst, hier meer met elkaar vervlochten geraken. Om alle samenwerkende concepten in de poëzie te verduidelijken kunnen we ons het makkelijkst richten naar de 'dichter van het oor', of de 'dichter van de natuur': William Wordsworth.⁶¹

De natuur als Wordsworths muze

Romantisch Realisme

De titel 'dichter van de natuur' werd hem niet zomaar toegekend. Wordsworth groeide op in een natuurrijk gebied in Engeland in de Lake District, waardoor hij al van jongs af aan een tamelijk unieke band creëerde met zijn landelijke, natuurrijke omgeving.⁶² Later trok hij zoals vele andere kunstenaars, door de onstabiele politieke situatie tussen Groot-Brittannië en Frankrijk veel rond in zijn thuisland om er sublieme ervaringen op te doen. Het oeuvre van Wordsworth wordt regelmatig opgedeeld in drie fases, waarin zijn persoonlijke relatie met de hem omringende natuur zich ontwikkelde tot hij de natuur uiteindelijk als filosofische materie zag. De natuur werd voor hem een transcendente, goddelijke en immer aanwezige leermeester van de mens. Het correct beschrijven van de omgeving werd door Wordsworth als een essentiële noodzakelijkheid beschouwd in het schrijven van poëzie. In tegenstelling tot de beeldende kunst, had poëzie nood aan een gepaste taal om de wereld zo correct en gedetailleerd mogelijk weer te geven. Bovendien moest men de sterke emoties die aan het landschap gekoppeld waren, via hetzelfde – talige – medium overbrengen.

Als we de pijlers uit de aanvang van dit hoofdstuk bekijken, zien we drie tendenzen in de Romantische kunsten. Ten eerste de drang naar het afbeelden van de omgeving, in eender welke vorm deze zich ook manifesteerde. Daarnaast werd aan de hand van de mentaliteitsgeschiedenis de zucht naar de landschapsschilderkunst vermeld die aantoonde dat er een vlucht naar de natuur

⁶¹ Huang, Pei, en Fu, "On lyrical poetry of Wordsworth, a poet of nature," *Advances in Literary Study* 2 nr. 4 (2014): 113.

⁶² Huang, Pei, en Fu, "On lyrical poetry," 115.

plaatsvond die tegelijk een vlucht was naar een mooie herinnering uit nood aan stabiliteit. Uiteindelijk bespraken we de sublimiteit van de natuur en de rol van deze filosofische gedachte in de kunst. We bekijken deze kenmerken in de poëzie van Wordsworth als de dichter van de natuur. De gedichten uit Wordsworths vroege fase veruitwendigen zijn jeugdige enthousiasme jegens de natuur, alsook de sensorische ervaring ervan. Hij beschrijft zichzelf in de natuur en wat hij er waarneemt.⁶³ Deze werken sluiten naadloos aan bij de realistische tendens in de kunsten, die de wereld rondom ons zo waarheidsgetrouw mogelijk afbeeldde. Het werk '*Tintern abbey*' uit het eerder aangehaalde 'Lyrical Ballads' uit 1798 is voor veel onderzoekers een bruikbare bron om de vroege fasen te duiden. Hij beschrijft erin de relatie die hij had met zijn omgeving tijdens zijn jonge jaren, alsook zijn tienerjaren. Tijdens deze eerste fasen focust hij louter op het plezier dat hij ervaart door zich in de natuur te begeven terwijl hij opgroeit. Er is nog weinig notie van sublimiteit of transcendentie te vinden. In het volgende fragment beschrijft hij retrospectief de ervaringen die hij als jongere had in de natuur.

And now, with gleams of half-extinguished thought,
With many recognitions dim and faint,
And somewhat of a sad perplexity,
The picture of the mind revives again:
While here I stand, not only with the sense
Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years. And so I dare to hope,
Though changed, no doubt, from what I was when first
I came among these hills; when like a roe
I bounded o'er the mountains, by the sides
Of the deep rivers, and the lonely streams,
Wherever nature led: more like a man
Flying from something that he dreads, than one
Who sought the thing he loved. For nature then

⁶³ J. Mark Smith, "'Unrememberable' Sound in Wordsworth's 1799 'Prelude'", 505.

(The coarser pleasures of my boyish days
And their glad animal movements all gone by)
To me was all in all.⁶⁴

Tegelijkertijd echter, zien we in het begin van dit fragment, in de beschrijving van zijn gedachten en zijn gevoelens, een voorbode van zijn latere fase. De eeuwwisseling is in de carrière van Wordsworth het moment waarop hij van een 'pure, realistische' naar een platonische omgang met de natuur overschakelt.⁶⁵ De natuur wordt een moraliserend concept, een leermeester. Hij kijkt niet langer met 'a painter's eye' naar het landschap, maar beschouwt het als een sfeer die hij als dichter, hoort te vertalen en – vooral – te ontcijferen.⁶⁶ In de latere stadia van Wordsworths oeuvre is het onderwerp van zijn poëzie niet langer zichzelf, noch zijn werkelijke ervaringen, maar veeleer de natuur als een sublieme kracht die op hem inwerkt, waardoor er een tweedeling in zijn relatie met de natuur verschijnt. Enerzijds hoort de lezer een eeuwige sublimiteit aan te voelen door de vertaling van die kracht door de dichter.⁶⁷ Anderzijds blijft de letterlijke afbeelding van de natuur, zoals we in zijn vroege werken terugvinden, gehanteerd in de vorm van poëtische beschrijvingen van visuele of auditieve kenmerken.

We koppelen terug naar het begin van dit essay. 'Lyrical ballads' is als manifest van de Romantiek een van de duidelijkste voorbeelden van Wordsworths latere denkwijze. Inhoudelijk zien we beschrijvingen van zijn jeugdijaren en het pad der ontwikkeling dat hij doorheen zijn actieve jaren aflegde. In het voorwoord legt hij achterliggende vormelijke en filosofische beschouwingen en veranderingen uit. Hij toont aan dat niet enkel zijn notie van de natuur verandert, maar op de eerste plaats de betekenis van zijn eigen status als dichter en zijn eigen kunstvorm. In onderstaand fragment beschrijft hij zijn 'volwassen' beeld van dichters als transcendente kunstenaars. Eerder dan iemand die beschrijft wat hij rondom zich ziet en hoort, wordt de dichter een verheven,

⁶⁴ William Wordsworth, "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey," regels 58-75.

⁶⁵ Seymour Lainoff, "Wordsworth's final phase: glimpses of eternity," *Studies in English Literature, 1500-1900* 1, nr. 4 (1961): 63.

⁶⁶ Somnath Sarkar, "Wordsworth's attitude towards nature in Tintern Abbey," laatst geraadpleegd op 28 juni 2022, <https://www.eng-literature.com/2018/10/trace-wordsworth-attitude-towards-nature-as-revealed-tintern-abbey.html>.

⁶⁷ Lainoff, "Wordsworth's final phase," 69.

emotioneel individu die gedifferentieerd wordt van de 'normale mens' door een sterkere emotionaliteit, een betere uiting van gevoelens en vooral door de uiting van gevoelens die zonder externe impulsen – dus louter door verbeelding – worden opgeroepen.

“Taking up the subject, then, upon general grounds, I ask what is meant by the word Poet? (...) He is a man speaking to men: a man, it is true, endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind; a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him; delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings-on of the Universe, and habitually impelled to create them where he does not find them. To these qualities he has added a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present; an ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events, yet (especially in those parts of the general sympathy which are pleasing and delightful) do more nearly resemble the passions produced by real events, than anything which, from the motions of their own minds merely, other men are accustomed to feel in themselves; whence, and from practice, he has acquired a greater readiness and power in expressing what he thinks and feels, and especially those thoughts and feelings which, by his own choice, or from the structure of his own mind, arise in him without immediate external excitement”.⁶⁸

De overgang naar zijn latere visie op het dichterschap en zijn eigen poëtische werken draagt een transcendentie in zich mee. Hij geeft kracht aan de verbeelding, de emoties en het intens aanvoelen daarvan van de dichter, meer dan anderen ooit zouden kunnen doen. Poëzie is de “spontaneous overflow of powerful feelings”⁶⁹ die in het hele wezen van de dichter vervat zitten en enkel via zijn emotionele expressie de buitenwereld kunnen bereiken.

Toch vinden we ook hier Realistische tendenzen terug in het werk, zoals de literaire afbeelding van de sferen van lagere klassen. De focus op sociale ongelijkheid had in eerste instantie te maken met de snelle veranderingen die plaatsvinden in de steden die zorgden voor sociale verdeeldheid. In de inleiding van deze thesis werd het voorwoord van Wordsworths 'Lyrical Ballads' alvast kort vermeld in de vorm van het gebruik van simpelere, losse taal in de plaats van starre, Classicistische

⁶⁸ William Wordsworth, “Preface to lyrical ballads (1802 version),” laatst geraadpleegd op 1 maart 2022, <https://genius.com/William-wordsworth-preface-to-lyrical-ballads-1802-version-annotated>.

⁶⁹ Abrams, *The mirror and the lamp*, 88.

taal. In hetzelfde voorwoord verklaart hij ook de aanwezigheid van de beschrijving van rustieke sferen in verstaanbare termen – in tegenstelling tot de hoge stedelijke taal – waarmee hij een realistische tendens aanhoudt. Hij meende net door de afbeelding van het rustieke leven aan de hand van de taal van de lage-en-middenklassen, elementaire gevoelens behapbaar te maken en de menselijke passies te verzoenen met de eeuwige schoonheid van de natuur, hetgeen wij kunnen beschouwen als een topoi, of vehikel om emoties over te brengen.⁷⁰

De zucht naar stabiliteit

Keren we daarnaast terug naar de mentaliteitsgeschiedenis, dan kunnen we ook bij Wordsworth een bepaalde mate van spanning vinden, of liever gezegd een vurige drang naar rust. Door de aanloop naar de Napoleontische oorlogen, in combinatie met een intense stedelijke, sociale en politieke ommekeer, werd ook Wordsworth geconfronteerd met lelijkheid, instabiliteit en angst. Romantische dichters verzetten zich tegen vernieuwingen die de menselijke emoties en verbeelding afvlakten en ze vervingen door machinale functionaliteiten.⁷¹ In poëzie werd industrie niet vermeden, maar wel naast de contrasterende, idyllische landelijkheid geplaatst. In het artikel van Özge Güvenç wordt de Romantische band met de natuur verduidelijkt:

“Nature was the most important source of inspiration for the Romantic poets. It was regarded as the ideal place where human soul could be healed from the wounds inflicted by the industrialized urban life. By becoming one with nature, man could express his feelings from the heart. For the Romantics, imagination was the power of the poets, which enabled them to perceive common life from an unconventional perspective.”⁷²

Dit lijkt op een gelijke wijze een zucht naar stabiliteit zoals we in de eerdere uiteenzetting over de schilderkunst zagen. Het is echter interessant te zien dat er alvast een verwijzing gemaakt wordt naar de verbeelding van de dichters die sterk gelinkt wordt aan de natuurlijke omgeving, weg van de steden. Hier is de zucht naar stabiliteit geen werkelijke weergave van het landschap, maar het landschap dat dichters toelaat hun verbeelding te verkennen en op zoek te gaan naar innerlijke

⁷⁰ Wordsworth, “Preface to lyrical ballads (1802 version)”

⁷¹ Güvenç, “William Blake and William Wordsworth’s reactions to the industrial revolution,” 114.

⁷² Güvenç, “William Blake and William Wordsworth’s reactions to the industrial revolution,” 2.

rust en zelfexploratie. Het realisme is hier niet louter een beschrijving die eigen is aan poëzie, maar een brug naar de verbeelding van de dichter.

Het sublieme

Uiteindelijk komen beide factoren samen in de sublieme natuur uit Wordsworths latere gedichten. We zagen alvast een transcendentie van zichzelf als kunstenaar en dientengevolge een verheffing van de natuur tot een ultieme aanwezigheid, harmonieus en eeuwig schoon. We plaatsen de filosofische omwenteling in zijn werken in een juxtapositie met de stelling van Rousseau omtrent educatie uit Emile en zijn terugkeer naar de natuur zoals in zijn 'Rêverie'. Wanneer we beide naast elkaar leggen zien we de grootste invloed van Rousseau op Wordsworth in de idee van de natuur als ultieme leermeester. Evenals Rousseau verwerpt Wordsworth een menselijke superioriteit tegenover de natuurlijke omgeving. Ze veronderstellen beiden dat de natuur, als een goddelijke kracht, de mens onderhevig maakt aan haar veruitwendigingen, dat de mens in harmonie kan leven met die kracht en dat dit de meest educatieve kracht is die er bestaat.⁷³ Los van de maatschappelijke standaarden van ontwikkeling, educatie en emotionele controle zien ze in de kracht van de natuur en de impact van die kracht op de mens het ware, goddelijke alles. Zoals Wordsworth wegvlucht van de industrialisering verwijt Rousseau de mens het vernielen van de natuur en zoals Wordsworth de natuur als transcendente leermeester beschouwt, verwijt Rousseau het corrupte, maatschappelijke educatiesysteem de vervreemding van de natuurlijke menselijke aard, in de vroege stadia van ontwikkeling van kinderen en jongeren.

We keren nog even kort terug naar 'Tintern Abbey'. Eerder lasen we hierin Wordsworths relatie met zijn omgeving als een ruwe, dierlijke vlucht van het ongewenste. Verder in het werk zien we zijn ontwikkelde notie van de sublimiteit van de natuur, ontplooid doorheen jaren van creatie en ervaring in de Lake District.

To look on nature, not as in the hour

⁷³ Somnath Sarkar, "William Wordsworth as a nature poet," laatst geraadpleegd op 23 juni 2022, <https://www.english-literature.com/2021/09/william-wordsworth-as-a-nature-poet.html>.

Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
The still sad music of humanity,
Nor harsh nor grating, though of ample power
To chasten and subdue.—And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.⁷⁴

Wordsworth spreekt niet langer de natuur aan als een verzameling van waarneembare aspecten, maar lijkt in 'Tintern Abbey' te spreken over en te zoeken naar een onzichtbare geest die desalniettemin de volledige, waarneembare natuur omvat.

Het auditieve karakter van de natuur als poëtisch ideaal

'De natuur' is een paraplueterm waarin tal van kleinere onderwerpen vervat zitten die steeds gebruikt werden door dichters. Soms om bepaalde interne, emotionele toestanden te veruitwendigen, soms louter als een ode aan de schoonheid ervan en soms als deel van de grotere kunst-filosofische overtuiging dat de natuur een subliem gegeven is dat we als mens nauwelijks kunnen vatten, behalve via kunst. De rivieren, wolken, bergen of wind hadden nauwelijks enkel hun primaire betekenis in de poëzie. De natuur lag aan de basis van alles. Het is alles wat is en kan zijn, alles met potentieel tot en alles wat aanleiding geeft om dit potentieel te realiseren tot een volledig circulaire, organische ontwikkeling.⁷⁵

⁷⁴ William Wordsworth, "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey," regels 89-103.

⁷⁵ Carl Woodring, "Nature and art in the nineteenth century," *Journal of the Modern Language Association* 92, nr. 2 (1977): 193.

Poëzie is *an sich* een verzameling van expressieve tekens, vervat in een vorm die bestaat uit de juxtapositie van die tekens als een doelbewuste ordening van de tijd.⁷⁶ Het gaat dus, om het werk van Ferdinand De Saussure hier toe te passen, om de semiotische verhouding tussen de woorden of betekenaars (signifié) en hun betekenis (signifiant).⁷⁷ Het woord als taalteken draagt een beeld in zich mee, hetwelk we als lezer ontcijferen en samenvoegen met de erop voorgaande en volgende betekenissen om de inhoud van het volledige werk te begrijpen. We kunnen daar echter een derde laag aan toevoegen uit de studies naar afbeeldingen van Roland Barthes. Hij beschrijft ontcijferings- systemen die ons enerzijds een directe betekenis van afbeeldingen laten afleiden. Anderzijds beschrijft hij het systeem van connotatie, waarin de tekens van andere systemen nodig zijn om betekenaars te maken van dat wat men ontcijfert.⁷⁸ Deze symbolische laag is volledig afhankelijk van een rationeel, antropologisch bewustzijn dat, door de verschillende achtergrond ervan, voor elke lezer een verschillende betekenis meedraagt.⁷⁹ Het is op basis van de verschillende factoren en hun connotatieve verbinding tussen die factoren dat we Romantische poëzie horen te lezen en dus betekenis te geven.

Daartegenover kunnen we ons nog kort de vraag stellen of de dichter wel zo'n veelzijdige interpretatie of net één specifieke idee voor ogen had tijdens het creatieproces. In het genieten lijkt Barthes' notie van '*a véritable semiurgy*' een mogelijke verklaring. De term slaat op een aspect van de kunst waaraan hij een quasi-goddelijke status geeft.⁸⁰ Overeenkomstig met de notie van het auteursstandpunt beschrijft Barthes de geniale idee van de kunstenaar dat in de tekst vervat zit en via een open verbinding tussen de idee, het medium en de lezer, kan ontcijferd worden. Als de kunstenaar God is, is de lezer een priester die de goddelijke woorden moet ontcijferen.⁸¹ We kunnen ons dus de vraag stellen of het de dichter was die één specifieke idee wou overbrengen; of de lezer die altijd via een connotatieve ontcijferingsmethode betekenis

⁷⁶ Lawrence Kramer, *Music and poetry. The nineteenth century and after* (Berkeley: University of California Press, 1984), 4-5.

⁷⁷ Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Payot, 1960), 97-104.

⁷⁸ Roland Barthes, "The rhetoric of the image," In *Image – Music – Text*, vert. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 37.

⁷⁹ Barthes, *The rhetoric of the image*, 37.

⁸⁰ Kramer, *Music and poetry*, 6.

⁸¹ Roland Barthes, *S/Z*, vert. Richard Miller (New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc, 1974), 174.

onttrekt uit de woorden. Het gedicht als drager van betekenis blijft een suggestieve kunstvorm die zich net niet altijd zo 'zelf-verklarend' kan opstellen naar de lezer toe, waardoor er in principe zelden een unanieme besluitvorming omtrent haar betekenis kan bestaan.

Poëtische woorden beschouwen we daarom als kleine betekenisdragers die aan de hand van een combinatie van al hun betekenissen, een symbolische betekenis kunnen weergeven aan de lezer, zij het als een multilaterale betekenisdrager, of goddelijk woord van de dichter. Het zou onvoldoende zijn louter te kijken naar ideeën en processen rondom de poëzie om haar link met de natuur te bestuderen. Naast een kaderende bespreking van de invloed van een opvallende terugkeer naar de natuur en de invloed daarvan op het creatieproces, speelt natuur ook als een belangrijke betekenisdrager een grote rol.

In de Romantische poëzie komen er verschillende 'beelden' aan bod. Beelden van imaginaire sferen, emoties, kleuren, geuren en geluiden. Wanneer besprekingen van de natuur voorkomen, en besprekingen van de waarnemingen in het landschap, lijken die een portaal naar een geïdealiseerde wereld te openen. Het is niet louter wat afgebeeld wordt, maar de synesthetische verbinding tussen de primaire betekenissen van de woorden en de emotionele verhevenheid die gecreëerd wordt door de doelmatige weergave van voorzichtig uitgekozen woorden die de lezer een diepere, of net hogere, betekenis kunnen laten aanvoelen. We overlopen in de zoektocht naar het poëtisch ideaal van de natuur een aantal frequent terugkomende 'beelden' en hun betekenis in de werken van de dichter van het oog en de dichter van het oor: John Keats en William Wordsworth. Zij staan bekend om hun poëzie die een sterke nadruk legt op de waarneming en uitbeelding van het landschap aan de hand van uitzicht en klank. We overlopen de thema's van zangvogels zoals de nachtegaal of de kneu, de zee en de stilte.

Zangvogels

De nachtegaal is een archetypische stijlfiguur die al sinds de vroege Oudheid via de literatuur wordt doorgegeven over generaties heen en vaak gebruikt wordt als symbool voor de aankondiging van

de lente, de nacht en rouw.⁸² Homeros beschreef de nachtegaal in zijn Odyssee in de woorden van Penelope “*When springtime has just begun*”.⁸³ Het is echter de mythe van de bloeddorstige Aedon die de zoon van Niobe probeerde te doden, maar per ongeluk haar eigen zoon doodde en door Zeus in een nachtegaal werd veranderd, die aan de basis ligt van de duisterdere beeldvorming van het dier. Aedon zingt mooi als een nachtegaal, maar betreurt en beklagt de dood van haar zoon tot in de eeuwigheid.⁸⁴ In de tragedie van Sophocles werd de mythe omgevormd. Hij beschreef het verhaal van Thereus, Procne en haar zus Philomela.⁸⁵ De Atheense prinses Procne werd uitgehuwelijkt aan Thereus, koning van Thracië. Omdat ze heimwee had vroeg ze aan hem haar zus uit Athene naar haar te escorteren, zodat ze elkaar gezelschap konden houden. Thereus ging in op haar verzoek en ging Philomela halen. Op de terugweg echter, verkrachtte hij haar en sneed haar tong af om te voorkomen dat ze de gebeurtenis zou vertellen aan haar zus. Philomela weefde daarom een gewaad met de afbeelding van de gebeurtenissen en toonde het toch aan Procne toen ze aankwamen. Procne en Philomela zonnen op wraak en doodden Thereus’ zoon Itys, waarna ze hem kookten en serveerden als maal aan de onwetende Thereus. Toen hij te weten kwam dat hij zijn zoon had opgegeten wou hij op zijn beurt wraak nemen op de zussen. Uit misnoegdheid over het huishouden kwam de oppergod Zeus echter tussen beide en veranderde hen alle drie in vogels. Thereus werd een hop, Philomela een zwaluw en Procne een nachtegaal. De nachtegaal is dus ook hier niet louter een symbool voor zuiver klinkend gezang en een uiting van de aanvang van de lente, maar ook een teken van geweeklaag, rouw en spijt.⁸⁶ In het artikel ‘*Nature and art in the Nineteenth century*’, geschreven door Carl Woodring, wordt de nachtegaal als een luguber diertje beschreven, vaak voorkomend in Romantische gedichten als blijk van de terugkeer naar de natuur.⁸⁷

⁸² Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols* (Cambridge University Press, 1999), 136, laatst geraadpleegd op 18 juli 2022, <https://www.cambridge.org/core/books/dictionary-of-literary-symbols/A68067A652398C83A5631073BDE378E2>.

⁸³ Ferber, *A dictionary of literary symbols*, 137.

⁸⁴ Ferber, *A dictionary of literary symbols*, 137.

⁸⁵ Ook via de taal wordt verwezen naar de nachtegaal en haar gezang. Aedon betekent in het Latijn Nachtegaal en Philomela ‘liefde voor muziek’. De band met het gezang van de nachtegaal wordt dus ook via de namen van de mythologische figuren veruitwendigd.

⁸⁶ Aara Suksi, "The poet at Colonus," *Mnemosyne* 54, nr. 6 (2001): 647.

⁸⁷ Woodring, "Nature and art in the nineteenth century," 193.

Ode to a Nightingale

Keats staat enerzijds bekend om zijn gedichten die geïnspireerd werden door de natuur, maar leek anderzijds niet zo 'aangedaan' te zijn door de natuur zoals bijvoorbeeld Wordsworth liet blijken uit zijn gedichten.⁸⁸ Keats haalde in tegenstelling tot Wordsworth, geen inspiratie uit de werkelijke ervaring van de natuur, maar veeleer uit de idee van sublimiteit die ze hem gaf, de literaire associaties die hij ermee maakte of de aanzet die de natuur hem gaf tot het verzinnen van fictieve verhalen in natuurlijke oorden.⁸⁹ We bekijken zijn 'Ode to a Nightingale' uit 1819 en belanden onmiddellijk op een kruispunt tussen een sensatie van de natuur en de onderliggende betekenis van die ervaring. Het gedicht past in de Romantische traditie van een personage die een omgeving beschrijft, maar daarmee tegelijkertijd zijn emoties weergeeft. De spreker geeft in de eerste stanza het dier weer als een vrolijk wezen dat met een kenmerkende eenvoud de zomer bezingt. Het gedicht is echter niet opgedragen aan een specifieke (de) nachtegaal waarmee de dichter in contact kwam, maar wel aan *een* nachtegaal (Het is Ode to *a* nightingale, niet Ode to *the* of *this* nightingale). Elke nachtegaal is een zingend wezen, een performer. Het dier, waarvan elk exemplaar overeenstemmend is aan de definitie ervan, is niet louter een symbool voor een natuurlijke, eindeloze creativiteit; elke nachtegaal, (dus ook elke 'een nachtegaal') is er een werkelijke representatie van.⁹⁰ Het is pas in de vierde en vijfde stanza's dat de melancholische ervaring van de spreker tegenover het vrolijke gezang verduidelijkt wordt. Het is niet de vogel, noch haar gezang dat melancholisch is, maar de spreker zelf. Hij wordt zich bewust van de afstand tussen de (een) vogel en zichzelf. Zijn werklast en taal staan tegenover de vrije creatie en het gezang van de vogel. Hij probeert zich te verplaatsen in het gezang, door de ervaringswereld van de vogel (haar 'Umwelt') te beschrijven. Hij wil zichzelf transformeren in de vogel om één te worden met de eindeloze creativiteit ervan.⁹¹ Het auditieve aspect van de vogel wordt in eerste instantie geïdealiseerd als een vorm van natuurlijke schoonheid, maar het primaire onderwerp van

⁸⁸ Edleen Begg, "Keats and nature," *Studies in English* 27, nr. 1 (1948): 178-9.

⁸⁹ Begg, "Keats and nature," 181.

⁹⁰ Onno Oerlemans, *Poetry and animals. Blurring the boundaries with the human* (New York: Columbia University Press, 2018), 25.

⁹¹ Oerlemans, *Poetry and animals*, 26.

het werk is de overpeinzing van de spreker over zijn bewustwording van de eindigheid van het leven, zoals we in de mythes ook zagen, en daartegenover de oneindigheid van de kunsten.⁹²

The Green Linnet

Net als Keats beschrijft Wordsworth in zijn gedicht *'The green Linnet'*, welk hij drie jaar eerder schreef, een gelijkaardige idealisering van vogelgezang. De dichter schetst een samenkomst met vrienden in de tuin op een zonnige dag. De vrolijkste gast die er aanwezig is, is echter de kneu: een kleine zangvogel die zich verstopt tussen takken en bladeren. De reputatie die Wordsworth heeft als de dichter van het oor wordt in dit gedicht sterk bevestigd.⁹³ Hij schrijft, in tegenstelling tot Keats die een imaginaire wereld schetst, over een realistische ervaring met het vogeltje.⁹⁴ Hij zoekt het omdat hij het hoort zingen, maar het laat zich moeilijk vinden. In tegenstelling tot andere vogels, vlinders of zelfs bloemen, is de kneu een eenzame vogel die zijn aanwezigheid enkel laat kennen dankzij zijn gezang. De paradoxale kenmerken van de kneu die enerzijds niet te vinden is, maar zijn aanwezigheid toch duidelijk weet te maken, kunnen enerzijds gelezen worden als een allegorische voorstelling van de geest van de natuur waarnaar Wordsworth zoekt in *'Tintern Abbey'*; onzichtbaar, maar toch immer aanwezig.⁹⁵ De eenzaamheid van de vogel echter, lijkt ondanks de onschuldige, eenvoudige beschrijving van het tafereel, door de dichter geïdealiseerd en vooral geïnternaliseerd te worden, net zoals Keats de afstand tussen zichzelf het dier probeerde te overbruggen.⁹⁶

Wordsworth zag de natuur als een zekerheid, iets plots en onbedoeld. Het woord ingrijpend (of zoals Wordsworth het zelf beschreef: *'Intervenient'*) wordt hiervoor gebruikt. Hij zag de natuur waarmee hij in contact kwam, als een toevalligheid. In het artikel rond natuurlijke geluiden van Wordsworth verklaart Mark Smith: *Intervenient nature is remembered as a mood rather than as any kind of definite sensation. It is another name for Wordsworth's famous "blankness," and his indefinite "this"; and as a concept it goes some way to explaining his obsession with sound*

⁹² "Nature. John Keats, selected poems," laatst geraadpleegd op 24 juli 2022, <https://crossref-it.info/textguide/john-keats-selected-poems/40/3048>.

⁹³ Oerlemans, *Poetry and Animals*, 28.

⁹⁴ Smith, "'Unrememberable" Sound in Wordsworth's 1799 "Prelude", 506.

⁹⁵ Oerlemans, *Poetry and animals*, 29.

⁹⁶ William Wordsworth, "The green linnet," laatst geraadpleegd op 17 juli 2022, <https://www.poemofquotes.com/williamwordsworth/greenlinnet.php>.

(beyond, that is, the interest one would properly expect from any poet).⁹⁷ De toevallige ontmoeting met de kneu is meer dan louter een waarneming ervan, maar een plots gevoel. De kneu is een toevalligheid die Wordsworth, aan de hand van haar kenmerken idealiseert en zich eigen probeert te maken, lijkt te antropomorfiseren. Het geluid van de zangvogel betekent voor hem een emotionele zijnsstaat, waarin hij enkel kan vertoeven in zijn verbeelding. Naast de werkelijke gezangen van vogels die dienen als betekenisdragers, beschouwen we later 'The Solitary Reaper' van Wordsworth, waarin hij het gezang van een oogster op eenzelfde lijn plaatst als het gezang van een zangvogel. (Zie: Stilte)

De zee

De zee is al zo lang de mens haar kan aanschouwen een mysterie geweest. Het land is de thuis van de mens, de zee een grote stormachtige vreemde. Het is daarom niet onlogisch dat ze in de literatuur, net zoals de nachtegaal, een symbolische betekenis kreeg. De zee is een teken van chaos, eeuwigheid, tijd (of net tijdloosheid) en het sublieme.⁹⁸ Schrijvers beschouwen haar in relatie met de mens als een moordlustig, oncontroleerbaar en vooral genadeloos fenomeen, waardoor het ook een goddelijke status lijkt te krijgen. In gedichten krijgt de zee desalniettemin een stem. Net zoals rivieren en beekjes ratelen of pruttelen, werden zeeën beschreven met woorden zoals "roar, rage, bellow, pound and chide", volgens de beschrijving van de Romantische dichter Ralph Waldo Emerson.⁹⁹ Zelfs wanneer ze kalm is, lijkt de constante, repetitieve beweging van de zee een soort boodschap te willen overbrengen.¹⁰⁰ Naast een woeste oceaan, lijkt de zee dichters bewust te maken van de eeuwige golfbewegingen en het oneindige circuleren van het water via wolken, regen, rivieren en beken. Daarnaast is het oneindige ook de zee zelf, niet omdat ze geen einde heeft, maar omdat we als mens, een miniem wezen in vergelijking met de zee, het einde ervan nooit kunnen waarnemen van op de kust. Alles wat de mens niet is, is de zee.

⁹⁷ Smith, "'Unrememberable' Sound in Wordsworth's 1799 'Prelude'," 506.

⁹⁸ Ferber, *A dictionary of literary symbols*, 181.

⁹⁹ Ferber, *A dictionary of literary symbols*, 180.

¹⁰⁰ Ferber, *A dictionary of literary symbols*, 180.

By the Sea

We richten ons op een tweede werk van Wordsworth: *'By the Sea'*. In het werk komen een aantal karakterisering van de zee aan bod, die duidelijk maken dat we ook hier de link met (on)eindigheid leggen, hier echter als een goddelijke, sublieme ervaring. In de eerste stanza lezen we alvast over de zee als een goddelijk bestaan.¹⁰¹ Daarna echter, in de tweede stanza (hieronder) beschrijft Wordsworth de eeuwige beweging van de zee, alsook het donderachtige geluid dat daardoor geproduceerd wordt.

The gentleness of heaven is on the sea:

Listen! The mighty beast is awake

And doth with his eternal motion make

A sound like thunder -everlastingly¹⁰²

Het lijkt een sublieme ervaring te zijn van de vergankelijke dichter tegenover de goddelijke, luide en eeuwig voortbewegende golven van de oneindige zee.¹⁰³ Daarnaast zijn ook de lettergrepen in de zinnen als een golfbeweging gevormd. Elke eerste zin van elk stanza heeft er elf, de andere drie telkens negen of tien. Het is hier het geluid van de zee, maar dan in combinatie met de golvende beweging die als betekenisdrager functioneert.

On the Sea

Dit werk van Keats uit 1817 werd geschreven in een periode waarin hij zich verdiepte in Shakespeares *'A Midsummer's nights dream'*. Zoals eerder kort vermeld, haalde Keats vaak inspiratie uit literaire werken en hun associatie met de natuur. Hij keerde zich naar de zee in de hoop er rust te vinden, maar werd er enkel maar herinnerd aan de elfenkoning Oberon uit het theater. Het gedicht is een amalgaam van beelden uit Shakespeares theater, en zijn eigen ervaringen van het zeelandschap.¹⁰⁴ Hij schrijft dan wel over rust vinden bij de zee, maar als een

¹⁰¹ "By the Sea by William Wordsworth: analysis & poem," laatst geraadpleegd op 18 juli 2022, <https://www.poemofquotes.com/williamwordsworth/bythesea.php>.

¹⁰² "By the Sea by William Wordsworth"

¹⁰³ "Nature. John Keats"

¹⁰⁴ Begg, "Keats and nature," 182.

fictief gevoel.¹⁰⁵ Desalniettemin vinden we wel een aantal archetypische elementen terug die hij deelt met Wordsworth. We bekijken de eerste vier lijnen.

It keeps eternal whisperings around
Desolate shores, and with its mighty swell
Gluts twice ten thousand Caverns, till the spell
Of Hecate leaves them their old shadowy sound.¹⁰⁶

Ook hij beschrijft als primair kenmerk het auditieve kenmerk van het eeuwige gefluister van de zee. Dat wordt in het gedicht geëvoceerd door de onomatopoëtische sisklanken in het gedicht. In deze eerste vier lijnen vinden we er maar liefst 15 terug.¹⁰⁷ Daarnaast betreft hij de mythische figuur van hekserij Hecate in het werk. De mythe luidt dat zij als een moederfiguur van de aarde beschouwd wordt, door haar hulp in de zoektocht van Demeter, de godin van de oogst en vruchtbaarheid, naar haar dochter Persefone. Net als Hecate wordt de zee als moederlijke figuur gezien, waar de lucht, als mannelijke goddelijke kracht, recht tegenover staat.¹⁰⁸ De grot van Hecate is bovendien een symbool voor een genezing. De donkere grot is een genezende duisternis, niet door de uitroeiing van die duisternis, maar door de aanvaarding ervan. De sublimiteit van de zee wordt in het werk enerzijds gezocht in het geluid ervan, dat hier tegengesteld aan de luidruchtige schreeuwen, beschreven wordt als een gefluister, maar ook in de beweging van de golven die in de zin '*Gluts twice ten thousand caverns (...)*' beschreven worden. Het werk biedt een beeld van de zee als een mysterieus, maar intens krachtig wezen. Het is, net zoals in Wordsworths werk een angstaanjagend, intrigerend 'iets' dat we als mens niet kunnen vatten, voorspellen of beheersen. Daarnaast is ook de link met de mythologie een factor die bijdraagt aan de betekenis van het werk door de duistere sfeer die over hekserij hangt te evoceren.

¹⁰⁵ Begg, "Keats and nature," 182.

¹⁰⁶ John Keats, "On the Sea," laatst geraadpleegd op 28 juli 2022, <http://keats-poems.com/on-the-sea/>.

¹⁰⁷ "Nature. John Keats, selected poems".

¹⁰⁸ Ferber, *A dictionary of literary symbols*, 179.

Stilte

In een onderzoek naar idealisatie van natuurlijke geluiden lijkt de stilte hier moeilijk te plaatsen. Door de idealisatie van eenzaamheid en kalmte echter, alsook tegen de industriële achtergrond, lijkt dit in nauwe verbinding te staan met de afkeer van die industriële vooruitgang. Stilte is tot op heden een van de meest onbegrijpelijke, tijdloze concepten die de mens al eeuwenlang begeistert met haar efemere doch immer aanwezig karakter. De definitie ervan als een gebrek aan geluid – en dus het absolute tegenovergestelde hiervan – is een logische stelling door de natuurlijke aard van hoe stilte ervaren wordt. Daar ligt echter tegelijkertijd een van de grootste problemen met deze notie ervan. Het lijkt, ondanks de algemeen aanvaarde definitie, beschreven te worden als een onzichtbaar object dat enkel en alleen ervaren kan worden vanuit een persoonlijke confrontatie ermee. We bekijken kort waar het begrip stilte in oude en 19^{de}-eeuwse filosofieën een invulling kreeg die mogelijk de Romantische dichters beïnvloedde.

Reeds in de vierde eeuw N.C. poogde filosoof, theoloog en kerkvader Sint Augustinus Van Hippo de bestaande retorica van Cicero te verzoenen met het Christelijke geloof. Sint Augustinus zorgde in zijn werk, aan de hand van een neoplatonische beschouwing, voor de her-ontmoeting van de retorica met de kennistheorie, alsook voor een ontmoeting tussen retorica en Christendom. Dit deed hij aan de hand van een ‘hertaling’ van de retorica naar een metafysische, theologische taal waarin hij een sterk onderscheid maakte tussen de taaltekens en hun allegorische, metaforische of symbolische betekenis.¹⁰⁹ In zijn studie naar teksten (ook scriptus genoemd), inclusief hun fouten en onbepaaldheden, beschreef hij deze als een noodzakelijke uiting van de inferieure communicatievorm tussen mensen onderling, ten opzichte van de goddelijke communicatie. Via teksten werd het woord van God gedeeld met de mensheid. Zo ook is spraak een noodzakelijkheid van mensen om Gods wil met elkaar te communiceren, even veel als een veruitwendiging van de ondergeschiktheid van de mens aan tijd, door de duur van communicatie, zij het gesproken of geschreven.¹¹⁰ De bijbel is een verzameling van goddelijke woorden die naar de mensheid gecommuniceerd werden. Ze zijn fysiek aanwezig voor ons, maar hebben een stilte achter zich: de

¹⁰⁹ Joseph Antony Mazzeo, "St. Augustine's rhetoric of silence," *Journal of the History of Ideas* 23, nr. 2 (1962): 176.

¹¹⁰ Robert A. Ziegler, "Augustine of Hippo's doctrine of scripture: Christian exegesis in Late Antiquity," *Primary Source* 5, nr. 2 (2015): 1.

stille woorden van God, de stilte van de oneindigheid. "The whole created world is a set of symbols of the divine, a sublime poem whose words are things, whose silent voice is the voice of its creator."¹¹¹¹¹²

De idee dat er betekenis ligt achter de primaire betekenis van woorden zagen we eerder al in de bespreking van de zangvogels en de zee. We zouden echter nog een stap verder kunnen gaan en de betekenis achter de woorden, als symbool of katalysator van stilte (interne stilte weliswaar) kunnen zien. Het is het geluid van de natuur dat in een primaire betekenis een loutere verwijzing is naar een auditieve kwaliteit van de natuur, in een secundaire betekenis een symbolische uiting weergeeft van de persoonlijke emotionele toestand van de dichter (of zoals bij Keats een geïdealiseerde versie daarvan), en in een ternaire betekenis een stilte veruitwendigt, een boodschap die onhoorbaar is, maar in elk symbool van de natuur vervat zit. Een symbool dat verwijst naar een stilte in de ziel van de dichter, maar ook in de ziel van de lezer.

Na deze overpeinzing keren we ons naar Hegel. Hij werd 'de vader van de kunstgeschiedenis' genoemd door zijn sprekende interesse in de kunsten. Ondanks de schaarse vermeldingen hiervan in zijn schriftelijk uitgegeven werken, weten we wel dat hij de kunsten vaak besprak in zijn toespraken en lessen aan de universiteit van Jena, waar hij les gaf.¹¹³ Hegel ontwikkelde met zijn *dissolution filosofie* een filosofie omtrent de Geest die zich aan de hand van Ideeën veruitwendigt in onder andere de kunsten die hij opdeelt op basis van een door zichzelf vastgelegde waarde. Hij bepaalde deze aan de hand van de mate waarin de idee van de Geest in de desbetreffende kunstvorm zijn materiële drager kan loslaten. Pas wanneer de geest (Geest) een volledig bewustzijn ontwikkelde, (zoals beschreven in zijn *Geestesgeschiedenis*¹¹⁴) kon ook kunst pas volmaakt zijn

¹¹¹ Mazzeo, "St. Augustine's rhetoric of silence," 184.

¹¹² We zien doorheen de geschiedenis naast een ontwikkeling van de religieuze connectie met stilte ook verschillende seculiere, antropocentrische ideeën ontstaan, waarbij stilte een intens menselijke ervaring wordt, die bovendien vanuit verschillende perspectieven bestudeerd kan worden. Door het efemere karakter van stilte, ongeacht de sublimiteit ervan, lijken filosofische beschouwingen dominante dragers van mogelijke verklaringen voor het vraagstuk over de menselijke ervaring van stilte.

¹¹³ Michael Squire, "Hegel, the Father of art history?," *Philosophy Now* 140 (2020), laatst geraadpleegd op 6 april 2022,

https://philosophynow.org/issues/140/Hegel_The_Father_of_Art_History#:~:text=Not%20only%20did%20Hegel%20instil,present%2C%20and%20future%20of%20philosophy.

¹¹⁴ *Geestesgeschiedenis*. In dit werk verklaart hij zijn visie op de teleologische ontwikkeling van de geest doorheen de tijd.

wanneer die volledig losgekoppeld kon worden van haar materiële substantie of draagvorm. Het is dus niet de idee – die veruitwendigd wordt in de kunsten – die in de loop der geschiedenis verandert, maar wel de inhoud en de epistemologische relatie met de toeschouwer.¹¹⁵ Hegels historische filosofie beschrijft een evolutie in de kunsten in drie fases: de symbolische, de klassieke en de romantische fase. Die gaan van materieel naar immaterieel. Hij ziet het als een ‘ontwikkeling, of een constant overstijgen van dat wat was’. Schoonheid kan pas bereikt worden door een perfecte balans tussen de vorm en de inhoud van een kunstwerk. Bij de ordening der kunsten paste Hegel verschillende culturen en tijdstempels toe in zijn fases. De symbolische fase wordt op die manier gekenmerkt door een veelheid aan architecturale meesterwerken uit het Oude Egypte, of India.¹¹⁶ Tussen de vorm (*Besonderung*) en de inhoud (*Inhalt*) was er echter weinig balans door het overheersende belang van materie. Vervolgens verbond hij de klassieke fase met de Oudheid, door de beeldhouwkunst. Deze kunst is een geloofwaardige afbeelding van de realiteit, maar laat te weinig over aan de verbeelding, waardoor ook hier de vorm en de inhoud niet in balans zijn. In de romantische periode beschrijft Hegel een nieuw verband tussen het materiële en het spirituele. Schoonheid werd niet langer extern, maar intern verwezenlijkt. Het is in deze periode dat hij muziek, poëzie en schilderkunst verheft tot de ultieme Romantische kunstvormen.¹¹⁷

Net zoals er in het begin een Geist was die enkel een idee was, hoort kunst die steeds opnieuw te veruitwendigen door haar materiële aspect te laten vervagen. De stilte als gebrek aan materie beschouwen is echter tamelijk moeilijk te vatten, zeker wanneer het aankomt op muziek. In de inleiding zagen we Hegels filosofie van het esthetische moment waarop het subject schoonheid – die volgens Hegel enkel en alleen kan bestaan dankzij een balans tussen de vorm en haar inhoud – ervaart. Die ervaring vindt plaats op het moment na de waarneming en vóór de tussenkomst van de rede. De rede, het verstand, lijkt echter meer dan dat het ‘afwezig’ is op dat moment, het zwijgen opgelegd te worden. De stilte die we hier bespreken is geen ‘onhoorbaar geluid’, maar een moment van zielenrust, een esthetische ervaring die intens menselijk is en niettemin als een sublimiteit beschouwd kan worden. Als Hegel een idee beschrijft die tot uiting komt in de kunsten,

¹¹⁵ Donelan, *Poetry*, 79.

¹¹⁶ Donelan, *Poetry*, 78.

¹¹⁷ Donelan, *Poetry*, 78.

nemen we die waar tijdens het esthetische moment als een sublieme stilte, niet als fysieke gewaarwording, maar als interne rust.

Wat doorheen de eeuwen aan opeenvolgende geschriften, zoals filosofieën en theologieën als een soort rode draad uitgesponnen lijkt te worden, is de idee dat stilte, zij het in de religieuze zin of de seculiere zin van het woord, verbonden blijft met iets subliem (of net iets intrinsiek menselijk). Zoals in de inleiding te lezen viel, zagen we de dichters uit de Romantiek de natuur ook als iets subliem aanschouwen. We weten nu dat dit niet draait om een absolute stilte, maar om de idee dat zij door hun omgeving het sublieme konden ervaren door zich in zichzelf te keren. De natuur werd gezien als een medium tot verinnerlijking, dewelke leidde tot de ervaring van het sublieme. Het is de verinnerlijking, of eerder de verbeelding die de dichter toeliet vanuit het interne zijn, een expressieve woordenverzameling te creëren. Zoals we echter zagen bij de bespreking van de semiotische verbinding tussen teken en betekenis, speelt de toeschouwer (ongeacht de intentie van de dichter) een belangrijke rol in de ontcijfering van de woorden en hun betekenis. Zoals de dichter de verbeelding als ultieme expressieve bron beschouwde, lijkt hetzelfde te gelden voor de toeschouwer. Het is door de puur menselijke kunde om ons imaginaire dingen in te beelden en die dingen bovendien te veruitwendigen dat de poëzie haar betekenis krijgt; vóór de creatie in de dichters verbeelding of na de waarneming in de toeschouwers verbeelding.

Ode on a Grecian Urn

We bekijken een laatste werk van Keats uit 1819 dat door verschillende musicologen beschreven wordt als een veruitwendiging van een filosofische stilte, anders dan de loutere afwezigheid van geluid. Dit komt voornamelijk door de eerste helft van de tweede stanza.

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave

Thy song, nor ever can those trees be bare;¹¹⁸

De urne uit de titel is een oud voorwerp waarvan de maker allang is gestorven.¹¹⁹ Keats vraagt aan het voorwerp welk verhaal het afbeeldt, maar het blijft stil. Hij beschrijft instrumenten. Het onhoorbare lied dat hij beschrijft uit de tweede stanza is een onbereikbaar ideaal. Het is inhoud zonder vorm, de pure Hegeliaanse 'idee'. Keats beschrijft verder wat hij op de urne ziet: een boom die nooit verwelken zal, een koe die nooit geslacht zal worden en jonge geliefden die nooit oud zullen worden. De bomen die geen bladeren verliezen lijken blij te zijn hun bladeren te behouden, als ideale representatie van het potentieel en de hernieuwing van de natuur, maar tegelijkertijd het teken dat die hernieuwing een deel uitmaakt van het mens-zijn en dat bomen, net als mensen, nooit hun bladeren voor eeuwig kunnen houden.¹²⁰ Evenzo zullen de geliefden ondanks hun eeuwige jeugd elkaar nooit kunnen omarmen. Net als de ideale, vormloze muziek zijn het geïdealiseerde concepten waarnaar we als mens verlangen, maar dewelke evenzeer een bepaald ongemak met zich zouden meebrengen moesten ze wél bereikbaar zijn.¹²¹ De stilte die Keats beschrijft is, naast het feit dat de urne onmogelijk haar eigen verhaal kan vertellen, een allesomvattend ideaal dat we als mens enkel via de kunsten kunnen ervaren.¹²² Zoals we eerder al zagen, baseerde Keats zich vaak op imaginaire beelden om te schrijven. Het gedicht 'Ode on a Grecian urn' en de passage over de 'unheard music' is een ophemeling van de kunst die via de verbeelding onbereikbare, ongemakkelijke idealen tastbaar kan maken. Het is dus ook via de verbeelding in de kunsten dat de mens de eeuwigheid van de stilte heel kort kan ervaren tijdens het esthetische moment.

The Solitary Reaper

Om de brug naar de muziek te leggen is het gedicht '*The Solitary reaper*' uit 1805 een mooi voorbeeld van alle zaken die we besproken hebben. Wordsworth schetst een beeld van een

¹¹⁸ John Keats "On a Grecian Urn," laatst geraadpleegd op 28 juli 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/44477/ode-on-a-grecian-urn>.

¹¹⁹ Camille Guthrie, "John Keats: 'Ode on a Grecian urn'," laatst geraadpleegd op 19 juli 2022, <https://www.poetryfoundation.org/articles/145240/john-keats-ode-on-a-grecian-urn>.

¹²⁰ Camille Guthrie, "John Keats: 'Ode on a Grecian urn'"

¹²¹ Camille Guthrie, "John Keats: 'Ode on a Grecian urn'"

¹²² Camille Guthrie, "John Keats: 'Ode on a Grecian urn'"

wandelaar die een dame ziet oogsten terwijl zij een lied zingt (“*A melancholy strain*”). Het gezang, of eerder de schoonheid van het gezang, overvalt hem waardoor hij even halthoudt om te luisteren. In de eerste stanza wordt een sfeer geschetst van de scène. Het gedicht heeft een tamelijk traditionele vorm waarin gebruik gemaakt wordt van een gebruikelijk rijmschema. Het is echter moeilijk het gedicht te vatten door de ambiguïteit van de personages. Hij spreekt iemand aan in zijn bevelen “*Behold her, Stop here,...*”, maar wie dat is, is onduidelijk. We gaan er daarom van uit dat hij zichzelf aanspreekt en dat het moment waarop de wandelaar halthoudt door het horen van het lied een moment van zelf-verkenning en overpeinzing is.¹²³

Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts and binds the grain,
And sings a melancholy strain;
O listen! for the Vale profound
Is overflowing with the sound.¹²⁴

Parallel aan de oogster is ook de wandelaar eenzaam en spreekt hij, net zoals zij voor zichzelf zingt, zichzelf toe. In zijn moment van overpeinzing vergelijkt hij het lied met het geluid van zangvogels die hij vaak hoorde tijdens wandelingen door woestijnen, zeelandschappen etc.¹²⁵ Hij heeft het moeilijk de grens tussen de natuurlijke geluiden en het gezang aan te duiden. Het geluid van vogels is geen spraak, geen communicatie aan de hand van woorden, maar brengt toch een boodschap over. Zonder woorden begrijpen we hun gezang als een aankondiging van de verandering van de seizoenen.¹²⁶ In dat opzicht is het lied van de oogster ook een natuurlijk geluid.

¹²³ Donelan, *Poetry*, 107.

¹²⁴ William Wordsworth, “The Solitary Reaper,” laatst geraadpleegd op 16 juli 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45554/the-solitary-reaper>.

¹²⁵ Donelan, *Poetry*, 108.

¹²⁶ Donelan, *Poetry*, 108.

No Nightingale did ever chaunt
More welcome notes to weary bands
Of travellers in some shady haunt,
Among Arabian sands:
A voice so thrilling ne'er was heard
In spring-time from the Cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides.¹²⁷

In de derde stanza wordt echter duidelijk dat hij het gezang van de oogster niet beschouwt als een natuurlijk geluid. Hij bevestigt dat ze woorden zingt, maar dat hij deze niet begrijpt. Hij ziet haar niet als een dier (sommigen denken van wel en dat hij haar verkracht), maar hij blijft afstandelijk. Door het besef dat ze een lied zingt, lijkt de vergelijking met de zangvogels meer op een antropomorfisering van de natuur dan een verdierlijking van de dame.¹²⁸ Daarnaast vermeldt hij "*Battles long ago*". Dat zouden verhalen kunnen zijn van oude helden, waardoor we kunnen denken dat het lied dat zij zingt een volkslied is.¹²⁹

Will no one tell me what she sings?—
Perhaps the plaintive numbers flow
For old, unhappy, far-off things,
And battles long ago:
Or is it some more humble lay,
Familiar matter of to-day?
Some natural sorrow, loss, or pain,
That has been, and may be again?¹³⁰

¹²⁷ Wordsworth, "The Solitary Reaper"

¹²⁸ Donelan, *Poetry*, 109.

¹²⁹ Donelan, *Poetry*, 109.

¹³⁰ Wordsworth, "The Solitary Reaper"

De oogster is menselijk, maar onbevattelijk. De wandelaar stelt haar gezang gelijk aan pure muziek: vrij van denotatieve betekenis en narratief. Het werd een symbool voor wat hij op zijn reis zocht: eenzaamheid, verbondenheid voelen tussen hem en de natuur en troost vinden in die connectie. De oogster vertegenwoordigt de cyclische natuur, in tegenstelling tot de mensenlevens die lineair zijn, door haar daden op het veld. De mens is voor de natuur een fractie in haar bestaan en de bezigheid van de oogster draagt bij aan een eeuwig noodzakelijke cyclus van zaaien en oogsten. Haar lied is voor de wandelaar troostend door dat de waarheid van het korte bestaan van de mens bezongen wordt, en door dat het lied, net zoals de natuur, het leven van de mens overstijgt.¹³¹

Whate'er the theme, the Maiden sang
As if her song could have no ending;
I saw her singing at her work,
And o'er the sickle bending;—
I listened, motionless and still;
And, as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.¹³²

Uiteindelijk sluit het gedicht af met een vermelding van de wandelaar die de muziek nog lang nadat hij het hoorde met zich meedroeg tijdens de verderzetting van zijn reis. Het is niet het lied van de oogster dat in zijn hart vereeuwigd is, maar net als de natuur, de eeuwige, pure muziek die onhoorbaar is.

Het poëtisch ideaal: een kort besluit

Nu we stilaan de zoektocht naar betekenis van de natuur in de Romantische periode afronden, kunnen we hierover een korte conclusie schrijven. De overgang van de 18^{de}-eeuw naar de 19^{de}-eeuw bracht een trend met zich mee waarin kunstenaars de natuur zagen als een romantisch oord waar men rust kon vinden tijdens de opkomst van industrie, overbevolking, ziektes en armoede.

¹³¹ Donelan, *Poetry*, 110.

¹³² Wordsworth, "The Solitary Reaper"

De filosofie van Burke, maar ook die van Kant en Hegel speelden een grote rol in de hervorming van de natuur naar een gegeven dat groter is dan de mens zelf, dat zorgt voor ongrijpbare, enge, sublieme ervaringen.

Het is niet zozeer de natuur *an sich* die zorgt voor de herwaardering ervan, maar wel een onderliggende, gedeelde mentaliteit. De natuur zorgt voor stilte tegenover de luide industrie, schoonheid tegenover de vuile straten, en het sublieme tegenover de armoede en kwelling van het menselijke bestaan. Poëzie toont ons ervaringen van en ideeën over de natuur, maar hoort via de ontcijfering en associatie van symbolen gelezen te worden als een reeks betekenisdragers die verwijzen naar een persoonlijke emotionele toestand van de dichter. De idealisering van de natuur, wanneer haar auditieve of dynamische kenmerken besproken worden, lijken echter een overheersend ideaal aan te spreken. Zoals de vormloze muziek in het werk van Keats voor de mens enkel toegankelijk is via de verbeelding, lijken de symbolen in de poëzie steeds verder te rijken dan de grijpbare ontcijferingen ervan. De verbeelding is de enige manier om 'a priori' – dus vóór de waarneming – idealen te bereiken. De mens heeft als enige diersoort het vermogen onechte scenario's of abstracte ideeën te bedenken. Zoals we geen werkelijke fusie tussen menselijke en dierlijke eigenschappen (zoals het gezang van de vogels of de eindeloosheid van de golven van de zee) noch 'onklinkende muziek' kunnen waarnemen, behalve via associaties in onze verbeelding, begrijpen we wel de filosofische tendens van dichters die een noodzakelijkheid voelden iets dieper te raken dan dat wat uitgesproken kon worden. Het is de 'ongrijpbare' stilte die achter de woorden en hun betekenis ligt, die we ons als mens enkel intern kunnen inbeelden, of extern kunnen veruitwendigen via kunst; de stilte die daarnaast ook enkel ervaren kon worden via de ervaring van kunst, die de dichters leken te evoceren. Het poëtisch ideaal dat we zochten is dus in de eerste plaats een idealisering van de natuur, die we na de waarneming, met vrije verbeelding associëren met a priori idealen, vooraleer we door onze rede uit het esthetische moment teruggebracht worden in het hier en nu.

De natuur als muze van Vroeg-Romantische componisten

Richting de Romantische notie van natuur

Met een begrip van de idealisatie van de natuur-ervaring in poëzie en hoe die zich uit in de werken van Wordsworth en Keats, kunnen we dit concept onderzoeken in de Romantische muziek. In de inleiding werd al kort de veranderende status van muziek, de muzikant, de componist en het muzikale werk toegelicht aan de hand van de woorden van Hoffmann en de Duitse idealistische idee van schoonheid. Ondanks dat 'de Romantiek' bestempeld wordt als de periode in de kunstgeschiedenis waarin kunstenaars de natuur als muze definiëren, zien we dat de opdeling tussen Classicistische en Romantische ideeën niet zo strikt is en dat er al vroeg in de 18^{de}-eeuw een interesse in de natuur ontstond.

Al een aantal keer beschreven we de natuur als een primair kenmerk van de Romantiek. Het is echter fout te veronderstellen dat de herwaardering van de natuur uit het niets ontstond, net zoals het fout is 'de Romantiek' als een afgesloten geheel te beschouwen met aan weerszijden een radicale ommekeer die de aanvang of het einde ervan aankondigden. Net als bij de andere disciplines, moet er dus ook in de muziekgeschiedenis gewaarschuwd worden voor de stereotiepe beeldvorming van Romantische componisten die breken met het verleden. Net als andere historische processen ging dit niet 'vanzelf' en zeker niet in een oogopslag. We weten intussen dat de opdeling tussen Classicisme als elegante, beheerste, formele, objectieve muziek tegenover de emotionelere, losse, subjectieve Romantiek, in principe weinig inhoudt.¹³³ De muzikale taal die tot diep in de 18^{de}-eeuw gehanteerd werd, bleef in principe standvastig tot het aantreden van de 20^{ste}-eeuw. Vroege Romantici daagden de taal, en – tot op een bepaalde hoogte – de compositietechnieken wel uit, maar een radicale ommekeer zien we pas later, als verderzetting van de traditie door Avant-Garde componisten uit de late 19^{de} - vroege 20^{ste}-eeuw.¹³⁴ Het was

¹³³ Arnold Salop, "Intensity as a distinction between Classical and Romantic music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, nr. 3 (1965): 359.

¹³⁴ Jim Samson, "Romanticism," *Grove Music Online* (2001): laatst geraadpleegd op 4 juli 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023751>.

voornamelijk de zoektocht naar de mogelijkheid tot het verwerken van de Romantische ziel in muziek die zorgde voor vormelijke en inhoudelijke vernieuwingen.¹³⁵

Zoals de literatuur in de 18^{de}-eeuw overwoekerd werd door humoristische satirische werken, werd ook de muzikale canon uit deze periode grotendeels op die manier aangevuld. De opera *commedia/buffa* was hier een sprekend voorbeeld van. Opera werd gezien als het ultieme medium om sociale algemeenheden, gedragingen en klassen uit te beelden en onderhevig te maken aan komische spot. Mozart was in dit opzicht een 'genie' in de uitbeelding van de klassen van de personages en de daarbij behorende emoties. Dit deed hij aan de hand van muzikale topoi.¹³⁶ Deze stijlfiguren waren gekend door het publiek, waardoor de kijker/luisteraar de gelaagdheid van de muziek herkende en waardoor de topoi dus bijdroegen aan het verhaal. Daartegenover stond de toen nog ambigue instrumentale muziek die minder geliefd was. De sterke nadruk op het imiteren van de wereld rondom zich en het feit dat men zo iets onmogelijk achtte via 'woordloze' kunst droeg hiertoe bij. Muziek werd gedomineerd door linguïstische principes, als gevolg van haar eigen 'imperfecties'.¹³⁷ Een notie van muziek en haar expressieve mogelijkheden vinden we terug in de essays over muzikale expressie van Charles Avison uit 1752. Hij begint het werk met de verklaring dat muziek een kunst van passie is. "If we view this Art in its Foundations, we shall find, that by the Constitution of Man it is of mighty Efficacy in working both on his Imagination and his Passions."¹³⁸ De expressieve kracht van muziek lag in het uiten van de menselijke passies. Dus enerzijds zien we een imitatieve tendens, anderzijds de aanloop naar een expressieve tendens. Herbert M. Schuller ziet in het expressieve van muziek niet een tegenpool, maar een doorwerking van de imitatieve tendens. Dit verklaart hij aan de hand van de imitatie van natuurlijke geluiden.¹³⁹ Dit had te maken met de sterker wordende notie van het sublieme uit Burke's eerder besproken werk. We zien in

¹³⁵ Samson, "Romanticism," 4.

¹³⁶ Elke klasse had een bepaalde stijl die in muzikale vorm gegoten kon worden. En elke sociale klasse werd gelinkt aan emoties. Hoge klassen waren rustig, melancholisch, lagere klassen waren vaak luidruchtig, roekeloos, ... aan de hand van bepaalde terugkerende ritmes of sferen konden de emoties van een personage en zijn of haar sociale status veruitwendigd worden in muziek.

¹³⁷ Maria rika Maniates, "Sonate, que me veux-tu? The enigma of French musical aesthetics in the 18th Century." *Current Musicology*, no. 9 (2019): 123.

¹³⁸ Charles Avison, *An essay on musical expression* (London: C. Davis, 1752), 2.

¹³⁹ Herbert M. Schuller, "'Imitation' and 'Expression' in British music criticism in the 18th century," *The Musical Quarterly* 34, nr.4 (1948): 557.

deze periode alvast verschillende subtiele uitingen van Romantische ideeën die later zouden doorsijpelen in de muziekgeschiedenis. We zien dat muziek niet langer enkel als imitatie van de sociale omgang en menselijke emoties werd ingezet, maar ook vaker als imitatie van natuurlijke geluiden. Het expressieve karakter van muziek werd door de opkomst van Burke's sublieme versterkt, maar in een vernieuwde context. Het geluid van donder, zoals we zagen bij Kant, is een sublieme waarneming die louter auditief de geest binnendringt. Zoals Burke angst beschouwde als basis van de sublieme ervaring leken componisten op zoek te gaan naar mogelijkheden om natuurlijke geluiden waarmee zij die angst konden veroorzaken via hun kunst, te imiteren. Dit stond echter haaks op de theorieën van muzikale expressie die we kunnen lezen in het werk van Avison uit de 18^{de}-eeuw. Hij beschouwde muziek als een expressieve kunstvorm van passies, waarin geen plaats was voor bepaalde harde of onaangename geluiden.¹⁴⁰

Als verderzetting van de idee dat muziek een directe nabootsing kan zijn van het sublieme begon men muziek in deze context meer te zien als vehikel voor *'pleasurable astonishment'*. Zoals men het sublieme waar kan nemen door een overdonderende ervaring met iets wat groter is dan het zelf, werd een muzikale climax die niet per se de natuurlijke 'harde' geluiden imiteerde ook als een evocatie van een gelijkaardige ervaring van het sublieme beschouwd. De natuur leek minder letterlijk geïmiteerd te worden door een sluimerend besef van het sublieme dat alvast vervat zat in de muziek zelf.¹⁴¹ Muziek zorgde steeds minder voor de herkenning van natuurlijke fenomenen en steeds vaker voor het gevoel van die specifieke sublieme ervaring. Het bleef dus (zoals men in principe vandaag nog durft) gedefinieerd als een verzameling geluiden die via wiskundige methoden bij elkaar geplaatst worden om een coherent geheel te vormen dat aangenaam is om aan te horen. De nabootsing van de menselijke sociale omgang en 'onmuzikale natuurgeluiden' maakte plaats voor de sterkere waardering van intrinsieke muzikale spanning en de climax die enerzijds een rationele uiting is van het sublieme en anderzijds angstige gevoelens overbrengt op de luisteraar dewelke het dan – terzelfdertijd – weer verzacht:

¹⁴⁰ Pierre Dubois "L'impossible tentation du bruit dans la musique Anglaise à la fin du XVIIIe siècle." *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, nr. 29 (2016): 4.

¹⁴¹ Dubois. "L'impossible tentation," 5.

“The Terror raised by Musical Expression, is always of that grateful Kind, which arises from an Impression of something terrible to the Imagination, but which is immediately dissipated, by a subsequent Conviction, that the Danger is entirely imaginary”.¹⁴²

We zien dus dat men alvast in de 18^{de}-eeuw een aanloop nam naar de sublimiteit van muziek die voor velen net kenmerkend is aan de jaren erna. We bespreken hier aansluitend de memoires van de Franse componist André Grétry uit de late 18^{de}-eeuw. In zijn essays over muziek deelt hij met de lezer een inzicht dat we onbetwifelbaar als vroeg-Romantisch kunnen beschouwen. Hij beschrijft ‘Andromarque’, zijn enige tragische opera.¹⁴³ In de uiteenzetting bespreekt hij lopende tendensen in de ontwikkeling van de dramatische muziek en opera en deelt hij een aantal bevindingen over de drama’s van Gluck, die hij, in tegenstelling tot critici, intens vernieuwend vond: “Voilà pourquoi des hommes injustes en apparence, on dit que Gluck avoit reculé les progrès de l’art. Soyons plus justes; il a créé un nouveau genre; son harmonie a osé tout peindre, et les accents de sa déclamation ont exprimé les passions.”¹⁴⁴ Hij zet zijn uiteenzetting verder aan de hand van een aantal voorstellen om de eigentijdse composities van drama’s te vernieuwen. De vragen “Pourquoi faut-il que le musicien toujours captif, ne se voye pas une fois libre dans sa création... Pourquoi ne mettroit-on pas la musique en paroles, comme l’on met depuis long tems les paroles en musique?”¹⁴⁵ dragen hiertoe bij. De nood aan zang in muziek in afgebakende, starre werken lijken volgens hem de schreeuw van de muziek om zelfs na de cadens verder te klinken, te negeren. De vergelijking die hij maakt tussen zang en de eerste potloodstreek van Rafael, “sur lequel il nuancera mille couleurs diverses, qui subjuguèrent alors l’âme et la raison”,¹⁴⁶ toont ondanks Grétry’s voorkeur voor dramatische muziek boven ‘pure’ instrumentele muziek, wel een vroege nieuwsgierigheid naar de betekenis van de muziek achter de gezongen woorden. Hierin werd Grétry, zoals vele late 18^{de}-eeuwse componisten geïnspireerd door Rousseaus terugkeer naar de natuur.¹⁴⁷ De langzame toename van volkse invloeden, waarin de natuur steeds vaker

¹⁴² Dubois, "L'impossible tentation," 7.

¹⁴³ Grétry staat voornamelijk bekend om zijn komische opera’s.

¹⁴⁴ André Ernest Modeste Grétry, *Memoires ou essay sur la musique* (Parijs: Prault Imprimeur du Roi, 1789), 412.

¹⁴⁵ Grétry, *Memoires*, 414.

¹⁴⁶ Grétry, *Memoires*, 413.

¹⁴⁷ Samson, "Romanticism," 2.

geïdealiseerd afgebeeld werd, en de parallelle neiging naar expressieve muziek, meer dan affectieve muziek geeft dit weer. Kunst moet streven naar de waardigheid van de natuurlijke mens.¹⁴⁸ Dit zagen we hierboven bijvoorbeeld al weergegeven in de evolutie in muziek van imitatie naar expressie.

Romantische muziek: Algemeen

Vooraleer we verder gaan in de bespreking van muziek, is het belangrijk ook hier een aantal onderliggende betekenisgevers bloot te leggen. Indien we het poëtisch ideaal terugvinden in muziek, horen we dit ook te kaderen in een veranderend muzikaal landschap. De verandering van het landschap loopt samen met experimentele houdingen van componisten tegenover bestaande muzikale normen. In de zoektocht naar een datering wordt vaak teruggegrepen naar 1810, waarin de opdeling tussen de Klassieke en de Romantische generatie werd gemaakt door Hoffmann, in zijn beroemde bespreking van de vijfde symfonie van Beethoven. Hij luidde het tijdperk van het genie, de unieke muzikale toegang tot een bovenaardse werkelijkheid, de virtuositeit, vrijheid van verbeelding en het sublieme in. Beethoven bereikte een status van pionier van de Romantische generatie door de vernieuwende intensiteit en emotionele evocatie, het constante uitstellen van climaxen en dus de creatie van intense spanning zonder ontspanning. Vormelijk, maar ook inhoudelijk was dit vernieuwend doordat de spanningen die hij creëerde in combinatie met zijn gebruik van specifieke muzikale intensiteit intens sterke emoties, zoals het onhoudbare verlangen, evoceerden.¹⁴⁹

We weten intussen echter dat een strikte opdeling tussen de stromingen, zoals Hoffman die hierboven maakte, eigenlijk een langzame omwenteling was die zich kenmerkte door verschillende componisten die de algemene muzikale taal hanteerden, maar die steeds vaker een uiting van de Romantische ziel probeerden te implementeren. Beethoven gebruikte onmiskenbaar interessante compositietechnieken, maar zelfs in dat opzicht kunnen we beter, als alternatief voor die strenge scheiding tussen het Classicisme en de Romantiek, een muzikaal tijdperk van experiment bespreken.

¹⁴⁸ Samson, "Romanticism," 2.

¹⁴⁹ Samson, "Romanticism," 3.

Een voorbeeld van een veranderende, experimentele omgang met de klassieke taal zien we in de achtste symfonie van Franz Schubert uit 1822.¹⁵⁰ We beschouwen hier slechts de expositie. Deze heeft namelijk op het eerste gezicht dezelfde vorm als in een klassieke symfonie: de voorstelling van de twee thema's en een afsluitend onderdeel dat naar de doorwerking leidt. Het eerste thema wordt echter al snel afgesloten door een cadens die een duidelijke scheidingslijn trekt tussen het eerste en het tweede thema. Het tweede thema lijkt bovendien niets te maken te willen hebben met het eerste. Het lijkt er arbitrair aan toegevoegd geweest te zijn, als een pragmatische keuze om de lengte van het muziekstuk aan te dikken.¹⁵¹ De thema's zijn allebei mooi om aan te horen en evocatief, maar dragen niet langer bij aan een overkoepelend verhaal. Muziek werd stilaan losgekoppeld van de verhalende, nabootsende of afbeeldende principes van de andere kunsten en transformeerde in een zelfstandige kunstvorm met eigen emotionele, expressieve en evocatieve uitingen.¹⁵² Arnold Salop schrijft over Schuberts 8^{ste} symfonie:

"There is neither need nor stimulus here to question how these melodies fit into a larger plan, what the eventual point of all this action may be, or what will be the consequences of any action. One hardly even pauses to wonder what is coming next. One can only relax and enjoy the sensuous pleasures offered by each passing moment."¹⁵³

Deze beweging van verhalende naar op zichzelf staande kunst is gelijkaardig aan de afwending van de verhalende schilderkunst richting het louter 'bestaan' van het afgebeelde landschap, zonder verhaal, of met slechts 1 duidelijke, overkoepelende idee. In muziek werd de trend niet langer het uiten van allerlei menselijke emoties aan de hand van verschillende stijltypes, maar het voelbaar maken van één emotie.¹⁵⁴ De eenheid van emoties in het werk valt enerzijds samen met de beweging van componisten die hun inspiratie haalden uit de eenvoudigere volksmuziek, maar anderzijds ook met de organicistische filosofie. Het organicisme vinden we al terug in de Griekse filosofieën van Plato en Aristoteles en is dus geen nieuwe esthetica in de 19^{de}-eeuw. Het werd

¹⁵⁰ Salop, "Intensity as a distinction," 364.

¹⁵¹ Salop, "Intensity as a distinction," 364.

¹⁵² Salop, "Intensity as a distinction," 359.

¹⁵³ Salop, "Intensity as a distinction," 364.

¹⁵⁴ Maes, *Een geschiedenis*, 478.

echter wel door verschillende filosofen (waarvan Kant de grootste invloed had) herschreven. Het organicisme stelt dat een geheel gevormd wordt door de samenwerking van al haar delen en dat al die delen altijd met elkaar in contact moeten staan om de hoogste functionaliteit van het geheel te verzekeren.¹⁵⁵ Als er een deeltje beschadigd of weggelaten wordt, beïnvloedt dat op een negatieve manier de functionaliteit van het geheel.¹⁵⁶ Op die manier werden muziekstukken gezien als gehelen die bestaan uit delen, allemaal verschillend, maar steeds bijdragend aan de volledigheid en overlevering van de intrinsieke intentie: de evocatie van een overkoepelende emotie.¹⁵⁷ De motivische eenheid in muziek is dus enerzijds vormelijk gestructureerd op een rationele idee van de componist en breekt tegelijkertijd los van de klassieke idealisatie van de ratio door de muziek volledig in te zetten als medium tot emotionele (zelf)exploratie.¹⁵⁸

Een andere duidelijke weergave van de experimentele houding van componisten zien we in de veranderende muzikale genres. Componisten richtten hun pijlen, naast de steeds populairdere instrumentale muziek, ook vaker op onbekendere genres zoals het lied of het karakterstuk en haalden, zoals hierboven kort vermeld, ook steeds vaker hun inspiratie uit de volksmuziek. Volksmuziek als inspiratiebron is een belangrijk kenmerk van vroeg-Romantische muziek en is sterk gelinkt aan de 'natuurlijke, primitieve' menselijke staat. De brug naar de 'primitieve menselijke natuur' als muze lijkt hier eenvoudig te leggen, maar we horen dit steeds te kaderen in samenhang met de nationalistische ideologie die in de context van de socio-politieke gebeurtenissen zoals de Franse Revolutie en de Napoleontische oorlogen groeide.

Het is de samenkomst en de idealisatie van de taal, de religieuze gebruiken, de kunsten, ... als verbindende factor van een groep mensen en hun herkomst, die we kunnen beschrijven onder de noemer nationalisme. De notie van die zaken werd steeds helderder wanneer men in de loop van de 18^{de}-eeuw vaker geconfronteerd werd met andere, vreemde culturen die men in vergelijking met de Europese industrialisering in een eerder stadium van ontwikkeling leek te plaatsten. Het

¹⁵⁵ Maes, *Een geschiedenis*, 478.

¹⁵⁶ Ruth A. Solie, "The living work. Organicism and musical analysis," *19th-Century Music* 4, nr. 2, (1980): 148.

¹⁵⁷ Maes, *Een geschiedenis*, 478.

¹⁵⁸ Maes, *Een geschiedenis*, 476.

stadia-denken zorgde voor een besef van de eigen Europese stadia en alle stadia waar men toen op een korte periode doorsnelde.¹⁵⁹ Die evolutie werd door sommigen gezien als een blijk van vooruitgang, maar voor velen, waaronder de Romantici, als een ontastbaar verlies. Zij baseerden zich in hun nostalgische terugblik op het verleden op de werken van Rousseau, die de natuurlijke, primitieve maatschappij beschreef als een verleden waarin de mens nog gespaard bleef van industrialisatie, urbanisatie en moderniteit. De Romantici verlangden naar een terugkeer naar hun natuurlijke etnische herkomst.¹⁶⁰ Rousseau beschreef dit als het meest natuurlijke mens-zijn, het archetype. De nostalgische houding tegenover het verleden en haar impact op het groeiende nationalistische gevoel kwam daarnaast in een stroomversnelling nadat de Ossian-gedichten door Macpherson uitgebracht werden in 1765.¹⁶¹ Men was er van overtuigd dat net zoals de Schotse hooglanders een ver verleden bezongen, andere Europese volken een gelijkaardig ‘primitief’ verleden hadden. Dientengevolge werd hier onvermoeibaar naar gezocht. De gedeelde geschiedenis van de natie die men in de oude folklore vond, leek de toen eigentijdse natievorming en dus de nationalistische verbondenheid bottom-up te bevestigen.¹⁶² De band tussen dit Romantische nationalisme en de (volks)muziek is niet ver te zoeken. De Ossian-epen werden, zoals veel andere traditionele literatuur, gezongen. De omwenteling in de nationale geschiedenis en de ontdekking van oude volksmuziek leverden een bron van archetypische sferen, uitingen en collectieve geschiedenis, die bovendien zonder schriftelijke overlevering de tijd kon doorstaan.¹⁶³ Muziek werd door haar eindeloze overlevering gezien als één van de krachtigste kunsten. Componisten werden steeds vaker geïnspireerd door het verleden, en pasten aspecten van volksmuziek toe in hun eigen composities om eigentijdse politieke statements te maken. Het genie van de kunstenaar kwam naar buiten met eigen ideeën, kracht bijgestaan door het feit dat men

¹⁵⁹ Baycroft, Timothy, en David Hopkin, reds, *Folklore and Nationalism in Europe during the long nineteenth century* (Leiden: Brill, 2012), 376.

¹⁶⁰ Benedict Taylor, red. *The Cambridge Companion to Music and Romanticism* (New York: Cambridge University Press, 2021), 75.

¹⁶¹ Het is het vermelden waard dat de Schotse Ossian-epen, ondanks hun grote bekendheid, sterk in twijfel getrokken werden door Samuel Johnson (en later nog verschillende andere critici). De verhalen leunden opvallend dicht aan bij traditionele Ierse mythes, waardoor men MacPherson beschuldigde van het toe-eigenen van die mythes. Ossian werd dan wel de ‘Westerse Homerus’ genoemd, toch is de authenticiteit van zijn werken niet te bevestigen.

¹⁶² Philip Vilas Bohlman, *The Music of European Nationalism* (California: ABC-CLIO, 2004), 43.

¹⁶³ Taylor, *The Cambridge Companion*, 76.

als artiest een uniek inzicht had, waarvoor geen kennis of ervaring nodig was.¹⁶⁴ De interesse in volksmuziek was niet louter een interesse in de onaangetaste natuur uit het verleden, maar hangt sterk samen met de snelle maatschappelijke ‘voortgang’ en een groeiende nationalistische uiting van vaderlandsliefde.

Naast de houding van de componisten, zien we ook de veranderende houding tegenover muziek door het evenzeer veranderende publiek. Hiervoor bespreken we het tamelijk verouderde, maar nog steeds waardevolle artikel van Willem Frijhoff ‘*Toe-eigening: van bezitsdrang naar betekenisgeving*’. Hij beschrijft erin een definitie van toe-eigening in een maatschappij die verdeeld is in verschillende sociale groepen, waarvan de lagere groepen – dus de minder ‘prestigieuze of machtige groepen’ –, regels of gedragscodes van de hogere opgelegd krijgen. Tegelijk eigenen deze lagere klassen zich die regels toe door ze aan hun standaarden aan te passen en dus draagbaar, maar vooral leefbaar te maken.¹⁶⁵ Hij schrijft over de 19^{de}-eeuwse kunst: “In de 19^{de}-eeuw eigenden de burgerlijke elites zich de hoge kunst toe: via publiek en semi-publiek mecenaat, de stichting van kunstmusea en particuliere verzamelingen maakten zij de hoge kunst tot een kenmerk van hun eigen groepssmaak.”¹⁶⁶ Door de invloed van de industriële revolutie en het woelige politieke klimaat een nieuwe middenklasse ontstaan in de steden. Deze ‘*Nouveau Riche*’, eiste hun plaats in de samenleving op. Net zoals er een nieuwe wending plaatsvond in de verzameltraditie en musea, werd ook de concertzaal een symbool voor hun gesofisticeerdheid. Het groeiend publieksaantal in concertzalen en een veranderende appreciatie van muziek hangen inherent samen met de sociale wendingen die veroorzaakt werden door de industriële, maar ook andere politiek-georiënteerde revoluties. De nieuwe middenklasse zorgde voor een popularisatie van muziek en dus een vergroting van de schaal waarop muziek – en kunst over het algemeen – geproduceerd en gepercipieerd werd.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Maes, *Een geschiedenis*, 477.

¹⁶⁵ Willem Frijhoff, "Toe-eigening: van bezitsdrang naar betekenisgeving," *Trajecta* 6 (1997): 103.

¹⁶⁶ Frijhoff, "Toe-eigening," 101.

¹⁶⁷ "The Romantic period," laatst geraadpleegd op 8 juli 2022, <https://www.libertyparkmusic.com/the-romantic-period/>.

Het poëtisch ideaal vertaald in muziek

Het huwelijk tussen poëzie en muziek

Het is intussen duidelijk dat er een sterke relatie bestaat tussen muziek en poëzie. We kunnen vaststellen dat de verbeelding één van de belangrijkste factoren in die relatie is. Er zijn echter ook andere aspecten die een concrete verbintenis tussen deze kunsten teweegbrengen. Puur vormelijk zien we bijvoorbeeld, als we de focus terugbrengen op de eerste stanza van *'The Solitary Reaper'* van Wordsworth één van de belangrijkste aspecten in de poëzie aan het werk: het rijm. Dit benadrukt niet enkel de voorzichtig uitgekozen woorden, maar ook het belang van ritme, melodie en cadens in het gedicht. De zin *'stop here, or gently pass'* heeft net als de vierde lijnen uit de andere stanza's slechts zes lettergrepen en lijkt als een rustmoment te dienen. Het rijmen op *'Lass'* uit de tweede lijn en *'pass'* uit de vierde geeft de lezer voldoening doordat er via het ritme en de melodische ontplooiing een verwachting gecreëerd werd die hier ingelost wordt. Net zoals er in muziek een 'perfecte cadens' bestaat, werkt het ritme en de verwachting ook mee in poëtische cadensen.¹⁶⁸

We focussen ons naast vormelijke tegemoetkomingen tussen de kunsten, op een gelijkaardige nood aan de verbeelding of het onuitspreekbare. De Amerikaanse schrijfster en filosoof Susan Sontag schreef in 1967 *'Aesthetics of Silence'*. In het werk bespreekt ze de omgang van kunstenaars, alsook toeschouwers met stilte in de kunsten. Kunst deelt met stilte een verband met het sublieme. Sontag legt uit dat de postmodernistische interesse in stilte niet komt vanuit de idee dat kunst een sublieme status heeft die stilte 'uitnodigt' in haar totstandkoming, maar eerder dat stilte al ver terug als een goddelijk, betekenis-gevend concept begrepen werd. Uit onderstaand fragment begrijpen we haar standpunt over poëzie en de sublieme kracht ervan: het uitdrukken van het onuitspreekbare.

"The view that the expression of the ineffable is an eternal function of poetry (considered as a paradigm of all the arts) is naively unhistorical. While surely a perennial category of consciousness, the ineffable has certainly not always made its home in the arts. Its traditional shelter was in religious discourse and, secondarily (cf. the 7th Epistle of Plato), in philosophy. The fact that contemporary artists are concerned with silence — and, therefore, in one extension, with

¹⁶⁸ J.P. Dabney, "The relation between music and poetry," *The Musical Quarterly* 13, nr. 3 (1927): 381.

the ineffable — must be understood historically, as a consequence of the prevailing myth of the "absoluteness" of art to which I've referred throughout the present argument. The value placed on silence doesn't arise by virtue of the nature of art, but is derived from the contemporary ascription of certain "absolute" qualities to the art object and to the activity of the artist."¹⁶⁹

Zoals Sontag schrijft, ligt de oorsprong van het onuitsprekelijke in de oude theologie en filosofie. We keren kort terug naar de vroege Middeleeuwse theologie van Sint Augustinus. Hij maakte een onderscheid tussen de verschillende kunsten op basis van de waarde die hij aan deze kunsten toeschreef. Hij past de Aristotelische notie van mimesis toe in zijn Neoplatonische kunstfilosofie (mimesis dialectic), waarin alles in ons menselijk bestaan, ongeacht voelbaar of rationeel een letterlijke of metaforische afspiegeling is van het ongeziene, van de grotere, onbegrijpelijke realiteit achter het waarneembare.¹⁷⁰ Door het mimetische karakter van de kunsten echter, worden zij beschouwd als een afspiegeling van een afspiegeling. Augustinus maakt zijn hiërarchie in de kunsten op op basis van de accuraatheid van die afspiegeling. Een andere factor die meespeelt is het onderscheid tussen het kenbare en het voelbare. Die opdeling vinden we in de kunsten terug als een voorkeur naar het stille, het ontastbare. Kennis is noodzakelijk om kunst te maken en te begrijpen. Op basis van de nood aan rationaliteit en verbeelding in de kunsten staan muziek en poëzie hoger dan schilderkunst, die slechts een afspiegeling van een afspiegeling is. Joseph Antony Mazzeo schrijft in zijn artikel *'Augustine's Rhetoric of Silence'*: "(...) and these last two are truly superior only in their transcendental forms as the silence of both truth and that unheard cosmic music of which heard music is only a pale reflection."¹⁷¹

Hij beschreef poëzie en muziek beiden onder de overkoepelende term *'poetic works'* door dat zij beiden ontstaan vanuit de verbeelding. "Thus, all "poetical" works in the sense of works of art are works of the imagination to the extent that they have their origin in the life of the senses, although they are elaborated and truly exist in the mind."¹⁷² Hij verbindt de kunsten door hun graad van rationaliteit, maar ook door het belang dat hij in zijn theorie hechtte aan tijd, wat voor hem, meer

¹⁶⁹ Popova, "The aesthetic of silence".

¹⁷⁰ Mazzeo, "St. Augustine's rhetoric of silence," 196.

¹⁷¹ Mazzeo, "St. Augustine's rhetoric of silence," 195.

¹⁷² Mazzeo, "St. Augustine's rhetoric of silence," 195.

dan ruimte, een afbeelding is van eeuwigheid.¹⁷³ Tijd had volgens Augustinus een sterke connectie met de herinnering, het geheugen, een immer aanwezig heden, bestaand in gedachten. De kunsten bereikten door hun temporele karakteristieken het spirituele fenomeen van het 'eeuwige heden'.¹⁷⁴ In de bespreking over muziek en poëzie als temporele kunsten gaat Lawrence Kramer verder in op dit gedeelde aspect. Hij geeft een bevestiging van de muziek en poëzie als de meest temporele kunsten aan de hand van een duiding van de 'tijdloosheid' ervan. Tijdens de waarneming lijkt tijd te transformeren in vorm. De waarneming is geen aaneenschakeling van seconden, maar een 'moment' waarop een volledige vorm waargenomen wordt.¹⁷⁵ Niet elk woord is een kunstwerk, evenmin is elke muzikale noot een kunstwerk. Het is de verzameling ervan die zich doorheen de tijd als een kunstwerk aan de toeschouwer ontplooit.¹⁷⁶ Kramer haalt in zijn boek een verschil tussen de kunsten aan dat tegelijkertijd een bevestiging is van hun complementariteit. Beiden zijn een verzameling van expressieve tekens. Muzikale betekenis is echter onexact: muziek kan dingen laten ontstaan in het 'pre-tekstuele' bewustzijn (zoals ook Hegel dit beschrijft). Poëzie is net het omgekeerde daarvan door de eindeloze verzameling expliciete of tekstuele connotatieve relaties die zich, net als muziek, ontvouwen voor de interpretator.¹⁷⁷ "Both music and poetry juxtapose elements that are referential, mimetic, or conceptual with purely formal patterns that are largely independent of external meaning".¹⁷⁸ Het is de verbeelding die dichters de mogelijkheid geeft tot het expliciteren van de krachten van de verbeelding in de vorm van associatieve woorden die allereerst naar zichzelf verwijzen, maar ook naar de stilte achter die woorden.

Net zoals St. Augustinus een hiërarchische opdeling maakte tussen de kunsten, gebaseerd op een Neoplatonische notie van mimesis, zagen we dat honderden jaren later Hegel een zelfde soort opdeling maakte, waarin muziek en poëzie ook hoger geplaatst werden dan beeldhouwkunst of architectuur, maar dan vanuit een teleologische visie van een steeds evoluerende geest. In Hegels esthetica wordt de vrijheid van betekenis in de instrumentale muziek omgevormd tot een vrijheid

¹⁷³ Mazzeo, "St. Augustine's rhetoric of silence," 195.

¹⁷⁴ Mazzeo, "St. Augustine's rhetoric of silence," 196.

¹⁷⁵ Kramer, *Music and poetry*, 8.

¹⁷⁶ Kramer, *Music and poetry*, 5.

¹⁷⁷ Kramer, *Music and poetry*, 6.

¹⁷⁸ Kramer, *Music and poetry*, 5.

van de verbeelding.¹⁷⁹ Zoals we in de poëzie de verbeelding als hoogste goed bespraken door de suggestieve aard van de kunst, de symbolische betekenis van de woorden en de onderliggende verwijzing naar de creatieve geest, zij het van deze van de dichter of van de lezer, is ook de verbeelding in muziek een Hegeliaans ideaal van een dichte connectie tussen de delen of *'inner form'* en de veruitwendiging ervan. Hegel stelt in zijn bespreking over de kunsten schoonheid gelijk aan de unificatie van de idee (inner form) en de realiteit. We zagen al dat poëzie en muziek hiërarchisch hoger geplaatst werden in zijn beoordeling over de kunsten; hij zag in muziek en poëzie die unificatie van de innerlijke idee en de uiterlijke vorm het meest gemanifesteerd worden, waardoor zij door hem als de schoonste kunsten beschouwd werden.¹⁸⁰

In het laatste onderdeel van deze thesis passen we de kennis uit de voorbije hoofdstukken toe op concrete werken waarin we het poëtisch ideaal proberen te bepalen. We bekijken twee liederen van respectievelijk Schubert en Schumann. Daarna schakelen we over naar de instrumentale muziek. We bekijken het poëtisch ideaal in de toonschildering van 'Die Hebriden' van Felix Mendelssohn.

Het lied als 'primal creativity'

Naast de popularisering van de instrumentale muziek ontstonden er in de 19^{de}-eeuw een aantal nieuwe genres, of kregen bestaande genres een speciale herwaardering. Het is bovenal het lied dat aan groot belang wint in deze periode. Het genre kende een bescheiden voorgeschiedenis in de voorafgaande eeuw waarin het slechts weinig interesse opriep bij componisten. Het lied was echter, net als andere onbekendere genres, een ideale manier om te experimenteren met de muzikale conventies.¹⁸¹ In de loop van de 19^{de}-eeuw kwam de Romantische notie van het lied als 'primal creativity' langzaam tevoorschijn. Het lied werd een baken van de ongehinderde, pure menselijke expressie.¹⁸² Deze idee zien we in verschillende beschrijvingen van het genre

¹⁷⁹ G. N. G. Orsini, "Organicism," laatst geraadpleegd op 1 augustus 2022, <https://sites.google.com/site/encyclopediaofideas/science-and-nature/organicism>.

¹⁸⁰ Donelan, *Poetry*, 82.

¹⁸¹ Maes, *Een geschiedenis*, 487.

¹⁸² Ruth Finnegan, *Where is language? An antropologist's questions on language, literature and performance* (New York; Routledge, 2015), 86.

terugkomen, vaak lyrisch en evocatief verwoord.¹⁸³ Haar tekstuele aspect, alsook de algemene tendens van stijgende vermenging binnen de kunsten, zorgde voor een directe band met de Romantische poëzie. In het genre van het Romantische lied werd intens samengewerkt met dichters, van wie de teksten werden ‘hertaald’ naar muziek. De opkomst van dit fenomeen had veel te maken met de notie van de onuitspreekbare betekenis achter de poëtische woorden.¹⁸⁴ Symbolische beelden die dichters in hun poëzie gebruikten om de Romantische idealen van eenzaamheid, de innerlijke reis, de zoektocht, de natuur, het spirituele, het verlangen, ... te veruitwendigen werden in het lied samengevoegd met de muzikale taal. Muziek betrad het suggestieve rijk van de dichters en voegde er, met haar eigen, minstens even suggestieve taal, een betekenislaag aan toe (of versterkte net de diepgang van de betekenis die de woorden alleen niet volledig konden omvatten). We bekijken twee voorbeelden uit de vroege 19^{de}-eeuw waarin we het poëtisch ideaal van de natuur bestuderen.

Franz Schubert, Winterreise: ‘Der Lindenbaum’

Ter illustratie bekijken we hier ‘Der Lindenbaum’ (zie bijlage) uit Winterreise: de tweede liedcyclus van Schubert uit 1828. De cyclus is een verzameling composities op een gedichtenbundel van de Duitse dichter Wilhelm Müller. De gedichten schetsen het beeld van een man die eenzaam doorheen een sneeuwlandschap dwaalt, afgewezen door zijn geliefde, maar de facto door de hele wereld.¹⁸⁵

De lindeboom is een gekend symbool uit de Germaanse folklore dat vrede, waarheid, veiligheid en gezelschap representeert.¹⁸⁶ In het verhaal van de man die in het bevroren landschap ronddwaalt, biedt de linde een rustpunt. De boom lijkt hem te roepen (*‘Komm her zu mit gezelle, hier find’st su deine ruh!’*), maar hij moet waakzaam zijn. Ondanks de rust die de boom hem aanbiedt door een tijdelijke terugtrekking in een vredevolle droomwereld, lijkt de boom hem tegelijkertijd aan te manen daar te blijven en het leven op de bevroren aarde achter zich te laten. Allan Cottrell

¹⁸³ Finnegan, *Where is language?*, 86.

¹⁸⁴ Abbate en Gallope, "The ineffable (and beyond)," in *The Oxford handbook of Western music and philosophy*, red. Tomás McAuley (New York: Oxford University Press, 2021), 758.

¹⁸⁵ Alan P. Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles. Interpretations and texts* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970), 36.

¹⁸⁶ Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 39.

beschrijft de ervaring van het 'ik' uit het lied: "The sphere of the homey and familiar village linden tree is thus expanded into a new dimension. On this second level the locale represents pictorially a dividing-line in the soul-landscape. It is a spot within consciousness at which the lyrical "I" is exposed to the mysterious and dangerous whisperings of a dream world which would entice it into giving up the struggle for life."¹⁸⁷

Hij is zich bewust van het gevaar en sluit zijn ogen, maar blijft het geruis van de bladeren, de stem van de boom, horen. Het woord 'Rauschten' slaat in het Duits enerzijds op het geruis van de bladeren en dus de 'stem van de boom', maar ook op het geluid van stromend water. In de bevroren liedcyclus is 'Der Lindenbaum' een moment van beweging; 'Rauschten' lijkt meer een symbool te zijn voor de droomwereld dan de echte wereld, net zoals de linde een diepere innerlijke ervaring van de ziel veruitwendigt.¹⁸⁸

De samenwerking tussen tekst en muziek zien we door de volkse invloeden enerzijds in de taal, zoals we de linde plaatsten binnen de Germaanse folklore, en anderzijds in de muziek waar de cyclische structuur gebaseerd is op volksliederen, maar tegelijkertijd een vertaling is van de cyclische aard van de gedichten, alsook een weerspiegeling van inhoudelijke, hypnotiserende effecten van de cyclus door het vastgevroren, monotone landschap en de droomachtige sfeer.¹⁸⁹ Schubert vertaalde de emotionele strijd tussen het vasthouden (hier gesymboliseerd door ijs) of loslaten (gesymboliseerd door stromend water) van het leven van het hoofdpersonage in muziek door de stanza's die het verlangen naar de droomwereld uiten, in een major-toonaard te componeren, en de tweede en vijfde stanza in een mineur-toonaard. Hierin spreekt hij zichzelf streng toe zich niet te laten verleiden door de boom: zijn eigen intrinsieke verlangens.¹⁹⁰

In 'Der Lindenbaum' zien we opnieuw een idealisering van de beweging en het geluid van de natuur, bijvoorbeeld in het gebruik van de dubbele betekenis van 'Rauschten'. De beweging van het stromende water, de bladeren in de wind en het geluid van het water en die bladeren dragen

¹⁸⁷ Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 39.

¹⁸⁸ Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 43.

¹⁸⁹ Maes, *Een geschiedenis*, 496.

¹⁹⁰ Cottrell, *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles*, 44.

bij aan een schets van de omgeving, maar zijn ook een manier om de emoties van het hoofdpersonage tegenover de sublieme natuur te begrijpen. De relatie die de mens heeft met de natuur is harmonisch, maar tegelijkertijd tegenstrijdig. De natuur is wat de mens niet kan zijn. De beschrijving van natuurlijke beweging en geluiden is enerzijds een wijze om de relatie van de mens tot de natuur te idealiseren aan de hand van een evocatie van de ervaring van het personage in het landschap, maar kan anderzijds gezien worden als een sublimiteit die wij nooit kunnen beheersen. De beweging en het geluid staan haaks op de menselijke stilstand, de verbeelding tegenover de realiteit. Het poëtische ideaal in 'Der Lindenbaum' ligt niet in de beschrijving van de omgeving, maar in wat er achter die beschrijving ligt, de beelden die door de boom in het personage opgeroepen worden die enkel in de verbeelding kunnen bestaan, en enkel via associatie van woorden – die *an sich* louter een afspiegeling zijn van de realiteit – de toeschouwer kunnen bereiken.

Robert Schumann, Liederkreis opus 39: 'In der Fremde'

Naast de liedcyclus van Schubert bekijken we Liederkreis opus 39 van Schumann uit 1842. Deze liedcyclus (of beter: verzameling van liederen) bestaat uit 12 liederen, waarvoor Schumann gedichten van de Duitse dichter Joseph Von Eichendorff op muziek zette. De term liedcyclus is hier moeilijker toe te passen door dat de liederen onderling niet verbonden zijn aan elkaar via een overkoepelend narratief, noch een 'hoofdpersonage', zoals we deze wel terugvonden in Schuberts Winterreise. Ondanks gelijklopende onderwerpen in de liederen, reikend van Waldeinsamkeit (een onvertaalbaar Duits begrip voor het gevoel dat men heeft wanneer men eenzaam in een woud of bos wandelt; een onbevreesd maar onwennig gevoel), liefde, verlies, velden vol rozen, de nacht, nachtegalen,... wordt de eenheid van de 'cyclus' enkel in stand gehouden door de overkoepelende '*Stimmung*': de nostalgische, Romantische stemming die in elk lied lijkt te overheersen.¹⁹¹ De liederen worden niet door één personage gezongen, noch in één moment of plaats gesitueerd. Er zijn verschillende onderzoeken gedaan naar de volgorde van de nummers van de cyclus die mogelijk een betekenis hiervoor zouden kunnen blootleggen.¹⁹² Hierop zullen we echter niet dieper

¹⁹¹ Patrick McCreless, "Song order in the song cycle: Schumann's 'Liederkreis', Op. 39," *Music Analysis* 5, nr. 1, (1986): 5.

¹⁹² McCreless "Song order in the song cycle," 5.

ingaan omdat dit thema breder onderzoek vereist dat ons te ver zou brengen van het opzet van deze thesis. We bekijken daarentegen een aantal elementen die erin terugkomen en bijdragen aan het poëtisch ideaal dat we in deze thesis proberen te definiëren. De tekst in de liederen biedt de luisteraar een wederkerige notie van ‘ontbonden tijd’, wat bijdraagt aan de onmogelijkheid tot het vormen van een narratief overheen de liederen.¹⁹³ Verschillende lagen van de tijd worden samengebracht. Benedict Taylor beschrijft de notie van tijd als volgt: “Our beloved is waiting for us in the rose garden despite having died so many years ago; autumn passes to spring in a single night and years have passed since the castle stood in full splendor. We have been lost to the world—or to ourselves—for an indeterminate time.”¹⁹⁴

Het achtste nummer uit de cyclus ‘*In der Fremde*’ is hiervan een voorbeeld. Het wordt gezongen door een personage dat we niet kunnen thuisbrengen. De figuur is verloren, het woord ‘*Verwirrung*’ is hiervoor passend. Het is verwarring dat het personage voelt. Hij weet door al het geruis van het woud niet waar, noch wie hij is. Ook hier zien we het woord ‘*Rauschen*’ terug. Het geruis van de bladeren als beweging en geluid uit de natuur is belangrijk in de bespreking van het poëtisch ideaal.

Ich hör’ die Bächlein rauschen
Im Walde her und hin,
Im Walde, in dem Rauschen
Ich weiß nicht, wo ich bin.¹⁹⁵

De figuur is losgekoppeld van de realiteit, van het bewustzijn over zijn locatie en de tijd waarop hij zich daar bevindt. Naast het geruis van de bladeren is ook de ervaring van het flikkerende maanlicht (“*Die Mondeschimmer fliegen*”) een factor die ervoor zorgt dat hij vervreemdt van de realiteit. Hij betreedt een fantasiewereld, waarin zijn geliefde hem opwacht, maar zij is allang

¹⁹³ Benedict Taylor, "Absent subjects and empty centers," *19th - Century Music* 40, nr. 3 (2017): 203.

¹⁹⁴ Taylor, "Absent subjects," 203.

¹⁹⁵ Joseph Von Eichendorff, “In der Fremde,” laatst geraadpleegd op 11 augustus, <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/504>

gestorven. Het is in de fantasiewereld, (in principe vergelijkbaar met een droomscenario) dat we die discordantie in de weergave van tijd en ruimte moeten plaatsen. Ondanks de verwarring en verlorenheid, geeft de muzikale afwisseling in de pianobegeleiding, in de vorm van staccato-achtige pulsen naar vloeiende verbonden zestiende noten een vrolijke sfeer weer.¹⁹⁶

N^o 8. v
u
In der Fremde.

Zart, heimlich.

Ich hör' die Bächlein rauschen im Walde her und

Het is door haar oppervlakkige, vrolijke karakter een ironisch element in het lied. Wanneer de figuur aan het woord is houdt de piano even op met 'zingen' (zie maat 2 en 4), maar ze gaat gewoon verder wanneer de figuur rust (zie maat 1 en 3). We weten dat het personage verdwaald is. Hij ijlt weg in een fantasie waarin hij zijn overleden geliefde terugziet, terwijl de begeleiding vrolijk verder 'zingt'. Pas in de laatste lijn, wanneer er in de plaats van de zestiende noten een halve noot aangehouden wordt, lijken de twee samen te komen in de droevige sfeer van de figuur.¹⁹⁷ De muziek lijkt een weergave van een mooi landschap waarin de man verdwaald is, maar de cyclische aard ervan, zoals we deze ook bij Schubert zagen, is een circulaire beweging die als weerspiegeling van de verdwaalde figuur dient. Het geeft een blijk van eindeloosheid; een vervreemding van tijd en ruimte waarin alle mogelijkheid op narratief of doelbewustheid verhinderd wordt.¹⁹⁸

De dubbele bodem van de muziek werd door Roland Barthes opgemerkt. Hij ziet in de muziek van Schumann een oppervlakkige verwijzing naar concrete zaken zoals natuurlijke elementen, de tijd, ruimtelijkheid, geëvoeerd in de vorm van arpeggio's, dansritmen, ... maar lijkt daarachter een dissociatieve, fragmentarische compositie te vinden die de verstoorde lagen in de tijd weergeven

¹⁹⁶ Mary H. F. Harkrader, "A study of Robert Schumann's Liederkreis Op.39: tracing themes of nature from poetry to music," *Undergraduate Theses and Capstone Projects* (2007): 11.

¹⁹⁷ Harkrader, "A study of Robert Schumann's Liederkreis Op.39," 12.

¹⁹⁸ Taylor, "Absent subjects and empty centers," 206.

door de fragmentarische structuur waarin niets lang duurt en elk onderdeel het vorige lijkt te verstoren. Hij noemt het een duizelingwekkend fenomeen, dat we parallel met het tekstueel af te leiden verdoemd-zijn, de verwarring en eenzaamheid van de personages uit de liederen kunnen plaatsen.¹⁹⁹ De fragmentarische sfeer is een verbindend aspect tussen de tekst en de muziek. Net zoals de ordening van de gedichten onbestemd is en het gebrek aan narratief zorgt voor fragmentatie van stemmingen die desalniettemin bijdragen aan een overkoepelende 'Stimmung', is ook de muziek van de cyclus kort en vluchtig, maar tegelijkertijd een verzameling van allerlei intense stemmingen die elkaar snel afwisselen.²⁰⁰

Zoals in 'Der Lindenbaum' ligt er ook in 'In der Fremde' van Schumann een grote nadruk op de verbeelding die geëvoceerd wordt door de ervaring van de natuur. De tekst waarin het landschap in woorden omgezet werd verwijst enkel naar zichzelf, door het gebrek aan een overkoepelend narratief in de cyclus. De muziek van het lied brengt niet enkel een 'verdieping' van de tekstuele betekenis door de gelijkaardige opwekking van melancholie en het verdwalen, maar lijkt op zich een 'dubbele bodem' te creëren. De ironische vrolijke muziek (die we door het frequent gebruik van majeur toonaarden over bijna de volledige cyclus terugvinden) eist de aandacht van de luisteraar op door het niet overeenstemmen met de overkoepelende 'Stimmung' van de gedichten. Het poëtisch ideaal waarin de verbeelding aangesproken wordt door de kunst komt hier tot uiting in de evocatie van de natuur-ervaring van het personage in de vorm van cyclische bewegingen, tekstuele referenties naar verlorenheid en melancholie, maar ook in de tegengestelde uiting van vrolijkheid in de muziek die tegelijkertijd de sfeer van het personage bevestigt door het 'onjuiste', bijna ongemakkelijke gevoel van geluk. Het geluk is voor de figuur een ideaal dat onhaalbaar lijkt en zelfs, wanneer het dat wel zou zijn, ongemakkelijk zou aanvoelen. De maan flikkert niet écht, evenals de bladeren niet zorgen voor het verlies van oriëntatie van het personage. Het zijn externe factoren die de interne toestand van het personage, de fantasiewereld waarin hij zich bevindt, uitbeelden. Dat zien we in de muziek op een tegenstrijdige puur emotionele wijze terug. De zang is noodzakelijk voor de woorden, maar door

¹⁹⁹ Taylor, "Absent subjects and empty centers," 205.

²⁰⁰ Maes, *Een geschiedenis*, 504.

de muziek (die hier duidelijk de hoofdrol krijgt) wordt de sfeer niet letterlijk, maar emotioneel verduidelijkt en versterkt. Het is vergelijkbaar met het concept van constructieve interferentie van geluidsgolven, waarbij zij elkaar frontaal kruisen. Het geluid van beide golven smelt samen en klinkt in versterkte versie verder als één golf.

Spatialiteit van het landschap in muziek

Doordat de Romantiek in de muziekgeschiedenis als een periode van experiment gedefinieerd wordt, lijkt Realisme zoals we dit eerder besproken hebben hier moeilijker te plaatsen. In de Romantische poëzie had men door de aard van het medium nood aan een letterlijke beschrijving van de omgeving. De muziek had echter geen nood aan woorden en kon dus, volgens de romantici, een diepgaandere ervaring veruitwendigen. We kunnen echter twee tamelijk tegenstrijdige idealen die in deze periode ontstaan, niet negeren. Enerzijds zien we de idealisatie van het instrumentale werk en de vrijheid van de verbeelding die daar causaal aan verbonden is. Anderzijds steeg het aantal muzikale toonschilderingen waarin landschappen en natuurervaringen auditief uitgebeeld werden.²⁰¹ De Romantische notie van landschapskunst wordt, zoals de eerder besproken Romantische dichters alvast aantoonde, niet langer begrepen als de werkelijke afbeelding van de natuur, maar wel als een afbeelding van de natuur die in direct verband staat met een inwaartse beweging van zelfontdekking en de overpeinzing van de relatie tussen de mens en de natuur (zoals we ook terugvinden het moment waarop de wandelaar luisterde naar het lied van de oogster in 'The Solitary Reaper').²⁰² De muzikale representatie van het landschap verandert van een (onmogelijke) mimetische nabootsing naar een subtiele evocatie ervan, niet via de ogen, maar door het subjectievere, auditieve orgaan: de oren.

In de Romantische uitbeelding van het landschap staat de temporaliteit van muziek niet langer haaks op de spatialiteit van het landschap. Hegel beschrijft in zijn '*Aesthetics*' muziek en haar temporele karakter als het negatieve van ruimte. Muziek is niet het weerklinken van de objectieve wereld, maar wel de wijze waarop het zelf naar de diepten van zijn eigen innerlijke wereld wordt

²⁰¹ Benedict Taylor, "Seascape in the mist," *19th-Century Music* 39, nr. 3 (2016): 187.

²⁰² Taylor, "Seascape in the mist," 188.

bewogen.²⁰³ Het is door het gebrek aan de noodzakelijkheid van letterlijke afbeeldingen, en de idealisering van de subjectiviteit van het auditieve medium dat muziek zonder woorden, noch beelden, toch een ‘beeld’ schetst van een landschap waarmee de luisteraar de innerlijke ruimtes van de ziel kan verkennen. Hierbij aansluitend is de vroege filosofie van Schopenhauer, die – zoals velen – beweert dat muziek de hoogste kunst is door dat ze de innerlijke essentie van het bestaan (de Wil) kan kopiëren. Wanneer de Wil de alomvattende betekenis is en de objectieve wereld bestaat uit betekenisdragers die daarnaar verwijzen, is schilderkunst een schaduw van een schaduw. De muziek daarentegen, kopieert niet de schaduw van de drager, maar de betekenis zelf.²⁰⁴ Hij beschrijft muziek in het volgende fragment als de enige kunstvorm die geen enkele andere voorwaarde heeft voor haar bestaan dan zichzelf: “(Music) is quite independent of the phenomenal world, positively ignores it, and, to a certain extent, could still exist even if there were no world at all, which cannot be said of the other arts.”²⁰⁵ Door het pure auditieve karakter van muziek blijft echter, ondanks de groei van de werken die gebaseerd zijn op landschappen, een visuele indruk moeilijk te vertalen in muziek. Daarom worden in veel werken niet langer de auditieve, noch de visuele karakters van het landschap als basis genomen, maar wel de dynamische actoren. Alles wat beweegt is in principe een temporele actie in een visuele ruimte. Via auditieve beweging kon muziek visuele beweging evoceren.²⁰⁶

Felix Mendelssohn: Die Hebriden

Ter illustratie bekijken we ‘*Die Hebriden*’ van Mendelssohn uit 1830. Het geeft ons de mogelijkheid de filosofische beschouwingen over de relatie tussen ruimtelijkheid en muziek als de vertaling van een landschap in een compositie, in werking te zien treden. Het werk kwam voort uit een reis die de componist maakte door Schotland, waar hij betoverd werd door het vergezicht op Fingal’s Cave. De massieve rotsachtige formaties die omhoog rezen uit het kleine eiland Staffa, een onbewoond eiland in de Hebriden, lieten een grote indruk na. Hij schreef in een brief naar zijn familie hoe zijn reis verliep en voegde er een tekening aan toe van zijn eerste impressie van het uitzicht.

²⁰³ Taylor, "Seascape in the mist," 221.

²⁰⁴ Arthur Schopenhauer, *The world as Will and Idea*, vert. R. B. Haldane en J. Kemp (London : K. Paul, Trench, Trübner, 2011), 334.

²⁰⁵ Taylor, "Seascape in the mist," 190.

²⁰⁶ Taylor, "Seascape in the mist," 218.



Afbeelding 3: Felix Mendelssohn, *Ein Blick auf die Hebriden und Morven*, brief aan familie, 7 augustus 1829, grafiet en inkt op papier, Bodleian Library, University of Oxford, MS. M. Deneke Mendelssohn D.2, Fol. 28.), alle rechten voorbehouden.

Daarnaast voegde hij ook een neergeschreven fragment muziek toe, om zijn emotionele genegenheid jegens het landschap te verduidelijken (zie afb 4). Hij schreef: "In order to make you understand how extraordinarily the Hebrides affected me, the following came to my mind there,"²⁰⁷

²⁰⁷ Malte Krasting, "Of foreign lands and peoples," laatst geraadpleegd op 8 juli 2022, <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/felix-mendelssohn-as-traveller/>.



Afbeelding 4: Mendelssohn, muzikale schets van de start van het uiteindelijke 'Die Hebriden', brief aan familie, Tobermory, 7 augustus 1829, (New York Public Library, psnypl_mus_737 Mendelssohn, Felix; image courtesy of Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox, and Tilden Foundations, public domain).

Het muziekfragment lijkt erg op de uiteindelijke versie van het werk, wat het waardevol maakt in de studie naar de relatie tussen de afbeelding van de natuur en muziek.²⁰⁸ Hij baseerde zijn muzikale expressie op de natuur waartussen hij zich bevond, alsook op de Ossian-gedichten, die zorgden voor een explosie van werken die op volksverhalen gebaseerd werden.

Het werk is een ouverture. Normaliter was dit de openings-muziek van een symfonie of een opera, maar hier functioneert het als een zelfstandig muzikaal werk, wat nogmaals het experimentele karakter van de Romantische generatie aantoont.

De compositie start in si klein. Deze mineur toonaard legt alvast een melancholische sluier over het werk die aansluit bij een soort verlangen naar vroegere, mooiere tijden, zoals die uit de volksliederen.²⁰⁹ We zien de verwerking van 'volkse' aspecten terug in de vorm van het gebruik van specifieke stijlfiguren, ritmes, timbres en instrumenten. De bezetting draagt naast een volkse sfeer, bij aan de toonschilderingen die Mendelssohn evoceerde in het werk, door zijn sterke nadruk op de sonoriteit erin.

Om een visueel beeld te vertalen in een auditief beeld, zijn er een aantal elementen die Mendelssohn inzette om het landschap te 'hertalen'. Die zien we vooral terug in de vorm van dynamische uitwerkingen. Het is ook hier, los van tekstuele associaties met een landschap, dat de beweging en het geluid gebruikt worden als evocatieve 'draggers'. In het eerste thema merken we bijvoorbeeld de evocatie van de golven van de zee op.

²⁰⁸ Taylor, "Seascape in the mist," 195.

²⁰⁹ Taylor, "Seascape in the mist," 211.



De tonen beginnen, zoals weergegeven in bovenstaand fragment van de eerste maten van het werk, in de lage registers van het orkest en worden steeds verder ‘doorgegeven’ naar hogere registers.²¹⁰ Het eerste thema legt dus alvast een evocatie van een zeelandschap vast aan de hand van de muzikale nabootsing van een golfbeweging, waaruit het tweede thema organisch voort groeit.²¹¹ Naast de principiële thema’s zien we over het volledige werk heen toonschilderingen van de omgeving terugkomen in de vorm van dalende of stijgende motieven, alsook een frequent gebruik van reeksen zestiende noten die aan een snel tempo een overheersende indruk weergeven.



‘Toonschildering’ in Die Hebriden (m 38-40).

Behalve het notenbeeld lijken ook andere aspecten van het werk golfbewegingen te evoceren. Door de afwisseling tussen spanning en ontspanning die gecreëerd wordt door cadensen – of net het ontcrachten ervan – kunnen we naast het louter waarnemen van de auditieve toonschilderingen, ook het landschap ‘aanvoelen’. Ondanks het ‘experimentele karakter van Mendelssohn’²¹², werd steeds de conventionele muzikale taal en rigide vormgeving behouden.²¹³ Het zijn zaken zoals cadensen, die normaliter zorgden voor afsluiting of neerlegging, waarmee

²¹⁰ Lori Newman "Program Notes," laatst geraadpleegd op 28 juli 2022, <https://nmphil.org/music-in-new-mexico/program-notes-mendelssohn-hebrides-overture-beethoven-piano-concerto-no-1-shostakovich-symphony-no-1/>.

²¹¹ Frank Eugene Kirby, *Music in the Romantic period. An anthology with commentary* (New York: Schirmer, 1986), 107.

²¹² Mendelssohn werd door Schumann bijvoorbeeld onlosmakelijk verbonden met vernieuwing en de modernistische trend.

²¹³ Kirby, *Music in the Romantic period*, 107.

gespeeld wordt om verwachtingen te verbreken en te zorgen voor een aanhoudende, opbouwende spanning. De indrukken die we hebben wanneer we overdonderd worden door een natuurlandschap zijn onvoorspelbaar en oncontroleerbaar. De muziek van Mendelssohn lijkt een zelfde graad van onvoorspelbaarheid te evoceren. Net zoals we zagen in de 8^{ste} symfonie van Schubert, kunnen we als luisteraar enkel bestaan in het moment, zonder verdere assumpties te maken over wat komen zal.

Mendelssohn wou van het werk een suggestief kunstwerk maken. Hij leek aanvankelijk, in de eerste versies van het werk ontevreden door het gebrek aan de evocatie van de geur van “levertraan, meeuwen en droge gezouten vis.”²¹⁴ Hij leek na 1835, na zijn laatste herwerking ervan, het werk afgesloten te hebben, en dus de geur die hem zo bijbleef vertaald te hebben in tonen. Door de subjectiviteit van muziek kunnen we ons afvragen hoe zeer de luisteraar tot op heden eenzelfde beeld schetst bij het horen van de muziek als de componist zelf, maar het draait hier misschien helemaal niet om de luisteraar. Het werk is een toespeling op de beweging en het geluid van de natuur die Mendelssohn inzette om een uiterst persoonlijke herinnering te evoceren. Als we een poëtisch ideaal van de verbeelding zoeken in deze muziek, vinden we die niet terug in een analyse van de noten *an sich*, noch de ervaring van de luisteraar. Ondanks dat we in ‘Die Hebriden’ een richtlijn hebben om betekenis te zoeken, wordt de vrijheid van de verbeelding niet ingeperkt. Wanneer we, door een bespreking van de context van het werk, weten welk beeld erin geëvoceerd wordt kunnen we ons vinden in dat beeld, zonder de exacte ervaring te hebben meegemaakt, of zelfs zonder ooit de Schotse Hebriden gezien te hebben.

Zoals we ook in andere werken zagen, zien we in dit werk ook het gebruik van de natuur als medium tot de evocatie van een diepere betekenis terugkomen. De context-gebonden betekenis geeft de luisteraar al wel een beeld van de omgeving die de componist zich herinnerde wanneer hij het werk componeerde. De herinnering is echter een emotioneel geladen oproeping van het verleden, steeds gevormd door ideeën, uitzuiveringen en idealisaties. Door de context kan het werk beschouwd worden als een wijze van overdracht van een onbestaand, imaginair beeld uit de

²¹⁴ Maes, *Een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900*. 516.

verbeelding van de componist naar een toeschouwer die dat onbestaande beeld ontvangt en bij gebrek aan eigen ervaring of een gelijke ervaring, via de eigen, subjectieve verbeelding een ontcijfering kan maken van dat beeld. Het poëtisch ideaal in dit werk ligt echter niet in de communicatie van de herinnering, maar in de herinnering zelf. De compositie (hier te begrijpen als ‘informatiedrager’) geeft niet letterlijk de geuren weer, noch de golven, maar een geëvoceerde afbeelding van de melancholie voor die golven, geuren en kleuren. Het werk geeft, zelfs aan luisteraars die geen context kennen, een emotionele staat weer die de componist zich herinnerde. De samenwerking van alle golven, sonoriteit en dynamiek ervan zorgt echter voor een diepere communicatie: een herinnering als emotioneel geladen terugblik, de emoties die de componist jegens het landschap voelde. De herinnering die we hier geëvoceerd zien, sluit aan bij het ‘eeuwige heden’ waarover we schreven in de bespreking van St. Augustinus en het verband tussen de tijd en het geheugen. ‘Die Hebriden’ deelt een eeuwig aanwezig heden, bestaand in gedachten. Op een anachronistische wijze kunnen we het vergelijken met een oude foto die het publiek getoond werd, waarin men zich, zelfs al was men er niet bij, toch op een emotioneel niveau kon verplaatsen.²¹⁵

²¹⁵ Dit is interessante stof voor verder onderzoek. Er is alvast onderzoek gevoerd naar emotionele reacties op afbeeldingen die duidelijk aantonen dat mensen een gelijkaardige emotionele reactie hebben op een afbeelding van de natuur als de ervaring ervan in het echt. (Bradley en Lang, 1994) De emotionele opwinding die bij het horen van muzikale evocaties van de natuur plaatsvindt, kan via experiment vergeleken worden met de reactie op de afbeelding van de natuur. Wanneer we muziek als toonschildering beschouwen van een bepaald landschap of een tekstuele context meegeven waarin de natuurlijke omgeving beschreven wordt, is het interessant te onderzoeken in welke mate men die natuur aanvoelt in de muziek en hoe de verbeelding het landschap vormgeeft.

Conclusie

Om deze thesis af te ronden, bekijken we kort het verloop van het onderzoek en wat we hieruit kunnen concluderen. De Romantiek staat bekend als een stroming in de kunstgeschiedenis, tegenovergesteld aan het Classicisme door haar drang naar emotionaliteit, intuïtie, vrijheid, vernieuwing en de implementatie van filosofische ideeën in de werken van de actieve kunstenaars binnen deze periode. We beschouwden echter, nadat we de late 18^{de}-eeuw en de vroege 19^{de}-eeuw bekeken vanuit andere invalshoeken, de Romantiek eerder als een mentaliteit; een onderliggend, gedeeld bewustzijn dat culturen ondersteunt en vormgeeft. De Romantiek is onlosmakelijk verbonden met de gelijklopende industriële revolutie en Franse Revolutie, die een golf van protest en sociale veranderingen teweegbrachten.

Tegen die achtergrond plaatsten we de natuur als één van de kenmerken van de Romantische kunst. Hier zagen we dat het niet louter de esthetische aantrekkelijkheid ervan was die kunstenaars ertoe aanzette zich terug te trekken in bossen en andere natuurlijke omgevingen, maar een reeks filosofische ideeën en vraagstellingen omtrent de revoluties en de plaats van de kunstenaar daarin. Naast de sociale verschuivingen (of eerder in de schoot daarvan) zien we een intense beïnvloeding van de Romantische kunst door het filosofisch discours van esthetica, ethiek en kunstenaarschap. De werken van Rousseau, Hegel, Burke en Kant wonnen aan een immens belang in de vorming van de Romantische notie van schoonheid, kunst, de ervaring van kunst en uiteindelijk: de natuur. We gaven aan de hand van een aantal pijlers de plaats van de natuur in de Romantische ziel bloot als aanloop naar de bespreking van een parallelle beweging die we in de poëzie terugvonden. Dankzij de werken van Wordsworth kregen we een inzicht in de relatie tussen de dichter, de natuur en de poëzie. De veranderende status van de dichter zorgde voor een parallelle verandering in de betekenis van de werken. Net zoals de dichter een transcendentere creatieve functie had – een verheven man met een sterker emotioneel aanvoelen dan de ‘gewone mens’ – werd ook de poëzie transcendent in haar betekenis. De natuur was als omgekeerde van de vervuilde, ‘aangetaste’ steden een perfecte betekenisdrager en een geschikt symbool voor de Romantische idealen van eenzaamheid, stilte, spiritualiteit, reizen, wandelen, eeuwigheid, sublimiteit,

We concretiseerden deze symbolen in de werken van Wordsworth en Keats en focusten op de zangvogels, de zee en uiteindelijk de stilte. Deze laatste bleek echter meer dan een symbool te zijn. We beschouwden ze als een onderliggende kwaliteit, als een derde betekenislaag van de woorden. De stilte was niet louter een verwijzing naar een onhoorbaar iets, noch een innerlijke stilte van de dichter. Het was een betekenislaag waarin de verbeelding aangesproken werd door de idealisatie van onmogelijke idealen zoals oneindigheid, onhoorbare muziek, eeuwige jeugd, eeuwige bloei en eeuwig geluk. Die sluimerende stilte achter de symbolen vertegenwoordigde de menselijke limieten en de ongemakken die enerzijds verbonden zijn aan die limieten, maar evenzeer aan de idee van het verbreken van die grenzen. Het poëtisch ideaal van de natuur ligt niet in de symbolen *an sich*, zoals we de nachtegaal als verwijzing naar de lente of rouw beschreven, maar in de achterliggende notie van de onmogelijkheid van de menselijke verzoening met die symbolen; met de kenmerken van de nachtegaal als een oneindige bron van creativiteit, of met de zee die eindeloos blijft voortbewegen. De enige manier waarop de mens zich kan verzoenen met die poëtische idealen is via de verbeelding. Het was de natuur die de dichter kon aanzetten tot verinnerlijking, tot een tijdelijke bevrijding van de verbeelding om de onmogelijke idealen te hertalen in poëtische beelden. Het is daarom ook de natuur die in die gedichten beschreven wordt die de esthetische ervaring van de lezer vormt en de verbeelding van de lezer aanspreekt waarin een betekenis gevormd wordt, vooraleer we uit het ideaal weggehaald worden door de rede die ons herinnert aan onze menselijke limieten.

Met een duidelijk beeld van de poëtische idealen uit de dichtkunst, maakten we de overgang naar een inleidende bespreking van de muziek in deze periode. De focus lag hier voornamelijk op de bespreking van de moeilijkheid van het definiëren van 'Romantische muziek'. 'Lyrical Ballads' van Wordsworth en Coleridge werd door verschillende onderzoekers tot het startpunt van de literaire Romantiek benoemd. In de muziekgeschiedenis werd gezocht naar een gelijkaardig startpunt, wat men leek gevonden te hebben in Hoffmanns bespreking van Beethovens vijfde symfonie. We onderzochten aan de hand van de plaats van de natuur in de muziek de 'start' van de Romantiek en concludeerden dat de Romantiek in de muziekgeschiedenis geen plotse ommekeer was, noch een plotse toepassing van idealen of ideeën. Het was eerder een doorsijpelen van klassieke noties

die door componisten vaker vanuit andere invalshoeken bekeken werden, wat resulteerde in een periode van experiment.

Dit experimenteren zien we in een opvallende interesse in onbekende genres. De instrumentale muziek gaf ons een ingang naar de stijgende belangstelling van de menselijke verbeelding, zoals Hegel het gebrek aan inhoud gelijkstelde aan vrijheid van de verbeelding en dus ook als de ultieme veruitwendiging van de Geist. Muziek was de schoonste kunst doordat zij rechtstreeks de ziel aansprak en daardoor de rede voorbijsnelde. Naast de instrumentale muziek leek het lied een opkomst te maken dankzij haar onbekendheid en de mogelijkheid tot samenwerking met dichters. Het poëtisch ideaal in muziek zochten we vooral in het genre van het lied door deze intense samenwerking tussen de twee subjectieve kunstvormen. De liederen die we bespraken kwamen beide uit liedcycli; de ene uit een overkoepelend verhaal, de ander vanuit niets meer dan een *Stimmung*. De werken waren beide Duitse poëzie op muziek, waardoor een tekstuele analyse duidelijk maakte dat ook hier de woorden die de natuur beschreven meer betekenden dan hun primaire of secundaire betekenis. We zagen een sterke nadruk op de dynamische en auditieve kwaliteiten van het landschap. Dit werd in de muziek vertaald in de – al dan niet symbolische – evocaties van water, bladergeruis of golven. De muziek echter, gaf een interessante aanvulling op de woorden. In 'Der Lindenbaum' zagen we dat de muziek een soort van 'vertellersrol' op zich nam, doordat het de gemoedstoestanden van de figuur uit de verschillende stanza's omzette in overeenkomstige mineur en majeur toonaarden. In 'In der Fremde' nam de muziek de hoofdrol op zich. De tekst gaf de luisteraar een beeld van een verloren figuur, in waanbeelden verwickeld, zonder besef van zichzelf, zijn omgeving of de tijd. Het is de muziek echter, die tegen die *Stimmung* ingaat en 'snijdt' in de verbeelding van de luisteraar. De luisteraar voelt door de primaire en secundaire betekenislagen van de woorden mee met de figuur, maar door de piano die daarmee interfereert wordt het aanvoelen versterkt, zoals we dit vergeleken met de constructieve interferentie van geluidsgolven. In deze liederen vonden we de idealisering van de verbeelding duidelijk terug in de tekst, die natuurelementen beschreef als symbolen voor de eigen gedachten van de figuren. Wanneer dit op muziek geplaatst werd, hoorden we te zoeken naar de samenwerking tussen de tekst en de muziek. Het muzikale aspect bracht in de liederen geen 'eigen

versie' van het poëtisch ideaal, maar versterkte, als een bijgevoegde, woordloze betekenislaag, de emotionaliteit van de werken. Het poëtisch ideaal in liederen vinden we in de ontcijfering van die derde laag in het esthetische moment (Of misschien is de muziek net de factor die de stilte die we bespraken in de poëzie, voor ons hoorbaar maakt).

Uiteindelijk richtten we ons tot het laatste muzikale werk: 'Die Hebriden' van Mendelssohn, waarin we voornamelijk de nadruk legden op de hertaling van het landschap in muziek. We zagen Mendelssohns onmiddellijke reactie op het landschap in de tekening en de bijgevoegde muzieknotatie, maar ook zijn herinnering eraan in de uiteindelijke ouverture. De natuur (of eerder het landschap dat hij zich na zijn reis herinnerde) werd volgens de componist geëvoceerd in zijn muziek. De directe link met de verbeelding konden we leggen in een korte terugkoppeling naar St. Augustinus die al in de vierde eeuw muziek en tijd sterk aan elkaar linkte door hun relatie met de herinnering, het eeuwige heden. De natuur in de ouverture werd in muziek omgezet aan de hand van haar dynamische en auditieve kwaliteiten die vooral in de toonschilderingen een sterke golvende beweging maakten. Het is echter ook in dit werk dat de verbeelding de grootste rol op zich neemt. De herinnering van de componist aan de Hebriden bestaat enkel in zijn verbeelding, in het beeld dat hij ervan schilderde en dankzij de muziek, in de subjectieve verbeelding van het publiek. De interpretatie van het werk, de betekenisgeving van de luisteraar kunnen we enkel vanuit een empathisch meevoelen verklaren. De idealisatie en de evocatie van de natuur is onmogelijk zonder een menselijk vermogen tot inbeelding en meevoelen.

We zagen in dit onderzoek de veranderende houding van de mens tegenover de natuur. Kunstenaars leken zich vaker terug te trekken in natuurlijke omgevingen, maar vele anderen hadden die luxe niet. De afstand die toen gecreëerd werd tussen de mens en de natuur beïnvloedt tot op heden het bestaan van onze planeet, alsook de menselijke condities, in de vorm van aanzwellende milieuproblemen en een stijgend aantal natuurrampen. Velen zien in deze gebeurtenissen een boodschap van de natuur, waarin de mensheid aangesproken wordt, en waarin we gewezen worden op die afstand die we over honderden jaren heen vergrootten. De idee dat de natuur tot ons 'spreekt' draagt de mensheid al eeuwen met zich mee en lijkt nog niet

onmiddellijk te verdwijnen uit het collectieve menselijke bewustzijn. De natuur blijft een medium om ons tot verinnerlijking en tot rust te brengen en de verbeelding tijdelijk te bevrijden van de rede (hiervan zijn de hedendaagse burn-out remedies zoals 'voorschriften voor natuurwandelingen' een overduidelijk voorbeeld). We kunnen de romantici misschien bestempelen als 'avant la lettre' natuurwandelaars, op zoek naar betekenis, rust en stilte. Daarnaast kunnen we, door de existentiële inhoud ervan, hun werken zien als een aparte tak uit de filosofie. Hun kunst toont ons de eindigheid, de ouderdom, de kleinheid, maar vooral het gebrek aan belang van de mens in de eeuwigheid en schoonheid van de natuurlijke wereld rondom ons. We mogen echter nooit vergeten dat wij, ondanks de onverenigbaarheid ermee, ons kleine leven aan haar te danken hebben.

Bibliografie

- Abu-Melhim, Abdel-Rahman. "The concept of nature in the poetry of William Wordsworth and Robert Frost: a comparative study." *Arab World English Journal (AWEJ) Special Issue* (2015): 153–66.
- Allanbrook, Wye J. "Is the sublime a musical topos?" *Eighteenth Century Music* 7, nr. 2 (2010): 263–79. <https://doi.org/10.1017/S1478570610000060>
- Alperson, Philip. "Recensie van the Emancipation of Music from Language: departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, nr. 3 (1988): 441–44. <https://doi.org/10.2307/431126>
- Amiri, Niloufar. "The aesthetic values of silence and its Impacts on Romanticism and contemporary Artists." *SpringerPlus* 5, nr. 1 (2016): 880. <https://doi.org/10.1186/s40064-016-2466-0>
- Anderson, Erland. *Harmonious madness: a study of musical metaphors in the poetry of Coleridge, Shelley, and Keats*. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1975.
- Anderson, Robert. "Early Romantic." *The Musical Times* 126, nr. 1712 (1985): 607–607. <https://doi.org/10.2307/964924>
- Atanasovski, Srđan. "Rhythmanalysis and (Post)musicology: from Horror Silentii to social Distancing." *Musicology and Its Future in Times of Crises*, 2020, 19–20.
- Avison, Charles. *An essay on musical expression*. London: C. Davis, 1752.
- Azad, Foram. "The Romantic era. 19th century the Romantic view of nature & the Romantic hero." *Academia*. Laatst geraadpleegd op 28 april 2022, https://www.academia.edu/26065173/The_Romantic_Era_19_th_Century_The_Romantic_View_of_Nature_and_The_Romantic_Hero#:~:text=The%20Romantic%20Hero%20As%20the,moral%20values%20of%20their%20time.
- Bartlett, Brian. "'Inscrutable workmanship': music and metaphors of music in 'The Prelude' and 'The Excursion.'" *The Wordsworth Circle* 17, nr. 3 (1986): 175–80.
- Barthes, Roland. "Image music text." Vertaald door Stephen Heath. Londen: Fontana Press, 1977.
- — —. "S/Z." Vertaald door Richard Miller. New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc, 1974.
- Barzun, Jacques. "Early 19th-century social and political thought." Laatst geraadpleegd op 9 mei 2022, <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/Early-19th-century-social-and-political-thought>.

Baycroft, Timothy, en David Hopkin, reds. *Folklore and Nationalism in Europe during the long nineteenth century*. Leiden: Brill, 2012.

Begg, Edleen. "Keats and nature." *Studies in English* 27, nr. 1 (1948): 177–84.

Bernstein, Samuel. "English Reactions to the French Revolution." *Science & Society* 9, nr. 2 (1945): 147–71.

Bohlman, Philip Vilas. *The music of European nationalism*. California: ABC-CLIO, 2004.

Bronson, Bertrand H. "John Hollander: the Untuning of the Sky". *Shakespeare Quarterly* 13, nr. 4 (1962): 564–66. <https://doi.org/10.2307/2868027>

Brooks, Christopher. *Western civilization: a concise history*. Halifax: NSCC, 2020.

Corbin Alain, *A history of silence: from the Renaissance to the present day*. Cambridge: Polity Press, 2018.

Cottrell, Alan P. "Die Winterreise." In *Wilhelm Müller's lyrical song-cycles: interpretations and texts*, 66: 35–68. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970.

Cronin, Richard. "Wordsworth's poems of 1807 and the war against Napoleon." *The Review of English Studies* 48, nr. 189 (1997): 33–50.

Dabney, J. P. "The relation between music and poetry." *The Musical Quarterly* XIII, nr. 3 (1927): 377–83. <https://doi.org/10.1093/mq/XIII.3.377>

Dabundo, Laura. "The voice of the mute: Wordsworth and the ideology of Romantic silences." *Christianity and Literature* 43, nr. 1 (1993): 21–35.

David Rothenberg en Marta Ulvaeus, reds. *The book of music and nature: an anthology of sounds, words, thoughts*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.

"Der Lindenbaum." Laatst geraadpleegd op 22 juni 2022, <http://delajuzzy.weebly.com/der-lindenbaum.html>.

De Tocqueville, Alexis. *The Old Regime and the French Revolution*. Vertaald door Gilbert Stuart. New York: Anchor Books, 1955.

De Visscher, Jacques. "Music, Language, and Cognition, And Other Essays in the Aesthetics Music by Peter Kivy." Music. Oxford: Clarendon press, 2007. Pp. XVI-243. £55Pb." In *Tijdschrift voor Filosofie* 70, nr. 3 (2008): 620–22.

D. Klingender, Francis. *Art and the industrial revolution*. Londen: Granada Publishing Limited, 1975.

Dubois, Pierre. "L'impossible tentation du bruit dans la musique Anglaise à la fin du XVIIIe Siècle." *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, nr. 29 (2016). <https://doi.org/10.4000/episteme.1122>

Dubois, Pierre, red. *Charles Avison's essay on musical expression*. New York: Routledge, 2004.

Eades, Trent. "Plato, rhetoric, and silence." *Philosophy & Rhetoric* 29, nr. 3 (1996): 244–58.

"Europa: een mondiale grootmacht." Laatst geraadpleegd op 9 mei 2022, <https://historia-europa.ep.eu/nl/permanente-tentoonstelling/europa-een-mondiale-grootmacht>.

Facos, Michelle. *An introduction to nineteenth-century art*. New York: Routledge, 2007.

Fenby-Hulse, Kieran. "Music and narrative in the eighteenth Century: Gluck's Iphigénie as Aulide as dramatic tableau". *Open Library of Humanities* 5, nr. 1 (2019). <https://doi.org/10.16995/olh.131>

Ferber, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Laatst geraadpleegd op 18 juli 2022, <https://www.cambridge.org/core/books/dictionary-of-literary-symbols/A68067A652398C83A5631073BDE378E2>.

Finnegan, Ruth. *Where is language?: an anthropologist's questions on language, literature and performance*. New York: Routledge, 2020.

Frijhoff, Willem. "Toeeigening: van bezitsdrang naar betekenisgeving." *Trajecta* 6, (1997): 99-118.

Friskics, Scott. "How does nature speak to our concern?: a rhythm of dialogue and responsibility in environmental Ethics and Wilderness Preservation." *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*, (1993).

Gallagher, Michael Paul. "The «use» of literature in 'A secular age': a note on Romanticism." *Gregorianum* 94, nr. 1 (2013): 167–73.

Gaudio, Michael. "Magical pictures, or observations on lightning and thunder, occasion'd by a portrait of Dr. Franklin". In *Sound, image, silence: art and the aural imagination in the Atlantic world*, 63–98. University of Minnesota Press, 2019.

Göbel, Peer. "Erstarrung." Laatst geraadpleegd op 21 juni 2022, <http://userpage.fu-berlin.de/~pedro/texte/schubert%20-%20erstarrung.html>.

Goehr, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Grétry, André Ernest Modeste. *Memoires ou essay sur la musique*. Parijs: Prault Imprimeur du Roi. 1789.

Guthrie, Camille. "John Keats: 'Ode on a Grecian urn.'" Laatst geraadpleegd op 19 juli 2022, <https://www.poetryfoundation.org/articles/145240/john-keats-ode-on-a-grecian-urn>.

Güvenç, Özge. "William Blake and William Wordsworth's reactions to the industrial revolution." *Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences* 11, nr. 1 (2014): 113–123.

Harkrader, Mary H. F. "A study of Robert Schumann's Liederkreis Op.39: tracing themes of nature from poetry to music." *Undergraduate Theses and Capstone Projects* (2007).

———. "A musical poet: themes in the lieder of Robert Schumann's year of song." (2007). *Undergraduate Theses and Capstone Projects*. 49.

Higby, Chester P., en Caroline B. Willis. "Industry and labor under Napoleon." *The American Historical Review* 53, nr. 3 (1948): 465–80. <https://doi.org/10.2307/1840565>

Hofstee, peter. "Redefining poetry: the preface to Lyrical Ballads as revolutionary manifesto." Laatst geraadpleegd op 30 april 2022, https://www.academia.edu/4168064/Redefining_Poetry_the_Preface_to_Lyrical_Ballads_as_Revolutionary_Manifesto.

Huang, Xiaolin. "On lyrical poetry of Wordsworth. A poet of nature." *Advances in Literary Study* 2, nr. 4 (2014): 113-115. <http://dx.doi.org/10.4236/als.2014.24018>

James H. Donelan. *Poetry and the Romantic musical aesthetic*. Cambridge University Press, 2008.

Johnson-Hill, Erin. "Romanticism, the classical muse and the Beethovenian gaze: a changing iconography of musical inspiration." *Music in Art* 33, nr. 1/2 (2008): 247–67.

Kaur, Jasleen. "God and religion in Romantic era." Laatst geraadpleegd op 18 mei 2022, https://www.academia.edu/11053600/God_and_Religion_in_Romantic_Era.

Keats, John. "Ode on a Grecian urn." *Poetry foundation*. Laatst geraadpleegd op 28 juli 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/44477/ode-on-a-grecian-urn>

———. "Ode to a nightingale." *Poetry Foundation*. Laatst geraadpleegd op 28 juli 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/44479/ode-to-a-nightingale>.

———. "On the sea." *Keats Poems*. Laatst geraadpleegd op 28 juli 2022, <http://keats-poems.com/on-the-sea/>.

Kirby, Frank Eugene. *Music in the Romantic period: an anthology with commentary*. New York: Schirmer, 1986.

Kramer Lawrence. *Music and poetry: the nineteenth century and after*. University of California Press, 1984.

Krasting, Malte. "Of foreign lands and peoples." Laatst geraadpleegd op 8 juli 2022, <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/felix-mendelssohn-as-traveller/>.

Kroeber, Karl. "The reaper and the sparrow: a study in Romantic style." *Comparative Literature* 10, nr. 3 (1958): 203–14. <https://doi.org/10.2307/1768436>

Lainoff, Seymour. "Wordsworth's final phase: glimpses of eternity". *Studies in English Literature, 1500-1900* 1, nr. 4 (1961): 63–79. <https://doi.org/10.2307/449387>

Lane, Joseph H. "Reverie and the return to nature: Rousseau's experience of convergence". *The Review of Politics* 68, nr. 3 (2006): 474–99.

Lenneberg, Hans. "Classic and Romantic: the first usage of the terms." *The Musical Quarterly* 78, nr. 3 (1994): 610–25.

Lentricchia, Frank. "Coleridge and Emerson: Prophets of Silence, Prophets of Language". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, nr. 1 (1973): 37. <https://doi.org/10.2307/428701>

Lippman, Edward Arthur. "Symbolism in music." *The Musical Quarterly* 39, nr. 4 (1953): 554–75.

Luebering, J.E. "Lyrical ballads. Work by Coleridge and Wordsworth." Laatst geraadpleegd op 24 april 2022, <https://www.britannica.com/topic/Lyrical-Ballads>.

Maker, William. "The very idea of nature, or why Hegel is not an idealist." *Proceedings of the Hegel Society of America* 13 (1998): 1–27. <https://doi.org/10.5840/hsaproceedings1998143>

Malin, Yonatan. "Metric displacement dissonance and Romantic longing in the German lied". *Music Analysis* 25, nr. 3 (2006): 251–88.

Maniates, Maria Rika. "Sonate, que me veux-tu? The enigma of French musical aesthetics in the 18th century." *Current Musicology*, nr. 9 (2019): 117-40. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i9.3805>

Mansuri, Sana. "Preface to Lyrical Ballads: manifesto of Romanticism" *International Journal of Research and Analytical Review* 7, nr. 4 (2020): 734-36.

- Martin, Bruce. "Science and faith: the industrial revolution (Late 18th-19th Centuries)." Laatst geraadpleegd 18 mei 2022, <https://rossway.net/science-and-faith-the-industrial-revolution/>.
- Mazzeo, Joseph Anthony. "St. Augustine's rhetoric of silence." *Journal of the History of Ideas* 23, nr. 2 (1962): 175–96. <https://doi.org/10.2307/2708154>
- McCreless, Patrick. "Song order in the song cycle: Schumann's 'Liederkreis', Op. 39." *Music Analysis* 5, nr. 1 (1986): 5–28. <https://doi.org/10.2307/854339>
- McGann, Jerome. "Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music." *Victorian Poetry* 47, nr. 4 (2009): 619–32.
- Metzer, David. "Modern silence." *The Journal of Musicology* 23, nr. 3 (2006): 331–74. <https://doi.org/10.1525/jm.2006.23.3.331>
- Michael Lewanski. "Beethoven and the Romantic sublime: the fifth symphony." Laatst geraadpleegd 9 juli 2022, <http://www.michaellewanski.com/blog/2015/6/1/beethoven-and-the-romantic-sublime-the-fifth-symphony>.
- Mosher, Ronna Scott. "Silence, listening, teaching, and the space of what is not." *Language Arts* 78, nr. 4 (2001): 366-70.
- Muhammad Naeem. "William Wordsworth as a poet of nature." Laatst geraadpleegd op 23 juni 2022, <https://neoenglish.wordpress.com/2010/12/12/william-wordsworth-as-a-poet-of-nature/>.
- Munro, Lucy. "Nature as muse: landscapes that inspired literature." Laatst geraadpleegd op 9 mei 2022, <https://wonderground.press/culture/nature-muse-landscapes-inspired-literature/>.
- "Nature. John Keats, selected poems." Laatst geraadpleegd op 24 juni 2022, <https://crossref-it.info/textguide/john-keats-selected-poems/40/3048>.
- Neubauer, John, Janet Schmalfeldt, Scott Burnham, Susan Youens, and Jim Samson. *New paths: aspects of music theory and aesthetics in the age of Romanticism*. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- Neumeyer, Alfred. "Is there a Romantic style?" *Parnassus* 9, nr. 7 (1937): 13–15. <https://doi.org/10.2307/771894>
- Newcomb, Anthony. "Once more 'between absolute and program Music': Schumann's second Symphony." *19th-Century Music* 7, nr. 3 (1984): 233–50. <https://doi.org/10.2307/746379>

Newman, Lori. "Program notes." Laatst geraadpleegd op 27 juli 2022, <https://nmphil.org/music-in-new-mexico/program-notes-mendelssohn-hebrides-overture-beethoven-piano-concerto-no-1-shostakovich-symphony-no-1/>.

Novak, Maximillian E. *Eighteenth-century English literature*. London: Macmillan Education UK, 1983.

Oerlemans, Onno. *Poetry and animals: blurring the boundaries with the human*. Columbia University Press, 2018.

Oettingen, Gabriele, A. Timur Sevincer, en Peter M. Gollwitzer. *The psychology of thinking about the future*. Guilford Publications, 2018.

Orsini G. N. G. "Organicism." Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2022. <https://sites.google.com/site/encyclopediaofideas/science-and-nature/organicism>.

"Organicism – aesthetics". Laatst geraadpleegd op 7 juli 2022, <https://science.jrank.org/pages/10532/Organicism-Aesthetics.html>.

Peck, Catherine. "Nature and the Romantic poet." *Brightonline* 5, nr. 3 (2014). Laatst geraadpleegd op 25 april 2022, <http://arts.brighton.ac.uk/projects/brightonline/issue-number-five/nature-and-the-romantic-poet>.

Pincherle, Marc. "Virtuosity." *The Musical Quarterly* 35, nr. 2 (1949): 226–43.

Popova, Maria. "The aesthetic of silence: Susan Sontag on art as a form of spirituality and the paradoxical role of silence in creative culture." Laatst geraadpleegd op 16 maart 2022, <https://www.themarginalian.org/2015/07/06/the-aesthetic-of-silence-susan-sontag/>.

Ravasio, Matteo. "History of Western philosophy of music: Antiquity to 1800." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Onder redactie van Edward N. Zalta. Stanford University, 2021.

———. "History of Western philosophy of music: since 1800." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Onder redactie van Edward N. Zalta. Stanford University, 2021.

Rehn Wolfman, Ursula. "The Romantic age in music and the arts." Laatst geraadpleegd op 28 april 2022, <https://interlude.hk/the-romantic-age-in-music-and-the-arts/>.

Riggle, Emma. "Composers on nature." Laatst geraadpleegd op 22 maart 2022, <https://www.allclassical.org/composers-on-nature/>.

Rookmaaker, Hendrik Roelof. *Towards a Romantic conception of nature: Coleridge's poetry up to 1803: a study in the history of ideas*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1984.

- Salop, Arnold. "Intensity as a distinction between Classical and Romantic music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, nr. 3 (1965): 359–71. <https://doi.org/10.2307/428182>
- Samson, Jim. "Romanticism." *Grove Music Online*. Laatst geraadpleegd op 4 juli 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023751>.
- Sarkar, Somnath. "William Wordsworth as a nature poet." Laatst geraadpleegd op 23 juni 2022, <https://www.eng-literature.com/2021/09/william-wordsworth-as-a-nature-poet.html>.
- — —. "Wordsworth's attitude towards nature in Tintern Abbey" Laatst geraadpleegd op 28 juni 2022, <https://www.eng-literature.com/2018/10/trace-wordsworth-attitude-towards-nature-as-revealed-tintern-abbey.html>.
- Schopenhauer, Arthur. *The world as Will and Idea*. Vertaald door R. B. Haldane en J. Kemp. Londen: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1909.
- Schueller, Herbert M. "'Imitation' and 'Expression' in British music criticism in the 18th century". *The Musical Quarterly* 34, nr. 4 (1948): 544–66.
- Smith, J. Mark. "'Unrememberable' sound in Wordsworth's 1799 'Prelude.'" *Studies in Romanticism* 42, nr. 4 (2003): 501–18. <https://doi.org/10.2307/25601644>
- Solie, Ruth A. "The living work: organicism and musical analysis." *19th-Century Music* 4, nr. 2 (1980): 147–56. <https://doi.org/10.2307/746712>
- Squire, Michael. "Hegel, 'the Father of Art History'?" *Philosophy Now* 31, nr. 150 (2020).
- St-Art. "Influence of the Industrial Revolution on art." Laatst geraadpleegd 24 mei 2022, <https://st-artamsterdam.com/industrial-revolution-the-influence-on-art/>.
- Suksi, Aara. "The Poet at Colonus: nightingales in Sophocles". *Mnemosyne* 54, nr. 6 (2001): 646–58.
- Sutherland, James. *A preface to eighteenth century poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1948.
- Taylor, Charles. *A secular age*. Cambridge: Belknap press of Harvard University Press, 2007.
- Taylor, Benedict. "Absent Subjects and empty centers: Eichendorff's Romantic phantasmagoria and Schumann's Liederkreis, Op. 39." *19th-Century Music* 40, nr. 3 (2017): 201–22.
- — —. "Seascape in the Mist: lost in Mendelssohn's Hebrides." *19th-Century Music* 39, nr. 3 (2016): 187–222.

———, red. *The Cambridge companion to music and romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

Téchéné, Claire. "Musical descriptions and sensations: the presence of music in English Romantic poetry." *Études anglaises* 67, nr. 4 (2014): 470–83. <https://doi.org/10.3917/etan.674.0470>

"The Romantic period." *Liberty park music*. Laatst geraadpleegd op 8 juli 2022, <https://www.libertyparkmusic.com/the-romantic-period/>.

Vogel, Steven. "The silence of nature." *Environmental Values* 15, nr. 2 (2006): 145–71.

Vovelle, Michel. *Mentaliteitsgeschiedenis. Essays over leef- en beeldwereld*. Nijmegen: Socialistische Uitgeverij, 1985.

"William Wordsworth and the Industrial Revolution." Laatst geraadpleegd op 1 maart 2022, <https://www.bartleby.com/essay/William-Wordsworth-And-The-Industrial-Revolution-PKTGYCNTYSEPP>.

Wolf, Werner, Nassim Balestrini, en Walter Bernhart. *Meaningful absence across arts and media: the significance of missing signifiers*. Leiden: Brill, 2019. <https://doi.org/10.1163/9789004394520>

Woodring, Carl. "Nature and art in the nineteenth century." *PMLA* 92, nr. 2 (1977): 193–202. <https://doi.org/10.2307/461940>

Wordsworth, William. "The green linnet." *Poem of quotes*. Laatst geraadpleegd op 17 juli 2022, <https://www.poemofquotes.com/williamwordsworth/greenlinnet.php>.

———. "By the sea." *Poem of quotes*. Laatst geraadpleegd op 18 juli 2022, <https://www.poemofquotes.com/williamwordsworth/bythesea.php>.

———. "Extract from the prelude." *Genius*. Laatst geraadpleegd op 1 maart 2022, <https://genius.com/William-wordsworth-extract-from-the-prelude-annotated>.

———. "Preface to lyrical ballads (1802 version)." *Genius*. Laatst geraadpleegd op 1 maart 2022, <https://genius.com/William-wordsworth-preface-to-lyrical-ballads-1802-version-annotated>.

———. "The solitary reaper." *Poetry foundation*. Laatst geraadpleegd op 16 juli 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45554/the-solitary-reaper>.

———. “Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, On Revisiting the Banks of the Wye during a Tour July 13, 1798.” In *Lyrical Ballads* (London: J. & A. Arch, 1798).

Ziegler, Robert A. “Augustine of Hippo’s doctrine of scripture: Christian exegesis in late Antiquity.” *Primary Source* 5, nr. 2 (2015): 33-39.

Zilleruelo, Arturo R. *Severer interventions: William Wordsworth and the play of the line*. Boston: Northeastern University, 2013.

Afbeeldingverantwoording

Afbeelding 1: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4321/>. Laatst geraadpleegd op 08/08/2022.

Afbeelding 2: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co65204/coalbrookdale-by-night-oil-painting>. Laatst geraadpleegd op 08/08/2022.

Afbeelding 3: Uit: Taylor, Benedict. “Seascape in the Mist: Lost in Mendelssohn’s Hebrides’”. *19th-Century Music* 39, nr. 3 (2016): 187–222.

Afbeelding 4: Uit: Taylor, Benedict. “Seascape in the Mist: Lost in Mendelssohn’s Hebrides’”. *19th-Century Music* 39, nr. 3 (2016): 187–222.

Muzikale werken gebruikt in deze thesis

Mendelssohn, Felix. “Die Hebriden.” Bewerkt door Julius Rietz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874.

Schubert, Franz. “Symfonie nr. 8 in B mineur, D. 759.” Bewerkt door Johannes Brahms. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.

———. “Winterreise.” Bewerkt door Eusebius Mandyczewski. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.

Schumann, Robert. “Liederkreis opus 39.” Bewerkt door Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879-1893, 1912.

Bijlage: Lijst van de gebruikte gedichten

Keats: Ode to a Nightingale

My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk:
'Tis not through envy of thy happy lot,
But being too happy in thine happiness,—
That thou, light-winged Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green, and shadows numberless,
Singest of summer in full-throated ease.

O, for a draught of vintage! that hath been
Cool'd a long age in the deep-delved earth,
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
O for a beaker full of the warm South,
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stained mouth;
That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim:

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known,
The weariness, the fever, and the fret
Here, where men sit and hear each other groan;
Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs,
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
Where but to think is to be full of sorrow
And leaden-eyed despairs,
Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,
Or new Love pine at them beyond to-morrow.

Away! away! for I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
Though the dull brain perplexes and retards:
Already with thee! tender is the night,
And haply the Queen-Moon is on her throne,
Cluster'd around by all her starry Fays;

But here there is no light,
Save what from heaven is with the breezes blown
Through verdurous glooms and winding mossy ways.

I cannot see what flowers are at my feet,
Nor what soft incense hangs upon the boughs,
But, in embalmed darkness, guess each sweet
Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;
White hawthorn, and the pastoral eglantine;
Fast fading violets cover'd up in leaves;
And mid-May's eldest child,
The coming musk-rose, full of dewy wine,
The murmurous haunt of flies on summer eves.

Darkling I listen; and, for many a time
I have been half in love with easeful Death,
Call'd him soft names in many a mused rhyme,
To take into the air my quiet breath;
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy!
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
To thy high requiem become a sod.

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf.
Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
Past the near meadows, over the still stream,

Up the hill-side; and now 'tis buried deep
In the next valley-glades:
Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music:—Do I wake or sleep?

Wordsworth: The Green Linnet

Beneath these fruit-tree boughs that shed
Their snow-white blossoms on my head,
With brightest sunshine round me spread
Of spring's unclouded weather,
In this sequestered nook how sweet
To sit upon my orchard-seat!
And birds and flowers once more to greet,
My last year's friends together.

One have I marked, the happiest guest
In all this covert of the blest:
Hail to Thee, far above the rest
In joy of voice and pinion!
Thou, Linnet! in thy green array,
Presiding Spirit here today,
Dost lead the revels of the May;
And this is thy dominion.

While birds, and butterflies, and flowers,
Make all one band of paramours,
Thou, ranging up and down the bowers,
Art sole in thy employment:
A Life, a Presence like the Air,
Scattering thy gladness without care,
Too blest with any one to pair;
Thyself thy own enjoyment.

Amid yon tuft of hazel trees,
That twinkle to the gusty breeze,
Behold him perched in ecstasies,
Yet seeming still to hover;
There! where the flutter of his wings
Upon his back and body flings
Shadows and sunny glimmerings,
That cover him all over.

My dazzled sight he oft deceives,
A Brother of the dancing leaves;
Then flits, and from the cottage eaves
Pours forth his song in gushes,
As if by that exulting strain
He mocked and treated with disdain
The voiceless Form he chose to feign,
While fluttering in the bushes.

Keats: On the sea

It keeps eternal whisperings around
Desolate shores, and with its mighty swell
Gluts twice ten thousand Caverns, till the spell
Of Hecate leaves them their old shadowy sound.
Often 'tis in such gentle temper found,
That scarcely will the very smallest shell
Be moved for days from where it sometime fell.
When last the winds of Heaven were unbound.
Oh, ye! who have your eyeballs vexed and tired,
Feast them upon the wideness of the Sea;
Oh ye! whose ears are dinned with uproar rude,
Or fed too much with cloying melody—
Sit ye near some old Cavern's Mouth and brood,
Until ye start, as if the sea nymphs quired!

Wordsworth: By the Sea

It is a beauteous evening, calm and free;
The holy time is quiet as a nun
Breathless with adoration; the broad sun
Is sinking down in its tranquillity;

The gentleness of heaven is on the sea:
Listen! the mighty Being is awake,
And doth with his eternal motion make
A sound like thunder -everlastingly.

Dear child! dear girl! that walkest with me here,
If thou appear untouched by solemn thought
Thy nature is not therefore less divine:

Thou liest in Abraham's bosom all the year,
And worshipp'st at the Temple's inner shrine,
God being with thee when we know it not.

Keats: Ode on a Grecian urn

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of Silence and slow Time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fringed legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal—yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,

And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea-shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of its folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul, to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

O Attic shape! fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form! dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.'

Wordsworth: The Solitary Reaper

Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts and binds the grain,
And sings a melancholy strain;
O listen! for the Vale profound
Is overflowing with the sound.

No Nightingale did ever chaunt
More welcome notes to weary bands
Of travellers in some shady haunt,
Among Arabian sands:
A voice so thrilling ne'er was heard
In spring-time from the Cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides.

Will no one tell me what she sings?—
Perhaps the plaintive numbers flow
For old, unhappy, far-off things,

And battles long ago:
Or is it some more humble lay,
Familiar matter of to-day?
Some natural sorrow, loss, or pain,
That has been, and may be again?

Whate'er the theme, the Maiden sang
As if her song could have no ending;
I saw her singing at her work,
And o'er the sickle bending;—
I listened, motionless and still;
And, as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.

Müller: Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.
Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.
Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.
Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort

Und immer hör ichs rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

Eichendorff: In der Fremde

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort keiner mehr.
Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauscht die schöne Waldeinsamkeit,
Und keiner kennt mich mehr hier.

