

**Berthold Hoekner,**  
***Programming the Absolute:***  
***Nineteenth-Century German Music and the***  
***Hermeneutics of the Moment***

MENNO DEKKER

Princeton University Press  
Princeton NJ 2002  
ISBN 0-691-00149-9  
346 pagina's  
5 illustraties  
3 tabellen  
41 voorbeelden  
Prijs: \$ 52.50 / £ 35.00 (hardcover)

Na de jaren '90, een periode van reactie op de 'oude', eurocentrische musicologie, waartoe nu paradoxalerwijze ook Dahlhaus werd gerekend, poogt dit indrukwekkende boek een herevaluatie te geven van het "moment van de Duitse muziek". Dit wordt grofweg gedefinieerd als de periode 1789-1945, oftewel het ambitieuze project van verlichting en romantiek, alsmede het omringende musicologische debat in die tijd. De titel van het boek refereert aan de niet aflatende poging het 'absolute',<sup>1</sup> zoals dat vanaf ca. 1800 als begrip gebezigd werd, en dat alleen uitgedrukt zou kunnen worden in muziek, met woorden explicieter te maken, oftewel te 'programmeren'. Behalve de programmatische muziek ontstond uit deze verbinding tussen muziek en literatuur ook de (interpreterende) hermeneutiek ('musicologie'), die zich in de negentiende eeuw nogal scherp tegenover de (beschrijvende) analyse stelde. Soms werd deze tegenstelling gekoppeld aan het onderscheid tussen 'Liebhaber' en 'Kenner'. De status van de hermeneutiek was de lagere, daar die een voorliefde zou hebben voor het bespreken van het fragment (temporeel of materiëel), omdat de

perceptie van de hermeneut en/of de dilettant te ontoereikend zou zijn om het geheel te vatten. Als gevolg zou men hoe dan ook de essentie missen. Deze kritiek berustte uiteraard mede op de Hegeliaanse esthetiek van het gesloten organische kunstwerk. Niet alleen echter ontwikkelt de hermeneutiek in de latere negentiende eeuw, onder invloed van Kant e.a., het besef dat het verwoorden van kunstwerken een oneindig proces is, ook wordt Hegels esthetiek door volgende generaties min of meer verlaten of genuanceerd, en in de introductie van *Programming the Absolute* bespreekt de auteur op fraaie wijze hoe men in de negentiende en vroege twintigste eeuw worstelt met de verhouding tussen deel en geheel. Met name Adorno vormt dan in dit boek het vertrekpunt voor een hernieuwde "hermeneutiek van het moment", waarbij 'moment' voor een fragment, voor een compositie, of zelfs voor de hele Duitse klassiek-romantische muziek kan staan. Dit houdt verband met het feit dat bij Adorno één bepaald moment in een compositie het geheel kan vertegenwoordigen én betekenen. Dit echter altijd *dankzij* de omringende structuur (hetgeen hem onderscheidt van vele hedendaagse postmodernen, hoewel Hoekner ook – heel inzichtelijk – via Mahler een link tussen beide legt). En net zo kan het geheel ook weer terugverwijzen naar een fragment. Het fragment weerspiegelt dus het geheel, én het geheel weerspiegelt het fragment, en het woord 'moment' gaat staan voor beide, én voor beider inhoud en betekenis (de betekenis van het woord

1 Het is overigens voor de lezer nuttig op de hoogte te zijn van de veranderingen in betekenis die in de loop van negentiende eeuw aan het woord 'absoluut' worden toegekend, daar Hoekner deze betekenissen enigszins door elkaar gebruikt. Uit de context blijkt echter altijd duidelijk welke betekenis wordt gehanteerd.

'moment' komt op deze manier dicht in de buurt van 'momentum'). Het grote verschil met Hegel is echter, dat Adorno benadrukt hoe sommige momenten ook een vorm van *zelfreflectie* binnen het stuk kunnen vertegenwoordigen, door juist naar iets buiten de structuur te verwijzen, en met name deze 'relativerende', wellicht soms schokkende momenten verdienen in het huidige tijdperk een hermeneutische beschouwing, om te voorkomen dat we, wanneer we bijvoorbeeld stellen dat Beethovens Negenste na 1945 herroepen dient te worden (zoals in Manns *Doktor Faustus*, besproken in hoofdstuk 6), het kind met het badwater weggooien. In dit verband wordt gesproken van "hoop voor de hopelozen" (metafoor: vallende ster, zie bijvoorbeeld pp. 18-20), oftewel de mogelijkheid zinvol te leven na Auschwitz en in het postmoderne tijdperk. Hoeckner wil ons laten zien dat in de Duitse klassiek-romantische muziek deze actuele boodschap aanwezig is.

Bovenstaande alinea poogt een beknopte weergave te zijn van de introductie uit het boek, die nogal topzwaar is, omdat ze in elf pagina's de inhoud van het hele boek samenvattend wil presenteren, en dit nogal eens in de vorm van een lange keten van citaten met een hoge informatiedichtheid. Vele zinnen zijn als het ware – overigens schitterende en zinvolle – arrangementen van citaten van denkers en kunstenaars, citaten en gedachten die verderop in het boek rustig en helder uitgewerkt worden. Soms lijkt het er op dat deze introductie ook als samenvatting achteraf goede diensten zou kunnen bewijzen, temeer daar een duidelijk en bondig resumerend hoofdstuk later in het boek ontbreekt. Daartegenover dient echter te worden gesteld dat de volgende zes hoofdstukken zelf al een helder en coherent beeld achterlaten aangaande de nog immer actuele boodschappen in de 'overstijgende' momenten in de klassieke Duitse muziekliteratuur.

De genoemde zes hoofdstukken behandelen achtereenvolgens Beethoven (met name *Fidelio*), Schumann (vooral de *Davidsbündlertänze* en de *Fantasie in C-groot*), Wagner (*Lohengrin*), Liszt (*Bergsymfonie*), Schönberg

(*Erwartung* en *Die Jakobsleiter*) en Mann (*Doktor Faustus*; hierin komt ook Mahler vluchtig aan de orde). Hoewel Hoeckner zelf al opmerkt dat de studie natuurlijk had kunnen worden uitgebreid met Schubert, Mendelssohn, Brahms, Bruckner en Mahler, lijkt het toch nauwelijks toeval dat de auteur niet alleen de meer 'expliciete' componisten – zij die zich openlijk met het gebruik van taal en de verbinding van taal en muziek hebben beziggehouden – heeft geselecteerd, omdat die zich het gemakkelijkst voor hermeneutisch onderzoek lenen, maar ook dat van deze componisten met name niet-absolute werken worden besproken, zodat de woorden als het ware al voorhanden zijn. Wellicht iets te ver gaat de hermeneutische 'bias' van de auteur op het moment dat hij werken als Beethovens Cantates voor de dood van Keizer Joseph II en *Der glorreiche Augenblick* naar voren haalt ten koste van de symfonieën. Brahms zou mijns inziens een grotere uitdaging zijn geweest; aan de andere kant worden de conclusies in het boek hierdoor niet of nauwelijks minder geldig.

De zes hoofdstukken kunnen als volgt kort worden samengevat.

Nadat hij er onder andere op heeft gewezen dat kunstwerken volgens Adorno en Benjamin werkelijk bezielde zijn, ideeën dragen, bespreekt Hoeckner in het hoofdstuk over Beethoven eerst diens ontwikkeling in het algemeen, met name het steeds talrijker worden van 'vrije', subjectieve momenten in de late periode. Deze overstijgende momenten kunnen ironisch werken, of in ieder geval reflectief, en daarmee de hoop, de doorbraak van humaniteit, de bevrijding uitstralen, juist door het ontkennen of in twijfel trekken van de heroïsche gesloten structuur.

Vervolgens analyseert Hoeckner aan de hand van Adorno het verschil tussen 'benoeming' in vocale muziek en werkelijke communicatie van betekenissen, en beschrijft hij op indrukwekkende wijze hoe Bloch en Hegel de heroïek van *Fidelio* roemen, een heroïek die Adorno als een leugen ontmaskert: de bevrijding van Florestan staat onder autoriteit van de minister, waardoor de revolutionairen direct een instrument

worden van een volgende dictatoriale generatie (vgl. het Weens Congres). De bevrijding wordt als het ware direct tot instituut, tot religie zelfs, en slaat dus meteen om in nieuwe gevangenschap. Muzikaal komt dit conflict onder andere tot uiting in de vocale climaxen:  $b^2$  op het cruciale punt in de eerste akte (Leonore's droom van liefde en vrijheid),  $bes^2$  in de derde akte (de voltrekking van de bevrijding), en  $bes^2$  (in een eerdere versie  $b^2$ ) in de tweede akte ("Tödt' erst sein Weib!", volgens Adorno het belangrijkste moment, het *Augenblick*). Leonores optreden (de bestorming van de Bastille?) is niet in staat de droom te laten overeenkomen met de uiteindelijke realiteit, daar deze (b en bes) wezenlijk verschillend zijn.

Het Beethoven-hoofdstuk eindigt met een sonnet van Albrecht Haushofer, geschreven in de Tweede Wereldoorlog, getiteld *Fidelio*. Hierin vormt de frase (vrij vertaald): "In werkelijkheid bestaat zo'n trompetsignaal niet", een moment dat de geslotenheid van het sonnet doorbreekt en de overige zinnen in een ander perspectief zet.

In "Schumann's Distance", het tweede hoofdstuk, verbindt Hoeckner het bijzondere moment dat buiten de structuur treedt met Novalis' en Jean Pauls idee van romantiek, namelijk 'dat wat ver weg is'. Schumanns wegstervende klanken aan het einde van *Papillons*, of de *Stimme aus der Ferne* in de laatste *Novelette* (melodie van Clara!) zijn klinkende voorbeelden van deze 'stem uit de hemel' die buiten de structuur treedt, zoals in Novalis' 'proza', en die de wereld van de 'poëzie' en ten slotte de 'muziek' aan ons verkondigt, zodat het absolute voelbaar wordt, oftewel – in Kants termen – zodat het *Ding an sich* en de representatie daarvan samenvallen.

Ook als muziekcriticus kiest Schumann voor 'analyse uit de verte', oftewel voor een min of meer poëtische beschrijving van bepaalde momenten, en niet voor een complete en rationele analyse, omdat hij meent dat hij zo de betekenis van het werk beter op de lezer kan overbrengen.

Het Schumann-hoofdstuk is het enige waarin

instrumentale werken aan bod komen waarbij niet door de componist reeds een uitleg is gegeven. Maar ook hier kiest de auteur hoofdzakelijk fragmenten die door hem kunnen worden betrokken op bronnen met woorden, bijvoorbeeld de *Aria* uit de Sonate in fis-klein op. 11, die terug blijkt te gaan op een vroeg lied. En ook al is Hoeckner voorzichtig, en noemt hij eerlijk Schumanns reserves en diens neiging melodieën te verzelfstandigen, weg van de directe aanleidingen of poëtische bronnen, hij kan het toch niet laten de melodie met het woord *Heimat* te verbinden. Alleen bij de bespreking van *Davidsbündlertänze* blijven concrete teksten als hulpbron afwezig. Hier toont Hoeckner niet alleen de inderdaad treffende verbanden met Clara's op. 6, maar vergelijkt hij ook de vage contouren (pedaalgebruik!) met de landschappen van Caspar David Friedrich, als voorbeeld van de suggestie van afstand (gezien vanuit de verte). De keuze voor de voor het Beethoven-monument geschreven *Fantasie* in C-groot op. 17 maakt het Hoeckner echter wederom mogelijk te putten uit vocale en/of literaire informatie, namelijk de vele verwijzingen in het stuk naar Beethovens *An die Ferne Geliebte*, een titel die het thema 'afstand' alweer mooi illustreert. Maar dat is niet alles: ook zoekt hij naar de betekenis van de *Im Legendenton*-melodie in de *Fantasie*, een citaat uit Clara's *Romance* op. 3, en van de wisselwerking tussen de toonsoorten C-groot en Es-groot, die kunnen staan voor respectievelijk Clara en (Robert) Schumann.

Openlijker dan in *Fidelio* is in *Lohengrin* sprake van de vraag: kan een sprookje werkelijkheid worden of niet?

Zeer verfrissend én vruchtbaar werkt Hoeckners alternatieve 'omkadering': niet het voorspel en de graalvertelling, maar de twee uitroepen van Elsa: het oproepen van Lohengrin (want dat is feitelijk wat zij bewerkstelligt, vergelijk Leonore die de minister 'oproept'; overigens is dit volgens Wagner niets anders dan een uitbeelding van de kracht van muziek) in de eerste akte, en het vragen naar zijn naam in de laatste akte. Deze laatste daad,

de vraag naar 'benoeming' van het absolute, bewijst ten eerste dat de mensen op aarde niet in staat zijn het absolute als iets vanzelfsprekends te omarmen, als iets in henzelf, maar het slechts kunnen adoreren, als religie (invloed van Feuerbach), als iets dat boven hen en buiten hen is, waarmee ze het absolute (Lohengrin) dus naar elders verbannen. Ten tweede zien we hoe benoeming het absolute doet verdwijnen; dat wil zeggen dat de Beethovense symfonie onder Elsa's uitdagede vraag: "Verklaar je eens nader!", geen stand houdt: de absolute kunst is alleszeggend én impotent.

Deze en andere paradoxen gaan ook in dit hoofdstuk weer zij aan zij met boeiende analyses van de cruciale momenten, waarbij uiteraard de toonsoorten van het absolute (A-groot) en van Elsa's situatie op aarde (As-groot) mee in de beschouwing worden betrokken.

In *Ce qu'on entend sur la montagne*, het grote eerste symfonische gedicht van Liszt, beschouwt Hoeckner het veel besproken en bekritiseerde, later ingevoegde *Andante religioso*, dat tweemaal voorkomt, als hermeneutisch crux-moment, dat onderzocht wordt in het licht van de tegenstellingen fragment-geheel, absoluut-programmatisch, gemeenschappelijk-individueel, objectief-subjectief, en liberaal-religieus.

Hoeckner vraagt zich ten eerste af hoe Liszts verhouding tot Hegel is, die enerzijds het heroïsche gesloten kunstwerk verdedigt, maar anderzijds stelt dat vormen met concrete, begripsmatige inhoud gevuld dienen te zijn. Deze vraag blijft een beetje hangen in een overzicht van de uitlatingen van Liszt en Franz Brendel zelf, de belangrijkste 'stemmen' van de Nieuw-Duitse school, en in hun optiek komt Liszt als het ware aan Hegel (en aan het publiek) tegemoet door – in tegenstelling tot Schumann, maar in navolging van Berlioz – concrete handvaten voor de interpretatie mee te leveren. Dit gebeurt echter niet zó concreet dat er geen algemene geldigheid (en formele eenheid) meer kan worden vastgesteld. Liszt schildert dus de beleving van het vrije individu, het subject, én spreekt daarmee voor allen.

De – ondanks alle vrijheid en karakteristieke fragmenten – thematische en formele eenheid van *Tasso* en *Les Préludes* wordt daarbij als wapenfeit vermeld.

Een tweede vraag die Hoeckner zich stelt luidt echter: triomfeert het fragment (i.e. het *religioso*) over het geheel of vice versa? Het eerste, zo luidt uiteindelijk zijn antwoord. Het koraal blijft een 'vreemd' element, dat verwijst naar iets buiten de motieven-verwerkende structuur. Terwijl Benjamin al betoogd had dat ieder groot kunstwerk naar iets buiten zichzelf moet verwijzen, wil het niet puur 'historisch' zijn, in de zin van heroïsch en sympathiserend met de overwinnaars, maar ook solidair met de slachtoffers en met hen die niet gezien werden, komt Hoeckner tot de prikkelende conclusie dat het koraal als het ware een kritische reactie vormt op het absolute, in zich gesloten kunstwerk, en de 'illusie van het sublieme' op sublieme wijze buiten werking stelt. Het koraal verandert dus het perspectief op de rest van de muziek. Let wel: het koraal lost de conflicten binnen het stuk geenszins op, en dát is juist het buiten werking stellen (van de illusie dat het gesloten kunstwerk een oplossing zou zijn). Wel verschaft het een 'katholieke' troostende werking.

Deze conclusies volgen op een vergelijking tussen analyses van Dahlhaus en van Draeseke (uit 1855!). Vermelding verdient nog Hoeckners interpretatie van het 'nieuwe thema' (m. 812), dat net als het koraal als vreemd element binnenvalt. Dit 'revolutionaire' moment, dat evenmin de spanningen in het overdadige stuk oplost, ziet Hoeckner als meer 'vorm-immanent' dan het koraal, en meer als een conventioneel verlichtingsidee. Zeer merkwaardig is overigens, dat noch Hoeckner, noch alle vroegere auteurs de toch gemakkelijk waarneembare melodische verwantschap tussen het 'nieuwe thema' en het koraal in hun beschouwing betrekken!

En nogmaals: ook in Hoeckners Liszt-hoofdstuk is het jammer dat hij een voorbeeld heeft gekozen waarbij een uiterlijke toelichting met woorden zo duidelijk aanwezig is. Had Hoeckner in plaats van deze minder bekende *Bergsymfonie* bijvoorbeeld *Les Préludes* geko-

zen, dan was het in ieder geval moeilijker geweest het boek te verdenken van een benadering die teveel van buiten af komt, en niet vanuit de partituur zelf.

De titel van het Schönberg-hoofdstuk, "Schönbergs gaze", refereert direct aan Adorno's *Augenblick* en naar een aantal van Schönbergs schilderijen rond 1910, de periode van *Erwartung*, volgens Adorno Schönbergs eigen *Augenblick*, omdat hij daarin tot volledige vrijheid komt. Volledige vrijheid en subjectiviteit betekenen echter ook volkomen eenzaamheid. Misschien paradoxaal klinkt daarna de gedachte dat elk kunstwerk, dus ook *Erwartung*, hoe dan ook een nieuwe orde instelt, zodat *Erwartung* niet alleen de opkomst, maar tevens de ondergang van moderniteit vertegenwoordigt. Misschien moeten we dan spreken van de onmogelijkheid van (volkomen) moderniteit, en tegelijk van de onmogelijkheid om volkomen eenzaam te zijn. Deze paradox, *Erwartung* betekent volledige bevrijding én een nieuwe orde, zou ook veroorzaakt kunnen zijn door de gesuggereerde, nogal simplistische koppeling tussen formele strengheid en onvrijheid enerzijds, en tussen formele vrijheid en individuele ontplooiing anderzijds.

Ten aanzien van de tonale citaten in het werk (m. 411 e.v.) komt Hoeckner tot nog een andere boeiende conclusie: de tonaliteit is niets anders dan de geborgenheid waar de vrouw naar verlangt, en die juist niet gevonden wordt. Duidelijk zal dan ook zijn dat analyses waarin gepoogd wordt de toonsoort van het stuk vast te stellen door Hoeckner worden afgewezen.

Wanneer zich in Schönbergs ontwikkeling de overgang voltrekt van het fragmentarische terug naar een totale organisatie, vanaf het onvoltooide oratorium *Die Jakobsleiter*, ziet Adorno dat als verraad ten opzichte van het individu en het vrije woord, en als collaboratie met de systemen die als gevaarlijke obstakels op de weg naar liefde golden: maatschappelijke orde, en vooral religie. Hoeckner stelt wat het laatste betreft echter vast, dat Schönberg het geloof niet zozeer gebruikte, maar dat hij wel degelijk oprecht religieus was. Misschien is één

en ander te relateren aan de spirituele opvattingen van Schönberg, die duidelijk contrasteren met de materialistische uitgangspunten van Adorno. Dit komt duidelijk tot uiting in Schönbergs uitlatingen met betrekking tot zijn eigen muzikale ruimte-theorie: de 'ziel' van het stuk is op elke bladzijde van de partituur aanwezig, los van ruimte en tijd. Het gehele netwerk van relaties in de partituur dient dan ook uiteindelijk te werken als één 'moment'.

De overgang naar het absolute, het *Augenblick*, wordt in *Die Jakobsleiter* gerepresenteerd door een stervend persoon, van wie de ziel vervolgens getransfigureerd wordt. De laatste zinnen van de persoon worden nog op woorden gezongen, waarna de ziel eerst door vocalise (nog niet getransfigureerd), en vervolgens door een viool uit de verte (!; getransfigureerd) wordt weergegeven. Dezelfde overgang naar het absolute vinden we in *Moses und Aron* bij Moses' woorden: "O Wort, du Wort das mir fehlt!"

In het laatste hoofdstuk verglijkt Hoeckner het stervende neefje in Thomas Manns *Doktor Faustus* met de stervende Duitse muziek, het romantische project, en met de Holocaust-slachtoffers, en Leverkühn met de ambitie én het schuldgevoel van datzelfde project (in het besef dat het neefje feitelijk het eigen kind van het project is). Het is niemand anders dan de duivel die Leverkühn leerde over inhoud en vorm, over expressie en structuur, en die hem beloofde dat de opperste strengheid en organische geslotenheid ("geen enkele vrije noot") uiteindelijk samen zou vallen met de ultieme expressie, zodat de mens zou worden verzoend met de realiteit (de natuur). Anno 1943 drukt Thomas Mann uit dat de mens en de natuur fundamenteel in disharmonie met elkaar verkeren, en dat de natuur op de eenzame roep van de mens geen enkel antwoord ('echo') geeft. Zo ontstaat volgens Hoeckner een soort omkering van Beethovens Negende Symfonie. Dit zichzelf ontzeggen van schoonheid is wezenlijk voor de moderne kunst, en paradoxalerwijze wordt dit ontkennen van hoop een nieuwe manier van leven, een bron van hoop.

Beethovens momenten van opheffing van de eenzaamheid worden in *Doktor Faustus* geïllustreerd aan de hand van het tweede deel van de Sonate op. 111, waarin – volgens Adorno en Mann – de doorgangstonen cis in de laatste verschijningen van het hoofdmotief bij uitstek (het geloof in) de liefde van de natuur en binnen de mensheid uitdrukt. Hoeckner maakt van de gelegenheid gebruik om Adorno's opvattingen met de meer op het gesloten kunstwerk gerichte blik van Heinrich Schenker te vergelijken. Voor Schenker is de genoemde cis natuurlijk bij uitstek een *Vordergrund*-fenomeen. Iets dergelijks geldt ook voor de onverwachte modulatie naar D-groot in het tweede lied uit de *Kindertotenlieder* van Mahler, volgens Hoeckner en Adorno een moment waarop wij het kunstwerk niet meer overzien en doorzien, maar het bezielde kunstwerk óns wel! Hoeckner verwijst in dit verband naar Benjamin, die spreekt van het vanuit de verte doorbreken van de 'aura' van het werk.

Het boek sluit af met een uitgebreide bibliografie, en bevat in totaal 859 referenties. Een prettig aspect van de schrijfstijl is het bekende 'motivische' gebruik van woorden en woordcombinaties, die daardoor uiteraard allengs duidelijker contouren aannemen.

*Programming the Absolute* is een schitterende studie. Mogelijke kanttekeningen hebben eigenlijk allemaal direct te maken met de 'al te hermeneutische' invalshoek: waarom slaat een boek over hermeneutiek uitgerekend Mendelssohn en Brahms over, en waarom behandelt het bijna uitsluitend vocale stukken of stukken met vocale of literaire bronnen? Ten tweede rijst bijvoorbeeld bij het 'terugvinden van de woorden' bij de *Aria* uit Schumanns Sonate in fis-klein niet alleen de vraag hoeveel we daar mee mogen doen (gezien het suggestie-karakter van de conclusies en de reserve van Schumann zelf), maar ook de vraag of het grote publiek dit dient te weten, met andere woorden: dient iedereen Schumann anders te gaan beluisteren, of acht de auteur deze kennis voornamelijk relevant voor het vakgebied muziekwetenschap? Verder is het duidelijk dat

Hoeckner met 'anti-hermeneutici' als Hanslick en Schenker minder kan beginnen, al vervalt hij nergens in partijtewist. Maar wanneer hij zich haast te tonen dat Schenker, met diens pleidooi voor *Fernhören* en stellingname tegen de 'fragmentarische' hermeneutiek, toch zelf ook aan hermeneutiek doet (pp. 259-260), dan kunnen wij repliceren dat zijn boek in weerwil van de invalshoek van een 'hermeneutiek van het moment' ook aan *Fernhören* doet, en niet in geringe mate, bijvoorbeeld wanneer de vocale hoogste tonen uit elk van de drie aktes van *Fidelio* aan elkaar worden gerelateerd. Verder kiest de auteur enigszins stelling tegen het postmodernisme in de slotzinnen van het boek, die teruggrijpen op zijn voorwoord, waarin hij 'om niet het kind met het badwater weg te gooien' een herevaluatie voorstelt: "The grace that Germany needs,' Mann had concluded *Germany and the Germans*, 'all of us need it.' Whether or not we want to echo that claim for the moment of German music depends on what we see in Echo's eyes; that is, whether the star that abides in the night is in modernist terms no less, or in postmodernist terms, no more than a moment." De ster staat hierbij voor het dode kind, Leverkühns neefje Echo, of de Duitse muziek, dat met een veelbetekenende blik naar ons terugkijkt.

Een laatste kanttekening: het boek bevat helaas nogal wat drukfouten, ook in de muziekvoorbeelden. Ook stuitte ik op een enkel hiaat in de index. Maar dat het boek van harte aanbevolen kan worden moge uit bovenstaande bespreking duidelijk zijn geworden.

(Menno Dekker is docent muziektheorie aan het Conservatorium van Amsterdam en redacteur van *TvM*.)