

## Marsilio Ficino, Francesco Cavalli en muziek als remedie voor liefdesverdriet

Jacomien Prins

### Inleiding

Aan de wieg van ontelbare variaties op het thema ‘muziek als remedie voor liefdesverdriet’ uit de Westerse cultuurgeschiedenis staat de mythe van Orpheus en Eurydice. De legendarische Orpheus werd zowel in de Renaissance als in de vroegmoderne tijd bewonderd om zijn bovennatuurlijke muzikale krachten. Liefdesverdriet om Eurydice, zijn gestorven geliefde, inspireerde hem tot het zingen van wonderbaarlijk expressieve liederen. Deze liederen, waarbij hij zichzelf op de lier begeleidde, waren van zo’n uitzonderlijke schoonheid en kracht, dat mensen, dieren, en zelfs bomen en stenen erdoor betoverd werden. Toen Orpheus bij de poorten van de onderwereld aankwam, slaagde hij er zelfs in om de harten van de goden van de onderwereld te vermurwen, zodat hij toestemming kreeg om Eurydice terug naar het rijk van de levenden te halen.

In de vroege Renaissance wordt liefde door vooraanstaande filosofen, zoals Marsilio Ficino (1433-1499), opgevat als een kosmische kracht, waaraan niet alleen de mens, maar ieder onderdeel van de kosmos onderhevig is. Orpheus bezat in Ficino’s ogen kennis van dergelijke kosmische wetten en kon ze manipuleren. Ficino kent in zijn filosofie, theologie, muziektheorie en geneeskunde, aan de liefde een grote waarde toe, vanwege haar universele natuur en haar alles overheersende kracht. In scherp contrast met deze vorm van liefde staat de menselijke erotische liefde, die volgens hem als ambivalente kracht het mensenleven vooral negatief beïnvloedt. Verliefdheid en begeerte zijn aspecten van een verwoestende psychische kracht, die tot desintegratie, onevenwichtigheid en ziektes als liefdesverdriet kan leiden. Liefde voor God en naastenliefde zijn daarentegen aspecten van een universele harmoniserende en matigende kracht die tot grotere eenheid, stabiliteit, en gezondheid van zowel het individu als de maatschappij kan leiden. De dialogen van Plato zijn een belangrijke inspiratiebron voor Ficino’s visie. Muziektherapie fungeert in Neoplatonische geschriften zoals Ficino’s *De amore* of *Commentaar op Plato’s Symposium* (1469) als een methode om aan de genezing van schadelijke vormen van liefde te werken, opdat ze plaats kunnen maken voor meer heilzame vormen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Voor een editie van Ficino’s *De amore* of *Commentarium in Convivium Platonis* (*Commentaar op Plato’s Symposium*, 1469), zie: M. Ficino, *Commentary on Plato’s Symposium*. Tekst met een Engelse vertaling door S. Reynolds Jayne, Columbia, The University of Missouri studies, 1944, pp. 13-247. De receptiegeschiedenis van Ficino’s *De amore* is vrij uitvoerig bestudeerd. Voor de invloed van Ficino’s ideeën over liefdesverdriet op vroegmoderne literatuur, zie M. Wells, *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance*, Stanford (California), Stanford University Press, 2007, pp. 1-60 en L. Dawson, *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008, pp. 130-136.

In de zeventiende eeuw wordt liefde door componisten als Francesco Cavalli (1602-1676) nog steeds beschouwd als een van de belangrijkste krachten in het gevoelsleven van de mens. Net als Ficino, gebruiken Cavalli en zijn librettist Nicolò Minato muziektherapie in hun opera *Artemisia* (1657) als een snelle en effectieve methode om mensen van een door overmatige liefde veroorzaakte onevenwichtigheid af te helpen en hun geest weer in balans te brengen. Het karakter van Cavalli's visie op muziek als remedie voor liefdesverdriet verschilt echter fundamenteel met dat van Ficino.

Linda Phyllis Ausern heeft in haar artikel 'Musical Treatments for Lovesickness: The Early Modern Heritage' een zeer bruikbaar overzicht gegeven van vroegmoderne denkbeelden over het onderwerp.<sup>1</sup> Zij wijst er in deze tekst op dat 'het gebruik van muziektherapie voor liefdesverdriet aan het begin van de vroegmoderne periode een verbaal en visueel cliché is geworden, dat uiteindelijk terug te voeren is tot de eerbiedwaardige filosofische relatie tussen letterlijke en figuurlijke noties van harmonie'.<sup>2</sup> De invloed van Ficino's denkbeelden over muziek, harmonie en liefde op een groep laat zestiende-eeuwse componisten die met de geboorte van de opera geassocieerd worden, is uitvoerig bestudeerd.<sup>3</sup> Er is echter nog maar weinig onderzoek gedaan naar Ficino's invloed op zeventiende-eeuwse vocale composities. Om dit onderwerp beter in kaart te brengen, zal in dit artikel de relatie tussen pre-Cartesiaanse en Cartesiaanse opvattingen over wereldharmonie en liefde als kosmische kracht bestudeerd worden aan de hand van een vergelijking tussen Ficino's *De amore* en Cavalli's *Artemisia*. In Ficino's pre-Cartesiaanse wereldbeeld bestaat muziek uit dezelfde bezielde substantie als het gehoor van de luisteraar, waardoor ze de geest en het lichaam van de mense op magische wijze direct kan beïnvloeden. In het Cartesiaanse denken dat ten grondslag ligt aan Cavalli's *Artemisia* kan muziek als onbezielde materie alleen via voorstellingen in de onstoffelijke geest de mens beïnvloeden. Eerst bespreek ik Ficino's theorie over muziektherapie bij liefdesverdriet, waarin medische denkbeelden over ziekte en gezondheid nauw verweven zijn met religieuze denkbeelden die cirkelen rond het verlangen naar ware goddelijke liefde. Hierbij zal ik proberen aan te tonen dat deze theorie het best geanalyseerd kan worden vanuit Ficino's geloof in wereldharmonie en in de mogelijkheid om de menselijke geest af te stemmen op de harmonie van het universum. Dit theoretische kader wordt gevolgd door een casestudy, waarin wordt onderzocht hoe in het duet 'Cor mio che sarà' ('Mijn hart wat zal er gebeuren?'), dat deel uitmaakt van Cavalli's opera *Artemisia*, filosofische ideeën over muziek als remedie tegen liefdesverdriet gebruikt worden om de karakterontwikkeling van het hoofdpersonage in muziek vorm te geven.

Door middel van deze vergelijkende studie beoog ik de relatie tussen de vroegmoderne opera en vroegmoderne filosofie te belichten. In zijn *Metaphysical Song: An Essay on Opera* (1999) heeft Gary Tomlinson overtuigend beargumenteerd dat

---

<sup>1</sup> Voor een inleiding op het thema van muzikale behandelingen van liefdesverdriet in de Westerse cultuurgeschiedenis, zie L. P. Austern, 'Musical Treatments for Lovesickness: The Early Modern Heritage', in: P. Horden (red.), *Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity*, Aldershot, Ashgate, 2000, pp. 195-245.

<sup>2</sup> Austern, 'Musical Treatments for Lovesickness', cit., p. 215.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 215. Deze en andere vertalingen naar het Nederlands zijn, tenzij anders staat aangegeven, van de hand van de auteur van dit artikel. Voor een kritische studie naar onderbelichte aspecten van dit cliché in vroegmodern Italiaans pastoraal drama, zie F. Schneider, *Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy*, Aldershot, Ashgate, 2010.

<sup>4</sup> Angela Voss beschrijft Ficino's invloed met de volgende woorden: 'Such geniuses as Leonardo da Vinci, Michelangelo, John Dowland and Claudio Monteverdi all swam in the tide of the spiritual renewal instigated by Ficino'. Zie A. Voss, *Marsilio Ficino*, California, North Atlantic Books, 2006, p. 3. Voor Ficino's invloed op tijdgenoten en latere geleerden en musici, zie S. Clucas, P. J. Forshaw & V. Rees (red.), *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and His Influence*, Leiden, Brill, 2011.

men niet zomaar mag veronderstellen dat er een een-op-een relatie bestaat tussen de manier waarop in vroegmoderne opera emoties uitgedrukt worden en de mechanisering van het wereldbeeld die in de zeventiende eeuw plaatsvond.<sup>4</sup> In deze opera's wordt de mens dus niet gezien als een soort machine en worden emoties (passies van de ziel) zoals angst en liefde niet op mechanische wijze opgewekt door bepaalde muzikale affecten. In zijn boek heeft hij aangetoond dat mechanisering niet een nieuw karakteristiek aspect is van een Cartesiaanse visie op wat een persoon is en hoe zijn emoties werken, maar dat deze visie sterke overeenkomsten vertoont met eerdere mechanistische modellen, zoals Ficino's psychologie en epistemologie, waarin de filosoof een eigen model ontwikkelde om de relatie tussen menselijke emoties en muzikale affecten te verklaren. Ten slotte zal ik op basis van de gepresenteerde vergelijking tussen Ficino en Cavalli nader ingaan op de vraag welke transformatie zich in twee ogenschijnlijke gelijke vormen van muziektherapie bij liefdesverdriet manifesteert. Welke muzikale elementen wordt een genezende kracht toegeschreven? Welke rol hebben tekst en muziek in het genezingsproces? Welke sociaal-culturele conventies liggen ten grondslag aan het geloof in muziektherapie? Dergelijke vragen staan centraal in de vergelijking, die tot de conclusie van het artikel leidt.

#### Muziek als remedie voor liefdesverdriet in Ficino's filosofie

Marsilio Ficino was zich er terdege van bewust dat een geleerde of een kunstenaar met een licht ontvlambare verbeeldingskracht een hoog risico liep op het ontwikkelen van psychosomatische klachten. Om negatieve bijwerkingen van een creatief leven voor te zijn, schreef hij het eerste zelfhulpboek voor iedereen die wilde werken aan de verbetering van zijn gezondheid en het op peil houden van zijn energie. In dit werk, *De vita triplici* (*Drie boeken over het leven*, 1489), speelt muziek een belangrijke rol in allerlei adviezen om ziektes te genezen en gezondheid en welzijn te bevorderen.<sup>5</sup> Voor Ficino is muziek niet bovenal een akoestisch, maar eerder een spiritueel, intellectueel, emotioneel en sociaal fenomeen. Om zijn muziektherapeutische adviezen bij liefdesverdriet te begrijpen is het daarom allereerst belangrijk om te weten dat Ficino een holistische visie op de mens heeft. Centraal in deze visie staat de onsterfelijke menselijke ziel, waarvan de zorg toevertrouwd is aan zielzorgers zoals priesters. Daarnaast heeft een mens een lichaam, dat genezen kan worden door dokters. Ten slotte heeft ieder mens een *spiritus* – een substantie die het midden houdt tussen lichaam en ziel (vergelijkbaar met *élan vital* of energie) –, die musici en muziektherapeuten het meest effectief kunnen beïnvloeden.<sup>6</sup> Muziek heeft een direct effect op de menselijke *spiritus*, omdat klinkende muziek als een bezielde en beweeglijke luchtachtige substantie beschouwd wordt, die erg veel lijkt op de menselijke *spiritus*.<sup>7</sup> De *spiritus* van geleerden en kunstenaars heeft extra zorg en aandacht nodig, omdat zij in hun voortdurende geestelijke activiteit van denken en verbeelden de voorraad *spiritus* in hun bloed, die het brein voedt, in rap tempo

<sup>4</sup> G. Tomlinson, *Metaphysical Song: An Essay on Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 35. <http://dx.doi.org/10.1515/9781400866700>

<sup>5</sup> M. Ficino, *Three Books on Life*. Red. en vert. door C. V. Kaske & J. R. Clark, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1989. Oorspronkelijk gepubliceerd als *De vita triplici*, Florence, Antonio di Bartolomeo Miscomini, 1489.

<sup>6</sup> Deze theorie presenteert Ficino in een beroemde brief, getiteld 'Medicina corpus, musica spiritus, theologia animum', in: M. Ficino, *Opera Omnia*, Basel, Heinrich Petri 1576; herdrukt Turijn, Bottega d'Erasmus 1959, p. 609. Voor een Engelse vertaling van de brief, zie *The Letters of Marsilio Ficino*, vol. I. Vertaald uit het Latijn door leden van de Language Department of the School of Economic Science, London, Shephard-Walwyn, 1975, p. 609.

<sup>7</sup> Voor een inleiding tot Ficino's muziektherapie, zie D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, Warburg Institute, 1958; herdruk University Park; Pennsylvania State University Press, 2003, pp. 3-24. Zie ook J. Prins, *Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*, Leiden, Brill, 2014, pp. 186-206.

verbruiken. Als het hart de *spiritus* niet voldoende aanvult, wordt het bloed dik, droog en zwart vanwege de lage dosis *spiritus* en de hoge dosis zwarte gal, die daar na verbranding van de *spiritus* als afvalproduct in achterblijft. Volgens Ficino hebben geleerden en kunstenaars meestal het met zwarte gal geassocieerde melancholische temperament, dat veroorzaakt wordt door een combinatie van aanleg en leefstijl. Een melancholicus heeft een aanleg voor liefdesverdriet en nostalgie, omdat hij met zijn verbeeldingskracht bij uitstek in staat is om personen, werelden en tijden op te roepen die hem reëler voorkomen dan de alledaagse werkelijkheid.<sup>8</sup> Omdat Ficino zichzelf ook ziet als een melancholisch mens, wordt het een van zijn grootste ambities de raadselachtige werking van muziek op de menselijke geest te doorgronden. Muziek krijgt in zijn filosofie de status van tegengif tegen het lijden aan de onvolkomenheid van het menselijke bestaan.

In zijn *Commentaar op Plato's Symposium* definieert Ficino schoonheid als drievoudig verschijnsel: schoonheid manifesteert zich in de ziel, het lichaam en de muziek. Deze drie vormen zijn manifestaties van één principe, net als de Drie-eenheid een manifestatie is van één en hetzelfde Goddelijke. Van deze drie vormen van schoonheid 'wordt die van de Ziel uitsluitend door de geest waargenomen, die van het lichaam door de ogen en die van muziek door het oor'.<sup>9</sup> Op basis van deze definitie van schoonheid kan Ficino liefde met zowel de harmonie der sferen als met aardse muziek verbinden. In zijn interpretatie van de harmonie der sferen correspondeert *musica humana* (harmonie van lichaam en geest) met *musica mundana* (muziek van de kosmos). Als de mens volledig in balans is, worden de harmonische ritmes van de macrokosmos (de bewegingen van de planeten) gereflecteerd in de menselijke ziel. Ficino verwoordt dit inzicht als volgt:

Verder denken we dat muzikale harmonie haar oorsprong heeft in de geordende omwentelingen van de planetaire sferen: acht tonen worden voortgebracht door acht sferen, en uit alle sferen samen komt een negende harmonie voort [...]. Onze ziel is vanaf het moment van haar ontstaan ingeprent met het principe van deze sferenmuziek, omdat hemelse harmonie ingeschapen is in alles wat een hemelse oorsprong heeft. Deze hemelse harmonie wordt op aarde geïmiteerd door verschillende instrumenten en tonen. Deze gave is ons vanuit de liefde en de invloed van het Opperwezen op de schepping gegeven.<sup>10</sup>

In hoofdstuk VI.12 van Ficino's *Commentaar op Plato's Symposium*, getiteld 'Hoe schadelijk aardse liefde is' definieert Ficino liefdesverdriet en hartstochtelijke verliefdheid als vormen van waanzin die in scherp contrast staan met de ware liefde.<sup>11</sup> Aardse liefde kan zich manifesteren in de 'verlangende bezorgdheid waardoor aardse geliefden dag en nacht gekweld worden'. Een overdosis zwarte gal die is ontstaan door het dwangmatig denken aan de geliefde zet ze aan tot 'gekke en vurige passie'.<sup>12</sup> Net als bij vele andere ziekten, heelt de tijd meestal ook deze vormen van ziekelijke verliefdheid en liefdesverdriet.<sup>13</sup> Mocht de tijd zijn helende werk echter niet doen, zoals in het geval van hardnekkige vormen van liefdesverdriet gecombineerd met

---

<sup>8</sup> Voor de klassieke behandeling van Ficino's ideeën over melancholie en astrologie, zie R. Klibansky, E. Panofsky, & F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, New York, Basic Books, 1964, pp. 32ff. and 49ff. Ficino behandelt melancholie met betrekking tot liefdesverdriet in *De amore*, 11 'De genezing van liefde', in: Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, cit., p. 229.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 229.

melancholie, dan bestaat er een aantal methodes om de ziel te zuiveren van deze schadelijke emoties.

Een van deze methodes is het zoeken van afleiding.<sup>14</sup> Omdat muziek de mens volledig in haar greep kan houden, is het beluisteren van muziek een probaat middel tegen obsessieve gedachten aan de geliefde.<sup>15</sup> Maar het effect van muziek is meestal slechts tijdelijk van aard. Een structurelere manier om te genezen van liefdesverdriet is een vorm van ‘cognitieve muziektherapie’ *avant la lettre*, waarin muziek gebruikt wordt om tot een dieper inzicht in de werkelijkheid en de eigen psyche te komen.

Om Ficino’s muziektherapie te begrijpen is het allereerst belangrijk om te weten dat hij het moderne perspectief op de werkelijkheid omdraait: zintuiglijke waarneming is gericht op de schaduwen en beelden van echte dingen die zich in de harmonische (en niet zozeer in de waarneembare) werkelijkheid bevinden. Voor Ficino is de werkelijkheid zoals we die waarnemen in wezen een imaginaire, bedrieglijke wereld, die louter uit beelden en verschijningen bestaat. In de waarneembare wereld, waarin de menselijke ziel tijdelijk verblijft gedurende een leven in een menselijk lichaam op aarde, fungeert de verbeeldingskracht als belangrijkste schakel tussen de bedrieglijke pseudo-werkelijkheid van de zintuigen en de waarachtige werkelijkheid van het menselijke intellect. De verbeelding heeft een ambivalente functie: zij is niet alleen verbonden met het imaginaire – oftewel, met dat wat bedrieglijk of verzonnen is –, maar ook met het verbeeldingsvolle – dat wil zeggen, met dat wat getuigt van menselijke scheppingskracht.<sup>16</sup> In zijn vermogen om dingen te scheppen in de geest lijkt de mens op God de Schepper, en in die zin zijn de creaties van zijn geest dus waarachtiger dan wat op basis van de zintuigen gekend wordt of simpelweg verzonnen is. Het verbeeldingsvolle is als volgt verbonden met Ficino’s voorstelling van muzikale schepping: dat wat we ‘verzinnen’ of in muziek uitdrukken op basis van aangeboren ideeën in onze ziel is waarachtiger dan dat wat we imiteren van dingen uit de natuur, omdat het verbonden is met de archetypische muziek der sferen.

Liefde – met name voor God en voor naasten – en goede muziek verbindt Ficino met het verbeeldingsvolle, dat wil zeggen, met de ware werkelijkheid die ten grondslag ligt aan de zintuiglijk waarneembare wereld; de wereld van het meest ware en waarachtige. Liefdesverdriet en oppervlakkige muziek verbindt hij daarentegen met het bedrieglijke, met zinsbegoocheling. Liefdesverdriet is alleen door middel van het beluisteren van de juiste muziek te genezen. Om te begrijpen wat hij onder ‘geneeskrachtige muziek’ verstaat en hoe muziektherapie bij liefdesverdriet precies werkt, moeten we eerst nader ingaan op Ficino’s theorie over muzikaal geluid.

Muzikale klanken bestaan volgens Ficino niet louter uit de materie van trillende lucht, maar ook uit een harmonisch ordeningsprincipe dat deze klanken letterlijk bezielt.<sup>17</sup> Omdat muziek ontstaat in de door God geschapen ziel van de musicus, kan ze direct inwerken op de ziel van de ontvankelijke luisteraar, die volgens hetzelfde harmonische patroon geschapen is. Ficino definieert deze vorm van muzikale communicatie als volgt:

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>15</sup> Voor Ficino’s theorie over de kracht van muziek, zie, bijvoorbeeld zijn *Timaeus*-commentaar, hoofdstuk xxviii, in M. Ficino, *Commentaria in Platonem*, Florence, Lorenzo d’Alopa, 1496, p. 69<sup>r</sup>. Voor een interpretatie van dit hoofdstuk uit Ficino’s commentaar zie Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, cit., pp. 8-9.

<sup>16</sup> Voor het imaginaire en het verbeeldingsvolle in Ficino’s geneeskunde, zie G. Giglioli, ‘Coping with Inner and Outer Demons: Marsilio Ficino’s Theory of the Imagination’, in: Y. Haskell (red.), *Diseases of the Imagination and Imaginary Disease in the Early Modern Period*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 20.

<sup>17</sup> Ficino, *Timaeus*-commentaar, cit., p. 69<sup>r</sup>.

Serieuze muziek bewaart en herstelt de harmonie van de delen van de ziel, zoals Plato en Aristoteles zeggen en zoals we dikwijls zelf ervaren hebben.<sup>18</sup> [...] Aangezien gezang en geluid voortkomen uit de gedachten in de geest, uit de impuls van de verbeelding, en uit de passie in het hart, en samen met de gebroken en gevormde lucht de luchtachtige *spiritus* van de luisteraar bewegen, die de verbinding tussen ziel en lichaam is, brengen ze moeiteloos de verbeelding in beweging, grijpen ze het hart aan, en doordringen ze het meest innerlijke heiligdom van de geest.<sup>19</sup>

De manier waarop volgens Ficino in *De vita* 3.21 door middel van het imiteren van de harmonie der sferen in aardse muziek hemelse krachten kunnen worden aangewend om het menselijke lot positief te beïnvloeden, is uitvoerig door D.P. Walker bestudeerd.<sup>20</sup> Omdat over Ficino's ideeën over muziektherapie bij liefdesverdriet minder bekend is, zal ik hier op dit aspect van zijn muziekfilosofie nader ingaan.

Na deze uiteenzetting over Ficino's denkbeelden over de kosmos, de mens en de muziek, kunnen we proberen te reconstrueren hoe liefdesverdriet volgens hem door middel van muziek te genezen valt. Ficino vertrekt vanuit de gedachte dat de menselijke geest, en in het bijzonder de verbeeldingskracht, vitale processen in het menselijk lichaam kan veranderen.<sup>21</sup> Het obsessief denken aan een geliefde verandert fundamentele lichaamsprocessen zoals de spijsvertering en de bloedsomloop. Door de langdurige en niet-aflattende concentratie op de geliefde verbruikt de minnaar de hoeveelheid *spiritus* in zijn bloed, wat leidt tot zwartgallig bloed.<sup>22</sup> Het beeld van de geliefde is hierbij ingeprent in de buigzame substantie van de *spiritus* in het brein en vervolgens via het bloed terechtgekomen in het hele lichaam, waarop het een destructieve uitwerking heeft.

Geen enkele aandoening laat beter dan liefdesverdriet zien hoe de verbeeldingskracht de anatomie en fysiologie van het lichaam verandert. In het geval van liefdesverdriet leidt de oververhitte activiteit van de verbeelding tot een verstoord beeld van de werkelijkheid, omdat de patiënt die aan liefdesverdriet leidt de bedrieglijke beelden in zijn verstoorde binnenwereld houdt voor dat wat zich in de werkelijkheid afspeelt. Liefdesverdriet is net als alle andere ziektes voor Ficino een psychosomatische aandoening, waarbij het bloed besmet wordt met bedrieglijke *spiritus*-beelden, die leiden tot mentale aandoeningen.<sup>23</sup> Vanwege de grote overeenkomst tussen de met *spiritus* bezielde muziek en de menselijke *spiritus* kan muziek uitkomst bieden bij ziektes zoals liefdesverdriet. Door naar muziek te luisteren kan de hoeveelheid *spiritus* in het bloed aangevuld worden. Daarnaast kunnen tijdens het luisteren de schadelijke *spiritus*-beelden van de onbereikbare geliefde in het menselijke bloed vervangen worden door heilzame beelden.

Bij genezing van liefdesverdriet kan een blijvender resultaat echter uitsluitend bereikt worden door het temperen van de verbeeldingskracht. De patiënt moet zich strategieën eigen maken om wijzer te worden en om zich uit religieuze overwegingen te onthouden van de meeste vormen van zintuigelijk genot.<sup>24</sup> Ficino's therapieën zijn

---

<sup>18</sup> Voor een inleiding tot de muzikale ethosleer van Plato en Aristoteles, zie A. Barker, *Greek Musical Writings*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, resp. pp. 124-169 en pp. 170-182.

<sup>19</sup> Ficino, *Opera Omnia*, cit., p. 651. Geciteerd in Walker, *Spiritual and Demonic Magic* cit., p. 6.

<sup>20</sup> Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, cit., pp. 12-24.

<sup>21</sup> Ficino, *Commentarium in Convivium Platonis*, cit., VI.12; *Commentary on Plato's Symposium*, cit., p. 229.

<sup>22</sup> Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, cit., pp. 4-5.

<sup>23</sup> Prins, *Echoes of an Invisible World*, cit., pp. 165-185.

<sup>24</sup> Voor Ficino's ideeën over wijsheid, zie Jr. E. F. Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, pp. 58-92. Voor Ficino's ideeën over verdriet en troost, zie G.W. McClure, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 132-154.

erop gericht om de patiënt te leren om zich te onthechten van aardse genoegens, waaronder de menselijke erotische liefde. Volgens Ficino zijn er twee wegen die tot onthechting kunnen leiden:

De ene [gaat] via de moraalfilosofie, waarbij de ziel zich onthecht van de emoties die ontstaan als reactie op verlangens van het lichaam, de ander via de contemplatieve filosofie, waarbij de ziel zich losmaakt van de zintuigen en de verbeeldingskracht. Omdat de ziel losstaat van het geheel [van de schepping], kan ze zonder enige twijfel in zichzelf en tot de eerste oorzaken terugkeren, en prompt wat samengesteld is oplossen tot eenvoudiger delen.<sup>25</sup>

Geheel in lijn met het gedachtegoed van vele religies en spirituele stromingen ziet Ficino het leven op aarde als een opwaartse weg, waarbij een mens moet streven naar onthechting, blijvend geluk en hereniging met zijn Schepper.<sup>26</sup> In zijn *Timaeus*-commentaar heeft hij dit proces van spirituele groei uitgedrukt in termen van muzikale consonanten. Spirituele groei ontstaat wanneer de mens de chaos en dissonantie van het alledaagse leven ontstijgt door de sporten van een ladder te beklimmen die hem dichtert tot Gods volmaakte harmonie zal brengen. In dit proces wordt de verbeeldingskracht niet alleen beteugeld door de rede, maar wordt de redelijke verbeeldingskracht op haar beurt ondergeschikt gemaakt aan een uitgebalanceerd mengsel van de wil en het intellect. Tijdens dit proces bevrijdt de mens zich in toenemende mate van het imaginaire, dat wil zeggen, van beelden die afkomstig zijn uit de buitenwereld of uit de verstoorde binnenwereld, die voorkomen in het geval van liefdesverdriet. Tijdens dit proces zullen de schoonheid van de geliefde en van hoorbare muziek steeds onbelangrijker worden en plaats maken voor de eeuwige schoonheid van absolute liefde en de onhoorbare muziek der sferen.

Het beluisteren van muziek waarin vele basisconsonanten zitten, zou volgens Ficino het proces van spirituele verheffing ondersteunen en bespoedigen. Geïnspireerd door antieke muziektheorie, kende hij aan muziek in de Dorische modus, die van oudsher geassocieerd werd met ernst en evenwichtigheid, een belangrijke rol toe in dit proces.<sup>27</sup> Bovendien associeerde hij deze muziek met kosmische liefde en de positieve, temperende werking en de harmoniserende kracht van de zon als middelpunt van de kosmos. Dit is uiteindelijk de belangrijkste reden waarom muziek in zijn filosofie een probaat middel tegen liefdesverdriet is. Het luisteren naar muziek kan inderdaad heilzaam zijn, maar iemand die volkomen lichamelijke en psychische harmonie wil bereiken moet zich openstellen voor de onhoorbare muziek der sferen, die met geloof, hoop en ware, onverblinde liefde geassocieerd wordt.

### Muziek als remedie voor liefdesverdriet in Cavalli's *Artemisia*

In de zeventiende eeuw is muziektherapie voor liefdesverdriet in grote delen van de Europese cultuur een muzikaal, literair en visueel cliché geworden, waarin vele elementen uit vroegere filosofische theorieën over liefde en wereldharmonie als metaforen terug te vinden zijn. Er bestaan uit deze periode echter bijna geen medische dossiers, 'muzikale recepten' of andersoortige aanbevelingen op basis waarvan bepaald zou kunnen worden of muziek daadwerkelijk gebruikt werd om obsessieve vormen van verliefdheid en liefdesverdriet te behandelen, en, zo ja, met welk type muziek.<sup>28</sup> Gelukkig is de partituur van de opera *Artemisia* (1657) van Francesco Cavalli wel overgeleverd, waaruit het duet 'Cor mio che sarò' een goed

<sup>25</sup> Ficino, *In Plotinum*, in *Opera Omnia* II, cit., p. 1550.

<sup>26</sup> Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, cit., p. 65-67 en McClure, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, cit., pp. 149-154.

<sup>27</sup> Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, cit., pp. 15-19 en Prins, *Echoes of an Invisible World*, cit., p. 194.

<sup>28</sup> Austern, 'Musical Treatments for Lovesickness', p. 215.

beeld geeft van de manier waarop theorieën van filosofen zoals Ficino in de zeventiende eeuw tot muzikale clichés transformeerden. Hoewel ik geen bewijs heb kunnen vinden dat Cavalli rechtstreeks door Ficino beïnvloed is, is het wel waarschijnlijk dat hij op een of andere wijze met Ficino's zeer populaire *De amore* bekend is geweest.<sup>29</sup> Maar ook zonder een directe relatie te kunnen aantonen, is het interessant om te analyseren hoe beide historische voorbeelden van muziek als medicijn tegen liefdesverdriet zich tot elkaar verhouden.

Cavalli's opera's waren vernieuwend in zijn tijd, niet alleen vanwege de muziek, maar bovenal omdat ze erotische intriges behandelen.<sup>30</sup> Net als het Ficino ging om het herstellen van de morele orde in de individuele en collectieve ziel, gaat het in deze opera's echter uiteindelijk ook om het herstellen van de morele orde. De plot van *Artemisia* is een morele allegorie, die past in de mode van het zeventiende-eeuwse Italië om opera's een didactisch karakter te geven en ze te verheffen boven het niveau van oppervlakkig vermaak.<sup>31</sup> Samen met librettist Nicolò Minato schreef Cavalli *Artemisia* in eerste instantie voor een Venetiaans publiek, dat vanaf de eerste publieke operavertoningen zeer geïnteresseerd was in politieke onderwerpen. Eén van de onderwerpen die dit publiek zeer na aan het hart lag, was staatsinrichting. Venetië was een republiek, een staatsvorm die door het Venetiaanse publiek over het algemeen als de beste staatsvorm werd ervaren.

Vanuit deze voorkeur worden vorsten en vorstinnen in Cavalli's opera's vaak als despoten neergezet. Zij missen de deugden van zelfkennis en zelfbeheersing die nodig zijn voor persoonlijk en politiek welzijn en succes. In deze opvatting is een echo van Plato's *Staat* 389D-E te horen, waarin deugden als gematigdheid, gehoorzaamheid, en controle over begeerten zoals honger, dorst en seksuele lusten geprezen worden.<sup>32</sup> Het temperen van emoties en behoeftes is een kernconcept waarop zowel de ideale staat als de ideale toestand van de menselijke ziel gebaseerd zijn. Volgens de *Staat* 432A vormen matigheid en bezonnenheid het leidende principe voor een goed op elkaar afgestemd geheel van de verschillende krachten die in een samenleving of in een menselijke ziel aanwezig zijn.

Het centrale thema in *Artemisia* is de gespannen verhouding tussen deze politieke en psychologische idealen en de werkelijkheid die gedomineerd wordt door macht, menselijke erotische liefde en eer.<sup>33</sup> In de opera ondergaat de hoofdpersoon, Artemisia, een transformatie die aan de hand van deze twee polen gekarakteriseerd kan worden. In het begin van de opera zien we haar als een vorstin die door haar leraar Indamoro grootgebracht is in de waan dat ze superieur is aan anderen. In deze fase is haar liefde voor koning Mausolus, hoewel diepgevoeld, niet bepalend voor haar

---

<sup>29</sup> In de Biblioteca Nazionale Marciana te Venetië bevinden zich met name een vroege druk van Ficino's *De amore* (onder andere in Italiaanse vertaling: M. Ficino, *Sopra lo amore o ver' Conuito di Platone*, Firenze, Néri Dortelata, 1544), de originele partituur van Cavalli's *Artemisia* (Cavalli, *Artemisia*, 1641-1660, Rism A/II (9.a ed.)) en het originele libretto van de opera (Nicolò Minato, *Artemisia*, 1656). Hoewel bekend is dat Plato's dialogen in de zeventiende eeuw vaak in Ficino's vertalingen en met zijn commentaren bestudeerd werden, zal verder onderzoek moeten uitwijzen of Minato en/of Cavalli op (in)directe wijze bekend waren met de filosofie van Ficino.

<sup>30</sup> De algemene informatie over Cavalli's *Artemisia* is ontleend aan T. Walker & I. Alm, 'Francesco Cavalli', in *Grove Music Online* (geraadpleegd op 31 december 2015), waarin ook een goede bibliografie te vinden is, en de inleiding van H. Schulze in het cd-boekje bij de volgende opname van de opera: Francesco Cavalli, *Artemisia*, Venetië, 1657, Claudio Cavina /La Venexiana, Mondovì, Italië, 2010 (GCD 920918).

<sup>31</sup> Voor Cavalli's plaats in de operageschiedenis van zeventiende-eeuws Italië, zie E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles, 1991 en E. Rosand (red.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, 2013.

<sup>32</sup> In vele gevallen werd Plato's *Staat* in zeventiende-eeuws Italië in Ficino's Latijnse vertaling gelezen, die sterk door zijn interpretatie van Plato's filosofie gekleurd is.

<sup>33</sup> H. Schulze, F. Cavalli, *Artemisia*, cd-boekje bij de opname van Claudio Cavina/La Venexiana, pp. 8-12.



handelen. Na zijn dood onderneemt Artemisia pas drastische actie om het beeld dat ze van zichzelf heeft te bevestigen. Ze heeft een mausoleum gebouwd voor haar overleden echtgenoot, dat geldt als een van de zeven wereldwonderen en ze zweert wraak op Meraspe, die ze ervan verdenkt haar man vermoord te hebben. De liefde die ze voelt voor Clitarco, die in de stijl van de operatraditie van persoonsverwisselingen een en dezelfde persoon is als haar aartsvijand Meraspe, helpt haar bij het omgaan met haar verdriet. Maar de erotische liefde die ze voor Clitarco voelt ondermijnt ook haar leiderschap. Ze kan haar rol als koningin niet meer naar behoren vervullen op momenten waarop ze haar eigen gevoelens niet meer meester is. Daarnaast heeft ze het er moeilijk mee dat haar geliefde beneden haar stand is. Aanvankelijk probeert ze aan de schadelijke effecten van deze liefde te ontkomen door alle liefdesverhoudingen aan haar hof categorisch te verbieden. Ze wenst dat haar hart van steen wordt en wijdt zich volledig aan het voeren van oorlog, maar deze vorm van onderdrukking heeft juist een averechts effect.

De moraal van het verhaal is duidelijk: in een monarchie is de staat onderhevig aan de emotionele toestand van zijn heerser. Geheel in stijl met het genre van de opera, wordt deze onwenselijke situatie vervolgens opgelost door middel van muziektherapie. In het duet 'Cor mio che sarà' ('Mijn hart wat zal er gebeuren?') tussen Artemisia, de koningin die weduwe is geworden, en Eurillo, een van haar hofzangers, vindt een vorm van muziektherapie plaats, waarin enkele van de hierboven besproken (neo)platoonse ideeën over het temperen van de ziel terug te vinden zijn.<sup>34</sup>

Gekweld door liefdesverdriet roept Artemisia aan het begin van het duet haar zanger Eurillo tot zich om haar te kalmeren. Ze hoopt dat 'een beetje gezang de bitterheid van haar lijden misschien zal verzachten' ('Potrian voci canore la forza raddolcir del mio dolore'). Ze kan de moordende onzekerheid waarmee haar liefdesverdriet gepaard gaat niet meer verdragen en beveelt Eurillo voor haar te zingen ('Cantisi un poco, ò là.'). Het lied dat Eurillo vervolgens aanheft heeft zowel verbaal als muzikaal een morele en therapeutische inhoud. Eurillo leert Artemisia dat als ze genezen wil worden van de kwellingen van de erotische liefde, ze haar hart moet luchten en moet hopen op medelijden. Katharsis van negatieve emoties zal tot opluchting en verlichting leiden en hoop zal werken als een tegengif tegen de giftige pijlen van de blinde Amor, die Artemisia's hart en hoofd op hol hebben gebracht. Wanneer Artemisia's verbeeldingskracht beteugeld wordt door de rede, net als in Ficino's filosofie, verdwijnen de onaangename gevoelens van gemis en verlangen, die verlamdend werkten, zodat Artemisia weer precies weet hoe ze moet handelen.

Minato & Cavalli, *Artemisia*  
3e bedrijf, 9e scène  
Artemisia, Eurillo

Artemisia  
Cor mio che sarà?  
La mente agitata,  
E l'alma turbata.  
Consiglio non ha.  
Cor mio che sarà?  
Cantisi un poco, ò là.

Eurillo  
Siam qui Regina.

Artemisia

---

<sup>34</sup> Voor de ontstaansgeschiedenis van dit lied, zie Rosand, *Readying Cavalli's Operas*, cit., p. 90.

Potrian voci canore  
la forza raddolcir del mio dolore.

Eurillo  
Chiedete, e sperate  
amanti mercè,  
sì crudo non è  
il cieco volante,  
qual voi lo stimate.  
Chiedete, e sperate.  
A torto incolpate  
d'ingrato il Destin.  
Il nume bambin  
udirvi non puote,  
se voi non parlate.  
Chiedete, e sperate.

Artemisia  
Par ch'il cor mi favelli. Eurillo prendi  
vanne à Clitarco, e dì che tutto adempia  
ciò, che qui leggerà.

Eurillo  
Pronto ubbidisco.

Artemisia  
(Ma io così m'avvilisco!  
Io così mi deprimò!) Eurillo! Eurillo!  
Vieni, porgimi il foglio.  
Parti, ch'altro non voglio.

Eurillo  
La fatica risparmiò.

Artemisia (*legge*)  
*Clitarco, io porto in seno un core astretto  
dal fato a incenerir ne'tuoi ardori.  
Son ingrata ad Alindo: odio, rietto  
il prencipe di Lida, il re de' Mori  
solo per te. Pensa chi son, chi sei,  
e insuperbisci de gl'amori miei.*

Tolga il Ciel che tai note  
legga Clitarco.

Scena IX  
ARTEMISIA, EURILLO.

ARTEMISIA [Vi-  
Cor mio, che sa-rà? La men-te a-gi-ta-ta e l'al-ma tur-ba-ta cor-  
[Continuè]

8 -si-glio non ha Cor mio, che sa-rà? -dc] EURILLO  
Can-ti-si un po-co, o-là. Siam qui, Re-

15 ARTEMISIA  
-gi-na. Po-trian vo-ci ca-no-re la for-za rad-dol-cir del mio do-lo-re.

## [Aria]

20 Ritornello (ques'aria ogni cosa sarà verità)

[Viol'no II]  
[Violino III]  
EURILLO  
[Continuè] Clie-  
A

29  
-de-te e spe-ra-te, chie-de-te e spe-ra-te, a-men-ti, mer-cé. Sì cru-do non  
tor-to in-col-pa-te, a tor-to in-col-pa-te d'in-gra-to il de-stin. Il nu-mie ban-

38

è il cie - co vo - lan - - - - - te qual voi lo sti -  
 - bin u - dir - vi non puo - - - - - te, se voi non par -

46

- ma - te. Chie - de - te e spe - ra - te, chie - de - te, chie - de - te e spe -  
 - la - te. Chie - de - te e spe - ra - te, chie - de - te, chie - de - te e spe -

54 **Ritornello**

- ra - te.  
 - ra - te.

64 *[gli dà una lettera]*

ARTEMISIA Par ch'il cor mi fa-vel - li. Eu-ril - lo, pren-di, van-ne a Cli - tar - co e di' che tut-to a-dem-pia ciò che qui leg-ge-

[Continuo]

69 EURILLO *[s'avvia]* ARTEMISIA *[lo richiama]*  
 -rà. Pron-to ub-bi-di-sco. (Ma io co-sì m'av-vi - li-sco? io co-sì mi de - pri-mo?) Eu-ril-lo! Eu - ril-lo! Vie-ni,  
 74 EURILLO *[le ridà la lettera e se ne va]* ARTEMISIA *[legge]*  
 por-gi-mi il fo-glio. Par-ti, ch'al-tro non vo-glio. (La fa-ti-ca ri-spar-mio.) “Cli-tar-co, io por-to in se-no  
 79  
 un co-re-a-stret - to dal Fa - to a in-ce-ne - rir ne' tuoi ar-do - ri. So-no in-gra - ta ad A - lin - do.  
 84  
 O-dio, ri-get - to il pren-ci-pe di Li - dia, il re de' Mo - ri so - lo per te. Pen - sa chi son, chi  
 89 *[in questa esce Alindo e vede]* *[getta la lettera sul tavolino]*  
 se - i, e in-su-per - bi - sci de-gl'a-mo-ri mie - i.” Tol-ga il ciel che tai no-te leg-ga Cli - tar-co.

Muziekvoorbeeld 1. Cavalli, Artemisia, derde bedrijf, negende scène, duet tussen Artemisia en Eurillo.

Dit duet is een mooi voorbeeld van de manier waarop Cavalli het tonale materiaal gebruikt om een omwenteling in het karakter van Artemisia uit te drukken (zie: muziekvoorbeeld 1).<sup>35</sup> Terwijl hij de aria-vorm meestal gebruikt om de innerlijke wereld van een karakter mee tot uiting te brengen en het recitatief om het verhaal mee te vertellen, is de situatie in deze scène precies omgekeerd. De scène begint met een recitatief waarin Artemisia verzucht dat ze, door liefdesverdriet overmand, niet meer weet wat ze moet doen. Symptomen van liefdesverdriet zoals onrust en onzekerheid worden in de melodie weergegeven door vragende figuren ('cor mio che sarà': stijgende aanroepende melodische figuur d-e, gevolgd door een abrupte vraagfiguur a, d, b) en langaangehouden tonen uit het dominantakkoord ('agitata' en 'turbata': repeterende fis), die de harmonische spanning verhogen en vragen om een oplossing. De melodie is in scherp contrast met de repeterende ostinato-figuur in G in de baslijn, die de werkelijkheid weergeeft die zo sterk afwijkt van Artemisia's door

<sup>35</sup> Het muziekvoorbeeld is afkomstig uit de volgende moderne uitgave: *Artemisia: dramma per musica*, N. Minato / F. Cavalli; H. Schulze (partituur); S. E. Stangalino (libretto) (red.), Kassel [etc.], Bärenreiter, 2013, pp. 35-37 (gereproduceerd met toestemming van de uitgever). De Italiaanse tekst is ontleend aan het cd-boekje bij de opname van Claudio Cavina/La Venexiana, pp. 108-109.

liefde verblinde binnenwereld.<sup>36</sup> Ze lijkt hier letterlijk en figuurlijk de grond onder haar voeten kwijt te zijn.

Wanneer Artemisia haar hofzanger vervolgens vraagt om een lied voor haar te zingen dat haar door liefde gekwelde hart tot bedaren kan brengen, wordt haar pijn in de harmonie uitgedrukt ('Mio dolore') met een modulatie naar g-klein.

De aria die vervolgens door Eurillo ten gehore wordt gebracht om zijn vorstin weer tot zinnen te brengen, heeft een a-b-a vorm en staat in een eenvoudige driekwartsmaat. Het b-deel contrasteert met de a-delen: Eurillo beeldt hierin met zijn stem het woord 'volante' uit; een lang uitgesponnen melisme, waarmee de ongeorganiseerde bewegingen van de gevleugelde god Amor worden verbeeld. Omdat de muziek in deze passage obsessieve verliefdheid uitdrukt, kan door imitatie de overmatige passie verwerkt en beteugeld worden. De ongecoördineerde bewegingen van de god Amor, die Artemisia's binnenwereld verbeelden, worden in het lied dus door de eenvoudige orde van het herhaalde a-deel beteugeld en overwonnen.

Eurillo's lied illustreert hoe de componist door het gebruik van een muzikale affectenleer, waarin specifieke toonsoorten en muzikale figuren gekoppeld worden aan bepaalde affecten, vorm geeft aan een proces van catharsis.<sup>37</sup> Sinds de tijd van Plato en Aristoteles werden muzikale modi verbonden met affecten, en werd muziek zowel gebruikt om een affect of stemming op te roepen als om die op te heffen of tegen te gaan. Eurillo's muziek is verwant aan de Dorische muziek uit Plato's *Staat* en aan Ficino's Dorische therapeutische muziek.<sup>38</sup>

In het op de aria volgende recitatief ('Par ch'il cor mi favelli'; 'Het lijkt alsof mijn hart tegen me spreekt') blijkt dat de ordenende kracht van de muziek de door liefde verblinde Artemisia tot zinnen heeft gebracht. De snaren van Artemisia's hart trillen niet meer in de geagiteerde vibraties die horen bij liefdesverdriet, maar in de regelmatige puls die hoort bij een staat van Dorische gemoedsrust. De sociale rollen in dit recitatief zijn muzikaal omgedraaid: vorstin Artemisia gehoorzaamt in de ban van zijn muziek aan haar dienstknecht Eurillo. Met rustige, kalme stem (in de partituur uitgedrukt door het spreken van vele woorden op dezelfde toonhoogte in een middenregister) beveelt ze Eurillo dat hij naar haar geliefde Clitarco moet gaan en haar bevelen moet uitvoeren. Voor Artemisia's biecht in de brief aan Clitarco is Cavalli van toonsoort gewisseld naar g-klein.

In een brief aan Clitarco geeft ze vervolgens toe dat ze, door liefde en haat verblind, mensen om haar heen onrecht heeft aangedaan. Maar de ordenende werking van de muziek is ten voordele van de plot slechts van tijdelijke aard; de opera is nog lang niet uit en de brief leidt tot allerlei nieuwe verwickelingen. De opera heeft een happy end: iedereen wordt uiteindelijk herenigd met zijn wederhelft, omdat men zich uiteindelijk realiseert dat macht en erotische liefde als destructieve krachten ware harmonie onmogelijk maken. Uiteindelijk overwinnen kosmische harmonie en universele liefde het in deze opera van de menselijke erotische liefde, net als in de religieuze filosofie van Ficino. Hoewel deze kijk op de liefde ver afstaat van onze hedendaagse romantiserende kijk op de erotische liefde, was het een morele boodschap die paste bij de culturele opvattingen en de smaak van het Venetiaanse publiek uit die tijd.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> In Cavalli's opera's geeft de baslijn vaak commentaar op wat gezongen wordt in de hogere stemmen, zodat de luisteraar weet wat er precies gebeurt, of het karakter op het podium voor de gek gehouden wordt, aan het liegen is, of iets geheim houdt. Cf. H. Schulze, F. Cavalli, *Artemisia*, cit., p. 9.

<sup>37</sup> Voor de affectenleer in Cavalli's opera's zie F. Dalla Vecchia, *Key Symbolism in Francesco Cavalli's Aria's*, Universiteit van Iowa, ongepubliceerde dissertatie, 2011.

<sup>38</sup> Plato, de *Staat* 399A-B, en Ficino, *De vita* III.21, *Three Books on Life*, pp. 354-363.

<sup>39</sup> Cf. Schulze & Cavalli, *Artemisia*, cit., pp.11-12.

Aan de hand van dit duet kunnen we ons een beeld vormen van zeventiende-eeuwse opvattingen over muziek als remedie voor liefdesverdriet. De in dit artikel gemaakte vergelijking suggereert een zekere continuïteit tussen pre-Cartesiaanse en Cartesiaanse concepties van muziektherapie bij liefdesverdriet. De transformatie die in deze periode plaatsvond in muziektherapeutische ideeën en praktijken, kan in termen van een veranderend inzicht in de menselijke geest, en met name in de rol van de *spiritus* en het hart, benaderd worden. Hoewel er in het libretto niet rechtstreeks over *spiritus* gesproken wordt, sluit de centraliteit van het hart ('cor') en de connectie met het hoofd ('mente', 'alma') nauw aan bij Ficino's begrip *spiritus*, dat in het hart wordt aangemaakt en naar het hoofd vloeit.<sup>40</sup>

Echter, waar Ficino muziektherapie conceptualiseert in termen van de werking van *spiritus*, die betrekking heeft op zowel het fysische als het metafysische domein, gaat het in de muziektherapie in Cavalli's opera om een volkomen seculiere en materialistische opvatting van de manier waarop muziek het menselijke hart in beweging kan zetten. Dit fundamentele verschil in het denken over de rol van de *spiritus* en het hart in de menselijke fysiologie ligt, mijns inziens, aan de basis van Ficino's en Cavalli's verschillende benaderingen van muziek als een medicijn tegen liefdesverdriet. In Ficino's muziektherapie is *spiritus* in staat om zowel lichaam en ziel te beïnvloeden, en bovendien is het object van muziek zelf geladen met de geestelijke substantie van *spiritus*. In de muziektherapie die opgevoerd wordt in de opera *Artemisia* van Minato en Cavalli daarentegen, is de stem in beweging gezette lucht, die uitsluitend op figuurlijke wijze het hart kan beroeren. De trillende lucht resulteert in beide gevallen in overeenkomstige bewegingen in het hart of de ziel, die zich manifesteren als affecten.

In de muziektherapie die *Artemisia* ondergaat zijn alle claims over bovennatuurlijke werkingen prijsgegeven die in Ficino's filosofie een hoofdrol speelden. In schril contrast met Ficino beïnvloeden tonen en woorden de menselijke affecten bij Cavalli uitsluitend op figuurlijke wijze. De woorden waarmee Catherine Kingzler het recitatief in Lully's opera beschreef gelden dan ook voor Cavalli's muzikale vormgeving van een muziektherapeutisch proces: 'het gaat er [hier] niet om dat de muziek als een mysterieuze kracht of immateriële psychische evocatie behandeld wordt, maar als een concrete kracht die op mechanische wijze iets kan oproepen'.<sup>41</sup> De manier waarop Cavalli's muziek affecten oproept en bewerkt in het hart van de hoofdpersoon *Artemisia* kan dus verklaard worden in termen van het overbrengen van trillingen in klinkende lucht op het menselijke hart, dat in staat is deze trillingen op figuurlijke wijze op te vangen. Hoewel deze verklaring op het eerste gezicht veel empirischer lijkt dan Ficino's bovennatuurlijke verklaring voor de werking van muziek op de menselijke ziel, baseren beide verklaringen zich op één en hetzelfde geloof in een structurele overeenkomst tussen de muziek en de luisteraar in de act van het luisteren, waarbij de werking van muziek iets mysterieus blijft.

---

<sup>40</sup> In het libretto wordt het woord 'spiriti' uitsluitend gebruikt voor wezentjes die de Elyseïsche velden bevolken (eerste bedrijf, eerste scène). In dit artikel wordt Ficino's *spiritus*-begrip met de begrippen 'ziel' en 'hart' in Minato's libretto geassocieerd, zoals die gebruikt worden in de eerste regel van het muziekvoorbeeld ('cor mio che sarà') en in het tweede bedrijf, tiende scène: 'Dal vostro orgoglio / anime calpestate, affetti vilipesi / da la vostra empietate, alma di sasso?' ([ '[Wil jij, Artemisia] door je trots vertrapte zielen en door jouw slechtheid gekwetste gevoelens [bewerkstelligen], met je stenen ziel?'] ) Schulze & Cavalli, *Artemisia*, cit., p. 85.

<sup>41</sup> C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Parijs, Minerve, 1991, p. 371. Geciteerd in Tomlinson (*Metaphysical Song*), p. 42.

## Conclusie

In de twee hierboven besproken (geheel verschillende) voorbeelden van muziek als remedie tegen liefdesverdriet, fungeren dezelfde theorieën over harmonie en het temperen van de emoties die het Westerse denken over muziek eeuwenlang in hun greep hebben gehouden. Muziek is in beide voorbeelden een zeer effectief middel om lichaam en ziel, die uit balans zijn geraakt door overmatige erotische passie, weer tot hun oorspronkelijke orde te herstellen. Om de overeenkomsten en verschillen goed in beeld te krijgen, zijn deze voorbeelden in dit artikel vanuit een discoursanalyse over muziek als remedie tegen liefdesverdriet bestudeerd.

Vanaf het einde van de vijftiende eeuw ontstond er een nieuwe opvatting over muziek, geïnspireerd door verhalen uit de Oudheid over de kracht van muziek. Ficino was een van de eerste filosofen die schreven over muziek als een uiting van de persoonlijkheid van haar schepper. Ficino blies hiermee de antieke imitatietheorie nieuw leven in, die ervan uitgaat dat de natuur – inclusief de menselijke aard – de basis moet vormen voor muzikale composities. Natuur betekent in zijn filosofie niet de zichtbare natuur, maar was een universeel normatief concept waarin God, de kosmos, de mens en de muziek harmonisch met elkaar verbonden zijn. Door het universeel goede in de natuur te imiteren in muziek kon de mens transformeren tot een beter wezen.

Ficino ging ervan uit dat de wijsheid die nodig is om niet ten prooi te vallen aan liefdesverdriet, of om ervan te genezen, zowel intellectueel als praktisch van aard was. In zijn denken was musiceren, in het bijzonder het imiteren van de muziek der sferen, een bruikbaar hulpmiddel om tot hoger inzicht te komen. Uiteindelijk bleef in zijn filosofie een standvastig geloof in God echter het meest probate middel tegen liefdesverdriet.

In het voorbeeld uit de opera van Minato en Cavalli zagen we dat de relatie tussen muziek en liefdesverdriet geheel uit zijn religieuze context is gehaald. In *Artemisia* is liefdesverdriet een puur menselijke aandoening die genezen kan worden door het beluisteren van opwekkende en ordelijke seculiere muziek. Waar bij Ficino de genezing van liefdesverdriet leidt tot een hoger niveau van spirituele verlichting, leidt het in Cavalli's geval tot het adequaat overgaan tot de orde van de dag. Toch kunnen beide voorbeelden gerekend worden tot één en het hetzelfde universum van denkbeelden over de morele invloed van muziek op de menselijke ziel.

Zowel Ficino's liefdesfilosofie als Cavalli's opera *Artemisia* getuigen van een diepgeworteld geloof dat muziek het vermogen heeft om de menselijke ziel in moreel en medisch opzicht diepgaand te beïnvloeden. In hun werk drukt zich de overtuiging uit dat zowel liefde als muziek ambivalente verschijnselen waren, die de mens konden verheffen of verlagen. Muziek kon liefde opwekken maar ook bezweren. In het geval van liefdesverdriet kon muziek erotische liefde aanwakkeren, afleiden van het obsessief met de geliefde bezig zijn, en zelfs leiden tot bevrijding uit de verblindende macht van verliefdheid. In het laatste geval werden door gebruik van specifieke vormen van muziek schadelijke emoties bewerkt die met de gedachten en gevoelens rond de geliefde verbonden waren. Ficino's theorie over de kracht van muziek en Cavalli's praktische toepassing van soortgelijke ideeën kunnen dus beschouwd worden als bouwstenen van een opvatting over muzikale catharsis, die in onze tijd nog steeds de grondslag vormt van muziektherapie.



Trefwoorden

Marsilio Ficino, Francesco Cavalli, liefdesverdriet, muziektherapie

Jacomien Prins is a Global Research Fellow at the Institute of Advanced Study (IAS) and the Centre for the Study of the Renaissance (CSR), Warwick University. She has worked extensively on the interaction between music theory and philosophy in the Renaissance. Her work includes *Harmonisch labyrint* (Hilversum: Verloren, 2007), *Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory* (Leiden: Brill, 2014), and an edition and translation of Marsilio Ficino's commentary on Plato's *Timaeus* (Harvard University Press, the I Tatti Renaissance Library series (ITRL), forthcoming). She is currently working on a project titled 'A Well-tempered Life': Music, Health and Happiness in Renaissance Learning'.

The Institute of Advanced Study  
Millburn House  
Millburn Hill Road  
Coventry CV4 7HS (United Kingdom)  
j.w.prins@warwick.ac.uk

#### SUMMARY

### Marsilio Ficino, Francesco Cavalli and Music as Remedy for Lovesickness

In this article, the philosopher Marsilio Ficino (1433-1499) and the composer Francesco Cavalli (1602-1676) are presented as belonging to one and the same universe of discourse, in which music, love, and the imagination play a fundamental role. Ficino's Neoplatonic theory of love plays a central role in his philosophy. He defines love as the desire for beauty. Beautiful things such as harmonious music inspire the soul with love. When music is loved properly, the lover distances himself from the sensible world, focuses his attention on his soul, and thus ultimately finds his end in God. However, if the soul loves improperly and becomes fixated on the sensual beauty of music, this results in lovesickness. Thus, for Ficino, the proper application of love and music lie at the heart of human happiness. A secularized echo of this theory can be heard in the Cavalli's opera *Artemisia*.