

Lies Wiersema

BEELDEN VAN DE DOOD IN DE MUZIEK

Afbeelding omslag: beelden rechts van de klok van het astronomisch uurwerk te Praag

Copyright © E.M. Wiersema, Blaricum

BEELDEN VAN DE DOOD IN DE MUZIEK  
ZES CASESTUDIES NAAR VERANDERENDE TRADITIES IN HET  
DUITSE TAALGEBIED GEDURENDE DRIE EEUWEN

IMAGES OF DEATH IN MUSIC  
SIX CASE STUDIES OF CHANGING TRADITIONS IN THE  
GERMAN LANGUAGE AREA DURING THREE CENTURIES

(with a summary in English)

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor  
aan de Universiteit Utrecht  
op gezag van de rector magnificus,  
prof. dr. G.J. van der Zwaan,  
ingevolge het besluit van het college voor promoties  
in het openbaar te verdedigen  
op  
woensdag 30 november 2016 des middags te 12.45 uur

door

Elisabeth Margaretha Wiersema

geboren op 15 februari 1947  
te Soerabaja (voormalig Nederlandsch Indië)

Promotor: Prof. dr. A.A. Clement



# INHOUD

VOORWOORD	9
INLEIDING	11
<i>Rondgang door relevante literatuur</i>	13
<i>De dood in geschiedenis en cultuur: attitudes tegenover de dood vanuit historisch perspectief</i>	14
<i>Doodsthematiek en muziek</i>	20
<i>Terminologie en rubricering</i>	21
<i>Psychoanalytische visies op dood en rouw</i>	26
De eigen dood: het fenomeen dood en de angst voor de dood	26
De dood van de ander: rouw en troost	29
<i>Afbakening van het onderzoek</i>	34

## DEEL I: DE VROEGE BAROK

### VROEG-ZEVENTIENDE-EEUWSE COMPOSITIES

OVER DOOD, ROUW EN TROOST	41
<i>Ars moriendi</i>	42
<i>Literaire troost en dialoogvormen</i>	47
<i>De muzikale dialoog</i>	51
<i>Affecten in de Barok</i>	59
<i>Muzikale semantiek van doodsthematiek</i>	61

### I. DE DOOD VAN EEN KIND

JOHANN HERMANN SCHEIN: ACHT PERSOONLIJKE TREURLIEDEREN	65
<i>Tekst en muziek</i>	68
“Sei fröhlich, meine Seele”	69
“So fahr ich hin mit Freuden”	72
“Ist denn fürn bittern Tod”	74
“Ich heul und wein”	76
<i>Muzikale middelen ten behoeve van tekstexpressie</i>	78
<i>Psychoanalytische overwegingen</i>	82

## II. DE DOOD VAN EEN PARTNER

HEINRICH SCHÜTZ' <i>KLAGLIED</i> VOOR MAGDALENA	87
<i>De dood van Magdalena</i>	91
<i>De tekst van het Klaglied</i>	92
<i>De muziek van het Klaglied</i>	101
<i>Modus en affect</i>	103
<i>Affectuitbeelding in het Klaglied</i>	107
<i>Retorische figuren</i>	109
<i>Psychoanalytische overwegingen</i>	114

## DEEL II: VAN BAROK NAAR CLASSICISME

### ZEVENTIENDE- EN ACHTTIENDE-EEUWSE COMPOSITIES

OVER DOOD, ROUW EN TROOST	121
<i>Abrahams schoot in de bijbel en de kunsten</i>	122
<i>Veranderende opvattingen tijdens de Verlichting</i>	129
<i>Verlichting en Vrijmetselarij</i>	131
<i>De Verlichting en de dood</i>	134
<i>Ontwikkelingen in het troosten</i>	136
<i>Maçonnieke opvattingen over de dood</i>	138

## III. DE EIGEN DOOD EN HET LUTHERSE KORAAL

EEN GEDICHT VAN MARTIN SCHALLING ALS BRON VAN INSPIRATIE	143
<i>Het concept van Abrahams schoot</i>	143
<i>Toonzettingen van Schallings gedicht</i>	149
Heinrich Schütz	150
Franz Tunder	152
Dieterich Buxtehude	157
Johann Sebastian Bach	159
<i>Psychoanalytische overwegingen</i>	161

#### IV. DE EIGEN DOOD EN HET MAÇONNIEKE RITUAAL

WOLFGANG AMADÉ MOZARTS <i>MAURERISCHE TRAUERMUSIK</i>	165
<i>Mozart en de dood</i>	169
<i>Opvattingen over de Maurerische Trauermusik in de literatuur</i>	174
<i>De tonus peregrinus</i>	178
<i>De tonus peregrinus en de Maurerische Trauermusik</i>	183
<i>De meesterverheffing, uitgedrukt in muziek</i>	185
<i>Troost</i>	190
<i>Psychoanalytische overwegingen</i>	191

#### DEEL III: VAN CLASSICISME NAAR ROMANTIEK

DE DOOD ALS MACABERE KNEKELMAN, VERLEIDER OF TROOSTER	199
<i>Wenen en de vroege negentiende eeuw</i>	201
<i>Macabere preoccupaties in de negentiende eeuw</i>	203
<i>Dodendansen</i>	213

#### V. TWEE OPVATTINGEN VAN DE DOOD BIJ ÉÉN COMONIST

FRANZ SCHUBERT: <i>DER TOD UND DAS MÄDCHEN</i> EN <i>HYMNEN AN DIE NACHT</i>	215
V.1. <i>Der Tod und das Mädchen</i>	216
<i>Het lied en het kwartet</i>	221
<i>Het kwartet: de tred van de dood</i>	225
V.2. Dood en mystiek: twee Schubertliederen op tekst van Novalis	230
<i>Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1801)</i>	230
<i>Novalis en de dood</i>	232
<i>Piëtisme en mystiek bij Novalis</i>	236
<i>Schuberts Hymnen</i>	241
<i>Psychoanalytische overwegingen</i>	259

SLOTBESCHOUWING	263
-----------------	-----

SUMMARY	269
---------	-----

BIBLIOGRAFIE	271
APPENDICES	279
APPENDIX I.1 Johann Hermann Schein, tekst <i>Sei fröhlich, meine Seele</i>	281
APPENDIX I.2 Johann Hermann Schein, tekst <i>So fahr ich hin mit Freuden</i>	283
APPENDIX I.3 Johann Hermann Schein, tekst <i>Ist denn fürn bittern Tod</i>	284
APPENDIX I.4 Johann Hermann Schein, tekst <i>Ich heul und wein</i>	285
APPENDIX II Martin Geier, <i>Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens / Chur=Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters/ geführten müheseeligen Lebens=Lauff.</i>	287
APPENDIX III Friedrich Hegrad, <i>Rede bey der Aufnahme [...]</i>	293
APPENDIX IV Twee gedichten van Gottlieb Leon, waarvan Mozarts muziek niet is overgeleverd	295
CURRICULUM VITAE	297

## VOORWOORD

Bij de voorbereiding van een artikel over Schuberts strijkkwartet *Der Tod und das Mädchen* voor het blad *Preludium*, het programmabladd van Het Concertgebouw en Het Koninklijk Concertgebouworkest (februari 2008), was me opgevallen dat de dood in verschillende stijlperiodes zulke verschillende gestalten aan kan nemen, en zelfs verschillende geslachten toegeschreven kan krijgen. Men denke bijvoorbeeld aan ‘la mort’ en ‘der Tod’.

De uitnodiging van Albert Clement om onder zijn begeleiding nader musicologisch onderzoek te doen naar dit thema en daarbij mijn andere vakgebied, de psychoanalyse, te betrekken was dan ook een welkome aanleiding om het onderwerp ‘doodsthematiek in de muziek’ uitgebreid uit te diepen. Hoe uitgebreid en hoe oeverloos het gebied was, bleek al snel. In Schuberts liedcomposities is de dood rijkelijk als thema aanwezig. Veel Bach-cantates zijn doortrokken van doodsthematiek, gebaseerd op een religieus bewustzijn. In de twintigste eeuw wordt dood in de kunst nogal eens verbonden met massavernietiging. Hoe zetten componisten die fenomenen op muziek en in hoeverre speelt bijvoorbeeld angst voor de dood daarin een rol? Wat verandert er in de loop der tijd en wat blijft hetzelfde en is universeel? Daarbij maakte mijn dubbele achtergrond, die van musicoloog en psychoanalyticus, de thematiek extra aantrekkelijk. Existentiële vraagstukken zijn in een psychoanalytische praktijk dagelijks aan de orde. Psychoanalytische inzichten zouden een interessante bijdrage kunnen betekenen voor dit onderzoek naar doodsthematiek.

Inperking vergde in elke fase van het onderzoek de nodige discipline. De verleiding was groot de meest uiteenlopende terreinen, zowel muziekhistorisch als muziekinhoudelijk, op te zoeken. Het toespitsen op het Duitse taalgebied maakte het mogelijk te profiteren van de expertise van Monika Labusch en Henriette Sanders. Zij vormden waar nodig een deskundig klankbord. Monika was onder meer behulpzaam bij soms ingewikkelde Duitse teksten. Ook wist zij ten behoeve van een lezing van mij over Johann Hermann Schein te bemiddelen in het uitvoeren van indertijd nog niet op cd beschikbare liederen. Haar schoonzoon, de dirigent Fritz Burkhardt, zorgde voor een privé-uitvoering en -opname en toezending van de liederen. Henriette was gezien haar eigen dissertatie over Schubert een welkome en kritische bron van informatie. Mijn beide paranimfen, Henriette Sanders en Ineke van Beersum, dank ik voor alle support in de laatste fase. In die fase had ik bovendien het voorrecht te profiteren van nuttige adviezen van een ervaren wetenschapper als Jacques Siegers.

Mijn grootste dank gaat uit naar mijn inspirerende en altijd optimistisch gestemde promotor, Albert Clement, die met zijn bijzondere belangstelling voor het onderwerp en zijn stimulerende en kritische begeleiding mijn enthousiasme wist aan te moedigen en te beteugelen. Zijn uitnodiging tot deze onderneming was een kans die ik niet had willen missen.

Voor familie en vrienden was deze periode niet gemakkelijk, vooral niet om regelmatig een 'nee', of 'geen tijd' als reactie van mij te krijgen. Hen dank ik voor hun geduld en morele ondersteuning.

## INLEIDING

– da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. – Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde.

Wolfgang Amadé Mozart in een brief aan zijn zieke vader, 4 april 1787.<sup>1</sup>

Der eigene Tod ist ja auch unvorstellbar, und sooft wir den Versuch dazu machen, können wir bemerken, dass wir eigentlich als Zuschauer weiter dabeibleiben. So konnte in der psychoanalytischen Schule der Ausspruch gewagt werden: im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: im Unbewussten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt.

Sigmund Freud, 1915c.<sup>2</sup>

De bovenstaande citaten geven twee visies op de dood: de ene getuigt van troost en berusting, de andere beschrijft de universele loochening van de eigen dood. Misschien zouden beide gezien kunnen worden als een vorm van onsterfelijkheidsgeloof, en misschien betreft het verschillende manieren om eenzelfde angst te hanteren.

De gebeurtenis die iedereen aangaat en niemand kan navertellen of zich zelfs maar kan voorstellen wordt gekenmerkt door een minimum aan kennis. De dood is principieel onervaarbaar. “We tasten in het duister totdat we het duister ingaan”, is een uitspraak van Leon

---

<sup>1</sup> *Briefe*, Bd. IV, p. 41. Zie ook het commentaar in Bd. VI, p. 351, waaruit blijkt dat de passage “als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit” een toespeling op de vrijmetselaarsorde zou zijn: “Die folgenden Betrachtungen [...] erklären sich aus der gemeinsamen Zugehörigkeit Mozarts und seines Vaters zum Freimaurerorden”. De uitdrukking “der wahre Endzweck unsers Lebens” is volgens Hildesheimer overigens een incorrecte vertaling van Horatius’ *Mors ultima linea rerum*. Zie Hildesheimer, p. 205. In dezelfde paragraaf betoogt hij dat de brief van Mozart mogelijk apocrief is. Het origineel is verloren gegaan.

<sup>2</sup> Freud, S. (1915c), *Zeitgemäßes über Krieg und Tod. II. Unser Verhältnis zum Tode*. In: *Freud GW*, Bd. X, p. 341.

Wieseltier in een essay over de dood.<sup>3</sup> Toch gaat het hier vermoedelijk om het meest behandelde thema in kunst en literatuur naast de liefde. Dood, verlies en rouw zijn universeel en inherent aan het menselijk bestaan. De manier om met het besef van eindigheid om te gaan en de gevoelsinstelling er tegenover kent vele variaties. Door zijn vermogen tot fantaseren en tot creatieve vormgeving kan de mens proberen de dood onschadelijk te maken en zijn angst ervoor onder controle te krijgen, bijvoorbeeld door een geloof in onsterfelijkheid, dat is het koesteren van een illusoire of gefantaseerde realiteit waarin de dood niet bestaat c.q. overwonnen is, of door bizarre en karikaturale voorstellingen van de dood, waardoor de angst met humor bestreden wordt.

De twee bovengenoemde visies op de dood, een van onderkenning en een van ontkenning, vertegenwoordigen ook verschillende houdingen door de eeuwen heen. In zijn behandeling van het denken over de dood maakt Wieseltier onderscheid tussen de opvatting dat de dood het einde is en het denkbeeld dat de dood een overgang is naar een ander leven, een transformatie, beide zijns inziens ontwikkeld als een reactie op de angst voor de dood. Voor de eerste opvatting verwijst hij naar Epicurus: “want het leven heeft niets schrikwekkends voor de mens die waarlijk inziet dat niet-leven niets schrikwekkends heeft”, aldus Epicurus.<sup>4</sup> De tweede opvatting, de dood als transformatie naar een ander leven, bestrijdt de angst door te voorspellen dat er geen einde is. Dat de bestrijding van die angst vaak niet succesvol is, bewijst de angst voor vagevuur en hel.

In de periode vóór de Verlichting nam de doodsthematiek in het bewustzijn een centrale plaats in. In vroegere eeuwen tot medio achttiende eeuw was sterven een kunst waarin onderwezen werd, de zogeheten *ars moriendi*, die tegelijk ook een *ars vivendi* was.<sup>5</sup> Na die tijd veranderden opvattingen over religie en verdween gaandeweg de *ars moriendi*-traditie.

De vraagstelling hoe dood, verlies en rouw in opeenvolgende muziekhistorische periodes worden verbeeld in tekst en muziek ligt ten grondslag aan dit proefschrift. Op welke wijze zetten componisten deze fenomenen op muziek en in hoeverre weerklinkt hun eigen houding tegenover de eigen dood of die van de ander in hun composities? Wat verandert er in de loop der tijd en wat blijft hetzelfde en is universeel? Het terrein van ‘doodsmuziek’ is uitgebreid en

---

<sup>3</sup> Wieseltier, p. 63-77. Wieseltier is een Joods-Amerikaanse schrijver die publiceerde over Joodse rituelen bij het rouwproces naar aanleiding van de dood van zijn vader.

<sup>4</sup> Ibid., p. 68.

<sup>5</sup> *Een scone leeringe om salich te sterven* (1500), zie Geus, de *et al.*; Ariès, Ph., *L’homme devant la mort* (Paris 1977). Vert.: *Het uur van onze dood. Duizend jaar sterven, begraven en gedenken* (Amsterdam 1987), met name hoofdstuk 3. Vgl. *Raster* 99 (2002): *Ars Moriendi*. Zie online: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_ras001200201\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/_ras001200201_01/)



complex en betreft een omvangrijk repertoire. Afgrenzing is noodzakelijk en zal plaatsvinden langs de lijnen van tijd, plaats en genre. Het onderzoeksgebied betreft composities afkomstig uit het Duitse taalgebied in de periode tussen ruwweg 1600 en 1900. Muziekhistorisch zijn dat de drie stijlperiodes van de Barok, het (Weense) Classicisme en de Romantiek. Waar mogelijk en relevant zal sprake zijn van een interdisciplinaire invalshoek. Naast een musicologische kunnen psychoanalytische, theologische en andere gezichtspunten aangewend worden. De psychoanalyse kan mogelijk een verklaringsmodel bieden, waar het gaat om de verschillende manieren van het hanteren van angst voor de dood en omgaan met verlies.

Het overgrote deel van het repertoire bestaat uit tekstgebonden muziek. Een onderzoek naar de relatie tekst – muziek ligt dan voor de hand. Voor instrumentale composities is een andere benadering aangewezen. De thematiek zal beschreven worden aan de hand van exemplarische casestudies. Omdat over de doodsthematiek in het algemeen vooral vanuit andere disciplines dan de musicologie is gepubliceerd, volgt hier nu eerst een verkenning van de belangrijkste literatuur.

#### *Rondgang door relevante literatuur*

Voor een juiste interpretatie van de muziek binnen het onderzoeksgebied is de wijze waarop men in de desbetreffende cultuur tegen de dood aankeek van wezenlijk belang. De Franse historicus Philippe Ariès (1914-1984) schreef een omvangrijke cultuurgeschiedenis van de dood vanaf het jaar 1000 tot nu.<sup>6</sup> Hij laat daarin zien hoe in duizend jaar geschiedenis het besef van de dood langzamerhand naar de marges van het bewustzijn verdrongen werd. Daarnaast zijn er over de verschillende wijzen van omgaan met de dood de nodige deelstudies verschenen. Karl Guthke verrichtte bijvoorbeeld een cultuurhistorische studie naar het verband tussen dood en ‘gender’, uitgaande van de vraag waarom men in verschillende perioden de dood een verschillend geslacht toeschreef.<sup>7</sup> Over de fenomenen rouw en troost en hoe daar in de periode vóór de negentiende eeuw mee werd omgegaan werd geschreven door enkele filologen, zoals Anna Carrdus<sup>8</sup>, Austra Reinis<sup>9</sup> en Anna Linton,<sup>10</sup> alsmede door de musicologe Janette Tilley.<sup>11</sup> Uit hun publicaties blijkt het bestaan van een lange traditie van troost na

---

<sup>6</sup> Ariès 1987.

<sup>7</sup> Guthke (zie Bibliografie).

<sup>8</sup> Carrdus 1998 (idem).

<sup>9</sup> Reinis (idem).

<sup>10</sup> Linton (idem).

<sup>11</sup> Tilley 2007 (idem).

overlijden. Hierin vindt geleidelijk aan een verandering plaats in de richting van meer individualisme, waarin meer begrip is voor emotionele reacties en de betekenis van religie teruggedrongen wordt.

In hoeverre deze cultuurhistorische ontwikkelingen ook terug te vinden zijn in de muziek van die tijd en of de beschrijvingen van bovengenoemde auteurs ook gelden voor latere stijlperioden is een vraag die daarbij aan de orde zal komen. Over de muzikale weergave van doodsthematic verschenen onder meer studies van Kristina Goedecke en Horst Goerges.<sup>12</sup> Een ander aspect betreft de vraag hoe de genoemde fenomenen in de verschillende tijdsperioden vanuit een psychologische invalshoek beschouwd kunnen worden. In de psychoanalyse is vanaf haar ontstaan geschreven over dood, verlies en rouw. Het psychoanalytisch gedachtegoed zal derhalve in deze beschouwing worden betrokken.

*De dood in geschiedenis en cultuur: attitudes tegenover de dood vanuit historisch perspectief*  
Hoe door de eeuwen heen de voorstelling van en de houding tegenover de dood veranderden is het aandachtsgebied van de hiervoor genoemde historicus Ariès.<sup>13</sup> Zijns inziens is de houding tegenover de dood cultuur- en tijdgebonden. In verschillende publicaties schrijft hij een geschiedenis van een veranderende instelling ten opzichte van de dood in de Westerse samenleving vanaf de middeleeuwen. Voor zijn onderzoek baseerde hij zich op wat er bekend is over ceremoniële gebruiken, volksverhalen, literatuur en kunst. In zijn eerste boek, geschreven in opdracht van de Amerikaanse John Hopkins University, onderscheidt hij een aantal periodes; ik vat deze hieronder kort samen.<sup>14</sup>

De vroegste periode, tot aan de twaalfde eeuw, noemt Ariès de periode van *de getemde dood*. De dood was een vertrouwd huiselijk gebeuren en werd aanvaard als een onafwendbaar natuurlijk onderdeel van de collectieve bestemming van de mens. Men voelde zijn einde naderen, bereidde zich er op voor en organiseerde het ritueel zelf. Het was een openbare gebeurtenis volgens een vast stramen waar iedereen bij aanwezig was en het ritueel was simpel. Men werd begraven op het kerkhof midden in de stad, of in de kerk, of *ad sanctos*, bij de heiligen, buiten de stad. Het lichaam werd toevertrouwd aan de kerk die er naar eigen

---

<sup>12</sup> Goedecke (zie Bibliografie); Goerges (idem).

<sup>13</sup> Ariès 1987.

<sup>14</sup> Ariès, Ph., *Western Attitudes toward Death, from the Middle Ages to the Present* (The John Hopkins University Press, Baltimore 1974). Vert. als: *Met het oog op de dood – Westerse opvattingen over de dood, van de middeleeuwen tot heden* (Amsterdam; Wetenschappelijke Uitgeverij; 1975).

goeddenken over kon beschikken, bijvoorbeeld door gebeenten op te graven en onder te brengen in knekelhuizen. De doden bleven rusten tot de wederkomst van Christus.<sup>15</sup>

In de periode van de twaalfde tot de zeventiende eeuw veranderde deze houding. De dood werd persoonlijker. Het individu werd zich meer bewust van zichzelf. Zijn eigen bestaan werd belangrijker. Daardoor kreeg de traditionele vertrouwdheid met de dood een dramatischer en persoonlijker betekenis. Ariès noemt dit de periode van *de eigen dood* of *la mort de soi*. Het Laatste Oordeel vindt nu ook plaats aan het eind van het leven, het moment van sterven, en niet meer bij de Wederopstanding. Het is dus zaak om goed te sterven en in de vijftiende en zestiende eeuw verschijnen dan ook boeken over de *ars moriendi*. In de kunst werd de dood verbonden met erotisch-macabere fantasieën, waarbij de dood als metgezel of als verkrachter werd voorgesteld of optrad in de diverse dodendansen (zie *fig. 1*).

Vanaf de achttiende eeuw vindt opnieuw een verandering plaats in de houding tegenover de dood. Het gaat steeds meer over *de dood van de ander* en minder over de eigen dood. Deze dood riep een fantasiewereld op die in de loop van deze en de volgende eeuw steeds romantischer vormen aannam, bijvoorbeeld in het bezingen van de schoonheid van de dood, het zich overgeven aan macabere fantasieën of heftige emotionele uitingen. De verandering werd ook uitgedrukt in een grafcultus die steeds meer gericht was op het ‘bij zich houden’ van de dode, waardoor deze een soort onsterfelijkheid kreeg.<sup>16</sup>

In de twintigste eeuw heeft zich de grootste verandering voltrokken. De dood waarmee iedereen vroeger zo vertrouwd was, zou iets verborgens en verbodens worden. Hij wordt onzichtbaar. De stervende verdwijnt uit het dagelijks leven. Het sterven wordt gemedicaliseerd en de regie er over komt bij artsen en familie te liggen. Doodgaan is een persoonlijk of medisch falen. Er vindt een taboeïsering van de dood plaats, door Ariès ‘*de verboden dood*’ genoemd. Er mag niet over gesproken worden en rouw is een morbide toestand in plaats van een door de samenleving opgelegd ritueel.<sup>17</sup>

Ariès schreef in 1977 een uitgewerkt vervolg op zijn eerste boek, het lijvige overzichtswerk over ‘duizend jaar begraven, rouwen en gedenken’. De auteur was voor velen een inspiratiebron als historicus omdat hij de geschiedenis beschreef van het dagelijks leven en van existentiële problemen als leven en dood, de zogenaamde ‘mentaliteitsgeschiedenis’. Voor hem spreekt uit de verschillende beelden van de dood een verschillende mentaliteit, die geïllustreerd wordt door de verhuizing in de achttiende eeuw van het grote Parijse kerkhof,

---

<sup>15</sup> Ariès 1975, p. 9f.

<sup>16</sup> Ibid., p. 33f., 55f. en 70ff.

<sup>17</sup> Ibid., p. 83f.



het Cimetière des Innocents, naar een plaats buiten de stad. Na de Middeleeuwen hoorden de doden niet meer thuis in de gemeenschap van de levenden.



**Fig. 1.** Hans Holbein d.J. (1497-1543), uit *Bilder des Todes*: “Der Ritter”. Houtsnede (Nr. 20) uit een verzameling van 40 voorstellingen over het thema *Der Totentanz*.



Er is vaak op Ariès' ideeën teruggegrepen. De psychoanalyticus George Hagman, die een overzichtsartikel schreef over de psychoanalytische literatuur met betrekking tot het rouwproces, verwijst bijvoorbeeld naar de periodisering van Ariès en geeft, mede op grond van een publicatie van Esther Schor,<sup>18</sup> een aanvulling. Hij is van mening dat er in de Romantiek met de 'cultus van het individu' en de concentratie op het kerngezin een grotere angst begint te ontstaan de ander te verliezen, met een buitenissig rouwbetoon als gevolg. Freuds theoretische formuleringen zouden hierdoor beïnvloed kunnen zijn:

In agreement with Ariès, Esther Schor (1994) refers to a form of 'deep mourning' common to nineteenth-century society characterised by ostentatious expression of prolonged grief. The emphasis of European society's view of mourning at that time, according to Schor, was on the 'extreme sense of the mourner's isolation' (Schor, p. 232). No longer integrated into a social network of grief, mourning had become an increasingly internal, psychological process. Since Freud's original observations and formulations regarding mourning were carried out in nineteenth-century Europe it is possible that the prevalence of 'hysterical' 'deep' and 'isolated' mourning could account for Freud's 1917 formulation. [...] Therefore, the psychoanalytic model may have been based on this relatively new type of dramatic and passionate mourning that arose in nineteenth-century Europe.<sup>19</sup>

Dat overigens het verlies van een kind ook vóór de negentiende eeuw een uiterst pijnlijke gebeurtenis was zal in het hoofdstuk over de vroeg-moderne tijd ter sprake komen.<sup>20</sup> Wat betreft de twintigste eeuw voegt Hagman er aan toe dat tegen het eind van die eeuw een nieuwe fase in de beleving van doodsthematiek ontstond. De desillusie in de geneeskunde, oorlogen, en epidemieën als HIV resulteerden in een sterker besef van sterfelijkheid bij individuen en in de maatschappij.<sup>21</sup>

Hoewel Philippe Ariès nog steeds als een belangrijk historicus over de geschiedenis van opvattingen over de dood wordt gezien, is er ook kritiek, vooral op zijn chronologie en periodisering, op de keuze van zijn (vaak folkloristische) bronnen, en op de te ruime generalisaties van zijn beperkte bronnenmateriaal.<sup>22</sup> Hoe de verschillende historische fasen elkaar

---

<sup>18</sup> Schor (zie Bibliografie).

<sup>19</sup> Hagman, p. 917.

<sup>20</sup> Zie ook het artikel van Claudia Jarzebowski, 'Loss And Emotion in Funeral Works On Children in Seventeenth-Century Germany', Lynne Tatlock (ed.), *Enduring Loss in Early Modern Germany* (Leiden 2010), p. 187-214.

<sup>21</sup> Hagman, p. 918.

<sup>22</sup> Porter (zie Bibliografie).

opvolgen en welke dynamiek er achter de veranderingen zat, zoals demografische variabelen, medische ontwikkelingen, wordt niet duidelijk. Hij zou ook te weinig rekening houden met sociaal-economische ontwikkelingen, en romantiseerde bepaalde momenten in het verleden.

Een historicus als Michel Vovelle, een felle tegenstander van Ariès, heeft geprobeerd houdingen tegenover de dood te verbinden met veranderde levensverwachtingen.<sup>23</sup> Als overtuigd katholiek ging Ariès er bijvoorbeeld van uit dat filosofische pogingen om de dood te temmen (in plaats van religieuze) wanhopige verdedigingen tegen pathologische doodsangsten waren. Verder laat hij medische ontwikkelingen rondom het sterfbed te veel buiten beschouwing, zoals de aantrekkingskracht van medische benaderingen. Ook is de dood niet meer zo'n taboe als Ariès meent. Er wordt zelfs gesproken over een 'revival van de dood' in de westerse cultuur. Een laatste bezwaar is dat in deze lijvige publicatie een belangrijke ontwikkeling ontbreekt. De Duitse Reformatie in de zestiende eeuw heeft radicale gevolgen gehad voor politiek en cultuur in Europa, en daarmee voor de plaats van de dood en de doden in de samenleving. Ariès lijkt op dit terrein vooral katholieke gebruiken te onderzoeken. De Lutherse theologie en de veranderende opvattingen over dood en sterven onder invloed van de reformatie komen bij hem nauwelijks aan de orde. In een passage over de veranderende *ars moriendi* traditie vermeldt hij wel de hervormingen van Trente, maar niet de reformatie. In de index achter in het boek ontbreken Luther en de Reformatie.<sup>24</sup>

Een andere interessante invalshoek is die van Karl Guthke (1999), die de cultuurhistorische veranderingen in opvattingen over de dood beschrijft, toegespitst op de personificatie van de dood als man of vrouw.<sup>25</sup> Hij vraagt zich af waarom de dood in de ene periode als man en op een ander moment als vrouw wordt opgevoerd. Zo was er in de Renaissance en Barok een toegenomen preoccupatie met de dood in kunst en literatuur. Hij werd voorgesteld als een figuur uit het dagelijks leven, vooral in zijn mannelijke rol als maaier, jager, grafdelver, apocalyptische ruiter, etc. (zie *fig. 2*).

Er is ook sprake van een erotisering van het sterven en dus van een vermenging van dood en liefde. Het motief van het wellustige "meisje en de dood" is de bekendste variant van

---

<sup>23</sup> Kselman (idem).

<sup>24</sup> Ariès 1987, p. 114. Wanneer hij de Reformatie al in zijn beschouwing betreft, zegt hij geen onderscheid te willen maken tussen katholieke en protestantse bronnen. Wat deze laatste betreft citeert hij een enkele Franstalige bron, met name Calvijn (p. 311-319). Luther komt in de context van het vagevuur ter sprake, met name in de passage waarin Ariès betoogt dat het voor protestantse gelovigen verboden was om voor de overledene te bidden en 'de zorg en genegenheid van deze wereld uit te strekken tot aan de overzijde van de dood' (p. 481f).

<sup>25</sup> Guthke.



**Fig. 2.** Johann Geminger, *Ritter, Tod und Teufel* (ca. 1600), olieverf op lindenhout, 141 x 104,5 cm, naar Albrecht Dürer. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

de fusie van liefde en dood in de Renaissance-kunst en -literatuur. Een muzikaal voorbeeld uit de negentiende eeuw is Franz Schuberts *Der Tod und das Mädchen* (zie Hoofdstuk V). Vanaf de Renaissance tot in de achttiende eeuw wordt in literatuur en beeldende kunst de dood vooral als man voorgesteld. Magere Hein wordt verleider, minnaar, bruidegom. De vrouwelijke dood als verleidster verschijnt pas vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw en vroege twintigste eeuw. Ook Guthke is bekritiseerd, bijvoorbeeld vanwege het feit dat hij de psychologische invalshoek volledig buiten beschouwing zou laten, terwijl het toch over erotiek gaat.

Een aantal hierboven reeds genoemde filologen en een enkele musicoloog publiceerden over literaire vormen van troost, waaronder troostpoëzie in de zeventiende en achttiende eeuw. Door het reguleren van verdriet met poëtische middelen kan de rouwende getroost worden. In het Lutherse Duitsland van de zeventiende eeuw was het troosten van nabestaanden belangrijker dan de zorg om het lot van de overledene in het vagevuur. Er blijkt een traditie te bestaan van troostende poëzie naar aanleiding van sterfgevallen en andere rampspoeden. Onderzoek naar dergelijke troostpoëzie en het verband met de ontwikkeling van een Lutherse *ars moriendi* zal behandeld worden in Deel I van dit proefschrift.

### *Doodsthematiek en muziek*

Het onderwerp van de doodsthematiek in de muziek in de meest brede zin heeft een groot aantal publicaties opgeleverd. Twee daarvan hebben de verschillende wijzen van omgaan met de dood in verschillende muzikale stijlperiodes tot onderwerp.

Kristina Goedecke schreef een dissertatie over doodsthematiek in de muziek na 1945.<sup>26</sup> Zij richt zich daarbij op (1) de socioculturele omgang met de dood (Ariès), en (2) de muzikale voorstelling in de muziek na 1945. In haar onderzoek stelt zij vast dat de muzikale voorstelling van de dood na 1945 een andere gedaante heeft dan voor die tijd:

In den früheren Jahrhunderten der Musikgeschichte wurde der Tod in seiner Semantik als ein mystisches Ereignis, ein dramatischer Höhepunkt oder ein Ausweg aus dem schmerzhaften Dasein, gleichsam als Erlösung, dargestellt und in eine stets mit Ehrfurcht erfüllte oder pietätvolle Stimmung eingebunden. In der Musik nach 1945 stellt sich eine bedeutend größere und direktere Konfrontationsbereitschaft gegenüber der Todesthematik ein, die dementsprechend eine größere semantische Vielfalt nach sich zieht; diese reicht von der

---

<sup>26</sup> Goedecke.



politisch und sozial engagierten über die privat-bekennnishaft bis hin zur morbiden und parodierenden Darstellung des Todes.<sup>27</sup>

Zij constateert dat er in onze tijd, met name in de omgang met de laatste levensfase, sprake is van verdringing. De communicatie is dan vaak hulpeloos, verlegen en geremd in plaats van gericht op de kwaliteit van de laatste levensmomenten. Over de eigen dood wordt niet gesproken, zeker niet onder jongeren. Nu er veelal geen collectieve zingeving meer is in de vorm van een geloof in het hiernamaals groeit de angst en onzekerheid en dit leidt, aldus Goedecke, tot vermijding.

Goedecke heeft een missie. Uitgaande van de door haar vastgestelde toegenomen taboeïsering van doodsthematiek, heeft zij zich ten doel gesteld om jongeren een “realistische en accepterende omgang met het sterfelijkheidsbesef” bij te brengen. Dit wil zij bereiken door het thema dood en sterven te introduceren en integreren in het (muziek-)onderwijs. In tegenstelling tot het dagelijks leven is in de muziek de dood geen taboe, aldus Goedecke. Muziek zou dus kunnen helpen om emoties rondom dit thema, zoals angst, verdriet en machteloosheid, onder controle te krijgen. Zij koos voor de muziek na 1945 omdat deze periode het dichtst bij de beleving van jongeren zou staan. Haar onderzoek is dus een muziekdidactische verhandeling over doodsthematiek, aan de hand van een aantal casestudies uit het muzikale repertoire na 1945. De meeste van deze composities blijken nauw verbonden met de directe omgeving en de jongste geschiedenis. Er is bijvoorbeeld veel muziek waarin sprake is van een preoccupatie met massavernietiging, maar ook muziek die op het verlies van een dierbare betrekking heeft. Voorafgaande aan haar behandeling van twintigste-eeuwse muziekwerken maakt zij een historische excursie toegespitst op doodsthematiek beginnend in de Barok. Daarna volgt een systematische paragraaf over de doodsvoorstelling in de kunstmuziek om vergelijkingen tussen vroeger en nu mogelijk te maken.

### *Terminologie en rubricering*

Belangrijke aandachtspunten bij de behandeling van het onderwerp ‘doodsthematiek in de muziek’ vormen de terminologie, de complexiteit en de afgrenzing van het gebied. Met betrekking tot de terminologie baseert Goedecke zich hoofdzakelijk op de classificatie van Wer-

---

<sup>27</sup> Goedecke, p. 233.

ner Braun zoals te vinden in de *MGG* uit 1998.<sup>28</sup> Daarin worden acht soorten rouwmuziek onderscheiden, die overigens meermalen overlap vertonen.<sup>29</sup> Een laatste, niet in haar overzicht genoemde categorie is de *dodendans*. De *dodendans* is ontstaan in de late middeleeuwen en betreft een serie voorstellingen waarin de dood zich dansend of musicerend verhoudt met vertegenwoordigers van alle maatschappelijke lagen. De voorstellingen bevonden zich vooral op kerkhoven en in kerken. Daarbij neemt de dood verschillende gestalten aan. Vaak zijn de voorstellingen voorzien van verzen.<sup>30</sup> In Hoofdstuk V zal dieper op deze traditie worden ingegaan.

Omdat Goedecke zich niet wil beperken tot een bepaald aspect hanteert zij de algemene term *Musik zur Todesthematik*.<sup>31</sup> Hoewel in haar repertoirekeuze alle genres in aanmerking komen sluit zij kerkmuziek en populaire muziek uit. Voor het overige betreft zij zowel tekstgebonden als instrumentale en scenische muziek in haar onderzoek. Tekstgebonden composities overheersen in de literatuur. De relevante composities uit het repertoire deelt zij in een vijftal rubrieken in, die samen drie terreinen vertegenwoordigen, en in elke rubriek kiest zij één exemplarische compositie:

1. De politieke sfeer. Na 1945 valt het grote aantal muziekwerken op dat betrekking heeft op de ‘grote catastrofes van de twintigste eeuw’, groter dan voor die tijd. Dit werd ook opgemerkt

---

<sup>28</sup> Braun, Werner; Hunkemöller, Jürgen, ‘Trauermusik’ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, Bd. 9 (1998). Kassel u.a.; Stuttgart u.a.: Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler, p. 749-769.

Zie ook de rubricering in de New Grove: James Porter. "Lament." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 1 nov. 2010 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15902>. Hierin lijkt *Lamento* de algemene term voor rouwmuziek en wordt verder verwezen naar de volgende termen: Apotheose; Déploration; Dirge; Dump; Elegy; Epicedium; Lamento; Nenia; Pibroch; Plainte; Planctus; Threnody; Thrēnos.

<sup>29</sup> Het betreft de volgende categorieën: [1] *Lamento* (klaaglied, klaagzang; regelmatig gebruikt vanaf de zeventiende eeuw); [2] *Nenia* (lijkzang, treurdicht uit met name de vijftiende en zestiende eeuw voor bekende personen); [3] *Gelegenheidsthrenodie* (begrafenisgezing waarvoor de overledene nog tijdens zijn leven opdracht aan een kerkmusicus gaf; vooral vóór 1700, later vervangen door de rouwcantate); [4] *Tombeau* (grafmonument; in de zestiende en zeventiende eeuw voor solo-instrumenten als luit, gamba, cembalo; de vorm is vaak een *pavane* of *allemande*); [5] *Rouwcantate* (vanwege de positie in de eredienst echte kerkmuziek; niet zelden in opdracht geschreven door beroemde componisten); [6] *Treurmars* (marche funèbre); [7] *Treursymfonie* (verschillende titels, technieken, vormen, bezettingen); [8] Een categorie van atypische benamingen, afkomstig uit de literaire sfeer. Hieronder vallen bijvoorbeeld *dirge* (treurdicht Engeland, twintigste eeuw), *epicedium* (treur- en troostgedicht, zeventiende eeuw), *epitaphium* (grafschrift – vooral verbaal, in de twintigste eeuw ook tekstloos), *apotheose*.

<sup>30</sup> Kaiser, *passim* (zie Bibliografie); Goedecke, p. 49; Ariès 1987, p. 125-127.

<sup>31</sup> Goedecke, p. 46f.

door Klaus Fiedler in het *Zeitschrift für Trauerkultur*.<sup>32</sup> Vaak is het muziek met een missie: protest, bewustzijnverandering, maar ook rouw en gedenken.

2. De sociale sfeer. Dit betreft tragische gebeurtenissen in het dagelijks leven, zoals eenzaam sterven, zelfmoord, moord. Het thema is primair de onnatuurlijke dood, intermenselijke kilheid, anonimiteit, het menselijk lot. De rubrieken 1 en 2 behoren tot het terrein van de *openbare leefwereld*.

3. De persoonlijke sfeer met een reële gebeurtenis. Bijvoorbeeld het verlies van een dierbare.

4. De persoonlijke sfeer met fictieve gebeurtenissen. Bijvoorbeeld de verdrinkingsdood van Ophelia. De rubrieken 3 en 4 behoren tot het terrein van de *private leefwereld*.

5. De satirische, parodiërende en abnormale doodsvoorstelling. Groteske of bizarre voorstelling van de dood. Deze rubriek behoort tot het terrein van het *satirische*.

Daarnaast geeft Goedecke een classificatie van muzikale expressieve middelen. In de muziek na 1945 wordt compositorisch vaak teruggerepen op traditionele uitdrukkingmiddelen naast typisch twintigste-eeuwse compositietechnieken. Als muzikale expressieve middelen noemt zij:

- toonsoorten, ritmische modellen (dansen als pavane, allemande of treurmars), dissonantenrijkdom, pauzes, fermates, langzame tempi. Deze hebben een vaste betekenis gekregen.
- threnodisch vocabulaire: lamento-bas, crucifix-thema (door halve toonsafstanden ingedeelde verminderde kwart: g-fis-bes-a), melodische Seufzer.

Het tweede gedeelte van haar dissertatie bestaat uit een analyse van een vijftal twintigste-eeuwse composities. Zij onderzoekt niet alleen vormen en compositietechnieken die in verband kunnen staan met doodsthematiek, maar bespreekt ook op welke wijze de muziek geïntegreerd kan worden in het onderwijs aan jongeren. Daarbij bekijkt zij welke mogelijkheid het desbetreffende werk biedt om doodsthematiek te leren kennen en beleven aan de hand van muziek.<sup>33</sup>

Goedecke's proefschrift biedt interessant en bruikbaar materiaal, bijvoorbeeld waar zij een rubricering voorstelt. Er zijn ook andere rubriceringen mogelijk. Wieseltier (zie Bibliografie) maakt bijvoorbeeld in zijn beschouwing van de geschiedenis van het denken over de

---

<sup>32</sup> Klaus Fiedler, 'Die Trauermusik im 20. Jahrhundert und der Tod in der Musik des 20. Jahrhunderts', *OHLSDORF. Zeitschrift für Trauerkultur* 82/ III (2003).

Zie online: [http://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2003/82s05\\_trauermusik.htm](http://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2003/82s05_trauermusik.htm).

<sup>33</sup> Goedecke, p. 129-232.

dood een onderscheid tussen de opvatting dat de dood het einde is en het denkbeeld dat de dood een overgang is naar het leven, een transformatie.

Over de collectieve taboeïsering van de dood, die Goedecke signaleert, valt te twisten.<sup>34</sup> Voor zover er sprake van is, heeft het verdwijnen van wat zij noemt een ‘collectieve zingeving’ er waarschijnlijk belangrijk toe bijgedragen. Daarmee is het een typisch twintigste-eeuws probleem, waarvoor Goedecke’s missie een typisch twintigste-eeuwse aanpak is. Muziek krijgt als het ware de functie van de vroegere *ars moriendi*. Anderzijds wijst het soms excessieve publieke rouwbetoon op een terugkeer van de dood in het openbare leven, zoals de vele publicaties met de dood als thema, die de betekenis van een moderne *ars moriendi* zouden kunnen hebben. In hoeverre ook in vroeger eeuwen de muziek een functie als *ars moriendi* gehad kan hebben, zou een interessante vraag zijn.

Een tweede dissertatie over muziek en doodsthematiek, waar Goedecke overigens veel aan ontleent, is van de hand van Horst Goerges.<sup>35</sup> Het betreft een studie over wat hij noemt: een “klanksymbool van de dood” in het dramatisch werk van Mozart. Daarin gaat hij eerst na hoe deze klanksymboliek in de loop der tijd vorm kreeg, in het bijzonder in het werk van Bach, Händel en Gluck. Deze studie uit 1937 werd in 1969 heruitgegeven.

Goerges gaat uit van de ‘soevereine houding en diepe verontrusting waarmee Mozarts doodsgedoeveel in klanken gesymboliseerd is’,<sup>36</sup> en diens geloof in de ‘eenheid van leven en dood’, het ‘ware einddoel van ons leven’ (brief van Mozart, 4 april 1787). Goerges vraagt zich af hoe over eenzelfde onderwerp, het probleem van de dood, het uitdrukkingmiddel, de klankvorm (*Klanggestalt*), in de loop van de tijd verandert, en hoe uit die klankvorm afgeleid kan worden hoe men over de dood dacht. Hij heeft hiervoor een zogenaamde symbolistische interpretatiemethode (de invoelende duiding). Hij ziet het werk als totaliteit in een bepaalde historische context en vergelijkt het met andere werken. Mozart heeft bijvoorbeeld een bepaalde opvatting over de eenheid van leven en dood. Het conflict tussen leven en dood is dan terug te vinden in de door hem gebruikte klankvorm (via symbolenonderzoek).

Goerges ziet toonsymbolen als betekenisdragers en het muzikale kunstwerk als de uitdrukking van de levenshouding van een bepaald volk in een bepaalde tijd. Fundamentele thema’s als liefde en dood worden uitgedrukt in de taal van de muziek, en de klankvorm waarin dat gebeurt zou dan bepaald kunnen worden. Daarmee wordt bijgedragen aan een

---

<sup>34</sup> Goedecke, p. 14f.

<sup>35</sup> Goerges.

<sup>36</sup> [...] die ‘überlegene Haltung’ und die ‘tiefe Beunruhigung’, mit denen sich Mozarts Todesgefühl in Klängen symbolisiert [...]”. Zie Goerges, Vorwort en p. 221.

groter inzicht in het leven, waar de dood vanaf het begin mee verbonden is. Goerges verwijst daarbij naar Dilthey om aan te geven hoezeer dood en leven verstrengeld zijn:

Das Verhältnis, welches am tiefsten und allgemeinsten das Gefühl unseres Daseins bestimmt, (ist) das des Lebens zum Tode; denn die Begrenzung unserer Existenz durch den Tod ist immer entscheidend für unser Verständnis und Schätzung des Lebens.<sup>37</sup>

Voor zijn onderzoek beperkt Goerges zich tot het dramatische werk van Mozart,

[...] wo die Menschen – ohne das der Tod als eigentlicher Inhalt und Darstellungs-zweck vorgegeben ist – in ihrer ganzen Seinsfülle auch die Todesnähe, die Sehnsucht nach dem Ende, die Furcht und das Sterben selbst als elementare Gefühlsvorgänge erleben.<sup>38</sup>

Vooral in Mozarts laatste jaren zou de donkere achtergrond overal doorheen schemeren. Hij stelt dat de dramatische karakters in Mozarts dramatische werk dragers zijn van bepaalde typische affecten. Ze staan dan symbool voor, verwijzen naar een bepaalde gedachte of bepaald gevoel en hebben geen eigen psychologische ontwikkeling. Het werk is dus een “musik-dramatischen Behandlung des menschlichen Charakters”<sup>39</sup> en het verwijst naar universele problemen. Dat is bijvoorbeeld anders in de wereld van Johann Sebastian Bach, “dessen Kunst aus dem religiösen Gemeinschaftsbewusstsein erwächst”.<sup>40</sup> Goerges ziet Bach, Händel, Gluck en Mozart als vertegenwoordigers van realiteiten in de ideeëngeschiedenis. Elk heeft zijn eigen verhouding tot de doodsthematiek en dus zijn eigen klankvorming.

Ook in minder omvangrijke publicaties is geschreven over de representatie van doodsthematiek in muziek. Zo constateert in een kort artikel over muzikale symboliek voor de dood Robert Müller-Hartmann dat vanaf eind zestiende eeuw tot aan het begin van de twintigste eeuw vaak een specifiek motief wordt gevonden bij verschillende componisten, namelijk een fragment van de chromatische toonladder, met name een opeenvolging van dalende halve tonen binnen de omvang van een reine kwart.<sup>41</sup> Dit chromatisch motief geeft een gevoel van diepe droefheid en zou een verborgen betekenis suggereren. Beroemd voorbeeld is het lamento in Henry Purcell’s *Dido and Aeneas*, maar ook bij Bach is het aanwezig. Müller-

---

<sup>37</sup> Goerges, p. 2.

<sup>38</sup> Ibid., p. 3.

<sup>39</sup> Ibid., p. 4.

<sup>40</sup> Ibid., p. 4.

<sup>41</sup> Müller-Hartmann (zie Bibliografie).

Hartmann noemt diens cantates *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4), *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78) en *Nach dir, Herr, verlanget mich* (BWV 150). Zowel Mozart als Bach worden zijns inziens achtervolgd door dit motief voor de dood. Hij voegt er ter relativering aan toe dat het chromatisch motief soms ook helemaal niets betekent. De tekstuele inhoud of muzikale context zijn bepalend.<sup>42</sup> De publicaties van Goerges en Müller-Hartmann bieden mogelijke aanknopingspunten om te komen tot muzikale symbolen voor doodsthematiek.<sup>43</sup>

### *Psychoanalytische visies op dood en rouw*

De gevoelsinstelling tegenover doodsthematiek door de eeuwen heen en de verschillende manieren van hanteren van angst voor de dood bevat per definitie psychologische elementen. In de psychoanalyse is vanaf het begin geschreven over rouw en verlies, en enigermate over de dood. Mogelijk kan het psychoanalytisch begrippenkader een verklaringsmodel bieden dat inzicht geeft in de verschillende belevingswijzen. Daartoe zal een aantal psychoanalytische visies globaal de revue passeren, waarbij onderscheid gemaakt zal worden tussen de eigen dood en de dood van de ander.

### De eigen dood: het fenomeen dood en de angst voor de dood

Vergeleken met andere thema's neemt het onderwerp dood in de psychoanalyse een bescheiden plaats in, afgemeten aan de hoeveelheid tekst die er aan besteed wordt.<sup>44</sup> Ook in de klinische praktijk is de eigen sterfelijkheid weinig aan de orde.<sup>45</sup> De vraag is of er geen belangstelling voor is, men er niet goed raad mee weet, dan wel of de dood niet als een probleem, of als een belangrijk gegeven in het mentale leven gezien wordt.

Sigmund Freud heeft in zijn omvangrijke oeuvre in diverse werken over dood en rouw geschreven.<sup>46</sup> Hij geloofde niet dat een angst voor de dood beleefd kan worden, zoals te lezen valt in het begincitaat van dit hoofdstuk:

---

<sup>42</sup> Müller-Hartmann, p. 201, 203.

<sup>43</sup> In deze dissertatie zal hierna met name verwezen worden naar het werk van Müller-Hartmann.

<sup>44</sup> Liran Razinsky, 'A Psychoanalytic Struggle with the Concept of Death: A New Reading of Freud's "Thoughts for the Times on War and Death"', *Psychoanalytic Review* 94 (2007), p. 355-387.

<sup>45</sup> Martin Stephen Frommer, 'Living in the Liminal Spaces of Mortality', *Psychoanalytic Dialogues* 15 (2005), p. 479-498, here p. 482.

<sup>46</sup> Freud, S. (1915), Trauer und Melancholie. In: *Freud GW*, Bd X, p. 428-446; Freud, S. (1923), Das Ich und das Es. In: *Freud GW*, Bd XIII, p. 288f.; Freud, S. (1926), Hemmung, Symptom und Angst. In: *Freud GW*, Bd. XIV, p. 160.

Der eigene Tod ist ja auch unvorstellbar, und sooft wir den Versuch dazu machen, können wir bemerken, dass wir eigentlich als Zuschauer weiter dabeibleiben. So konnte in der psychoanalytischen Schule der Ausspruch gewagt werden: im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: im Unbewussten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt.<sup>47</sup>

De opvatting dat elke angst uiteindelijk doodsangst is heeft geen grond, aldus Freud, omdat het onbewuste geen weet heeft van de eigen dood. Het onbewuste kent geen negatie. In ons onbewuste zijn we onsterfelijk, wat volgens Freud de basis is voor heroïek. Bovendien is een fenomeen als de eigen dood nog nooit ervaren, hetgeen wel geldt voor het fenomeen van verlies. Angst voor de dood drukt daarom iets anders uit, zoals angst voor verlies, of de angst voor het geweten (Freud 1923, 1926), wat dan te maken heeft met schuld en straf.<sup>48</sup> Jerry Piven vindt Freud in zijn beweringen inconsistent.<sup>49</sup> Enerzijds reduceert Freud de angst voor de dood tot allerlei andere angsten en beweert hij dat de dood niet in het onbewuste voorgesteld kan worden, terwijl hij anderzijds het psychologisch belang van die angst voor de dood demonstreert. Zo betoogt Freud bijvoorbeeld bij herhaling dat godsdienst ontstaan is uit de angst voor dood en verval. Uit angst voor de dood en voor een toestand van niet bestaan zou het individu voortdurend de realiteit moeten vervormen en fantasieën moeten creëren.

Aansluitend bij Freuds psychoanalytische theorie over religie behandelt Piven de angst voor de dood in relatie tot verdringing en fantasiesystemen. Alles moet gedaan worden om de realiteit van de dood buiten het bewustzijn te houden. Dit leidt tot het creëren van fantasiesystemen of een illusoire werkelijkheid, zoals religieuze fantasieën over een leven na de dood, fenomenen als balseming, en een religieus systeem dat tegemoet komt aan de behoefte aan veiligheid, bescherming, genot. De prijs voor de bevrediging van die behoeften is echter een kinderlijke afhankelijkheid en angst voor straf en dood waar de gelovige nou juist aan wenste te ontsnappen. De dood kan verschillende betekenissen hebben, zoals separatie, hulpeloosheid, overspoeld worden door emoties, geweld, liefdesverlies, verlies van geliefden, verval

---

<sup>47</sup> Freud, S. (1915c), *Zeitgemäßes über Krieg und Tod. II. Unser Verhältnis zum Tode*. In: *Freud GW*, Band X, p. 341.

<sup>48</sup> Volgens sommige filosofen zou de eigen dood op logische gronden moeilijk voorstelbaar zijn. Volgens andere is er een intuïtieve kennis van de dood ondanks de hardnekkige neiging de dood te ontkennen. Ook cognitief zou het op problemen stuiten om je een voorstelling te maken van het zelf als niet bestaand (vgl. Ladan: zie Bibliografie).

<sup>49</sup> Jerry S. Piven, 'Birth, Death, Dread, and Religion', *Psychoanalysis and Contemporary Thought* 26 (2003), p. 387-412.

van het lichaam, en een toestand van niet bestaan. Ook kwetsingen in het volwassen leven kunnen dus beleefd worden als vernietiging en dood. Verdringing van doodsangst wordt als normaal gezien. Piven relateert overigens het begrip normaliteit. Normaliteit, bestaande uit het beteugelen van ongewenste neigingen en afweren tegen angsten, is subjectief en eveneens een soort perceptuele vertekening van de realiteit. Ondanks zijn kritiek ziet Piven Freuds ideeën wel als een bijdrage over onze houding tegenover de dood waar iets van te leren valt.

Latere theorieën richten zich meer op de zeer vroege ontwikkelingsfase. Zo beschrijft Melanie Klein de lotgevallen van angsten in die vroege fase. De angst voor vernietiging staat bij haar centraal.<sup>50</sup> Zij concludeert uit haar ervaringen met kinderalyses dat er in het onbewuste een angst voor de vernietiging van het leven bestaat welke voortvloeit uit de werking van de doodsdrijf. Doodsangst brengt zij in verband met de werking van de doodsdrijf, met een beleving van vernietiging van binnenuit, en met de persecutoire angsten die hier het gevolg van zijn. Zij is het niet eens met Freuds opvatting dat angst voor de dood niet beleefd kan worden. Overigens is hier sprake van een andere betekenis van het begrip doodsdrijf dan die welke Freud er aan hecht. Freud doelde op een terugkeer naar een anorganische toestand. Voor Klein gaat het om de vernietiging van het leven, wat meer met agressieve en destructieve impulsen te maken heeft. Het begrip doodsdrijf is weliswaar een omstreden zaak, maar het aanhangen van dit uitgangspunt is niet noodzakelijk om in haar theorievorming bruikbare gedachten te vinden.<sup>51</sup>

Een auteur als Harold Searles ziet een verband tussen het loochenen van de dood en de illusie van een symbiotische almachtswereld, dat wil zeggen dat de dood gelochend wordt door het in stand houden van een fantasie van persoonlijke almacht en onsterfelijkheid. De wortel hiervan zou in een zeer vroege ontwikkelingsfase kunnen liggen, waarin een beleving van verlies afgeweerd moest worden met behulp van een versterking van de symbiotische almachtsfantasie. In de klinische praktijk wordt wel een verband gezien tussen angst voor de dood en de instandhouding van een grootheidphantasie. Iemand kan een verlamme angst voor de dood dan bijvoorbeeld uitleggen als een niet verdragen van de gedachte dat de wereld zonder hem verder gaat. Een aspect van deze kinderlijke almachtswereld is de tijdloosheid.

---

<sup>50</sup> Melanie Klein, *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963* (London 1984), p. 25ff.: ‘On the theory of anxiety and guilt’.

<sup>51</sup> Wiersema, E.M., ‘Het spookbeeld van de dood bij Eugène Ionesco’, in Stufkens, A. e.a.: *Vader was niet thuis, moeder was niet thuis* (Boom, Meppel en Amsterdam 1987).



De tijd heeft geen einde en geen beperkingen, wat zich uit in het eeuwig jong willen blijven (loochenen van het ouder worden) of geen leeftijd hebben.<sup>52</sup>

In een artikel uit 2008 stelt Antonie Ladan dat angst voor de dood verwijst naar een innerlijk conflict, dat onoplosbaar is: het Ik moet zich voorstellen dat het niet meer bestaat. De oplossing voor dit conflict zou liggen in het scheppen van een illusoire wereld, waarin de dood ontkend kan worden.<sup>53</sup>

Angst voor de dood kan dus vele betekenissen hebben, die naar iets anders verwijzen, en afgeweerd worden door het creëren van fantasisystemen. Hoe het precies gesteld is met een angst voor de eigen dood, wordt niet goed duidelijk, mogelijk vanwege de massale loochening of de moeilijkheid zich de eigen dood of het eigen niet-bestaan voor te stellen.

De dood van de ander: rouw en troost

In tegenstelling tot het fenomeen dood is er over rouw wel het nodige gepubliceerd, wat ongetwijfeld te maken heeft met de relevantie voor de klinische praktijk. De psychoanalytische visie op het verloop van een rouwproces is in de loop der jaren wel veranderd.

In *Trauer und Melancholie* presenteerde Freud een model voor het beschrijven van een rouwproces dat sindsdien als standaardmodel is gaan gelden.<sup>54</sup> In het kader van een verhandeling over de depressie bespreekt Freud in dit artikel het fenomeen rouw. Hij maakte onderscheid tussen normale rouw (Trauer) en pathologische rouw (Melancholie of depressie). Normale rouw beschouwt hij als

[...] regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw. [...] Die schwere Trauer, die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person, enthält die nämliche schmerzliche Stimmung, den Verlust des Interesses für die Außenwelt – soweit sie nicht an den Verstorbenen mahnt –, den Verlust der Fähigkeit, irgendein neues Liebesobjekt zu wählen – was den Betrauten ersetzen hieße –, die Abwendung von jeder Leistung, die nicht mit dem Andenken des Verstorbenen in Beziehung steht.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Searles, H., 'Schizophrenia and the inevitability of death', *Collected papers on schizophrenia and related subjects* (International University Press: New York 1961), p. 487-520.

<sup>53</sup> Zie Ladan.

<sup>54</sup> Freud, S. (1915), Trauer und Melancholie. In: *Freud GW*, Bd X, p. 428ff.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 428f.

In het kader van de rouw wordt “rouwarbeid” (Trauerarbeit) verricht: de innerlijke arbeid die nodig is om rouw te verwerken. Dit proces beschrijft Freud in zijn model als volgt. Nadat de nabestaande de realiteit van het verlies heeft onderkend, moet er een emotionele onthechting plaatsvinden. Alle emotionele energie (door Freud ‘libido’ genoemd) moet worden teruggetrokken uit haar verbindingen met de overledene. Dat is een pijnlijk proces waartegen de rouwende zich verzet. Hij wil innerlijk het bestaan van het verloren object vasthouden, terwijl de emotionele energie, na te zijn losgemaakt, zich zou kunnen richten op een nieuw object. Om dit proces te doen slagen is een stapsgewijze aanpak noodzakelijk. Eén voor één moeten de herinneringsbeelden en verwachtingen waarin de emotionele energie (libido) met het object verbonden was aan het licht gebracht en overbezet worden, en uiteindelijk ontdaan van hun emotionele bezetting.<sup>56</sup> Dit vergt een intense, innerlijke strijd die veel tijd en energie kost. Na voltooiing van de rouwarbeid krijgt het Ik zijn vrijheid en ongeremdheid terug. Freud vraagt zich af waarom dit proces, dat voor hem cruciaal is voor rouw, zo pijnlijk is. Wanneer de rouwarbeid niet slaagt, dat wil zeggen wanneer de emotionele investering in de overledene niet beëindigd is, dreigt een depressie, aldus Freud. In het onderscheid dat hij aanbrengt tussen rouw en depressie gaat het om de zelfwaardering. Bij de depressie is in tegenstelling tot rouw sprake van een verlaging van de zelfwaardering. Dit heeft te maken met de ambivalente relatie met de overledene met wie het Ik zich identificeert. Het gaat hier vooral om een theoretisch model dat universele geldigheid zou hebben, maar het is de vraag of Freud in dit artikel, dat primair over depressie ging, de bedoeling had een standaardmodel voor het fenomeen rouw te bieden.

In 1966 schreef Lorraine Siggins een kritisch overzichtsartikel over de literatuur met betrekking tot rouw tot dat moment.<sup>57</sup> Zij laat zien dat de meeste auteurs na Freud anders denken over het verschil tussen depressie en rouw. Volgens hen zouden kenmerken die door hem aan de depressie werden toegeschreven, zoals een verlaagde zelfwaardering, identificatie met het verloren object en ambivalentie, ook bij de rouw horen. Bij Freud ging het om een ideaalmodel van rouwen, alsof relaties vooral liefdevol en niet ambivalent zouden zijn. Over het algemeen zijn relaties echter veel gecompliceerder, complexer en ambivalenter dan in dit ideaalmodel verondersteld wordt en hetzelfde geldt dus voor rouwreacties. De rouwende internaliseert het verloren object, onder meer als afweer tegen het overspoeld worden door primitieve affecten, te vergelijken met de paniek van het kind als zijn moeder weggaat.

---

<sup>56</sup> Freud, S. (1915), Trauer und Melancholie. In: *Freud GW*, Bd X, p. 430.

<sup>57</sup> Siggins, L.D, ‘Mourning: A Critical Survey of the Literature’, *International Journal of Psycho-Analysis* 47 (1966), p. 14-25.

Identificatie is een sleutelbegrip bij latere auteurs en dit kan verschillende vormen aannemen. Sommige rouwenden ontwikkelden kenmerken of symptomen van de ziekte waar de geliefde aan gestorven is. Een van de auteurs kreeg bijvoorbeeld tijdelijk grijs haar net als zijn vader. Siggins noemt kenmerken van een normaal rouwproces, die kunnen variëren van ontkenning en afwezigheid van emotie tot schuldgevoel, angst, boosheid en ook opluchting. Pathologisch wordt dit alles pas wanneer het buitengewoon heftig of langdurig is.

Een tweede kritisch overzichtartikel over de psychoanalytische opvattingen aangaande rouwen is afkomstig van George Hagman.<sup>58</sup> Uit observaties van andere psychoanalytici en ervaringen in zijn eigen klinische praktijk constateert hij dat de door Freud in het standaardmodel beschreven rouwreactie lang niet bij iedereen voorkomt. Het proces van een terugtrekken van de emotionele investering in de overledene, of de reactie van ontkennen, wanhoop of terugtrekken, bleken niet vanzelfsprekend. In de praktijk kon het voorkomen dat iemand bijvoorbeeld aan het innerlijk beeld van de overledene bleef vastzitten, of dat er een permanente relatie met de overledene in het bewustzijn ontstond.<sup>59</sup> Ook in de niet-psychoanalytische researchliteratuur bleek het model niet algemeen op te gaan.

Hagman vraagt zich af of de verschillen tussen Freud en latere auteurs misschien te maken hebben met een verandering van de wijze van rouwen en hij verwijst daarbij naar Philippe Ariès en Esther Schor.<sup>60</sup> Het psychoanalytisch model ontstond in het negentiende-eeuwse Europa toen er een nieuw type hartstochtelijk rouwen op gang kwam. Op grond hiervan concludeert hij dat de rouwreactie, beschreven door het psychoanalytisch standaardmodel, slechts één van de vele vormen van rouwen is, dat er geen universeel geldend proces met vaste fasen is, en dat het standaardmodel herzien moet worden. Immers houdingen tegenover de dood en de uitdrukking van rouw blijken sterk cultureel bepaald en bovendien is de relatie tussen gedrag en onbewuste processen complex, aldus Hagman.

Psychoanalyse is de wetenschap van de onbewuste psychische dynamiek. Dood en rouw kunnen een betekenis krijgen die mede vanuit deze onbewuste dynamiek bepaald wordt. Hoewel rouwen op zich niet pathogeen is kan het dat wel worden, afhankelijk van de wijze waarop het sterven resoneert in het onbewuste, en verbonden wordt met verboden en/of bedreigende fantasieën. Naast de individuele, zijn er culturele en situationele factoren die bepalen hoe een rouwproces verloopt. Rouwen is een veel socialer proces dan het standaardmodel veronderstelde en de processen van emotionele onthechting zijn niet per se noodzake-

---

<sup>58</sup> Hagman.

<sup>59</sup> Ibid., p. 918.

<sup>60</sup> Ibid., p. 917.

lijk. De herziening van het standaardmodel houdt rekening met deze variabiliteit in het rouwproces en gaat uit van een taakmodel, een benadering waarvoor eerder ook andere auteurs hebben gepleit. Rouwen is dan de geslaagde vervulling van een aantal taakeisen. Het verlies en de verschillende betekenissen die ermee verbonden zijn moeten onderkend en geaccepteerd worden. De dood van een naaste kan beleefd worden als verlating, afwijzing, straf, wraak, wensvervulling, opluchting. Daarnaast is ook een aantal veranderingen noodzakelijk, zoals in de psychische relatie met de overledene, de relatie met de omgeving, het zelfconcept. Wat dit laatste betreft geldt dat men in culturen met kleinere gezinnen afhankelijker is van een kleiner aantal relaties dan in culturen waarin het zelf meer bepaald wordt door familie en tradities.

Scott Becker en Roger Knudson bespreken recente research die, in tegenstelling tot Freuds these dat voor een succesvolle rouw emotionele onthechting nodig is, laat zien dat nabestaanden vaak verbonden blijven met de overledene, en dat dat niet hoeft te wijzen op pathologie of slechte aanpassing.<sup>61</sup> Vaak vinden nabestaanden allerlei manieren om op constructieve wijze zinvolle relaties te blijven onderhouden met het verloren object, bijvoorbeeld door persoonlijke en openbare gedenkactiviteiten, seculiere en religieuze rituelen. Zo'n emotionele band kan allerlei vormen aannemen, zoals een interne dialoog, een innerlijke psychologische representatie, een symbolische representatie (beeld). De dode blijft bestaan als beeld.

Een aanverwant thema is troost, waarover Alexander Stein schrijft in zijn dubbele hoedanigheid van musicus en psychoanalyticus.<sup>62</sup> Hij komt tot de conclusie dat het onderwerp troost in de psychoanalytische literatuur onderbelicht is gebleven. In Freuds verhandeling over de rouw komt het onderwerp troost niet aan de orde. Stein doet een poging rouw en troost te beschrijven als bestanddelen van een tweefasen proces. Zijn onderzoek naar de rol van muziek in een rouwproces en zijn omschrijving van troostgevende elementen zal nader uitgewerkt worden in het hoofdstuk over de treurliederen van Johann Hermann Schein. Interessant in zijn bijdrage is dat hij ook de mogelijk troostgevende eigenschappen van muziek formuleert. Met name doelt hij hier op het vermogen van muziek tot 'zelfempathie':

Music listening, as I conceive it here, is a creative internalization of the properly attuned and regulated self-other interaction. The "right" piece of music listened to at the right moment can only be "just right".<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Becker, Scott H., and Roger M. Knudson, 'Visions of the dead: imagination and mourning', *Death Studies* 27 (2003), p. 691-716.

<sup>62</sup> Stein 2004 (zie Bibliografie).

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 807.

Hiermee bedoelt hij dat er in het luisteren naar muziek een innerlijke beleving kan worden opgeroepen van een empathisch reagerend object dat goed afgestemd is en niet als intrusief beleefd wordt. Dit kan de illusie bieden van een hereniging met het verloren object en zo een illusoire werkelijkheid scheppen waarin de ander nog bestaat. Troost bestaat dan uit de (tijdelijk) gecreëerde illusie dat het verlies niet heeft plaatsgevonden. Doordat muziek non-verbaal is kan het een stem geven aan wat niet op andere wijze uit te drukken is. Bovendien herstructureert muziek de emotionele ervaring en worden zo de egofuncties hersteld. In het algemeen kan creatieve activiteit gezien worden als een veelzijdig psychisch compromis, dat zowel bewuste als onbewuste elementen bevat.

Een ander aspect bij rouw is de invloed op de tijdsbeleving. Zo laat Robert Stolorow zien dat iemand die getraumatiseerd is door recent verlies een beleving van vervreemding en isolatie ten opzichte van de buitenwereld kan hebben en de tijd anders kan beleven.<sup>64</sup> “Trauma vernietigt tijd”, aldus Stolorow, omdat je in een andere werkelijkheid terecht komt waarin verleden heden kan worden en tijdsduren veranderen.<sup>65</sup> De continuïteit van de tijd wordt doorbroken.

Uit de boven gepresenteerde psychoanalytische literatuur kan men samenvattend concluderen dat de eigen dood geloofwaardig wordt. Angst voor de dood kan vele andere betekenissen krijgen en verschillende vormen aannemen. In Freuds visie staat angst voor de dood voor allerlei andere angsten uit verschillende ontwikkelingsfasen, die met verlies te maken hebben. Deze kunnen dan weer overdekt worden door de illusie almachtig (in plaats van machteloos) te zijn. Overweldigende ervaringen uit een vroege ontwikkelingsfase kunnen tevens beleefd worden als vernietiging. De dood van een ander kan wel beleefd worden omdat iedereen ervaring heeft met verlies. Het rouwproces dat volgt op het verlies van een dierbare is in de psychoanalytische literatuur behandeld vanaf het begin. Freuds visie dat de nabestaande voor een geslaagde rouw zich emotioneel moest onthechten van de overledene teneinde zijn emotionele energie (door Freud ‘libidineuze cathexis’ genoemd) op iemand anders te richten gold lange tijd als standaardmodel voor een rouwproces. Door latere auteurs werd dit genuanceerd. Het rouwproces werd als veel socialer en gevarieerder gezien, mede bepaald door culturele en situationele factoren. Ook over troost is gepubliceerd. Vooral de bijdrage van Stein is relevant voor de thematiek van deze dissertatie, waar hij de troostgevende aspecten van een adequate

---

<sup>64</sup> Stolorow, R.D., ‘The phenomenology of trauma and the absolutisms of everyday life: A personal journey’, *Psychoanalytic Psychology* 16 (1999), p. 464-468.

<sup>65</sup> Stolorow, R.D., ‘Trauma and temporality’, *Psychoanalytic Psychology* 20 (2003), p. 158-161.

relatie definieert. Aansluitend hierop noemt hij ook de troostgevende betekenis van muziek door zijn vermogen tot ‘zelfempathie’.

Tot slot en ter relativering nog een enkele opmerking over de betrekkelijke toepasbaarheid van psychoanalytische inzichten. Hierover bestaan controversen.<sup>66</sup> Aan de toepassing van psychoanalytische theorieën buiten de behandelingssituatie kleven de nodige methodologische problemen, vooral omdat er niets gevalideerd kan worden bij de maker van een creatief werk. Het psychoanalytisch instrumentarium is in principe ontwikkeld om het materiaal in een psychoanalytische situatie te analyseren. Een muzikaal werk verklaren vanuit de achtergrond van de maker is al te reductionistisch. De relatie tussen de componist en zijn werk en het compositieproces überhaupt zijn daarvoor te complex. Het is hier dan ook niet de bedoeling om muzikale werken psychoanalytisch te interpreteren, maar om meer inzicht te verkrijgen in de fenomenen (angst voor de) dood, rouw en troost en de verschillende wijzen van omgaan daarmee in muziek door de eeuwen heen. Componisten hebben soms zelf over hun werk geschreven in brieven, essays of anderszins. Psychoanalytische inzichten kunnen daartoe een bijdrage leveren.

#### *Afbakening van het onderzoek*

Zoals aan het begin van deze Inleiding werd opgemerkt, wil dit onderzoek een antwoord bieden op de vraag hoe de doodsthematiek met zijn variaties in opeenvolgende muziekhistorische perioden in de muziek van die tijd wordt uitgedrukt. Gekozen is voor drie tijdvakken, de vroege Barok, de periode van Barok naar Classicisme, en de periode van Classicisme naar Romantiek, waaruit exemplarische composities vanuit deze achtergrond worden beschreven. Hierbij is ter nadere afbakening een periode van drie aaneengesloten eeuwen (de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw) bestudeerd. Ter verdere afbakening concentreert dit onderzoek zich op repertoire uit het Duitse taalgebied. De Duitse Reformatie had niet alleen politieke en culturele consequenties, maar bracht ook belangrijke en blijvende gevolgen voor een verandering van de wijze van omgaan met dood en sterven met zich mee. Doordat Martin Luther de doctrine van het vagevuur afwees en verving door het idee van de eeuwig slapende ziel ontstond er een definitieve scheiding van de werelden van de levenden en de doden. De kerk had immers over de doden geen zeggenschap meer. Dit had ook gevolgen voor allerlei

---

<sup>66</sup> Nass, M., ‘From transformed scream, through mourning, to the building of a psychic structure. A critical review of the literature on music and psychoanalysis’, *Annual of psychoanalysis* 17 (1989), p. 159-181.

kerkelijke rituelen rondom de dood.<sup>67</sup> Een andere reden voor deze geografische inperking is dat in de gekozen tijdsperiode in deze regio sprake was van een bloeiende productie aan muziekwerken, die ruim vergelijkingsmateriaal door de eeuwen biedt.

Ten behoeve van de afbakening van deze studie zijn Requiem-Missen buiten beschouwing gelaten, aangezien zij door hun liturgisch karakter nu eenmaal in grote mate bepaald worden door van te voren vaststaande teksten en opvattingen over de dood.<sup>68</sup> Ook de desbetreffende composities van Johann Sebastian Bach, die binnen de *Bachforschung* reeds een corpus op zichzelf vormen, komen in deze studie niet als centraal object aan de orde.<sup>69</sup>

Goedecke deelde de door haar behandelde composities na 1945 in drie hoofdrubrieken in: de openbare sfeer, de private sfeer en de satirische sfeer. De gekozen werken in dit onderzoek betreffen voor een belangrijk deel de persoonlijke sfeer. De vraag wordt dan hoe componisten doodsthematiek in de gekozen tijdsperiode en in de gekozen regio tot uitdrukking brachten.

In de zeventiende eeuw was er sprake van een gesloten wereldbeeld, bepaald door de religie. De verhalen die antwoord moesten geven op de grote levensvragen stonden vast en waren te vinden in bijbel en religie. De reformatie had weliswaar voor innovatie gezorgd, maar antwoorden op rouw en troostbehoefte bleven uit dezelfde bron putten. In teksten uit die tijd blijkt daaraan op specifieke wijze te zijn vormgegeven. In troostteksten (zoals *Leichenpredigten*) tot ongeveer 1750 werd de rouwende troost geboden met behulp van religieuze argumenten. De dood behoefde een theologische rechtvaardiging. Het was wenselijk zich aan Gods wil te onderwerpen en te hopen op hereniging met de overledene in het hiernamaals. Het zeventiende-eeuwse Duitsland kende een grote productie aan troostpoëzie (o.a. *Trostschriften*) waarin de tekst vaak een speciale structuur had gericht op een troostende werking.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. Craig M. Koslofsky, *The reformation of the dead. Death and ritual in early modern Germany, 1450-1700* (Basingstoke [etc.] 1999).

<sup>68</sup> Zij zijn te zeer gebonden aan de vaste Latijnse teksten in een voorgeschreven volgorde en daarom minder geschikt om een persoonlijke doodsvoorstelling te onderzoeken. Overigens is de functie van de requiemmissen in de geschiedenis wel veranderd. Requiemmissen worden nu ook in de concertzaal uitgevoerd. Of er een verband is met een veranderde doodsbeleving zou een apart onderzoek vergen.

<sup>69</sup> Zie ook bestaande monografieën zoals de publicatie van Ignace Bossuyt: *De dood in de cantates van Bach* (Leuven 2015) en andere studies over dit thema, zoals het “Bericht über die Tagung Schloß Beuggen 1992”: *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs* [INTERNATIONALE ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR THEOLOGISCHE BACHFORSCHUNG, Bulletin 4], hrsg. von R. Steiger (Heidelberg 1993).

<sup>70</sup> Het doodsboekje was vooral een Luthers genre. Gedrukte troost was handel geworden en had een therapeutische functie. Het zegt misschien iets over hoe centraal de dood in het leven stond, mogelijk mede vanwege de hoge kindersterfte. Hierop wordt in een volgend hoofdstuk teruggekomen.

Die structuur is ook terug te vinden in muziek van Noord-Duitse componisten in die tijd en veelal verbonden met de Lutherse *ars moriendi*.<sup>71</sup> De *retorica* speelt daarbij een belangrijke rol. Er is dus sprake van een muzikaal-theologische wereld achter de noten, die in de case-studies met betrekking tot de zeventiende eeuw nader zal worden bestudeerd.

Was in de zeventiende eeuw de dood sterk verbonden met de religie, in de eeuwen daarna vindt er een geleidelijke verandering plaats. Vanaf het midden van de achttiende eeuw, de eeuw van de Verlichting, ontstond mede door het werk van Isaac Newton een nieuw wereldbeeld,<sup>72</sup> waarin religie steeds minder het antwoord op de grote levensvragen was en geen vanzelfsprekend onderdeel van ieders bestaan meer vormde. In een tijd van antiklerikale en atheïstische tendensen veranderden ook opvattingen over en manieren van omgaan met de dood. Zo verdween de *ars moriendi*-traditie. Uit contemporaine *Trostschriften* blijkt dat verlichte denkers zich minder bezighielden met goddelijke straf of beloning in het hiernamaals en meer met de psychologische behoeften van het individu. Hierbij speelde het psychologisch denken uit de tweede helft van de achttiende eeuw een rol. Daarnaast ontwikkelde zich een vrijere moraal. Erotiek, uitspattingen en dood zijn op enigerlei wijze verbonden, en dit is ook terug te vinden in tekst en muziek in die periode. Zo zijn veel opera's van Mozart doordrenkt van doodsthematiek en getuigen zij tevens van achttiende-eeuwse libertijnse opvattingen. Omdat in het werk van Mozart denkbeelden van de Verlichting, keizerlijke hervormingen en vrijmetselarij samenkomen, is gekozen voor een enkele casestudie waarin deze componist centraal staat.

In de negentiende eeuw is de *ars moriendi* traditie geheel uitgedoofd. De dood krijgt een ander karakter: bijvoorbeeld de dood als verleider, maar soms ook als vriend, daarmee teruggrijpend op een voorstelling uit de Renaissance, zoals in Schuberts *Der Tod und das Mädchen* (vgl. fig. 3 en de afbeeldingen in Hoofdstuk V). Doodsthematiek is daarin verbonden met erotiek en een van de vormen waarin de dood uitgebeeld wordt is de dodendans. In het algemeen wordt de Duitse Romantiek nogal eens geïdentificeerd met een preoccupatie met de dood, bijvoorbeeld in zijn literaire en filosofische uitingsvormen.

---

<sup>71</sup> Steiger (zie Bibliografie).

<sup>72</sup> Zie bijvoorbeeld de publicatie van Floris Cohen, *De herschepping van de wereld. Het ontstaan van de moderne natuurwetenschap* (Amsterdam 2007).





**Fig. 3.** Niklaus Manuel Deutsch: *Der Tod als Landsknecht umarmt ein Mädchen*. Basel, 1517.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> *The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM, 2002. DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

In de nu volgende drie hoofddelen van deze dissertatie zal inleidend steeds eerst aandacht worden besteed aan enkele in de desbetreffende tijdvakken heersende opvattingen en thema's. Vervolgens zullen in de diverse hoofdstukken exemplarische composities als representatieve casestudies ter sprake worden gebracht, waarbij zal worden nagegaan welke compositorische middelen daarin zijn gehanteerd om doodsthematic uit te drukken en in hoeverre het omgaan met de dood in de composities een weerspiegeling is van socioculturele veranderingen in de desbetreffende periode. Een psychoanalytisch perspectief kan bijdragen aan een verdere verheldering van de wijzen van omgaan met doodsthematic, met name waar het de angst voor de dood en het proces van rouw en troost betreft.

## DEEL I: DE VROEGE BAROK



## ZEVENTIENDE-EEUWSE COMPOSITIES OVER DOOD, ROUW EN TROOST

Kenmerkend voor Duitse muziek uit de zeventiende eeuw is de Lutherse achtergrond van veel van haar componisten, die ook op verschillende manieren in de muziek tot uitdrukking wordt gebracht. Het is dus relevant over kennis te beschikken van deze achtergrond en van de binnen dat kader heersende opvattingen over de dood. Dat het protestantisme zo'n belangrijke rol speelde is geen toeval. Vanaf het begin van de zestiende eeuw was er sprake van grote veranderingen op religieus en politiek gebied. De Reformatie zorgde in Europa voor radicale vernieuwingen die resulteerden in een definitieve losmaking van de pauselijke kerk. Grote delen van Duitsland werden protestant. Cruciaal in de veranderingen was Luthers standpunt inzake dood en hiernamaals waarin hij afweek van de rooms-katholieke visie. De cultus van het vagevuur en het hele systeem van voorspraak voor het lot van de doden, dodenmissen, goede werken en aflaten die het verblijf van de ziel in deze plaats van postmortale zuivering moesten verlichten en bekorten riep weerzin en kritiek op bij de hervormers.

Martin Luther worstelde vele jaren met het bestaan van het vagevuur maar verwierp op Bijbelse gronden uiteindelijk deze vanaf de twaalfde eeuw bestaande doctrine, en daarmee ook de invloed van de kerk op het lot van de overledenen. Hiermee ontstond een scheiding tussen de wereld van de levenden en van de doden, aldus Craig Koslofsky in zijn dissertatie over dit onderwerp.<sup>74</sup> Koslofsky noemt deze scheiding zelfs fundamenteel voor de protestantse eschatologie en de ontwikkeling van de Reformatie. De protestantse dood was een afscheid van iemand die verdween uit de wereld van de levenden. Voor Luther was de dood een slaap tot het moment van de wederopstanding. De aandacht verschoof van de overledenen naar de levenden. Deze religieuze verandering had plaats in een periode waarin de dood ruimschoots aanwezig was. Oorlogen en andere rampen vormden het decor voor een maatschappelijke situatie die de wijze van omgaan met de dood sterk beïnvloedde. Luthers visie op dood en hiernamaals had verstrekkende gevolgen. Zijn opvattingen zijn onder meer neergelegd in de Lutherse *ars moriendi*. Voor een juist begrip van het vervolg is een korte excursie naar de *ars moriendi* traditie op zijn plaats.

---

<sup>74</sup> Koslofsky, p. 34-39; zie ook Linton, p. 18, noot 20.

### *Ars moriendi*

De ‘kunst om goed te sterven’ betreft een traditie die sinds de Oudheid gesignaleerd wordt en voortduurt tot in de achttiende eeuw, de tijd van de Verlichting.<sup>75</sup> In de late Middeleeuwen, een periode waarin oorlogen, epidemieën en hongersnoden voor grote aantallen slachtoffers zorgden, ontstond een christelijke versie van deze traditie. De kerk vervulde hierin een centrale rol. Omdat niet iedereen in zijn laatste uren van priesterlijke bijstand verzekerd kon zijn, wilde de kerk de gelovige een handreiking bieden in de vorm van een aantal stichtelijke werken, waar lagere geestelijken en leken mee uit de voeten konden. De *ars (bene) moriendi* of *artes moriendi* dankt zijn naam aan het vroeg-vijftiende-eeuwse tractaat *De arte moriendi* van Johannes Gerson (als deel van zijn Latijnse *Opusculum Tripartitum*).<sup>76</sup>

De sterfboeken bevatten richtlijnen om goed te sterven, dat wil zeggen vroom en in overeenstemming met de christelijke leer. Volgens Philippe Ariès verschenen in de vijftiende eeuw de sterfboeken op het moment dat het accent op het Laatste Oordeel wordt verlaten, en “het drama [van de berechting] zich in de kamer van de stervende afspeelt. God of de duivel raadpleegt het boek aan het hoofdeind van het bed van de zieltogende mens.”<sup>77</sup> Het Laatste Oordeel maakte plaats voor een individueel oordeel, een laatste beproeving rondom het sterfbed in een strijd tussen engelen en duivel om de ziel van de stervende. De duivel hield de stervende zijn wandaden voor en de engelbewaarder spoorde aan tot vertrouwen in de barmhartigheid Gods. De sterfboeken moesten hulp bieden en aanzetten tot de juiste keuze voor het goede en vrome sterven. De oorspronkelijk in het Latijn geschreven teksten werden vertaald in de volkstaal en al snel ook in andere talen, zoals het Nederlands.<sup>78</sup> Gersons tractaat werd bij de Nederlandse vertaling in 1512 zelfs aanbevolen voor het onderwijs aan kinderen.<sup>79</sup>

In de talrijke daarop volgende *ars moriendi*-publicaties, maar ook reeds in vroegere beeldende kunst, vindt men vele voorstellingen van de ziel die blootstaat aan de duivel en

---

<sup>75</sup> Carlo Leget, ‘Retrieving the ars moriendi tradition’, *Medicine, Health Care and Philosophy* 10 (2007), p. 313-319.

<sup>76</sup> *TRE*, Bd. 4, p. 143-156. Johan Gerson kreeg de bijnaam *doctor consolatorius*, “dadurch, dass er scharf unterscheidet zwischen tödlicher Sünde und solcher, die die Kanonisten bloß als solche bezeichnen, weil sie menschliche Traditionen als Gottes Gesetz ausgeben.” Zie *TRE*, Bd. 12, p. 532-538.

<sup>77</sup> Ariès 1987, hoofdstuk 3, p. 114.

<sup>78</sup> Geus, de *et al.*

<sup>79</sup> Zie de inleiding in Geus, de *et al.*



diens verleidingen (fig. 4 en 5). Daarbij werden aanwijzingen verstrekt hoe die strijd te winnen en goed te sterven.<sup>80</sup>



**Fig. 4.** Meister E.S. (ca. 1420 - ca. 1468), *Versuchung durch Verzweiflung*, ca. 1450.

Gravure, 89 × 67 cm, Ashmolean Museum, Oxford University.

<sup>80</sup> Zie bijvoorbeeld Andrea van Leerdam, 'De kunst van het sterven', *Kennis in beeld. Denken en doen in de middeleeuwen*, red. A. van leerdam *et al.* (Hilversum 2014), p. 177-183.





**Fig. 5.** Hieronymus Bosch (ca 1450-1516), *De zeven hoofdzonden* [detail: de dood] (ca. 1500-1525).  
Oliepaneel, 120 x 150 cm, Prado museum, Madrid.

Waar vóór de middeleeuwen de dood nog met vertrouwen tegemoet gezien kon worden, maakte dit middeleeuwse sterfbed ritueel van sacramenten en boetedoening, de strijd tussen wanhoop en verlossing, het vooruitzicht van mogelijk lijden in hel en vagevuur, de strijd met de duivel en vooral de onzekerheid over de uiteindelijke redding, de laatste uren tot een angstaanjagend gebeuren, zo meenden de hervormers.

De hervormingen van de middeleeuwse sterfbed-cultuur door de Reformatie in Duitsland zijn uitvoerig beschreven door Austra Reinis.<sup>81</sup> De middeleeuwse *ars moriendi* met zijn heiligencultus en cultuur van aflaten, vagevuur, boetedoening en de beslissende strijd met de

---

<sup>81</sup> Reinis.



duivel bij het doodsbed, berustte volgens Luther theologisch op een vergissing. Bovendien kon emotioneel gezien deze middeleeuwse *ars moriendi* zijns inziens geen troost bieden in het aanzicht van de dood. De adviezen in de laat-middeleeuwse, geïllustreerde *ars moriendi* blijken tegenstrijdig te zijn, zo merkt Reinis op:

Some passages engender hope and confidence, others seem to incline one to despair. For example, on the one hand the reader is assured that if he has confessed his sins and believes that Christ died for him ‘then he is to be counted among those who will be preserved’. On the other hand he is warned that ‘no one knows whether he is worthy of the hate or of the love of God’.<sup>82</sup>

Voorals de doctrine over de onzekerheid van de verlossing en het accent op boetedoening waren in Luthers ogen bedenkelijke kwesties.

In 1519 schreef Luther zijn ‘hervormde’ versie van het voornoemde middeleeuwse sterfboek onder de titel *Eyn Sermon / Von der bereitung zum sterben* (fig. 6). Hierin waren troost en genade belangrijker dan boetedoening en kon de dood met vreugde en vertrouwen tegemoet gezien worden.<sup>83</sup> De notie dat het niet gaat om het lijden van de overledene in het vagevuur, maar om het overwinnen van de dood door het geloof in Christus en de wederopstanding stond centraal. Zo bracht de reformatie een verandering van de ‘doodscultuur’ teweeg, gebaseerd op de doctrine van de rechtvaardiging door het geloof en de zekerheid van de verlossing. De hoofdzaak daarin was een goede voorbereiding op de dood, met nieuwe liturgieën, nieuwe sterfboeken en een nieuwe vorm van pastorale zorg aan het sterfbed. De sterfboeken van de reformatie waren in principe bestemd voor leken. Ze behoorden tot de zogenaamde *Erbauungsliteratur*, devote geschriften voor dagelijks gebruik. Om zijn boodschap over te brengen maakte Luther gebruik van retorische middelen. Reinis laat zien dat Luthers traktaat een retorische opbouw heeft en van welke retorische figuren hij gebruik maakt.<sup>84</sup> Zij concludeert dat de sterfboeken van de zestiende eeuw blijkbaar zijn geschreven als reactie op de wijdverbreide behoefte aan troost.<sup>85</sup>

Troost nam in de hervormde *ars moriendi* een belangrijke plaats in. Luther was vooral gericht op een persoonlijke geloofsbeleving en sprak de stervende aan op een emotioneel niveau, door emoties te benoemen als ongerustheid, wanhoop, schaamte over zonden en haat

---

<sup>82</sup> Reinis, p. 17.

<sup>83</sup> Martin Luther, *Eyn Sermon / Von der bereitung zum sterben*, 1519, WA 2, 685-697.

<sup>84</sup> Reinis, Hoofdstuk 3.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 243.

tegenover God die de stervende naar de hel kon sturen. Hij verzekerde hem de verlossing dankzij het feit dat Christus de dood had overwonnen. Het accent verschoof naar de levenden. Zo diende de begrafenis als troost voor de nabestaanden.

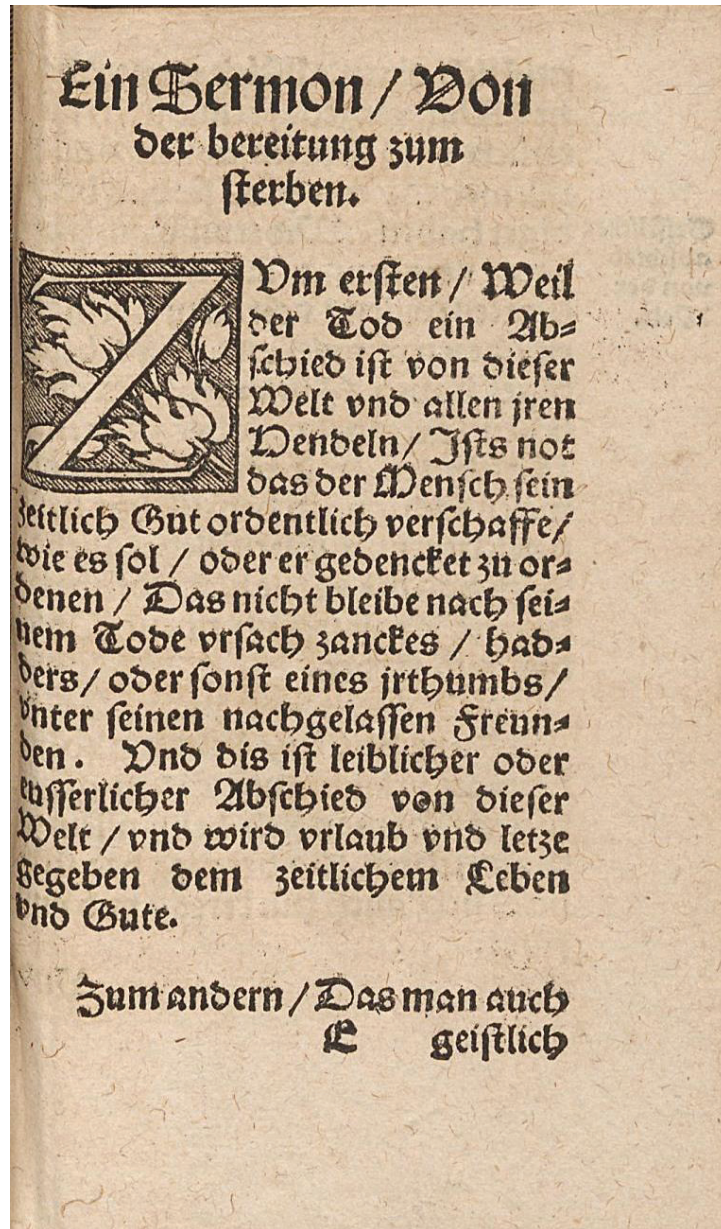


Fig. 6. Martin Luther (1483-1546), *Ein Sermon / Von der bereitung zum sterben* (uit *Etliche Trostschriften*, 1548), incipit. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

Waar de katholieke sterfboekteksten vooral gaan over het lot van de overledene in het vagevuur, blijkt in de Lutherse teksten het troosten van de nabestaanden centraal te staan. Er verscheen een grote hoeveelheid troostteksten in verschillende vormen. Een typisch verschijnsel

in het Lutherse begrafenisritueel vanaf het midden van de zestiende eeuw was de introductie van de zogenaamde *Leichenpredigten*.<sup>86</sup> Deze begrafenispreken, uitgesproken bij een begrafenis, werden in toenemende mate ook gedrukt. De gedrukte versie verscheen meestal veel later, soms een jaar na de begrafenis, en de inhoud was dan verfraaid en uitgebreid. Van deze *Leichenpredigten* moest een bepaalde emotionele kracht uitgaan. Predikanten werd aangeraden ze niet te weigeren, want “they are indeed powerful and effective sermons: when God strikes us down, they go to the heart more than others”, aldus Koslofsky onder verwijzing naar een tekst uit de zestiende-eeuwse protestantse kerkordes van Emile Sehling.<sup>87</sup> Aan het eind van de zestiende eeuw gingen rijke families gedrukte begrafenispreken bestellen, die vervolgens verspreid werden. Deze drukken bestonden uit twee gedeelten: de preek zelf en een biografie van de overledene. Soms werd ook muziek besteld, dit alles om de dode te eren en de herinnering levend te houden.<sup>88</sup>

Naast deze begrafenispreken verschenen er ook andere troostteksten die veelal deel uitmaakten van de *Leichenpredigten*, zoals brieven en gedichten. In deze teksten valt op dat het troosten gebeurt op een specifieke manier. In veel poëzie wordt gebruik gemaakt van een retorische opbouw en neemt het troosten de vorm aan van een dialoog. Hierover zijn diverse publicaties verschenen die mede bepalend zijn voor de huidige stand van kennis en derhalve hieronder ter sprake zullen worden gebracht.

Overigens komt in een aantal beschouwingen over de dood ook het begrip *ars (bene) vivendi* voor, het leiden van een goed en gelukkig leven zoals in de zin van Seneca’s Stoa. Ook hierin spelen ethische overwegingen een belangrijke rol.<sup>89</sup>

### *Literaire troost en dialoogvormen*

Anna Linton verrichtte een promotieonderzoek naar zeventiende-eeuwse teksten die zich richten op het troosten van nabestaanden na het verlies van een kind.<sup>90</sup> Zij plaatst de Lutherse troost in een bijbelse, klassieke en humanistische traditie, waaruit de troosttheologie zich ontwikkelde. Troost had vooral een therapeutische functie. Verdriet werd gezien als een pijn-

---

<sup>86</sup> Koslofsky, p. 108f.

<sup>87</sup> Ibid., p. 109.

<sup>88</sup> Overigens ontwikkelden de oorspronkelijke begrafenispreken uit de 16e eeuw zich steeds meer in de richting van onverdiende eerbewijzen aan de overledene en een statussymbool voor de familie. De edele daden werden sterk overdreven. Dergelijke preken werden aangeduid als “leichte Predigten” of “Lügenpredigten”, en riepen felle kritiek op. Deze ontwikkeling weerspiegelde ook de veranderende sociale betekenis en rol van de begrafenis in het algemeen. Zie Koslofsky, p. 114.

<sup>89</sup> *TRE*, Bd. 4, p. 151-154.

<sup>90</sup> Linton, *passim*. Anna Linton is een Engelse filoloog en germanist.

lijke wond die verbonden moet worden: *Geistliche Trauerbinden*.<sup>91</sup> Ouders van een overleden kind hadden zorg nodig en om de beproevingen te kunnen doorstaan en het verdriet te kanaliseren kregen zij de beschikking over troosttechnieken en troosthandboeken als een vorm van zelfhulp. Zo kwam een grote hoeveelheid troostteksten op de markt. De teksten laten zien dat, ondanks de hoge kindersterfte, het verdriet na elk verlies groot was. Linton weerlegt de opvatting dat ouders vanwege de hoge kindersterfte zich niet meer zouden hechten aan hun kind. Om elk kind werd diep gerouwd. In de Lutherse funeraire poëzie speelde de metafoer van een wond die behandeld moest worden een grote rol. De gedichten werden beschouwd als een soort zakdoekjes om de tranen te drogen: *Thränen=Tüchlein*.<sup>92</sup> Zo werden ze een middel om verdriet te verwerken als onderdeel van de gedrukte *Leichenpredigten*. Zo'n funerair boekje kon bestaan uit een preek, biografie van de overledene, toespraken, gedichten en soms muziek.<sup>93</sup> De troosthandboeken bevatten bijvoorbeeld een voorraad troostredenaties en bijbelteksten. Ze werden zeer populair.<sup>94</sup>

Overigens was men van mening dat tranen weliswaar bij het rouwproces hoorden, maar met mate. Verdriet moest niet in wanhoop ontaarden. Excessief rouwen is zondig en duidt op een tekortschietend geloof en bovendien zou hieruit blijken dat de ouder meer van zijn kind houdt dan van God, terwijl eeuwig rouwen het kind niet terugbrengt en er uiteindelijk een hoop op hemelse hereniging is, zo was de redenering.<sup>95</sup> Daarbij was aan vrouwen meer toegestaan dan aan mannen.<sup>96</sup> Andere rederingen waren bijvoorbeeld dat overleden kinderen toekomstig kwaad bespaard werd en dat kinderen in de hemel zoveel vreugde hebben. De gedachte aan een hemelse hereniging was het meest effectief omdat dat slechts een tijdelijke scheiding impliceerde. Rouwpoëzie werd vooral geschreven door familie en vrienden en had zo een sociale functie. De rouw werd gedragen door de gemeenschap.

Linton onderzocht wat de teksten zo geschikt maakte als troostmiddel. De teksten betreffen het genre van het epicedium (treur- en troostgedicht). Om effectief te zijn als

---

<sup>91</sup> Linton, p. 22.

<sup>92</sup> Ibid., p. 21.

<sup>93</sup> Ibid., p. 6.

<sup>94</sup> Troostgedichten ontwikkelden zich tot een industrie, een mode die in de achttiende eeuw echter steeds meer afnam, onder meer door de secularisatie.

<sup>95</sup> Linton, p. 17 en 30-32. Overigens lijkt Isabella van Elferen tot een tegenovergestelde conclusie te komen: zeventiende-eeuwse Lutherse theologie zou overvloedig huilen juist aanmoedigen. Zie Isabella van Elferen, 'Ihr Augen weint!' Intersubjective Tears in the Sentimental Concert Hall', *Understanding Bach 2* (2007), p. 79-80.

<sup>96</sup> Ook Luther verloor een aantal kinderen en hij toonde zich verward over zijn reactie en verdrietig. Hij had niet verwacht als man zo geraakt te zijn, schrijft hij aan een vriend. Zie Linton, p. 3 en p. 20, noot 29.

troostmiddel werd in het epicedium een klassieke tripartiete structuur gehanteerd, afkomstig uit de retorica: *laudatio*, *lamentatio*, *consolatio*. De overledene werd geprezen, er werd gerouwd om het verlies en er was steun en troost voor de nabestaande. Het prijzen van de overledene werd vergeleken met het doorprikken van de wond. Zijn betekenis voor de nabestaanden gaf immers de omvang van het verlies aan. Vervolgens moest het verdriet geuit worden om het genezingsproces niet te vertragen. Tenslotte kon het troosten beginnen. Een exemplarische bijbelfiguur die model stond voor lamentaties was Job, maar ook David die zijn zoon Jonathan verloor diende als identificatiemodel.<sup>97</sup> Andere teksten die deze tripartiete structuur vaak gebruikten zijn bijvoorbeeld zeventiende-eeuwse begrafenispreken.

Volgens de Duitse dichter Martin Opitz was poëzie het meest effectieve middel om aardse vergankelijkheid te bestrijden.<sup>98</sup> Gedichten konden fungeren als gedenktekens. Linton bespreekt een aantal gedichten waarin de naam van het overleden kind is verwerkt als acrostichon, of waarin het kind vergeleken wordt met een bloem. Acrostichons werden soms geschreven door de ouders en voor de overlevende kinderen. Een van haar voorbeelden is een gedicht waarin het overleden kind voor zijn broers en zussen zijn geloof in Christus uitdrukt en de wereld met zijn verlokkingen zegt te verlaten.<sup>99</sup>

Nu is opvallend dat in veel gedichten de dichters hun troostredenaties de vorm geven van een dialoog tussen lichaam en ziel, Christus en de ziel, of het overleden kind en zijn treurende ouders.<sup>100</sup> Linton beschrijft een gesprek tussen het dode lichaam van een 16-jarige en zijn ziel. De dialoog blijkt een effectieve troostvorm. Het dwingt tot actief participeren en is didactisch doeltreffend door de vraag- en antwoordvorm. Met de dialoog als troosttactiek bevindt de dichter zich bovendien in een lange traditie. Te denken valt aan Cicero en Petrarca die beiden gebruik maakten van troostredenaties, maar ook aan de mystiek waarin de dialoog tussen God en de ziel een rol speelt.<sup>101</sup> Een geliefd type dialoog is tussen het overleden kind en zijn ouders. Het kind komt hierin tot leven via de retorische figuur *prosopopoeia*, een ma-

---

<sup>97</sup> De door Linton besproken dichteres Margarethe Susanna von Kuntsch verloor dertien van haar veertien kinderen. Zij identificeerde zich met Job. Linton, p. 202f., 208.

<sup>98</sup> Linton, p. 75.

<sup>99</sup> In dit voorbeeld is sprake van de retorische figuur *prosopopoeia*, een verschijnsel waarbij de dode sprekend ten tonele wordt gevoerd. Het suggereert de aanwezigheid van de dode en is als zodanig een krachtig troostmiddel. In de bespreking van muzikaal repertoire zal hierop worden teruggekomen.

<sup>100</sup> Linton, p. 116-130.

<sup>101</sup> Ibid., p. 118, alsmede p. 119, noot 49 over de ziel-God dialoog.

nier om een afwezige persoon sprekend op te voeren.<sup>102</sup> Het geeft het gevoel dat de overleden persoon dichtbij is, daadwerkelijk aanwezig, en heeft als zodanig een krachtig emotioneel effect. Dit maakt deze figuur bij uitstek geschikt voor funeraire teksten.

Linton betwijfelt of vanuit de vroegmoderne epicedia de echte emoties van nabestaanden gereconstrueerd kunnen worden. De epicedia waren binnen een bepaalde intellectuele en culturele omgeving een medium om rouw uit te drukken, mogelijk mede bepaald door sociale conventies. Maar deze Lutherse begrafenispoëzie maakt wel duidelijk hoe een bepaalde maatschappij op dat moment in de geschiedenis reageerde op een universele gebeurtenis, aldus Linton. Het veelvuldig gebruik van de wondmetafoer wijst haars inziens op het ontregelende effect van het verlies van een kind. In de gedragsvoorschriften wordt de sociale betekenis van troost zichtbaar, vooral waar het de gemeenschapsbanden versterkt. Wat de kinderen in de gedichten zeggen is in overeenstemming met passages in de Lutherse sterfboeken over de hemelse zaligheid. In de Lutherse gedichten ligt het accent vooral op de pastorale zorg voor de nabestaanden. En tenslotte laten de epicedia ook iets zien van de nieuwe Lutherse doctrine over de dood, met name de scheiding tussen levenden en doden: de doden worden aan Gods genade overgelaten en de levenden worden weer lid van de gemeenschap. Het rest de hoop op hereniging in de hemel.<sup>103</sup>

Linton verwijst naar het onderzoek van Anna Carrdus, die in diverse geschriften over zeventiende-eeuwse troostteksten al op de oude traditie wees die troostliteratuur kent. Carrdus beschrijft en analyseert de dialoogstructuren. Hierbij rijst de vraag of de dialoogvorm een universeel troostmiddel was. In een artikel over troostende poëzie in het vroeg-moderne protestantse Duitsland (ca. 1500-1720) stelt zij dat de dialoog een van de meest gebruikte vormen is in de lange traditie van literaire troost, naast andere vormen als begrafenispreken (*Leichenpredigten*), handboeken en toespraken. Ook die andere vormen hebben elementen van een dialoogstructuur.<sup>104</sup> De teksten die Carrdus onderzocht hebben de functie de nabestaande te troosten met het verlies van een dierbare door de dood (kind, partner, ouder, vriend). Daarin worden dialoogvormen gehanteerd die een bepaalde structuur hebben. Kenmerkend is het gebruik van retorische middelen om troost te bieden. Retorische figuren worden door Carrdus explicieter en uitgebreider behandeld dan door Linton, en ook toegepast op muzikale compo-

---

<sup>102</sup> Linton, p. 120f.; zie ook: G.S. Johnston: 'Rhetorical Personification of the Dead in Seventeenth-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's *Musikalische Exequien* (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693)', *Journal of Musicology* 9 (1991), p. 86-213.

<sup>103</sup> Linton, p. 224-228.

<sup>104</sup> Carrdus 1998, p. 411-427.

sities. Bepaalde retorische figuren zijn vooral effectief als troostmiddel: *apostrophe*, waarbij de overledene of een andere niet aanwezige persoon (God) wordt toegesproken, *prosopopoeia*, het sprekend opvoeren van de overledene, *sermocinatio*, wanneer de nabestaande aan het woord komt, en *dialogismus*, wanneer de rouwklacht van de nabestaande in de tekst wordt beantwoord door de overledene. In het laatste geval spreken beide partners met elkaar in een dramatische troostende dialoog. Troostteksten bestonden overigens al sinds de Grieken, in de vorm van treurzangen (*epicedia*), waarin de dode geprezen werd, geklaagd werd over het verlies en troost werd geboden, zoals Linton uitgebreid beschreef. In de Lutherse visie was het de bedoeling dat de troostteksten uit het hoofd gekend werden. Poëzie en muziek waren bij het memoriseren een grote hulp. In dit verband wijst Luther op de herstellende kracht van muziek. Deze Lutherse wijze van troosten werd een vast bestanddeel van de vroegmoderne houding tegenover de dood, en ook toepasbaar als persoonlijke rouwverwerking.

### *De muzikale dialoog*

Dat de genoemde retorische middelen een belangrijke expressieve en affectieve functie hadden die hen tot een effectief troostmiddel maakt, laat Carrus zien in haar bespreking van composities van Johann Hermann Schein (1586-1630), een van de belangrijkste zeventiende-eeuwse Duitse componisten, die acht van zijn tien kinderen verloor. Naar aanleiding van hun dood schreef hij treurliederen waarin hij hen gedenkt. Door middel van *apostrophe* voert hij hierin onder meer een dialoog met God en zijn overleden kinderen. In de voorstelling dat God hem in het hiernamaals met zijn kinderen zal herenigen vindt hij uiteindelijk troost. De teksten komen onder meer uit de bijbel en bestaande troostredenaties. Daarnaast is de tekst ook heel persoonlijk, bijvoorbeeld in zijn tedere verwijzing naar zijn dode zoontje of dochtertje, aan wie hij een bloemennaam geeft. Zijn kind krijgt een liefdevolle *apostrophe* van loftuitingen. Naast de hoop op hereniging put hij ook persoonlijke troost uit de herinnering waardoor hij hen in leven houdt, bijvoorbeeld door hun namen als acrostichon in het koraal te verwerken. In Hoofdstuk I zal nader worden ingegaan op de treurliederen van Schein.

De muzikale dialoog is dus een middel om te rouwen, verdriet te reguleren en troost te genereren, en heeft een bepaalde structuur van metrum, ritme en muzikale zetting. Er zijn vaste patronen: een *apostrophe* tegenover God in de vorm van een klacht die overgaat in de vraag om troost, gevolgd door een *apostrophe* naar de overledene. Het eindresultaat is acceptatie, bevorderd door de gedachte aan toekomstige hereniging. Waar *apostrophe* de aanwezigheid van de dode aanroept, creëert de retorische figuur *prosopopoeia* de affectieve illusie van hun werkelijke aanwezigheid. Getroost worden door de oorzaak van de rouw

maakt het troostende affect nog sterker. In *Begräbnislieder*, die onderdeel uitmaakten van Duitse *Kirchenlieder*, werd hiervan gebruik gemaakt. In de troostende korallen kwamen vaak dialoogvormen voor waarin de figuur *prosopopeia* wordt toegepast. Het dode kind spreekt troostende woorden tot zijn ouders, vertelt over de hemelse vreugden en neemt troostend afscheid. Carrdus geeft diverse voorbeelden, waarvan hieronder ter illustratie een *Begräbnislied* van de dichter Paul Röber:<sup>105</sup>

Ade, o Vaterherz!  
Ade, o Mutterliebe!  
Es muss geschieden seyn,  
wie sehr ich euch betrübe:  
was soll ich auf der Welt,  
weil mir der Himmel lacht?  
darum gehabt euch wohl!  
zu tausend guter Nacht.

Zij beschrijft hoe in de troostdialogen een ontwikkeling is te zien van smart naar kalmte en acceptatie. Dank zij het gebruik van retorische middelen ontstaat de illusie van herleving of aanwezig zijn van de overledene, hetzij in het heden, hetzij later via hereniging in het hiernamaals. De combinatie met muzikale en poëtische patronen maakt de werking zeer effectief. Soms was de smart te groot en bleef de troostende werking uit, bijvoorbeeld bij herhaaldelijk verlies of ernstig lijden van een kind. Dat veroorzaakte een innerlijk conflict tussen moederliefde en zich neerleggen bij Gods wil. De dialoog kon dan nog wel enige samenhang aan het leed geven, namelijk als wisselgesprek tussen twee kanten van de ziel, dat kan eindigen met een verlangen naar hereniging met het dode kind en de eigen dood. Maar soms lukte het niet met zo'n crisis in het reine te komen, en het verlies te accepteren, wat kon worden verwoord in een elegie van nauwelijks te verdragen leed.

In een andere publicatie doet Carrdus verslag van een onderzoek naar de compositie van poëzie en het verband tussen retorica en poëzie.<sup>106</sup> Zij onderzocht het gebruik van principes uit de klassieke retorica in troostgedichten door de dichters Martin Opitz, Gottfried August Bürger en Joseph von Eichendorff als vertegenwoordigers van hun tijd. Het gaat hier vooral om het genre van het epicedium dat zij plaatst binnen een traditie van troostliteratuur.

---

<sup>105</sup> Carrdus 1998, p. 420.

<sup>106</sup> Carrdus 1997.



Sinds de oudheid was troost verbonden met retorica en poëzie, en tijdens de reformatie en daarna werd het een belangrijke literaire preoccupatie.<sup>107</sup> De belangrijkste bron van christelijke troost wordt gevormd door boeken uit de bijbel. In de eerste plaats moeten het boek Job en de Klaagliederen van Jeremia worden genoemd, maar ook de Psalmen, de brieven van Paulus, en andere boeken bevatten een rijke voorraad aan klaagteksten.<sup>108</sup> In het hoofdstuk over Opitz behandelt Carrdus de filosofische en bijbelse aspecten van troost en de relatie met retorische theorie in de bundel *Trost=Gedichte. In Widerwertigkeit deß Kriegs* van Opitz, geïnspireerd door de 30-jarige oorlog, geschreven in 1621, maar pas gepubliceerd in 1633 (fig. 7). Zij behoren tot zijn belangrijkste gedichten. Carrdus vraagt zich af wat de invloed van retorica is en welke retorische figuren er in te vinden zijn. Het gaat wat haar betreft om lang bestaande conventies: “The TrostGedichte are shaped by conventions that are natural to grief and consolation, but have parallel literary origins in the Bible, and in classical philosophies, especially Stoicism.”<sup>109</sup> Deze conventies zijn samengevat door de Renaissance humanist Julius Caesar Scaliger in zijn boek *Poetices libri septem*. Hij definieert *consolatio* als volgt: “A ‘consolation’ is a speech bringing the soul of one who is grieving to a state of tranquillity, and it can only come from a friend”.<sup>110</sup>

Scaliger’s definitie van troost is, aldus Carrdus, van toepassing op Opitz’ *Trost=Gedichte*. Opitz, die tijdens de 30-jarige oorlog als protestant Duitsland heeft moeten ontvluchten, probeerde met zijn *Trost=Gedichte* de Duitse protestanten te helpen om de oorlogstegenslagen tegemoet te treden. Het was van belang dat de trooster zijn eigen verdriet liet zien en dat is wat Opitz, die zelf de rampspoed van de oorlog meemaakte, doet. Daarmee is het *Trostgedicht* een genre dat de conventies volgt die al vanaf Scaliger geformuleerd zijn. De gedichten van Opitz zijn opgebouwd volgens de regels van de retorica en bevatten vele retorische figuren, zoals de al eerder genoemde retorische figuren *sermocinatio* en *apostrophe*. Opitz werd slechts 41 jaar.

---

<sup>107</sup> Carrdus 1997, p. 15f.

<sup>108</sup> Ibid., p. 37f.

<sup>109</sup> Ibid., p. 29f.

<sup>110</sup> Ibid., p. 30; Julius Caesar Scaliger. *Poetices libri septem*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561 mit einer Einleitung von August Buck. Stuttgart [enz.] 1964.

## Trost-Gedichte.

M  
Widerwertigkeit des Kriegs:  
Das Dritte Buch.

## Inhalt.

In diesem Buch wird geredt von der Unschuld und gutem Gewissen: Welch eine feste Mauer und Zuflucht es sey / ihm wol bewust seyn / und umb Gottes / der Religion / und der Freyheit willen Gewalt leiden. Darneben wird auch angezeigt: Was unverzagte Ritterliche Helden / welche gute Sache mit grossem Muth und Beständigkeit schützen / für unsterbliches Lob und Ruhm / bey den Nachkommen zugewarten haben.

Ob wol der Tugend Trost / von dem wir jetzt gehöret /  
Ein Männliches Gemüht' auff alle Fälle lehret  
Behertzt und freudig seyn / in dieser letzten Zeit /  
Da nichts / als Elend ist / als Krieg und schwerer Streit.  
Doch ist diß nicht genug: Wir müssen ferner wissen /  
Wie eine gute Sach und heiliges Gewissen /  
Das Leid und Kummeruß des Herzens wenden kan /  
Was Ubel und Gewalt uns auch wird angethan.  
Ist etwas auff der Welt bequem und gut zunennen /  
Nachdem man früh und spat sol trachten / lauffen / rennen /  
Umb das den Herren sol ersuchen groß und klein /  
So wird es wol gewiß der edle Friede seyn.  
Wo er sein Lager hat wird Gottesfurcht gelübet /  
Gerechtigkeit erbaut / Scham / Erbarkeit geliebet /  
Die Künste fort gepflantzt / die Güter nehmen zu /  
Land / Stadt / Mensch / Vieh und Feld geneußt der süßen Ruh-  
Erwacht der strenge Mars / da bleibt nichts unversehret /  
Gar kein Geseze gilt / kein Recht wird mehr gehöret /  
Weil Waffen und Gewehr zu viel Getümmel macht:  
Die Frömmigkeit reißt auß / die Zucht gibt gute Nacht.

Was

Fig. 7. Martin Opitz (1597-1639), *Trost-Gedichte*. In *Widerwertigkeit des Kriegs: Das Dritte Buch* (uit *Martini Opitii Geistliche Poemata* 3/3, 1689), incipit.  
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

De musicologe Janette Tilley schreef eveneens over troostende dialogen, maar concentreerde zich op de dialoog tussen God en de ziel.<sup>111</sup> God is de dialoogpartner die troost brengt, bij het verlies van een dierbare, maar vooral ook bij het vooruitzicht van de eigen dood. In deze dialoogvorm worden naast retorische middelen zoals Carrdus ze beschrijft, ook technieken gebruikt die in de zeventiende eeuw deel uitmaakten van meditatiepraktijken van Lutheranen.

In het midden van de zeventiende eeuw kwam er veel van dit soort devote literatuur (*Erbauungsliteratur*) op de markt voor dagelijks gebruik, variërend van gebeden- en hymneboeken tot preken. Al eeuwenlang was de dialoog een cruciaal onderdeel van de middeleeuwse meditatiepraktijk. Tilley dateert het begin in de twaalfde eeuw, toen de theoloog Hugues de Saint-Victor (1096–1141) de dialoog opvatte als ‘een bepaald soort interne conversatie tussen de ziel en God’.<sup>112</sup> Tijdens de reformatie werd die betekenis van de dialoog in devote praktijken overgenomen en vond er een ontwikkeling plaats naar een interne persoonlijke dialoog die nu ook in troostliteratuur gebruikt werd. De auteur voert een interne conversatie met zichzelf of met God, waarbij de gesprekspartner alter-ego wordt die ook troostend kan zijn. Zo krijgt de ziel de troostende Christus als alter-ego. De tekst in dit soort zelfgesprekken bestond uit passages uit bijbelboeken die naast elkaar geplaatst werden en in het geheugen opgeslagen. In tijden van nood kon er dan gebruik van gemaakt worden.

Tilley geeft verschillende voorbeelden van dergelijke interne conversaties. Zo schreef de theoloog Johann Gerhard devote literatuur voor dagelijks gebruik, zoals de *Zwei Kleine Trostreiche Tractätlein*. Die boekjes bevatten een conversatie tussen Christus en de ziel als zelfgesprek (*Selbstgespräch*): een interne conversatie waarin het individu peinst, bidt en vergeving en steun zoekt. Christus antwoordt met genade en vergeving.

In muzikale literatuur in die tijd zijn die naast elkaar geplaatste passages uit bijbelboeken de meest voorkomende vorm van troostende dialogen. Tilley bespreekt muzikale dialogen van Wolfgang Carl Briegel, Andreas Hammerschmidt en Daniel Eberlin, en de wijze waarop het naast elkaar plaatsen van bijbelteksten troost kon bieden door middel van de dialoog.<sup>113</sup> De troost betrof vooral ook de eigen naderende dood. De compositie van Briegel

---

<sup>111</sup> Tilley 2007.

<sup>112</sup> Ibid., p. 438.

<sup>113</sup> In haar doctoraalonderzoek naar stemtype-symboliek in dialoogcomposities constateert Eline Holl dat de protestantse dialoogcompositie, waarvan Schein, Scheidt en Schütz haars inziens als pioniers kunnen worden beschouwd, in de zeventiende eeuw uitgroeide tot een genre met eigen tradities. Zij legt echter geen verband met de meditatieve dialogen in het kader van de Lutherse *ars moriendi*. Eline Holl, *Stemtype-symboliek in de dialoogcomposities van Schein, Scheidt en Schütz*, Doctoraalscriptie Muziekwetenschap, 2000.

(uit de cantatereeks *Evangelische Gespräche I–III*) betreft een geïdealiseerde dialoog tussen de zondige en klagende ziel en de troostende figuren van God en Christus. Opvallend in de tekst is het sterke besef van zonde en schuld en de boetvaardigheid van de ziel. God is streng maar toont genade en Christus is mild. Volgens Luther is er in het leven een voortdurende spanning tussen verleiding en zonde enerzijds, en steun en troost van Christus anderzijds. Daarom is meditatie belangrijk. Hij vermeldt met name *tentatio*, de aanvechting. De mens kan verlost worden door het geloof in Christus en het onderkennen van zijn lijden. De zondaar onderkent dan zijn zondigheid en Gods vergeving. De interne dialoog tussen de zondige ziel en de troostende Christus maakt deel uit van Luthers theologie van het kruis. Tilley geeft als voorbeeld van Lutherse devotie Andreas Hammerschmidts *O hilf Christe, Gottes Sohn*, een reflectie op het lijden van Christus:<sup>114</sup>

**Muziekvoorbeeld 1.** Andreas Hammerschmidt (1611-1675): Dialoog *O hilf Christe, Gottes Sohn*, m. 108-115.

108

Cantus 1  
O hilf Chris - te Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den,

Cantus 2  
O hilf Chris - te Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den,

Altus  
O hilf Chris - te, O hilf Chris - te, O hilf Chris - te,

Tenor  
O hilf Chris - te Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den,

Bassus  
O hilf Chris - te Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den,

Bassus Continuus

# 6 #

Ook hier gaat het om een interne dialoog, een zelfgesprek. Zondebesef en Gods genade staan naast elkaar. Naast de bijbelteksten en koraalteksten worden ook nieuw geschreven teksten gebruikt.

Aan de hand van een dialoog-compositie van Daniel Eberlin (1647- ca.1715), *Ich kann nicht mehr ertragen diesen Jammer*, laat Tilley zien hoe daarin de troostende en meditatieve

<sup>114</sup> Tilley 2007, p. 449.

dialogo verbonden wordt met elementen van Luthers *ars moriendi*.<sup>115</sup> De ziel (cantus) weeklaagt op wanhopige toon over het aardse lijden en God (bas) antwoordt in deels dezelfde bewoordingen en met overeenkomstige muzikale motieven, als het ware twee kanten van een zelfgesprek. In het afsluitende koraal uit *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* besluit de ziel om Christus te volgen en de dood te accepteren als weg naar het eeuwige leven. De compositie is een meditatie over sterfelijkheid en een voorbereiding op de dood, als onderdeel van Luthers *Sterbekunst (ars moriendi)*. Een dergelijke meditatieve dialoog die aanmoedigde om de dood te accepteren werkte daarbij troostend.

Samenvattend kan over de belangrijkste thema's uit de Lutherse *ars moriendi* het volgende worden opgemerkt. Luther verwierp de these dat de nabestaanden het lot van de overledenen konden verlichten of zelfs beïnvloeden door gebeden, goede werken, missen, aflaten e.d. Hij pleitte voor een vreugdevolle benadering van de dood: de dood was weliswaar een angstige aangelegenheid vanwege de zonden, maar deze waren gedelgd door de kruisdood van Christus. Genade nam de plaats in van boetedoening en de dood kon met vertrouwen tegemoet worden gezien. Luther zag de dood als een slaap tot het moment van de wederopstanding. De aandacht verschoof van de overledene naar de zorg voor de nabestaande. Troost ging een cruciale plaats innemen, en daarmee ook de pastorale zorg rondom het sterfbed. Er verschenen vele publicaties die gericht waren op troosten en een belangrijke vorm hierin was de dialoogstructuur.

Hoewel aan de componist Johann Sebastian Bach in deze dissertatie geen casestudy wordt gewijd,<sup>116</sup> verdient het onderzoek van theologe en Bach-specialist Renate Steiger in dit kader tot slot wel enige aandacht. Zij bestudeerde dialoogstructuren in aan de dood gerelateerde composities. Daarbij boog ze zich over de vraag welke elementen van de *ars moriendi* in Bachs cantates muzikaal gerealiseerd worden en welke muzikale middelen daarbij werkzaam zijn.<sup>117</sup> In haar observaties onderscheidt zij muzikale elementen die met de tekst te maken hebben (zoals toonschildering), de functie van liederstrofen en koraalmelodieën, en het muzikaal vertalen van een theologisch betoog. Daartoe bekeek zij cantateteksten in de context van preken en *ars moriendi*-boeken.

Uit haar onderzoek blijkt dat de cantateteksten dicht bij de pastorale zorg staan. Ze dienen als troost en als omgang met doodsangst. In cantates blijkt dezelfde dialoogstructuur aanwezig als in de *ars moriendi*-literatuur. De cantateteksten hebben vaak de vorm van een

---

<sup>115</sup> Tilley 2007, p. 450-456.

<sup>116</sup> Vgl. mijn opmerkingen daarover in de Inleiding, p. 35.

<sup>117</sup> Zie Steiger.

dialogo, bijvoorbeeld tussen verschillende kanten van het geweten. Zo voert het geweten een dialoog met zichzelf, een dialoog tussen aanklacht en veroordeling. Maar er zijn ook dialogen tussen angst en hoop, tussen aanklacht/schuld en troost, twijfel en geloof, en tussen de duivel en de ziel. Veel voorkomend is de dialoog van de gelovige ziel met God, waarbij ook gebruik wordt gemaakt van een stemtypesymboliek. Zo vertegenwoordigt de alt de heilige geest, staat de bas voor het geloof, het fundament waarop alles rust, vertolkt de sopraan het gebed, de ziel en representeert de tenor het leven, de mens. Steiger refereert hier aan de theoloog Johann Saubert, die beelden koppelde aan tekst om de functie van bepaalde stemtypen duidelijk te maken.<sup>118</sup>

In de Lutherse *ars moriendi* literatuur wordt de dood op velerlei wijze weergegeven. Zo geeft de theoloog, hofpredikant en dichter van kerkliederen Johannes Olearius (1611-1684) tien namen voor de dood, waaronder zoete slaap, thuisreis en gezegende doortocht. De dichter, mysticus en cantor Martin Moller (1547-1606) schrijft over angst voor de dood en ziet de dood als slaap. Bachs cantates laten de dood in verschillende gestalten zien, zoals slaap (muzikaal weergegeven door een wiegelied), thuisreis en gezegende passage. Deze geruststellende aanduidingen waren elementen van een nieuwe taal die troost moest verschaffen en ook gemakkelijk muzikaal uit te drukken was door het beeldend karakter van de woorden. Steiger spreekt over “Elemente einer musikalischen Sprache des Trostes”.<sup>119</sup> Maar er zijn meer troostende elementen. Opvallend is het grote aantal koraalbewerkingen in de cantates die over dood en sterven gaan, stelt Steiger. Haars inziens komt de betekenis en functie van het koraal in de cantates voort uit de centrale betekenis van liederen in de evangelische zielzorg.<sup>120</sup> Koraalbewerkingen bevatten een arsenaal aan troostende melodieën die een rol speelden in de pastorale praktijk. De teksten bieden de gelovige steunende en troostende woorden. Hoe de tekstelementen dood en sterven in de muziek vorm krijgen bespreekt Steiger aan de hand van voorbeelden. Zij concludeert dat deze begrippen muzikaal onder meer uitgedrukt worden door tempowisselingen (van *allegro* naar *adagio*) en dissonante harmonieën (bijvoorbeeld verminderde septiem-akkoorden). Uit andere voorbeelden blijkt dat een stilstaan van de harmonie de dood of een intrede in de eeuwigheid kon verbeelden, zoals de tijd werd verklankt door te refereren aan klokslagen, doodsklokken, stilstand van de muziek. Steiger maakt overtuigend

---

<sup>118</sup> Steiger, p. 19-20. Zie voor een discussie over deze zogenaamde Saubert-symboliek ook Eline Holl, p. 21-26.

<sup>119</sup> Ibid., p. 27.

<sup>120</sup> Ibid., p. 32.



duidelijk hoe zowel verschillende thema's uit de Lutherse *ars moriendi* als de dialoogstructuur ook in Bachs muziek zijn verwerkt.

### *Affecten in de Barok*

Retorica en retorische figuren blijken dus van wezenlijk belang voor de troostende werking van de *Trostgedichte*. Daarom is het noodzakelijk eerst een beeld te krijgen van de wijze waarop in zeventiende-eeuwse muziek affecten werden uitgedrukt, en dus van de plaats en betekenis van de affectenleer en retorica in die periode, alvorens het betoog toe te spitsen op de muzikale semantiek van doodsthematic. Het met allerlei middelen uitdrukken van gemoedstoestanden en ideeën in muziek, het weergeven en opwekken van affecten werd als wezenlijk voor barokmuziek gezien. Rolf Dammann spreekt zelfs over de affecten als richtsnoer voor het muzikale denken in de Barok.<sup>121</sup>

Over de wijze waarop affecten uitgedrukt werden verschilden de meningen. Verschillende theoretici schreven in de zeventiende eeuw verhandelingen over affecten en uitdrukingsmiddelen als muzikaal-retorische figuren. De verhoudingen tussen muziek en retorica waren hecht in die periode. Het ging er om in de luisteraar geïdealiseerde emotionele toestanden op te roepen. Een affect is dan ook niet zozeer een persoonlijke emotie als wel een generaliseerde emotionele toestand.<sup>122</sup> Volgens Dammann is het eigenlijke streven van de Barok een zeer gestileerde en in ideaaltypische vormen gedwongen uitbeelding van geladen affecttoestanden.<sup>123</sup>

Door sommige theoretici werd gedacht dat er één universeel geldende affectenleer (*Affektenlehre*) zou bestaan. Uit onderzoek blijkt echter dat in de barokperiode geen sprake was van zo'n universele theorie over het oproepen van affecten in de muziek. Ook het bestaan van een algemene doctrine van muzikale figuren die een stereotiepe vooraf bestaande vaste betekenis zouden hebben is niet houdbaar. Muzikale figuren fungeerden veeleer als middelen om de tekst te verfraaien.<sup>124</sup> Weliswaar blijkt er een grote voorraad muzikale middelen te zijn om affecten in muziek uit te drukken, maar theoretici lijken ieder hun eigen systeem te

---

<sup>121</sup> Dammann, p. 217.

<sup>122</sup> George J. Buelow, 'Affects, theory of the', *Grove Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>. Geraadpleegd 13-3-2014.

<sup>123</sup> Dammann, p. 218.

<sup>124</sup> Blake Wilson, et al., 'Rhetoric and music', *Grove Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>. Geraadpleegd 13-3-2014. Vgl. Bartel, p. 29-56.

hebben. Belangrijke auteurs in dit verband zijn Joachim Burmeister (1564-1629), Athanasius Kircher (1602-1680) en Christoph Bernhard (1628-1692).<sup>125</sup>

Hoe verhouden zich de begrippen muzikale figuur, retorische figuur en *musica poetica*? George J. Buelow onderscheidt muzikaal-retorische begrippen en muzikale figuren. Volgens hem kunnen retorische regels een leidraad vormen bij het compositieproces, er van uit gaande dat er een analogie is tussen retorica en muziek. Retorica kan helpen om op muzikale ideeën te komen. Muzikale figuren zijn het resultaat van de vertaling van retorische begrippen in muzikale equivalenten, dat wil zeggen dat ideeën extra overtuigingskracht krijgen door ze te illustreren met versierende middelen, de muzikaal-retorische middelen of figuren. Maar er werden ook muzikale figuren bij verzonnen die niet uit de retorica kwamen. Dat maakt de benoeming en definiëring er van enigszins onoverzichtelijk.

Het gebruik van figuren in het compositieproces maakte deel uit van de *musica poetica*, de compositieleer uit de tijd van Heinrich Schütz. De Duitse musicoloog Hans Heinrich Eggebrecht wees erop dat de *musica poetica*, het voltooide kunstwerk, bleef voortbestaan na de dood van de kunstenaar te zijner nagedachtenis, maar ook tot Gods eer. De term zou volgens hem in 1537 zijn geïntroduceerd door Nicolaus Listenius, die in Wittenberg studeerde en werkte en in Lutherse kringen verbleef:

Musica poetica ..., deren Endzweck ist das abgeschlossene und vollendete Werk [opus consumatum et effectum]. Sie besteht nämlich im Machen oder Verfertigen [in faciendo sive fabricando, das heißt in einer solchen Arbeit, die auch nach dem Tode des Künstlers ein vollendetes und vollständiges Werk fortbestehen lässt [opus perfectum et absolutum relinquat]. Daher heisst Poeticus Musicus, der an dem Werk, das er zu hinterlassen gedenkt, arbeitet.<sup>126</sup>

Zo is het begrip verbonden met de Reformatie en met Lutherse kerkmuziek. De betekenis van muziek in de Protestantse muziektraditie is de Schepper te kennen en te loven.<sup>127</sup> Hiervoor is doorzichtigheid van de compositie belangrijk en dit wordt bewerkstelligd door goed contrapunt en het aan regels gebonden spel van consonanten en dissonanten. In dit kader noemt Eggebrecht de Schütz-leerling Christoph Bernhard, die een compositieleer schreef. Bernhard noemde de dissonerende vormen 'figuren' en geeft er de deels uit de retorica afkomstige namen aan. Dit is het fundament van Schütz' muziek. Het contrapunt daarin wordt door Egge-

---

<sup>125</sup> Vgl. Buelow (zie Bibliografie).

<sup>126</sup> Eggebrecht, p. 33.

<sup>127</sup> Zie ook Bartel, p. 10-28.



brecht ‘Ordnung’ genoemd, het traditionele aandeel in Schütz’ muziek. Daarbinnen zorgen de ‘figuren’ voor expressie, ‘Ausdruck’, genoemd. Dit is het moderne aandeel. Van deze figuren werden er in de toenmalige verhandelingen een honderdtal genoemd en gedefinieerd. Eggebrecht benadrukt het rationele karakter van de figurenleer: het ging volgens hem niet om een subjectieve, persoonlijke gevoelsuitdrukking, maar om het zo goed mogelijk uitbeelden van de tekst. De muzikale figuren zijn zowel afkomstig uit de retorica als uit de dichtkunst. In het muzikale betoog moeten de figuren niet als absolute betekenisdragers opgevat worden, maar veeleer als vrijheden, afwijkingen van het gewone als verfraaiing of afwisseling. Overigens konden volgens recente inzichten alle muzikale parameters in de Barok gebruikt worden om affecten uit te drukken:

All the elements of music – scales, rhythm, harmonic structure, tonality, melodic range, forms, instrumental colour and so on – were interpreted affectively. The styles, forms and compositional techniques of Baroque music were therefore always the result of this concept of the Affects.<sup>128</sup>

#### *Muzikale semantiek van doodsthematiek*

In de wetenschappelijke literatuur zijn verschillende muzikale expressiemiddelen vermeld en behandeld, waarvan hier een samenvattend overzicht wordt gegeven.

Kristina Goedecke spreekt over threnodische uitdrukkingsmiddelen en een threnodisch vocabulaire.<sup>129</sup> In de loop van de geschiedenis ontstond, mede onder invloed van de klassieke retorica en de affectenleer, voor het muzikaal weergeven van doodsthematiek een groot aantal uitdrukkingsmiddelen, die door de eeuwen heen stand hielden. De middelen die Goedecke noemt betreffen toonsoorten, ritmische modellen (dansen als pavane, allemande of treurmars), dissonantenrijkdom, pauzes, fermates, langzame tempi. Deze hebben een vaste betekenis gekregen. Tot het threnodisch vocabulaire rekent zij een lamento-bas,<sup>130</sup> crucifixthema<sup>131</sup> en melodische Seufzer. Ook de twintigste-eeuwse muzikale doodsvoorstelling maakt haars inziens vaak gebruik van traditionele uitdrukkingsmiddelen.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Blake Wilson, et al., ‘Rhetoric and music’, *Grove Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>. Geraadpleegd 13-3-2014.

<sup>129</sup> Goedecke, p. 43.

<sup>130</sup> Een fragment van de chromatische toonladder, in het bijzonder een opeenvolging van dalende halve tonen binnen de omvang van een reine kwart.

<sup>131</sup> Een door halve toonsafstanden ingedeelde verminderde kwart, bijvoorbeeld g-fis-bes-a.

<sup>132</sup> Goedecke, p. 233.

Horst Goerges betoogt dat muziek de dynamiek van de doodservaring kan weergeven en noemt onder meer toonsafstanden (bijvoorbeeld de halve toonsafstand), plotselinge mineur vertroebeling, harmonische of ritmische verandering en instrumentale kleur. Dood en leven worden volgens hem door Bach antithetisch uitgebeeld. Ze worden met muzikale middelen tegenover elkaar gezet, zoals in dialogen of via contrast bewerkstelligende tempowisselingen.<sup>133</sup>

Robert Müller-Hartmann noemt voornamelijk het symbool van de lamento-bas, een symbool dat zowel Bach als Mozart obsedeerde, maar volgens hem soms ook helemaal niets betekent.<sup>134</sup>

Anna Linton, Anna Carrdus en Janette Tilley behandelen dialoogstructuren. Van hen richt Linton zich grotendeels op begrafenispoëzie. Zij constateert een tripartiete structuur afkomstig uit de retorica als wezenlijk element van het *epicedium*, bestaande uit *laudatio*, *lamentatio*, *consolatio*. De teksten hebben de vorm van troostende dialogen en uit de bijbel afkomstige troostredenaties. Binnen deze structuur worden, vooral in troostende dialogen, retorische middelen gebruikt als *prosopopoeia* en *apostrophe*, en verder is het acrostichon een veel voorkomend middel.<sup>135</sup>

Ook Carrdus houdt zich bezig met troostende dialogen, maar zij richt zich op elementen van troost en zelftroost in de teksten. Zij ziet de dialoog als vehikel van rouw en troost, waarbij vooral retorische middelen worden gebruikt. Onder deze laatste vallen de vier retorische figuren *apostrophe*, *prosopopoeia*, *sermocinatio* en *dialogismus*. In haar bespreking van de treurliederen van Johann Hermann Schein constateert zij dat hij grotendeels de figuur *apostrophe* gebruikt. Daarbij wordt de dialoog muzikaal ondersteund door de dwingende structuur van metrum, rijm, acrostichon en muzikale zetting.<sup>136</sup>

Tilley concentreert zich hoofdzakelijk op de Ziel – God dialoog, of de dialoog met een alter-ego. Het is een soort interne conversatie waarin door de zondige ziel vergeving en steun wordt gezocht en van God genade en vergeving wordt verkregen. Ook zij vestigt de aandacht op het gebruik van retorische figuren, met name *apostrophe*, *prosopopoeia*, en *sermocinatio*. Zij laat zien hoe troostgevende dialogen vaak bestaan uit naast elkaar geplaatste passages uit bijbelboeken, begeleid door een afsluitend koraal, waarin de Heer geprezen wordt. Hierbij wordt gebruik gemaakt van stemtypesymboliek. De bas zingt dan bijvoorbeeld de bijbelteksten en het koor antwoordt met een koraal. De bas representeert vaak God of Jezus. Tilley

---

<sup>133</sup> Goedecke, p. 54f.

<sup>134</sup> Zie Müller-Hartmann, *passim*.

<sup>135</sup> Zie Linton, *passim*.

<sup>136</sup> Carrdus 1998, p. 417.

bespreekt nog een groot aantal muzikale expressiemiddelen die van belang zijn in funeraire composities, hetzij om smart uit te drukken, hetzij om troost en kalmte weer te geven. Zo noemt zij ongebruikelijke stemvoeringen, verminderde septiem-sprongen, halfverminderde samenklanken, chromatische dalingen als het gaat om de funeraire thematiek in Eberlins compositie *Ich kan nicht mehr ertragen...* en metrische regelmatigheden en homofonie in dezelfde compositie als middelen om het kalmeren van de emoties te representeren.<sup>137</sup>

Renate Steiger constateerde, zoals hierboven opgemerkt, bij Bachs representatie van doodsthematiek dat de tekst vaak de vorm heeft van een dialoog, waarbij onder meer gebruik wordt gemaakt van een stemtypesymboliek. De dood wordt bij Bach op verschillende manieren beeldend muzikaal weergegeven, onder andere als slaap. Toonschildering is een van de expressieve elementen, maar daarnaast worden ook middelen gebruikt als tempowisseling, dissonante harmonie of stilstaan van de harmonie, en nabootsing van klokslagen om de verschillende aspecten van doodsthematiek uit te drukken.

Voortbouwend op eerdere onderzoeksresultaten kunnen de volgende aspecten van een compositie in de analyse worden betrokken.

#### 1. Muzikale aspecten:

- Vormaspecten, bijvoorbeeld de tripartiete structuur van het epicedium, de dialoogstructuur, de retorische opbouw, het genre;
- Tonale en melodische aspecten zoals karakteristieken van toonsoort/modus, toonhoogte en -duur, melodische vorm (bijvoorbeeld stijgend, dalend), sequensen, cadensen, melodische motieven, seufzers, modulaties;
- Harmonische aspecten, zoals stemvoering, dissonantenrijkdom, harmonische verandering, cadensen, verminderde of halfverminderde sprongen of samenklanken (verminderde septime), chromatiek;
- Dynamische aspecten zoals plotselinge dynamische veranderingen, contrasten;
- Aspecten van muzikale tijd: tempo, ritme, (dans), maatsoort, ritmische modellen (zoals dactylisch ritme), generale pauzes, tempowisseling, accenten zoals syncopen;
- Instrumentale bezetting/kleur, zoals soort en aantal instrumenten (bijvoorbeeld gamba consort), speciale uitvoeringstechnieken (vibrato, tremolo, pizzicato, etc.) alsook de aanwezigheid van een vocale bezetting (homofoon/polyfoon, melodie met begeleiding).

---

<sup>137</sup> Tilley 2007, p. 452-456.

## 2. Tekstuele aspecten:

- Aanwezigheid / herkomst / kenmerken van de tekst, zoals acrostichon en stemtype-symboliek.

## 3. Aspecten met betrekking tot retorica en affectuitdrukking:

- Middelen van tekstuitdrukking zoals muzikaal-retorische figuren en middelen van affectuitdrukking (bijvoorbeeld toonsoortkarakteristieken), toonschildering;
- Threnodisch vocabulaire (term van Goedecke): lamento-bas, crucifixthema, Seufzer over halve toonsafstand, dalende motieven, orgelpunt van toonherhalingen als doods-klokken, orgelpunt dat stilstand verbeeldt (dood);
- Andere aspecten betreffen de rubricering: het genre (bijvoorbeeld lied), aanleiding voor de compositie (gelegenheidscompositie, opdrachtwerk, functie, religieus, ceremonieel of persoonlijk bedoeld).

De verschillende parameters overziend kan de vraag gesteld worden of het mogelijk is om een muzikale semantiek van doodsthematiek vast te stellen, en zo ja, in welke mate deze universeel en/of tijdsbepaald is. Ter illustratie van de uiteenzetting over de Lutherse *ars moriendi*, Lutherse funeraire teksten en troostende dialogen, zullen in de twee nu volgende hoofdstukken enkele exemplarische composities worden beschreven.

# I

## DE DOOD VAN EEN EIGEN KIND

### JOHANN HERMANN SCHEIN: ACHT PERSOONLIJKE TREURLIEDEREN

Johann Hermann Schein (1586-1630) behoort met Samuel Scheidt (1587-1654) en Heinrich Schütz (1585-1672) tot de drie belangrijkste Duitse componisten van de zeventiende eeuw. Schein was cantor van de Thomaskirche in Leipzig van 1616 tot 1630. Hij was de zoon van een dominee-schoolmeester die stierf toen zijn zoon zeven was. Het leven van Schein is getekend door ziekte en dood. Zijn eerste vrouw, Sidonia, met wie hij trouwde in 1616, stierf in 1624 in het kraambed. Zij liet hem achter met drie kinderen. Twee kinderen waren reeds eerder overleden. Een jaar later trouwde hij met Elisabeth von der Perre, met wie hij nog vijf kinderen kreeg, van wie er vier als kind stierven. Van zijn in totaal tien kinderen bereikten er slechts twee de volwassenheid: Johann Samuel, die organist werd, en Maria Salome. Scheins eigen gezondheid was slecht. Vanaf 1618 was hij doorlopend ziek. Hij leed aan verschillende kwalen zoals tuberculose, scheurbuik, jicht en nierstenen. Hij stierf op 44-jarige leeftijd.<sup>138</sup>

Een deel van het oeuvre van Schein bestaat uit gelegenhedswerken, o.a. voor huwelijken en begrafenissen, veelal geschreven in opdracht van leden uit de bovenlaag van de Leipzige burgerij.<sup>139</sup> Opdrachten voor gelegheidsmuziek waren lucratief. Ze zorgden voor extra inkomen. Schein gebruikte ze ook om sociale en vriendschappelijke relaties te onderhouden. Gelegenheidsstukken waren in principe bedoeld voor een enkele uitvoering en de componist moest daarbij rekening houden met de wensen van zijn opdrachtgevers, hun sociale positie, lokale voorschriften en muzikale conventies. Zo hadden zich in de Leipzige gemeente, die ook Scheins werkgever was, strikte regels ontwikkeld voor het gebruik van muziek bij speciale gelegenheden. Voor begrafenissen moest de muziek sober zijn, liefst op Duitse tekst, en instrumenten waren verboden. Slechts Basso continuo was toegestaan.<sup>140</sup> Begrafenisliederen werden meestal snel geschreven. Enkele dagen na het overlijden vond de begrafenis plaats en

---

<sup>138</sup> Vgl. Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen Teil 3*, hrsg. v. Claudia Theis (Bärenreiter: Kassel [etc.] 2008); *Cantional, oder Gesangbuch Augsburger Konfession 1627-1645*, ed. Adam Adrio (Kassel etc. 1967), Kerala J. Snyder, Gregory S. Johnston; ‘Schein, Johann Hermann’, *Grove Music Online*; J. Höpners ‘Leichensermon’ auf J.H. Schein in: A. Pruffer, Johann Hermann Schein (Leipzig 1895), p. 134-137.

<sup>139</sup> Zie voor deze en andere gegevens: Johnston 1998; Johnston 2002; Rose (zie Bibliografie).

<sup>140</sup> Rose, p. 255f.; Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen*, hrsg. v. Claudia Theis [zie noot 138], Vorwort, p. X.

moest het lied klaar zijn. Voor Schein betekenden gelegenheidscomposities dan ook nogal eens nachtwerk.<sup>141</sup> De meeste van Scheins rouwliederen zijn geschreven als zogeheten *Cantionalsatz*: een homoritmische zetting van een strofische tekst voor vier tot zes stemmen, met de melodie in de bovenstem en een optionele becijferde bas.<sup>142</sup> Aangenomen wordt dat hij zelf de teksten schreef, waarbij hij de naam van de overledene als acrostichon verwerkte.<sup>143</sup>

De treurliederens verschenen over het algemeen als op zichzelf staande gedrukte composities (*Einzeldrücke*), of als onderdeel van een *Leichenpredigt*.<sup>144</sup> Maar vaak bleef het niet bij een eenmalige uitgave en werd er ook aan de markt gedacht. Ze werden dan later in verzamelingen opgenomen, meestal na eerst bewerkt te zijn. Zo'n verzamelbundel van vooral huwelijks- en treurmuziek is het *Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Confession*.<sup>145</sup> Het was de laatste verzameling geestelijke muziek die Schein samenstelde met grotendeels door hem zelf gecomponeerde en gedeeltelijk ook gedichte hymnen.<sup>146</sup> Aan de opname in het *Cantional* ging een flinke herziening van de composities vooraf. Ze waren immers meestal snel geschreven. De muzikale kwaliteit werd verhoogd en ze werden geschikt gemaakt voor een bredere toepassing. Persoonlijke toespelingen op de persoon voor wie ze bestemd waren werden weggelaten, het aantal stemmen werd teruggebracht van vijf naar vier, onconventionele sprongen (verminderde kwarten en kwinten) werden vervangen door zingbaarder varianten en de soms gedurfde harmoniek werd 'gladgestreken' om potentiële gebruikers niet af te schrikken.<sup>147</sup> Een uitzondering op deze bewerking vormen acht persoonlijke treurliederens.

Naar aanleiding van de dood van zijn eerste vrouw en zeven van zijn kinderen schreef Schein acht treurliederens, die vrijwel ongewijzigd in het *Cantional* werden opgenomen. Aan-

---

<sup>141</sup> Johnston 2002, p. 105.

<sup>142</sup> Johnston 1998, p. 96.

<sup>143</sup> Rose, p. 256.

<sup>144</sup> Johnston 1998.

<sup>145</sup> Johann Hermann Schein, *Cantional*, hrsg. v. Adam Adrio [zie noot 138].

<sup>146</sup> Melodieën waren afkomstig van een groot aantal componisten, waar onder Luther, de 16<sup>e</sup>-eeuwse componist Johann Walter en enkele anonieme componisten. Veel teksten waren van de hand van Schein, Luther en anonieme tekstdichters, naast een groot aantal anderen. Vanaf het lied voor Sidonia (*Cantional* no. 245) zijn melodie en tekst praktisch altijd van Schein. Zie voor een overzicht Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen*, 2008, H. IV, Die Verfasser und Herausgeber, p. 192-193.

<sup>147</sup> Johann Hermann Schein, *Cantional*, hrsg. von Adam Adrio [zie noot 138]; *Gelegenheitskompositionen*, hrsg. v. Claudia Theis [zie noot 138], Vorwort, p. X. De gedurfde harmoniek en melodische sprongen waren in treurliederens waarschijnlijk onder meer bedoeld om gevoelens van rouw mee tot uitdrukking te brengen. Voorbeelden zullen gegeven worden in hierna te bespreken liederens.

vankelijk verschenen er vijf in de eerste editie uit 1627 (nrs. 245-249); na Scheins dood verscheen een tweede editie in 1645, waarin nog eens drie treurliederen voor zijn kinderen werden opgenomen. Hun oorspronkelijke vijfstemmigheid bleef gehandhaafd. Alleen het treurlied voor Sidonia, dat oorspronkelijk vierstemmig was, werd uitgebreid naar vijf stemmen. De betreffende acht treurliederen worden hieronder weergegeven met hun nummering in het *Cantional*:<sup>148</sup>

- 245 *Sei fröhlich, meine Seele*. 1624; voor zijn eerste vrouw Sidonia, geb. Hösel † (2.7.) 1624.
- 246 *So fahr ich hin mit Freuden*. 1619; voor zijn dochter Susanne, † (18.) 7. 1619.
- 247 *Seligkeit, Fried, Freud und Ruh*. 1623; voor zijn dochter Susanna-Sidonia, † 21. (23.) 8. 1623.
- 248 *Ich will still und geduldig sein*. 1625; voor zijn dochter Johanna-Judith, † (15.) 8. 1625.
- 249 *Ist denn fürn bittern Tod*. 1626; voor zijn dochter Johanna-Elisabeth, † 13. (16.) 3. 1626.
- 301 *Ich heul und wein*. 1627; voor zijn dochter Johanna-Susanna, † (10.) 8. 1627.
- 302 *In Seufzen tief*. 1628; voor zijn zoon Johannes-Zacharias, † 5. (7.) 10. 1628.
- 304 *Herr, Herr, wie lang, wie lang*, 1630; voor zijn zoon Hieronymus, † 30. (31.) 1.1630.<sup>149</sup>

Van alle acht treurliederen schreef Schein zowel de tekst als de muziek.<sup>150</sup> Er is geen gebruik gemaakt van bestaande bijbelteksten, al komen er wel verwijzingen naar bijbelpassages en bijbelcitaten in de liederen voor. In alle teksten verwerkte hij de namen van zijn dierbaren als acrostichon. Het aantal strofen wisselt per lied en wordt hoogstwaarschijnlijk bepaald door de voornaam van de overledene. Overigens was het veelvuldig gebruik van erudiete taalspelletjes als acrostichons typerend voor de gelegenheidsgedichten die de leden van de intellectuele elite in die tijd met elkaar uitwisselden.<sup>151</sup> Maar uit het persoonlijke en emotionele karakter

---

<sup>148</sup> De cijfers tussen haakjes betreffen de begrafenisdatum.

<sup>149</sup> Johnston 2002, p. 105.

<sup>150</sup> Zie kritisch bericht *Cantional* [vgl. noot 138].

<sup>151</sup> D. Paisey, 'Some Occasional Aspects of Johann Hermann Schein', *British Library Journal* 1 (1972), p. 171.

van de liederen kan opgemaakt worden dat ze vooral bedoeld zijn als troost voor de componist en minder bepaald door sociale conventies.<sup>152</sup>

### *Tekst en muziek*

Teneinde na te gaan hoe in de muziek van Schein rouw en troost muzikaal en tekstueel worden vormgegeven, zullen hieronder vier van de acht liederen op een aantal parameters met elkaar worden vergeleken. Ik heb voor een viertal liederen gekozen om enerzijds redundatie te vermijden; anderzijds vertegenwoordigen de gekozen vier liederen een uniek aspect, dan wel kenmerken die representatief zijn voor alle liederen. De eerste twee liederen kwamen in aanmerking omdat het respectievelijk het lied voor de overleden echtgenote en het eerste lied voor een overleden kind betreft. Voor het vijfde lied in de serie is gekozen vanwege het van de overige liederen afwijkende tonale karakter. Het zesde lied heeft kenmerken gemeenschappelijk met de twee daaropvolgende liederen. In de behandeling van de liederen zal met name aandacht besteed worden aan de dialogvorm, het gebruik van het acrostichon, de modus of toonsoort, harmonische aspecten, maatsoort en metrum en enkele retorische figuren.

Alle liederen zijn als *Cantionalatz* gecomponeerd. Een dergelijke zetting was toegestaan voor begrafenissen. Zoals reeds opgemerkt zijn de liederen voor Scheins dierbaren na opname in het *Cantional* niet ‘verzacht’. Alle liederen zijn vijfstemmig, terwijl de liederen voor anderen dan Scheins familie vierstemmig zijn. Lied nr. 245 was oorspronkelijk ook vierstemmig. Van één lied is geen *Einzeldruck* bekend, namelijk lied nr. 246, het lied voor Susanna, het eerste kind dat hij verloor.<sup>153</sup> De acht liederen bestaan uit twee groepen. De nrs. 245 t/m 249 zijn in 1627 uitgegeven. Het betreft de liederen voor Scheins echtgenote en vier dochters. De tweede groep, nrs. 301 t/m 304, is in 1645 uitgegeven. Het betreft de liederen voor één dochter en twee zoons. Het laatste kind overleed in Scheins eigen sterfjaar. In tegenstelling tot groep 1 zijn in groep 2 de oorspronkelijke sleutels niet vermeld.

Van de boven beschreven tripartiete structuur ontbreekt in alle liederen het element *laudatio*. Er is wel een bepaald patroon. God wordt aangeropen, aanvankelijk met vertrouwen, maar bij elk volgend sterfgeval wanhopiger en soms verwijtend over het grote leed dat de componist treft. Daarna vraagt Schein vergeving, verwijst hij regelmatig naar de kruisdood van Gods zoon die daarmee de dood overwonnen heeft, en vindt hij na een laatste afscheid tenslotte troost in de hoop op een weerzien met zijn verwanten in het hiernamaals. De elemen-

---

<sup>152</sup> Rose, p. 274.

<sup>153</sup> Johnston 2002, p. 116.



ten *lamentatio* en *consolatio* zijn wel aanwezig. Uiteindelijk is sprake van aanvaarding van het verlies.<sup>154</sup>

“Sei fröhlich, meine Seele”

Het eerste lied uit de serie van acht treurliederen, *Sei fröhlich, meine Seele* (nr. 245), was bestemd voor Scheins (eerste) echtgenote Sidonia. Het betreft in de chronologie van Scheins compositieproces niet het eerst gecomponeerde lied; blijkbaar koos de componist er dus voor, de reeks te openen met een lied voor zijn vrouw. De Lutherse achtergrond van de liederen komt in dit lied onder meer tot uitdrukking in de diverse verwijzingen naar bijbelpassages, die in de editie van de *Gelegenheitskompositionen*, uitgegeven door Claudia Theis, ook vermeld staan.<sup>155</sup> Zo bevat de tekst van de eerste strofe vijf van zulke vermelde verwijzingen.<sup>156</sup> In de moderne editie van het *Cantional* door Adam Adrio zijn deze bijbelcitataten niet vermeld.<sup>157</sup> Het lied bestaat uit tien strofen. In alle strofen is de overleden Sidonia aan het woord. In de eerste strofe spreekt zij in een dialoog met haar eigen ziel deze opbeurend toe:

Sei fröhlich, meine Seele,	Jes 61
freu dich in deinem Gott,	
numehr dich selbst nit quäle,	Ps 116
er hilft dir heut aus Not	
Obschon durch Schmerz und Leiden	Apg 14
vom Leibe du musst scheiden,	
er meints gar gut mit dir,	Röm 8
jetzt und wirst du getragen	Lk 16
(Ach warum wollst du zagen)	
In Abrahams Schoss von hier.	

---

<sup>154</sup> Dit is in overeenstemming met de Lutherse *ars moriendi* zoals deze ook in verschillende Bach-cantates tot uitdrukking komt, bijvoorbeeld in *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106.

<sup>155</sup> Schein, Johann Hermann, *Gelegenheitskompositionen*, hrsg. v. Claudia Theis. Neue Ausgabe, Bd. 10.3, p. 28f.

<sup>156</sup> Schein, Johann Hermann, *Gelegenheitskompositionen Teil 3*, hrsg. v. Claudia Theis (Kassel 2008), p. 29.

<sup>157</sup> *Cantional, oder Gesangbuch Augsburgerischer Konfession 1627-1645*, hrsg. v. Adam Adrio, Bd. 2 (Kassel 1967).

In strofe 3 wordt er enig verzet zichtbaar. Zij benoemt hoezeer zij zich in de steek gelaten voelt door God, onmiddellijk gevolgd door een spijtbetuijing:

Der Herr hat zwar verlassen	Jer 54
mich ein klein Augenblick,	
will mich darum nicht hassen	Ps 85
wärs Leiden noch so dick.	

Dat God door de kruisdood van zijn zoon de dood overwonnen heeft maakt strofe 7 duidelijk:

Also hat Gott geliebet	Joh 3
die arge, böse Welt,	
dass er sein Sohn dargibet	
zu einer Lösegeld,	
dass niemand würd verloren,	
in Christo wiedrgeboren,	
das gläub ich festiglich;	
drum will ich mich nun scheiden	Lk 2
und fahren hin in Freuden,	
bei Gott sein ewiglich.	

Na deze strofe noteert de componist dat de drie volgende strofen naar believen weggelaten kunnen worden.<sup>158</sup> Deze drie strofen zijn het meest persoonlijk.<sup>159</sup> Blijkbaar wilde Schein niet zelf de beslissing nemen om het lied aan te passen voor algemeen gebruik en daarmee het meest persoonlijke deel te verwijderen: hij liet het aan de lezer over.<sup>160</sup> Sidonia richt zich in die laatste strofen niet meer tot haar ziel, maar tot haar rouwende echtgenoot en andere naasten. Zij neemt het op voor God en zegt in strofe 8 troostend tegen haar man dat God het niet kwaad bedoelt:

Stellt ein eur schmerzlich Weinen, / mein liebster Mann und Herr, /

---

<sup>158</sup> *Cantional* (1967), p. 166.

<sup>159</sup> Het lied maakte oorspronkelijk deel uit van de Leichenpredigt voor haar overlijden. De titelpagina vermeldt daarin het opschrift: "Osculum amoris ultimum Letzter Valet oder Liebes Kuss". Johnston 1998, p. 101.

<sup>160</sup> Misschien zegt het iets over de emotionele betekenis van de tekst voor de componist. Zie ook Johnston 2002, p. 119.

Gott tut nichts böse meinen, / betrübt euch nicht so sehr. /

Vervolgens verzekert zij in strofe 9 haar nabestaanden van Gods troost en steun:

Gott segn euch allzusammen, / Gott tröst und schütze euch

[...]

Auf Gott allein tut bauen, / demselben nur vertrauen, / habt untr euch Fried allzeit.

In het tiende en laatste vers richt zij een laatste groet aan haar dierbaren. Dus niet de achterblijvende Schein neemt afscheid van zijn vrouw, maar de overleden echtgenote neemt afscheid van de achterblijvende familie. Zo zorgt zij vanuit het hiernamaals voor haar dierbaren:

Hiermit ich nun will schweigen, / meinn Mund nicht auftun mehr, /

mich geben Gott zum eigen. / Gebt ihr ihm auch die Ehr. /

befehl ihm alle Sachen. / er wird er doch wohl machen. /

Gott gsegn euch, liebster Mann, / mein Mutter, Kindr, Verwandten, /

mein Brüder, Schwestr, Bekannten, / Gott nehm sich eurer an.

Muzikaal klinkt dit lied als een gewone kerkmelodie. De sopraanpartij is weergegeven in **muziekvoorbeeld I.1**. De modaliteit is de naar g getransponeerde dorische modus. De maatsoort is alla breve. Harmonisch lijken er geen bijzonderheden op te treden. De opgewekte, opbeurende stemming beantwoordt aan het karakter van de tekst. Er is sprake van een enkele grote sprong ter wille van de expressie: d → a in de tweede regel bij de tekst “[er hilft dir] heut aus Not”.

In alle acht liedteksten wordt gebruik gemaakt van een tweetal dialogvormen. In dit lied voor Sidonia betreft het de retorische figuur *prosopopeia*: de overledene wordt sprekend opgevoerd en richt zich meestal tot de nabestaanden. Door het gebruik van deze figuur werkt de illusie in de tekst zo sterk dat je bijna vergeet dat hij door de achterblijvende componist verzonnen is en niet echt afkomstig van zijn overleden vrouw. Zo troost de componist dus zichzelf. Een ander gedenkmiddel is het gebruik van het acrostichon. Dit gebruik bepaalt het aantal strofen. In dit lied vormt de naam SIDONIA SGH het uitgangspunt.<sup>161</sup> (Zie voor de volledige liedtekst APPENDIX I.1.)

---

<sup>161</sup> SGH betekent: Schein, Geborene Hösel (zie Johnston 2002, p. 119, noot 40).

Muziekvoorbeeld I.1. Johann Hermann Schein, *Sei fröhlich, meine Seele*, superius.

245. Ein Christliches Sterbeliedlein Sei fröhlich, meine Seele  
 Johan. Herm. Scheins.  
 In obitum Uxor̃is suae desiderat̃imae SIDONIAE prior. Matr. à 5. \*)

s.

1. Sei fröhlich, mei-ne See-le, freu dich in dei-nem Gott;  
 nu-mehr dich selbst nicht quä-le, er hilft dir heut aus Not.  
 Ob-schon durch Schmerz und Lei-den vom Lei-be du mußt schei-den,  
 er meints gar gut mit dir; itz-und wirst du ge-tra-gen  
 (Ach war-um wollst du za-gen!) in Abr-hams Schoß von hier.

“So fahr ich hin mit Freuden”

Het lied *So fahr ich hin mit Freuden* (246) is geschreven voor Susanna. Zij was het eerste van de twee kinderen, die vóór hun moeder overleden, in 1619. Het overleden kind neemt afscheid en spreekt haar ouders in het hele lied troostend toe. Zie bijvoorbeeld de eerste strofe:

So fahr ich hin mit Freuden, verlass die schnöde Welt/  
 ein End hat all mein Leiden, mein Seelen Gott gefällt.  
 Christus mein Brüderlein/hat mich nun aufgenommen/  
 Heisst mich zu ihn willkommen  
 Wie soll ich traurig sein?

In de volgende strofen beschrijft Susanna de hemelse vreugde (strofe 2), hoe liefdevol engelen en heiligen met haar omgaan (strofe 3), en daarna troost zij haar ouders (strofe 5). In strofe 5 voegt zij daaraan toe dat zij bij Christus blijft en niet terugkeert naar haar familie. De familieleden zullen naar haar komen:

Ich komm zu ihn nicht wieder  
 begehrt auch nicht hinnieder;  
 sie werden komm zu mir.

Ze besluit met de bemoedigende mededeling aan haar familieleden dat God hen zal bijstaan, die daarvoor dient te worden geprezen:

Gott wird euch auch beistehen,  
dass ihn nicht mögt vergehen [Schmerz]. Ach gebet Gott die Ehr.

De stemming in dit lied is muzikaal gezien anders dan in het lied voor Sidonia, zoals ook de melodie van de superius duidelijk maakt:

**Muziekvoorbeeld I.2.** Johann Hermann Schein, *So fahr ich hin mit Freuden*, superius.

246. Ein anders. Joh. Herman. Scheins. So fahr ich hin mit Freuden  
In obitum filiulae suae dilectiſ. SUSANNAE prior. matrim.?)  
Bey Begräbnissen kleiner Kinderlein zu singen.

1. So fahr ich hin mit Freu - den, ver - laß die schnö - de Welt. Ein End hat all mein  
Lei - den, mein See - lein Gott ge - fällt. Chri - stus mein Brü - der - lein  
hat mich nun auf - ge - nom - men, heißt mich zu ihm will - kom - men. Wie sollt ich trau - rig sein?

Dit lied heeft een sterker mineurkarakter dan het vorige. Er zijn ook meer dissonante sprongen, abrupte overgangen (bijvoorbeeld: Gefällt → Christus) en grote, niet toegestane (kwart- en kwint-)sprongen (bijvoorbeeld op het woord “verlaß”, dat hierdoor extra geaccentueerd wordt). Er wordt vooral rouw uitgedrukt, en het is alsof de woorden toch niet echt troost brengen.

Qua modaliteit is sprake van de tiende modus (in 21<sup>ste</sup>-eeuwse oren voor velen klinkend als a mineur); ook dit lied is in alla breve-maat genoteerd. Opnieuw wordt gebruik gemaakt van zowel de retorische figuur *prosopopoeia* als van een acrostichon, nu uitgaande van de naam SUSANNA (zie voor de volledige liedtekst APPENDIX I.2).

Na de dood van Scheins vrouw Sidonia en van hun tweede kind, Susanna-Sidonia, sticht Schein een nieuw gezin, waarvan de meeste kinderen echter ook sterven. De overleden kinderen komen in de liederen evenwel niet meer zelf aan het woord: de componist richt zich

in het vervolg alleen nog tot God in de vorm van een klacht die overgaat in de vraag om troost, soms gevolgd door een *apostrophe* naar het overleden kind. De dialoogvorm *prosopopoeia* komt niet meer voor. Veel liederen eindigen met een afscheid en de hoop op hereniging van Schein met zijn kinderen in het hiernamaals.

“Ist denn fürn bitterm Tod”

Het derde te bespreken lied, *Ist denn fürn bitterm Tod* (nr. 249), werd in 1626 gecomponeerd voor Scheins dochter Johanna Elisabeth. Het is qua tekst het meest smartelijke van de acht treurzangen. De oorspronkelijke titel luidde *Schmerzliche Trauerklage*. Het lied is een conversatie tussen de componist en God. Het leed van Schein wordt hier wel erg voelbaar. Deze tekst klinkt radeloos en schrijnend, zoals direct blijkt uit strofe 1:

Ist denn fürn bitterm Tod / kein einig Kräutelein?/  
O lieber Herre Gott, / lass dirs geklaget sein:  
ist denn auf Erd kein einig Arzenei, /  
die für den Tod recht kräftig sei?

In strofe 2 is de componist verwijtend en voelt hij zich bedrogen:

Hast du denn ganz und gar / Vergessen deine Gnad  
Du sprichst ja: Rufe mich nur an  
In Not, ich will dich nicht verlan

Het verwijt van de componist aan God wordt gevolgd door zijn spijtbetuiging:

[...]

Ich weiss, du meinsts dennoch nicht bös, / ob du mir gleich gibst gute Stöss.

Sehn wir sie hier nicht mehr, / ist nichts gelegen dran, wiewohl es schmerzet sehr, / wir  
schicken sie voran / und kommhn hernach in kurzer Zeit / zu ewger Freud und Seligkeit. /  
Amen.

In strofe 7 komt opstandigheid naar voren. De dood had Scheins roosje moeten laten staan en Gods gedachten zijn niet die van de componist:

[...] bald hätt der Tod musst fort,  
mein Röslein lassen stehn.  
Abr dein Gedanken sind nicht mein  
Drum hat es also müssen sein.

De laatste regel vertolkt opstandige berusting: het heeft zo moeten zijn. Hier klinkt de desillusie. Schein heeft niets aan God en de stemming is depressief. In de laatste, tiende strofe troost hij zichzelf met de hoop zijn kind terug te zien. In de voorstelling dat God hem in het hiernamaals met zijn vrouw en kinderen zal herenigen vindt Schein uiteindelijk troost:

Sehn wir sie hier nicht mehr, /  
ist nichts gelegen dran, wiewohl es schmerzet sehr, /  
wir schicken sie voran /  
und kommn hernach in kurzer Zeit /  
zu ewger Freud und Seligkeit. / Amen.

Vier jaar later zou Schein zelf overlijden.

Ook dit lied is in een Alla Breve-maat geschreven. De toegepaste dialoogvorm is *apostrophe*. Het aantal strofen wordt – opnieuw – bepaald door het gebruik van een acrostichon, nu op de naam van JOHANNA-ELISABETHA S (zie voor de volledige liedtekst APPENDIX I.3). Wat opvalt, is dat de muziek niet in overeenstemming is met de rauwheid en schrijnendheid van de tekst. Boven dit lied staat in het origineel: *Schmerzliche Trauerklage*, maar het contrast tussen tekst en melodie is groot. Het is het enige lied met een majeurkarakter en dissonanten zijn afwezig. Weliswaar is er een verdrietige ondertoon, maar de melodie klinkt als een aangename en troostrijke kerkmelodie, zoals uit de sopraanpartij duidelijk wordt: zie **muziekvoorbeeld I.3**.

Het lijkt erop dat Schein na het zoveelste verlies van een kind, waarschijnlijk het eerste kind uit zijn tweede huwelijk, bij deze schrijnende tekst gekozen heeft voor de vertrouwdheid en geborgenheid van een harmonieus kerklied.

Muziekvoorbeeld I.3. Johann Hermann Schein, *Ist denn fürn bittern Tod*, superius.

249. Ein anders. Joh. Herm. Scheins. *Ist denn fürn bittern Tod*  
In obitum filiolarum suarum dulcissimarum JOHANNAE - ELISABETHAE,  
poster. matrim. à 5. \*)

1. Ist denn fürn bit - tern Tod, kein ei - nig Kräu - te - lein?  
O lie - ber Her - re Gott, laß dirs ge - kla - get sein:  
ist denn auf Erd kein Ar - ze - nei, die für den Tod recht kräf - tig sei?

“Ich heul und wein”

De hoop op weerzien met vrouw en kinderen in het hiernamaals klinkt ook uit het laatste te bespreken lied, *Ich heul und wein* (301). Schein schreef het lied bij het overlijden van zijn dochter Johanna-Susanna in 1627. Het is getiteld *Patiens impatientia*, een titel die een tegenstrijdigheid uitdrukt. In het hele lied richt Schein zich tot God, aanvankelijk vol verwijten, later met schuldgevoel en tenslotte berustend. In de voorstelling dat God hem in het hiernamaals met zijn vrouw en kinderen zal herenigen vindt hij uiteindelijk troost.<sup>162</sup>

In de eerste strofe wordt God aangeropen en er wordt een beroep gedaan op Zijn vaderhart: “Wo ist dein Vaterhertz?” Het verschil met de melodie van het vorige lied is groot. Verwijten en leed zijn voelbaar. De tekst zit vol wanhopige vragen en radeloosheid:

1. Ich heul und wein / in meiner großen Not. /  
Ich ruf und grein: / Wo bist du denn, mein Gott? /  
Ach daß du doch so gar / verbirgst dein Antlitz klar! /  
Bewegt dich nicht mein Schmerz? / Wo ist dein Vaterhertz?

Vervolgens vraagt Schein vergeving voor het zo vrijelijk uitstorten van zijn hart en tenslotte put hij, zoals ook in het lied voor Johanna Elisabeth, hoop en vertroosting uit het verwachte weerzien met zijn geliefden in het hiernamaals.<sup>163</sup>

<sup>162</sup> Carrdus bespreekt dit lied in haar artikel over troostdialogen en zegt dat er in de treurliederen van Schein sprake is van een proces van zelfvertrouwen: Carrdus 1998, p. 415f.

<sup>163</sup> Carrdus 1996; Carrdus 1998, p. 411-427.



14. Ach Herr, lehr mich, dass ich von Herzen gläub  
 und trau auf dich, bei deinem Wort verbleib,  
 bis ich dort wiederfind mein Eltern, Weib und Kind.  
 Hier heißt es ingemein: Es muss geschieden sein.

De laatste regel drukt een berusting uit: ‘het zij zo’. Een melancholische berusting, die misschien ook typerend is voor die tijd. Het verschil met het eerste lied, het opbeurende lied voor Sidonia, is groot. Ook in dit lied voor Johanna-Susanna spreekt de componist en niet het overleden kind: er wordt uitsluitend gebruikt gemaakt van de figuur *apostrophe*. De titel, *Patiens impatientia*, “geduldig ongeduld”, is veelzeggend. Hier wordt de stijlfiguur *oxymoron* toegepast, een stijlfiguur die twee tegengestelde begrippen verbindt: de dringende en verwijtende vragen aan God drukken ongeduld uit (*impatientia*). Het ongeduld wordt uiteindelijk getemperd door de geduldige berusting aan het slot: *es muss geschieden sein*, maar de aanwezigheid van twee sterke en tegengestelde affecten blijft ook een zekere spanning oproepen die voelbaar is in de melodie. Het gebruik van de oxymoron versterkt de betekenis van het begrip *impatientia*, wat misschien de intensiteit weergeeft van het innerlijk conflict dat Schein beleeft.

In dit lied is overigens ook sprake van zijn vals klinkende harp, een beeld mogelijk ontleend aan het bijbelboek Job (Job 30:31) dat, zoals uit Hoofdstuk II zal blijken, ook door Schütz werd gebruikt in het lied voor diens overleden vrouw.

**Muziekvoorbeeld I.4.** Johann Hermann Schein, *Ich heul und wein*, superius.

301. Gedultige Vngedult. Ich heul und wein  
 In obitum filiulae suae JOHANNAE - SUSANNAE poster. matrim. à 5.)

s. 1. Ich heul und wein in mei-ner gro-Ben Not. Ich ruf und grein:  
 Wo bist du denn, mein Gott? Ach daß du doch so gar ver-birgst dein  
 Ant-litz klar! Be-wegt dich nicht mein Schmerz? Wo ist dein Va-ter-herz?

Het karakter van de tekst wordt tot uitdrukking gebracht in de hoofdzakelijk in secundes verlopende melodie, waarbij de bijbehorende harmonieën het beeld van open blijvende vragen oproepen. De tegenstrijdigheid uit de titel komt muzikaal naar voren via vele dissonante

intervallen, terwijl het lied met een vraag eindigt op de dominant (e). Een terugkeer naar de grondtoonsoort a ontbreekt. De maatsoort is *Alla Breve*. Het metrum kan geduid worden als ‘spreken’, of misschien nog eerder als ‘snikken’. Hier lijkt ook in de melodie geen troost te zitten: de melodie stroomt niet. Door de afwisseling van halve en kwartnoten stukt de melodie lijn. De dialoogvorm is *apostrophe* en in de vragen maakt hij gebruik van de retorische figuren *interrogatio* en *exclamatio*. Ook dit lied heeft een acrostichon, hier op de naam JOHANNA-SUSANNA, dat tevens het aantal strofen bepaalt. De volledige liedtekst is weergegeven in APPENDIX I.4. Hierna zou Schein voor zijn kinderen nog tweemaal een treurlied schrijven, namelijk voor zijn zoons Zacharias en Hieronymus, die respectievelijk twee jaar en tien maanden voor hun vader overleden.

#### *Muzikale middelen ten behoeve van tekstexpressie*

Welke muzikale middelen heeft Schein nu gebruikt om de geladenheid in zijn teksten uit te drukken? In de eerste plaats zijn alle liederen genoteerd in *Alla Breve* maat, de maatsoort van de antieke, expressieve stijl, met de regelmatige slag van een pendule. Deze maatsoort uit de periode van de mensurale notatie heeft een archaïserende werking.<sup>164</sup> Ook het spaarzaam gebruik van maatstrepen met veel notenwaarden binnen één maat doet ouderwets aan. De melodieën lijken zich daardoor vrij in de maat te bewegen.

Alle liederen staan in een toonsoort of modus die een mineur-karakter heeft, op één na. Van de vijf in 1627 uitgegeven liederen zijn er twee in de naar G getransponeerde dorische modus (gealtereerd g mineur), twee aeolisch (a mineur) en één in F majeur gecomponeerd. Dit laatste lied, nota bene één van de smartelijkste liederen uit de reeks, is het enige in een majeur-tonsoort. Het klinkt als een kerklied en de troostende klank ervan is niet te rijmen met de wanhopige tekst, behalve in de laatste strofen waarin de dichter om vrede bidt en zijn kind aan God overlaat. De drie in 1645 uitgegeven liederen zijn alle in a mineur. Alle liederen eindigen met een picardisch slotakkoord, zoals gebruikelijk in die tijd.

De frasen zijn meestal onderbroken door rusten of ze eindigen op lange noten. In *Ich heul und wein* eindigen korte frasen met vragen aan God op lange noten (zie **muziekvoorbeeld I.4.**). Ook het jambische metrum, dat afwijkt van de meeste andere liederen, heeft iets stokkends: een kwartnoot gevolgd door een halve noot. Het *Patiens impatientia* lijkt in de korte, ongeduldige frasen te worden uitgedrukt. Een voorbeeld is de vraag “*wo bist* [du denn,

---

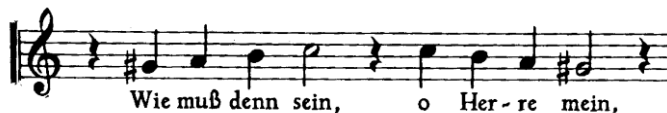
<sup>164</sup> Johann David Heinichen, geciteerd in Robert Donington, *The interpretation of early Music* (New York / London 1992), p. 422-424. Vgl. Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1968), p. 38-53.

mein Gott]”, die via een *saltus duriusculus* (verminderde kwart) gestalte krijgt (zie **muziekvoorbeeld I.4**). Deze retorische figuur suggereert een smartelijk klagende uitroep die ook iets verwijtends heeft. Hier is tevens sprake van de retorische figuur *exclamatio* en in de slotcadens volgt een *interrogatio* (dalende kleine terts). Het rouwen is voelbaar in de chromatiek en dissonanten.<sup>165</sup>

De liederen wordt voorts gekenmerkt door grote sprongen in de bovenstem, en een aantal dalende tetrachorden, de zo geheten frygische wendingen. Voorbeelden hiervan zijn twee dalende tetrachorden achter elkaar in *Sei fröhlich, meine Seele* voor Sidonia in de eerste en tweede regel: zie **muziekvoorbeeld I.1**. Ook in 301 *Ich heul und wein* treft men in de tweede regel een tetrachord aan bij “Ach daß du doch”: zie **muziekvoorbeeld I.4**.<sup>166</sup>

Dergelijke tetrachorden treft men ook aan in diverse stemmen van het lied nr. 302, *In Seufzen tief*, voor zijn zoon Johannes-Zacharias, waarin zich bijvoorbeeld ook diverse kleine secundes bevinden, o.a. op het woord “Traurigkeit”, terwijl het verminderd tetrachord op “O Herre mein” de tekst daar smartelijk doet klinken:

**Muziekvoorbeeld I.5.** Johann Hermann Schein, *In Seufzen tief*, superius, m. 2:



Men kan vaststellen dat het verdriet op velerlei wijze tot uitdrukking wordt gebracht, onder meer via modaliteit / mineur-karakter, verminderde intervallen, lange noten, frasen die regelmatig onderbroken worden door lange rusten, etc. Ook wordt het dalend tetrachord, soms als verminderd interval, gebruikt. Dit interval, dat ook voorkomt als ostinato-bas in barokke lamento-aria's en chaconnes, wordt gezien als een representatie van de dood in de muziek.<sup>167</sup> De troostende effecten hebben vooral met de tekst te maken. Muzikaal lijkt deze troost te worden uitgedrukt in de kerklied-stijl en de inbedding van troostende tekst in ritme, klank en melodie. Maar de belangrijkste troostende werking gaat uit van de dialoogvorm:

<sup>165</sup> Zie ook Rose, p. 274.

<sup>166</sup> Zo ook in de slotmaat van lied nr. 304, *Herr, Herr, wie lang, wie lang* voor zijn zoon Hieronymus.

<sup>167</sup> William Kimmel, 'The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music', *College Music Symposium*, Vol. 20/2 (1980), p. 42-76. Zie ook Müller-Hartmann.

Dialogue is one of the most frequently used forms in the long tradition of literary consolation.<sup>168</sup>

In Scheins treurliederen is sprake van dialogen waarin de overledene zijn ziel of de nabestaanden toespreekt of de nabestaande God of de overledene toespreekt. Dit wordt tot uitdrukking gebracht door toepassing van de retorische figuren *prosopopoeia* en *apostrophe*, respectievelijk het spreken door de overledene en het toespreken van de overledene, alsof hij deelneemt aan het gesprek. Daarmee lijkt de (illusoire) fantasie gevoed te worden dat de overleden vrouw en kinderen er nog zijn, dat de scheiding niet absoluut en definitief is. Dergelijke personificaties waren kenmerkend voor dit genre.<sup>169</sup> En hoe realistischer de tekst van de liederen, des te overtuigender was de werking:

Characteristic of the genre, many of the Lied texts were conceived as personifications of the deceased whereby family members and sometimes the entire congregation are addressed, as it were, from beyond the grave. The more realistically the text mirrors the deceased and the members of his family, the more immediate and compelling would be the rhetorical force of the poetry on the listener.<sup>170</sup>

Beide retorische figuren, *prosopopoeia* en *apostrophe*, maken deel uit van de door Carrdus op hun troostende werking onderzochte dialoogstructuren. De illusie dat de overledene er nog is en de nabestaande toespreekt of zelf toegesproken wordt heeft een troostend effect. De (gefantaseerde) aanwezigheid van God en de overledene schept de illusie dat vaderlijke steun voorhanden is, c.q. dat de dood geen realiteit is. Ook de gedachte aan hereniging met dierbaren in het hiernamaals fungeert als troostmiddel. Daarnaast lijkt het gebruik van gedenkmiddelen als acrostichons troostend te werken. Door de namen van dierbaren op deze wijze in het lied te verwerken houdt de dichter de herinnering aan hen levend. De gebruikte retorische middelen zouden dus een effectief troostmiddel zijn, met als eindresultaat acceptatie.

Volgens de Lutherse *ars moriendi* was de dood een vreugdevol gebeuren. In tekst en muziek van deze liederen lijkt dat minder het geval te zijn. We zagen dat in de liederen ook een bepaald verloop zit, naarmate het aantal sterfgevallen toeneemt. De eerste liederen hebben

---

<sup>168</sup> Carrdus 1998, p. 411.

<sup>169</sup> Aldus Gregory Johnston, die een dissertatie schreef over Protestantse begrafenis muziek en retorica: *Protestant Funeral Music and rhetoric in 17th century Germany* (University of British Columbia 1987).

<sup>170</sup> Johnston 2002, p. 118.

nog wel iets opbeurends. De dialogen laten een ontwikkeling zien van smart en het aanroepen van God naar kalmte en acceptatie, maar naarmate de verliezen toenemen wordt de tekst schrijnender en verdrietiger. In de latere liederen is de toon over het algemeen wanhopiger, soms verwijtend tegenover God en zelfverwijtend over eigen zonden. Het vertrouwen in God neemt af en de opstandigheid wordt sterker, hoewel soms de melodie ook troostend is. Dit verloop komt tot uiting in het gebruik van de retorische figuren. Het middel dat de sterkste illusie moest voeden, *prosopopoeia*, het sprekend opvoeren van de overledene, wordt in de eerste liederen veelvuldig gebruikt, maar na een aantal malen niet meer toegepast: de kinderen krijgen geen eigen stem meer. Dat wil zeggen dat alleen nog de retorische figuur *apostrophe* wordt gebruikt. De componist spreekt zelf, richt zich alleen nog tot zijn overleden kind of tot God. Voorstelbaar is dat naarmate smart en radeloosheid toenemen de componist minder toegankelijk is voor troost. Alsof de retorische middelen steeds minder opgewassen zijn tegen de realiteit van het leed. Maar uiteindelijk is er toch de troostgevende hoop op hereniging in het hiernamaals en aanvaarding van het verlies. Dan worden het tenslotte toch troostende dialogen.

Schein lijkt in zijn opstandigheid met zijn geloof te worstelen, maar blijft een gelovig mens, overeenkomstig de toenmalige religieuze en sociale cultuur. God lijkt daarbij te worden beleefd als vader met allerlei menselijke eigenschappen, inclusief slecht vaderschap, iemand die je in de steek laat door je je kind af te nemen, tegen wie je opstandig wordt, maar ook iemand die je je opstandigheid vergeeft en steun en troost schenkt. De dialoog met God lijkt een dialoog met de slechte maar uiteindelijk goede vader te zijn.

Mogelijk waren er voor Schein nog andere troostgevende elementen. Denkbaar is dat het schrijven van tekst en muziek als zodanig een troostende en genezende werking heeft. Carrdus vertelt over een zestiende-eeuwse diaken uit Halle die na het verlies van zijn eigen kinderen voor zichzelf een troosthandboek schreef waarmee hij ook andere rouwenden wilde helpen:

[...] ich [habe] diesen Trost erstlich für mich geschrieben/und nach gelegenheit dieser zeit/ da viel Kinder bey uns und anderswo im Herrn entschlaffen/ einfeltigen betrübten Eltern [...] zu trost [...] drucken lassen.<sup>171</sup>

Zij verwijst ook naar Seneca die schrijven als een bron van troost onderkend zou hebben, bijvoorbeeld toen hij zijn moeder een studie filosofie adviseerde als troost voor de balling-

---

<sup>171</sup> Carrdus 1996, p. 3f.

schap van haar zoon. Zo voelde Schein zich wellicht ook getroost in het schrijven van begrafenislieden voor zichzelf en anderen in een tijd waarin de kindersterfte hoog was. Bekend was dat hij zijn begrafenislieden naar anderen zond.<sup>172</sup> Daarmee deelde hij zijn leed met de ontvanger van het lied, die dus de hoedanigheid kreeg van een empathische dialoogpartner.

### *Psychoanalytische overwegingen*

Bovengenoemde bevindingen brengen ons tenslotte op enkele opmerkingen vanuit psychoanalytisch perspectief. In de troostteksten vonden de dialogen plaats met de overledene, God, of de eigen ziel. Dat dialogen een troostende werking hebben bleek al in de in het vorige hoofdstuk gegeven definitie die Julius Scaliger in de zestiende eeuw van het begrip *consolatio* gaf, maar wordt ook ondersteund door psychoanalytische opvattingen over de troostende relatie.

Naar aanleiding van zijn traumatische ervaring tijdens de aanval op de Twin Towers op 11 september 2001 onderzocht de psychoanalyticus en musicus Alexander Stein welke rol muziek speelt in een rouwproces en wat de troostende elementen zijn.<sup>173</sup> Rouwmuziek, zoals requiems, *stabat maters*, *lamento's*, is in zijn visie een esthetische representatie van wat in een rouwproces gebeurt, een symbolische expressie van allerlei affecten die een rol spelen:

Such works are aesthetic representations in response to a traumatic event and involve what can be called auditory symbolism.<sup>174</sup>

Dergelijke muziek verklankt dus de beleving. Dissonante sprongen, mineur toonsoorten, abrupte overgangen kunnen rouw uitdrukken. En de inbedding van troostende tekst in ritme, klank en melodie, kan een troostende werking hebben. Zoiets gebeurt ook in de muziek van Schein. Bij de componist was echter sprake van een conversatie met niet aanwezige dialoogpartners en van de hoop op een later weerzien in het hiernamaals. Maar welke troost biedt de visie van Stein?

In zijn artikel constateert Stein dat troost in de psychoanalytische literatuur zeer onderbelicht is gebleven. Freud zag rouw als de reactie op het verlies van een geliefd persoon of van een daarvoor in de plaats gekomen abstractie als vaderland, vrijheid, een ideaal, etc.. “Rouwarbeid” bestond er in zijn visie uit dat de nabestaande zich langzamerhand losmaakt

---

<sup>172</sup> Rose, p. 276f.

<sup>173</sup> Stein 2004.

<sup>174</sup> Ibid., p. 791.

van de verloren persoon door de psychische investering in die persoon, door Freud libido genoemd, geleidelijk aan terug te trekken. Wanneer die bindingen aan het verloren object opgegeven zijn ontstaat ruimte voor nieuwe bindingen. Over troost spreekt Freud in dit verband niet.<sup>175</sup> Stein heeft een andere opvatting. Hij ziet rouw en troost als een twee-fasen proces. Voor hem horen rouw en troost bij elkaar. Rouw is de uiting van pijnlijke gevoelens, zoals valt te zien in de liederen van Schein. Troost is de tweede component, het antwoord, de reactie op de pijnlijke gevoelens, bij Schein onder meer vervat in de dialoog en in het slot van de liederen, het weerzien in het hiernamaals.

Stein komt op grond van zijn klinische ervaring tot de conclusie dat het voeren van een (innerlijke) dialoog met een andere persoon, met name een empathische dialoogpartner, die begrijpt, je toespreekt of bij wie je je verhaal kunt doen, troostend is. Bij de componist Schein verwoorden de teksten verdriet en rouw, terwijl ze tegelijkertijd troost oproepen, het tweefasen proces van Stein. Schein creëerde hierbij een innerlijke dialoogpartner en een innerlijke relatie waarin hij pijnlijke gevoelens doorwerkt, dit alles ingebed in en ondersteund door ritme, klank, melodie. Getroost worden door de oorzaak van het verdriet, de overledene, werd in de tijd van Schein als meest effectief gezien. Zo wordt het verloren object levend gehouden in een innerlijke relatie. Die tijdelijke illusie werkt troostend. Maar het kan ook een andere, al dan niet gefantaseerde dialoogpartner, zijn. Een troostende dialoog bevat volgens Stein de volgende elementen:

Despite the absence of any codified psychoanalytic formulation of consolation, a review of the term's use in the literature, the psychoanalytic treatment of traumatized and bereaved individuals, and personal observation and experience suggest that it can be broadly if superficially understood to imply something (or someone) that provides or offers reparation, repair, or relief from discomfort; safety, the satiation of a hunger, or the assuaging of unpleasure; or transcendence, oneness, symbiotic reunion, peace, or support.<sup>176</sup>

Zo iemand, stelt Stein, moet dan wel over empathisch vermogen bezitten en goed afgestemd zijn op de ander. Stein spreekt over *empathische verbeelding*: naast de waarneming van de psychologische toestand van de ander speelt ook de eigen voorstelling een rol. Interessant is dat Stein de troostgevende aspecten van een adequate relatie, dat wil zeggen met een empathische dialoogpartner, definieert en in dit kader ook de troostgevende mogelijkheden van

---

<sup>175</sup> Zie p. 29f. en de voetnoten 54-56 in dit proefschrift.

<sup>176</sup> Stein 2004, p. 802.

muziek betreft. Die troostende mogelijkheden zag hij in het beluisteren van muziek, hetgeen hij als volgt definieerde:

[Music listening, as I conceive it here, is] a creative internalization of the properly attuned and regulated self-other interaction. The “right” piece of music listened to at the right moment can only be “just right.”<sup>177</sup>

Ook in het creëren van dit goed afgestemde en empathisch reagerende object is sprake van het scheppen van een troostende illusoire werkelijkheid.

Zowel bij Schein als bij Stein geldt de dialoog dus als een doeltreffend troostmiddel. In de zeventiende eeuw werd de dialoog gevoerd tussen overledene en nabestaande, of met God, waarbij het gebruik van retorische figuren, zoals we zagen, een effectief troostmiddel was. De visie van Stein bevestigt het belang van de dialoog in het bieden van troost, maar uit zijn visie blijkt ook dat de troostende werking niet alleen is toe te schrijven aan de innerlijke relatie met de overledene, de tijdelijke illusie van diens aanwezigheid, maar ook aan het empathisch bejegend worden. De dialoogpartner moet empathisch zijn.

De componist Schein creëerde in zijn liederen een empathische dialoogpartner. Toch was er één lied waarin er een tegenstelling te zien was tussen tekst en muziek. Het lied met het opschrift *Schmerzliche Trauerklage*, dat van alle liederen de meest trieste tekst bevat, wordt begeleid door een melodie die als enige van de acht liederen in een majeur toonsoort staat en klinkt als een harmonieus kerklied. Alsof de radeloze, schrijnende gevoelens door de tekst uitgedrukt worden en het verdrietige en troostende aspect in de muziek zit, in het kalmerende metrum, de langzame maatsoort, de troostende, harmonieuze klanken en de vertrouwde kaders van een kerkmelodie. Het is denkbaar dat de muziek hier de functie heeft van een “holding environment”. Dit begrip van Donald Winnicott gaat over de vroege moeder-kind relatie: de moeder biedt het kind een objectrelatie aan waarin allerlei emoties een plaats hebben. De moeder dient als het ware als container voor ondragelijke belevingen en biedt veiligheid en troost.<sup>178</sup> Zo’n “containing” functie zou de muziek ten opzichte van de tekst kunnen hebben, met name vanwege het psalmachtig karakter van de melodie. De rouwende kan zich met zijn verdriet gedragen voelen door de kerkmelodie en in breder kader

---

<sup>177</sup> Stein 2004, p. 807.

<sup>178</sup> Donald W. Winnicott, *The Maturation Processes and the Facilitating Environment* (London 1979), p. 37-55.



door de kerkelijke gemeenschap. In die zin zou de muziek dan dienen als empathische dialoogpartner voor de smartelijke beleving in de tekst.

Alexander Stein ziet de interactie tussen muziek en luisteraar dus als een objectrelatie, en wel als een troostende objectrelatie, en muziek als een zelf gecreëerde empathische dialoogpartner. Luisteren naar de juiste muziek is dan een dialoog voeren met een goed afgestemde ander. Een empathische dialoogpartner betekent: je bent niet alleen. En dat is belangrijk in een situatie waarin verlies een gevoel oproept verlaten te zijn. Mogelijk ontleent de dialoog mede daaraan zijn troostende betekenis. De troostende werking heeft dan wellicht te maken met de illusie dat door het niet alleen zijn iets van het verlies enigszins ongedaan gemaakt wordt. Net als de retorische figuren in het begin van dit betoog creëert de muziek hiermee de illusie dat het verlies niet absoluut is.

Voor de luisteraar kan muziek als een troostende objectrelatie fungeren, maar voor de schrijver, de componist, is er nog een ander aspect, een andere troostende dialoog. Genoemd werd reeds de troostende en genezende werking van het schrijven beschreven door de diaken uit Halle. Maar het schrijven kan nog een functie hebben. Verlies geeft gevoelens van machteloosheid en soms ook gekrenktheid. Het zelf participeren in een gedenkactiviteit, bijvoorbeeld via het schrijven van poëzie en/of muziek vermindert het gevoel van machteloosheid en is wellicht ook in psychoanalytische zin een vorm van ‘doorwerking’. Het impliceert actief bezig zijn met aanpassen aan een nieuwe situatie. Door verdriet vorm te geven in tekst en muziek kan structuur worden gegeven aan ontregelend leed.

De psychoanalyticus George Pollock meent dat het scheppen van een muzikale compositie na een trauma enerzijds het rouwen is over het verlies en anderzijds het creatieve eindproduct van het rouwproces, een eindproduct dat dan de vorm heeft gekregen van een nieuw object: een gedicht, compositie, beeldend kunstwerk, etc.<sup>179</sup> Dus toch weer een soort reparatie van het verlies.

Concluderend kan gesteld worden dat de wijze waarop bij Schein muzikaal en tekstueel troost geboden werd na verlies van een dierbare ondersteund wordt door bevindingen in de psychoanalytische theorie en praktijk. Een adequate relatie, waarin een dialoog plaatsvindt met een reële of illusoire empathische gesprekspartner, en waarin van retorische figuren gebruik gemaakt wordt, heeft een troostende werking. In de composities van Schein heeft de muziek een wezenlijk aandeel in deze troostende werking.

---

<sup>179</sup> George H. Pollock, ‘Mourning and memorialization through music’, *Annual of psychoanalysis* 3 (1975), p. 423-436.



## II

### DE DOOD VAN DE PARTNER

#### HEINRICH SCHÜTZ' *KLAGLIED* VOOR MAGDALENA

Zowel onder zijn tijdgenoten als in later eeuwen gold Heinrich Schütz,<sup>180</sup> ook wel omschreven als vader van de Duitse muziek, componist van protestantse kerkmuziek en *musicus excellentissimus*, als de meest gezaghebbende Duitse componist van de zeventiende eeuw.<sup>181</sup> In de *Leichenpredigt* (fig. 8) van Martin Geier (1614-1680), “Oberhofprediger” te Dresden, naar aanleiding van Schütz’ dood op 6 november 1672, gevolgd door een plechtigheid op 17 november in de Frauenkirche, wordt melding gemaakt van zijn moeizame levensloop.<sup>182</sup>

Schütz werd geboren in het Thüringse Kösteritz op 8 oktober 1585 en verhuisde op zesjarige leeftijd naar het nabijgelegen Weissenfels, waar zijn vader een herberg begon en later het ambt van burgemeester bekleedde. Toen landgraaf Moritz von Hessen uit Kassel bij het gezin Schütz overnachtte en de op dat moment 13 jaar jonge Schütz hoorde zingen, wist hij de ouders over te halen om hun zoon aan het hof van Kassel op te laten leiden “zu allen guten Künsten und löbl. Tugenden”.<sup>183</sup> Na de muziekopleiding aan het *Collegium Mauritianum* en een korte rechtenstudie volgde Schütz van 1609 tot 1612 een compositiestudie in Venetië bij Giovanni Gabrieli, die bekend stond om zijn meerkorige concerterende compositiestijl en Italiaanse madrigaalkunst. Daaruit ontstond in 1611 zijn opus 1: *Il primo libro de Madrigali*. In deze madrigaalbundel valt ruimschoots te zien wat hij bij Gabrieli geleerd had over tekstuitbeelding en de bij emoties horende keuzes voor een bepaalde modus of toonsoort.

---

<sup>180</sup> Biografische gegevens in dit hoofdstuk zijn in hoofdzaak ontleend aan de studie van Michael Heinemann (zie Bibliografie) en aan Geier, Martin: *Die köstlichste Arbeit [...], darin: Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters geführten müheseligen Lebens-Lauff* (Dresden 1672; R Kassel 1935; 1972). Zie ook APPENDIX II.

<sup>181</sup> Op zijn grafsteen uit 1672 in de Frauenkirche te Dresden staat geschreven: “Saeculi sui musicus excellentissimus” (Heinemann, p. 120). Een tijdgenoot noemde hem de “Parentem Musicae nostrae modernae”, vader van onze moderne muziek (Elias Nathusius in een sollicitatiebrief voor het Thomaskantoraat, Stadsarchief Leipzig, Tit. VIII B 116, fol. 140r.). De dichter Martin Opitz sprak in een gedicht (zie verderop in dit hoofdstuk) over de “Orpheus unserer Zeit”.

<sup>182</sup> Vgl. de lijkrede van Martin Geier (zie noot 180 hierboven).

<sup>183</sup> Geier, p. 5.



**Fig. 8.** Titelpagina van: *Die köstlichste Arbeit/ aus dem 119. Psalm v. 54.*  
*Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause; bei Ansehnlicher und Volckreicher*  
*Leichbestattung Des weiland Edlen/ Hoch=Achtbaren und Wohlgelahrten*  
*Herrn Henrich Schützens/ Churfl. Sächf. älteren Capell=Meisters/*  
*Welcher im 88. Jahre seines Alters am 6. Novembr. dieses 1672. Jahres/ alhier zu Dreßden sanfft in*  
*seinem Erlöser eingeschlaffen/ und darauf den 17. ejusdem in der L. Frauen=*  
*Kirchen sein Ruh=Städlein bekommen/ In damahliger Leichen=Predigt abgehandelt*  
*und fůrgestellet von dem Churfl. Sächf. Ober=Hof=Pred. Martino Geiero, D. (Dresden 1672).*

Tekst en muziek moesten een eenheid vormen, een componeerwijze die Schütz in zijn latere composities op Duitse teksten zou toepassen.<sup>184</sup> In 1612 stierf Gabrieli. Op zijn sterfbed schonk hij zijn begaafde leerling een ring “aus sonderbahrer Affection [...] zu seinem guten andencken”.<sup>185</sup>

Na een kort verblijf in Duitsland vertrok Schütz in 1615 naar het hof van de Saksische keurvorst in Dresden, waar hij de directie van de hofkapel aangeboden kreeg. Hier schreef hij onder meer de *Psalmen Davids* (waarin hij de concerterende musiceerstijl toepaste), de *Cantiones Sacrae*, de *Auferstehungshistoria*, de *Beckerscher Psalmen* en de *Musikalische Exequien* (het eerste Duitstalige Requiem). In 1619 trouwde Schütz met Magdalena Wildeck. Het echtpaar kreeg twee dochters. Magdalena overleed in 1625. Oorlogsomstandigheden bemoeilijkten de werkzaamheden van de hofkapel, een situatie die mede aanleiding was om in 1628 een tweede Italiaanse reis te maken. Na de dood van zijn vader en schoonvader in 1631 volgden andere reizen, waaronder twee naar Denemarken, op uitnodiging van de Deense koning. Overal ontmoette Schütz respect en bewondering, maar hij werd bij terugkeer ook steeds weer geconfronteerd met nieuwe verliezen. Geiers *Leichenpredigt* vermeldt hoe Schütz ondanks alle roem enerzijds en de verliezen anderzijds een bescheiden en gelovig mens bleef. Tenslotte stierf hij op 87-jarige leeftijd, na 57 jaar als kapelmeester de Saksische keurvorst te hebben gediend.

De dood was in het leven van Schütz nadrukkelijk aanwezig. Op relatief jonge leeftijd verloor hij zijn jonge vrouw en zijn schoonzuster. In de daaropvolgende jaren stierven zijn vriend Johann Hermann Schein, zijn beide dochters, twee broers, zijn beide ouders en schoonouders, vier van zijn vijf kleinkinderen, leerlingen, vrienden en collega's. Daarbij waren het zware tijden: dertig jaar van zijn volwassen leven werden beheerst door de dertigjarige oorlog. Ingeborg Stein constateert in haar artikel over de thematisering van de dood in het werk van Schütz dat hij in de eerste helft van zijn leven gedurende zeventien jaar al zestien sterfgevallen in zijn naaste omgeving meemaakte.<sup>186</sup> Zelf bereikte hij een zeer hoge leeftijd; tot het eind van zijn leven bleef hij componeren.

Wat is van dit alles in Schütz' werk terug te vinden? Dagboeken, voor zover aanwezig, bevatten weinig zelfreflecties;<sup>187</sup> portretten van Schütz laten een vroom, streng, gediscipli-

---

<sup>184</sup> Zie Voorbericht in: Schmalzriedt, S. (ed.), *Heinrich Schütz. Italienische Madrigale. Il Primo Libro de Madrigali. Opus I* (Neuhausen 1984).

<sup>185</sup> Heinemann, p. 27.

<sup>186</sup> Stein 2001.

<sup>187</sup> Heinemann, p. 14.

neerd mens zien. Hans Eppstein stelde in dit verband in 1975: “Hier vereinigt sich Melancholie mit Weisheit, Müdigkeit mit der Haltung eines Aristokraten, Nach-innen-Gewandtheit mit einer beinahe magisch zu nennenden Ausstrahlung – ein Faust, der das ganze Erdenleben erfahren hat und den es nicht länger berührt.”<sup>188</sup>

Stein vraagt zich af in hoeverre bij Schütz aan de hand van zijn werken en eigen uitspraken een doodskoncept kan worden vastgesteld, en zo ja, of dit is veranderd in de loop van zijn lange leven.<sup>189</sup> Volgens haar was Schütz – evenals Schein en andere Noord-Duitse componisten uit die tijd – geworteld in de traditie van de Lutherse *ars moriendi*, maar kwam hij door zijn studie bij Gabrieli al vroeg in aanraking met het Rooms-katholieke Italië en de Italiaanse kunst, waarin de dood een theatrale vorm heeft. Het was een periode waarin de opkomende natuurwetenschap het vertrouwde religieuze wereldbeeld op losse schroeven zette. Het besef van de vergankelijkheid van alle leven beïnvloedde het levensgevoel: *vanitas*-voorstellingen in de kunst, alsmede de *memento mori* -gedachte, maar ook het *carpe diem*. De thematiek in de Italiaanse kunst had veelal betrekking op liefde en dood, de verbinding daartussen, en de verscheurdheid van menselijke hartstochten, de smartelijke zoetheid van de dood in het aanzicht van de liefde – iets wat haaks stond op de Lutherse opvattingen van de dood als uitgangspunt voor het eeuwige leven. Schütz’ eerste werken, aldus Stein, dragen de sporen van deze Italiaanse invloeden. Daarbij probeerde hij tot een compromis te komen en het Italiaanse affecten-idioom in protestants geaccepteerde vormen te gieten. Zo wordt in de *Psalmen Davids*

- sterven in de armen van de geliefde vertaald in sterven in de Heer;
- het wachten op de geliefde vertaald in het verlangen van de ziel naar God;
- de verwonding van het hart door de liefde vertaald in de verwonding door de vijanden van het geloof.<sup>190</sup>

Zes jaar na de huwelijksdatum werd Schütz door de dood van zijn eigen geliefde overvallen. Op de compositie die hij naar aanleiding van deze gebeurtenis schreef, het *Klaglied*,<sup>191</sup> zal ik nu nader ingaan.

---

<sup>188</sup> Hans Eppstein, *Heinrich Schütz* (Neuhausen-Stuttgart 1975), p. 43.

<sup>189</sup> Stein 2001, p. 190.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>191</sup> De *New Grove*-werkenlijst vermeldt het werk als volgt: *In Christliche Leich Predigt, beim Begräbnis ... der ... Frawen Magdalenen, Herrn Heinrich Schützens ... ehelicher Haussfrawen (Leipzig, 1625): SWV 501 Mit dem Amphion zwar mein Orgel und mein Harfe (Klag-Lied) (?Schütz)*,

### *De dood van Magdalena*

Op 1 juni 1619 trouwde de op dat moment 34-jarige Heinrich Schütz met Magdalena Wildeck, de achttienjarige dochter van Christian Wildeck, toezichthouder op de land- en drankaccijnzen van de Saksische Keurvorst. Het gelukkige huwelijk duurde volgens de *Leichenpredigt* zes jaar en veertien weken minus één dag. Op 6 september 1625 stierf Magdalena.<sup>192</sup> Schütz bleef achter met twee dochtertjes van resp. bijna twee en vier jaar oud. Magdalena overleed aan de pokken (“Blattern”) na een ziekbed van acht dagen, zo vermeldt de *Leichenpredigt* die bij haar begrafenis werd uitgesproken. Aanvankelijk leek zij te herstellen, maar een plotselinge koorts bleek fataal. De lijkrede bevat details over haar laatste dagen, zoals het gegeven dat zij haar einde enkele weken eerder had voorvoeld en aan haar echtgenoot bekend had gemaakt. Zij sprak in die periode over liederen die bij haar begrafenis gezongen zouden moeten worden, zoals de Psalmen 73 en 130 en de tekst van Job 19.

Magdalena wordt beschreven als een godvruchtige vrouw die in haar laatste uren vol vertrouwen was op God, ondanks de angst, waarvan ook melding wordt gemaakt. Toen zij overleed was zij 24 jaar, 6 maanden, 2 weken en 3 dagen oud. De tekst van de *Leichenpredigt* vermeldt verder dat de zeer bedroefde weduwnaar weende en klaagde:

Cithara mea versa est in luctum, Ach Gott sei es geklaget/ meine Harfe ist eine Klage / und meine Pfeife ein Weinen worden.<sup>193</sup>

De stem van zijn vrouw had Schütz voor de beste harp op aarde gehouden. Ook de ouders van Magdalena waren zwaar getroffen. Zij hadden al een zoon en twee dochters verloren. Magdalena was de derde dochter die hen ontviel. Er restte hen nog één zoon. Schütz hertrouwde nooit meer. Er bleef hem weinig bespaard, gezien de sterfgevallen die zouden volgen. De lijkrede bij zijn eigen begrafenis vermeldt dat deze sterfgevallen hem voor lange tijd treurnis en droefheid brachten. De compositorische gedrevenheid ontbrak in die tijden.<sup>194</sup>

---

T, bc (lutes/hpd), on death of Magdalena Schütz, Dresden, 6 Sept 1625; ed. (with facs.) E. Möller (Leipzig and Kassel, 1984). Joshua Rifkin *et al.*, ‘Schütz, Heinrich’, *Grove Music Online*. Zie <http://www.oxfordmusiconline.com>.

<sup>192</sup> Zie voor biografische gegevens over Magdalena Schütz de *Leichenrede* van hofpredikant Hoë von Hoenegg: *Personalia aus der Leichenpredigt für Magdalena Schütz* (Leipzig 1625) [Faksimile nach dem Exemplar aus den Beständen der Forschungsbibliothek Gotha].

<sup>193</sup> *Cithara mea versa est in luctum* (“mijn harp is in rouw gedompeld”).

<sup>194</sup> Schütz-biograaf Heinemann vraagt zich naar aanleiding van de overgeleverde teksten af of er bij Schütz sprake is van berusting of fatalisme. Zie Heinemann, p. 61. Voor zover uit historische bronnen

Naar aanleiding van Magdalena's dood schreef Schütz een *Klaglied*: “Mit dem Amphion zwar mein Orgel und mein Harfe...”.<sup>195</sup> Het betreft een Continuo-lied (SWV 501) bestaande uit 11 strofen, dat onderdeel uitmaakte van de *Leichenpredigt* op haar dood door Matthias Hoe von Hoeneegg (1580-1645), hofpredikant uit Dresden. Dit in de vergetelheid geraakte werk van Schütz werd in 1984 door Eberhard Möller ontdekt in de Ratsschulbibliothek Zwickau en door hem uitgegeven. Van de desbetreffende *Leichenpredigt* zijn nog twee exemplaren aanwezig in andere bibliotheken, maar alleen het exemplaar uit Zwickau bevat het *Klaglied*.<sup>196</sup>

### *De tekst van het Klaglied*

De uitgave van Eberhard Möller bestaat uit een facsimile-editie en een transcriptie. Het facsimile-gedeelte bestaat uit een tenorpartij en becijferde bas in de oorspronkelijke notatie met de oorspronkelijke sleutels: zie fig. 9.<sup>197</sup> Het *Klaglied* telt elf strofen. De uitgave van Möller bevat daarnaast ook de tekst uit Job 30:31 waaraan in het *Klaglied* wordt gerefereerd, de personalia uit de *Leichenpredigt* voor Magdalena's begrafenis, een toelichting op de ontdekking van de compositie en enkele inhoudelijke details. De volledige tekst van het *Klaglied* volgt hieronder.<sup>198</sup>

#### Klaglied

1. Mit dem Amphion zwar mein Orgel und mein Harfe

Vorhin recht stimmten ein

Und akkordierten allermaßen gnau und scharfe;

Aber o weh der Pein!

Verkehrt ist nu

In einem Hu

---

als de *Leichenpredigt* van Geier iets af te leiden valt, ontstaat vooral de indruk van een op het geloof gebaseerde berusting. Schütz bleef ondanks alle tegenspoed vertrouwen op God “und alle sein Thun und Vornehmen in den Höchsten Willen gestellet/ nicht zweifelnde / daß der jenige/ so die Wunden gemachet/ solche auch wieder heilen und alles zum besten kehren werde”. (*Leichenpredigt* van Geier).

<sup>195</sup> *Klaglied: für hohe Männerstimme und Basso continuo: SWV 501 / Heinrich Schütz*. Aufgefunden und herausgegeben von Eberhard Möller (Kassel [etc.] (Bärenreiter: Kassel 1984 [Fotomech. Herdruk], Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.) Jaar van compositie: 1625.

<sup>196</sup> Möller, ‘Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau’, *Schütz-Jahrbuch* 6 (1984), p. 5-22.

<sup>197</sup> Facsimile zoals weergegeven in de hierboven genoemde uitgave: zie noot 195.

<sup>198</sup> *Klaglied: für hohe Männerstimme und Basso continuo: SWV 501* [...] – zie noot 195 hierboven.



**Melodey..**

Mit dem Amphion zwar mein Orael vnd mein Harffe Vor-  
 Vnd ac cor dir ten al ler massen gnaw vnd scharffe A-  
 hin recht stün ten ein ber D weh der peiu  
 Verkehrt ist nu In ei nem hub solch  
 Concordanz Verstunt seynd alle Chorden Mein Harff ein klag  
 Mein Pfeiff ein plag Vnd heisse Ehre -- nenflue ist  
 ie. so worden.

**B A S S für die Lauten oder Instrumenten / etc.**

Mit dem Amphion.

344343343

Fig. 9. [Facsimile I]: Heinrich Schütz, continuolied SWV 501

*Mit dem Amphion zwar mein Orgel und mein Harfe.*

Solch Konkordanz, verstimmt sind alle Chorden,  
Mein Harf ein Klag,  
Mein Pfeif ein Plag,  
Und heiße Tränenflut ist jetzo worden.

2. Auf dem Parnasso hoch hat mich zwar auch geehret  
Apollo in sein Thron,  
Der Musik Gsang mich selbst mit sein' Fingern gelehret  
Und viel liebliche Ton.  
Dies bracht mir Gunst;  
Jetzt liegt solch Kunst,  
Die David braucht' , wenn Saul anfang zu toben;  
Hin ist mein Ehr,  
Damit ich mehr  
Als tausendmal mein' Gott pflegte zu loben.

3. Die Musen an die Hand mir alle willig gingen,  
Hatten ihr Aug auf mich,  
Nach meinem Takt zu musizieren sie anfangen  
Mit Lust einhelliglich;  
Ihr Musik schön  
Wie ein Getön  
Der Glocken in mein' Ohren jetzt tut klingen;  
All Melodei  
Wie Eulenschrei  
Mir schallt, auch wenn am lieblichsten sie singen.

4. Mit Satyren im Wald, mit Schäfer und Schäferinnen  
Hab oft gesungen ich,  
Auch da nach ihrem Tanz und fröhlichem Beginnen  
Akkommodieret mich:  
All meine Freud  
In bitterm Leid  
Ich einsam nun mit stetem Weinen büße;  
Das Mark im Gbein  
Mir trocknet ein,  
Für Trauren ich kaum fürder setz mein Füße.

5. Ach der tyrannisch Tod, der grausam Feind der Menschen,  
Weil er der Liebsten mein  
Den Lebensfaden zart mit seiner scharfen Sensen  
Zerschnitten mir zur Pein,  
Macht mir solch Not;  
Der grimmig Tod  
Mich selbst tot und in dem Grab will wissen,  
Drum er vorher  
Meins Lebens Ehr  
und Aufenthalt van meinem Herzn gerissen.

6. O Magdlen, treues Weib, Eur kann ich nicht vergessen,  
Euch lieb ich mehr und mehr:  
Eur Tod mir aus meim Leib den roten Saft möcht pressen;  
Wollt Gott, ich bei Euch wär!  
Nun ich bereu  
Die ehlich Treu,  
Damit Ihr nich als sonst kein Mensch tät lieben,  
Welchs denn mein Herz  
Mit größtem Schmerz,  
Wann ich dran denk, Nacht und Tag tut betrüben.

7. Gleichwie die helle Sonn dem blauen Himmelsthron  
Die schönste Zierde ist,  
Also wart Ihr mein Licht, meins Hauses Zierd und Wonne;  
Aber zu dieser Frist  
Ich nun verspür,  
Daß durch Euch mir  
Und meinem Haus solch edles Licht vergangen:  
Mit Finsternis,  
Als im Gfängnis  
Bin ich Elender nun worden umfangen.

8. Zwei liebste Töchterlein habt Ihr mir hinterlassen,  
Daran ich all mein Lust  
Und Herzensfreud gehabt hab über alle Maßen,  
Weil ich Euch hab gewußt.  
Aber wenn ich  
Sie jetzt ansich,  
So tut mich's in meim Herzen heftig kränken,  
Weil an ihn' beid  
Eur Kontrafeit  
Ich schau und an mein schweres Leid muß denken.

9. Nun liebste Seel, der Gott hat Euch von mir genommen,  
Der Euch mir geben hat;  
Unmöglich ist's, zu mir mögt Ihr nicht wiederkommen,  
Ob ich sorg früh und spat.  
Drum wie Gott will,  
Halt ich ihm still,  
Solang noch währt mein hochbetrübtes Leben,  
Und ob noch wär  
Mein Kreuz so schwer,  
Mit Hiob will ich doch Gott Ehre geben.

10. Gott Euren Schöpfer Ihr im Himmel tut anschauen,  
Achter nicht mehr der Welt;  
Ich aber muß allein auf Erd das Elend bauen,  
Bis es meim Gott gefällt,  
Daß der Tod kömmt,  
Mich auch hinnimmt,  
So will ich mich zu Euch lassen verscharren,  
Da wolln wir dann  
Beide zusammn,  
Bis uns Christus erwecken wird, verharren.

11. Alsdenn wolln wir zugleich aus unsern Gräbern gehen  
Zur ewign Freude ein,  
Auch selbst in unserm Fleisch einander wiedersehen:  
Da soll denn nicht mehr sein  
Mein Harf ein Klag,  
Mein Pfeif ein Plag,  
Sondern mit hellem Schall solln sie erklingen,  
Und wolln wir beid  
In ewigr Freud  
Gott Vater, Sohn und heiligm Geist Lob singen.

Möller gaat ervan uit dat het *Klaglied* bij de lijkrede voor Magdalena's begrafenis hoort en dat compositie en tekst beide van Schütz afkomstig zijn. Het lied heeft een sterk persoonlijk karakter. Er zijn tekstuele overeenkomsten tussen lied en lijkrede (de tekstregels gebaseerd op Job), en de custos aan het eind van de lijkrede ("Klag") verwijst naar het eerste woord op de eerste pagina van het "Klaglied". Onbekend is of het daadwerkelijk tijdens de begrafenis werd gezongen.

Ter verdere onderbouwing van Schütz' auteurschap noemt Möller enkele condoleancegedichten uit die tijd naar aanleiding van het overlijden van Magdalena. Eén daarvan werd Schütz toegezonden en is van de dichter Martin Opitz.<sup>199</sup> Het is een aandoenlijk en troostrijk gedicht dat ingaat op de stemming van het orgel van de componist. Aangezien de liedtekst van Schütz de ontstemming van zijn instrumenten ter sprake brengt, nu zijn vrouw er niet meer is en zijn verdriet als achterblijvende echtgenoot groot is, wekt de tekst van Opitz, die hieronder volgt, de indruk dat deze een reactie is op die van Schütz.

An H. Heinrich Schützen, auff seiner liebsten Frawen Abschiedt.

O, du Orpheus unserer Zeiten  
den Thalia hat gelehrt,  
dessen Lied und goldne Saiten  
Phoebus selbst mit Freuden hört,  
wozu dienet denn das Klagen?  
Kann die Angst den Tod verjagen?

---

<sup>199</sup> *Martini Opitii Deutscher Poematum Anderer Theil* (1637), p. 665.

Stimme deine Laute wieder,  
laß die Orgel besser gehen,  
laß erschallen deine Lieder,  
soll dein Lied noch bei dir stehn;  
soll sie auf das Neue leben  
und sich selbst dir wiedergeben.

Gieb ihr doch dein lieblichs Singen  
was der Tod hat hingebracht,  
laß den süßen Ton erklingen,  
den Oeagers Sohn gemacht  
und so künstlich hat gesungen,  
dass er Nacht und Tag bezwungen.

Die berühmten Lieder bleiben,  
wenn wir längst gestorben sind,  
was durch die nicht kann bekleiben,  
fährt dahin wie Rauch und Wind.  
Wer so stirbet, muß nur sterben  
Und sein Lob mit ihm verderben.

Preise deiner Liebsten Tugend,  
sage von der Freundlichkeit,  
von der Anmut ihrer Jugend,  
von der angenehmen Zeit,  
welche du mit ihr genossen,  
ehe sie die Zeit beschlossen.

Wir auch wollen mit dir stimmen,  
wollen eifrig neben dir  
an die blauen Wolken klimmen,  
daß sie lebe für und für  
durch die Kunst gelehrter Saiten,  
o, du Orpheus unserer Zeiten.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Martin Opitz: *Deutscher Poëmatum Anderer Theil* (Brezlaw 1629), hier geciteerd uit Moser 1936, p. 109f.

Opitz wilde zijn collega in de kunst blijkbaar een hart onder de riem steken en hem aanmoedigen, zijn instrumenten weer zuiver te laten klinken.

Afgaand op de vermelding van Magdalena's bestelling in de lijkrede zou men kunnen veronderstellen, dat meer werken van Schütz naar aanleiding van haar overlijden tot stand zijn gekomen. Zo is wel gesteld dat "Adjuro vos, filiae Jerusalem" (SWV 264) uit de *Symphoniae Sacrae*, zou zijn ontstaan ter herinnering aan het voortijdig overlijden van Magdalena; een nadere onderbouwing wordt daarbij echter niet gegeven.<sup>201</sup> Eerder suggereerde Moser dat enkele in de *Leichenpredigt* genoemde bijbelteksten, die Magdalena in haar laatste weken ter sprake bracht, door Schütz op muziek zouden zijn gezet; Moser noemt in dit kader de Psalmen 6 en 130.<sup>202</sup> De *Leichenpredigt* vermeldt echter ook andere bijbelteksten waarmee zij zich in haar laatste dagen bezighield, zoals Psalm 73 en Rom. 14. Feit is dat beide teksten in de *Musikalische Exequien* zijn verklankt. Mogelijk hebben deze laatste composities, die tien jaar na Magdalena's dood ontstonden, voor Schütz gefungeerd als middel om zijn verdriet vorm te geven en te verwerken?<sup>203</sup> Welke gezangen uiteindelijk bij Magdalena's begrafenis geklonken hebben is onbekend.

Dat de dood van Magdalena in 1625 Schütz diep geraakt heeft blijkt uit diverse bronnen. Niet alleen de *Leichenpredigt* biedt hierover informatie, maar ook de titelpagina van het *Klaglied*, waarop wordt meegedeeld dat het lied bestemd was voor Magdalena's "Ehrengedächtnis aus hochbetrübtem Gemüthe/ unter Seufftzer und Threnen gestellet" is veelzeggend. Schütz voelde zich als Job, getuige het motto van het *Klaglied*, dat afgedrukt staat na de liedtekst en afkomstig is uit Job 30:31: "Meine harffe ist eine Klage worden / und meine Pfeiffe ein Weinen". In het origineel verschijnt dit motto in een groter lettertype. In het jaar na Magdalena's dood heeft Schütz zich vooral beziggehouden met het *Beckersche Psalter*. Zijn zetting van dit psalter had voor hem een sterk persoonlijke betekenis. Het wordt

---

<sup>201</sup> Karel Aerts (red.): *Heinrich Schütz-herdenking, 1672-1972*: Festival van Vlaanderen, Leuven, 3 -9 september 1972, Sint-Pieterskerk, Sint-Kwintkerk, Sint-Geertruikerk (1972), p. 74.

<sup>202</sup> Moser, p. 110: "Mehr im Sinne Schützens ist es wohl, zu fragen, ob er einen der in der Leichenpredigt erwähnten „letzten Sprüche“ seiner sterbenden Frau zu deren Gedächtnis vertont hat. Ps. 6 und 130 finden sich ja schon unter den mehrhörigen Werken von 1619; aber das „Unser keiner lebet ihm selber“ (5stg.) und „Ich weiss, dass mein Erlöser lebet“ (7stg.) stehen in der geistlichen Chormusik von 1648 – vielleicht stammen sie – wie anderes wenigstens in erster Schaffung – aus jener Trauerzeit." Vgl. Krones, p. 54 en 56.

<sup>203</sup> Zie ook Stein 2001, p. 202-204 en Krones, p. 53-56.

gezien als een Requiem, een gedenkteken voor zijn overleden vrouw.<sup>204</sup> In het voorwoord, dat hij dateert op 6 september 1627 – dat is dus exact twee jaar na haar overlijden – schrijft hij:

So hat es doch Gott dem Allmechtigen/ nach seinem alleine weissen Rath/ und gnedigen Willen gefallen/ durch ein sonderliches HaußKreuß/ und durch den unverhofften Todesfall/ meines weyland lieben Weibes Magdalenen Wildeckin/ mir solche fürhabende andre Arbeit zu erleiden/ und dieses PsalterBüchlein/ als aus welchen ich in meinen Betrübnuß mehr Trost schöpfen künnte/ gleichsam in die Hände zugeben. Dahero ich dann ohne fernere erinnerung für mich selbst an diese Arbeit/ als eine Trösterin meiner Traurigkeit allerwilligst gangen bin/ und endlichen dieses Wercklein/ wie es hier für Augen ist/ durch Gottes hülffe verfertigt habe.<sup>205</sup>

Dit doet vermoeden dat het uit Job afkomstige motto bij het *Klaglied* een nog persoonlijker betekenis heeft: de ontstemming van de instrumenten kan worden geïnterpreteerd als verwijzing naar Schütz' moeite om zich aan zijn dagelijks werk als componist te wijden. Het Psalter zorgde vermoedelijk voor troost, waardoor de creatieve bron weer ging stromen.

Het bouwplan van de tekst van het *Klaglied* is tweeledig. De eerste vijf strofen beschrijven Schütz' eigen gevoel van smart en rouw: hoe zijn verdriet zijn muzikale vermogens tenietgedaan heeft. Juist nu hij de kunst nodig heeft, heeft hij er niets aan, en hij vergelijkt zich met David toen Saul in razernij ontstak ("Die David braucht", wenn Saul anfang zu toben"). Melodieën klinken als uilengeschreeuw; Schütz heeft zijn levenslust verloren, is verslagen en radeloos.

In de volgende zes strofen spreekt hij Magdalena aan. Hij mist haar intens, wil bij haar zijn, ziet in hun dochtertjes haar evenbeeld en roemt haar betekenis. Hij is vooral in beslag genomen door zijn eigen verdriet, niet zozeer door haar lot. In strofe 9 lijkt er enige berusting te komen. Hij accepteert dat zij elkaar in dit leven niet meer zien en, al is zijn kruis nog zo zwaar, hij zal God eren.<sup>206</sup> In de laatste twee strofen beschrijft hij hun hereniging. Hij zal zich bij haar laten begraven. Hoewel de rouw in zijn lied een ruimere plaats inneemt dan het geloof in de wederopstanding gaat hij er toch van uit dat zij de wederopstanding zullen

---

<sup>204</sup> Robin A. Leaver, 'Schütz and the Psalms', *Bach* 16 (1985), p. 34-49; *Klaglied*, herausgegeben von Eberhard Möller, p. 28; Moser, p. 110.

<sup>205</sup> Heinrich Schütz, *Der Beckersche Psalter: Erstfassung* (1628), Widmung, p. VII.

<sup>206</sup> God eren doet Schütz met het omzetten van Gods woord in liederen, dus met componeren. Zie Leaver (zie noot 204 hierboven), p. 35-37. Dit lijkt in tegenspraak met de laatste strofe waarin hij suggereert dat zijn instrumenten pas weer helder zullen klinken als hij met zijn vrouw verenigd zal zijn.



beleven en elkaar weerzien, zelfs in hun vleselijke gedaante. Dan zal zijn harp weer klinken met heldere klank en samen zullen zij God toezingen. Nadat het leed geuit is volgt dus de troost. Dit is geheel in overeenstemming met de Lutherse theologie: een beheerste uiting van persoonlijk verdriet gevolgd door de troost van de zekerheid van het vreugdevolle weerzien in het hiernamaals, dit alles gegoten in de strakke vorm van een sober continuo-lied met een eenvoudige melodie.<sup>207</sup>

Contrasterend met die sobere en beheerste vorm is de grote emotionele geladenheid van de tekst. Schütz gebruikt een veelheid aan retorische en harmonische middelen om zijn bewogen tekst in muziek uit te drukken, zoals ik hieronder zal aantonen.

### *De muziek van het Klaglied*

Schütz hechtte er grote waarde aan, in zijn muziek nauwkeurig aan de tekst en de daarin vervatte affecten uitdrukking te geven.<sup>208</sup> Niet voor niets werd hij door Hans Eggebrecht als *musicus poeticus* bestempeld. Eggebrecht ziet hem als een muzikaal boegbeeld van de Lutherse kerktraditie. Daarin was het belangrijk de boodschap overtuigend over te brengen en hiertoe had de componist de beschikking over verschillende middelen. Deze bestonden uit de keuze van een bepaalde modus met zijn specifieke eigenschappen, ritmische en metrische kenmerken, retorische figuren en andere middelen tot affect- en tekstuitbeelding.

Naast zijn Duitse kerkmuzikale achtergrond was Schütz door zijn opleiding bij Gabrieli van jongs af aan evenwel vertrouwd met de expressiviteit van de Italiaanse madrigalkunst. Ook hier was uitdrukking van de tekst belangrijk maar op een meer ‘zintuiglijke’ manier. De toen gangbare vormen van tekstuitbeelding (madrigalisten) via scherpe dissonanten of juist welluidende harmonieën al naar gelang het karakter van de tekst, en de keuze van de modi op grond van de ermee verbonden karaktereigenschappen, paste hij toe in zijn madrigaalbundel. Het ging om het affectgehalte van de woorden en een tekst die zo expressief mogelijk in muziek moest worden voorgedragen. Affect-beheerst zingen, noemt Hans Heinrich Eggebrecht dit – iets wat volgens hem aan het rationele karakter van de *musica poetica* vreemd zou zijn.<sup>209</sup> Deze Italiaanse stijl wilde Schütz introduceren in Duitsland en

---

<sup>207</sup> Zoals uiteengezet in Hoofdstuk I van dit proefschrift werd excessief rouwen als zondig beschouwd. Het duidde op een tekortschietend geloof. Zie Hoofdstuk I, p. 48 en de literatuurverwijzing in voetnoot 95.

<sup>208</sup> Vgl. Eggebrecht.

<sup>209</sup> Ibid., p. 36.

vermengen met de Noord-Duitse polyfone stijl. Hij verenigde dus verschillende stilistische tradities, maar bovenal ging het hem er om, de tekst in muziek uit te drukken.

In zijn madrigaalbundel heeft Schütz voor bepaalde modi gekozen vanwege hun karaktereigenschappen. In de madrigalen 4-6 over rouw, afscheid en dood hanteert hij bijvoorbeeld de frygische modus.<sup>210</sup> Omdat Schütz er in zijn Italiaanse studies bij Gabrieli naar streefde om, in de woorden van zijn biograaf Michael Heinemann, “eine Tonsprache zu finden, die Text und Musik zu einer Einheit verschmilzt”,<sup>211</sup> is het des te interessanter hoe hij deze in zijn *Klaglied* toepast.

Drie auteurs hebben zich in het bijzonder bezig gehouden met de componeerwijze van Schütz: de componist en muziektheoreticus Christoph Bernhard (1628-1692) in Schütz' tijd; Heide Volckmar-Waschk en Siegfried Schmalzriedt in onze tijd. Bernhard was één van de belangrijkste leerlingen van Schütz. Hij zong in de hofkapel onder diens leiding. Op verzoek van Schütz schreef hij een motet voor diens begrafenis dat ook bij die plechtigheid uitgevoerd werd, maar verloren is gegaan. Hij is vooral belangrijk vanwege zijn muziektheoretische geschriften. Drie bekende tractaten over muziek, waaronder het *Tractatus compositionis augmentatus* (c. 1657), zijn bijna een eeuw geleden opnieuw uitgegeven onder redactie van Joseph Maria Müller-Blattau,<sup>212</sup> die ervan uitging dat Bernhard de muziektheoretische opvattingen van zijn leermeester Schütz verkondigde. Volckmar-Waschk promoveerde op de *Cantiones Sacrae*, een verzameling composities van Schütz uit 1625, het sterfjaar van Magdalena.<sup>213</sup> In 2004 verzorgde zij er een editie van. Schmalzriedt schreef over madrigalen van componisten uit de school van Gabrieli; in 1984 verzorgde hij een editie van de Italiaanse madrigalen van Schütz.<sup>214</sup>

De hier te beantwoorden vraag is welke middelen Schütz in het *Klaglied* gebruikt om de emoties uit de tekst, met name verdriet en rouw, muzikaal vorm te geven. Daarbij is het binnen het kader van deze studie vooral van belang, na te gaan welke elementen troostend werken.

---

<sup>210</sup> Heinemann, p. 24.

<sup>211</sup> Ibid., p. 25.

<sup>212</sup> Müller-Blattau (zie Bibliografie).

<sup>213</sup> Volckmar-Waschk (zie Bibliografie).

<sup>214</sup> Schmalzriedt (zie Bibliografie).

### *Modus en affect*

Het *Klaglied* is geschreven in de tweede (getransponeerde) modus: dorisch plagaal. Muziektheoretici uit de zestiende en zeventiende eeuw beschreven deze modus als treurig. Terwijl de eerste modus werd gebruikt voor een ‘universele’ affecttoestand die zich tussen droefenis en vrolijkheid bewoog, gold de tweede in het algemeen als klagelijk. Zarlino duidt deze bijvoorbeeld aan als “Modo lagrimevole, humile & deprecativo”.<sup>215</sup> Doorgaans werd alleen de getransponeerde vorm gebruikt, dat wil zeggen dat er een kwart omhoog getransponeerd werd, zoals ook in het *Klaglied*. In de tijd van Schütz was er verschil van mening over het aantal en de ordening van de modi.<sup>216</sup> Sommigen laten de eerste modus op D beginnen, anderen op C. Over de dorische modus, in het bijzonder in handen van Schütz, hebben bovengenoemde auteurs het volgende te zeggen.

Christoph Bernhard gaat uit van een systeem van twaalf modi en laat de eerste modus op C beginnen.<sup>217</sup> Dat betekent dat de authentieke dorische modus de *modus tertius* heet en de plagale dorische modus de *modus quartus*. Aan elk van beiden kent hij een eigen aard toe. De *modus tertius*, de authentieke variant, noemt hij “gemiddeld”. Deze is zowel vrolijk als droevig van aard en daarmee geschikt voor gebed of gebedsdienst. De *modus quartus*, de plagale variant, die hij klagelijk, deemoedig, nederig en ootmoedig noemt, leent zich goed voor teksten waarin droefenis en kommer tot uitdrukking worden gebracht. De omvang is A-a, en in de getransponeerde versie D-d. In deze ordening staat het *Klaglied* dus in de vierde modus.

Heide Volckmar-Waschk constateert in haar studie van de *Cantiones Sacrae* dat Schütz de afzonderlijke modusvarianten moet hebben toegewezen aan bepaalde tekstmatige affecten. Deze bundel motetten dateert uit hetzelfde jaar als het *Klaglied*; te verwachten zou zijn dat Schütz hier een zelfde belang toekent aan het gebruik van de modi. Over de dorische modus zegt zij dat zowel de authentieke als plagale variant worden gebruikt, zij het dat de authentieke variant in ongetransponeerde vorm wordt gebruikt en de plagale doorgaans in getransponeerde vorm, in overeenstemming met de toenmalige praktijk. Volckmar merkt op dat deze transpositie zo gangbaar werd dat men haar niet meer als transpositie maar als normale verschijningsvorm van de plagale dorische modus ging beschouwen.<sup>218</sup> Over de dorische modusgroep in zijn geheel zegt zij dat deze modus goed past bij teksten die over verzoeking (*tentatio*) en klagen gaan: “der Beter beklagt in diesen Texte sein Elend in der

---

<sup>215</sup> Volckmar-Waschk, p. 128.

<sup>216</sup> Müller-Blattau, *Tractatus compositionis augmentatus*, Cap. 45<sup>ste</sup> § 3. 1926/2003, 92f.

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> Volckmar-Waschk, p. 128.

Welt und ruft Gott um Seine Hilfe an”.<sup>219</sup> De dorische modus is dus het terrein van verzoeken en klagen. In de *Cantiones Sacrae* ziet zij duidelijk verschil tussen de stukken in de d dorische en de g hypodorische modus. Wat betreft de plagale variant constateert ze dat de drie motetten in de *Cantiones Sacrae* in de getransponeerde tweede modus zogenaamde “Betepsalmen” zijn, waaronder psalm 5 en 119, psalmteksten waarin, in de woorden van Luther, “man Gott anruft und bettet inn allerley not, Und hie her gehören alle Psalmen, so da klagen und trauren, und uber die feinde schreien”.<sup>220</sup> Enkele motetten in de *Cantiones Sacrae* die in de authentieke dorische modus werden geschreven, zijn gebaseerd op teksten uit het Hooglied en betreffen de onvolkomenheid van de liefde, zoals het motet *Ego dormio* dat Volckmar ziet als een Lamento over de aardse liefde. Met alle voorzichtigheid verwijst zij in dit verband naar een mogelijke relatie met het ontijdige overlijden van Schütz’ vrouw Magdalena.<sup>221</sup>

Schmalzriedt heeft onder meer het gebruik van de modi met betrekking tot de Italiaanse madrigalen onderzocht. Hij merkt op dat in overeenstemming met de opvattingen in die tijd de keuze van de modus belangrijk was: het affect van de tekst moest corresponderen met de te gebruiken modus, die dus de emoties in de tekst moest uitdrukken. Deze opvatting gold ook voor Gabrieli en zijn leerlingen, met de volgende beperking: aangezien in deze overgangstijd het aantal modi steeds verder gereduceerd werd doordat sommige in onbruik raakten en andere alleen in getransponeerde vorm voorkwamen, werden ook de aan de modi toegeschreven karakters globaler opgevat. Dat wil zeggen dat door Gabrieli en zijn leerlingen affect alleen aan modusgroepen toegeschreven werd en dat er geen onderscheid werd gemaakt tussen authentiek en plagaal of tussen de oorspronkelijke en de getransponeerde vorm.<sup>222</sup> Er werd gesproken over een dorische, frygische, etc. groep.

De Gabrieli-school beschouwt volgens Schmalzriedt de gehele dorische groep als eerste modus en typeert de erbij horende affecten als “Affekte mittleren Lage”: een ‘gemiddeld’ affect dat vrolijk, treurig of een combinatie daarvan kan zijn. Tenslotte kan het ook om een affect gaan dat dreigend, smekend of koppig en trots is. Dat de tweede modus in deze opvatting niet meer uitsluitend treurig is, kwam volgens muziektheoreticus en componist

---

<sup>219</sup> Volckmar-Waschk, p. 128.

<sup>220</sup> Geciteerd in Volckmar-Waschk, p. 129.

<sup>221</sup> Volckmar-Waschk, p. 158.

<sup>222</sup> Schmalzriedt, Kap. 2, spreekt over “Tonarte” en “Tonartengruppen”.

Girolamo Diruta doordat deze modus doorgaans een kwart omhoog is getransponeerd en in die hogere ligging niet zoveel treurigs meer heeft.<sup>223</sup>

In het algemeen wordt de door Schütz gebruikte modus dus als klagelijk gezien, geschikt voor teksten waarin treurnis uitgedrukt wordt. In dit kader is de opmerking van Volckmar-Waschk dat de getransponeerde tweede modus vooral voor *Betepsalmen* gebruikt wordt waarin de mens zijn nood klaagt bij God en steun zoekt voor wat hem overkomen is interessant.<sup>224</sup> Tranen, zuchten en verdriet komen in de tekst van Schütz uitgebreid aan de orde, maar aan het eind gloort de hoop. Zijn rotsvaste geloof schenkt hem de troostrijke overtuiging dat Magdalena en hij elkaar ooit zullen weerzien en zijn instrumenten dan weer zuiver zullen klinken. Dit lijkt ook in de muziek van het *Klaglied* door te klinken die door de transpositie naar een hogere ligging iets lichts krijgt. Maar smartelijke affecten worden ook uitgedrukt. Waar de tekstschrijver uitroept dat zijn instrumenten voorheen zo zuiver klonken creëert de componist een overschrijding van de ambitus van de modus. In **muziekvoorbeeld II.1** is de hoogste noot een g, terwijl de ambitus van de getransponeerde dorisch-plagale modus loopt van onderkwart naar bovenkwint, dus van d naar d:

**Muziekvoorbeeld II.1.** Heinrich Schütz, *Klaglied*, sopraan m. 4-7.<sup>225</sup>

Or - gel und mein Har - fe vor - hin recht stimm - ten ein  
ma - ßen gnau und schar - fe; a - ber o weh der

Deze ambitus-overschrijding heeft een expressief effect: er lijkt een negatief gekleurde emotie door te klinken. Vervolgens vindt een modulatie plaats naar de tiende plagale modus (in Bernhards systematiek de twaalfde modus) die duurt tot het eind van de frase: zie **muziekvoorbeeld II.2**. De tekst beschrijft hoe ontstemd (“verstimmt”) de instrumenten van de componist nu klinken, wat tot uitdrukking wordt gebracht via het ‘verstemmen’ van de modus.

De aria eindigt met een perfecte cadens in g-dorisch, en met een picardische terts. Dit was gebruikelijk voor modale muziek in Schütz’ tijd en lijkt hier uit te drukken dat aan het

<sup>223</sup> Schmalzriedt, p. 47.

<sup>224</sup> Volckmar-Waschk, p. 129-132.

<sup>225</sup> In de muziekvoorbeelden wordt uitgegaan van de moderne transcriptie in de uitgave van Eberhard Möller. Zie noot 191. In muziekvoorbeeld II.1 laat de es zien dat het hier een compositie betreft uit een overgangstijd van modaliteit naar tonaliteit, zoals dit ook geldt voor de modusvreemde tonen, die de functie van leidtonen vervullen. Vgl. muziekvoorbeeld II.3.

eind de hoop gloort, zij het pas in de laatste strofe.<sup>226</sup> Het gedeelte vóór de modulatie wordt ook afgesloten met een grote tert.

**Muziekvoorbeeld II.2.** Heinrich Schütz, *Klaglied*, sopraan m. 7-13

7 8 Pein! Ver- - - kehrt ist nu in ei - nem Hu solch

10 Kon - kor - danz, ver - stimmt sind al - - - - le Chor - den,

De vraag is wel hoe hecht de band tussen modus/muziek enerzijds en de tekst anderzijds is: op één en dezelfde melodie zijn immers elf strofen geschreven. Is de muziek bijvoorbeeld vooral toegesneden op de eerste strofe, of betreft het hier eerder het uitdrukken van een algemeen affect in de tekst, namelijk een treurig verhaal dat toch in bepaalde zin goed afloopt? Gabrieli en zijn leerlingen kenden alleen aan modusgroepen een affect toe; zij maakten geen onderscheid tussen authentiek en plagaal. Tegen het einde van de Renaissance begonnen velen te twijfelen aan het verbinden van specifieke affecten aan modi of toonsoorten. Met dezelfde modus konden in elk geval verschillende affecten worden uitgedrukt, aldus Joachim Burmeister, Seth Calvisius en anderen.<sup>227</sup>

Bij Schütz lijkt de gebruikte modus niet zo zeer gebonden te zijn aan één bepaalde tekst in één bepaalde strofe; veeleer lijkt het basisaffect te worden uitgedrukt van het gehele *Klaglied*, dat immers over dood en rouw gaat. Dat hij welbewust voor bepaalde modi koos in verband met het karakter van het totale lied, moge blijken uit de publicatie van zijn leerling Christoph Bernhard in zijn hoofdstuk over de modi. Deze omschreef de dorische modus als

<sup>226</sup> Müller-Blattau, p. 136.

<sup>227</sup> Bartel, p. 29-56. Met de geleidelijke overgang naar de tonaliteit gingen theoretici slechts twee klassen van modi onderscheiden, op basis van de kwaliteit van de tonica-drieklank. Johann Mattheson bleef in de achttiende eeuw de opvatting huldigen dat aan een modus een specifieke werking verbonden was, maar was tevens van mening dat de temperamenten van luisteraar en componist bepalender waren dan de affectuitdrukking op grond van het karakter van de modus. Hij wilde iedereen vrijlaten in het toekennen van bepaalde eigenschappen aan de modi. In de ogen van Mattheson kon een modus dus weliswaar een bepaald karakter hebben, maar het affect dat daarmee uitgedrukt kon worden hing af van meer factoren.

“mittelmäßig, lustig und traurig, daher zur Andacht bequemlich” en de plagale variant als “kläglich, demüthig, daher zu Betrübniß und Elend wohl anzubringen”.<sup>228</sup>

In zijn bijdrage over Schütz en de dood bespreekt Hartmut Krones de door Schütz gebruikte modi in de *Musikalische Exequien*, te weten de d-aeolische, a-hypoaelische, g-hypodorische modus, respectievelijk in de drie opeenvolgende delen. Hem valt op dat deze drie modi de enige zijn die Schütz gebruikt in “troostteksten” voor zijn vrouw, zoals voor psalm 6 van de Becker psalmen, maar ook dat hij de getransponeerde hypodorische modus (g-hypodorisch) opvallend vaak gebruikt en verder dat de bovengenoemde modi ook van betekenis zijn in het *Klaglied* voor Magdalena en in de modulatie die halverwege de aria plaatsvindt:

Wie sehr für Schütz das Äolische und das (Hypo-) Dorische die geeigneten Tonalitäten waren, um großen Schmerz darzustellen, zeigt im übrigen auch das auf den Tod der Gattin Magdalena geschriebene Klaglied (SWV 501), das aus inhaltlichen Gründen mit einer commixtio tonorum arbeitet und wegen des Textes "verkehrt ist nu in einem Hu solch Konkordanz, verstimmt sind alle Chorden" im Mittelteil moduliert: Das g-dorisch anhebende Stück wendet sich hier nach a-äolisch; der Schluss findet dann über g-hypodorisch wieder nach g-dorisch zurück.<sup>229</sup>

Terwijl de banden tussen modus en affect steeds ruimer werden opgevat ging men anderzijds meer en meer over tot andere middelen van tekstuitdrukking, met name uit de *retorica*, die al van oudsher verbonden was met de uitdrukking van affecten.

#### *Affectuitbeelding in het Klaglied*

Behalve door de modus worden gevoelens in de tekst ook op andere wijze uitgedrukt, met name door de wijze waarop Schütz melodieverloop, metrum en ritme behandelt, zijn gebruik van dissonanties, en de toepassing van retorische figuren.

De eerste strofe van de aria – en dat geldt ook enigszins voor de volgende drie strofen – heeft een duidelijke opbouw en bestaat uit drie delen: een begin, dat de situatie schildert tot het moment van overlijden van Magdalena, een middendeel in een andere toonsoort dat de veranderde situatie weergeeft, en een slotsectie die de emotionele gevolgen schetst. Het verloop van de *melodie* lijkt die opbouw te volgen: in het eerste deel gaat deze aanvankelijk omhoog om verder in de buurt van de begintoon (terts) te blijven. Vanaf de tweede sectie is er

---

<sup>228</sup> Müller-Blattau, p. 94-97. Over de aeolische en hypo-aeolische modus (modus undecimus en duodecimus) zegt Bernhard dat deze verwant zijn aan de dorische en hypo-dorische modus (modus tertius en quartus).

<sup>229</sup> Krones, p. 63f.

sprake van een opeenvolging van sequensen: de gemoduleerde sectie bestaat uit een dalende sequens. In de slotsectie is er aanvankelijk een stijging naar een climax, gevolgd door een dalende sequens ter afsluiting. Vooral de daling bij de “Tränenflut” is beeldend.

Muziekvoorbeeld II.3. Heinrich Schütz, *Klaglied*, melodie.

Heinrich Schütz, 1625

Hohe Männerstimme

1. Mit dem Am-phi-on zwar mein  
und ak-kor-dier-ten al-ler-

4 Or-gel und mein Har-fe vor-hin recht stimm-ten ein  
ma-ßen genau und schar-fe; a-ber o weh der

7 2. Pein! Ver-kehrt ist nu in ei-nem Hu solch

10 Kon-kor-danz, ver-stimmt sind al-le Chor-den,

14 mein Harf ein Klag, mein Pfeif ein

17 Plag, und hei-ße Trä-nen-flut

21 ist jet-zo wor-den. Ver-den.

Met betrekking tot *metrum en ritme* lijkt er op verschillende momenten sprake te zijn van een accentverschuiving (via syncopen), die soms in verband te brengen is met een cruciaal woord. Dit geldt voor “alle [Chorden]” in het middengedeelte en “Tränen” in de slotsectie. Ook in de eerste helft van de slotsectie, waar om de andere maat het accent op de tweede tel valt, is er



een accentverschuiving, in overeenstemming met de tekst. Waar er gemoduleerd wordt naar de tiende modus verandert ook het ritme. Er verschijnen bijvoorbeeld gepuncteerde ritmen. De melodie wordt beweeglijker. In dit geval lijkt er onder dezelfde melodie in de verschillende strofen ook een zelfde gevoel door te klinken, namelijk van verwijt en weeklagen, misschien een onderhuidse boosheid over het lot dat hem treft, maar dat hij God niet kwalijk mag nemen. Het vergroot in ieder geval het contrast met de voorafgaande passage. Het gebruik van dissonanten maakt de harmonie heel expressief en zeer geschikt om droefheid te schilderen, zoals bij het begrip “Tränenflut”.<sup>230</sup>

Het is aannemelijk dat in de uitvoeringspraktijk uit Schütz’ dagen door zangers nog de nodige versieringen zijn aangebracht ten behoeve van affectuitdrukking. Eén van de traktaten van Bernhard gaat over de vocale uitvoeringspraktijk van de muziek van Schütz en zijn tijd. Bernhard onderscheidt daarin twee basismanieren van zingen, die hij “Maniere” noemt.<sup>231</sup> Een van de twee “Maniere” betreft een stijl waarin de zanger de notentekst naar believen aanpast met behulp van versieringen. Deze praktijk noemt hij *cantar passagiato*, het veranderen van de hoofdnoten van een melodie in talloze diminuties, dat wil zeggen dat lange noten veranderd worden in achtsten en zestienden in dienst van het affect. Meestal interpreterden de zangers het zelf. Het is denkbaar dat de verschillende strofen, in dienst van het affect, ook muzikaal verschillend geïnterpreteerd zijn, zodat de relatie tekst – muziek dan voor een deel door de zanger werd uitgedrukt. Overigens is niet bekend of de aria ook daadwerkelijk is uitgevoerd, dan wel slechts als gedenkteken is gecomponeerd.

### *Retorische figuren*

Zoals vermeld in het vorige hoofdstuk gold het gebruik van muzikaal-retorische figuren als een speciale manier om de relatie tekst – muziek uit te drukken, zulks in overeenstemming met de Lutherse *musica poetica*.<sup>232</sup> In het kader van zijn compositieleer behandelt Bernhard de figuren waarvan Schütz zich ruimschoots bedient.<sup>233</sup> Bij hem was het woord immers bij uitstek de drijvende kracht achter de noten. Diverse figuren vindt men terug in het *Klaglied*,

---

<sup>230</sup> Vgl. Bartel, p. 46-50. Overigens lijkt de uitgever bij deze tekst in m. 19 ten onrechte van de c een cis te hebben gemaakt. De facsimile is hier niet helemaal duidelijk: er staat hier weliswaar een verhogingsteken vóór de c, maar op de hoogte van de b. Het lijkt echter aannemelijk dat in m. 20 inderdaad een b moet worden gezongen en dat de verhoging dus hiervoor – en niet voor de c – is bedoeld. In m. 20 geeft hij ook als optie de b te verhogen. Anderzijds zou de c ook verhoogd kunnen zijn omwille van de expressiviteit. Zie p. 112 in dit hoofdstuk.

<sup>231</sup> Müller-Blattau, p. 31f.

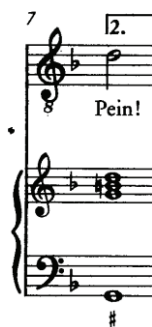
<sup>232</sup> Zie ook Bartel.

<sup>233</sup> Müller-Blattau, Cap. II.

zoals ik hieronder uiteen zal zetten. Voor mijn muziekvoorbeelden neem ik de transcriptie en uitgewerkte Basso continuo-partij van Eberhard Möller tot uitgangspunt. Voor de tenorpartij in de oorspronkelijke notatie verwijs ik naar *figuur 9* op p. 93.

Zoals opgemerkt heeft de eerste strofe van de aria een driedelige opbouw: de eerste sectie loopt tot aan de dubbele streep. Dan volgt de tweede sectie in een andere modus (tiende modus) tot aan de maatstreep, waarna in de laatste sectie de oorspronkelijke (tweede) modus terugkeert. Het lied begint met een langzaam stijgende en weer dalende beweging in de melodie. De tekst in de eerste sectie beschrijft de situatie vóór Magdalena's dood, toen de instrumenten nog zuiver klonken. Dat geldt ook voor de volgende drie strofen. Maar het eind van de zin maakt duidelijk dat die tijd voorbij is. Er klinkt een smartelijke uitroep, een *exclamatio*. De melodische lijn stijgt snel met een kwint- en kwartsprong naar het octaaf, om vervolgens langzaam te dalen: zie **muziekvoorbeeld II.1**. Dat dit een moment is van buitengewone affectuïdrukking bleek reeds uit de overschrijding van de ambitus van de modus. Opvallend is de afsluiting in majeur, wat in tegenstelling lijkt te zijn met het woordje “Pein”:

**Muziekvoorbeeld II.4.** Heinrich Schütz, *Klaglied*, m. 7.



Dan volgt de tweede sectie met de modulatie naar de tiende modus. Zo'n plotselinge *mutatio toni*, zoals Bernhard het noemt, heeft ook een expressief effect.<sup>234</sup> Inhoudelijk zou de andere “stemming” als illustratie opgevat kunnen worden van de veranderde situatie na Magdalena's dood, maar ook van de onzuivere stemming van zijn instrumenten: het woord “verstimmen” in de tekst en de “verstemming” van de modus. Deze passage met “verstimmen” wordt afgesloten in mineur, met een cadens in a mineur. Ook in enkele andere strofen kondigt het een verandering aan, bijvoorbeeld in de derde strofe waar de klokken een andere klank laten horen, in de tiende strofe waar de dood hen beiden mee zal nemen naar hun tijdelijk verblijf, en in de laatste strofe wanneer zijn instrumenten anders zullen gaan klinken.

<sup>234</sup> Müller-Blattau, p. 79; Bartel, p. 335. Zie ook Krones, p. 63f.

Hoe vals zijn instrumenten na haar dood waren geworden blijkt uit de tekst van de laatste sectie, waarvan het begin is afgebeeld in *muziekvoorbeeld II.5*. Dit zijn de woorden van Job, die klinken als een klagelijke verzuchting op alle toonhoogten.<sup>235</sup>

**Muziekvoorbeeld II.5.** Heinrich Schütz, *Klaglied*, m. 14-20.

14  
8  
mein Harf ein Klag, mein Pfeif ein

17  
8  
Plag, und hei-ße Trä- - - - -nen-flut

3 4 4 3

Ook dit affect komt in enkele andere strofen op die plaats terug. Heel beeldend is wat dit betreft wel de derde strofe waarin alle melodie tot uilengeschreeuw is geworden. Dezelfde muzikale frase in de melodiestem wordt op een steeds hogere toon herhaald, telkens voorafgegaan door een rust. Bij de derde herhaling volgt een uitbreiding. Zo wordt het klagende affect steeds sterker totdat in de laatste herhaling een climax wordt bereikt, die in de eerste strofe met hete tranen is uitgebreid. Schütz maakt gebruik van de volgende retorische figuren: de door rusten (*suspiratio*) opgebroken frase uit Job beweegt door de herhaling (*synonymia / anaphora*) in stijgende lijn naar een climax (*gradatio*) en wordt tenslotte uitgebreid met de hete tranen (*paronomasia*). In die uitbreiding wordt beeldend de tranenvloed weergegeven, die muzikaal in een dalende sequens naar beneden valt, de figuur van de *katabasis*:

<sup>235</sup> Job 30:31: Meine Harfe ist eine Klage worden und meine Pfeife ein Weinen. (Luthervertaling van 1545, <https://www.stepbible.org/version.jsp?version=GerLut1545>).

Muziekvoorbeeld II.6. Heinrich Schütz, *Klaglied*, m. 18-23.

De melodische sequens van een stijgende secunde (vgl. hierbij voetnoot 230), gevolgd door een dalende terts in m. 19-21 onderstreept hier de lange vloed aan “heiße “Tränen”. Wanneer het verhogingsteken voor de c geldt (zie voetnoot 230), zou de chromatische inkleuring van de “Tränen” gecombineerd met de lang aangehouden d de smart en bitterheid onderstrepen.

Ook in de tekst worden retorische middelen ingezet. Bij de componist Johann Hermann Schein zagen we dat zijn liederen voor een deel de tripartiete structuur van *laudatio - lamentatio - consolatio* volgden, in die zin dat de *laudatio* ontbrak. De elf strofen van Schütz’ *Klaglied* laten ook een opbouw zien. De *laudatio* van Magdalena is voornamelijk aanwezig in strofe 7. Voor het overige is de opbouw van de elf strofen tweeledig. De eerste vijf strofen zijn vooral een uiting van smart over het verlies (*lamentatio*). In de tweede helft van het lied, vanaf strofe 6, wordt Magdalena aangesproken. Schütz zegt haar niet te kunnen vergeten. Hier is sprake van een retorische figuur die we ook bij Schein tegenkwamen: de *apostrophe*, bij Schein gecombineerd met *prosopopeia*.<sup>236</sup> De gestorven echtgenote wordt ten tonele gevoerd alsof zij in levende lijve aanwezig is, een fenomeen dat in de Lutherse kerk in de Barok wijd verbreid was bij uitvaartdiensten. Bij Schein zagen we dat het overleden kind zelf sprekend werd opgevoerd (*prosopopeia*). In het *Klaglied* spreekt de overleden Magdalena niet zelf, maar zij wordt door de componist toegesproken (*apostrophe*). Dit kan een troostend effect hebben omdat het de illusie geeft dat zij er nog is. Het tweede gedeelte van de aria is dus het *consolatio*-deel van de tripartiete structuur. Het mondt uit in het uiteindelijke weerzien bij de wederopstanding: de ultieme Lutherse troost.

De compositie eindigt met een picardische terts, die de droevige sfeer relativeert. Ook de transpositie van de modus naar een hogere ligging maakt de sfeer niet al te klagelijk. In de laatste strofe keert het begin van de tekst terug (zie fig. 10): een herhaling van de woorden uit Job, maar nu met de troostende afloop.

<sup>236</sup> Beide begrippen werden in Hoofdstuk I geïntroduceerd.

**Als denn wolln wir zugleich aus vnsern Gräbern gehen  
 Zur ewign Frewde ein/  
 Auch selbst in vnserm Fleijch einander wieder sehen:  
 Da sol denn nicht mehr seyn  
 Mein Harff ein Klag/  
 Mein Pfeiff ein Plag/  
 Sondern mit hellem Schall solln sie erklingen/  
 Vnd wolln wir beyd  
 In ewigr Frewd  
 Gott Vater/Sohn vnd heiligm Geist Lob singen.**

Fig. 10 [Facsimile II]: Heinrich Schütz, *Klaglied*, tekst strofe 11.

Op grond van deze bevindingen kan gesteld worden dat Schütz van diverse muzikale middelen gebruik maakt om de geladenheid in zijn tekst uit te drukken. Hij kiest de getransponeerde hypodorische modus (g-hypodorisch) die algemeen als klagelijk en treurig werd gezien, en moduleert naar de aeolische modus op het moment dat in de tekst zijn instrumenten vals worden. Deze twee modi werden volgens Krones door Schütz bij voorkeur gebruikt om grote smart uit te drukken.<sup>237</sup> In deze composities lijkt Schütz gestalte te geven aan de omvang van zijn verdriet. Daarbij gebruikt hij een aantal retorische figuren die droevige elementen in de tekst verbeelden en/of muzikaal versterken.

De tekstuele opbouw van de elf strofen is eveneens retorisch: de eerste helft betreft de rouwklacht, de tweede helft verwoordt het naar zich toe halen van Magdalena, uitmondend in berusting en de troostende hiernamaalsbelofte, *lamentatio* gevolgd door *consolatio*. Dit alles is vormgegeven in de strakke en sobere vorm van een strofisch Basso continuo-lied met eenvoudige melodie in *Alla breve*-maat: de maatsoort van de antieke, expressieve stijl. Ook Schein koos ervoor zijn emotionele tekst in een dergelijke sobere en eenvoudige muzikale vorm te gieten, een vorm, die een troostende, kalmerende, structuur biedende werking kan hebben. Bij Schein had de muziek een wezenlijk aandeel in deze troostende werking. Daarmee vergeleken lijkt Schütz' muziek veel meer dan bij Schein uiting te geven aan de rouwklacht. Ter relativering zij gezegd dat het in zijn geval maar één compositie betreft, waar Schein acht treurliederen schreef.

<sup>237</sup> Krones, p. 63f. (zie p. 107 in dit proefschrift).

### *Psychoanalytische overwegingen*

In hoeverre is in de tekst van de aria sprake van troost en hoe wordt daaraan vorm gegeven? Bij Schein was sprake van een duidelijke dialoogstructuur met behulp van twee retorische middelen, *prosopopoeia* en *apostrophe*. *Prosopopoeia* werd als het meest doeltreffend gezien en bleef bij Schein achterwege toen de verliezen toenamen. Schütz maakt alleen gebruik van *apostrophe*. Hij spreekt Magdalena aan, alsof zij er nog is, en als zodanig is zij een troostende dialoogpartner. Hij laat haar echter niet aan het woord. Zij lijkt minder tot leven te komen dan de kinderen van Schein. De componist wordt sterk in beslag genomen door zijn eigen leed en minder door het lot van Magdalena. Dat haar overlijden hem diep geraakt heeft bleek al uit zijn voorwoord bij het *Beckersche Psalter*, dat hij componeerde als een aandenken. Maar zijn sterk persoonlijke tekst, waarin hij als nabestaande overvloedig uiting geeft aan zijn verdriet, om zich tenslotte te troosten met het uiteindelijke weerzien in het hiernamaals, is ook conform de Lutherse *ars moriendi*, die immers gericht is op het troosten van de nabestaanden en niet zozeer op het lot van de overledene. Deze leeft voort in een andere wereld. En zoals we ook bij Schein zagen is de overtuiging dat het afscheid niet definitief is een bron van troost.

Magdalena is niet de enige dialoogpartner. Ook de ontvanger van zijn tekst – het publiek bij de begrafenis, de toehoorder of lezer – kan voor Schütz de betekenis hebben van een empathische en dus troostende dialoogpartner. Misschien gold dat voor de dichter Opitz toen hij Schütz zijn gedicht toezond, om hem te troosten door hem aan te moedigen zijn instrumenten weer te stemmen en te laten klinken en zijn liederen weer te laten horen en door hem ervan te overtuigen dat zijn muziek de dood zal overleven. Door de overeenkomst in beelden lijkt Opitz' tekst een reactie op de tekst van Schütz. Een andere toehoorder aan wie de nood geklaagd wordt en van wie hulp en steun verwacht wordt is God. Het *Klaglied* staat in de modus van de *Betepsalmen*. Juist voor Schütz, die naar voren komt als een diepgelovig mens moet een troostende dialoog met God veel betekenis gehad hebben. In die zin zou ook muzikaal gezien het *Klaglied* een troostende werking kunnen hebben. De toehoorder is immers ook de ontvanger van zijn muzikaal verklankte rouwklacht.

Een volgende bron van troost werd door Schütz zelf genoemd: het project van de *Beckerse Psalmen*. Hiermee participeerde hij doelbewust en actief in een gedenkactiviteit. Schrijven als middel om te rouwen en als troost. Met het scheppen van gedenkwerken wijdde hij zich ook aan een nieuw 'object'. Het ligt voor de hand, in dit verband een vergelijking te maken met de rouwmuziek die Dieterich Buxtehude (1637-1707) schreef naar aanleiding van

het overlijden van zijn vader, Johannes Buxtehude, in 1674.<sup>238</sup> Is er bij Buxtehude sprake van een soortgelijke vormgeving van rouw en troost in de muziek voor zijn vader? De aan Johannes Buxtehude opgedragen compositie, *Fried- und freudenreiche Hinfarth*, bestaat uit twee delen, een serene contrapuntische zetting (BuxWV 76.1) van een Luthers koraal (lofzang van Simeon) en een veel persoonlijker *Klagelied*, “Muß der Tod denn auch entbinden”, in zeven strofen (BuxWV 76.2).

Het stilistisch contrast tussen de twee werken is groot en er is een evidente tegenstelling tussen doctrine en affect. Het eerste onderdeel is geschreven in de oude contrapuntische stijl (*stylus gravis*) en de tekst maakt duidelijk wat vader Buxtehude te wachten staat aan eeuwigdurende vreugde in het hiernamaals. Het tweede onderdeel is geschreven in de moderne stijl (*stylus luxurians*) en vertelt over het persoonlijke verdriet van de achtergebleven zoon. De toonzetting van het koraal beantwoordt aan Luthers aanbeveling, zich niet te laten overspoelen door verdriet, maar te vertrouwen op de wederopstanding. De ziel stijgt op naar de hemel, maar maakt zich als het ware kenbaar via de voorganger of de muziek. In dit verband noemt David Yearsley ook het gebruik van de figuur *prosopopeia*.<sup>239</sup> In het *Klagelied* echter geeft Buxtehude zich, net als Schütz, over aan zijn persoonlijke verdriet. Daarmee volgt ook Buxtehude Luthers visie op de uiting van rouw tijdens begrafenissen, een visie die ondersteund werd door de opvatting van de kerkvader Augustinus. Yearsley verwoordt dit aldus:

Although Luther had inveighed against the use of dirges at funerals, he recognized that the expression of grief was a necessary part of coming to terms with death, and he disparaged complete stoicism at the loss of a friend or family member as an 'artificial virtue and a fabricated strength'. During the course of the seventeenth century, the consolatory mission of the liturgy and of pastoral care during bereavement was emphasized through the frequent citation of Augustine's aphorism that funeral rites were for the comfort of the living rather than for the benefit of the dead, since the essential message at the time of burial was one of assurance to the survivors.<sup>240</sup>

Buxtehude's *Klagelied* vertolkt de emotionele beleving van de componist en het verdriet van de nabestaande. Daar past een modernere stijl bij die gericht is op affectuitdrukking.

Bij Schütz is de behandeling van doodsthematiek in de vorm van rouw en troost geworteld in de Lutherse *ars moriendi*, net zoals dit bij Schein het geval was. Beide compo-

---

<sup>238</sup> Zie hierover Yearsley.

<sup>239</sup> Ibid., p. 188.

<sup>240</sup> Ibid., p. 192f.

nisten maken gebruik van specifieke retorische figuren, waarin een dialoog plaatsvindt met een reële of illusoire empathische gesprekspartner. Bij Schein zagen we dat de troostende werking van een dergelijke dialoogstructuur ondersteund wordt door psychoanalytische bevindingen. De psychoanalyticus en musicus Alexander Stein zag rouw en troost als een tweefasen proces, waarin rouw de uiting van pijnlijke gevoelens is en troost de reactie daarop. Troost werd geboden in een (innerlijke) dialoog met een empathische dialoogpartner. Ook bij Schütz worden ruimschoots pijnlijke gevoelens geuit in een dialoog met een illusoir empathisch object, de verloren dierbare, gevolgd door de troostende hoop op weerzien in het hiernamaals, en dus een vorm van onsterfelijkheid, alsof het verlies maar tijdelijk is. Daarin kan de dialoog de functie hebben van een effectief troostmiddel.

Maar naast de troostende werking van de dialoog kan er psychoanalytisch gezien nog sprake zijn van een ander mechanisme. In Schütz' *Klaglied* is het leed uitbundig aanwezig. Zijn tekst is persoonlijker en directer dan we van zijn andere composities kennen. Doorgaans hebben de woorden in zijn vocale muziek een religieuze inhoud of zijn zij gebaseerd op literaire bronnen. Het karakter is daarin meestal verheven en weinig persoonlijk of emotioneel. Het *Klaglied* is van een heel andere soort. Ook hier dient een religieuze tekst als uitgangspunt maar deze krijgt een persoonlijke betekenis: hij identificeert zich met Job die ook uitgebreid verwoordt hoe hij lijdt onder de rampen die hem overkomen. Een functie van het uiten van een dergelijke lamentatie over het verlies kan de emotionele ontlading zijn, een catharsis die een therapeutische werking kan hebben.<sup>241</sup> De rol die de muziek in zijn compositie speelt kan die emotionele ontlading versterken. Hij koos immers een modus die in het algemeen een droevig karakter heeft en gebruikt werd om Gods hulp en steun te verwerven. De cathartische methode staat iemand toe een pijnlijke gebeurtenis zoals rouw op te roepen, opnieuw te beleven, door te werken, en af te reageren. Het schrijven van "gedenkwerken" kan hiermee een belangrijke betekenis krijgen. Bovendien zagen we dat hiermee een nieuw product gecreëerd wordt, dat daardoor troostend kan zijn. Voor Schütz is dat niet alleen het *Klaglied*, maar ook de *Beckerse Psalmen* en mogelijk de *Musikalische Exequien*, die hij tien jaar na Magdalena's

---

<sup>241</sup> De cathartische methode dateert uit het begin van de psychoanalyse als behandelingsvorm en wordt gedefinieerd als: "Method of psychotherapy in which the therapeutic effect sought is 'purgative': an adequate discharge of pathogenic affects. The treatment allows the patient to evoke and even to relive the traumatic events to which these affects are bound, and to abreact them. Historically, the cathartic method belongs to a period (1880-95) during which psycho-analytic therapeutics were gradually emerging from a type of treatment carried out under hypnosis". In: J. Laplanche, J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* (London 1980), p. 60f. De methode, waarbij traumatische gebeurtenissen en gevoelens opnieuw doorleefd worden, is geen hoofdbestanddeel meer van de psychoanalytische behandeling, maar cathartische elementen kunnen er wel deel van uitmaken.



dood componeerde. Deze composities hadden mogelijk alle drie een belangrijke functie van gedenken, verwerken en troost. Psychoanalytisch gezien maakten ze het mogelijk zich te verzoenen met rouw en verlies op een wijze die er een nieuwe betekenis aan verleende.

In haar bijdrage over de thematisering van de dood in het werk van Schütz schildert Ingeborg Stein de innerlijke ontwikkeling die hij doormaakt wat betreft het doodskoncept. Zij schetst een ontwikkeling die begint bij de dood in getheatraliseerde vorm, zoals in de madrigalen, onder invloed van zijn studies bij Gabrieli, die gevolgd werd door de bittere realiteit van het verlies van dierbaren, en met name van zijn echtgenote. Dit betekende een breuk in zijn compositorische creativiteit die weer op gang kwam met het schrijven van gedenkwerken, zoals de *Beckerse Psalmen*. Deze ontwikkeling mondde uit in het grote gedenkwerk over de dood, de *Musikalische Exequien*. Hiermee zou Schütz zich uiteindelijk bevrijd hebben van de overheersende doodsthematiek in zijn leven. Stein ziet vanaf dat moment het verkondigingskarakter in zijn werk toenemen. De Lutherse visie dat de dood overwonnen is door de gekruisigde Christus en de dood niet het einde is maar het begin van het eeuwige leven speelde hierin, aldus Stein, een grote rol:

Auf diesem langen Weg innerer Reife wuchs dieses bis heutigen Tages wohl bewegendste und überzeugendste Musikwerk angesichts des Todes heran – eines Todes, der für Heinrich Schütz die Pforte zum wahren Leben bedeutete. Die Wichtung „Leben – Tod – Leben“ verschob sich im Laufe seines langen Daseins dann immer stärker zur Seite des nach dem Tode zu gewinnenden wahren Lebens hin, so dass in Schütz' Spätwerken der Verkündigungscharakter seiner Musik zunimmt, um – gekleidet in die biblischen Verheißungen des 119. *Psalms* (SWV 482-494) – schließlich in ein großes Danken einzumünden.<sup>242</sup>

Schütz-biograaf Heinemann vroeg zich af of er bij Schütz sprake is van berusting of fatalisme. De *Leichenpredigt* van Geier bij Schütz' begrafenis vermeldt dat hij bleef vertrouwen op God. Maar Schütz deed meer. Op grond van bovenstaande overwegingen kan geconcludeerd worden dat Schütz, na de troost van de gedenkwerken, de doodsthematiek in zijn leven transformeerde tot een levensstijl en troostende religieuze overtuiging waaraan hij de rest van zijn leven wijdde. Dat realiseerde hij door zijn levenslange dienst aan de muziek, onder meer als kapelmeester van de hofkapel in Dresden, waarin het verklanken van de bijbelse boodschap centraal stond. Zijn muzikale activiteiten hadden voor hem een therapeutische, helende functie.

---

<sup>242</sup> Stein 2001, p. 202-204.

Bij Schein en Schütz werd duidelijk wat de Lutherse *ars moriendi* betekende voor nabestaanden van verloren dierbaren. Maar ook de houding tegenover de eigen dood is hierin relevant. Hieraan zal in Hoofdstuk III aandacht worden besteed.

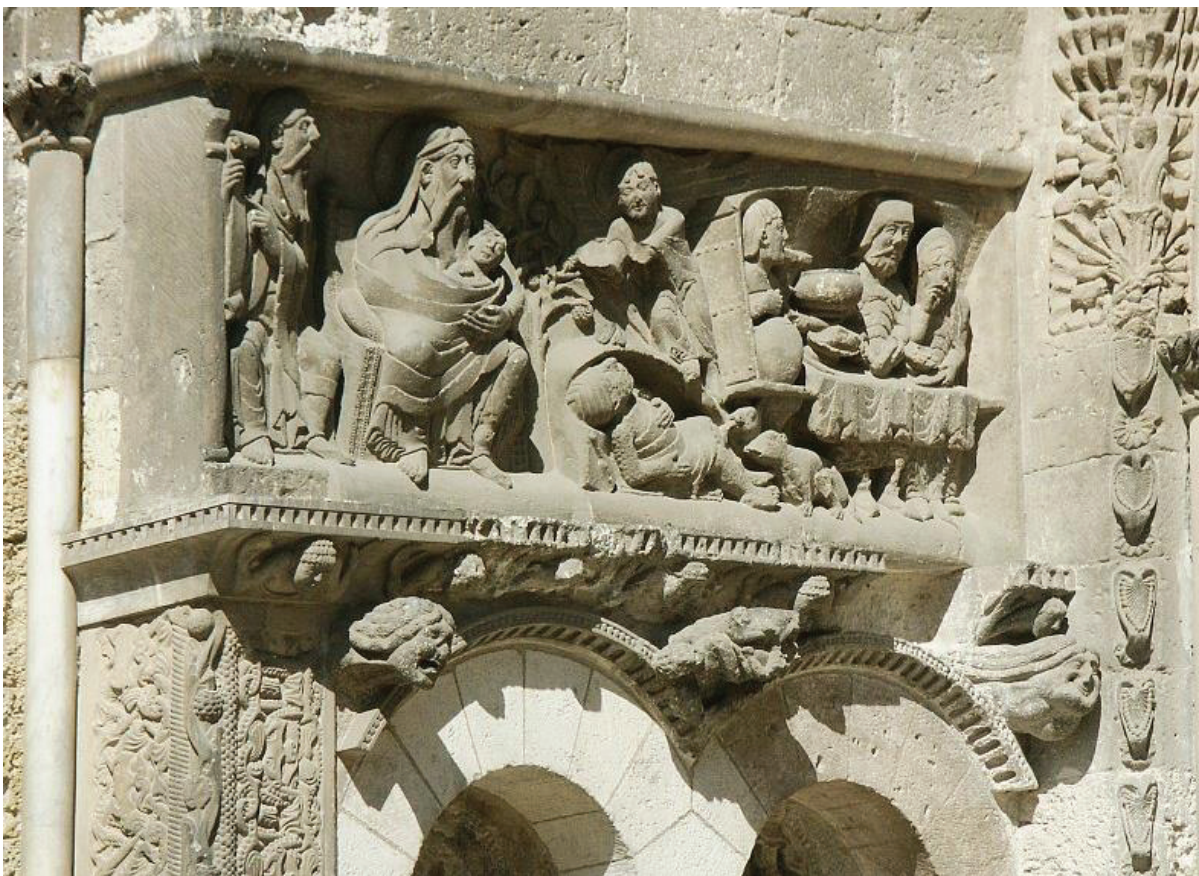
## DEEL II: VAN BAROK NAAR CLASSICISME



## ZEVENTIENDE- EN ACHTTIENDE-EEUWSE COMPOSITIES OVER DOOD, ROUW EN TROOST

In de vorige hoofdstukken werd duidelijk dat het troosten van de nabestaanden bij verlies van een dierbare een belangrijke rol speelde in de Lutherse *ars moriendi*. De wijze waarop rouw en troost tot uitdrukking werden gebracht in tekst en muziek als reactie op het verlies van een kind, partner of ouder werd geïllustreerd aan de hand van composities van Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz en Dieterich Buxtehude. Daarbij bleek de inzet van de dialoog als effectief troostmiddel een belangrijke rol te spelen. Hierin waren met name retorische figuren van betekenis.

Behalve het verlies van dierbaren en het troosten van de nabestaanden is in de Lutherse *ars moriendi* ook de houding ten opzichte van de *eigen dood* relevant. In dit verband komt in verschillende composities een voorstelling naar voren die al in het vroege christendom bekend was. Het betreft het concept van Abrahams schoot.



**Fig. 10.** Lazarus' ziel in de schoot van Abraham. Bas-reliëf, abdijkerk St. Pierre, Moissac (Fr.).

*Abrahams schoot in de bijbel en de kunsten*

De voorstelling is afkomstig uit de bijbelse gelijkenis van de rijke man en de arme Lazarus, beschreven in Lukas 16:19-31. De rechtschape bedelaar Lazarus die bij leven verlangde naar de kruimels van de tafel van de rijke man, werd bij zijn dood door de engelen naar Abrahams schoot gedragen. De rijke man werd zonder plichtplegingen begraven en kwam in het dodenrijk terecht waar hij vreselijke pijnen onderging en van waaruit hij Lazarus in Abrahams schoot kon zien zitten. Deze gelijkenis behoort tot de krachtigste metaforen uit de bijbel. In de Middeleeuwen is het talloze malen verwerkt in beeldhouwwerken van kerkgebouwen, waarbij een – doorgaans gebaarde – man, Abraham, één of meer zielen vasthoudt.

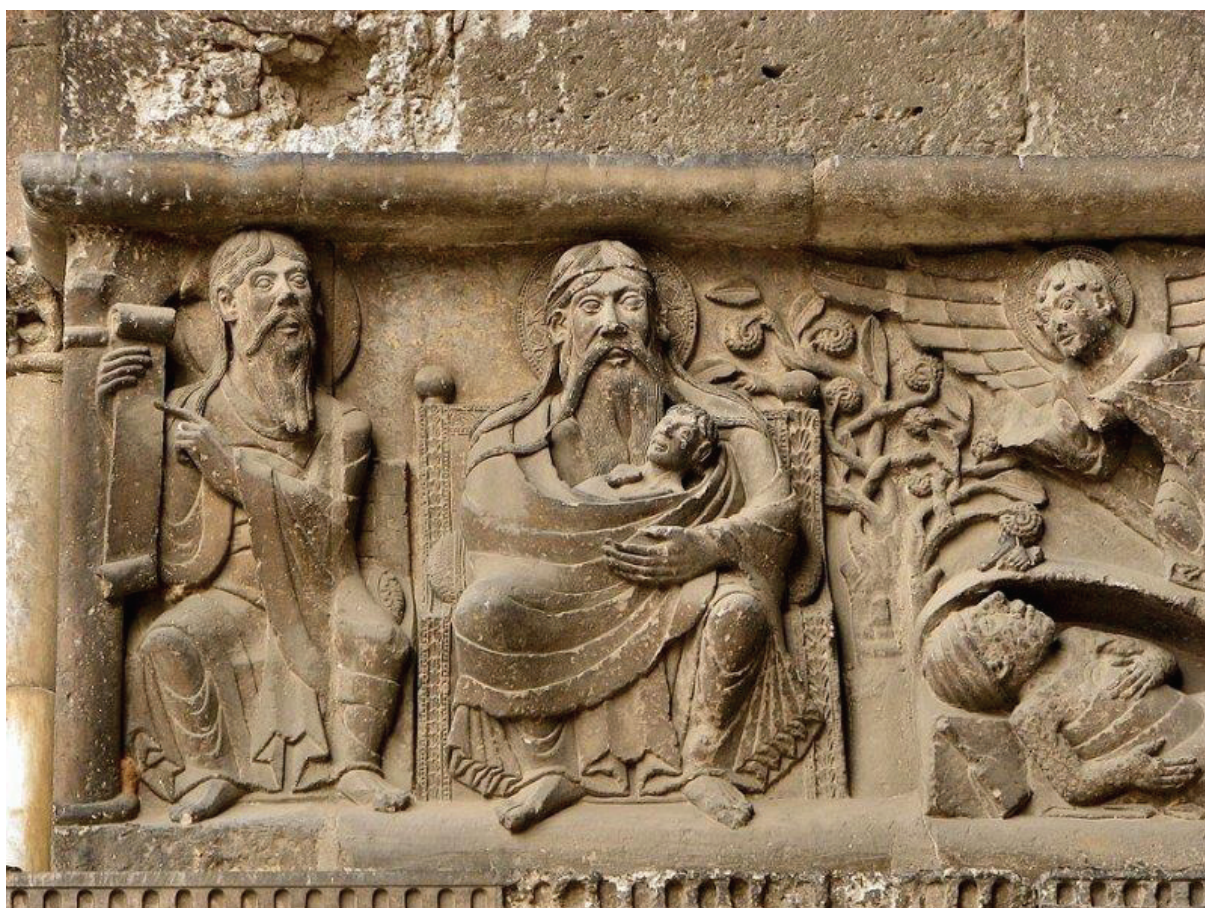


**Fig. 11.** Abrahams schoot met drie zielen. 13<sup>e</sup> eeuw, kathedraal te Chartres, (Fr.)



Getuige de tekst in Lukas 16, waarin engelen Lazarus naar Abrahams schoot dragen, verwijst de voorstelling in het algemeen naar een verbeelding van de hemel of het hiernamaals, als een plaats waar de rechtvaardigen terecht komen. Maar niet alleen in de beeldende kunst, ook in de muziek is de voorstelling een rol gaan spelen. De toonzetting van deze thematiek zal in Hoofdstuk III aan de orde worden gesteld aan de hand van een gedicht van Martin Schalling (1532-1608), dat door Duitse componisten tot in de achttiende eeuw is gebruikt om op de eigen dood te reflecteren. Voor een goed begrip van de zeventiende- en achttiende-eeuwse context wordt hier in het kort de historische achtergrond geschetst van dit concept zoals men dat aantreft in diverse voorstellingen en kunstwerken van de middeleeuwen tot de zeventiende eeuw.

In middeleeuwse kunstwerken en teksten treft men vooral het beeld aan van de beschermende vader die zijn kind vasthoudt, zoals ook in fig. 12:



**Fig. 12.** Lazarus in Abrahams schoot als kind in vaders armen.  
Besse-en-Chambresse (Puy-de-Dôme, Fr.)

Op alle drie hierboven getoonde voorstellingen staat Abraham bovendien met een baard afgebeeld. De Franse historicus en mediëvist Jérôme Baschet geeft enkele voorbeelden van afbeeldingen waar het woord “vader” – *pater Abraham* of *Abraham pater multarum gentium* – ook daadwerkelijk vermeld wordt op of naast het kunstwerk.<sup>243</sup>



**Fig. 13.** Abrahams Schoot, afbeelding San Pietro di Civate (11<sup>e</sup> eeuw).

Rechts naast Abraham staat de tekst ‘pater mult[arum] gentium’.<sup>244</sup>

Anders dan Baschet concludeert de hoogleraar Bijbelstudies Martin O’Kane dat het in de gelijkenis van Lazarus en de rijke man om een vaderlijke rol moet gaan en geen moederlijke.<sup>245</sup> Ook in het Lukas-fragment wordt Abraham steeds ‘vader’ genoemd. In het oudtestamentische concept van Abraham, waarin zijn vermogen om nageslacht voort te brengen uit zijn schoot en zijn functie als aartsvader worden genoemd, kreeg hij de titel van ‘vader van

<sup>243</sup> Baschet 1993, p. 744f. Zoals we zullen zien komt Baschet uiteindelijk uit op een bredere interpretatie van de voorstelling. Zijn onderzoek zal in Hoofdstuk III uitvoeriger worden besproken.

<sup>244</sup> Deze afbeelding is afkomstig uit een artikel van Naomi Meiri-Dann, ‘Ecclesiastical Politics as Reflected in the Mural Paintings of San Pietro al Monte at Civate’ *Studies in Art History* 6 (Assaph 2001), p. 139-160, hier p. 141.

<sup>245</sup> O’Kane, p. 164ff.



alle volkeren'.<sup>246</sup> Op veel afbeeldingen wordt Abraham vergezeld van Isaäk en Jacob, oftewel, grootvader, zoon, kleinzoon, de drie patriarchen, zoals bijvoorbeeld de muurschildering in het Rila Klooster (fig. 14):



**Fig. 14.** Abraham, Isaäk en Jacob met zielen in hun schoot. Fresco, Rila klooster, Bulgarije.

Volgens Martin O’Kane verzorgt Abraham (hier in het midden; de namen van hem en Isaäk zijn dus verwisseld) Lazarus, geflankeerd door Isaäk en Jacob, die ieder de zielen van de rechtvaardigen in de plooien van een doek vasthouden. De zielen worden aldus op tweërlei wijze beschermd: in de eerste plaats door de intieme, vaderlijke protectie van de patriarchen en in de tweede plaats via het door een muur omsloten paradijs, dat als een veilige haven, ver verwijderd van de stormachtige oceaan van het leven, fungeert, aldus O’Kane.<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Genesis 15:4-6: uw lijfelijke zoon, die zal uw erfgenaam zijn. ...tel de sterren...zo zal uw nageslacht zijn; Genesis 17: 5-6: vader van vele volkeren.

<sup>247</sup> O’Kane, p. 141.

Een ander voorbeeld komt uit Syrië: een fresco uit de vijfde eeuw in de kerk van het koptische klooster *Dair al-Suryan* in Egypte (fig. 15).<sup>248</sup>



**Fig. 15.** De drie patriarchen Abraham, Isaäk en Jacob verzorgen de zielen in hun schoot in het paradijs.

De voorstelling van Abrahams schoot is soms in verband gebracht met de antieke gewoonte van het aanliggen aan tafel bij de maaltijd. Een belangrijke gast kreeg dan als ereplaats een plaats naast de gastheer waarbij hij met het hoofd aan de boezem van de gastheer lag. Philippe Ariès wijst er bijvoorbeeld op dat één en hetzelfde woord, *refrigerium*, zowel de verblijfplaats van de rechtvaardigen aanduidt als de rituele maaltijd van de eerste christenen op hun graven. Zo worden woorden die naar het paradijs verwijzen ook in verband gebracht met een maaltijd.<sup>249</sup> Paul Haupt ontzenuwt deze interpretatie door op te merken dat Abraham niet aan het dineren was toen Lazarus stierf, en dat gasten in de oudheid ‘niet als sardines op elkaar zaten’.<sup>250</sup> Hij verdiept zich in het Hebreeuwse woord voor schoot, dat de onderbuikstreek aanduidt, *hêq*.<sup>251</sup> Luther had het zijn inziens correct vertaald door het woord *Schoß* te gebruiken, dat niet alleen schoot, maar ook baarmoeder betekent.<sup>252</sup>

<sup>248</sup> Ook vermeld door O’ Kane, p. 153.

<sup>249</sup> Zie hiervoor Ariès 1987, p. 34f.

<sup>250</sup> Haupt, p. 167.

<sup>251</sup> Ibid., p. 162, 166f.

<sup>252</sup> Ibid., p. 167; Lutherbijbel, Lukas 16:22: zie <http://lutherbibel.net/>.

Tegen het eind van de middeleeuwen maakt Abraham plaats voor andere ‘personages’, zoals Maria en God (zie hierna, p. 147). De populariteit van de voorstelling was tijdgebonden. Toch speelt het beeld een rol in zeventiende-eeuwse composities. De parabel van de rijke man en de arme Lazarus was voor zeventiende-eeuwers zelfs een van de meest populaire bijbelverhalen na het lijdensverhaal. Componisten gebruikten het verhaal om te experimenteren met langere muzikale vormen, zoals theatrale zettingen.<sup>253</sup> Daarbij werden er soms elementen aan toegevoegd die niet uit de Lukas-tekst kwamen, zoals begrafenisliederen en drinkliederen.<sup>254</sup>

Wat maakte het verhaal zo aantrekkelijk voor Noord-Duitse zeventiende-eeuwers? Traditioneel diende de parabel als een evangelische les die onder meer met armoede en rijkdom, kritiek op sociale onrechtvaardigheid en moreel verwerpelijk gedrag te maken had, een les die ook verwoord werd in preken. Lazarus stond voor alles wat moreel goed was en de Rijke Man voor wat moreel afkeurenswaardig was. In de muzikale zettingen weken componisten af van de oorspronkelijke theologische uitleg met betrekking tot zonde en genade. Het verhaal werd geherinterpreteerd in een richting die meer overeenkwam met de toenmalige preoccupaties die te maken hadden met het thema van de vergankelijkheid, zoals *vanitas* en *memento mori*, en de voorbereiding op de dood. In dit verband noemt de musicologe Janette Tilley composities zoals van Briegel die gericht zijn op dood en eeuwigheid en weinig troostrijk zijn.<sup>255</sup>

Dit geldt echter niet voor alle componisten. Volgens de Lutherse *Sterbekunst* was het van wezenlijk belang voorbereid te zijn op de dood, maar door een standvastig geloof kon de dood ook met vreugde tegemoet gezien worden. In die voorbereiding, die onder meer bestond uit het beschikbaar hebben van de juiste bijbelpassages, gebeden en andere teksten, speelde muziek een belangrijke rol. Tilley bespreekt een aantal composities uit het midden van de zeventiende eeuw, met name van Thomas Strutz, Andreas Fromm en Petrus Laurentius Wockenfuss, waarin Lazarus tot model gemaakt wordt van een dergelijke voorbereiding. Zij gaat na om welke vrome modelactiviteiten het gaat en welke functie Lutherse koralen daarbij gehad hebben aan de hand van exemplarische composities. Strutz en Fromm laten Lazarus als model voor vroom gedrag koralen zingen, zoals het in het volgende hoofdstuk te bespreken *Herzlich lieb hab’ ich dich, o Herr*. De rijke man wordt seculiere muziek toebedeeld. Hij hoort niet bij de gelovigen. Wockenfuss geeft beide protagonisten koralen. De rijke man is een lid van de gemeenschap maar een falend lid.

---

<sup>253</sup> Tilley 2009.

<sup>254</sup> Ibid., p. 151

<sup>255</sup> Ibid., p. 150f.

In die tijd heerste bezorgdheid over het juiste christelijke gedrag en streefde men er naar vrome activiteiten aan te moedigen. Componisten uit de eerste helft van de zeventiende eeuw hielden zich bij de presentatie van het verhaal aan de waarheid. Het betrof vooral een theatrale uitwerking van de dialoog tussen de rijke man en Abraham. Er werd niets toegevoegd. Als voorbeelden worden o.a. Hammerschmidt en Schütz genoemd.<sup>256</sup> Later werden tropen toegevoegd die een morele boodschap overbrachten, centraal voor de Lutherse reddingsleer.<sup>257</sup> De karakters stonden dicht bij het dagelijks leven en mede daaraan ontleende de parabel waarschijnlijk zijn populariteit bij zeventiende-eeuwers.

Bovengenoemde componisten waren dus vooral gericht op de functie van de parabel in het kader van de Lutherse *ars moriendi* en niet zozeer op een beschouwing van het beeld van Abrahams schoot, misschien omdat voor de Lutheranen Abrahams schoot niet naar een bepaalde locatie verwees. Volgens Luther was de dood een slaap en niet een soort tussengebied voorafgaand aan het laatste oordeel. Abrahams schoot is in zijn optiek ook geen fysieke realiteit – Abrahams lichaam is immers begraven in Canaän –, maar moet symbolisch opgevat worden als een metafoor voor Gods woord: de gelovige zielen worden bij hun dood in Abrahams schoot gebracht, d.w.z. vastgehouden als in een schoot tot de dag des oordeels.<sup>258</sup> Voor Luther lijkt het beeld dus de betekenis te hebben van een troostrijke voorstelling van het hiernamaals. Geconcludeerd kan worden dat de parabel voor de Lutherse zeventiende-eeuwers als Fromm en Wockenfuss in het teken stond van de Lutherse *ars moriendi*. Het ging er om dat de ziel voorbereid was op zijn sterven. Het goddelijk verwantschapssysteem uit de middeleeuwen speelt hier geen rol meer. Troostend is het opgenomen worden in de veilige

---

<sup>256</sup> Ibid., p. 150.

<sup>257</sup> Ibid., p. 183.

<sup>258</sup> Zie verwijzingen in: Gergely Juhász, Body and Soul in the Exegesis of the Early Reformation Period: Resurrection or Immortality of the Soul?, <http://users.edpnet.be/juhasz/research.htm>: “Also sind alle Vetter fur Christus gepurt ynn den schoß Abrahe gefaren, das ist sie sind am sterben mit festem glawben an dißem spruch Gottis blieben und ynn das selbige wortt entschlaffen, gefasset und bewartet als ynn eynem schoß, und schlaffen auch noch drynnen biß an den iungsten tag, außgenomen die ßo mit Christo sind schon aufferstande, wie Mattheus schryebt am 26. [sic] Capitel [vere 27,52]” (WA X/3 (n. 9), p. 191).

“Derhalben dise schoß ist das Ewangelium, die verhaissung die dem Abraham geschehen ist, da müssen wir alle hynein, wenn ich unnd ein yegklicher Christ sterben muß, so muß er die augen zuthun und allain an gottes wort hangen und got vertrauen, das er unns auff nemen werdt” (WA XII (n. 9), p. 596).

“Denn gleych wie Abrahams schoß Gottis wort ist, darynnen die die glawbigen rugen, schlaffen, und bewaret werden biß an den iungsten tag, Also muß yhe widderumb die helle syen, da Gottis wort nicht ist, darynnen die unglewbigen durch den unglawben verstossen sind biß an iungsten tag: Das kan nicht anders den eyenn leer, unglewbig, sundig, böße gewissen seyn” (WA X/3 (n. 9), p. 192).



geborgenheid van de goddelijke vader. Hoe zeventiende-eeuwse componisten deze thematiek toonzetten zal in het volgende hoofdstuk aan de orde komen.

### *Veranderende opvattingen tijdens de Verlichting*

In de zeventiende eeuw bleek de omgang met de dood sterk verbonden met de religie, waarbij in het overwegend Lutherse Noord-Duitsland de (Lutherse) *ars moriendi* als leidraad gold.<sup>259</sup> In de zorg voor de nabestaanden, bestaande uit bijvoorbeeld troostende teksten zoals de eerder genoemde *Leichenpredigten*, stonden religieuze argumenten op de voorgrond.

Ook in de achttiende eeuw nam de dood een centrale plaats in het dagelijks leven in. Zo was de zuigelingensterfte nog steeds hoog. In Frankrijk bijvoorbeeld stierf de helft van de in het begin van de eeuw geboren baby's vóór het achtste levensjaar en bereikte slechtst één op de vijf kinderen de leeftijd van vijftig jaar.<sup>260</sup> Maar, zoals in de Inleiding reeds aangegeven, trad er onder invloed van de Verlichting en toenemende secularisatie wel een verandering op in het omgaan met dood, verlies en rouw, en te verwachten valt dat dit weerspiegeld wordt in tekst en muziek. De *ars moriendi*-traditie verdween gaandeweg. En door de veranderende betekenis van religie was het troostende vooruitzicht van het weerzien met verloren dierbaren in het hiernamaals niet meer vanzelfsprekend.

De Europese stad waar in die tijd bij uitstek veranderingen plaatsvonden was Wenen, de plaats die onder het bewind van de Habsburgse keizer Joseph II gold als het meest vrije, open, liberale en tolerante centrum in Europa.<sup>261</sup> Wenen is in de muziekgeschiedenis verbonden met de componisten die in de achttiende eeuw toonaangevend waren en als “Weense School” bekend staan (later zou de Nieuwe Weense School volgen). En juist in die periode van de Verlichting was Wolfgang Amadé Mozart van Salzburg naar Wenen verhuisd, de stad waar hij de laatste tien jaar van zijn leven woonde. Omdat de sociale en culturele context van belang is voor het beoordelen van muziek in een bepaalde periode en muziek ook iets representeert van de maatschappij waarvoor zij geschreven is, is een nadere beschouwing van het gewijzigde klimaat op religieus en politiek-maatschappelijk gebied in de stad Wenen op zijn plaats. Daartoe volgt nu een korte schets van het Wenen in de dagen van Mozart.

---

<sup>259</sup> Een uitgebreide bespreking van dit onderwerp en een verwijzing naar de belangrijkste bronnen en literatuur is te vinden in Hoofdstuk I van dit proefschrift.

<sup>260</sup> McManners, p. 5. Verondersteld mag worden dat de levensverwachting in andere West-Europese landen hier niet sterk van afweek.

<sup>261</sup> Till, p. 85f. De keizer besloot bijvoorbeeld om de pauselijke ban op de vrijmetselarij van 1738 op te heffen (zie Thomson, p. 14 en Steptoe, p. 19).

De achttiende eeuw was de eeuw van natuurwetenschappelijke vooruitgang, een sterk vertrouwen in de menselijke ratio en een breuk met op religie gebaseerde verklaringwijzen. In zijn essay over de Verlichting legt Immanuel Kant het accent op de rede:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.<sup>262</sup>

Het pleidooi voor het gebruik van de rede als maatstaf voor het handelen en het achter zich laten van de onmondigheid speelden een sleutelrol in de Verlichting en luidden op maatschappelijk en cultureel gebied een periode in van verlichte denkbeelden en grote maatschappelijke veranderingen en hervormingen, in Oostenrijk in de jaren 1780-1790 doorgevoerd door de verlichte despoot keizer Joseph II, de zoon van keizerin Maria Theresia.<sup>263</sup> Vrijheid van meningsuiting, gelijkheid van ieder voor de wet, inperking van de censuur, tolerantie tegenover andersdenkenden en kerkelijke hervormingen waren het resultaat. Dit gaf andere dan Rooms-katholieke levensbeschouwingen en religies, vertegenwoordigd door onder meer Lutheranen, Joden en vrijmetselaars, veel vrijheid.<sup>264</sup>

Een gemakkelijke getuige van het Wenen van die dagen, Johannes Pezzl, romanschrijver, jurist en vrijmetselaar, geeft in zijn boek *Skizze von Wien (1786-90)* een aardige inkijk in het Weense leven in de periode dat Mozart daar verbleef.<sup>265</sup> Pezzl schildert Wenen als een bij uitstek kosmopolitische stad. Hij was een aanhanger van de hervormingspolitiek van Joseph II en kon zich geheel en al vinden in het beteugelen van de macht van adel en kerk, het

---

<sup>262</sup> Kant, I.: *Was ist Aufklärung*. Ausgewählte kleine Schriften, mit einem Text zur Einführung von Ernst Cassirer. EA 1784 (Hamburg 1999), p. 20.

<sup>263</sup> Hoewel dit buiten het kader van een musicologisch proefschrift valt, zij voor de volledigheid opgemerkt dat keizer Joseph II ook de vorst was die in die periode toenadering tot Rusland zocht en een campagne voerde tegen de Turken. Er was sprake van animositeit tegen de oude vijand. Zo is ook in het libretto van Mozarts *Die Entführung* te zien hoe de Turken als barbaren werden afgeschilderd. Vgl. ook Till, p. 104f.

<sup>264</sup> Met de invoering van het Tolerantie-Edict (1781) voerde keizer Jozeph II godsdienstvrijheid in voor alle godsdiensten binnen zijn rijk. Bovendien werd de vrijmetselarij officieel toegestaan. Zie Steptoe, p. 19.

<sup>265</sup> Robbins Landon 1991, p. 47-190. Pezzl was sinds 1784 lid van de loge *Zur Wohltätigkeit*, waarin ook Mozart zich liet opnemen. Zie Strebel, p. 22.

bevorderen van een vrije pers, en van vrijheid van meningsuiting. Het in 1781 door Joseph uitgevaardigde tolerantie-edict, waarbij alle Habsburgse landen vrijheid van godsdienst kregen, werd door de meerderheid met open armen ontvangen. Ook de doorgevoerde hervormingen werden bereidwillig aanvaard. Kerk en adel verloren invloed. De kloosters, door Pezzl gevangnissen genoemd, werden sterk in aantal gereduceerd en de kerkelijke rechten en pauselijke macht werden ingeperkt.<sup>266</sup> De lijfeigenschap werd afgeschaft. Er kwam een grondbelasting op alle bezit. Economische expansie werd bevorderd. Er heerste betrekkelijke rust in de stad waar de bevolking zich redelijk veilig voelde.<sup>267</sup>

Pezzl heeft ook ideeën over de Verlichting – een toen blijkbaar algemeen gangbare term – die zijns inziens meer inhield dan de bestrijding van de misstanden van de kerk. Hij geeft een uitgebreide eigen definitie van een verlicht mens, neerkomend op een tevreden mens met moreel besef, de wet in acht nemend, tolerant, kortom een redelijk, plichtsgetrouw, verantwoordelijk burger die matigheid betracht.<sup>268</sup> De Verlichtingsidealen leidden niet alleen tot een toenemende secularisatie maar deden ook een moderne samenleving ontstaan, waarin een invloedrijke en mondige middenklasse begon op te komen.

Daarmee was echter niet zozeer een tijdperk van rust en politieke en sociale stabiliteit aangebroken, zoals een gangbaar beeld wil. Veeleer was sprake van een periode van onrust, aldus Nicholas Till.<sup>269</sup> Volgens hem bestond er weliswaar een verband tussen de Verlichtingsidealen, de hervormingen en het doorbreken van de oude machtsstructuren enerzijds en sterke economische groei anderzijds. Maar daarmee kwamen op den duur ook de oude pijlers van sociale cohesie, en het gezag van de staat zelf, onder druk te staan.<sup>270</sup> Keizer Joseph II voelde zich derhalve gedwongen om veel hervormingen weer in te trekken.

### *Verlichting en Vrijmetselarij*

Een fenomeen dat sterk opkwam tijdens de Verlichting was de vrijmetselarij, een beweging die geworteld is in een ver verleden, maar in haar moderne vorm in Engeland begon met de stichting van de Grand Lodge of England in 1717 als koepel van een aantal Engelse loges. In

---

<sup>266</sup> Robbins Landon 1991, p. 54f.; 91f.

<sup>267</sup> Ibid., p. 73f.

<sup>268</sup> Ibid., p. 120f.

<sup>269</sup> Till, Hoofdstuk 1.

<sup>270</sup> Ibid., p. 3-6.

de achttiende eeuw verspreidde de broederschap zich verder over Europa om deel uit te gaan maken van de cultuur van de Verlichting.<sup>271</sup>

Inhoudelijk gaat het om een beweging waarin het gedachtegoed van de Verlichting waaronder het primaat van de rede, gelijkheid, vrijheid van meningsuiting en religieuze tolerantie voorop staan en de aanhangers aangespoord worden hiernaar te leven. De filosofie van de beweging is seculier maar niet atheïstisch. Er wordt uitgegaan van één ondeelbare God, de Opperbouwmeester van het heelal, en van de onsterfelijkheid van de ziel.<sup>272</sup> Wat betreft de organisatie is er een systeem van graden van lidmaatschap, met name drie hoofdgraden. Een nieuw lid wordt ingewijd als leerling, vervolgens bevorderd tot gezelschap, en tenslotte verheven tot meester. De leden komen regelmatig bij elkaar in een zogenaamde loge, waar de activiteiten gericht zijn op zelfonderzoek. ‘Loge’ betekende oorspronkelijk ‘bouwhut’. De oorsprong van de vrijmetselarij wordt in verband gebracht met de middeleeuwse wereld van bouwers en steenhouwers. Sommigen menen dat de vroegste oorsprong gelegen was in de bouw van de tempel van Salomo, een voorstelling die terugkeert in maçonnieke rituelen, vooral de mythe rondom de bouwers en hun opperbouwmeester Hiram Abiff.<sup>273</sup> Symbolisch bouwt de vrijmetselaar aan de (spirituele) tempel van Salomo, een metafoor voor mens en wereld. In de loges wordt gebruik gemaakt van rituelen en symbolen, deels ontleend aan de activiteiten en organisatie van middeleeuwse bouwrijken. Rituelen en symbolen spelen onder meer een rol bij de inwijding.

Ten behoeve van een casestudie van een van Mozarts composities, zoals deze in Hoofdstuk IV van dit proefschrift zal volgen, is enige achtergrondinformatie over de belangrijkste symbolen en rituelen op zijn plaats.<sup>274</sup> De meest gangbare rituelen hebben te maken met de toetreding van een nieuw lid tot de beweging en diens gang door de verschillende

---

<sup>271</sup> Er is veel geschreven over de vrijmetselarij. Hier wordt onder meer gebruik gemaakt van: B. Bogdan & J.A.M. Snoek, ed., *Handbook of Freemasonry* (Leiden / Boston 2014), p. 332-334; A.G. Mackey, *The symbolism of freemasonry* (1882): <http://www.gutenberg.org/files/11937/11937-h/11937-h.htm>; M.C. Jacob, Freemasonry. In: *Encyclopedia of the Enlightenment*, ed. A.C. Kors (Oxford 2002). Publ. online 2005; Jacob, M. C.: *The Origins of Freemasonry: Facts and Fictions* (Philadelphia 2006). Een beschrijving van de gang van zaken over dit eerste begin in Engeland en de verspreiding naar Nederland geeft A. Clement in ‘Maçonnerie en muziek in de tijd voorafgaand aan de Bataafse Republiek’, in: Reijen, P. van (red.), *Hef aan! Bataaf!* (Alphen aan de Rijn 1997); Eisen, C. & S. Keefe, *The Cambridge Mozart Encyclopedia* (Cambridge 2006); Till (zie Bibliografie); Hill, Cecil, and Roger J.V. Cotte, ‘Masonic music’, *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com>; <http://www.stichtingovn.nl/>.

<sup>272</sup> Mackey 1882, Preliminary.

<sup>273</sup> Jacob 2006, p. 8f., 33, 60.

<sup>274</sup> De hiernavolgende informatie is afkomstig uit diverse bronnen. Zie hiervoor noot 271.



graden. Elke stap naar een volgende graad gaat gepaard met een ritueel waarbij verschillende symbolen van belang zijn. In een hiernavolgende paragraaf over de rol van doodsthematiek in de vrijmetselarij zal nader worden ingegaan op een van deze ritualen.

De belangrijkste symbolen zijn onder te brengen in twee hoofdcategorieën. In de eerste plaats is er de bouwsymboliek, gebaseerd op de vroegere steenhouwerij. Symbolisch spiegelen vrijmetselaars zich aan het middeleeuwse bouwvak en werken zij met attributen afkomstig uit dit bouwvak. Daarnaast kent men de lichtsymboliek, waarbij licht staat voor inzicht, waarheid, het goede, en duisternis voor het kwade, onwetendheid. Voor vrijmetselaars met een christelijke achtergrond wordt de bijbel, waarin aan het Johannes-evangelie bijzondere betekenis wordt toegekend, als een bron van licht en wijsheid gezien. De met de drie graden verbonden ritualen begeleiden de kandidaat (of de onverlichte) op een reis vanuit de duisternis naar het licht.

Het eerste officiële verslag van een vrijmetselaarsloge in Wenen dateert uit 1742. In de jaren 1770 werden in Wenen de eerste grote loges gesticht. De stad kende een achttal loges in de tijd dat Mozart daar opereerde, waaronder *Zur Wohltätigkeit*, *Zur gekrönten Hoffnung* en *Zur wahren Eintracht*.<sup>275</sup> *Zur wahren Eintracht* stond onder leiding van Ignaz von Born, een vriend van Mozart. Hij maakte deze loge tot ontmoetingspunt van intellectuele activiteit en verzette zich tegen de invloed van mystiek en occultisme in de Weense vrijmetselarij.<sup>276</sup> De leden van deze loge beschouwden zich als de voorhoede van de door Joseph II in gang gezette Verlichting.<sup>277</sup> *Zur Wohltätigkeit* was een kleinere loge, die volgens Nicholas Till zou geloven in de mogelijkheid van een katholieke verlichting.<sup>278</sup> Onder invloed van het toenemend verzet tegen het heersende klimaat van politieke en religieuze intolerantie werd de vrijmetselarij in het katholieke Oostenrijk steeds populairder. De loges betekenden een steun voor de Habsburgse keizer Joseph II in zijn pogingen de traditionele privileges van de kerk aan te tasten. Volgens Johann von Sonnenfels, een leider van de Oostenrijkse Illuminati en een trouwe

---

<sup>275</sup> Till, p. 120f.; Thomson, Hoofdstuk 9; Strebel, p. 11.

<sup>276</sup> Ibid., p. 121f. Von Born, mineraloog, wordt in diverse publicaties getypeerd als een uitgesproken intellectueel.

<sup>277</sup> Ibid., p. 123.

<sup>278</sup> Ibid., p. 124f. Oprichters van deze loge zouden afkomstig zijn uit *Zur gekrönten Hoffnung*, waarin veel broeders Rozenkruisers waren. De verschillen tussen beide loges zijn volgens Strebel niet zo groot. *Wohltätigkeit* zou wat meer gericht zijn op het in praktijk brengen van de Verlichtingsidealen en *Zur wahren Eintracht* meer het karakter hebben van een academie van wetenschappen. Zie Strebel, p. 20. Van de loge *Zur wahren Eintracht* werden bij het neerhalen van de Weense stadsmuur in de negentiende eeuw papieren gevonden met ledenlijsten, waarop hoge ambtenaren, prinses, musici, kooplieden, bankiers enz. vermeld stonden, hetgeen iets zegt over de vertegenwoordiging van de elite in deze loge. Zie Robbins Landon 1988, p. 55.

vriend van Mozart, zou de beweging zelfs het belangrijkste vehikel zijn voor de verbreiding van de Verlichtingsideeën in Oostenrijk.<sup>279</sup>

In 1785 begon het tij echter te keren. De hervormingen waren vooral ook gericht geweest op kerkelijke en bestuurlijke instituties en een reactie van adel en kerk kon niet uitblijven. Bovendien werden de loges als een bedreiging gezien in hun hoedanigheid van semi-geheime genootschappen. Er werden steeds meer beperkingen ingevoerd en tegen het einde van de eeuw kwam aan de vrijheden een eind, vooral na de gewelddadig verlopen Franse Revolutie. De vrees van infiltratie door revolutionaire elementen was groot en de verdenking bestond dat vrijmetselaars betrokken waren bij de Franse revolutie. Onder druk van het verzet en zijn eigen angst dat de vrijmetselarij uitgroeide tot een staat in een staat draaide Joseph II verschillende hervormingen terug.<sup>280</sup> Het aantal Weense loges werd eind 1785 teruggebracht van acht naar een maximum van drie. Verslagen en lidmaatschappen moesten aan de politie worden voorgelegd. Het ledental verminderde tot de helft. De loges *Zur Wohltätigkeit* en *Zur gekrönten Hoffnung* werden met twee ander loges samengevoegd tot de nieuwe loge *Zur neugekrönten Hoffnung*. De loge *Zur wahren Eintracht* en drie andere loges werden eveneens tot een nieuwe loge samengevoegd.<sup>281</sup>

### *De Verlichting en de dood*

In zijn geschrift over de Verlichting en het primaat van de rede achtte Immanuel Kant het ontoelaatbaar om een godsdienstig stelsel te verdedigen waaraan niet getwijfeld zou kunnen worden. Ook daarin geldt zijn motto *sapere audi*, durf te weten! Op het gebied van de religie, aldus Kant, is onmondigheid het verderfelijkt.<sup>282</sup> Anderzijds bleef hij geloven in een onsterfelijke ziel, maar niet in de wederopstanding van het lichaam. Door veel verlichtingsfilosofen werd een voortleven van de ziel na de dood echter betwijfeld, zo niet verworpen.<sup>283</sup> Mede onder invloed van dergelijke veranderende denkbeelden nam – vooral onder de ontwikkelde bovenlaag – de ontkerkelijking toe. Dit bracht bij hen een andere wijze van omgaan met de dood met zich mee, ook al hield het volk nog lang vast aan oude tradities en gebruiken, zoals

---

<sup>279</sup> De Illuminati vertegenwoordigden een radicale vorm van de laat-achttiende eeuwse Duitse vrijmetselarij, waartoe zij echter niet behoorden. Een andere verwante stroming werd gevormd door de Rozenkruisers. Vgl. Till, Hoofdstuk 10.

<sup>280</sup> Till, Hoofdstuk 14. De Franse revolutie werd door sommigen gezien als een samenzwering waar ook vrijmetselaars achter zaten. Zie ook Robbins Landon 1988, p. 130f en Strebel, p. 67.

<sup>281</sup> Thomson, Hoofdstuk 9; Till, Hoofdstuk 14; Strebel, p. 68f.

<sup>282</sup> Kant, p. 25-27.

<sup>283</sup> Prioreshi, p. 8.

tallose missen, ostentatieve begrafenisrituelen, en het geloof in vagevuur, hel en hierna-  
maals.<sup>284</sup>

Behalve Philippe Ariès publiceerde ook de Franse historicus Michel Vovelle over dit  
onderwerp.<sup>285</sup> Zijns inziens betekende de Verlichting een keerpunt in de geschiedenis van de  
veranderende houding tegenover de dood:

The century of the Enlightenment represents a decisive turning point in the long-term history  
of death, one all the more striking in that the ideology and mentalities of the age appear to  
anticipate developments in the realities of the experience of death.<sup>286</sup>

In de Inleiding van dit proefschrift wees ik reeds op het verschil van mening en van aanpak  
tussen beide historici. Anders dan Ariès kende Michel Vovelle vooral aan demografische  
ontwikkelingen een belangrijke rol toe in de veranderende houding tegenover de dood.<sup>287</sup>  
Voeding, hygiëne en medische zorg verbeterden met als gevolg een stijging van de levens-  
verwachting en een toename van de bevolking. Artsen wonnen aan invloed ten koste van de  
kerk en de dood werd meer als natuurverschijnsel dan als straf gezien. Het aardse leven werd  
belangrijker, zo ook de opvatting over begraven en begraafplaatsen. Het traditionele begraven  
in of vlakbij de kerk werd als een bedreiging voor de leefomgeving gezien. Begraven vond  
voortaan plaats op publieke begraafplaatsen buiten de stad, zoals gebruikelijk in de Oudheid.  
Dit bracht ook een grotere scheiding tussen de levenden en de doden met zich mee.<sup>288</sup>  
Tegelijk ontwikkelde zich een nieuwe cultus van gedenken van de overledene, zich onder  
meer uitend in rituelen rondom graven en kerkhoven, en persoonlijker en uitgebreidere graf-  
schriften, zaken die tevens een vorm van onsterfelijkheid met zich meebrachten.

Ariès en Vovelle beschrijven de ontwikkelingen in Frankrijk, maar andere verlichte  
Europese steden namen deze ideeën over. Ook in Wenen werden dergelijke maatregelen  
genomen. Omstreeks 1782 verbood keizer Joseph II bij decreet het begraven van doden  
binnen de kerk met uitzondering van leden van het keizerlijk huis. In 1784 volgde een verbod

---

<sup>284</sup> Michel Vovelle, William McCuaig, 'Death', *Encyclopedia of the Enlightenment*, ed. Alan Charles  
Kors (Oxford University Press 2005). Online: [www.oxfordreference.com](http://www.oxfordreference.com).  
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195104301.001.0001/acref-9780195104301-e-164>.

<sup>285</sup> Zie Kselman.

<sup>286</sup> Vgl. noot 284 hierboven.

<sup>287</sup> Kselman, p. 168-177; vgl. noot 284 hierboven.

<sup>288</sup> Ariès 1987, Hoofdstuk 11.

op begraven binnen de bebouwde kom en een gebod om begraafplaatsen buiten de steden aan te leggen.<sup>289</sup> In Wenen werden in 1784 begraafplaatsen buiten de Ring aangelegd.<sup>290</sup>

Vanaf de achttiende eeuw begon de houding tegenover de dood te veranderen. De centrale plaats van de religie als hét antwoord op de grote levensvragen nam tijdens de Verlichting af en aardse preoccupaties gingen een belangrijker plaats innemen dan het uitzicht op straf en beloning in het hiernamaals.

### *Ontwikkelingen in het troosten*

Gezien de boven geschetste ontwikkeling is het evident dat ook de beleving van existentiële thema's als sterven, verlies en rouwen in deze periode verandert. Dat had gevolgen voor belangrijke thema's uit de zeventiende eeuw, zoals de in de Lutherse *ars moriendi* gewortelde behandeling van rouw en troost en de effectiviteit van troostende dialogen en dialoogstructuren die gebruikt werden in het hanteren van angst, rouw en verlies. Wanneer de hiernamaalsbelofte immers geen deel meer uitmaakt van de troost, met andere woorden, als de scheiding absoluut en definitief is, heeft dit implicaties voor de te gebruiken troostredanaties (*Trostgründe*). Religieuze argumenten nemen daarmee in betekenis af:

Enlightenment thinkers, keen to promote the happiness of men this side of the grave, were little interested in ideas of eternal punishment or reward, and replaced the images of the grim reaper used to represent death in the baroque period and before with the image of peaceful slumber.<sup>291</sup>

In deze periode is tevens sprake van toenemende belangstelling voor en inzichten in de menselijke natuur: in achttiende-eeuwse *Trostschriften* is te zien dat verlichte denkers zich meer dan voorheen met de psychologische behoeften van het individu bezighielden. Aspecten als de opkomst van het kerngezin, ontwikkeling van psychologische inzichten, het belang van medeleven, hadden gevolgen voor de wijze van troosten.<sup>292</sup>

In haar onderzoek naar troostteksten in de late achttiende eeuw beschrijft Anna Richards hoe het troosten van nabestaanden wijzigde onder invloed van culturele veranderingen. Zij constateert dat onder invloed van voortschrijdende secularisatie en het toenemend

---

<sup>289</sup> Zie <http://www.uitvaartinformatie.nl/index/terebinth/reis98/keizerjoseph.htm>.

<sup>290</sup> Pezzl, in Robbins Landon 1991, p. 114f.

<sup>291</sup> Richards, p. 361f.

<sup>292</sup> Zie Richards. Deze Britse germaniste houdt zich onder meer bezig met een interdisciplinair onderzoek naar rouw, troost en de roman in de eeuw van de Verlichting.

enthousiasme voor psychologisch denken de Lutherse *ars moriendi* met zijn troostende hiernamaalsbeloften geleidelijk aan plaats maakte voor een meer psychologische benadering. De traditionele troostredenaties werden niet volledig verlaten, maar troost kreeg een persoonlijk karakter, werd individualistischer, afgestemd op de psychologische behoeften van het individu. Rouwen werd gezien als een psychologisch proces, een manier om afscheid te nemen van een verloren dierbare, en medeleven gold als een belangrijk troostmiddel. Daarbij maakte het zich identificeren met de nabestaande, het delen van eigen emoties het troosten effectiever.<sup>293</sup> Deze vorm van troost trof Richards ook aan in de romans uit die tijd. De sentimentele roman kon via identificatie met het leed van de hoofdpersoon en het medeleven van de omgeving voor rouwende lezers een troostende werking krijgen.

De indruk ontstaat dat Richards het vooral heeft over de wijze van troosten in protestantse kringen. Haar beschrijving lijkt gedeeltelijk aan te sluiten bij de Lutherse troostmethode, waarbij het vooral om het welbevinden van de nabestaanden ging en niet zozeer om het lot van de overledene, zij het dat bij haar het psychologische en niet het religieuze aspect op de voorgrond staat.<sup>294</sup>

Een andere vorm van troost was van filosofische aard, afkomstig van Franse Verlichtingsfilosofen. Was voorheen onsterfelijkheid en het weerzien van dierbaren in het hiernamaals een krachtige bron van troost, in de periode van de Verlichting komt het bestaan van God en het idee van een onsterfelijke ziel op de helling te staan. Voor filosofen als Diderot bestaat er een belangrijker vorm van onsterfelijkheid, met name gelegen in het voortleven in de geesten van toekomstige generaties, voor de gewone sterveling in de herinnering van dierbaren, voor de groten der aarde in de vorm van posthume roem: “La postérité pour le philosophe, c’est l’autre monde de l’homme religieux”.<sup>295</sup>

Nu de hoop op een voortbestaan in het hiernamaals was afgenomen, moest voor de behoefte aan troost steeds meer geput worden uit andere bronnen. Theologie en religie maakten in toenemende mate plaats voor psychologie en filosofie. Troost werd aardser en individueler.

---

<sup>293</sup> Richards, p. 372-376.

<sup>294</sup> Vergelijk het in vorige hoofdstukken besproken concept van de troostende dialoog en de betekenis van het delen van rouw, de aanwezigheid van empathie bij de trooster, en het uiten van rouwgevoelens.

<sup>295</sup> Zie Pioreschi, p. 97, die een overzicht geeft van de verschillende opvattingen uit die periode over de kwestie van de onsterfelijke ziel en een voortbestaan in het hiernamaals. Zie ook McManners, p. 167-172.

### *Maçonnieke opvattingen over de dood*

De vrijmetselarij huldigt een levensbeschouwing die vooral gericht is op het aardse: significante symboliek, zoals bouwsymboliek, betreft activiteiten in het hier-en-nu. Toch wordt er uitgegaan van een goddelijke opperbouwmeester en wordt de gedachte aan een vorm van leven na de dood niet afgewezen. Omdat de vrijmetselarij religies als gelijkwaardig beschouwt en haar voorstellingen betreft uit diverse religieuze bronnen, is het denkbaar dat ook maçonnieke gedachten over de dood beïnvloed zijn vanuit diverse tradities.<sup>296</sup> Daarbij zijn er verschillende redenen om aan te nemen dat doodsthematic een belangrijke rol speelt in de maçonnieke filosofie. *Memento mori*-symbolen als doodshoofd en gekruiste beenderen worden gebruikt in de ‘donkere kamer’, de ruimte die dient ter voorbereiding en reflectie tijdens de inwijdingsceremonie. Dood en wederopstanding vormen het hoofdthema van het ritueel van verheffing in de derde graad, het meesterritueel:

[...] To teach the doctrine of immortality is the great object of the Third Degree. In its ceremonies we learn that life here is the time of labor, and that, working at the construction of a spiritual temple, we are worshiping the Grand Architect for whom we build that temple. But we learn also that, when that life is ended, it closes only to open upon a newer and higher one, where in a second temple and a purer Lodge, the Freemason will find eternal truth. Death, therefore, in Masonic philosophy, is the symbol of initiation completed, perfected, and consummated.<sup>297</sup>

Met het oog op een latere toepassing van dit ceremonieel in één van Mozarts composities volgt nu eerst een nadere beschouwing van het ritueel dat behoort bij de derde graad.

Het meester-ritueel is gebaseerd op de legende van de moord op de meesterbouwer van de tempel van Salomo, Hiram Abiff.<sup>298</sup> Drie gezellen zwoeren samen om de meesterbouwer het meesterwoord te ontfutselen, het wachtwoord dat gold voor de uitbetaling van het salaris van een meestermetselaar. Hun eerste twee pogingen faalden. Bij de derde en laatste poging stierf Hiram. Het wachtwoord nam hij mee in zijn graf. Hij werd begraven onder een

---

<sup>296</sup> Cecil Hill & Roger J.V. Cotte, ‘Masonic music’, *Grove Music Online*. Cf. *Oxford Music Online*: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17993> (Web, 18 June 2016).

<sup>297</sup> Mackey 1914, lemma ‘Death’. [http://www.phoenixmasonry.org/mackeys\\_encyclopedia/s.htm](http://www.phoenixmasonry.org/mackeys_encyclopedia/s.htm) biedt een populaire online versie, waarin Mackey’s tweede initiaal (de G van “Gallatin” ten onrechte als “C.” verschijnt.)

<sup>298</sup> Over de historische Hiram Abiff is weinig bekend. Hij zou de oudste metaalbewerker zijn (I Koningen 7 en II Kronieken 2), “vervuld met de wijsheid, het verstand en de kennis nodig om elk werk in koper te verrichten”.

op zijn graf geplante acaciatwijn. Uiteindelijk werd hij opgespoord, verheven uit zijn graf en herbegraven in het heilige der heilige van Salomons tempel. Bij de herbegraving droegen de meesterbroeders als teken van onschuld aan de moord witte handschoenen. Salomo stelde een nieuw wachtwoord in dat door de meesters aan elkaar doorgegeven wordt. In het meester-ritueel wordt deze legende fysiek uitgebeeld.

Het zo genoemde *Wiener Ritual*, het logeboek van de toenmalige Weense loges, dat in de loge *Zur Wohlthätigkeit* en *Zur wahren Eintracht* werd gehanteerd, geeft een beeld van de opnameprocedure en inwijdingsplechtigheid.<sup>299</sup> In een donkere ruimte met attributen, waarin onder meer een doodshoofd als *memento mori*-symbool aanwezig is, wordt de kandidaat door het verhaal heen geleid in de rol van de vermoorde opperbouwmeester. Hij begint het ritueel geblinddoekt, dus in duisternis, en ondergaat symbolisch de verschrikkingen van de dood. Hem wordt herhaaldelijk het *memento mori* voorgehouden. Uiteindelijk wordt hij uit een liggende positie opgeheven en naar het altaar geleid. Dit symboliseert de verrijzenis. Hij wordt ‘verheven’ tot meester-vrijmetselaar, ontvangt de meester-attributen en het wachtwoord.<sup>300</sup> Tijdens de ceremonie wordt de legende van de bouwmeester van koning Salomo, Hiram Abiff, voorgelezen. De kandidaat wordt er op gewezen dat de vermoorde meester voor zijn broeders is gestorven, liever slachtoffer was dan een geheim te onthullen en dat hij een rechtschapen voorbeeld voor alle vrijmetselaars is.

Het ritueel is dus verbonden met dood en verrijzenis: de dood betekent niet het einde, maar is veeleer een nieuw begin, een vorm van wederopstanding, ook gesymboliseerd door het licht. Van bijzonder belang zijn in dit verband de begrippen licht en duisternis. Het licht is een belangrijk vrijmetselaarssymbool dat een rol speelt in de ceremoniën. De kandidaat wordt van de duisternis naar het licht geleid. De duisternis is hier ook het symbool voor de initiatie, waarin de kandidaat begint met onwetendheid, tastend in het duister, en geleid wordt naar het licht, dat staat voor kennis. Daarnaast is duisternis het symbool voor de dood en licht het symbool voor een vorm van wedergeboorte, opstanding.<sup>301</sup> Een positieve houding tegenover de dood, het overwinnen van de vrees ervoor en de acceptatie ervan staan in de meester-ceremonie centraal.

---

<sup>299</sup> Vgl. Irmen, p. 95-152. Aan de hand van de beschrijving in het *Wiener Ritual* geeft hij een reconstructie van Mozarts inwijding etc. in de drie graden. Zie ook: *Logenbuch der Loge „Zur wahren Eintracht“*, Hrsg. v. Ernst Lorenzi (Wien 1979). [= Quellen zur freimaurerischen Geschichtsforschung, Quatuor Coronati Or. Wien; H. 2] Online: <http://www.bmab.ch/katalog/autor/3104.htm>.

<sup>300</sup> Hasselmann, K., ‘Freemasonry and Performance’, in Bogdan / Snoek, p. 332ff.

<sup>301</sup> Mackey 1882. Ebook: <http://www.gutenberg.org/files/11937/11937-h/11937-h.htm>.

Voor de vrijmetselaar is de dood niet alleen verbonden met het meesterritueel, maar in het algemeen ook een gegeven dat de mens met moed en kalmte onder ogen moet zien. Door zijn lot te accepteren kan hij de angst voor de dood overwinnen en triomfeert hij over de dood.<sup>302</sup> Moed in het aanzicht van de dood en de opvatting van de dood als vriend zouden ook typische vrijmetselaarsprincipes zijn.<sup>303</sup> Van een dergelijke positieve maçonnieke visie getuigt ook Friedrich Hegrad (1757- ca. 1800), griffier bij de hofkanselarij, schrijver en logebroeder van Mozart, in zijn nagelaten geschriften, bijvoorbeeld wanneer hij zich afvraagt wat er zo afschuwelijk aan de dood is. Het lichaam houdt de ziel gevangen en het leven is toch maar een ‘zoete bitterheid’:

Was verläßt er (der Mensch) denn? Elend, Jammer; und hat er alles auch, was er nur wünschen kann, so ist der Geist doch des Körpers Sklave! Warum nennt ihr den Tod nicht Freyheit? Erlösung aus einer langwierigen Gefangenschaft. Den besten Freund! den gütigsten Wohltäter!<sup>304</sup>

Over de tijdelijkheid van de mens wordt gereflecteerd in de zogenaamde rouwloge, de bijeenkomst die gehouden wordt ter herdenking van gestorven leden, en kan plaatsvinden in combinatie met een ceremonie van verheffing tot meester-vrijmetselaar.

In de maçonnieke opvattingen over de dood zijn veel parallellen met christelijke denkbeelden zichtbaar. De legende over de dood en verrijzenis van meester-metselaar Hiram Abiff vertoont gelijkenis met het lijdensverhaal en de wederopstanding van Jezus uit het christendom. De zo genoemde “tweede tempel en zuiverder loge” die de mens in de definitie van Mackey na de dood wacht, lijkt op een voorstelling van het hiernamaals. Centraal staat hierin de gedachte de dood als onvermijdelijk te accepteren, als *vriend* te beschouwen en de angst ervoor te overwinnen. Deze laatste visie is niet verenigbaar met de RK leer van het vagevuur, maar des te meer met de visie op de dood van Luther, die in zijn ‘hervormde’ versie van het middeleeuwse sterfboek *Eyn Sermon von der bereytung zum sterben* schreef dat de dood met vreugde en vertrouwen tegemoet gezien kon worden.<sup>305</sup> Zo worden ook in Johann Sebastian Bachs desbetreffende cantates sterven en dood uiteindelijk als reden tot vreugde geduid. Voorbeelden hiervan zijn *Mit Fried und Freud ich fahr dahin: het Canticum Simeonis, Komm,*

---

<sup>302</sup> Thomson, p. 83.

<sup>303</sup> Ibid., p. 56.

<sup>304</sup> te Lindert, p. 9.

<sup>305</sup> Zie p. 45 van dit proefschrift.



*du süße Todesstunde* (BWV 161), *Erfreute Zeit im neuen Bunde* (BWV 83), *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (BWV 125).<sup>306</sup>

In de nu volgende hoofdstukken zullen zowel de *ars moriendi* uit de vroege zeventiende eeuw als de denkbelden uit de Verlichting ter sprake worden gebracht aan de hand van twee casestudies waarin de eigen dood centraal staat.

---

<sup>306</sup> Ook in de vier door J.S. Bach voor klavecimbel gecomponeerde duetten (!) BWV 802-805, waarvan Albert Clement liet zien dat deze gebaseerd zijn op teksten van Heinrich Müller, komt de dood – geheel conform de *ars moriendi*-traditie – als vriend naar voren: “In Christo ist der Tod kein Tod, sondern eine Thür zum Leben/ nicht schrecklich / sondern lieblich / nicht heßlich / sondern herrlich / nicht bitter / sondern süsse. Durch tägliche Sterbens=Gedancken befreund ich micht mit dem Tod / gute Freunde reisen gern mit ein ander. [...]” Zie Clement 1999, p. 293-327, hier (citaat) p. 326.



### III

## DE EIGEN DOOD EN HET LUTHERSE KORAAL EEN GEDICHT VAN MARTIN SCHALLING ALS BRON VAN INSPIRATIE

### *Het concept van Abrahams schoot*

Door verschillende zeventiende-eeuwse componisten in Noord-Duitsland werd een tekst getoonzet, afkomstig uit een gedicht van de Lutherse theoloog en predikant Martin Schalling (1532-1608), waarin de uitdrukking “In Abrahams Schoß tragen” voorkomt. Het gaat om het derde couplet van het koraal *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*. De volledige tekst luidt:

1. Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr,  
Ich bitt', woll'st sein von mir nicht fern  
Mit deiner Güt' und Gnaden.  
Die ganze Welt nicht freuet mich,  
Nach Himmel und Erd' nicht frag' ich,  
Wenn ich dich nur kann haben;  
Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,  
So bist doch du mein' Zuversicht,  
Mein Teil und meines Herzens Trost,  
Der mich durch sein Blut hat erlöst.  
Herr Jesu Christ, Mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,  
In Schanden laß mich nimmermehr!

2. Es ist ja, Herr, dein G'schenk und Gab'  
Mein Leib und Seel' und was ich hab'  
In diesem armen Leben.  
Damit ich's brauch' zum Lobe dein,  
Zu Nutz und Dienst des Nächsten mein,  
Woll'st mir dein' Gnade geben!  
Behüt mich, Herr, vor falscher Lehr',  
Des Satans Mord und Lügen wehr,  
In allem Kreuz erhalte mich,  
Auf daß ich's trag' geduldiglich!  
Herr Jesu Christ, Mein Herr und Gott, mein Herr und Gott,  
Tröst mir mein' Seel' in Todesnot!

3. Ach, Herr, laß dein' lieb' Engelein  
 Am letzten End' die Seele mein  
 In Abrahams Schoß tragen!  
 Der Leib in sein'm Schlafkämmerlein  
 Gar sanft, ohn' ein'ge Qual und Pein,  
 Ruh' bis am Jüngsten Tage.  
 Alsdenn vom Tod erwecke mich  
 Daß meine Augen sehen dich  
 In aller Freud', o Gottes Sohn,  
 Mein Heiland und mein Gnadenthron!  
 Herr Jesu Christ, Erhöre mich, erhöre mich,  
 Ich will dich preisen ewiglich!<sup>307</sup>

De anonieme melodie, die al in een tabulatuurboek uit 1577 opduikt, is later vooral bekend geworden doordat Johann Sebastian Bach de laatste strofe van dit koraal in zijn *Johannes-Passion* (BWV 245) vierstemmig verklankte, met de melodie in de sopraan: zie **muziekvoorbeeld III.1**.

De tekst van dit koraal ontstond in Waldsassen op 2 juli 1569 (“am Tag der Heimsuchung Mariae”) als gebed ter afsluiting van een preek.<sup>308</sup> Het werd voor het eerst gepubliceerd in *Kurtze vnd sonderliche Newe Symbola etlicher Fürsten vnd Herrn, neben andern mehr schönen liedlein mit fünff vnd vier Stimmen, auff alle Instrument zu gebrauchen gantz dienstlich* (Nürnberg 1571) op muziek van Mathias Gastritz.<sup>309</sup> Het derde couplet, dat onder meer door Heinrich Schütz, Franz Tunder, Dieterich Buxtehude en, zoals hierboven opgemerkt, door Bach in composities is gebruikt, heeft het lot van de ziel van de gelovige bij zijn overlijden tot thema. De vraag is nu hoe de frase “In Abrahams Schoß tragen!” hier geïnterpreteerd moet worden en waar “Abrahams schoot” voor staat. Betreft het een metafoor voor de hemel,

<sup>307</sup> De tekst van Schalling is bijv. te vinden in Friedrich August Pischon, *Denkmäler der deutschen Sprache, von den frühesten Zeiten bis jetzt. Eine vollständige Beispielsammlung zu seinem Leitfadem der Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 2 (Oxford University / Duncker und Humblot 1840), p. 346f.

<sup>308</sup> Een Facsimile van het handschrift is afgebeeld door A. Eckert, ‘Martin Schalling. 1532-1608’, in *Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte* 38 (1969), p. 204-242, hier na p. 216, Taf. II-IV.

<sup>309</sup> Vgl. Johannes Kulp, *Die Lieder unserer Kirche* [Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Sonderband, bearbeitet und hrsg. von Arno Büchner und Siegfried Fornaçon] (Göttingen / Berlin 1958), p. 385f.; Cf. Eduard Emil Koch, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche*, Bd. VIII (Stuttgart 1876; Nachdruck Hildesheim / New York 1973), p. 265-271.

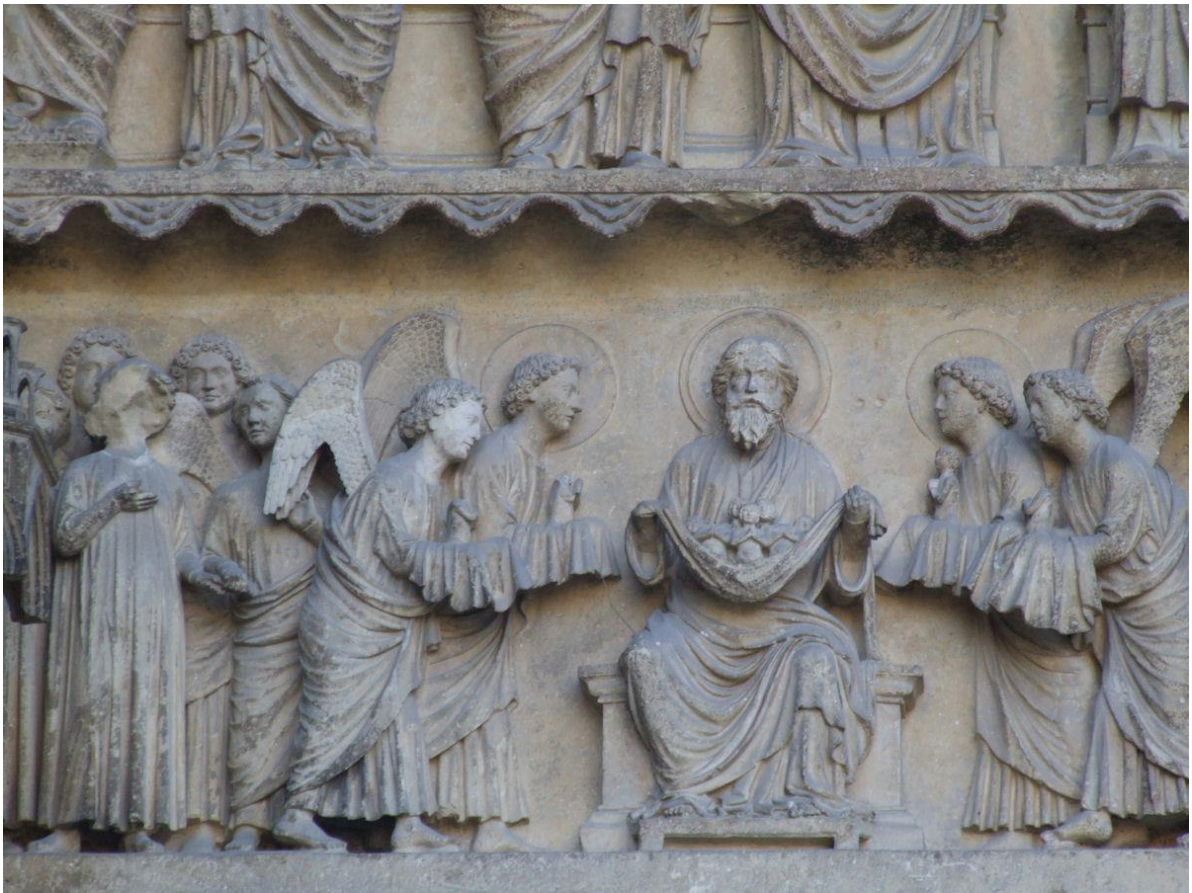
het paradijs, of een ander tijdelijk oord waar de ziel naar toe gaat? Tertullianus neemt de metafoor letterlijk. Volgens hem is Abrahams schoot niet de hemel of hel maar het refrigerium, een plaats van verfrissing of een wachtplaats waar de zielen op het einde der tijden wachten.<sup>310</sup> De kerkvader Augustinus beschouwde de aartsvaderlijke schoot niet als een reële locatie maar meer als een fantasie over het paradijs.<sup>311</sup> Een aantal auteurs, van wie Jérôme Baschet, Martin O’Kane en Janette Tilley in de inleiding tot dit tweede deel al aan de orde kwamen, heeft zich met het beeld van Abrahams schoot beziggehouden. Hun opvattingen zullen in onderstaande beschouwing worden opgenomen en deels verder uitgewerkt worden.

**Muziekvoorbeeld III.1.** Johann Sebastian Bach, slotkoraal *Johannes-Passion* (versies 1 en 4).

<sup>310</sup> Ariès 1987, p. 158f.

<sup>311</sup> O’Kane, p. 145.

De voorstelling van Abrahams schoot heeft betrekking op de joodse en vroeg-christelijke opvatting over het lot van de gelovige na zijn dood. In de middeleeuwen is in de westerse christelijke wereld de voorstelling rijkelijk afgebeeld. De Franse historicus en mediëvist Jérôme Baschet onderzocht deze afbeeldingen op de betekenis van de middeleeuwse visie over het hiernamaals aan de hand van ruim 200 kunstwerken.<sup>312</sup> De verschillende kunstwerken, waarvan er reeds enkele in de inleidende tekst van dit tweede deel van mijn dissertatie werden getoond, laten zien hoe de gelovigen na hun dood in Abrahams schoot met hem herenigd worden. Lazarus en / of andere gelovigen worden afgebeeld als kind in vaders armen, meestal in een doek die Abraham bij de punten vasthoudt als in een wiegende beweging, zoals ook in *fig. 16*, een voorstelling uit Reims, zichtbaar is.



**Fig. 16.** Abraham en de zielen in zijn schoot, omgeven door engelen die meer zielen aandragen.  
Kathedraal van Reims (Fr.)

De voorstelling was buitengewoon populair, vooral vanaf de elfde eeuw, met een hoogtepunt in de dertiende eeuw. Dit moet geplaatst worden tegen de achtergrond van een middeleeuwse

---

<sup>312</sup> Baschet 1993, p. 738-758.

cultuur, waarin Abraham volgens het oudtestamentische concept als vader werd gezien. Abraham evolueerde daarin van vleeselijke vader van alle volkeren naar de spirituele vader van alle gelovigen, die tot een substituut voor God de vader werd. In dit kader presenteert Baschet de volgende hypothese:

The Bosom of Abraham, in so far as it shows heavenly reward in terms of a reunion with the father, should be considered, not in isolation, but as a part of the medieval system of kinship.<sup>313</sup>

Abrahams schoot is dan een uitdrukking van een goddelijk verwantschapssysteem: de gelovigen, kinderen van Abraham en in breder verband van God, als broeders verenigd. Het beeld fungeerde als een perfect model van spirituele verwantschap, dat door de kerk superieur werd geacht aan vleeselijke verwantschap. Abraham, die begon als vleeselijke vader van vele volkeren, evolueert langzamerhand naar de goddelijke vader, substituut van God, om tenslotte, in de loop van de vijftiende eeuw, plaats te maken voor God. Deze parallel maakt hem op den duur overbodig. De heilige maagd en God zelf worden de nieuwe iconen. Met de Italiaanse renaissance, aldus Martin O’Kane, wordt het beeld van moeder met kind populair.<sup>314</sup> Abrahams schoot komt dan nog sporadisch voor. Zo blijkt de aantrekkelijkheid van de voorstelling dus sterk tijdgebonden.

Baschet bespreekt in zijn artikel aanvankelijk uitsluitend een vaderlijke functie van Abrahams schoot en houdt zich afzijdig van een moederlijke interpretatie. Wel verwijst hij in dit verband naar publicaties die ook een meer moederlijke rol van Christus behandelen.<sup>315</sup> Daarin lijkt het om mystieke eenwording te gaan. In 2000 werkt Baschet zijn ideeën verder uit in een boek, waarin hij de middeleeuwse interpretatie van de voorstelling van Abrahams schoot, gebaseerd op het belang van middeleeuwse verwantschapsrelaties, nog eens onderstreept.<sup>316</sup> Dit hemelse ideaal maakte de voorstelling in die tijd bijzonder populair. De gelovigen waren met elkaar verbonden als broeders en als gelijken en kinderen van een gemeenschappelijke volmaakte ouder, aangeduid als vader. En dit, aldus Baschet, ondersteunt Freuds claim dat de behoefte aan vaderlijke bescherming en geruststelling aan de basis ligt van elk

---

<sup>313</sup> Baschet 1993, p. 741

<sup>314</sup> O’Kane, p. 166.

<sup>315</sup> Zie: C.W. Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (Berkeley 1982); C.W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (Berkeley 1987).

<sup>316</sup> Baschet 2000.

religieus sentiment. Maar in zijn boek breidt Baschet de betekenis van Abrahams schoot uit. De vaderlijke schoot vervult nu ook moederlijke functies van bescherming en geborgenheid en beantwoordt aan een verlangen naar incorporatie, een notie die hij met alle voorzichtigheid ontleent aan de psychoanalyticus Sandor Ferenczi. Hij betreft hierbij andere voorbeelden van een dergelijke moederlijke schoot, zoals die van de engelen, Maria, de Maagd, en sommige heiligen. Dit alles bood de gelovigen een troostend en kalmerend beeld van het hiernamaals.

Een recentere bijdrage komt van de hierboven reeds aangehaalde hoogleraar Bijbelstudies Martin O’Kane.<sup>317</sup> Ondanks het feit dat de frase “in Abrahams schoot” maar één keer in de bijbel voorkomt, is het volgens hem een van de krachtigste metaforen in de christelijke iconografie geworden. Hij gaat er van uit dat dit beeld van bescherming en veiligheid een metafoor is voor de hemel en richt zich met name op de interpretatie van de uitdrukking ‘schoot’, die in de verschillende talen verschillende betekenissen kan hebben. In de brontekst Lukas 16:22 in het Griekse Nieuwe Testament is de term onderdeel van de frase *εἰς τὸν κόλπον Ἀβραάμ*. In de Latijnse Vulgata vertaling wordt gesproken over *in sinu*. Het Griekse, resp. Latijnse woordenboek zegt over *κόλπος* en over *sinus*:<sup>318</sup>

*Κόλπος*: welving, in het verticale en horizontale vlak:

1. boezem, borst
2. → kleed dat de borst bedekt
3. plooi van het kleed, vgl. lat. sinus
4. (moeder)schoot
5. overdr. schoot, in Abrahams schoot

*Sinus*:

1. kromming, welving, plooi (van de toga → boezem, borst, schoot), boog
2. zee”boezem”, golf, baai

De term *Κόλπος* kan dus zowel een mannelijke als vrouwelijke functie aanduiden: iets ronds, een boezem, bocht, en overdrachtelijk een kleed waarin je iets kunt dragen, de schoot van een liefhebbende ouder waarin het kind rust en veiligheid vindt, de schoot in de zin van baar-

---

<sup>317</sup> O’Kane (zie Bibliografie), ook verschenen als ‘The Bosom of Abraham (Lk. 16:22): Father Abraham in Medieval Iconography’, *Biblical Interpretation* (Special issue, *The Bible and Painting*, June, 2007), p. 485-518.

<sup>318</sup> Zie: *Novum Testamentum Graece*, Hg. Eberhard Nestle (Stuttgart 1898; 1960), p. 200; *Vulgata* online: <http://www.drbo.org/lvb/chapter/49016.htm>.



moeder. In de verschillende talen kan het begrip zowel schoot als boezem/borst, en ook baarmoeder en zelfs kled betekenen, dus zowel iets mannelijks als iets vrouwelijks. In het Engels luidt de term “Abraham’s bosom”, in het Duits ‘Abrahams Schoss”, wat zowel schoot als baarmoeder betekent, en in het Frans “sein”, borst. De uitdrukking die Schalling gebruikt, “in Abrahams Schoß tragen”, wijst op een beweging in de richting van de veilige schoot van de ouder.

### *Toonzettingen van Schallings gedicht*

Het bekendste werk van de Duitse theoloog en hymneschrijver Martin Schalling, een leerling van Melanchton, is diens lied *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* uit 1569, dat, zoals hierboven vermeld, voor het eerst in een bundel met composities van Mathias Gastritz (1535 - ca. 1596) uit 1571 verscheen. Bij Winfried Zeller, die als kerkhistoricus onderzoek naar tekst en muziek van het lied verrichtte, komt de naam van Gastritz niet voor; in vrijwel alle publicaties over het lied wordt de oorspronkelijke maker van de melodie als onbekend of anoniem vermeld.<sup>319</sup> Zeller stelt dat Schalling het gedicht op 2 juli 1569 schreef als gebed aan het eind van zijn Paasprek over het Lam Gods.<sup>320</sup> Hij veronderstelt een verband tussen preek en gedicht, maar ook tussen het gedicht en Schallings persoonlijke omstandigheden. Schalling lag regelmatig overhoop met de kerkelijke autoriteiten over theologische kwesties en werd enige keren ontslagen als predikant. In zo’n situatie, als balling, zou hij het gedicht, waarin hij getuigt van zijn standvastige geloof, geschreven hebben.<sup>321</sup>

De derde strofe van dit lied gaat over de opname van de gelovige ziel door Christus in het rijk van God en het verwerven van het eeuwige leven. Vooral deze derde strofe, *Ach Herr lass dein lieb Engelein*, heeft, gezien het aantal composities waarin de tekst is verwerkt, een bijzondere rol vervuld als bron van inspiratie voor toonkunstenaars. De tekst combineert twee elementen: het sterven, een bedreigende situatie, waar het eerste gedeelte van het lied over gaat, en het troostgevende perspectief van geborgenheid, opstanding, eeuwig leven, dat de inhoud van het tweede gedeelte vormt.<sup>322</sup> De tekst heeft de vorm van een dialoog tussen de ziel en God. De gelovige ziel verzoekt God in een koraal door engelen naar een veilige plaats te worden geleid terwijl het lichaam slaapt tot de jongste dag. En deze ziel-God dialoog heeft de betekenis van de retorische figuur *apostrophe*, die, zoals in de vorige hoofdstukken bespro-

---

<sup>319</sup> Zeller, *passim*.

<sup>320</sup> Ibid., p. 153.

<sup>321</sup> Ibid., p. 157f.

<sup>322</sup> Ibid., p. 164f.

ken, als zodanig een troostende werking heeft. God is de dialoogpartner die de vrome ziel troost over zijn aanstaande dood en een veilige haven in het vooruitzicht stelt.<sup>323</sup> De gelovige accepteert zijn dood en preludeert op zijn eindbestemming, een voorbereiding die in het teken staat van de Lutherse *ars moriendi*.<sup>324</sup>

Abrahams schoot werd als metafoor voor de hemel beschouwd waar de gelovige ziel na zijn overlijden heen gaat, terwijl het lichaam in Luthers visie rust tot de jongste dag. De tekst verwijst, eveneens conform Luthers opvatting, naar de dood als slaap: *Den Leib in sein Schlafkammerlein / Gar sanft ohn einge Qual und Pein/ Ruhn bis am jüngsten Tage!* Het lied werd door verschillende componisten bewerkt en ook in Luthers gezangboeken opgenomen. Bach heeft het lied zelfs meermaals in composities verwerkt. Vóór Bach hebben onder meer Schütz, Tunder en Buxtehude Schallings gedicht getoonzet. De vraag is hoe zij de tekst van Schalling hebben geïnterpreteerd: zetten zij muzikale middelen in om de inhoud van de tekst vorm te geven en zijn deze troostend? Hoe zijn zij met de koraalmelodie omgegaan: wordt deze ongewijzigd geciteerd of hebben zij wijzigingen aangebracht? Deze vragen zullen we voor elke van de vier genoemde componisten nagaan, beginnend met een korte bespreking van de afzonderlijke werken.

### Heinrich Schütz

Heinrich Schütz (1585-1672) schreef op het gedicht van Schalling het gelijknamige, zesstemmige motet met B.c. *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* SWV 387 dat (als nr. 19) deel uitmaakt van de 29 motetten uit zijn *Geistliche Chormusik*, Op. 11 (Dresden 1648). De motetten in deze bundel worden beschouwd als deel van het kerkelijk repertoire van de hofkapel te Dresden.<sup>325</sup> SWV 387, door Schütz aangeduid als aria, zou geschikt zijn voor funerair gebruik.<sup>326</sup> Schütz koos voor de toonzetting van Schallings gedicht een strofische vorm. Er zijn drie secties (bar-vorm) met veel herhalingen en imitaties tussen stemgroepen: een eerste sectie tot en met “in Abrahams Schoss tragen” wordt gevolgd door een tweede die vrijwel identiek is: slechts de sopranen en tenoren zijn onderling verwisseld. De derde sectie behandelt de opstanding en eeuwige lofprijzing van Christus. De oorspronkelijke koraalmelodie is nauwe-

---

<sup>323</sup>Tilley 2007.

<sup>324</sup>Ibid., p. 456f.

<sup>325</sup>Heinemann, p. 99.

<sup>326</sup>Vgl. Basil Smallman, *Schütz* [The Master Musicians] (Oxford and New York: Oxford University Press 2000), p. 132f.

lijks aanwijsbaar en lijkt slechts een enkele maal in aanleg aanwezig. Een duidelijk voorbeeld is het incipit van de *cantus firmus* in sopraan 1, direct aan het begin van dit werk:

**Muziekvoorbeeld III.2.** Heinrich Schütz, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, S. 1, m. 1-2:

Sopran 1

1. Herz - lich lieb,

Een fraai voorbeeld van tekstexpressie wordt gevormd door de stijgende lijn (*anabasis*) in sopraan 1 bij de tekst “in Abrahams Schoss” in strofe 3, daarmee aanduidend dat de ziel naar de hemel wordt gedragen (m. 35f.):

**Muziekvoorbeeld III.3.** Heinrich Schütz, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, S. 1, m. 33ff.:

33

mein, am letz - ten End die See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen,

Sommige frasen krijgen bijzondere nadruk, zoals de regel “ich will dich preisen ewiglich”, waarin Schütz onder meer van homofonie (de retorische figuur *noema*) gebruik maakt:

**Muziekvoorbeeld III.4.** Heinrich Schütz, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, m. 78ff.:

78

S 1 e - wig - lich, ich will dich prei - sen e - wig - lich.

S 2 - sen e - wig - lich, ich will dich prei - sen e - wig - lich.

A. ich will dich prei - sen e - wig - lich, ich will dich prei - sen e - wig - lich.

T 1 lich, prei - sen e - wig - lich, ich will dich prei - sen e - wig - lich.

T 2 will dich prei - sen e - wig - lich, ich will dich prei - sen e - wig - lich.

B prei - sen e - wig - lich, ich will dich prei - sen e - wig - lich.

Het contrast tussen de secties is niet groot; er is in de derde sectie geen sprake van duidelijke affectverandering.

Franz Tunder

Ook in het *Geistliches Konzert* uit 1664 voor sopraan, vier strijkers (violino, viola 1 & 2, violone) en B.c. “Ach Herr, lass deine lieben Engelein” van Franz Tunder (1614-1667) is de oorspronkelijke koraalmelodie nagenoeg afwezig, al kan hier eveneens direct aan het begin van het werk een verwijzing naar de eerste drie noten van de Cantus firmus worden waargenomen in de vioolpartij uit de eerste *Sinfonia*:

**Muziekvoorbeeld III.5.** Franz Tunder, *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*, viool, m. 1-2:



Anders dan Schütz koos Tunder de vorm van een concertante aria, voorafgegaan door een sinfonia, die motivische verwijzingen bevat naar de aria. In een dialoog met de strijkers zingt de sopraan de eerste helft van de liedtekst, die uitsluitend de derde strofe van Schallings lied bevat. In een hierop volgende, tweede *Sinfonia* wordt het “ruhen bis an jüngsten Tag” verklankt. Ook in Tunders versie stijgt de melodie (*anabasis*) in de passage over Abrahams schoot. De muziek wordt door de toepassing van herhaling op verschillende toonhoogten (*repetitio per gradus*) zeer indringend van karakter, waarbij het “tragen” bovendien beeldend wordt verklankt door gebruikmaking van syncope (*syncopatio*) en overbinding van noten, die daardoor verlengd worden: deze lange noten (in het Duits “Haltetton” genoemd) en het melisme op *tragen* geven dit woord uit de tekst met vrijwel alle denkbare retorische middelen die Tunder ter beschikking stonden op fraaie wijze gestalte. Hier klinkt een indringende smeekbede om naar de schoot van Abraham gedragen te worden: zie **muziekvoorbeeld III.6**.

Muziekvoorbeeld III.6. Franz Tunder, *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*, m. 28-36:

28

En - de, am letz - ten En - de die See - le mein in A - bra - hams Schoß, in

33

A - bra - hams Schoß, in A - bra - hams Schoß tra - - - - gen,

Na de zestien maten durende tweede *Sinfonia* (m. 49-64) volgt het tweede deel van de tekst (de regels 6-12) *allegro*. Deze tempoversnelling brengt een affectverandering met zich mee:

Muziekvoorbeeld III.7. Franz Tunder, *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*, m. 59-66:

59

*Allegro*

Als - dann vom Tod er - ret - te

In m. 71 wisselt Tunder van 4/4-maat naar 3/1-maat. Woorden als “Freude” en “preisen” worden hierin beeldend weergegeven, omspeeld met versieringen (**muziekvoorbeeld III.8**):

**Muziekvoorbeeld III.8.** Franz Tunder, *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*, m. 71-79; 95-108:

71 *Allegro*

dich in e - wi - ger

75

Freu - - - de, o Got - tes Sohn, mein Heil - land,

95 *Allegro*

hö - re, er - hö - re nuch, ich will dich prei - - -

100

104

- - - sen e - wig - lich,

Het uitbundige “preisen *ewiglich*” duurt matenlang (zie **muziekvoorbeeld III.9**):

**Muziekvoorbeeld III.9.** Franz Tunder, *Ach Herr, lass deine lieben Engelein*, m. 120-136:

120

mich, ich will dich prei - - -

124

- - - - -

128

- - - - - sen e - wig - lich, ich will dich

132

prei - - - - - sen e - wig - lich.

Het zicht op de eeuwige redding en de vreugde over de vereniging met Christus krijgen gestalte in ritmische intensivering.



De acceptatie en het met vreugde tegemoet treden van de dood, zoals de Lutherse *ars moriendi* leerde, is hier zowel in tekst als in muziek vormgegeven. Als evangelische les wordt hier bovendien een positief model geboden voor het accepteren van de dood en de juiste voorbereiding. Tunder begint zijn compositie als een hoopvol gebed tot God en eindigt in de vreugdevolle aanschouwing van Christus. Hier klinkt de vreugde over de redding waarmee deze compositie een troostrijk beeld van het hiernamaals in tonen schetst.

Dieterich Buxtehude

Dieterich Buxtehude (1637-1707) gebruikte de volledige tekst van Schalling voor een groots opgezette koraalcantate, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* (BuxWV 41), met de drie liederstrofen in doorgecomponeerde vorm. Het werk in uitvoerige bezetting (“a 10 vel 15 CCATB 2 Trombe, 5 Violen e Organo”) is rijk aan tekstexpressie. In de eerste regel van *versus* III wordt het “Engelein” in de alt uitgebeeld door een *circulatio* (zie **muziekvoorbeeld III.10**):

**Muziekvoorbeeld III.10.** Dieterich Buxtehude, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, v. III, alt, m. 1-6:

Alto



Ach Herr, ach Herr, laß dein' lieb En - ge - lein

Direct hierop volgt een strijkerstremolo dat na drie maten versnelt. Deze versnelling kan worden opgevat als verwijzing naar de nu spoedig aflopende tijd van leven – een techniek die ook Bach gebruikt<sup>327</sup> – te meer daar de tekst hier luidt “*am letzten End* die Seele mein in Abrahams Schoss tragen” (zie **muziekvoorbeeld III.11**).

Bij de volgende regel, “den Leib in seinem Schlafkämmerlein ohn einig Qual und Pein ruhn bis am jüngsten Tage”, wordt de koraalmelodie in 3/2-maat ten gehore gebracht, waarbij het rusten in m. 38-53 beeldend door lang aangehouden (*tenere* = houden) noten de beweging als het ware doet stilstaan (zie **muziekvoorbeeld III.12**).

<sup>327</sup> Zeller beschouwt het tremolo veeleer als symbool voor het sterven. Zie Zeller, p. 160.

Muziekvoorbeeld III.11. Dieterich Buxtehude, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, v. III, m. 5-9:

Tremulo

lein am letz - - ten  
lein am letz - - ten

6 7 6 64 6 7 6

Muziekvoorbeeld III.12. Dieterich Buxtehude, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, v. III, m. 38-44:

ruhn, ruhn, ruhn, ruhn, ruhn, ruhn, ruhn, ruhn

Na de opname in Abrahams schoot volgt de overgang naar de zegevierende opstanding, het contrasterende tweede deel van het vers. Een versnelling in 3/2 maat, de imitatie van stemmen en het gebruik van trompetten – die uiteraard aan de klank van de bijbelse bazuin bij de opstanding herinneren<sup>328</sup> – bij de woorden “Erwecke mich, dass meine Augen sehen dich, in aller Freud, o Gottessohn” bewerkstelligen een duidelijke affectverandering. Aan het eind van het werk is sprake van één en al overheersende vreugde en lofprijzing, culminerend in een groots en feestelijk afsluitend “Amen”. Buxtehude vertolkt in zijn cantate muzikaal de troost die de gelovige ondervindt in de hoop op de eeuwigheid.

### Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685-1750) moet veel waardering voor het koraal van Martin Schalling hebben gehad, getuige het aantal composities van Bach waarin het een rol speelt. Hij verwerkte het koraal onder meer in de gelijknamige bewerking voor orgel (BWV 1115) uit de zo genoemde *Neumeister Sammlung*, in het slotkoraal (strofe 3) uit de cantate *Man singet mit Freuden vom Sieg* (BWV 149), in het slotkoraal (strofe 1) uit de cantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* (BWV 174) en in één van de door Johann Philipp Kirnberger en Carl Philipp Emanuel Bach uitgegeven vierstemmige *Choralgesänge* (BWV 340).

Bachs bekendste toepassing van Schallings lied is, zoals reeds opgemerkt, het slotkoraal van de *Johannes-Passion* (BWV 245), waarin de derde strofe is verklankt. We vinden deze in de eerste en vierde versie van BWV 245 (uit resp. 1724 en 1749).<sup>329</sup> In de eerste helft heeft de koraalmelodie door de metrische regelmatigheid en homofonie de kalmerende, troostende werking van een Luthers kerklied, waarin de ziel vol vertrouwen God aanspreekt. In de tweede helft, wanneer het gaat om de opwekking uit de dood op de jongste dag, wordt de toon door het harmonisch verloop indringender. Terwijl het ook in BWV 245 een vierstemmige koraalzetting betreft, maakt Bach op een andere wijze gebruik van de melodie in zijn cantate *Es erhub sich ein Streit* (BWV 19), evenals BWV 149 bestemd voor het feest van de aartsengel Michael (*Michaelis*, 29 september). In het vijfde deel, de aria “Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir”, voegt Bach een instrumentale stem toe waarover Albert Clement opmerkt:

---

<sup>328</sup> Vgl. Matth. 24:31; 1 Kor. 15:52; 1 Tess. 4:16 en Openbaring 20:12-15. Ook Bach verwees o.a. via de klank van een trompet naar de bazuin van de Jongste Dag, zoals in BWV 768, var. 9 (zie Clement 1989, p. 138ff.) en BWV 19 (zie Clement 2005, p. 11 en mijn vermelding van dit werk hieronder).

<sup>329</sup> Zeller, p. 163.

[...] zijn tijdgenoten zullen hierin – anders dan veel van onze tijdgenoten – onmiddellijk de melodie van het koraal *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* van Martin Schalling hebben herkend. Sterker, Bachs tijd- en landgenoten [...] zullen bovendien onmiddellijk de verwijzing hebben begrepen naar de derde strofe van dat lied, “Ach Herr, laß dein lieb Engelein”.<sup>330</sup>

**Muziekvoorbeeld III.13.** J.S. Bach, *Es erhub sich ein Streit* BWV 19.5, m. 29-33:

Bach heeft de afzonderlijke regels van het instrumentaal geciteerde koraal zorgvuldig aan de ariatekst gerelateerd: zo laat hij de derde koraalregel (“In Abrahams Schoß tragen”) samenvallen met het woord “Engel” in de gezongen tekst, aldaar vorm gegeven door een *circulatio*. Aan de koraalmelodie voegde hij bovendien een hoge c toe (hierboven omcirkeld), waardoor een nog verder stijgende muzikale lijn (een *anabasis* of *ascensus*) ontstaat, waarmee het omhoogdragen van de ziel beeldend wordt uitgedrukt. Slechts éénmaal laat Bach de trompettist in BWV 19.5 een regel spelen zonder deze met de gezongen ariatekst te combineren. Dit is uitgerekend de regel “Alsdenn vom Tod erwecke mich”, waarmee alle aandacht uitgaat naar de betekenisvolle klank van de trompet in dit verband.<sup>331</sup>

De hierboven besproken composities staan tekstueel en muzikaal in het teken van de Lutherse *ars moriendi*, en waren als zodanig bij uitstek geschikt als pedagogisch middel. De dood wordt onder ogen gezien door de gelovige ziel, die er op voorbereid is door vroom te leven en die zich in tekst en muziek verheugt over de uiteindelijke hereniging met Christus. Daarbij

<sup>330</sup> Clement 2005, p. 10, waaraan ik ook muziekvoorbeeld III.13 (idem, p. 11) ontleen.

<sup>331</sup> Ik paraphraseer hier Clement 2005, 9ff., waarnaar ik voor meer observaties verwijz.

wordt alleen door Buxtehude en Bach de koraalmelodie gebruikt. Tunder en Schütz hanteren een vrijere uitwerking van het lied. De koraalmelodie is bij hen praktisch afwezig. Bijzonder is het gebruik van de koraalmelodie door Bach in BWV 19. Bach combineert deze melodie hier met een andere koraalmelodie en doet daarmee een beroep op het referentiekader van de luisteraar. In alle composities wordt de dringende smeekbede het eeuwige leven te verkrijgen en gehoord te worden, uitgebeeld, en daarmee wordt de retorische figuur *apostrophe* ook muzikaal vormgegeven. Dat gebeurt tevens in de intensiteit waarmee het *preisen* in de compositie van Tunder verklankt wordt.

In de genoemde composities wordt het beeld van Abrahams schoot, anders dan in de middeleeuwen, vooral in het kader geplaatst van de *ars moriendi*. De koraalmelodie, of verwijzingen daarnaar, het aanroepen van God, het accepteren van de eigen dood en blijf geven van het geloof in het eeuwige leven getuigen hiervan. Daarnaast is er sprake van troostende elementen. Het gebruik van de ziel-God dialoog (de retorische figuur *apostrophe*) heeft een troostende werking. In die dialoog wordt God gevraagd (zelfs gesmeekt) de ziel in Abrahams schoot te laten dragen. Daarbij is God een dialoogpartner die beleefd wordt als een beschermende, veiligheid biedende ouder naar wie terugkeer en hereniging mogelijk is. Ook het vooruitzicht dat alles uiteindelijk goed zal komen in het hiernamaals kan als troostend worden gezien. Dit wordt muzikaal onderstreept door de beeldende weergave van vreugde en lofprijzing in eeuwigheid, waarbij de toehoorder/dialoogpartner met klem wordt aangeroepen.

In feite betreft het dezelfde elementen als in de afscheidsliederen van Schein en Schütz als het om hun verloren dierbaren ging: de dialoog als effectief troostmiddel en de werking van de retorische figuur *apostrophe*.<sup>332</sup> Maar sterker dan bij verlies lijkt het bij de eigen dood ook te gaan om een gevoel van veiligheid en bescherming en een verlangen naar incorporatie, naar opgenomen worden in de moederschoot, zij het door een vaderlijke God. Overigens is er ook in de opbouw van het lied een overeenkomst met de liederen van Schein en Schütz: het eerste gedeelte bevat het sterven en het tweede gedeelte de opstanding en het vooruitzicht op de hemelse vreugde. Het gaat hier dus om een retorische en psychologische indeling: het accepteren van het sterven wordt gevolgd door de troost van de wederopstanding.

### *Psychoanalytische overwegingen*

In antwoord op de vraag wat vanuit psychoanalytisch perspectief gezegd kan worden over de voorstelling van Abrahams schoot moet in de eerste plaats worden vastgesteld dat in de psy-

---

<sup>332</sup> Overigens komt ook in het eerste treurlied van Schein de frase voor van het gedragen worden in Abrahams schoot.

choanalytische literatuur opmerkelijk weinig over deze thematiek is geschreven. Als deze al aan de orde komt is dat in de context van het jodendom en het monotheïsme en van een god met vaderlijke dan wel moederlijke trekken.

Zo besprak de in Rusland geboren, maar later in Tel-Aviv werkende, joodse psychoanalyticus Gershon Barag in een bijdrage over het joodse monotheïsme de notie van een androgyne God.<sup>333</sup> Zijn betoog komt hierop neer: de joodse godsdienst zou volgens Freud afgeleid zijn van de Egyptische Aton-religie die korte tijd heerste en monotheïstisch was. In de loop der tijd vond in de joodse religie een verandering plaats van een matriarchale naar een patriarchale samenleving. In de notie van een androgyne god waren vaderlijke en moederlijke functies aanwezig in één God, of was sprake van een vadergod met moederlijke trekken zoals voeden (het manna in de woestijn) en beschermen. De profeet Jesaja zegt letterlijk dat God je troost zoals een moeder je troost: (Jes. 66, vers 13: zo als iemand die door zijn moeder getroost wordt, zo zal ik u troosten). De monotheïstische joodse religie was een patriarchale religie, maar de God van het joodse patriarchaat (Abraham, Isaäk en Jacob) heeft ondanks zijn fallische karakter (aan de hele schepping kwam geen vrouw te pas) moederlijke kwaliteiten. Hij laat mensen geboren worden, voedt ze in de woestijn met manna als een liefhebbende moeder. En uiteindelijk is het in Abrahams schoot dat de doden worden opgevangen.

Volgens Barag werden moederlijke functies steeds meer naar de achtergrond verbanen ten gunste van een vaderlijke god, terwijl moederlijke functies tersluiks aanwezig blijven.<sup>334</sup> Zo kan de dood enerzijds beleefd worden als een terugkeer naar de baarmoeder (schoot), terwijl anderzijds wordt gesproken over ‘*verzameld tot zijn vaderen*’. Een van de betekenissen van het Griekse *Κολπος* is kleed, plooï van een kleed. In dit verband zij de observatie vermeld van de Spaanse psychoanalyticus Angel Garma, die in een analyse van verschillende dromen over zwangerschap en geboorte constateerde dat kleding nogal eens als een symbolische representant beleefd werd van de foetale vliezen die de foetus moeten beschermen. Ook dit zou wijzen op het feit dat achter het fallische van het joodse monotheïsme moederlijke functies schuilgaan.<sup>335</sup> Dat Abrahams schoot geassocieerd wordt met een baarmoeder en de dood als een terugkeer in die moederschoot is dus een notie die met enige regelmaat opduikt.<sup>336</sup>

---

<sup>333</sup> Gershon Barag, ‘The Question of Jewish Monotheism’, *American Imago* 4 (1947), p. 8-25.

<sup>334</sup> Barag, *passim*.

<sup>335</sup> Angel Garma, ‘The Origin of Clothes’, *Psychoanalytic Quarterly* 18 (1949), p. 173-190.

<sup>336</sup> Zie Ruud Spruit, *De dood onder ogen. Een cultuurgeschiedenis van sterven, begraven, cremen en rouw* (Den Haag: Houten 1986) p. 7, 11: de doden in prehistorische graven werden meestal begraven met opgetrokken benen, de slaap- of foetushouding.

Maar Freud ging uit van een vaderlijke God. Zijn inziens wordt de vorming van religie gemotiveerd door het verlangen naar een beschermende vader, een behoefte die afkomstig is uit de kindertijd onder invloed van het gevoel van hulpeloosheid van het jonge kind:

Wenn nun der Heranwachsende merkt, daß es ihm bestimmt ist, immer ein Kind zu bleiben, daß er des Schutzes gegen fremde Übermächte nie entbehren kann, verleiht er diesen die Züge der Vatergestalt, er schafft sich die Götter, vor denen er sich fürchtet, die er zu gewinnen sucht und denen er doch seinen Schutz überträgt. So ist das Motiv der Vatersehnsucht identisch mit dem Bedürfnis nach Schutz gegen die Folgen der menschlichen Ohnmacht; die Abwehr der kindlichen Hilflosigkeit verleiht der Reaktion auf die Hilflosigkeit, die der Erwachsene anerkennen muß, eben der Religionsbildung, ihre charakteristischen Züge. [...] wir haben es hier mit dem fertigen Schatz von religiösen Vorstellungen zu tun, wie ihn die Kultur dem Einzelnen übermittelt.<sup>337</sup>

De intensiteit van het verlangen naar een dergelijke beschermende vader maakt dat religie zo'n krachtige betekenis heeft, immers, een almachtige God kan een betere bescherming bieden dan een menselijke vader. In die zin is terugkeer naar Abraham of God als beschermende vader een geruststellend en troostrijk beeld van de dood. Schallings tekst laat open of het om een vaderlijke of moederlijke schoot gaat. Ook het zachte rusten in het slaapkamertje kan in het algemeen verwijzen naar de schoot van een liefhebbende ouder waarin het kind rust en veiligheid vindt.

Waar in de middeleeuwse iconografie Abrahams schoot vooral verwees naar een vaderlijke beschermende functie, maakte de voorstelling in de zeventiende en achttiende eeuw deel uit van de Lutherse *ars moriendi*, het belang van de juiste voorbereiding op de dood die elk moment kon komen. Zij die vroom leefden werden gedragen naar Abrahams schoot. Componisten uit de Duitse barok verklankten die les als pedagogisch middel en als hoop en troost. Daarbij was ook in de muziek een vaderlijke of moederlijke connotatie niet aan de orde. Dat achter dit alles ook een verlangen naar en hoop op moederlijke incorporatie schuilging, is heel goed mogelijk. Zoals Barag aangaf, zijn ondanks de verschuiving naar een patriarchaal monotheïsme vrouwelijke elementen blijven bestaan.<sup>338</sup> Een hypothese kan zijn dat een vaderlijke of moederlijke connotatie tijd- en contextgebonden is. Mogelijk past in de middeleeuwse en de protestantse religie meer een vaderlijk godsbeeld en in de katholieke

---

<sup>337</sup> Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion, in: *Freud GW*, Bd. XIV, 346.

<sup>338</sup> Barag, *passim*.

religie vanaf de renaissance meer een moederlijk godsbeeld. Anderzijds is in de katholieke tegenhanger van Abrahams schoot, het *in paradisum* uit het Requiem, ook geen vaderlijke of moederlijke betekenis te ontdekken:

### **In paradisum**

In paradisum deducant te angeli;  
in tuo adventu suscipiant te martyres  
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.  
Chorus angelorum te suscipiat  
et cum Lazaro, quondam paupere,  
aeternam habeas requiem.<sup>339</sup>

Er is wel sprake van een overeenkomstig beeld van opgenomen worden, maar de schoot van Abraham ontbreekt hier. De dialoog wordt niet met God gevoerd, maar de overledene wordt toegesproken door de nabestaanden (*apostrophe*), wat ook een troostende werking kan hebben, in dit geval voor de nabestaanden, die hiermee hun dierbare nog even in leven houden.

Behalve als pedagogisch middel had de voorstelling ook een troostende betekenis vanwege de belofte van hereniging met God. Gezien Luthers uitspraken is waarschijnlijk niet gedacht aan een bepaalde locatie van Abrahams schoot maar aan de symboliek voor het woord van God. Desondanks laat de muziek wel een beweging naar boven zien als Abrahams schoot genaderd wordt, alsof de locatie toch de hemel is. Naast het troostende vooruitzicht op een veilige opvang is er ook sprake van een andere troostende betekenis, de troostende dialoog van de ziel met God die ook muzikaal tot een smeekbede wordt. God is de vader, die beschermt, de ziel opwacht en een veilige haven en vaderlijke hereniging biedt. Waar de dialoogstructuur bij het verlies van een dierbare de illusoire fantasie oproept dat contact en hereniging met de verloren dierbare mogelijk is, suggereert de dialoogstructuur in het lied van Schalling dat hereniging met de dialoogpartner in het verschiet ligt, dat het verlies van het leven niet definitief is maar ooit gerepareerd kan worden: eind goed, al goed.

---

<sup>339</sup> **Ten paradijze** / Mogen de engelen u geleiden naar het paradijs; / dat de martelaren bij uw komst u zullen ontvangen / en u binnenleiden in de heilige stad Jeruzalem. / Moge het koor van de engelen u ontvangen / en moge u met Lazarus, eens een arme, / de eeuwige rust ontvangen.



IV  
DE EIGEN DOOD IN HET MAÇONNIEKE RITUAAL  
WOLFGANG AMADÉ MOZARTS *MAURERISCHE TRAUERMUSIK*

In het eerder (p. 129ff.) geschetste vooruitgangsklimaat van verlichte idealen en verandering enerzijds en van desillusie en desintegratie anderzijds groeide Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791) op. Velen in zijn omgeving maakten deel uit van dat klimaat en verschillende van zijn vrienden en collega's waren vrijmetselaar. Zijn broodheer, aartsbisschop Colloredo, was een aanhanger van de Verlichting die zich verzette tegen kerkelijke pracht en praal. Mozarts vader Leopold, hoewel een vroom katholiek, gaf blijk van een steeds toenemende weerzin tegen het burgerlijk en kerkelijk gezag, en van antiklerikale neigingen en contacten met Franse vrijdenkers.<sup>340</sup> Leopold kon gelden als exponent van de Verlichting.<sup>341</sup> En Mozart de zoon, werd zelfs, enigszins idealiserend, de grootste chroniqueur van die geschiedenis van de Verlichting genoemd:

The greatest chronicler of that history and – to the extent that it encapsulated the whole history of the Enlightenment – of the Enlightenment itself was Mozart, the only member of the Viennese Aufklärung able to see beyond the Enlightenment's limiting polarities to a more profound understanding of the spiritual as well as the social needs of humanity.<sup>342</sup>

Maar ook het terugdraaien van veel veranderingen deed zich voelen in Mozarts werk. Volgens Andrew Steptoe is er sprake van een parallel tussen opkomst en neergang van het verlichte denken in de Habsburgse landen en de opkomende en dalende populariteit van Mozart.<sup>343</sup> Het een had met het ander te maken. Josephs hervormingen faciliteerden Mozarts ontwikkeling, zoals zijn behoefte een vrij, onafhankelijk kunstenaar te zijn. Ook toen het klimaat veranderde bleef Mozart de idealen van de Verlichting nastreven. Nicholas Till ziet de veranderingen in het culturele en politieke klimaat als een wezenlijk onderdeel van Mozarts leefomgeving. Het

---

<sup>340</sup> Robbins Landon 1999, p. 144f. Over Mozart en vrijmetselarij zie Robbins Landon 1999, p. 134-137 en 217 en Robbins Landon 1982. Mozart was al vroeg met leden van de broederschap in aanraking gekomen. Zijn Singspiel *Bastien et Bastienne* uit zijn twaalfde levensjaar werd bijvoorbeeld opgevoerd in de tuin van de vrijmetselaar Anton Mesmer. Zie Robbins Landon 1999, p. 241f.

<sup>341</sup> Robbins Landon 1999, p. 108.

<sup>342</sup> Till, p. 6.

<sup>343</sup> Steptoe (zie Bibliografie).

gaat op dat moment om een maatschappij in overgang en vol tegenstellingen, die daarmee ook een ontregelend karakter heeft. Geen kunstenaar zou zich scherper bewust zijn geweest van de ontregelende aard van die overgang, aldus Till, die er ook op wijst dat Mozarts opera's betrokken zijn op de thema's en bekommernissen van zijn tijd. Te denken valt met name aan *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte* en *Die Entführung aus dem Serail*, waarin op allegorische wijze Verlichtingsthema's aan de orde worden gesteld.

Mozart belichaamt niet alleen de Weense geschiedenis van de Verlichting; ook de daarmee verbonden vrijmetselarij speelde een rol in zijn leven. Tijdens de bloei van de vrijmetselarij in Wenen deed Mozart een verzoek om als leerling toe te treden en hij koos voor de loge *Zur Wohltätigkeit*. Op 14 december 1784 vond de inwijdingsceremonie plaats.<sup>344</sup> Helaas zijn er weinig bronnen overgeleverd die een beeld geven van Mozarts lidmaatschap. Des te interessanter is een bij toeval ontdekte bron, afkomstig uit de nagelaten geschriften van de logebroeder die Mozart en een medekandidaat, kapelaan Summer, met een toespraak verwelkomde ter gelegenheid van hun beider inwijding (zie APPENDIX III).<sup>345</sup> Deze broeder, Friedrich Hegrad, griffier bij de hofkanselarij en schrijver, maakte in zijn toespraak geen geheim van zijn antiklerikale houding en zijn opvattingen over religie, opvattingen die de maçonnieke visie op gelijkheid van alle religies weerspiegelen. Zijn opvattingen illustreren hoe nauw de vrijmetselarij verbonden was met de Verlichting.

Mozart maakte een snelle carrière als vrijmetselaar: minder dan een maand later, op 7 januari 1785, werd hij bevorderd tot gezel.<sup>346</sup> Hoewel de precieze datum van zijn verheffing tot Meester niet is gedocumenteerd, bestaan er goede gronden om aan te nemen dat dit op 26 februari 1785 gebeurde.<sup>347</sup> Mozart was een frequent bezoeker van de zusterloge *Zur wahren Eintracht*, waarin het nastreven van de ideeën van de Verlichting centraal stond, met een accent op de Rede en de bestrijding van bijgeloof. In deze loge zouden zijn bevordering tot gezel en zijn verheffing tot meester-vrijmetselaar hebben plaatsgevonden.<sup>348</sup>

---

<sup>344</sup> Strebel, p. 31.

<sup>345</sup> Zie ook te Lindert (zie Bibliografie). Of deze rede door Hegrad zelf, dan wel de redenaar van de Loge werd uitgesproken, is niet met zekerheid vast te stellen. Vgl. Autexier 1995, p. 85. Zie online: [http://www.netzwerk-freimaurerforschung.de/blog/wordpress/wp-content/uploads/2014/03/lyra\\_gesamt.pdf](http://www.netzwerk-freimaurerforschung.de/blog/wordpress/wp-content/uploads/2014/03/lyra_gesamt.pdf).

<sup>346</sup> Strebel, p. 34.

<sup>347</sup> Ibid., p. 36.

<sup>348</sup> Autexier 1997, p. 91-95, 104-112.

Online: [http://www.netzwerk-freimaurerforschung.de/blog/wordpress/?page\\_id=105](http://www.netzwerk-freimaurerforschung.de/blog/wordpress/?page_id=105). Zie ook Nettle, p. 15; Robbins Landon 1999, p. 134.



**Fig. 17.** Weense loge, olieverfschilderij 1782, Wien Museum.

In oudere literatuur werd vermoed dat het hier de vrijmetselaarsloge *Zur gekrönten Hoffnung* zou betreffen, met geheel rechts Mozart (de man in blauw), zittend naast Emanuel Schikaneder (de man in rood). Het feit dat deze beide mannen een gouden winkelhaak dragen – een privilege dat is voorbehouden aan de Voorzittend Meester en de Eerste Opziener – sluit dit echter uit.<sup>349</sup>

Toen op bevel van keizer Joseph II het aantal loges moest worden teruggebracht, werd Mozarts loge *Zur Wohltätigkeit* met de loge *Zur gekrönten Hoffnung* samengevoegd tot de nieuwe loge *Zur neugekrönten Hoffnung*. *Zur gekrönten Hoffnung* was meer esoterisch van aard en men hield zich er ook met alchemie bezig.<sup>350</sup>

De vraag wat Mozart ertoe bracht een toetredingsverzoek tot een vrijmetselaarsloge te richten, werd onder anderen onderzocht door de historica Gunilla-Friederike Budde.<sup>351</sup> Zij

<sup>349</sup> Albert Clement: persoonlijke mededeling. Zie voor een opmerking over dit schilderij ook Michael Lorenz, ‘Neue Forschungsergebnisse zum Theater auf der Wieden und Emanuel Schikaneder’, *Wiener Geschichtsblätter* 4 (2008) [Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien], p. 15-36.

<sup>350</sup> Van den Berk, *passim*, en met name de hoofdstukken 3 en 15.

<sup>351</sup> Zie Budde. Zij geeft een reconstructie van Mozarts inwijding als leerling-vrijmetselaar in de loge *Zur Wohltätigkeit*.

constateerde dat die vraag nog niet eerder werd behandeld in het licht van een mogelijk verband tussen zijn keuze voor een bestaan als ‘vrij kunstenaar’ en de betekenis van een vrijmetselaarsloge voor de leden.<sup>352</sup> Met zijn komst naar Wenen koos Mozart voor het vrije kunstenaarschap met de bijbehorende risico’s en gaf hij de beschermende afhankelijkheid van zijn positie als hofmusicus op. Budde wijst er op dat de vrijmetselarij vele voordelen had voor een componist in Mozarts positie: deze had immers vertakkingen in binnen- en buitenland, wat voor de leden het voordeel kon hebben van een carrièrebevorderend netwerk. De beweging fungeerde als een mecenaat, dat niet alleen van dienst was in het bieden van opdrachtgevers, concerten en inschrijvingen, maar individuele leden sprongen ook anderen indien nodig financieel bij, zoals Michael Puchberg, die regelmatig van Mozart bedelbrieven ontving.<sup>353</sup>

De materiële aspecten waren niet het enige voordeel. Het vriendschapsideaal was een belangrijk item voor de loges en het logelidmaatschap bood Mozart de emotionele geborgenheid van een familie, met wie hij de principes van de Verlichting, zoals gelijkheid, tolerantie en antiklerikalisme kon delen. Budde concludeert dat Mozart met deze constructie een voorbijgaand type kunstenaar vertegenwoordigde, dat zich kon bevrijden van de afhankelijkheid van een bestaan aan het hof, door zich te binden aan een beweging die als mecenaat fungeerde en emotionele en geestelijke inspiratie bood.<sup>354</sup> De financiële hulp van de loge reikte zelfs tot na Mozarts dood. Van zijn kant was Mozart een loyaal logelid. Zijn inzet voor de broederschap was groot. Hij schreef verschillende composities voor bijzondere gebeurtenissen in de loge en verwerkte daarin maconnieke symbolen.<sup>355</sup> Ook verwerkte hij verlichte en vrijmetselaarsideeën in zijn opera’s, door Budde “Vertonung der Aufklärung” genoemd.<sup>356</sup>

De bijdrage van Budde toont aan dat de vrijmetselarij een betekenisvolle rol speelde in Mozarts leven en in de opvattingen die hij met zijn broeders deelde. Het is dan ook aannemelijk dat opvattingen van de vrijmetselarij over de dood Mozart hebben beïnvloed. Daarnaast bracht het Verlichtingsklimaat met zijn emancipatie van het individu een eigen positie ten aanzien van leven en dood met zich mee.

---

<sup>352</sup> Budde, p. 627f.

<sup>353</sup> Thomson, p. 125.

<sup>354</sup> Budde, p. 647 en 650.

<sup>355</sup> Robbins Landon 1999, p. 134ff.

<sup>356</sup> Budde, p. 648.

### *Mozart en de dood*

In hoeverre is Mozart beïnvloed door maçonnieke opvattingen over de dood? De aansporing om de dood als onvermijdelijk tegemoet te treden en de angst voor de dood te overwinnen klinkt door in de vrijmetselaarsrede bij Mozarts dood, uitgesproken tijdens een logebijeenkomst ter herdenking aan Mozart in 1792:

...solche wider die menschliche Natur kämpfende Vorstellungen muthvoll zu besiegen. und den grossen, wichtigen Schritt in die unbekanntes Gefilde der Ewigkeit mit ruhigem Lächeln zu tun – kann nur der, der hier an diesem Ort die große Kunst lernte, tugendhaft zu leben, um als Maurer, als Christ sterben zu können.<sup>357</sup>

Katharine Thomson plaatst de Rooms-Katholieke opvattingen over de dood tegenover die van de vrijmetselaars en laat zien dat Mozart beide houdingen vertegenwoordigt:

To Catholics, thoughts of death brought fear of hell and retribution. Freemasons, on the other hand, taught men to overcome their fear by accepting death as something inevitable, to be faced with courage and calmness. Both attitudes are reflected in Mozart's music. The idea of hell and punishment is expressed in the Dies Irae of the Requiem and in Don Giovanni.<sup>358</sup>

Zij noemt in dit verband Mozarts lied *Abendempfindung*, dat de vrijmetselaarsopvatting over de dood vertolkt in het combineren van “calm acceptance of its inevitability with grief at parting from a friend or loved one”.<sup>359</sup> Maar Mozart was natuurlijk ook beïnvloed door het klimaat van de Verlichting, waarin de mens een eigen positie inneemt tegenover existentiële zaken, minder gedictieerd door de kerk. Deze historische verandering is gepersonifieerd in Mozarts composities, en dat geldt al vanaf zijn vroege werken, zoals *Idomeneo*:

[...] der Mensch aus Mozarts Sicht ist eine Persönlichkeit und ein reales Wesen, das ein eigenes Verhältnis zum Leben hat. Vor diesem Hintergrund entwickeln die Charaktere in den Opern Mozarts auch eine eigene – positive wie auch negative – Beziehung zum Tod.<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup> Deutsch 1961, p. 392-395. Een vrijmetselaar kon uiteraard, zoals bekend, tevens christen zijn.

<sup>358</sup> Thomson, p. 118f. Deze tegenstelling lijkt sterk op de in het vorige hoofdstuk besproken Lutherse visie.

<sup>359</sup> Thomson, p. 119.

<sup>360</sup> Goedecke, p. 61.

Uit Mozarts brieven weten we dat de gedachte aan de dood, inclusief een religieuze beleving daarvan, voor hem vertrouwd en vanzelfsprekend was. Dood en rouw stonden dicht bij het dagelijks leven, al was het vanwege de ook in die tijd hoge kindersterfte. Van Mozarts zes kinderen stierven er vier binnen het eerste jaar. Ook zijn moeder verloor hij op jonge leeftijd. Zij stierf op 57-jarige leeftijd, tijdens een gezamenlijke reis met haar zoon door Europa, in Parijs, ver van echtgenoot en dochter op 3 juli 1778. Diezelfde nacht schreef de dan 22-jarige Mozart twee brieven. In de brief aan zijn vader verzweg hij haar dood.<sup>361</sup> Hij beschreef haar ziekte, zijn leven tussen hoop en vrees en zijn vertrouwen in God:

– ich bin getröstet, es mag ausfallen wie es will – weil ich weis daß es gott, der alles | wens uns noch so quer vorkömt | zu unsern besten anordnet, so haben will; [...].<sup>362</sup>

Hij schreef dat zijn moeder nog krachtig en gezond kon worden als God het wil:

ich mache mir, nachdeme ich aus allen meinen kräften um die gesundheit und leben meiner lieben mütter zu meinen Gott gebetten habe, gerne solche gedanken, und tröstungen, weil ich mich hernach mehr beherzt, ruhiger und getröst finde – den sie werden sich leicht vorstellen daß ich dieß brauche!<sup>363</sup>

Deze houding tegenover de dood geeft blijk van Mozarts religieuze overtuiging. Hij zocht troost in het zich schikken naar de wil van God en zou zich hoe dan ook neerleggen bij de wijze waarop God de zaken bestiert. God weet immers wat goed voor ons is. Op dezelfde dag schreef hij aan de abt Bullinger een brief over haar dood en pas zes dagen later, op 9 juli, berichtte hij haar overlijden aan zijn vader. In de brief aan zijn vader toonde hij zijn verdriet en bezorgdheid, maar schreef hij troostend dat zij niet voor eeuwig verloren is, dat zij gelukkiger is in het hiernamaals en dat ze elkaar zullen weerzien, om te besluiten met de nuchtere opmerking dat nu overgestapt kan worden naar andere zaken, alles op zijn tijd:

in jenen betrübten umständen habe ich mich mit dreÿ sachen getröstet, nemlich durch meine gänzliche vertrauensvolle ergebung in willen gottes – dan durch die gegenwart ihres so leichten und schönen Tods, indem ich mir vorstellte, wie sie nun in einen augenblick so glücklich wird – wie viell glücklicher das sie nun ist, als wir – so, daß ich mir gewünschen

---

<sup>361</sup> Vgl. Bunge, p. 113f.

<sup>362</sup> *Briefe*, Bd. II, p. 387.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 388.

hatte in diesem augenblick mit ihr zu reisen – aus diesen wunsch, und aus dieser begierde entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nemlich, daß sie nicht auf Ewig für uns verlohren ist – daß wir sie wieder sehen werden – vergnügter und glücklicher beysammen seyn werden, als auf dieser welt; Nur die Zeit ist uns unbekant – das macht mir aber gar nicht bang – wan gott will, dan will ich auch – Nun, der göttliche, allerheiligste willen ist vollbracht – betten wir also einen andächtigen vatter unser für ihre S[eele] – und schreiten wir zu andern sachen, es hat alles seine Zeit –.<sup>364</sup>

Het is opvallend om in de brieven naar aanleiding van de dood van Mozarts moeder dezelfde geloofstroost te zien als in de werken van Schein en Schütz, die in vorige hoofdstukken behandeld werden. Schein en Schütz wijden er composities aan, gekleurd door hartstochtelijk verdriet. Mozart lijkt meer te berusten in het geloof dat het zo had moeten zijn omdat God het zo wilde. Het benadrukken van Gods wil zou men kunnen interpreteren als verdediging tegen zijn vaders kritiek op de medische behandeling van zijn moeder.<sup>365</sup>

Was er in de brieven naar aanleiding van ziekte en dood van zijn moeder nog sprake van een zekere geloofstroost, wanneer Mozart tien jaar later zijn vader schrijft naar aanleiding van diens ziekte is de toon een stuk verhevener. Zijn houding tegenover de dood is bijna positief. Op 4 april 1787 schrijft de 31-jarige Mozart aan zijn zieke vader dat hij er een gewoonte van heeft gemaakt in alle dingen steeds het ergste te verwachten,

– da der Tod (genau zu nemmen) der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich<sup>366</sup>) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseeligkeit kennen zu lernen. – Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> *Briefe*, Bd. 2, p. 394.

<sup>365</sup> Deze kritiek van Leopold valt op te maken uit Leopolds brief aan zijn vrouw en zoon van 13 juli 1778 en Mozarts brief aan zijn vader van 31 juli 1778. Zie *Briefe*, Bd. 2, p. 401f en 423ff.

<sup>366</sup> Algemeen wordt aangenomen dat deze zinsnede een toespeling is op de vrijmetselaarsorde, waarvan Mozart en zijn vader beiden lid waren. Zie bijvoorbeeld Robbins Landon 1999, *passim*, en Strebel, p. 41.

<sup>367</sup> *Briefe*, Bd. IV, p. 41; zie ook het commentaar in Bd. VI, p. 351, waaruit blijkt dat de passage “als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseeligkeit” een toespeling op de vrijmetselaarsorde zou zijn. Vgl. voetnoot 1 in dit proefschrift.

Er is een bijna filosofische berusting. Mozart omschrijft de dood als het werkelijke doel van ons leven, de beste, ware vriend van de mensen, de sleutel tot onze ware gelukzaligheid. Het beeld van de dood had voor hem niets afschrikwekkends meer, maar was veleer rustgevend en troostend. Mozart is inmiddels zeer actief als vrijmetselaar en wellicht heeft dat zijn houding tegenover de dood beïnvloed. De passage vertolkt dezelfde visie waarin gelijkmoedigheid en berusting ten aanzien van de dood van zijn dierbaren overheersen. Mogelijk had hij die visie gehoord in een uiteenzetting over de mens en de dood in de loge.<sup>368</sup> De dood als 's mensen beste vriend zou dus onderdeel kunnen zijn van zijn maçonnieke aanvaarding van de dood die volgens de vrijmetselarij met vreugde gepaard gaat.<sup>369</sup>

De vraag is of Mozart in deze brief aan zijn vader zijn eigen gedachten uitspreekt, dan wel gedachten die hij ontleend heeft aan andere geschriften, zoals een publicatie van de populaire filosoof Moses Mendelssohn.<sup>370</sup> De dood als het werkelijke einddoel van ons leven zou volgens Wolfgang Hildesheimer een verkeerde vertaling zijn van Horatius' opvatting 'de dood maakt een einde aan alle nood'.<sup>371</sup> In dat geval rijst de vraag welke functie een verkeerde vertaling van de oorspronkelijke tekst zou kunnen hebben. Een hypothese is dat deze in dienst staat van de gelijkmoedige aanvaarding van de dood. In dezelfde brief van 4 april 1787 aan zijn vader verwijst Mozart naar een eerdere – helaas verloren gegane – brief, waarin hij zijn opvatting naar aanleiding van de dood van zijn vriend Graaf von Hatzfeld noteerde. Mozart schreef zijn vader, de dood van de graaf vooral te betreuren voor zichzelf en de anderen die hem gekend hebben, niet zozeer voor de graaf zelf:

Ich habe ihnen [...] schon über diesen Punkt (bey gelegenheit des traurigen Todfalls Meines liebsten besten Freundes grafen Hatzfeld) meine Denckungsart erklärt – er war eben 31 Jahre

---

<sup>368</sup> Alec Robertson, *Requiem. Music of Mourning and Consolation* (New York 1968), p. 64f.

<sup>369</sup> Saunders, Hoofdstuk 2. Steptoe denkt er anders over, wanneer hij beschrijft hoe niet al Mozarts opvattingen over leven en dood met de vrijmetselarij te maken hadden. Een belangrijk boek dat Mozart las, *Automathes*, was een beschrijving over een utopische maatschappij, waar ook zijn opvattingen over de dood zoals verwoord in de genoemde brief over de dood aan zijn vader bij aansloten. Zie Steptoe, p. 83f. Vgl. John Kirkby, *The Capacity and Extent of the Human Understanding; Exemplified in the Extraordinary Case of Automathes* (London: Printed for R. Manby, and H. Shute Cox, on Ludgate Hill, 1745).

<sup>370</sup> Hildesheimer, p. 201-206. Volgens John Stone bestaat er geen grond voor deze bewering van Hildesheimer. Zie Robbins Landon 1999, p. 151.

<sup>371</sup> Hildesheimer, p. 206: *Mors ultima linea rerum*. Nu is het boek van Hildesheimer buiten musicologische kringen weliswaar met enig enthousiasme ontvangen, maar daarbinnen ernstig bekritiseerd. Zo zou Hildesheimer geen goed inzicht hebben in de wijze van leven, denken en het zichzelf uitdrukken in de achttiende eeuw. Hij getuigt van een sceptische blik op Mozarts karakter en gedrag, maar blijkt nauwelijks bekend met andere dan Duitse secundaire studies. Zie Sadie, p. 616f.



alt; wie ich – ich bedaure ihn nicht – aber wohl herzlich mich und alle die welche Ihn so genau kannten wie ich.<sup>372</sup>

Hier valt eveneens een beheerste gelijkmoedigheid uit te lezen. Overigens verloor Mozart veel dierbaren in datzelfde jaar. Behalve zijn vader en graaf von Hatzfeld overleed ook zijn geliefde jeugdvriend en arts Sigmund Barisani (1758-1787).

Dat Mozarts houding tegenover de dood aan verandering onderhevig was en de gelijkmoedige stemming kon omslaan, werd duidelijk toen hij met zijn eigen dood werd geconfronteerd. Op dat moment was volgens John Stone sprake van een mengsel van paranoia, droefenis en frustratie.<sup>373</sup> In die periode componeerde Mozart het *Requiem*, dat uiteindelijk niet door hem werd voltooid. Alec Robertson merkt op dat Mozarts idee over de dood zoals uitgedrukt in de Introïtus van het *Requiem* ver is verwijderd van de serene benadering in de brief aan zijn zieke vader.<sup>374</sup> Weliswaar is een groot deel van de muziek van het *Requiem* niet van de hand van Mozart, maar de Introïtus heeft hij zelf geschreven.

Uit Mozarts brieven en reactie op sterfgevallen ontstaat een indruk dat zijn houding tegenover de dood fluctueert in de loop van zijn leven, mogelijk onder invloed van de omstandigheden. Een constante is misschien de opvatting dat de dood een gegeven is in overeenstemming met Gods wil. Een andere constante is een zekere berusting. Mozart schikte zich erin. De dood was bijvoorbeeld geen bevrijding uit het aardse bestaan, en ook niet iets om naar te verlangen, een nuchtere houding die past in de context van de achttiende eeuw en de maçonnieke ideeën over de dood. Drie invloeden karakteriseren Mozarts opvattingen over de dood:

- (1) een religieuze houding, gebaseerd op vertrouwen in God;
- (2) het klimaat van de Verlichting met de rationele idee van de dood als gegeven;
- (3) de maçonnieke opvatting waarin de dood niet alleen een gegeven is maar ook met vreugde tegemoet kan worden gezien.

In deze laatste invloed past ook de christelijke visie over onsterfelijkheid van de ziel en verrijzenis, zoals in het maçonnieke derde-graads ritueel opgenomen is.

---

<sup>372</sup> *Briefe*, Bd. IV, p. 41f.

<sup>373</sup> Zie John Stone in Robbins Landon 1999, p. 151.

<sup>374</sup> Robertson, p. 70.

Aannemelijk is dat Mozarts fluctuerende houding tegenover de dood in zijn muziek is weerspiegeld. In zijn opera's en andere werken vindt men naast een scala aan libertijnse opvattingen de nodige doodsthematiek. In hoeverre en op welke wijze zijn hierin ook vrijmetselaarsopvattingen tot uitdrukking gebracht?<sup>375</sup> Mozart schreef geen funeraire composities naar aanleiding van de dood van zijn dierbaren. Wel componeerde hij maçonnieke treurmuziek, die in verband wordt gebracht met de dood van twee vrijmetselaarbroeders, hertog Georg-August van Mecklenburg-Strelitz en graaf Esterházy van Galantha. Op deze specifieke compositie wil ik nader ingaan en daarbij de vraag nagaan of dit werk in de bestaande literatuur juist is geïnterpreteerd.

#### *Opvattingen over de Maurerische Trauermusik in de literatuur*

Bij het overlijden van een broeder uit een vrijmetselaarsloge was het de gewoonte, deze te herdenken in een zogenaamde rouwloge of rouwbijeenkomst. Hierbij werd een toespraak over de maçonnieke levensloop van de overledene gehouden. Er kon ook maçonnieke treurmuziek worden uitgevoerd. Treurmuziek die, gelet op de titel, expliciet voor een maçonniek doel werd geschreven is de *Maurerische Trauermusik* KV 477, een compositie van 69 maten voor blazers en strijkers in de toonsoort c.

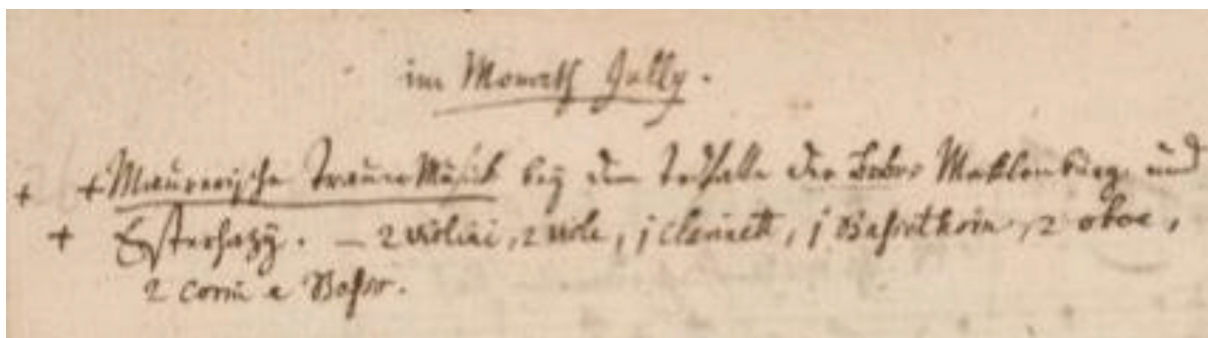
Als aanleiding voor Mozarts *Maurerische Trauermusik* geldt, conform overgeleverde documentatie, een “Todtenfeyer der Hochseel. B.B. Meklenburg u. Esterhazy”, gehouden in de loge *Zur gekrönten Hoffnung* op 17 november 1785. Hertog Georg August zu Mecklenburg-Strelitz en Franz Graf Esterházy von Galantha overleden op 6, respectievelijk 7 november van dat jaar. In Mozarts autograaf met het opschrift “Trauermusik” staat, toegevoegd in een onbekend handschrift, de datum juli 1785. In zijn eigen catalogus (“Verzeichnüss) voegde Mozart de compositie toe met de vermelding

[...] im Monath Jully. / Maurerische Trauer Musick bey dem Todfalle der Brbr: Meklenburg / und Esterhazy. – 2 Violini, 2 Viole, 1 Clarinett, 1 Bassethorn, 2 oboe, / 2 corni e Basso.<sup>376</sup>

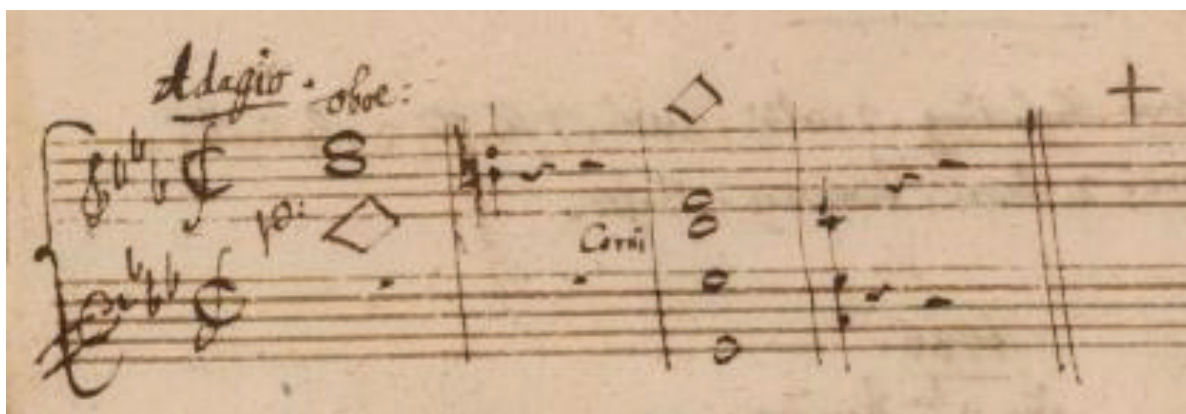
---

<sup>375</sup> Volgens Nikolaus Harnoncourt is het *Todesquartet* in de opera *Idomeneo* op te vatten als een persoonlijke preoccupatie van Mozart met zijn eigen dood. Zie Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart* (DTB / Bärenreiter: Kassel etc. 1994), p. 288.

<sup>376</sup> Zie het voorwoord tot de partituur: *Maurerische Trauermusik* KV 477 (479a), *NMA IV/11/10* (W. Plath, 2006) en *NMA IV/11* (Landon, 1957; 2005).



**Fig. 18.** Mozarts vermelding (*verso*; op de volgende bladzijde noteerde Mozart het incipit van de muziek) „im Monath July“ van KV 477 in zijn *Verzeichnüss / aller meiner Werke / vom Monath febrario 1784 bis Monath [November] 1[791]*.<sup>377</sup>



**Fig. 19.** Mozarts vermelding van het incipit van KV 477 op p. 6 (*recto*) van zijn *Verzeichnüss / aller meiner Werke / vom Monath febrario 1784 bis Monath [November] 1[791]*.

De aanleiding voor de compositie van KV 477 – twee sterfgevallen in november 1785 – en de datering door Mozart zelf reeds in juli van dat jaar lijken dus met elkaar in tegenspraak te zijn. Gezien de dood van de twee broeders in november kan het in juli geschreven werk immers nooit voor hun begrafenis zijn bedoeld.

Mozart-autoriteit Howard Chandler Robbins Landon schrijft in zijn Voorwoord tot de partituur in de *Neue Mozart Ausgabe* dat het werk alleen medio november 1785 geschreven kan zijn, aangezien de begrafenis van de broeders plaatsvond op 17 november.<sup>378</sup> Hij concludeert dat Mozart als compositiedatum mogelijk achteraf de maand juli heeft ingevuld omdat

<sup>377</sup> Zie voor het manuscript: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=zweig\\_ms\\_63\\_fs001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=zweig_ms_63_fs001r).

<sup>378</sup> Zoals vermeld in de officiële uitnodiging van 11 November in het Österr. Staatsarchiv, Vertr. Akt., Fasz. 108. Zie ook Deutsch 1966, p. 255.

hij tussen juli en november nog geen composities geregistreerd had. Zijns inziens is het werk voor de begrafenisplechtigheid geschreven en achteraf anders gedateerd.

Niet alleen de datering, ook de bezetting roept vragen op. Mozarts autograaf wijkt af van zijn eigen catalogus. Het voorwoord van de *NMA* vermeldt dat later twee bassethoornstemmen zijn toegevoegd, mogelijk voor het bassethoorn-duo Anton David en Vinzent Springer. Ook werd in de autograaf in het onderste systeem de – in Mozarts handgeschreven catalogus ontbrekende – *Gran Fagotto* genoteerd. Op een aparte pagina van het manuscript, oorspronkelijk bedoeld als openingspagina, schreef Mozart een Gregoriaanse *cantus firmus*-melodie die in het middendeel van de compositie klinkt (zie **muziekvoorbeeld IV.1**). De bezetting zoals vermeld in de *NMA*, met 9 blazers, verschilt daarmee van de bezetting in Mozarts handgeschreven catalogus, met 6 blazers.

**Muziekvoorbeeld IV.1.** Gregoriaanse *cantus firmus*-melodie uit KV 477:



Verschillende onderzoekers hebben zich over deze tegenstrijdigheden gebogen en de vraag opgeworpen of de componist zich in de datum vergist heeft, dan wel of er sprake is van verschillende versies met mogelijk verschillende bestemmingen, en of er daarbij ook een vocale versie heeft bestaan. Gezien de titel staat vast dat het om een maçonniek werk en om treurmuziek gaat, uitgevoerd tijdens een bijeenkomst ter herdenking van de dood van twee broeders. Over de precieze datering en bestemming bestaan diverse hypothesen.

De Franse musicoloog Philippe Autexier is van mening dat de *Maurerische Trauermusik* vóór de dood van de broeders, en waarschijnlijk in juli geschreven moet zijn en dat het daarbij een eerste, vocale versie betrof. Deze zou bestemd zijn voor een meesterverheffing tijdens een logebijeenkomst van de Weense loge *Zur wahren Eintracht* op 12 augustus 1785. Tijdens deze bijeenkomst zouden enkele gezellen tot meester worden verheven, van wie één kandidaat, Carl von König, afkomstig was van een Venetiaanse loge die door de Inquisitie was verboden. Hij moest Venetië verlaten en kwam in de zomer van 1785 in Wenen aan. In

de toespraak bij zijn verheffing werd gerefereerd aan de vervolging van de vrijmetselarij in Italië. In die tijd werd tijdens de ceremonie waarschijnlijk ook passende muziek uitgevoerd die de legende van de vermoorde bouwmeester met muzikale middelen uitdrukte.<sup>379</sup> Bij die gelegenheid zou dan Mozarts *Maurerische Trauermusik* voor het eerst geklonken kunnen hebben in een versie voor tweestemmig mannenkoor en orkest. Met name de *cantus firmus* in het midden van het werk zou van tekst zijn voorzien. Autexier spreekt in dit verband van “Meistermusik”.<sup>380</sup> Voor deze verheffing zou Mozart ook twee liederen hebben geschreven, waarvan de muziek verloren zou zijn gegaan.

Ook Heinz Schuler gaat ervan uit dat de *Maurerische Trauermusik* geschreven werd voor een meesterverheffing, maar laat in het midden of er een vocale oerversie heeft bestaan. Of het werk bestemd was voor de ceremonie op 12 augustus of een latere datum, bijvoorbeeld op 17 november bij de herdenking van de dood van de broeders, acht hij minder relevant. Hij vermeldt dat het in Mozarts tijd voor de Weense vrijmetselaars gebruikelijk was om een rouwloge te combineren met een meesterverheffing.<sup>381</sup> Bij de uitnodiging van de Weense vrijmetselaarsloge *Zur gekrönten Hoffnung* voor de rouwloge van 17 november staat achter het tijdstip de toevoeging: “im 3 Gr(ad)”:

G. H. [Loge zur gekrönten Hoffnung]  
den 17/XI [1785] um 1/2 7 Uhr, im 3 Gr.  
Zugleich die Todtenfeyer der Hochseel. B. B. Meklenburg u.  
Esterhazy.  
Vorgeschlagen  
I. O. z. W.  
57  $\frac{11.}{XI}$  8 [5]  
C. D. Bartsch.  
Secretaire der   
[Rückseite:] À Monsieur de Pilgram[m]  
[Mit Bartsch' Siegel.]

**Fig. 20.** De op 11 november 1785 verzonden uitnodiging voor de rouwloge van 17 november.<sup>382</sup>

Hans-Josef Irmen ziet geen aanwijzing voor het bestaan van een eerdere *vocale* versie. Hij veronderstelt wel het bestaan van een eerdere *instrumentale* versie, waarin – gezien de histori-

<sup>379</sup> Vgl. Autexier 1984/5 en Autexier 1995.

<sup>380</sup> Autexier 1984/5, p. 7f.

<sup>381</sup> Zie Schuler.

<sup>382</sup> Zie Autexier 1995, p.193.

sche context – de *cantus firmus* in het midden van het werk in verband te brengen zou zijn met de vervolging van de vrijmetselarij.<sup>383</sup>

Op grond van een gedetailleerde analyse van de compositie komt Daniel John Saunders tot de conclusie dat er behalve historische en contextuele vooral ook muzikale kenmerken zijn die het aannemelijk maken dat de *Maurerische Trauermusik* oorspronkelijk gebruikt werd als rituele muziek in het kader van een verheffingsceremonie. In het bijzonder bespreekt hij de symboliek van de overgang van duisternis naar licht, ofwel van dood naar leven, en van het getal drie. Hij ziet in het harmonische verloop de gebeurtenis van een initiatieritueel waardoor de kandidaat na de geënceneerde dood de opstanding en een mate van verlichting bereikt. De kandidaat moet ‘sterven’ om geboren te worden. Het initiatieritueel is dus niet het einde, maar een nieuw begin.<sup>384</sup> Is hiermee alles gezegd? Naar mijn oordeel verdient de Gregoriaanse melodie meer aandacht dan daaraan binnen de context van dit werk tot nu toe in de literatuur is geschonken. Hierop zal ik in de volgende paragraaf ingaan.

### *De tonus peregrinus*

Naast de acht psalmtonen – dit zijn melodische formules waarop in de Westerse (niet-protestantse) kerkmuziek een psalm wordt gezongen – bestaat er een negende psalmtoneel: de zo geheten *tonus peregrinus* (‘zwerftoneel’), die onregelmatig is. De reciteertoneel verschilt hier in de eerste en tweede versheft. De melodie zou zijn naam ontleenen aan deze ‘zwerftocht’ tussen twee toonhoogtes, maar mogelijk ook aan de associatie met Psalm 113, *In exitu Israel de Aegypto*, de Psalm over Israëls uittocht uit Egypte en tevens één van de teksten waarbij deze melodie vaak werd toegepast.<sup>385</sup> De melodie wordt al vele eeuwen gebruikt, zowel in modale als tonale composities, en kent allerlei varianten. Verschillende bijbelpassages zijn ermee verbonden. Vooral de aanwezigheid in zettingen voor Psalm 113 (in de Vulgaat; Psalm 114 in de protestantse vertaling) en het *Magnificat*, (in het Duits *Meine Seele erhebt den Herren*), de Lofzang van Maria volgens Lukas I:46-55, zijn bekend.<sup>386</sup>

De *tonus peregrinus* wordt in uiteenlopende contexten gebruikt. In de RK liturgie wordt deze aangewend voor de tekst van Psalm 113. Dit is volgens Mattias Lundberg, die in

---

<sup>383</sup> Irmen, p. 175.

<sup>384</sup> Zie Saunders voor een meer gedetailleerde analyse. Hij gaat uit van een driedelige vorm.

<sup>385</sup> Zie lemma ‘Tonus peregrinus’, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1 Jul. 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28143>.

<sup>386</sup> Zie Lundberg.

2011 een uitvoerige studie over de *tonus peregrinus* publiceerde, niet alleen de veruit meest gebruikte, maar ook oudste toepassing.<sup>387</sup> De melodie vindt men in **muziekvoorbeeld IV.2**.<sup>388</sup>

**Muziekvoorbeeld IV.2.** *Tonus peregrinus* zoals gebruikt in Psalm 113 (vulgaat):



Het thema van de uittocht uit Egypte luidde tevens een nieuwe periode in: een nieuw begin. De *tonus peregrinus* is voorts vele malen gebruikt als koraalmelodie in Lutherse *Magnificat*-zettingen, ook op de Duitse tekst “Meine Seele erhebt den Herren”. Zo gebruikte Johann Sebastian Bach deze melodie in *het Suscepit Israel* uit zijn *Magnificat*,<sup>389</sup> maar ook in zijn cantate *Meine Seele erhebet den Herren* (BWV 10), waaruit hij later voor zijn zo genoemde Schübler-Choräle zou putten. Dat de Lofzang van Maria in de christelijke traditie ook naar een nieuw begin – namelijk naar de geboorte van haar zoon, de Messias – verwijst, moge duidelijk zijn. Albert Clement heeft in diverse studies aangetoond dat Bachs bewerking in zijn Schübler-Choräle aan het eind van zijn leven deze tekstidee in een *eschatologische* context plaatst: opnieuw de context dus van een nieuw begin, nu volgend op het aardse leven.<sup>390</sup>

Een wederom andere, maar opnieuw met de eerdere teksten verbonden context treft men aan in Michael Haydns *Missa pro defuncto Archiepiscopo* in c, gecomponeerd in 1771 voor de Salzburger prins-aartsbisschop Sigismund von Schrattenbach. De componist gebruikt

<sup>387</sup> Lundberg, p. 17.

<sup>388</sup> Vgl. Herzog / Hajdu, p. 1.

<sup>389</sup> Vgl. Clement 2003, p. 47-50, waarin het gebruik van de *tonus peregrinus* in dit werk door Bach bij het woord *recordatus* wordt uitgelegd als verwijzing naar het in herinnering brengen van Gods genade.

<sup>390</sup> Zie Clement 2003. Eerder (in het Duits) wereldkundig gemaakt in: Clement, A.A.: ‘Zum inneren Zusammenhang der Sechs Choräle BWV 645-650 von J.S. Bach und dessen Bedeutung’. In: Clement, A.A., ed.: *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs / The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation in the Works of Johann Sebastian Bach*. Proceedings of the International Colloquium, Amsterdam, 14-17 September 1993. Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences [Verhandelingen, Afd. Letterkunde, Nieuwe reeks, deel 164] (Amsterdam/ Oxford/ New York/ Tokyo 1995), p. 285-304, alsmede in Albert Clement, ‘Bach als Baumeister: Die Sechs Choräle BWV 645-650’ in Johann Trummer, Hrsg., *Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, Band III: Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis* (ConBrio Verlagsgesellschaft: Regensburg 1997), p. 93-104. In uitvoeriger vorm zal deze studie als monografie verschijnen bij Dr. Butz Verlag (Bonn).



de psalmtoon hier in de opening van de Introitus, direct na het *In lux perpetua*. Het koor zingt de melodie op de tekst “Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem” (U komt een lofzang toe, o God, in Sion, U moet een dankoffer gebracht worden in Jerusalem): zie **muziekvoorbeeld IV.3**.<sup>391</sup>

**Muziekvoorbeeld IV.3.** *Tonus peregrinus* in Michael Haydns *Missa pro defuncto Archiepiscopo*:



Mozart heeft dit werk gehoord en Haydns Mis lijkt in dit opzicht mede een bron van inspiratie te zijn geweest voor Mozarts eigen *Requiem*, waarin hij dezelfde melodie bij dezelfde tekst gebruikt. Bij beide componisten klinkt de melodie in een hoog register.<sup>392</sup>

Behalve in zijn *Requiem* en in zijn *Maurerische Trauermusik* gebruikte Mozart de psalmtoon ook in het slotkoor van zijn oratorium *La Betulia Liberata* (1771): zie **muziekvoorbeeld IV.4**.<sup>393</sup> Het kan degene die de desbetreffende tekst uit het oratorium bestudeert niet ontgaan, dat het hier net als in het *Magnificat* om een Lofzang op God gaat, en dat het thema net als in Psalm 113 (*in exitu Israel*) bevrijding (en het begin van een nieuwe periode) is.

<sup>391</sup> Vgl. Autexier 1984/5 en Autexier 1997. Autexier spreekt over een lamentatie-melodie, die wordt gebruikt voor de Lamentaties van Jeremia.

<sup>392</sup> Overigens spreekt Lundberg in Haydns compositie niet van de *tonus peregrinus*, maar van een ‘Gregoriaanse melodie’, terwijl hij Mozarts melodie wel aanduidt als de *tonus peregrinus*. Lundberg, p. 277.

<sup>393</sup> Zie voor dit muziekvoorbeeld de editie door Hermann Abert online: [W.A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart](#).



Muziekvoorbeeld IV.4. *Tonus peregrinus* in Mozarts oratorium *La Betulia Liberata*.

*Andante*

Lo - di al gran Di - o che op-pres - se gli em - pj ne - mi - ci  
suo - i, che com - bat - tè per no - - i  
che tri - on - fò co - - sl.

De *tonus peregrinus* wordt voorts in verband gebracht met enkele verzen uit de Klaagliederen van de profeet Jeremia, het tijdens de Heilige Week gezongen Gregoriaanse *Incipit Lamentatio Jeremiae prophetae*.<sup>394</sup> Alec Robertson spreekt over een Gregoriaanse melodische formule voor lamentaties die zeer oud is en van joodse oorsprong zou zijn (**muziekvoorbeeld IV.5**).<sup>395</sup>

Muziekvoorbeeld IV.5. *Tonus peregrinus* in het Gregoriaanse *Incipit Lamentatio Jeremiae*:

In ci-pit La-men-ta-tio Je-re-miae Prophet-ae. Al-eph

Robertson vermeldt het gebruik van deze formule door Palestrina, Victoria, Lassus, Tallis en Byrd. De thematiek van de Klaagliederen heeft te maken met de vernietiging van Jeruzalem en van de tempel van Salomo.<sup>396</sup>

<sup>394</sup> Zie Schuler, p. 53; Strebel, p. 97.

<sup>395</sup> Robertson, p. 162.

<sup>396</sup> Autexier 1984/5, p. 7. Autexier gaat ervan uit dat het gebruik van deze cantus firmus in KV 477 dit thema uit de klaagliederen betreft, en dat het met name om twee van de drie klaagliederen moet gaan –

Diverse onderzoekers gaan er dus van uit dat de melodie een oude traditie kent, teruggaand op de joodse tempelzang en gezongen in synagogen bij de herdenking van de verwoesting van de tempel van Jeruzalem.<sup>397</sup> Volgens Lundberg zou Mozart al door Giovanni Batista Martini op deze herkomst uit de joodse tempelmuziek zijn geweest.<sup>398</sup> Zo heeft Avigdor Herzog getracht een verband aan te tonen tussen de *tonus peregrinus* en de Joodse lamentatie-psalmodie van Psalm 137 (*aan Babels stromen*).<sup>399</sup> Ook tijdens een internationaal congres te Jeruzalem werd opgemerkt dat in de intonatie van Psalm 137 voor de herdenking van de vernietiging van de tempel een melodisch patroon aanwezig is, waarvan in de vroeg-christelijke traditie verschillende vormen als een psalmodische formule genaamd *tonus peregrinus* overgeleverd zijn. Hierbij werd naast Ps. 137 ook Ps. 114 genoemd.<sup>400</sup>

Maar Reinhard Flender spreekt Herzogs hypothese tegen. Hij laat overtuigend zien dat de twee gerefereerde psalmodieën structureel van elkaar verschillen en dus geen gemeenschappelijke oorsprong kunnen hebben.<sup>401</sup> Beide hebben weliswaar twee reciteertonen, maar de cadensvorming verschilt. Kenmerkend voor de Hebreeuwse lamentatie-psalmodie is een opeenvolging van dalende tertsen, wat een klagende sfeer creëert. In het geval van de *tonus peregrinus* bedraagt de afstand echter een kwart: zie **muziekvoorbeeld IV.6**.<sup>402</sup> In het algemeen, aldus Flender, hebben Hebreeuwse psalmodieën vaak twee reciteertonen. Mogelijk heeft de katholieke liturgie zich wel laten inspireren door het Hebreeuwse gebruik van een psalmtoon met twee reciteertonen, vooral waar het gaat om lamentaties. Maar een gemeenschappelijke oorsprong van de twee psalmodieën lijkt niet aannemelijk.

---

een bewering die hij niet verder onderbouwt. Zie ook Philippe A. Autexier, 'L'ode funèbre maçonnique (Maurerische Trauermusik) de W.A. Mozart', *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22, Fasc. 1/4 (1980), p. 255-261, hier p. 258, noot 10.

Ook Heinz Schuler stelt dat de Gregoriaanse melodie verbonden is met de lamentaties van Jeremia. Een veronderstelde vocale oerversie in Mozarts *Maurerische Trauermusik* zou de tekst uit Jeremia 3:15 en 3:54 bevatten. Zie Schuler, p. 51ff. en met name noot 18.

<sup>397</sup> Autexier, Schuler, Herzog / Hajdu.

<sup>398</sup> Lundberg, p. 276.

<sup>399</sup> Herzog / Hajdu, p. 194.

<sup>400</sup> Avigor Herzog, 'Concerts and Exhibitions', *Fontes Artis Musicae* 22 (1975) [= Tenth International Congress of music libraries in Jerusalem], p. 62-79.

<sup>401</sup> Lamentatie-psalmodie is de recitatie van psalm 137, in de joodse liturgische traditie de Introïtus psalm voor de negende dag van de maand Av, de dag waarop de vernietiging van de tempel van Jeruzalem wordt herdacht. Zie Flender, p. 131.

<sup>402</sup> Flender, p. 132f.

**Muziekvoorbeeld IV.6.** Cadensvorming in Hebreeuwse lamentatie-psalmodie en *tonus peregrinus*.

Hebreeuwse lamentatie psalmodie:



Tonus peregrinus:



De hierboven besproken toepassingen van de *tonus peregrinus* geven aanleiding tot het volgende beeld. Enerzijds betreffen de teksten vernietiging, verlies en rouw, samenhangend met de verwoesting van Jeruzalem (en zijn tempel) en de ballingschap; anderzijds is er sprake van hoop en troost, samenhangend met het vertrouwen op Gods genade, het Verbond dat God heeft met zijn volk, de beloofde terugkeer en dientengevolge een nieuw begin.<sup>403</sup> We dienen nu de vraag na te gaan, of dit beeld wellicht nieuwe inzichten voor KV 477 oplevert.

*De tonus peregrinus en de Maurerische Trauermusik*

Omdat de *tonus peregrinus* onder meer verbonden is met de vernietiging van de tempel van Jeruzalem en de klaagzang daarover, kunnen we niet om het feit heen dat het gebruik ervan als *cantus firmus* in Mozarts *Maurerische Trauermusik* een belangrijke maçonnieke connotatie heeft. Het onderwerp van het meesterrituaal betreft immers de legende over de dramatische gebeurtenissen rondom de bouwmeester van diezelfde tempel. Zoals hierboven vermeld vond tijdens een logebijeenkomst van de Weense loge *Zur wahren Eintracht* op 12 augustus 1785 een meester-verheffing plaats van een broeder wiens tempel verwoest werd tijdens de vervolging in Venetië en hierbij zou volgens Autexier Mozarts *Maurerische Trauermusik* zijn bedoeld.<sup>404</sup> En de vernietiging van de tempel van Salomo staat symbool voor de vernietiging van de symbolische tempel, de loge, en de lijfelijke tempel, en dus de dood.<sup>405</sup> Het meester-

<sup>403</sup> Zie ook Lundberg, p. 3-5.

<sup>404</sup> Zie pagina 177f.

<sup>405</sup> Vgl. Schuler, p. 53f.

ritueel en de genoemde gebeurtenissen op 12 augustus zouden derhalve redelijkerwijs de aanleiding tot Mozarts compositie van de Maurerische Trauermusik hebben kunnen zijn.

De *cantus firmus* is dus verbonden met verwoesting en klaagzang. Strebel vergelijkt de marsachtige melodie met een rouwstoet:

Mit zwei Akkordstößen in den tiefen Blasinstrumenten kündigt sich die eigentliche Trauerprozession an. Oboen und Klarinetten stimmen den Cantus firmus an, einen düsteren Choral, in den der ganze Bläserchor einsetzt, gewissermaßen als Symbol des unabänderlichen Schicksals, gegen welches sich die schluchzenden Figuren der Violinen in zerklüfteter Melodik, Synkopen der Mittelstimmen und punktierten Bassrhythmen vergeblich aufbäumen – Sinnbild des mit seinem unabänderlichen Schicksal ringenden Menschen.

Der marschmässige Choral weist im übrigen unverkennbar rituelle Bezüge zum maurerischen Meisterzeremoniell auf.<sup>406</sup>

Niet alleen de *cantus firmus* in KV 477 verwijst naar de dood, maar de gehele *Maurerische Trauermusik* beschrijft, afgaande op alle muzikale aspecten, in klank de overgang van dood naar leven, van duisternis naar licht, naar de opstanding, de verheffing, en naar een nieuw begin, uitgedrukt in het afsluitende C-akkoord.<sup>407</sup>

Bovenstaande observaties met betrekking tot de *tonus peregrinus* lijken de hypothese van Autexier en Schuler, dat de *Maurerische Trauermusik* oorspronkelijk bedoeld was voor het ritueel van de Meester-verheffing, te bevestigen. Mozart heeft in dat geval de muziek opnieuw gebruikt voor de rouwloge ter gelegenheid van de twee overleden broeders, hertog Georg August zu Mecklenburg-Strelitz en graaf Franz Esterházy von Galantha, op 17 november 1785, wat vermoedelijk de aanleiding was om de instrumentatie met twee bassethoorns en een contrafagot uit te breiden van zes naar negen blazers.<sup>408</sup> Aangezien een rouwloge in Mozarts tijd kon worden gecombineerd met een meesterverheffing en er een duidelijk inhoudelijk

---

<sup>406</sup> Strebel, p. 98.

<sup>407</sup> Schuler omschrijft een en ander als een filosofische beschouwing over de dood (Schuler, p. 46). Maar de melodie heeft ook een troostende werking, zoals in andere composities van Mozart, bijvoorbeeld het *Requiem*, eveneens te constateren valt. In de hele compositie lijken rouw en verdriet enerzijds en troost anderzijds elkaar af te wisselen. Vgl. Haydns gebruik van hetzelfde akkoord bij het woord "Licht" in *Die Schöpfung*.

<sup>408</sup> De door Autexier veronderstelde koorpartij zou alleen bij het eerdere ritueel zijn gezongen. In zijn 'reconstructie' komt de tekst uit twee verzen van de Klaagliederen van Jeremia, nl. 3, vers 15 (Hij heeft mij met bittere kruiden verzadigd en mij met alsem gedrenkt), en 3, vers 54 (Wateren stroomden over mijn hoofd; ik dacht: ik ben verloren). Zie Autexier 1984/5, p. 7.

verband is tussen de twee bestemmingen (in beide neemt de doodsthematiek immers een cruciale plaats in) is een gebruik van KV 477 in verschillende contexten niet vreemd.<sup>409</sup>

*De meesterverheffing, uitgedrukt in muziek*

Het ritueel van de verheffing tot meester bevat een (symbolisch) sterven, dat uiteindelijk leidt naar de verrijzenis, de geestelijke wedergeboorte.<sup>410</sup> Voor een goed begrip geef ik de essentie van de legende en het ritueel hieronder kort weer.

Het meesterritueel is gebaseerd op de legende van de moord op Hiram Abiff, de architect van de tempel van Salomo. De bouwmeester die de supervisie had over bouw van de tempel van Salomo, had zoveel bouwlieden dat hij onmogelijk iedereen kon kennen. En omdat elke graad een ander salaris kreeg gaf hij iedereen een wachtwoord voor de uitbetaling: het leerlingwoord, gezellenwoord en het meesterwoord. Het meesterwoord leverde het meeste op. Drie gezellen zwoeren samen om Hiram Abiff het meesterwoord te ontfutselen en zo een hoger salaris te verkrijgen. Maar deze weigerde tot driemaal toe, het geheime woord prijs te geven. Bij de derde poging werd hij vermoord en nam hij het wachtwoord mee in zijn graf. Koning Salomo liet hem zoeken en opgraven. In sommige versies staat Hiram dan op uit de dood. In ieder geval werd zijn lichaam naar de tempel gedragen, waar hij met passend ritueel werd herbegraven. De meester-broeders droegen daarbij als teken van onschuld aan de moord witte handschoenen. Salomo stelde een nieuw wachtwoord in dat nu gedeeld moest worden. Daartoe vormden de meesters een kring en gaven ze elkaar het woord door.

Het meesterritueel is een fysieke uitbeelding van deze legende. In het *Wiener Ritual* zijn de onderdelen hiervan vastgelegd. Het begint met een kandidaat die nog in duisternis verkeert en eventueel geblinddoekt is. De kandidaat wordt door dit hele verhaal geleid. De ruimte moest voor de verheffing tot meester op een bepaalde manier zijn ingericht: donker, met een zwart dek op de vloer en een zwart bekleed altaar waarop kroonluchters in de vorm van een schedel staan. Verder waren er borden met het opschrift *memento mori*, en op de vloer een doodskist op een met gouden tranen geborduurd kleed. (In de meeste voorstellingen gaat het om een symbolische doodskist: een afbeelding op een tapijt met tranen.) Alles verwijst dus naar de dood. Ook de meester en andere broeders zijn in het zwart gekleed, in rouwkleding.

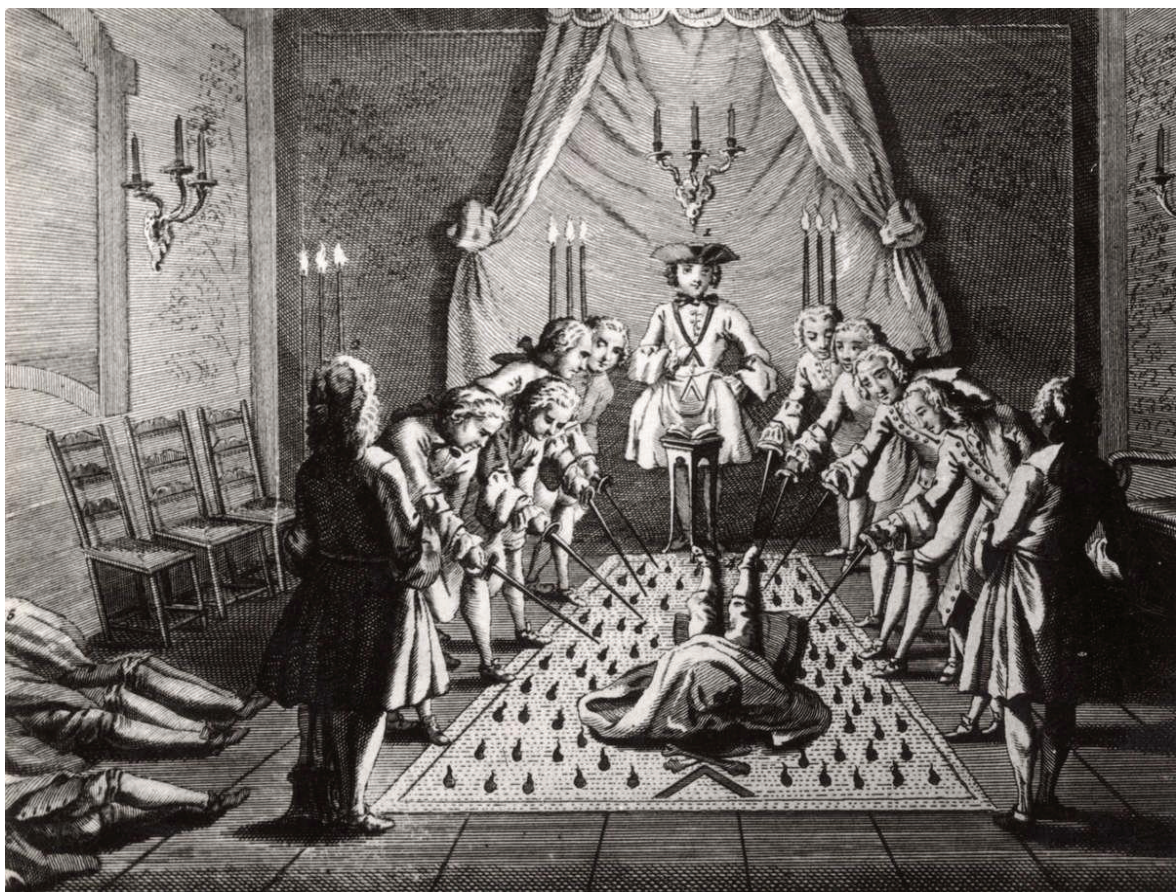
---

<sup>409</sup> Ook de herdenking naar aanleiding van Mozarts overlijden in de loge “Zur neugekrönten Hoffnung” werd gecombineerd met een meesterverheffing. Bij die gelegenheid werd een maçonnieke herdenkingsrede uitgesproken.

<sup>410</sup> Overigens speelt deze thematiek ook in religies zoals het christendom, waar dood en opstanding een centraal thema is. Dit duidt op de universaliteit van het thema dood – opstanding, duisternis – licht.



De kandidaat, die zoekende wordt genoemd, is gezel en wil opgenomen worden in de meesterloge. De voorzittend meester opent de logebijeenkomst. Een voorbereidende broeder haalt de kandidaat, die in gezellenuitrusting achterwaarts naar de deur geleid wordt. Er vindt een uitwisseling van vragen en antwoorden plaats over de opname van de kandidaat. Als de broeders akkoord zijn wordt hij rondgeleid en moet hij aan de dood denken (*memento mori*). Hij moet naar het altaar lopen en vervolgens wordt hij in de gereedstaande doods-kist neergelaten. Hij moet geheimhouding en loyaliteit met de meesters beloven. Hij krijgt drie slagen op zijn voorhoofd om tot vrijmetselaar-ridder en meester geslagen te worden. Vervolgens wordt hij achterover getrokken en wordt een bebloede doek over hem heen gegooid. Dit is dus de verbeelding van de moord na de derde serie slagen.



**Fig. 21.** Achttiende-eeuwse voorstelling van het Meesterrituaal. De gezel ligt op een symbolische doods-kist, het hoofd bedekt met een met bloed getekende doek. De meesters presenteren de degen.

Dan is het gedurende een aantal minuten stil. Er wordt niet gesproken, maar er kan passende muziek worden uitgevoerd. Hierna, op een teken van de voorzittend meester, lopen de broeders met getrokken degen naar de kist. Na een aantal rituele handelingen vormen ze een broederketen en fluisteren ze elkaar het meesterwoord in het oor.

Vervolgens wordt de legende van Hiram Abiff voorgelezen, de architect van Salomo, die door de vrijmetselaars als eerbiedwaardig en geliefd voorbeeld wordt gezien. De kandidaat wordt nu uit de kist getild en naar het altaar gevoerd. Hem wordt meegedeeld dat hij als meester-vrijmetselaar wordt aangenomen. Hij ontvangt de meesteruitrusting en instructies die voor meesters bestemd zijn. Het gebeurde moet hem herinneren aan wat Hiram overkomen is; de kandidaat wordt er bovendien op gewezen dat de vermoorde bouwmeester voor zijn broeders is gestorven en liever slachtoffer was dan een geheim te onthullen. Tenslotte wordt de nieuwe meester onderricht in de tekens van de meester.

De meesterverheffing is een van de indrukwekkendste rituelen, want hierin moet de kandidaat zich bezinnen op de dood, die voor een vrijmetselaar niet de vernietiging van het leven betekent, maar door een vorm van wederopstanding wordt gevolgd. Mozart heeft dit hele ritueel aan den lijve ondervonden. In de *Maurerische Trauermusik* heeft hij dood, rouw en verdriet op verschillende wijzen tot uitdrukking gebracht. De toonsoort c geldt bij Mozart als symbool voor dood en duisternis.<sup>411</sup> Alles lijkt gericht op een *memento mori*. Er is een klanksymboliek die te maken heeft met klagen en rouwen. In de instrumentatie zorgen de klagende Seufzers van de blazers in de opening, de lage registers van de blaasinstrumenten inclusief de basset-hoorns voor een sombere klank, een associatie met de dood. Het gebruik van de bassethoorn heeft daarin een symbolische betekenis. De lage klank van deze instrumenten past goed bij het uitdrukken van een rouwklacht. Voor de rouwloge in november voegde Mozart twee basset-hoorns toe.<sup>412</sup> Mozart had een speciale voorkeur voor dit donker en mysterieus klinkende instrument, dat hij zeer geëigend vond om ‘verheven, geheiligde dingen’ uit te drukken. Vanwege de bovenaards aandoende klankkleur was het voor hem het ‘Jenseits-Instrument’.<sup>413</sup> Het instrument komt in veel van Mozarts maçonnieke muziek voor.

Samenvattend kan, met in achtneming van de tot nu toe aangereikte argumenten, het volgende worden vastgesteld. Mozarts *Maurerische Trauermusik* KV 477 is een 69 maten tellende compositie met een driedelige opbouw in de hoofdtoonsoort c mineur. Het harmonisch verloop voltrekt zich van c via Es naar C. Er is sprake van verwantschap tussen de toonsoorten: c en Es zijn elkaars parallellel en c en C zijn gelijknamig. In de voortekening kan

---

<sup>411</sup> Strebel, p. 97.

<sup>412</sup> Schuler, p. 56: “Dasselbe gilt für die Trauerarbeit der Loge *Zu den drei Adlern* vom 7. Dezember 1785, an der offensichtlich die beiden Bassetthornvirtuosen Anton David und Vincent Springer und der Kontrafagottist Theodor Locz teilnahmen, wodurch Mozart zur Erweiterung der Instrumentalbesetzung seines Werkes angeregt wurde.”

<sup>413</sup> Schuler, p. 54 en Strebel, p. 99.

gesproken worden van maçonnieke symboliek via de drie mollen in c en Es. Het maçonnieke getal drie (vgl. o.a. het drievoudige zwijgen van Hiram Abiff en de drie hamerslagen) is pregnant vertegenwoordigd, direct blijkend uit de voortekening (drie mollen in zowel c als Es; de laatste is de Meester-toonsoort bij Mozart), maar ook uit de driedelige opbouw van het werk, met de Gregoriaanse melodie, gespeeld door hobo en klarinet, in het midden. Aan het begin hoort men ook driemaal een motief in de koperblazers (vgl. de drie hamerslagen die het begin van een logebijeenkomst markeren). Het aantal benodigde blaasinstrumenten (6 of 9) is een veelvoud van drie en het totaal aantal maten (69) van het werk is deelbaar door drie. De opening bestaat uit een introductie in c met klagelijke, ‘unheimische’ Seufzers van de blazers. Deze introductie zou gezien kunnen worden als een rouwklacht, maar in het geval van een verheffingsceremonie als de opening van de loge en het begin van de reis van de kandidaat. Een tonale verschuiving naar de parallel van c, de toonsoort Es, leidt naar het middendeel van het werk, met daarin een Gregoriaanse *cantus firmus*. Via een terugkeer naar het openingsakkoord in c wordt het werk vervolgens verrassend besloten met een C-akkoord. Dit afsluitende majeur-akkoord wordt in maçonnieke termen gezien als de toonsoort van het Licht.<sup>414</sup> De reis van de kandidaat in het Meester-ritueel leidt van de duisternis naar het licht. Het begin van KV 477 is in deze interpretatie verbonden met het begin van de reis van de kandidaat; het middendeel met dood en rouw (te beschouwen als klaaglied, rouwklacht) en het slot met de verrijzenis. Deze verheffing vindt tijdens het ritueel in de meest letterlijke zin plaats, doordat de kandidaat, na minuten ‘dood’ te zijn geweest, door zijn broeders uit de liggende positie wordt getild: zie *fig. 22*.

Die liggende positie dient de kandidaat volgens het *Wiener Ritual* 5 tot 10 minuten in acht te nemen. In die tijd kon muziek tot klinken worden gebracht. Zo staat bijvoorbeeld vast dat tijdens het ritueel waarin de leerling tot gezelschap werd bevorderd Mozarts *Lied zur Gesellenreise* KV 468 (uiteraard in de toonsoort Bes, met twee voortekens) ook daadwerkelijk werd uitgevoerd.<sup>415</sup> Mede daarom lijkt het aannemelijk dat Mozarts *Maurerische Trauermusik*, ‘liturgisch’ in alle opzichten uiterst passend, ook daadwerkelijk bedoeld is om de Hiram-legende met muzikale middelen uit te drukken.

Hoezeer het thema ‘dood’ een rol speelde binnen de hierboven vermelde meester-verheffing tijdens een logebijeenkomst van de Weense loge *Zur wahren Eintracht* op 12 augustus 1785, waarvoor Mozarts *Maurerische Trauermusik* volgens Autexier zou zijn bedoeld (zie boven), blijkt uit de tekst van twee liederen die Mozart voor die gelegenheid heeft gecomp-

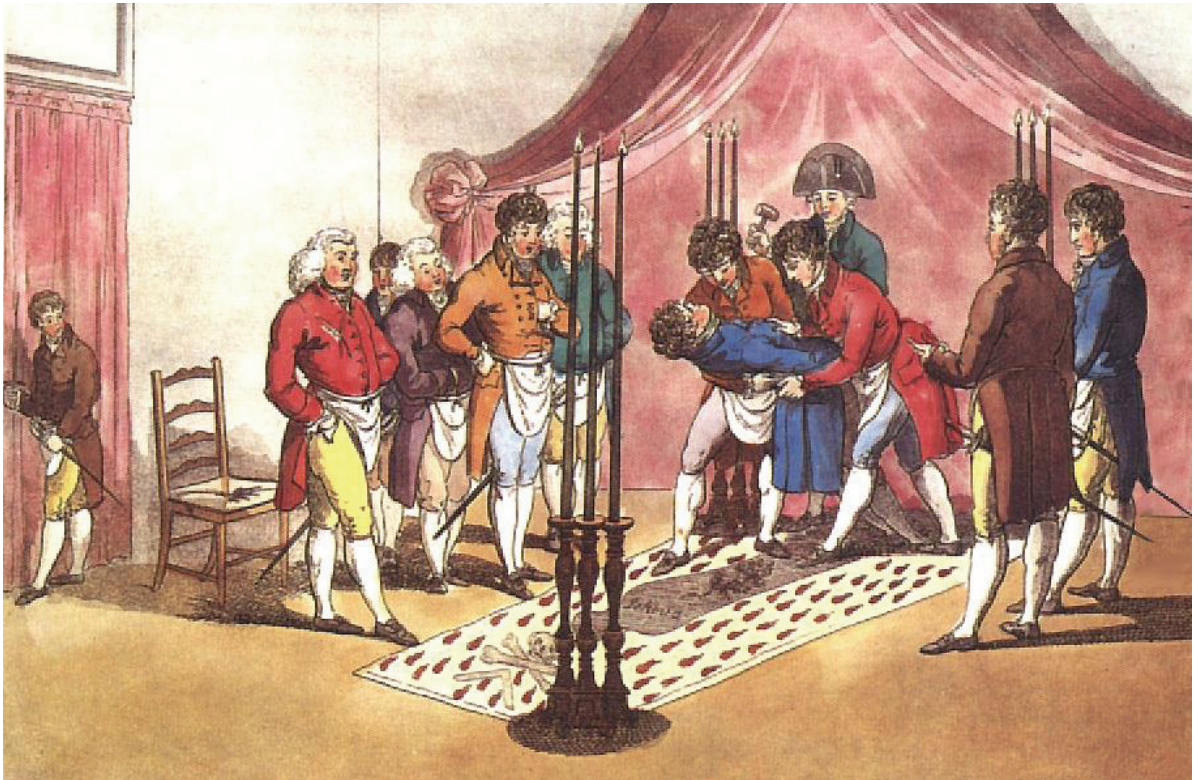
---

<sup>414</sup> Vgl. bijv. Saunders, *passim*, en Strebel, p. 98.

<sup>415</sup> Vgl. Autexier 1995, *passim*.



neerd, maar waarvan alleen de woorden bewaard zijn gebleven. Het gaat om twee gedichten van Gottlieb Leon. De opschriften luiden: *Zur Eröffnung der Meisterloge* (“Des Todes Werk”) en *Zum Schluss der Meisterarbeit* (“Vollbracht ist die Arbeit der Meister”); ik geef deze teksten in APPENDIX IV weer.<sup>416</sup>



**Fig. 22.** Laat achttiende-eeuwse gravure waarin een onderdeel van het maçonnieke meesterritueel wordt voorgesteld: de kandidaat wordt uit de liggende positie getild.

Uit het voorgaande kunnen we concluderen dat de maçonnieke visie op de dood de erkenning inhoudt van een existentieel gegeven dat als zodanig geen angst hoeft in te boezemen. Uiteindelijk leidt de dood in die zienswijze tot een vorm van opstanding en tot een nieuw begin. In de meestersverheffing wordt de kandidaat hier diepgaand mee geconfronteerd. We kunnen aannemen dat Mozart, gezien zijn betrokkenheid bij de vrijmetselarij, sterk beïnvloed was door deze visie op de dood en het verband met de meestersverheffing; mogelijk doelt hij daarop in de veel geciteerde passage uit de brief van 4 april 1787 aan zijn ernstig zieke vader, waarin hij een toespeling zou maken op de overgang van dood naar leven en de maçonnieke

---

<sup>416</sup> *NMA* III/8, 78. Volgens Autexier 1984/5, p. 8, maakten de teksten deel uit van het repertoire van de loge *Zur wahren Eintracht*.

aanvaarding van de dood, het overwinnen van doodsangst en de dood als nieuw begin, zoals dit ook gloort in de christelijke traditie en in bijvoorbeeld Psalm 113, verbonden met de *tonus peregrinus*.<sup>417</sup> Deze maconnieke visie heeft Mozart neergelegd in de *Maurerische Trauermusik*, die een proces van dood naar opstanding verklankt en volgens Abert Mozarts muzikale getuigenis van de dood vertegenwoordigt:

Es ist Mozarts musikalisches Bekenntnis vom Tode: kein titanisches Ringen mit einem unentrinnbaren Feind – der Tod als solcher hat keine Schrecken für ihn; was er fühlt, ist nur der Schmerz der Trennung, und ihm gibt er sich rückhaltlos hin, ohne sich ganz von ihm niederbeugen zu lassen.<sup>418</sup>

### *Troost*

De *tonus peregrinus* neemt in dit alles een bijzondere plaats in en heeft een dubbele betekenis: die van dood en vernietiging enerzijds en van opstanding, hoop en troost anderzijds. Deze dubbele betekenis bleek ook uit de teksten die in de Westerse muziekgeschiedenis met de *tonus peregrinus* werden gecombineerd. In een andere context wees Albert Clement al op de dubbele affectieve betekenis van de *tonus peregrinus*, namelijk daar, waar deze wordt gebruikt voor de *Magnificat*-zetting BWV 648 in één van Bachs zo genoemde Schübler-Choräle, waarin dood en hoop samenkomen:

It goes without saying that one hopes for God's mercy the most in the hour of one's death. Interestingly, the ninth psalm tone has also often been used in compositions connected with this subject, for example, Mozart's *Requiem*.<sup>419</sup>

Troost is dus een belangrijk aspect van de *tonus peregrinus* en gezien de verbinding met de Klaagliederen, de tempel van Salomo en de titel van de compositie zou het om troost in maçonnieke zin kunnen gaan. In overeenstemming met maçonnieke opvattingen aanvaardt de mens zijn lot en daarmee triomfeert hij over de dood. Het licht symboliseert die triomf, maar ook de uiteindelijke verrijzenis, het nieuwe begin. De vraag is in hoeverre dit verschilt van een religieuze (joods-christelijke) visie. Alfred Einstein stelt voor om Mozarts logecompositi-

---

<sup>417</sup> Zie p. 178ff. van dit hoofdstuk.

<sup>418</sup> Hermann Abert, *W.A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Zweiter Teil* (Leipzig 1983), p. 163.

<sup>419</sup> Clement 2003, p. 50.

ties, zoals de *Maurerische Trauermusik*, bij de kerkmuziek onder te brengen. In KV 477 ziet hij het kerkelijke getransformeerd in het maçonnieke:

Die »*Maurerische Trauermusik*« rechtfertigt vielleicht am meisten die scheinbar seltsame Tatsache, daß wir die Logenkompositionen Mozarts ins Kapitel Kirchenmusik einreihen. Sie ist kein Kirchenwerk, aber eine religiöse Komposition; sie ist das Band zwischen der solennen Messe in c-moll und dem Requiem. Die gleiche Tonart wie im Kyrie der Messe; was die Posaunen in der Messe andeuten, das sagen jetzt die Bläser aus in einem feierlichen Choral oder Marsch: Trauer, Ernst, Gefäßtheit, Trost. Wenn man will, kann man alle Symbole des Freimaurertums in den 69 Takten finden: die parallelen Terzen und Sexten, die Bindungen, den Klopfrhythmus. Es ist der Gedanke an den Tod, der schon das Kyrie beherrscht hatte; nur daß das Kirchliche jetzt gewandelt ist ins Maurerische: aber hinter dem Kirchlichen und Maurerischen steht das gleiche große, menschliche Gefühl Mozarts. Wir werden sehen, daß das Stück, das in der Verwendung des »Chorals« auf Mozarts Bachstudien zurückgeht, gleichzeitig eine Brücke ist zur ernsthaftesten Szene, der feierlichsten Situation der »Zauberflöte«: Kirchlich Weltlich fließen in eins zusammen.<sup>420</sup>

Het kerkelijk en het maçonnieke, dan wel het wereldlijke zijn dus vermengd bij Mozart. Bij beide is de verrijzenis het eindresultaat, maar de hiernamaalsbelofte is geen expliciete bron van troost meer. En in het ontbreken van straf en veroordeling, de afwezigheid van het vagevuur, en in het vreugdevol tegemoet treden van de dood, zitten maçonnieke elementen. Wat valt er nu vanuit psychoanalytisch perspectief te zeggen over Mozarts omgang met verlies en rouw?

### *Psychoanalytische overwegingen*

Eerder zagen we dat ten tijde van de Verlichting de beleving van doodsthematiek veranderde en de religie in betekenis afnam, zeker waar het de verwachte straf en beloning in het hiernamaals betrof. Daarbij maakte de hemelse vertroosting geleidelijk aan plaats voor een meer aardse en individuele troost. Psychologische aspecten van verlies en rouw werden belangrijker dan religieuze. Het afscheid stond centraler dan het lot van de overleden dierbaren.

Nu was Mozart enerzijds bij uitstek een representant van de Verlichting, maar anderzijds ook een religieus mens. Bij nadere beschouwing lijkt zijn houding tegenover de dood in de loop van zijn leven te veranderen. Uit de reactie op de dood van zijn moeder bleek troost

---

<sup>420</sup> Einstein, p. 367f.

nog vooral religieuze troost te zijn. Hij put troost uit de gedachte dat God het zo gewild heeft, hij berust daarin en vindt troost in het latere hemelse weerzien. Wanneer 10 jaar later zijn vader ernstig ziek is en kort daarna, op 28 mei 1787, overlijdt, is er sprake van een veel aardser reactie, onder invloed van zijn maçonnieke levensbeschouwing. De dood is een gegeven, maar ook ‘het ware einddoel van ons leven dat met vreugde tegemoet gezien kan worden’. Daarbij maakt hij onderscheid tussen dood en verlies, wat bijvoorbeeld blijkt uit zijn reactie op de dood van zijn vriend graaf Von Hatzfeld. Diens overlijden vindt hij vooral pijnlijk voor de nabestaanden, niet zozeer voor de graaf zelf. De troost van het hemelse weerzien is hier niet aan de orde. Het gaat om de pijn van het verlies.

Erg transparant is Mozart overigens niet over zijn gevoelens. Op 2 juni 1787, een week na zijn vaders dood, schrijft hij zijn zuster een brief waarin hij kort zijn gevoelens deelt, om daarna snel over te gaan op wat er zakelijk geregeld moet worden. Aardse zaken vragen zijn aandacht.<sup>421</sup> Maar als twee dagen later, op 4 juni 1787, zijn vogel Star sterft, schrijft hij een elegie op de dood van de vogel.<sup>422</sup> In dezelfde maand componeert hij vervolgens *Ein musikalischer Spaß* KV 522 en het lied *AbendEmpfindung* KV 523. Waarschijnlijk lag het niet in Mozarts karakter om erg openlijk voor zijn gevoelens uit te komen. De elegie voor Star en *Ein musikalischer Spaß* worden door Strebel gezien als een verdringing van het verdriet over de dood van zijn vader.<sup>423</sup> Strebel citeert een passage van Mozarts zwager en medevrijmetselaar Joseph Lange, waarin deze veronderstelt dat Mozart zijn echte gevoelens verborg onder uiterlijke frivoliteit:

Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen für einen großen Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werke beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durch einander, sondern machte mitunter Spässe einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war; ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabey schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität; oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Contrast zu bringen, und durch eine Art von Selbst-Ironie sich zu ergetzen. Ich

---

<sup>421</sup> *Briefe*, Bd. IV, p. 49f.

<sup>422</sup> Zie [http://dme.mozarteum.at/DME/objs/raradocs/transcr/pdf/BD\\_1056.pdf](http://dme.mozarteum.at/DME/objs/raradocs/transcr/pdf/BD_1056.pdf) voor een transcriptie.

<sup>423</sup> Strebel, p. 43. Mozart zou bij gewichtige zaken de gewoonte hebben, zijn echte gevoelens te verbergen achter bijvoorbeeld grappen, aldus Strebel.

begreife, daß ein so erhabener Künstler aus tiefer Verehrung für die Kunst seine Individualität gleichsam zum Spotte herabziehen (bagatellisieren), und vernachlässigen könne.<sup>424</sup>

Terugkomend op de opmerking van Abert dat de *Maurerische Trauermusik* Mozarts muzikaal getuigenis van de dood is, waarin de angst voor de dood is overwonnen en de pijn van de scheiding rest, lijkt de dood vanuit psychoanalytisch perspectief vooral *verlatingsangst* (*separatieangst*) op te roepen en niet zozeer *doodsangst* of *vernietigingsangst*. Bij de bestrijding van zijn angst en verdriet kan van een aantal mechanismen gebruik gemaakt worden om ondraaglijke gevoelens buiten het bewustzijn te houden, bijvoorbeeld *verdringing* (*repression*) als afweermechanisme, maar ook *verplaatsing* (*displacement*) of *overdekking door het tegendeel* (*reaction-formation*). Het verdriet over de verlating lijkt Mozart te verplaatsen naar een luchtiger en minder beladen gebied zoals de vogel Star of hij *overdekt* het met spot en ironie, zoals in *Ein musikalischer Spaß*, zijn eerste compositie na de dood van zijn vader. Een mechanisme als *doorwerking* (*working-through*) is een manier om uiteindelijk met ondraaglijke gevoelens om te gaan.

Het melancholieke lied *Abendempfindung* over dood en vergankelijkheid is een meer regelrechte uiting van rouw over het verlies van een dierbare, gecombineerd met de aanvaarding van de onvermijdelijkheid van het verlies, overeenkomstig de maçonnieke beleving van dood en rouw:<sup>425</sup>

### *Abendempfindung*

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,  
Und der Mond strahlt Silberglanz;  
So entfliehn des Lebens schönste Stunden,  
Fliehn vorüber wie im Tanz.

Bald entflieht des Lebens bunte Szene,  
Und der Vorhang rollt herab;  
Aus ist unser Spiel, des Freundes Träne  
Fließet schon auf unser Grab.

Bald vielleicht (mir weht, wie Westwind leise,

---

<sup>424</sup> Strebel, p. 44.

<sup>425</sup> Zie ook p. 169 van dit hoofdstuk en noot 359.

Eine stille Ahnung zu),  
Schließ ich dieses Lebens Pilgerreise,  
Fliege in das Land der Ruh.

Werdet ihr dann an meinem Grabe weinen,  
Trauernd meine Asche sehn,  
Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen  
Und will himmelauf euch wehn.

Schenk auch du ein Tränchen mir und pflücke  
Mir ein Veilchen auf mein Grab,  
Und mit deinem seelenvollen Blicke  
Sieh dann sanft auf mich herab.

Weih mir eine Träne, und ach! schäme  
dich nur nicht, sie mir zu weihn;  
Oh, sie wird in meinem Diademe  
Dann die schönste Perle sein!

Bij de pijn van het afscheid en de doorwerking van pijnlijke gevoelens spelen troostmiddelen een rol, zoals we zagen bij de zeventiende-eeuwse componisten Schein en Schütz. De troost van het hemelse weerzien staat hier echter niet meer op de voorgrond. Het vertrouwen in de verrijzenis of wederopstanding is in de *Maurerische Trauermusik* wel aanwezig. De compositie is, muzikaal gezien, een van de meest emotionele uitdrukkingen van Mozarts beleving van dood, rouwklacht en troost, en dan vooral in maçonnieke zin. Beginnend met schrijnende akkoorden, uitmondend in een centrale troostrijke passage in het midden waarin de *tonus peregrinus* een troostende werking heeft, wordt hoopvol afgesloten in C, de maçonnieke toonsoort van het Licht (zie p. 184). Als zodanig zou het werk, met het er aan ten grondslag liggende meesterrituaal, beschouwd kunnen worden als een vorm van *ars moriendi*, een oefening in het overwinnen van doodsangst, het accepteren van het einde, en het hoopvolle zicht op de verrijzenis, dan wel het nieuwe begin. Van een inbedding in een troostende relatie, waarvan bij Schein en Schütz sprake is, is hier niet veel terug te vinden. Uit Hoofdstuk I bleek dat Schein in een relatie met een zelf gecreëerde dialoogpartner de dialoog als troostmiddel wist in te zetten. Uit wat bekend is van Mozart is het bestaan van een dergelijke, zelf gecreëerde dialoogpartner niet vast te stellen. Maar mogelijk is bij hem sprake van een ander-

soortige troostende relatie. We zagen dat de broederschap voor hem een belangrijke betekenis had, onder meer in de zin van een familie die voor geborgenheid zorgde. Zijn omgang met de dood was sterk beïnvloed door die gemeenschap waarvan hij de principes tot de zijne had gemaakt. Vooral de dood vormt een belangrijk onderdeel van die levenshouding.

Door zijn intrede in de vrijmetselarij en doormaken van de rituelen is aannemelijk dat Mozart uiteindelijk bereikte dat gedachten aan de dood voor hem vertrouwd werden. In de rituelen die hij onderging en bijwoonde had hij de gelegenheid doodsthematiek *door te werken* en doodsangsten te overwinnen. De dood jaagt geen angst aan, maar de scheiding is pijnlijk. En ook daarin kon de broederschap hem van dienst zijn. Door deel uit te maken van een besloten gemeenschap kon hij zich gedragen voelen en geholpen om de dood positief tegemoet te treden. Hij kan troost ontleen aan het delen van de pijn van het verlies met ‘geloofsgenoten’, bijvoorbeeld in het gezamenlijk beleven van het meesterritueel. De muziek wordt immers in maçonnieke context uitgevoerd. Dit versterkt het gevoel van verbondenheid, bestrijdt de verlating, net als Schein zich in een van zijn liederen gedragen kon voelen door de Psalm-achtige melodie en in het verlengde daarvan de kerkelijke gemeenschap. Zo zou in de *Maurerische Trauermusik* de Gregoriaanse *cantus firmus* en de gedeelde vrijmetselaarssymboliek een soortgelijke troostende functie kunnen hebben, als een blijk van het deel uitmaken van een empathische gemeenschap. Daarnaast biedt het creëren van een kunstwerk, zoals ook bij Schein, de mogelijkheid om rouw *door te werken* en tegelijk iets nieuws te creëren, iets dat in enige mate beleefd kan worden als reparatie van het verlies.

Concluderend kunnen we stellen dat de dood vooral de betekenis heeft van de pijnlijke beleving van afscheid, en dat religieuze troost gedeeltelijk plaats maakt voor *verdringing*, en *verplaatsing*, en tenslotte een *doorwerken* van en vertrouwd worden met doodsthematiek met behulp van de maçonnieke rituelen, waarbij de (maçonnieke) omgeving een belangrijke troostende relatie kan bieden. Daarop lijkt de veel geciteerde brief aan zijn vader ook te wijzen.

De achttiende eeuw was de eeuw van de Verlichting en toenemende secularisatie en dit bracht vergeleken met de zeventiende eeuw een veranderende houding tegenover de dood met zich mee. Religie was niet meer het enige vanzelfsprekende antwoord op existentiële thema's. Deze ontwikkeling gaat zich voortzetten in de eeuwen hierna. De westerse mens verheerlijkt de dood, dramatiseert hem en ziet hem als iets verontrustends en hebzuchtigs, meent Ariès, en dan gaat het in zijn visie vooral om de dood van de ander en niet om de eigen dood.<sup>426</sup> Dat zijns inziens de dood in de negentiende eeuw ‘een morbide fascinatie kon oproe-

---

<sup>426</sup> Ariès 1975, p. 57f.

pen en soms verbonden raakte met erotisch-macabere connotaties', zullen we in het hiernavolgende zien.



### DEEL III: VAN CLASSICISME NAAR ROMANTIEK



## DE DOOD ALS MACABERE KNEKELMAN, VERLEIDER OF TROOSTER

In de periode waarin Mozart zijn laatste werken schreef, begon in Duitsland, Groot-Brittannië en Frankrijk een beweging op gang te komen die een ommekeer betekende in kunst en cultuur en die aangeduid wordt als *Romantiek*.<sup>427</sup> In aanvang was het vooral een Duitse aangelegenheid in het verlengde van de *Sturm und Drang*-stroming in de Duitse literatuur. Nu is het begrip Romantiek een buitengewoon complex onderwerp. Zoals de Verlichting niet identiek is met de achttiende eeuw, zo valt ook de Romantiek niet samen met de negentiende eeuw. In de negentiende eeuw werden ook ‘niet-romantische’ werken geschreven en in de achttiende eeuw zijn er composities onder de noemer ‘Romantiek’ te brengen. De verhouding tot de Verlichting is evenmin helder. Door sommigen wordt de Romantiek gezien als reactie en kritiek op de Verlichting. Daarentegen zijn anderen van mening dat de beweging veeleer voortkomt uit de kritische houding die deel uitmaakte van de Verlichting.<sup>428</sup>

Aangezien dit proefschrift zich beperkt tot het Duitse taalgebied, zal het betoog zich beperken tot de zogenoemde Duitse Romantiek en het (Duitse) onderscheid tussen vroeg-Romantiek en hoog-Romantiek. Hierbij ga ik uit van de door Deborah Stein en Robert Spillman gegeven plaatsbepaling:

German Romanticism arose on the heels of the French Revolution (1789-1799) and within the reaction against the period called the ENLIGHTENMENT, a reaction that began in the transitional movement called STURM UND DRANG, (“Storm and Stress,” 1770s), a movement characterized by increased intensity and emotion.<sup>429</sup>

Zoals bekend belichaamde de Franse revolutie verlichte vrijheidsidealen, maar liep zij uit op een drama. In het kielzog van de tumultueuze politieke en culturele ontwikkelingen vormde zich in de jaren 1790 een groep Duitse vroeg-Romantici, intellectuelen en dichters die vooral verbonden waren met Jena, een centrum van kunst en cultuur. Binnen de groep van deze zo genoemde ‘Jena Romantici’ ontwikkelden zich kritische gedachten over esthetiek, literatuur, filosofie en kunst. De gebroeders August Wilhelm Schlegel (1767-1845) en Friedrich

---

<sup>427</sup> Een uitvoerige behandeling van het begrip ‘Romantiek’ valt buiten het kader van dit proefschrift. De literatuur hierover is omvangrijk. Voor dit hoofdstuk wordt onder meer gebruik gemaakt van Nicholas Saul, ed., *The Cambridge Companion to German Romanticism* (New York 2009).

<sup>428</sup> Seyhan, in Saul 2009, p. 8.

<sup>429</sup> Stein / Spillman, p. 3f.

Schlegel (1772-1829) vormden de drijvende krachten. Zij werden als de grondleggers van de Romantiek als literair-historische periode beschouwd en richtten in 1798 het tijdschrift *Das Athenaeum* op. Deze spreekbuis van de vroeg-romantische beweging hield zich in zijn korte bestaan vooral bezig met culturele en literaire kritiek.<sup>430</sup> Naast de gebroeders Schlegel leverden schrijvers als Novalis (pseudoniem van Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853), Friedrich Schleiermacher (1768–1834) en Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) belangrijke bijdragen. In de aanloop naar de vroeg-Duitse Romantiek waren diverse ontwikkelingen gaande die een rol speelden in het ontstaan van de beweging. Naast het Weimar Classicisme, en de reeds genoemde stromingen van Verlichting en Sturm und Drang, was ook het in de zeventiende eeuw opkomende piëtisme, dat zich sterk verzette tegen de Lutherse orthodoxie, een factor van betekenis. Weliswaar haalde het piëtisme als beweging niet het einde van de achttiende eeuw, maar door haar liberale gedachtegoed en aandacht voor individu en innerlijk leven reikte haar invloed verder, onder andere via Immanuel Kant.<sup>431</sup> Op het piëtisme zal tijdens de bespreking van Schuberts Novalis-liederen nader worden ingegaan.

Niet alleen het ontstaan van de romantische beweging, maar ook de periodisering is een ingewikkelde zaak. De meningen daarover lopen ver uiteen. Volgens Rey M. Longyear wordt met Romantische muziek in de meest enge zin muziek tussen 1828 en 1880 bedoeld en in de ruimste zin muziek tussen 1789 en 1914.<sup>432</sup> Charles Rosen beperkt zich tot de generatie componisten tussen de dood van Beethoven in 1827 en de dood van Chopin in 1849.<sup>433</sup> James Webster stelt voor om de muziek uit de late achttiende eeuw en de vroege negentiende eeuw samen te brengen onder de noemer “First Viennese Modernism”. De Romantiek in engere zin zou dan pas in Weense muziek opduiken vanaf 1815, met uitzondering van het lied, misschien zelfs pas vanaf 1828/1830.<sup>434</sup> Hij geeft een overzicht van enkele verschillende opvattingen over periodisering van achttiende-eeuwse muziek en de overgang naar negentiende-eeuwse muziek. Er is ook een verschil tussen een Europese en een Duitse opvatting over de datering. In de Duitse literatuurgeschiedenis worden Romantiek en Classicisme duidelijk onderschei-

---

<sup>430</sup> Seyhan, in Saul 2009, p. 8f.; Peter van Zonneveld, ‘Goethe en de Romantiek’ *De Gids* 139 (1976), 553-561.

<sup>431</sup> Seyhan, in Saul 2009, p. 7.

<sup>432</sup> Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (London 1969).

<sup>433</sup> Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge 1995).

<sup>434</sup> James Webster, ‘Between Enlightenment and Romanticism in Music History: “First Viennese Modernism” and the Delayed Nineteenth Century’, *19th-Century Music* 25/2-3 (2001-2002), p. 108-126.

den en wordt de Romantiek tot een kortere periode beperkt.<sup>435</sup> Er wordt een onderscheid gemaakt tussen Vroeg-Romantiek, die de periode eind achttiende eeuw – begin negentiende eeuw omvat, en Hoog-Romantiek. Stein en Spillman geven de Duitse Romantiek een tijds-spanne van ongeveer dertig jaar, van 1796 tot ca. 1830, en stellen bovendien dat de impact van de beweging gedurende de hele negentiende eeuw voortduurde. Zij onderscheiden drie fasen: Vroeg-Romantiek (1796-1804), Midden-Romantiek (1804-1815) en Laat-Romantiek (1815-1830).<sup>436</sup>

Behalve de periodisering is ook de karakterisering van de Romantiek een complexe aangelegenheid. In hoeverre betreft het hier een reactie op, of verlengde van de Verlichting? Tijdens de Verlichting stond de ratio centraal; in de Romantiek gaat het vaak om het irrationele van de ervaringen. Als kenmerken van de Romantiek worden veelal genoemd: natuur en landschap, verhoogde emotionaliteit en individuele expressie.<sup>437</sup> Een vooraanstaand genre is het Duitse Lied / de liederencyclus. Daarin is sprake van invloed van Romantische schrijvers, o.a. in de liederen van Franz Schubert, Robert Schumann en Johannes Brahms. Relevant voor deze studie is het gegeven dat de dood daarin een belangrijke preoccupatie vormt. Eén van de componisten uit het Duitse taalgebied die met name vaak met doodsthematic wordt geassocieerd, is Schubert. Hij schreef diverse liederen waarin de dood een pregnante rol speelt. Mede gezien het belang van tekst in deze periode ligt de keuze voor een nadere beschouwing van Schuberts werk voor de hand. Hieraan voorafgaand zal nu eerst aandacht worden besteed aan de context waarbinnen zijn muziek tot stand kwam.

### *Wenen en de vroege negentiende eeuw*

In het Wenen van Mozart speelde ook Schuberts leven zich af, maar het was niet meer het zelfde Wenen. Mozart leefde in Wenen tijdens de verlichte regering van Joseph II, die ingrijpende hervormingen invoerde waardoor de stad politiek en cultureel groeide. Maar al tijdens diens bewind, in Mozarts nadagen, begon het politieke en sociale klimaat te veranderen, en werden hervormingen teruggedraaid. De context waarin Schuberts muziek tot stand kwam was het Wenen onder Josephs opvolgers. Vooral onder de autocratische en conservatieve Franz I en zijn minister van buitenlandse zaken en latere staatskanselier Clemens Metter-

---

<sup>435</sup> J. Brown in Saul 2009, p. 119.

<sup>436</sup> Stein / Spillman, p. 3f.

<sup>437</sup> Zie bijvoorbeeld Rosen (zie voetnoot 433 boven).

nich was een politiestaat ontstaan. Censuur, spionage en onderdrukking waren terug.<sup>438</sup> Een drukkende atmosfeer van onzekerheid en uitzichtloosheid had de plaats ingenomen van het optimisme van de Verlichting. Achterdocht en wantrouwen waren het gevolg. Maar er was ook een ander, aantrekkelijker, Wenen, als een centrum van cultuur en moderne economische mogelijkheden.<sup>439</sup> Het was een stad waarin de dualiteit dus sterk aanwezig was. Leon Botstein ziet een verbinding tussen de heersende politieke cultuur en Schubert en zijn omgeving.



**Fig. 23.** August Gerasch (1822-1908): *Wien, vor dem alten Burgtheater*.

Olie op canvas, ca. 1900, 78 x 87 cm. *Dorotheum*, Wenen.

<sup>438</sup> Gegevens over Schubert en Wenen in deze periode zijn onder meer ontleend aan Leon Botstein, 'Realism transformed: Franz Schubert and Vienna', *The Cambridge Companion to Schubert*, ed. Christopher H. Gibbs (Cambridge 1997), p. 13-35; Erich Valentin, Hrsg., *Franz Schubert Briefe, Tagebuchnotizen, Gedichte* (Zürich 1997); Stephen Toulmin *et al.*, *Het Wenen van Wittgenstein* (Meppel 1976).

<sup>439</sup> Botstein, p. 21, 29.

Enerzijds zorgde de beklemmende controle die het bewind uitoefende voor wantrouwen en onzekerheid. Schubert werd bijvoorbeeld samen met zijn vriend Johann Senn aangehouden door de Weense politie op verdenking van gezagsondermijnende activiteiten.<sup>440</sup> Aangenomen mag worden dat dit klimaat Schubert en zijn naaste omgeving beïnvloed heeft.<sup>441</sup> Botstein schrijft hierover:

The years between 1815 and 1828 – which cover most of Schubert’s career as a composer – form a rich, coherent, and, above all, decisive era in the development of Viennese culture and society. Vienna, it turns out, influenced Schubert.<sup>442</sup> [...] The social circles in which Schubert traveled in the 1820s were the most traumatized by the politics of the era.<sup>443</sup>

Anderzijds was Wenen ook de stad waar August Schlegel zich vestigde, in 1808 aan de universiteit zijn lezingen gaf, en waar zijn broer Friedrich leefde en werkte in de jaren 1820.<sup>444</sup> Hierdoor konden de ideeën van de Duitse Vroeg-Romantiek zich in Wenen verspreiden en via Schuberts sociale netwerken deel uitmaken van de culturele omgeving van de componist. Waarschijnlijk is dan ook dat de romantische preoccupatie met de dood, o.a. via de teksten van romantische auteurs, Schubert geïnspireerd heeft, getuige de pregnante aanwezigheid van doodsthematiek in zijn muziek, vooral in zijn liederen. Ter relativering zij opgemerkt dat naast de politieke context ook gebeurtenissen in Schuberts persoonlijke leven, zoals de grote sterfte in zijn familie en zijn verslechterde gezondheid vanaf 1822, een rol gespeeld kunnen hebben in zijn fascinatie en mede bepalend zijn geweest voor zijn gemoedstoestand.

#### *Macabere preoccupaties in de negentiende eeuw*

De wijze waarop men binnen een bepaalde historische context over de dood dacht, is van belang voor een goed begrip van de muziek met doodsthematiek in die periode. Daarom volgt nu eerst een schets van de Duitse romantische preoccupatie met de dood. De *ars moriendi*-traditie, met zijn voorbereiding op de eigen dood, is dan definitief voorbij, een ontwikkeling die feitelijk al inzette tijdens de Verlichting en de toenemende secularisatie in de achttiende

---

<sup>440</sup> Vgl. John Reed, *Schubert* (J.M. Dent & Sons Ltd; First Printing, Stated edition, 1987), p. 81.

<sup>441</sup> Valentin, p. 11; Botstein, *passim*; Christopher H. Gibbs & Morten Solvik, eds., *Franz Schubert and His World* (Princeton University Press 2014), p. viii-ix.

<sup>442</sup> Botstein, p. 19.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>444</sup> Seyhan, in Saul 2009, p. 14; J.M. Gingerich, in Gibbs & Solvik (zie noot 441), p. 101.

eeuw. Vanaf de Verlichting staat in de visie van Philippe Ariès de dood van de ander sterk op de voorgrond, veel meer dan de eigen dood:

Beginning with the eighteenth century, man in western societies tended to give death a new meaning. He exalted it, dramatized it, and thought of it as disquieting and greedy. But he already was less concerned with his own death than with *la mort de toi*, the death of the other person, whose loss and memory inspired in the nineteenth and twentieth centuries the new cult of tombs and cemeteries and the romantic, rhetorical treatment of death.<sup>445</sup>

De troost van een weerzien in het hiernamaals was steeds minder aan de orde en de dood betekende een afscheid dat pijnlijker was voor de achterblijvende dan voor de overledene. Een dergelijke reactie was al te zien toen Mozart geconfronteerd werd met de dood van zijn vriend de graaf Von Hatzfeld.

De negentiende eeuw bracht een belangrijke wijziging van de betekenis van de dood met zich mee. De dood van de ander ging met veel emoties gepaard. Daarin speelde de opkomst van het moderne gezin een niet onbelangrijke rol. De sterkste affectieve banden werden vanaf de vroegste jeugd aangegaan met een klein aantal dierbaren die als onvervangbaar werden beleefd: ‘er ontbreekt een enkele persoon en de wereld is leeg’.<sup>446</sup> Het verlies werd als onaanvaardbaar gevoeld en kon soms ook leiden tot overdreven rouwbetoon, dat nu en dan sentimentele en morbide vormen aannam.<sup>447</sup> Ariès spreekt over conventie-overschrijdend gedrag als flauwvallen, wegwijnen, vasten.<sup>448</sup> De dood zou in de negentiende eeuw een ‘morbide fascinatie’ gaan oproepen en erotische boventonen verkrijgen, geworteld in de wereld van de erotische fantasie:

[...] the morbid fascination for death is a sublimation, a religious one it is true, of the eroticomacabre phantasms of the preceding period. Thus complaisance toward the idea of death is the first great change which appears at the end of the eighteenth century and which has become one of the characteristics of Romanticism.<sup>449</sup>

---

<sup>445</sup> Ariès 1974, p. 55f.

<sup>446</sup> Ariès 1987, p. 492

<sup>447</sup> Porter, p. 84.

<sup>448</sup> Ariès 1974, p. 67: ‘The nineteenth century is the era of mourning which the psychologist of today calls hysterical mourning’.

<sup>449</sup> Ariès 1974, p. 61.



Ook de schoonheid van de dood kon een motief worden. De bewondering voor die schoonheid was bijvoorbeeld te zien in obsessieve beelden van jonge stervenden en wenende vrouwen aan het graf (zie *fig. 24*).<sup>450</sup>



**Fig. 24.** Beeld van een wenende vrouw aan het graf van de Oostenrijkse schrijver Ludwig Anzengruber (1839-1889). Zentralfriedhof, Wenen.

---

<sup>450</sup> Ariès 1975, 58-60.

Zoals in de Inleiding van dit proefschrift reeds werd opgemerkt, wordt Ariès enerzijds als gezaghebbend auteur over het onderwerp ‘dood’ beschouwd, maar is er ook kritiek op bijvoorbeeld zijn periodisering, het buiten beschouwing laten van de rol van de demografie en van medische ontwikkelingen.<sup>451</sup> Zo lijkt bij hem het onderscheid tussen de achttiende en negentiende eeuw niet erg duidelijk. Een romantische beschouwing van de dood begint bij hem al in de periode van de Verlichting.

Waar in de opvatting van Ariès de dood in elke historische periode een centrale rol in het dagelijks leven speelt, zijn vele auteurs van mening dat in de negentiende eeuw de dood een prominente preoccupatie werd die soms kon uitgroeien tot een obsessie die ook geësthetiseerd werd. In de Duitse Romantiek zou het zelfs een van de hoofdthema's zijn, vooral waar het gaat om een verbinding tussen liefde en dood en de erotische doods cultus zoals bij Ariès.

Deze thematiek van de erotiserende dood komt uitgebreid aan de orde in de publicatie van Karl Guthke over wat hij noemt “the gender of death”, met name in het hoofdstuk over de Romantiek.<sup>452</sup> In opeenvolgende eeuwen vallen verschillende personificaties van de dood waar te nemen, als man of als vrouw, als vriend, verleider, minnaar of bruidegom, en deze weerspiegelen volgens Guthke de culturele context. De dood uit de oudheid was Thanatos, een zachte, vriendelijke jongeman met in de hand een omgekeerde fakkel. In christelijke context is de dood verbonden met zonde en met seksualiteit. Hij is straffer maar ook verleider. In Duitstalige landen is Freund Hein een prominente figuur geworden, een figuur uit het dagelijks leven, vooral bij de dichter Matthias Claudius, die zijn verzamelde werken aan de knekelman opdroeg.

Magere Hein wordt in de Renaissance verleider, minnaar, bruidegom. Vergeleken met voorafgaande perioden wordt in renaissance en barok in schilderkunst en literatuur het sterven steeds meer geërotiseerd.<sup>453</sup> In de personificatie van de dood als minnaar, populair vanaf de zestiende eeuw, is sprake van een fusie tussen dood en liefde, c.q. seksualiteit. De dood belichaamt het erotische. Met name gold dit voor de afbeeldingen van Niklaus Manuel [Deutsch] (c. 1484-1530) en Hans Baldung Grien (c. 1484-1545) en voor de teksten van de (*Sturm und Drang*) dichters Gottfried August Bürger (1747-1794), Matthias Claudius (1740-1815) en Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805). De dood als minnaar nodigt vrouwen ten dans uit, tot de geneugten van dit leven en niet het volgende. Dit is het motief

---

<sup>451</sup> Zie Inleiding, p. 17.

<sup>452</sup> Guthke, p. 128-173.

<sup>453</sup> Ibid., p. 96f.



van “Der Tod und das Mädchen”, vooral uitgebeeld door Baldung (zie fig. 25 / 26) en Manuel. Bij Manuel (zie fig. 3 en 27) is de dood een brute verleider.



**Fig. 25 / 26.** Hans Baldung Grien,

*Der Tod und das Mädchen* (1517)

*Tod und Frau* (1518-1520)

In de Romantiek wordt de verbeelding van de dood vriendelijker, een ontwikkeling die al begon in de laatste decennia van de achttiende eeuw. De vriendelijke jongeling met de omgekeerde fakkel uit de oudheid en de bijbelse maaier die de mens na gedane arbeid een zachte aftocht biedt naar een beter oord zijn personificaties die soms vermengd raken. In verschillende teksten van vroeg-romantische Duitse dichters valt hierbij het religieuze taalgebruik op

en de analogie met bijbelse teksten. Bij Novalis en Eichendorff bijvoorbeeld werd Thanatos gezien als analoog aan Jezus, beiden verlossers.<sup>454</sup>

Een zelfde beeld van de dood waarin een bijbelse voorstelling en de personificatie van de dood in de oudheid verbonden worden komt naar voren in een van de vroege Nederlandse tijdschriften, het negentiende-eeuwse *Magazijn voor wetenschappen, kunsten en letteren* (1822-1830). In een gepubliceerde voordracht over de angst voor de dood verzet de desbetreffende schrijver, een arts, zich tegen afschrikwekkende beelden als de man met de zeis.<sup>455</sup> In plaats daarvan houdt hij zijn gehoor de bijbelse voorstelling van de dood en zijn broeder de slaap voor, en de personificatie van de vriendelijke jongeling met de omgekeerde fakkel of de gevleugelde jongeling uit de oudheid. Omdat deze tekst uit een heel andere bron in een ander taalgebied zo'n treffende overeenkomst vertoont met de beschrijving van de vroeg-romantische Duitse dichters zoals bij Guthke volgt hier een uitgebreid citaat:

Ook is het denkbeeld van sterven in het afsnijden van den levensdraad met eene zeissen zeer slecht uitgedrukt. Het sterven toch is geene vernietiging van ons leven, het is alleen eene zachte overgang van dit in een volgend leven. Dweepzucht en bijgeloof alleen konden zulk een beeld uitvinden.

Waarom niet liever, naar aanleiding van den Bijbel, den dood voorgesteld onder het beeld van zijnen broeder, de slaap; of als een vriendelijk jongeling, gelast, om den mensch, als volgens het wijze Godsplan zijn werkring op aarde afgeloopen is, van zijnen post af te lossen, en zachtkens over te brengen naar de gewesten eener zalige onsterfelijkheid; of als een maaijer met een sikkel, om het rijpe koren af te maaijen. Bij den oogst toch voegen geene tranen. Een dwaas die bij de garven schreit! De oude Grieken en Romeinen waren ons hier verre voor, daar zij gewoon waren alle afzigtelijke en voor het gevoel terugstootende denkbeelden van hunne graven te verwijderen, en den dood nooit voorstelden in zijne verschrikkelijkheid, maar altoos onder het beeld van den slaap en der rust. Onder anderen is ons uit de oudheid een grafteeken overgebleven, waarop de dood staat als een gevleugeld jongeling, in eene treurige houding, naast een lijk. Zijn hoofd rust op zijne regterhand, steunende op eene omgekeerde fakkel, van welke het einde geplaatst is op de borst van den gestorvenen, als een teeken van

---

<sup>454</sup> Zie voor deze analogieën Guthke, p. 160-172. Bij Eichendorff en Novalis zijn de beelden van de dood en van Christus versmolten: de dood als bruidegom en Christus als bruidegom van de ziel.

<sup>455</sup> Voorlezing over de Vrees voor het Natuurlijk Sterven, gehouden in de Tielsche Afdeeling der Maatschappij: *Tot Nut van 't Algemeen*, den 25 sten November 1822; door J.P. van Dorp. Stads Med. Doct. te Tiel. In: *Magazijn voor Wetenschappen, Kunsten en Letteren* (Amsterdam 1823).

vernietigd leven; maar in zijne linkerhand draagt hij eenen krans van bloemen en eenen vlinder, als de schoone zinnebeelden van overwinning en onsterfelijkheid.<sup>456</sup>

Hiermee probeert deze dokter zijn publiek gerust te stellen, waarbij hij vooraf gezegd wil hebben dat niemand moet denken “dat ik ook tot die verlichte geesten behoore, die den mensch oorspronkelijk tot een dier maken, die het geheele scheppingsverhaal van Mozes voor een fabeltje verklaren, en dat ik dus den dood ook niet beschouwen zou als de straf der zonde.” Maar het lichaam is nu eenmaal niet gemaakt om eeuwig voort te leven, voegt hij er nuchter aan toe.

Vooraf in de negentiende eeuw is de fascinatie voor en erotisering van de dood dus op zijn hoogtepunt, maar in recentere publicaties zijn ook andere opvattingen te zien. Volgens Nicholas Saul waren het vooral vroeg-romantische auteurs als Friedrich Schlegel en Hardenberg-Novalis voor wie de Romantiek verbonden was met het thema dood. Van Novalis is immers de uitspraak „Der Tod ist das romantisierende Prinzip unsers Leben. Der Tod ist - , das Leben +. Durch den Tod wird das Leben verstärkt“.<sup>457</sup> En Novalis’ vriend Ludwig Tieck zou volgens Saul die verbinding legendarisch gemaakt hebben:

But above all it [German Romanticism] has been known – and denounced – for its obsession with death. It was no doubt Ludwig Tieck’s well-intentioned literary monument to his deceased friend Hardenberg-Novalis which established the legend of Romanticism as fundamentally orientated towards death.<sup>458</sup>

Saul constateert dat vanaf de jaren 1950 die verbinding niet meer vanzelfsprekend is.<sup>459</sup> De (geërotiseerde) fascinatie voor de dood heeft plaatsgemaakt voor andere thema’s, zoals het kritiseren van de overwaardering van de ratio tijdens de Verlichting:

Romanticism is (for example) now no longer thought of as an aggressively irrationalist and obscurantist phenomenon. Instead, its anti-Enlightenment polemic is understood as the expression of a pioneering critique of abstract rationalism very much within the utopian tradition of the project of Enlightenment.<sup>460</sup>

---

<sup>456</sup> *Magazijn voor Wetenschappen, Kunsten en Letteren* (Amsterdam 1823), p. 185f.

<sup>457</sup> Schulz 2013, p. 523.

<sup>458</sup> Saul 2006, p. 581.

<sup>459</sup> Saul 2009, p. 163-174.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 163.

Saul bekeek onder meer nieuwe historisch-kritische edities van de werken van Hardenberg en Friedrich Schlegel en de standaard inleidingen tot de Romantiek van Ernst Behler en Lothar Pikuli en constateert dat de dood als centraal thema in de Romantiek vervangen is door andere onderwerpen zoals religie, erotiek, of ironie.<sup>461</sup> Dat betekent echter niet, zo vervolgt hij zijn betoog, dat het thema dood en liefde in de Duitse romantiek helemaal geen rol meer zou spelen, integendeel, het is nog steeds een centraal thema, maar op een andere manier. Hierbij verwijst hij naar Hardenberg voor wie de dood in dienst van het leven staat:

Romanticism does have a fundamental relation with death. However, that relation with death in the most sophisticated proponents of the idea is placed at the service of life. Moreover Romanticism is not alone in that preoccupation. In truth, of course, both Goethe and the Romantics and Kleist share a fascination with death which self-evidently haunts Goethe's pages even without the need to polemicize against Romanticism.<sup>462</sup>

Saul wil de notie van het romantisch thanatocentrisme herwaarderen en weer in ere herstellen, echter niet zozeer in zijn morbide betekenis, maar in een optimistischer zin. De fascinatie voor de dood, is weliswaar een belangrijk kenmerk van de literatuur in die periode, maar het gaat daarbij volgens hem veel meer om een soort voortzetting van het leven in een andere gedaante dan om het einde van het leven. Hij lijkt er een quasi-religieuze connotatie aan te geven. In de confrontatie met de dood is er een beleving van 'het oneindige in het eindige', vergelijkbaar met de onsterfelijkheidsgedachte en eenwording met Christus in de religie. De dood geeft uitzicht op nieuw leven. Er is dus een vereenzelviging van Christus met bijvoorbeeld de verloren geliefde, zoals bij Novalis in zijn gedicht *Hymnen an die Nacht*, zoals we later zullen zien. Omdat Christus opgestaan is en het leven, zij het in een andere vorm, weer teruggekeerd is, zijn in Christus leven en dood verenigd:

In Christ's person the realms of life and death are (aesthetically) demonstrated to be united. In this way the encounter with death is paradoxically also an encounter with the hidden principle of life, so that the apparently morbid fascination with death turns out for Hardenberg to be a revelation and the transcendental aesthetic therapy for the sickness of the age (its failure to understand death): 'Im Tode ward das ewge Leben kund, / Du bist der Tod und machst uns erst gesund'.<sup>463</sup>

---

<sup>461</sup> Saul 2009, p. 165f.

<sup>462</sup> Ibid., p. 172.

<sup>463</sup> Ibid., p. 169.

Religieuze hartstocht en devotie, met name in het katholicisme, spelen in veel Duits-romantische poëzie een belangrijke rol. Geestelijk heil behoort tot een van de vier hoofdthema's van de Duitse Romantiek, aldus Deborah Stein en Robert Spillman.<sup>464</sup> Passie voor het geheimzinnige van de dood, het bovennatuurlijke, het bestaan van 'een andere wereld' hoorden in deze context thuis. Maar vaak is God door de natuur vervangen. Religieuze devotie en mystiek kunnen verbonden zijn met liefde voor de natuur, bijvoorbeeld in het beeld van de verdwaalde wandelaar of de geheimzinnige nacht. Zij noemen enerzijds gedichten van Joseph von Eichendorff waarin een zachtmoedig geloof verbonden is met het verlangen naar de vredige wereld van de natuur en anderzijds Novalis' *Hymnen an die Nacht*, waarin een extatisch geloof gerelateerd wordt aan liefde en dood. Daarbij verschaft de dood een bevrijding van aardse kwellingen, en een uitzicht op een mooiere en aangenamer wereld. Deze betekenis lijkt overeen te komen met de gerichtheid op nieuw leven waar Saul het accent op legde.

Die gedachte is ook terug te vinden bij Lauri Suurpää in zijn onderzoek naar de functie van de dood in Schuberts *Winterreise*, maar hij komt uiteindelijk uit op twee opties.<sup>465</sup> Hij constateert dat in de laat-achttiende eeuwse en vroeg-negentiende eeuwse Duitse literatuur de dood op tweeërlei wijze opgevat kon worden, namelijk in concrete zin als fysieke gebeurtenis, en in symbolische zin. In deze laatste betekenis verwijst de dood dan naar iets dat de grenzen van de eindige wereld overstijgt. De eerste, concrete betekenis is te vinden in Johann Wolfgang von Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), een werk uit de *Sturm und Drang*-periode, waarin een fysieke dood concreet beschreven wordt. Voor de tweede betekenis verwijst hij naar Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799), waarin de dood een middel is om de grenzen van de eindige wereld te overstijgen en met de geliefde verenigd te worden voor alle eeuwigheid.<sup>466</sup> Hij noemt het een soort pantheïstische vereniging van het zelf met de geliefde, en daarmee krijgt de dood een positieve betekenis, het begin van een soort van eenwording die in deze eindige wereld niet bereikbaar is.<sup>467</sup> De dood is dus niet meer het einde van het leven, maar een nieuw begin. Deze betekenis is, aldus Suurpää, ook te zien in de tweede helft van Schuberts *Winterreise*.

---

<sup>464</sup> Stein / Spilman.

<sup>465</sup> Suurpää, *passim*.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 27 ('a kind of pantheistic union of the self with the beloved').

Ook Novalis geeft aan de dood een betekenis die buiten het aardse, eindige ligt en dus geassocieerd is met het oneindige, eeuwige. Versmelting, opgaan in iets of iemand anders, het verlies van grenzen, lijkt de centrale sensatie in de romantische liefde en dood, onder meer uitgedrukt in de *'Liebestod'*, de ultieme fusie van liefde en dood, waarin eenwording met de gestorven geliefde verlangd wordt. Novalis heeft het op verschillende manieren verwoord, bijvoorbeeld in termen van de versmelting tussen ik en de ander aan het slot van de eerste *Hymne an die Nacht*:

Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht – nun wach ich – denn ich bin dein und mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.<sup>468</sup>

maar ook in zijn verwoording van de eenwording met zijn geliefde na diens dood, of de beschrijving van de mystiek-erotische beleving van het avondmaal:

Das gemeinschaftliche Essen ist eine sinnbildliche Handlung der Vereinigung. Alle Vereinigungen außer der Ehe sind bestimmt gerichtete, durch ein Objekt bestimmte und gegenseitig dasselbe bestimmende Handlungen. Die Ehe hingegen ist eine unabhängige Totalvereinigung. Alles Genießen, Zueignen und Assimilieren ist Essen, oder Essen ist vielmehr nichts als eine Zueignung.<sup>469</sup>

Samenvattend kan men concluderen dat de dood in de periode van de vroeg-Romantiek een centraal item is in de Romantiek, en dat uit de diverse invalshoeken twee verschillende doodsopvattingen gedestilleerd kunnen worden, de dood in fysieke zin en beschreven als concrete gebeurtenis, en de dood in een veel dubbelzinniger, symbolischer betekenis, die niet het einde betekent maar een voortzetting van een bestaan in andere gedaante.

In de hierna volgende casestudies van Schubert is gekozen voor een vergelijking van liederen waarin verschillende doodsopvattingen te zien zijn; zij zullen ook vanuit een psycho-

---

<sup>468</sup> Schulz 2013 (*Novalis Werke*), p. 42.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 407f.



analytisch perspectief worden beschouwd. Voorafgaand aan de bespreking van deze liederen volgt nu eerst een korte excursie over een bijzondere personificatie van de dood.

### *Dodendansen*

Een verbijzondering van de genoemde fusie tussen liefde en dood en de erotisering van het sterven, en dan in de betekenis van de fysieke dood, is het motief van het meisje en de dood. Het thema kent vele varianten en met het toenemend accent op de verleiding van het meisje werd het een geliefd thema in beeldende kunst, literatuur en muziek.

Het gegeven van “Der Tod und das Mädchen” is een motief in de Europese cultuur vanaf de Middeleeuwen dat aanvankelijk niet op zichzelf stond, maar onderdeel vormde van de dodendans. Dodendansen hebben betrekking op een genre dat zich ontwikkelde vanaf de late Middeleeuwen, aanvankelijk in Frans- en Duitstalige landen, waarvoor de verschrikkingen van de grote pestepidemieën in de veertiende en vijftiende eeuw een voedingsbodem vormden.<sup>470</sup> In voorstellingen en teksten werd de ontmoeting van de dood met personen van alle standen en leeftijden weergegeven. Hiermee werd de vergankelijkheid van het leven uitgedrukt, alsmede het feit dat de dood niemand spaart en geen onderscheid maakt. Het fungeerde als een waarschuwend *memento mori* dat in een combinatie van verzen en afbeeldingen een didactische bedoeling had.<sup>471</sup> Behalve als macabere boodschap in boetepreken hadden dodendansen ook een angst-bezwerende functie. Door de boodschap in een (esthetische) vorm te gieten werd deze minder bedreigend.<sup>472</sup> In een van de beroemdste dodendansen, de *Baseler Totentanz*, mengt zich ook een erotisch motief. De dood wordt minnaar, verleider, of soms verkrachter. In de dans met de maagd maakt de dood haar duidelijk dat zij in plaats van met jonge knapen nu met hem dient te dansen, en in de dans met de moeder grijpt hij de vrouw bij de borst zonder dat zij zich kan verweren.<sup>473</sup> In de loop der tijd raakte het motief van de dood en de jonge vrouw verzelfstandigd, waarbij het erotische element werd versterkt. Een voorbeeld is de Maagd in de Berner dodendans van Manuel, die aanvankelijk het erotisch motief opneemt in zijn dodendans:

---

<sup>470</sup> Over de dodendansen is veel gepubliceerd. Binnen dit kader is met name de volgende studie van belang: Kaiser, Gert: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze* (Frankfurt 1983).

<sup>471</sup> Kaiser, *passim*; Goedecke, p. 49; Ariès 1987, p. 125-127.

<sup>472</sup> Kaiser, p. 9, 13.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 14, 17, 246f., 272f.



**Fig. 27.** *Totentanz*, fresco van Niklaus Manuel [Deutsch] uit 1516/7, vernietigd in 1660 en hier in kopie door Albrecht Kauw (1621-1681).<sup>474</sup>

Later verzelfstandigt Manuel dit motief, en wordt het beeld van de dood en het meisje tot een geïsoleerde voorstelling (zie *fig. 3* op p. 37), zoals ook in de in dit proefschrift getoonde afbeeldingen van Hans Baldung [Grien].

Een literair voorbeeld van de verzelfstandiging van zo'n episode is het gedicht "Der Tod und das Mädchen" van Matthias Claudius. Hierop zal in het volgende hoofdstuk in het kader van de gelijknamige compositie van Franz Schubert worden ingegaan.

<sup>474</sup> <http://www.pictokon.net/bilder/03-09-bildermaterial/nikolaus-manuel-deutsch-1448-1530-kunstmaler-berner-totentanz-1516-1519-tod-und-erotik.jpg>. Zie ook Kaiser, p. 17ff.

TWEE OPVATTINGEN VAN DE DOOD BIJ ÉÉN COMONIST  
 FRANZ SCHUBERT: *DER TOD UND DAS MÄDCHEN* (1817) EN  
 TWEE LIEDEREN OP TEKST VAN *NOVALIS* (1824)

In het leven van Franz Schubert (1797-1828) was de dood ruimschoots aanwezig. Van de veertien kinderen die zijn ouders kregen bleven er vijf in leven, van wie Franz de op één na jongste was. Bijna alle sterfgevallen vonden plaats vóór zijn geboorte. Zijn eerste eigen, ingrijpende confrontatie met de dood was het overlijden van zijn moeder in 1812, toen hij slechts 15 jaar was. Maar ook in de wereld waarin hij leefde was de dood een vertrouwde bezoeker die deel uitmaakte van het dagelijks leven en dichters en componisten rijkelijk van materiaal voorzag.

In Schuberts liedcomposities is naast de liefde de dood een geliefd thema. Voorbeelden zijn de liederencyclus *Winterreise* en de verzameling liederen getiteld *Schwanengesang*, beide uit zijn laatste levensfase, en de laatste zes liederen uit *Die schöne Müllerin*. Hoewel de dood en het bovennatuurlijke zoals we gezien hebben bij uitstek een preoccupatie van de Duitse Romantiek vormden en liederen en gedichten over de dood in die tijd populair waren, lijkt Schubert wel bijzonder gefascineerd door het macabere.<sup>475</sup> Zijn houding tegenover de dood is ambivalent: tragiek en melancholie enerzijds, maar vooral ook troost en optimistisch vertrouwen anderzijds. Die ambivalentie wordt in liederen(cycli) zoals *Winterreise* ook tot uitdrukking gebracht.

Het is bekend dat Schubert werd omgeven door een vriendenkring bestaande uit vaste en wisselende vriendschappen. De vrienden deelden een grote passie voor kunst en literatuur, kenden de kunst een prominente plaats in het maatschappelijk leven toe en kwamen regelmatig bijeen om over deze onderwerpen te discussiëren. In een eerste periode richtten zij zich op klassieke modellen zoals Goethe en Schiller en werd de Romantiek gehekelde en gekarikaturiseerd. Maar met een veranderende en verjongende samenstelling werd hun smaak eclecticischer en hun belangstelling voor de Romantiek sterker. In hoeverre Schubert hier rechtstreeks door beïnvloed werd is onduidelijk. Wel veranderde ook zijn horizon in de loop der tijd, bijvoor-

---

<sup>475</sup> Clive McClelland, 'Death and the composer: The Context of Schubert's Supernatural Lieder', in Brian Newbould (ed.), *Schubert the Progressive* (Farnham 2003), p. 21-35; Stein / Spillman, p. 11.

beeld toen hij Novalis en Friedrich Schlegel ging lezen.<sup>476</sup> Hij liet zich dus inspireren door literatuur uit verschillende perioden.

Voor de keuze van teksten voor zijn liederen heeft Schubert zowel uit achttiende- als negentiende-eeuwse bronnen geput. Dat geldt ook voor de gedichten over de dood, die bij hem verschillende gedaanten heeft. In Schuberts tijd domineerden twee voorstellingen van de dood. In de christelijke visie was de dood het gevolg van de zonde en daar paste het beeld van het geraamte met de zeis bij. De antieke voorstelling van de schone jongeling werd gepropageerd door Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en Johann Gottfried [von] Herder (1744-1803). Beiden wezen bovengenoemd christelijk concept van de dood af en achtten de troostende doodsvoorstelling passender in een verlicht tijdperk.<sup>477</sup> In de aanloop naar de Romantiek krijgt de macabere knekelman dan ook een zachter, vriendelijker uitstraling. Hij wordt de schone jongeling van de antieken, de broeder van de slaap of de vriendelijke trooster. Dit pre-romantische beeld treffen we bij Schubert aan. Maar er is bij hem ook een mystieker, religieuzer beeld van de dood dat de betekenis heeft van een zicht op een betere wereld, vrij van ellende, zoals bij Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1772-1801). Beide beelden zullen in de nu volgende paragrafen, gewijd aan verschillende composities van Schubert, ter sprake komen.

### V.1. *Der Tod und das Mädchen*

In november 1816 stuitte Schubert op een verzameling gedichten van Matthias Claudius (1740-1815).<sup>478</sup> Claudius was dichter, journalist en de belangrijkste redacteur van het kortstondige blad *Wandsbecker Bothe*, waaraan hij zijn bijnaam “Wandsbecker Bote” ontleende. Hij schreef teksten in een ongeunstelde en levendige stijl en wilde in zijn literatuur vooral de “verborgen kanten van de werkelijkheid ontdekken.”<sup>479</sup> Veertien van Schuberts liederen zijn

---

<sup>476</sup> Zie voor een gedetailleerder bespreking “‘The Passion for friendship’: music, cultivation, and identity in Schubert’s circle”, *The Cambridge Companion to Schubert*, ed. Ch.H. Gibbs, p. 56-71.

<sup>477</sup> Zie Wolff, p. 144f.; Gotthold Ephraim Lessing, ‘Wie die Alten den Tod gebildet’, *Werke*, Bd. 6 (München 1970 ff., Erstdruck Berlin (Voss) 1769). <http://www.zeno.org/nid/20005266637>; Suurpää, p. 191-195.

<sup>478</sup> Walther Dürr *et al.*, *Reclams Musikführer: Franz Schubert* (Ditzingen 1991), p. 67.

<sup>479</sup> Zie over Matthias Claudius vooral Reiner Strunk, *Matthias Claudius: Der Wandsbecker Bote* (Stuttgart 2014).

gebaseerd op diens gedichten.<sup>480</sup> Ook Claudius' leven was getekend door de vele sterfgevallen onder zijn dierbaren. Als elfjarige maakte hij het verlies van twee broers en een zuster mee. Op twintigjarige leeftijd verloor hij zijn broer nadat beiden een pokkeninfectie opliepen waarvan alleen Matthias herstelde. Als vader verloor hij zijn tweede dochter. Beide verliezen waren schokkende gebeurtenissen. Navrant detail bij de dood van zijn broer was het feit dat hij naar aanleiding van diens dood op de universiteit waar beiden studeerden een geleerde verhandeling diende te houden voor het kritische gehoor van de voltallige universitaire gemeenschap over dood en sterven. Het mondde uit in zijn eerste publicatie, getiteld *Ob und wie weit GOtt den Tod der Menschen bestimme, bey der Gruft seines geliebtesten Bruders Herrn Josias Claudius der Gottesgelahrtheit rühmlichst Beflissenen welcher zu Jena den 19ten des Wintermonats 1760 seelig verschied von M. Claudius, der teutschen Gesellschaft zu Jena ordentlichen Mitgliede*. Echt rouwen kon hij pas in een persoonlijker gedicht:

Ich mag heut nicht im Dichterschmuck erscheinen,  
Mein Lied sei traurig, wie mein Herz!  
O lieber Leser, höre meinen Schmerz  
Und habe Lust, mit mir zu weinen ...<sup>481</sup>

Claudius stelde zich de dood voor als een persoon met wie te communiceren viel, die hij aanduidde als Freund Hain en aan wie hij de eerste uitgave van zijn verzamelde werken opdroeg, zoals ook te zien is op de kopergravure waarmee hij het titelblad illustreerde: zie *fig.* 28.

Claudius' opvatting over de dood stond dicht bij de Oudheid dan bij de christelijke cultuur die hem als domineeszoon en theologiestudent vertrouwd was. Aanknopen bij de troostende doodsvoorstelling van Lessing en Herder was de dood voor hem niet de straf voor de zonde, maar een vriendelijk personage, de schone jongeling en broeder van de slaap uit de Griekse oudheid. Maar anderzijds wilde hij de werkelijkheid niet door illusies vervangen en de dood recht in de ogen zien, en koos hij in plaats van de jeugdige jongeling met de fakkel voor de knekelman met de zeis, een figuur die hem van kinds af aan vertrouwd was: "So steht er in unsrer Kirch", und so hab' ich 'n mir immer von klein auf vorgestellt", en "Er ist auch so, dünkt mich, recht schön, und wenn man ihn lange ansieht, wird er zuletzt ganz freundlich

---

<sup>480</sup> Wolff, p. 143.

<sup>481</sup> Strunk, p. 34.



aussehen".<sup>482</sup> Strunk vermeldt dat in dit vriendelijke doodsbeeld zeker ook Claudius' ervaring meespeelde van de ernstige ziekte waarvan hij onverwacht herstelde en waaraan hij een gedicht wijdt dat enerzijds de barmhartigheid van de dood beschrijft, en anderzijds ook aan God en de hemel de vereiste ruimte geeft.<sup>483</sup>

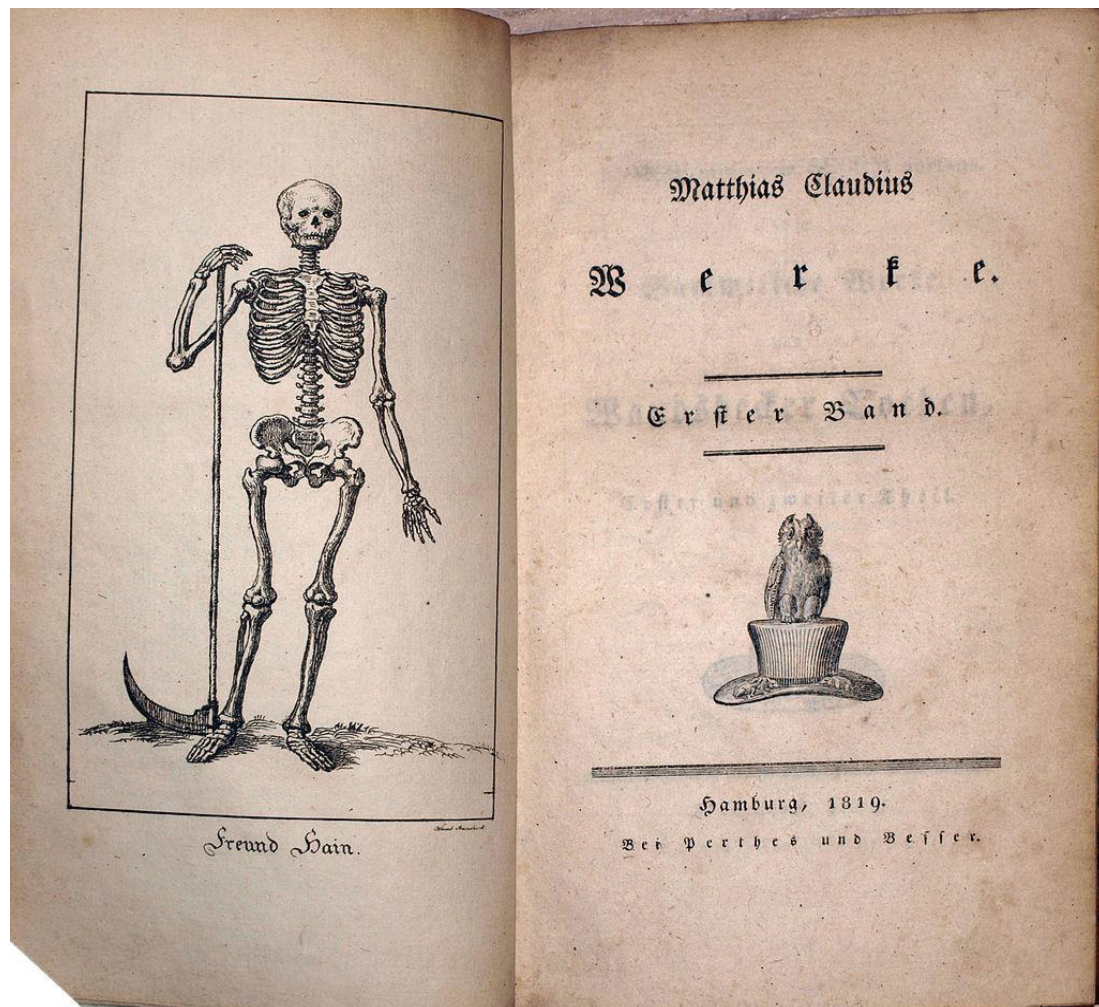


Fig. 28. Kopergravure uit Matthias Claudius, *Werke*. Erster Band (Hamburg 1819).<sup>484</sup>

Claudius' opvatting van de dood is dus een mengsel van realisme als kind van de Verlichting, en het vriendelijke beeld uit de Oudheid dat in de aanloop naar de Romantiek gangbaar begon te worden. Het beeld van de knekelman is vermengd met het beeld van de broeder van de

<sup>482</sup> Strunk, p. 108f.

<sup>483</sup> Zie hiervoor Strunk, p. 110.

<sup>484</sup> Matthias Claudius, *Werke*, Bd. 1, titelpagina en frontispice. De opdracht luidt: 'Das erste Kupfer ist Freund Hain. Ihm dedizier ich mein Buch, und Er soll als Schutzheiliger und Hausgott vorn an der Haustüre des Buchs stehen'. Claudius voegde hier aan toe: 'Ich habe die Ehr Ihren Herrn Bruder zu kennen, und er ist mein guter Freund und Gönner'. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-wandsbecker-bote-5206/3>

slaap. Een van de gedichten waarin beide aspecten worden uitgedrukt is het gedicht “Der Tod und das Mädchen”. Claudius schreef het gedicht in 1774 op verzoek van zijn vriend en uitgever van de *Göttinger Musenalmanach*, Johann Heinrich Voss (1751-1826), ten behoeve van deze dichtbundel. Een jaar later werd het door Claudius zelf gepubliceerd in zijn uitgave *Asmus omnia sua secum Portans oder sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen*.<sup>485</sup>

Het gedicht van Matthias Claudius toont de ontmoeting van een jonge vrouw met de Dood in de gedaante van een skelet (*Knochenmann*). Tussen beide ontspint zich een dialoog:

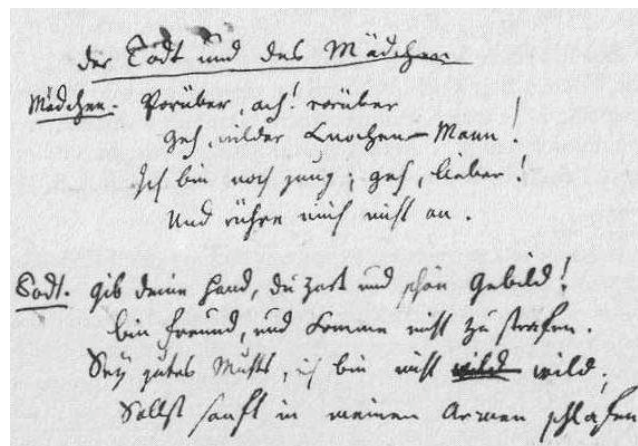
*Der Tod und das Mädchen:*

DAS MÄDCHEN:

Vorüber! Ach, vorüber!  
Geh wilder Knochenmann!  
Ich bin noch jung, geh, Lieber!  
Und rühre mich nicht an.

DER TOD:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!  
Bin Freund, und komme nicht zu strafen.  
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,  
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!<sup>486</sup>



Claudius' brief aan J.H. Voss (1774), fragment.

Er is sprake van personificatie van de dood en er is een dialoog. Het angstige en om mededogen smekende meisje verzet zich en de Dood tracht haar gerust te stellen, te troosten en over te halen. Hij ontpopt zich als zachtzinnige en liefhebbende trooster en uiteindelijk wordt hij de zachtaardige broeder van de slaap – een heel ander beeld dan men aantreft in de dodendansen van Manuel en Grien. Ook ontbreekt in het gedicht de agressieve erotisering die op de afbeeldingen te zien is. Er is een tafereel van ‘vriendschappelijke intimiteit’ ontstaan.<sup>487</sup>

Op de dialoog die zich afspeelt tussen het meisje en de dood zijn mijn inziens twee visies mogelijk. De dialoog vindt plaats tussen het meisje in strofe 1 en de dood in strofe 2, of tussen het meisje en de dood in beide strofen, waarbij zich in de loop van het gedicht een

<sup>485</sup> ‘Der Tod und das Mädchen’, *Freiburger Anthologie - Lyrik und Lied*. Digitale Dokumentation von lyrischen Kurztexten. Editions-geschichte en Quellenverzeichnis.

<http://www.lyrik-und-lied.de/ll.pl?kat=typ.show.poem&ds=2621>.

<sup>486</sup> Matthias Claudius, *Werke in einem Band*. Entstanden zwischen 1770 und 1775. Erstdruck der Sammlung (Hamburg 1775). Hrsg. v. Jost Perfahl [Erster und zweiter Teil] (München 1976), p. 86f.

<http://www.zeno.org/nid/20004656113>

<sup>487</sup> Aldus Strunk, p. 120.

ontwikkeling voltrekt. In het laatste geval lijkt sprake van een vorm van retorische personificatie. De spreker richt zich tot een zwijgende gesprekspartner of laat zich door een zwijgende gesprekspartner aanspreken. In de twee strofen zien we twee beelden van de dood. In de tweede regel van strofe 1 wordt hij aangesproken als de “wilder Knochenmann”, het weerzinwekkende skelet uit de middeleeuwen, dat in de derde regel “Lieber” wordt genoemd.<sup>488</sup> In strofe 2 toont de dood zich een vriend, die geen straffer wil zijn en uitnodigt in zijn armen te slapen. We herkennen Lessings verzet tegen de christelijke strafopvatting,<sup>489</sup> alsmede Claudius’ getemde knekelman uit de kerk in zijn kindertijd.<sup>490</sup> In de dramatische dialoog ondergaat de dood dus een gedaanteverwisseling. Ook het metrum verandert met de metamorfose: jambisch in strofe 1 en dactylisch in strofe 2. Claudius’ doodsvoorstelling zoals weergegeven in het gedicht lijkt overeen te komen met de ambivalentie die ook te zien is in de eerdere beschrijving van zijn beleving: “...wenn man ihn [den Tod] lange ansieht, wird er zuletzt ganz freundlich aussehen”.

---

<sup>488</sup> Over de betekenis van dit Lieber of lieber zijn de meningen verdeeld, zo ook over de vraag of het voorafgegaan wordt door een komma. Het voert te ver er hier nader op in te gaan. Zie Urmoneit, p. 47.

<sup>489</sup> “Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte, ohne Offenbarung, schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte”. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Bd. 6 (München 1970), p. 454-462. [www.zeno.org/nid/20005266688](http://www.zeno.org/nid/20005266688).

<sup>490</sup> “Ist’n schönes Bild, und erinnert einen so tröstlich an Hain seine Familie und namentlich an seinen Bruder; wenn man sich da so den Tag über müde und matt gelaufen hat und kommt nun den Abend endlich so weit daß man's Licht auslöschten will – hat man doch nun die Nacht vor sich wo man ausruhen kann! und wenn's denn gar den andern Morgen Feiertag ist!! 's ist das wirklich ein gutes Bild vom Hain; bin aber doch lieber beim Knochenmann geblieben. So steht er in unsrer Kirch', und so hab' ich 'n mir immer von klein auf vorgestellt daß er auf'm Kirchhof über die Gräber hinschreite, wenn eins von uns Kindern 's Abends zusammenschauern tat, und die Mutter denn sagte: der Tod sei übers Grab gangen. Er ist auch so, dünkt mich, recht schön, und wenn man ihn lange ansieht, wird er zuletzt ganz freundlich aussehen.” Matthias Claudius, “Dedikation” in *Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-wandsbecker-bote-5206/3>.





**Fig. 29.** Moritz von Schwind (1804-1871), *Der Tod und das Mädchen* (1824), potlood, 23 x 18,5 cm.

### *Het lied en het kwartet*

In februari 1817 componeerde de toen twintigjarige Schubert het lied “Der Tod und das Mädchen” op de tekst van Claudius. Hij neemt de structuur van twee strofen over, zij het dat niet zozeer sprake is van een strofeliëd, maar van kleine doorgecomponeerde scènes.<sup>491</sup> Dietrich Fischer-Dieskau spreekt in dit verband van “Wechselgesang”.<sup>492</sup> Schubert voorzag de dialoog tussen het meisje en de dood van een piano-introductie en een piano-naspel, beide bestaande uit akkoordherhalingen in dactylisch ritme.<sup>493</sup> Dit ritme (één lange en twee korte notenwaarden), gecombineerd met een monotone bovenstem, komt in Schuberts liederen regelmatig voor binnen de context van de dood. Hier heeft het met zijn langzame, gedragen

---

<sup>491</sup> Aldus *Reclams Musikführer: Franz Schubert* [zie noot 478], p. 67: “[...] es sind wohl nicht zufällig sämtlich keine Strophenlieder, sondern kleine durchkomponierte Szenen”.

<sup>492</sup> Fischer-Dieskau, p. 168.

<sup>493</sup> Zoals hierboven opgemerkt, kan de dialoog tussen twee strofen ook gezien worden als een zich ontwikkelende interne dialoog binnen de strofen. Het feit dat Schubert beide strofen door dezelfde stem laat zingen pleit voor deze zienswijze. Hierop wordt later in dit hoofdstuk teruggekomen.

tempo als van een langzame stapdans, het karakter van een treurmars.<sup>494</sup> Het is wat Henriette Sanders in haar dissertatie over de muzikale semantiek in Schuberts liederen de “Schreitfigur der Unterwelt” noemt en Paul Mies de “Figur des Todes”.<sup>495</sup> Sanders wijst er bovendien op dat de dactylische doodsfiguur in Schuberts liederen verwant is aan het onderwereldtopos in de opera, zoals in Mozarts *Don Giovanni* en Monteverdi’s *Orfeo*. Wolff spreekt in dit verband van het orakeltopos uit de achttiende-eeuwse opera seria.<sup>496</sup> Stemmen uit de onderwereld zingen, net als orakels, per traditie op één toon.

De inleidende piano-introductie in d, door Fischer-Dieskau getypeerd als de geheime hartslag waarmee Schuberts ritme zich aan de tred van de dood aanpast en waarmee hij een rust uitdrukt die alleen de dood toekomt, is te zien als het doodsritme.<sup>497</sup>

**Muziekvoorbeeld V.1.** Piano-introductie uit het lied “Der Tod und das Mädchen”:



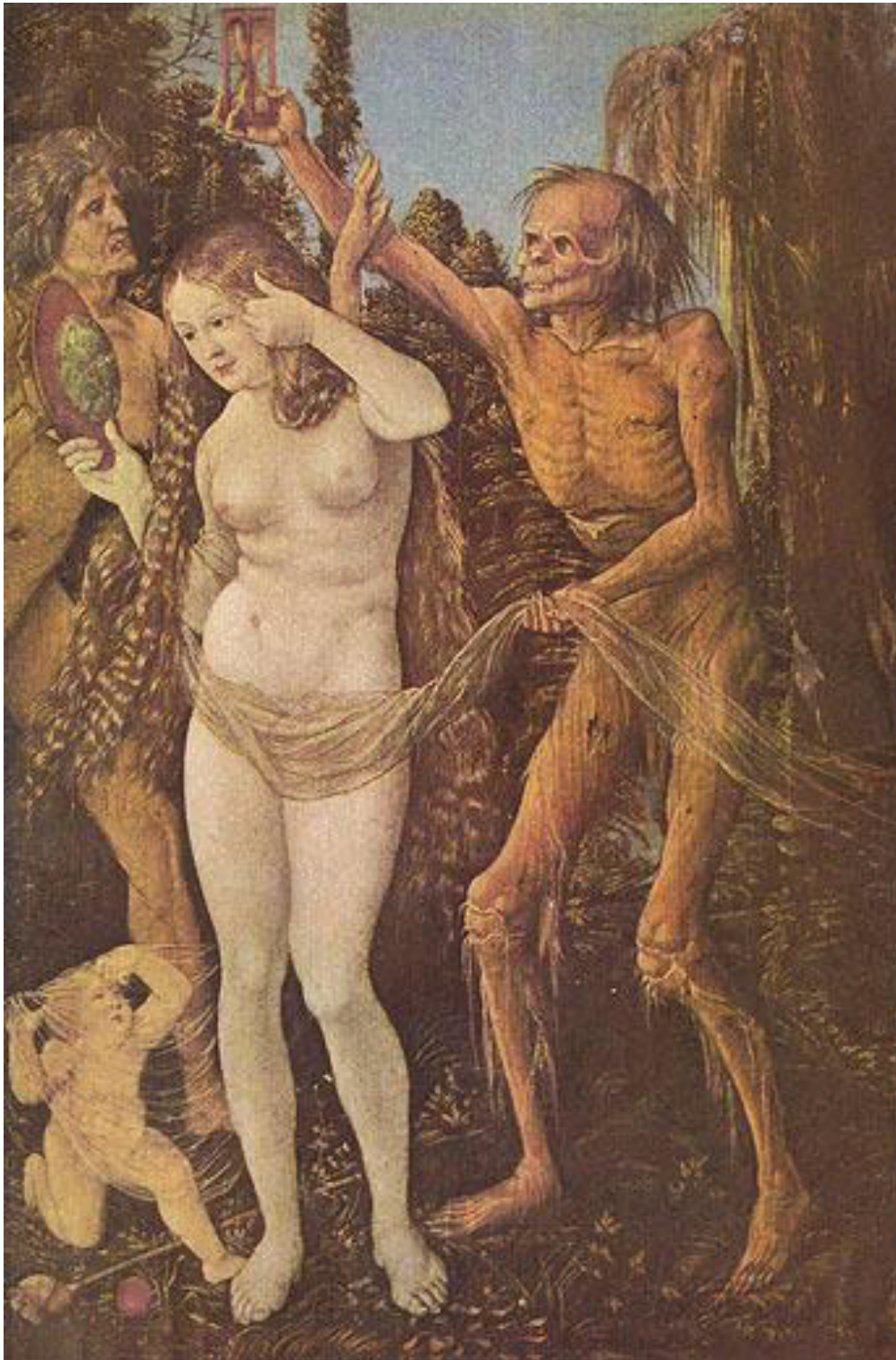
In die introductie werpt de dood als het ware zijn schaduw vooruit. Het is alsof het meisje in de spiegel kijkt, zoals op een van de schilderijen van Hans Baldung [Grien], en de dood achter zich ziet staan (zie fig. 30). Zij reageert in de eerste scene met ontsteltenis, agitatie en wanhopig verzet, hoorbaar in het ritme van haar vers. Tekst en melodie staan dicht bij elkaar. Met het verzet stijgt de melodielij. Wanneer het tempo vertraagt en de melodielij daalt, ook in de begeleiding, lijkt het meisje haar verzet geleidelijk op te geven. Uiteindelijk spreekt zij de wilde “Knochenmann” aan met “Lieber”.

<sup>494</sup> Het staat hier symbool voor de dood, maar is er niet vanzelfsprekend mee verbonden.

<sup>495</sup> Sanders, p. 154ff; Paul Mies, *Der Meister des Liedes* (Berlin 1928), p. 260f.

<sup>496</sup> ‘When the gods predict the inevitable – and this is frequently a death sentence – the solemn voice of the oracle pronounces the verdict in a liturgical recitation-tone.’ Wolff, p. 156. Schubert demonstreert hier een virtueuze toepassing van het opera-vocabulaire, aldus Wolff, p. 159.

<sup>497</sup> “Und natürlich ist dabei zuerst an jenen geheimen Herzton zu denken, mit dem Schuberts Rhythmus eine Ruhe ausdrücken kann, die allein dem Tode zukommt. Er basiert auf einem langen und zwei kurzen Notenwerten”. Fischer-Dieskau, p. 168. Voor- en naspel zijn ook wel als dansritme geduid, zoals de pavane. Dit zou dan verwijzen naar de oorsprong in de dodendans. Urmoneit, p. 55.



**Fig. 30.** Hans Baldung [genannt Grien] (1484/5-1545), *Die drei Lebensalter und der Tod* (1510)  
Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wenen.

In de tweede scene, die beheerst wordt door het doodsrithme, is de dood aan het woord. Op plechtige, declamatorische toon zegt hij: “ik ben een vriend en kom niet om te straffen.”

Van afschrikwekkend skelet wordt hij tot trooster, in wiens armen het meisje zacht kan inslapen. Behalve in het dactylisch ritme wordt de stem van de dood ook uitgedrukt in een recitatief met psalmodiërende toonherhalingen in een laag register.<sup>498</sup>

Schubert koos voor zijn lied de toonsoort d, maar eindigt in D. Over het algemeen wordt d mineur gebruikt voor het uitdrukken van melancholie, variërend van melancholische vrouwelijkheid (Schubart, Schilling), extreme melancholie (Galeazzi), melancholie (Gräffer, Gathy), melancholische depressie (Hand), diepe melancholie (Herloszsohn).<sup>499</sup> John Reed heeft een dramatischer opvatting: “The basic idea seems to be man’s courage and resolution in a struggle against fate, the elements, conscience and death”.<sup>500</sup> Het lied eindigt in D, de triomferende toonsoort.<sup>501</sup> Triomfeert de dood of is er sprake van berusting? Sanders wijst op een tweede betekenis van D, wanneer deze toonsoort voorkomt in combinatie met d, zijn mineur-variant:

Wenn in einem Lied von einem menschlichen Schicksal – einem charakteristischen d-moll-Thema, [...] – und von der Ergebung in das Schicksal gesprochen wird, gesellen sich d-moll und D-dur zueinander, derart, dass das D-dur an den Textstellen auftritt, in denen das Ich sich mit seinem Schicksal abzufinden weiß, oder es zu mindestens versucht. Gelegentlich, und zwar in die letzte Schaffensperiode, tritt D-dur auf in Beziehung zu Themen der Beherrschung des Schicksals oder der Ergebung in das Schicksal.<sup>502</sup>

In het lied wordt gemoduleerd naar D op het moment dat de dood probeert het meisje gerust te stellen, en haar een zachte slaap voorspiegelt. Afhankelijk van wie als protagonist wordt beschouwd kan deze majeur-passage opgevat worden als geruststelling dan wel als een innerlijke berusting of manier om zichzelf gerust te stellen. In het ene geval moeten de twee verzen toegeschreven worden aan een dialoog tussen twee personen – het meisje en de Dood –, in het andere geval betreft het een innerlijke dialoog van één persoon, het meisje (vgl. p. 221, voetnoot 493).

---

<sup>498</sup> Het eerder genoemde orakeltopos uit de achttiende-eeuwse opera seria. Vergelijk ook de Commentatore in Mozarts opera *Don Giovanni*, die overigens ook in d (Mozarts wraaktoonsoort) begint maar eindigt in D. In dit verband kan men een vergelijking trekken met de reciteertoon die Mozart voor zijn *Maurerische Trauermusik* gebruikt (daar de *tonus peregrinus*) om dood en duisternis uit te drukken, maar ook de overgang naar leven en licht (zie p. 178ff.).

<sup>499</sup> Vgl. Steblin (zie Bibliografie).

<sup>500</sup> Reed, p. 485f.

<sup>501</sup> Steblin, p. 238ff.

<sup>502</sup> Sanders, p. 60.



*Het kwartet: de tred van de dood*

Op 31 maart 1824 schreef Schubert een beroemd geworden brief aan zijn vriend Leopold Kupelwieser:

Ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, u. der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe u. Freundschaft nichts biethen als höchsten Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? ‚Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie, nimmer und nimmermehr‘, so kann ich wohl jetzt alle Tage singen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen, u. jeder Morgen kündigt mir nur den gestrigen Gram.<sup>503</sup>

In 1822 bleek de componist een syfilisbesmetting opgelopen te hebben. Hij was 27, wist dat hij aan een dodelijke ziekte leed en dat zijn gezondheid snel achteruit ging en voelde zich de ongelukkigste mens op de wereld. Desondanks steeg zijn productie. In dezelfde brief kondigde hij ook de voltooiing aan van twee strijkkwartetten en een plan voor het componeren van een nieuw kwartet. Eind maart had hij twee kwartetten en een octet gereed. In het strijkkwartet in d, voltooid op 31 maart en bijgenaamd “Der Tod und das Mädchen”, gebruikte hij het psalmodiërend recitatief uit het lied als materiaal voor het variatiethema in het langzame deel, geschreven in de toonsoort g.

Het strijkkwartet is wel gezien als een afspiegeling van Schuberts gemoedstoestand. Inderdaad leed zijn gezondheid onder de in 1822 opgelopen syfilisbesmetting, hadden zijn opera's geen succes en was er voortdurend geldgebrek. Maar ook andere zaken hielden hem bezig. Hij wilde een groot instrumentaal werk schrijven en zag de twee kwartetten als een voorbereiding, zo schrijft hij in dezelfde brief. De orkestrale opening van het strijkkwartet zou hier ook op kunnen wijzen. Het is onbekend of het kwartet is beïnvloed door de biografische context. Over een eventuele programmatische inhoud verschillen de meningen.<sup>504</sup> De vraag is zelfs gesteld of de componist wel met het liedthema bezig was toen hij aan het kwartet begon. Van hemzelf weten we daarover niets. Misschien had hij geen programmatische bedoelingen. Toch is er wel een duidelijke relatie tussen lied en kwartet die verder gaat dan de variaties in

---

<sup>503</sup> Valentin, p. 71ff.

<sup>504</sup> Wolff, p. 164.

het langzame deel. Basis voor de variaties is de thematiek uit het lied, maar ook de andere delen bevatten associaties met motieven uit het lied. Zo opent het eerste deel met een ritmisch motief van geagiteerde triolen dat overeenkomt met en, naar we mogen aannemen, ontleend is aan het lied.

**Muziekvoorbeeld V.2.** Schubert, Strijkkwartet nr. 14, D 810, ritmisch motief eerste deel.



In het lied dient het als begeleiding van het angstige en wanhopige meisje:

**Muziekvoorbeeld V.3.** Ritmisch motief in D 531.

In het kwartet krijgt het de functie van een ritmisch grondmotief (motto) voor het gehele eerste deel, met steeds andere tempi en harmonisatie om de verschillende emoties van het meisje te verbeelden: geagiteerd en angstig (“vorüber, ach vorüber”), smekend, en tegen het eind haar verzet opgevend (rühre mich nicht an”).<sup>505</sup>

**Muziekvoorbeeld V.4.** Ritmisch motief in D 810.

<sup>505</sup> Voor een gedetailleerde analyse, zie Hefling / Tartakoff.

Waar in het eerste deel de angst en het verzet van het meisje doorklinkt, is in het tweede deel de dood aan het woord. Opvallend genoeg koos Schubert hiervoor niet de toonsoort van het lied, maar gaf hij de voorkeur aan g. Aan deze toonsoort worden verschillende stemmingen toegeschreven, zoals liefelijkheid en klaaglijkheid (Mattheson), ongenoegen (Schubart), tederheid (Castel-Blaze), wanhoop (Eckhardt), melancholie en vreugde (Hand).<sup>506</sup> Sanders duidt g onder meer als blik in de afgrond, tragiek, maar ook vertwijfeling en berusting.<sup>507</sup> In het algemeen kan men wellicht spreken van ‘berustende melancholie’.

Voor het kwartet gebruikte Schubert twee liedfragmenten van elk acht maten: de piano-introductie en de pianobegeleiding bij een deel van het tweede couplet (beide met het motief van de dood). Daartussen componeerde hij een overgang van nog eens acht nieuwe maten en dit geheel werd het variatiethema, gevolgd door vijf variaties en een coda. Hij beperkte zich dus tot het aandeel van de dood, waarmee de toon voor de variaties is gezet: ernstig en somber, maar ook vriendelijk, zacht en troostrijk. Na de plechtige, monotone voordracht van het doodsthema volgen de variaties, vier in mineur en één in majeur. De variaties laten een voortdurend spel met ritmes en motieven uit het lied horen.

*Variatie 1* is een pas de deux tussen het meisje en de dood. Onder begeleiding van het triolenmotief in de middenstemmen is in de zingende partij van de eerste viool de opwinding van het meisje hoorbaar, terwijl de cello het doodsmotief (herkenbaar aan het dactylisch ritme) tokkelt:

**Muziekvoorbeeld V.5.** Schubert, D 810, var 1.

The image shows a musical score for Violin I and Cello. The Violin I part is in G major, 3/4 time, and consists of five measures. The Cello part is in G major, 3/4 time, and consists of five measures. The Cello part is marked with 'pizz.' and 'pp'. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Cello part has a rhythmic pattern of eighth notes.

In *variatie 2* zingt de cello het thema lichtelijk gevarieerd. De onrust in de bovenstemmen neemt toe. Het dactylisch ritme verwordt in *variatie 3* tot een diabolische galop voor vier stemmen, afgewisseld door een geheimzinnige dialoog tussen de buitenstemmen. *Variatie 4* is de enige in majeur, met het meisje als soliste, delicaat begeleid door haar partners. Deze gaat geruisloos over in *variatie 5*, waar de melodie in de twee middenstemmen klinkt. De onrust

<sup>506</sup> Steblin, p. 273ff.

<sup>507</sup> Sanders, p. 73f.

neemt toe en in de coda is de overgave een feit. In de afsluitende zes maten klinkt driemaal een “schlafen”, troostend en verzoenend. De toonsoort is inmiddels G geworden, en vormt daarmee (net als de D-majeur afsluiting in het lied) een positieve tegenhanger van zijn mineur variant.

Een opvallend motief in het Scherzo is de chromatisch dalende lijn (*lamento*) in de bas, later overgenomen door de bovenstem; daarnaast hoort men vrijwel onafgebroken syncopes, stevige accenten en dissonanten:

**Muziekvoorbeeld V.6.** D 810, Scherzo: dalende lijn in de cello.



**Muziekvoorbeeld V.7.** D 810, Scherzo: dalende lijn in de bovenstem.



In de laatste drie maten uit de baslijn herkent men een motief dat sinds de Renaissance eeuwenlang is gebruikt is als symbool voor de dood: de chromatisch dalende kwart, waartoe ook de verminderde of overmatige kwart gerekend moet worden, een motief dat een gevoel van diepe droefheid teweeg zou brengen. Bach en Mozart zouden door dit doodsmotief achtervolgd zijn, maar ook negentiende-eeuwse operacomponisten maakten er gebruik van. Al in 1945 waarschuwde Robert Müller-Hartmann ervoor dat men het motief niet altijd met de dood dient te verbinden: de (tekstuele) context is bepalend.<sup>508</sup>

In de eerste drie delen van het kwartet treffen we de nodige doodssymboliek of doodsangst aan. Het laatste deel (*presto*) is een tarantella in rondo-vorm en dit gegeven versterkt de gedachte dat het hele kwartet over de dood gaat. De tarantella is immers de legendarische rituele dans die waanzin en dood moest voorkomen. Volgens de legende leefde in de regio van Taranto een grote spin, de tarantula, waarvan de beet waanzin veroorzaakte, die alleen kon bedaren door te dansen op de muziek van de tarantella, totdat de dansers van uitputting in elkaar zakten.<sup>509</sup> Het waanzinnige dansritme staat in groot contrast tot het

<sup>508</sup> Müller-Hartmann, *passim*.

<sup>509</sup> Hefling & Tartakoff, p. 85.



tweede, langzame deel waar de dood uiteindelijk een trooster werd. De wilde jacht voert nu meedogenloos en onvermijdelijk naar het einde. De coda zweept op tot steeds grotere waanzin, om uiteindelijk tot stilstand te komen in de drie akkoorden van de slotcadens in mineur: hier lijkt de dood tenslotte te overwinnen.

Tot slot van deze beschouwing wil ik terugkomen op de gebruikte retorische figuren in de dialoog. Het lied kan opgevat worden als een dialoog tussen twee personen, waarbij de dood gepersonifieerd is, dus niet als persoon bestaat. Het meisje spreekt in het eerste vers tot een denkbeeldig persoon. Dit is *apostrophe*. In het tweede vers laat zij een denkbeeldig persoon tot zich spreken. Dit is *prosopopoeia*. Er is dan sprake van twee dialoogvormen in één lied. Het geheel zou echter ook opgevat kunnen worden als één innerlijke dialoog, waarbij de protagonist zijn eigen opvattingen of gevoelens vertolkt, *sermocinatio*, of waarbij de protagonist een gesprek met zichzelf voert, *dialogismus*. Men herinnere zich de troostende functie van dergelijke dialogen die in het hoofdstuk over Johann Hermann Schein ter sprake kwamen.

Op grond van de bovengenoemde waarnemingen kan worden vastgesteld dat Schubert de volgende muzikale middelen gebruikt om de ontmoeting van het meisje met de dood uit te drukken: (a) het dactylisch ritme, aangeduid als doodsritme, in zowel lied als kwartet; (b) quasi-psalmodiërende toonherhalingen, afkomstig uit het achttiende-eeuwse opera-idioom; (c) de mineurtoonsoorten d en g, elk afgesloten met de gelijknamige majeur-variant; (d) de *lamento*-bas in het *Scherzo* van het kwartet, afgesloten door de chromatisch dalende kwart en (e) de retorische personificatie van de dood.

Na *Der Tod und das Mädchen* met zijn troostende classicistische voorstelling van de dood als slaap verwerkte Schubert twee jaar later in zijn Novalisliederen teksten met een romantische doodsvoorstelling. De vraag kan gesteld worden of Schubert bepaalde uitdrukkingwijzen voor de dood hanteerde, afhankelijk van zijn doodsvoorstelling. Teneinde deze vraag te kunnen beantwoorden zullen in de volgende paragraaf de betreffende liederen nader worden bestudeerd.

## V.2. Dood en mystiek: twee Schubertliederen op tekst van Novalis

Met het verstrijken der jaren verschoof in de kring waarin Franz Schubert verkeerde ook de literaire belangstelling. Vanaf 1818 maakte de componist deel uit van een “Lesegesellschaft” van dichters en intellectuelen waarin onder meer vroeg romantische en eigentijdse dichters als Friedrich Schlegel en Novalis gelezen werden.<sup>510</sup> Over de vraag wanneer Schubert de gedichten van Novalis leerde kennen bestaan slechts speculaties. Novalis was in die jaren nog nauwelijks bekend in Wenen, maar het verschijnen van een Weense heruitgave van zijn poëzie in 1815 inspireerde de leeskring wellicht de gedichten ter hand te nemen die al eerder verschenen waren in de *Musen-Almanach* uit 1802.<sup>511</sup> Mogelijk was dit voor Schubert de prikkel om zich (weer) te verdiepen in de vroeg-romantische dichters uit de kring rondom Friedrich Schlegel.<sup>512</sup>

Uit de gedichten van Novalis selecteerde de componist in 1819-1820 zes exemplaren die de basis vormden voor zes liederen: één ‘Marialied’ en vijf hymnen. Kenmerkend voor de teksten is een extatische, erotisch geladen religiositeit en een preoccupatie met de dood. Naast de liefde is de dood in alle hymnen aanwezig, zij het op een andere manier dan in *Der Tod und das Mädchen*.

### *Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1801)*

Novalis is het pseudoniem dat Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, exponent van de Duitse Vroegromantiek, koos voor een deel van zijn oeuvre.<sup>513</sup> Novalis was de geslachtsnaam van een van zijn voorvaders uit de twaalfde eeuw. De betekenis van het woord ‘Novalis’ heeft te maken met het ontginnen van nieuw land, iets wat Friedrich von

---

<sup>510</sup> Richard Kramer, *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song* (Chicago and London 1994), p. 215.

<sup>511</sup> Novalis: Geistliche Lieder I-VII, *Musenalmanach für das Jahr 1802*, hrsg. von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck (Tübingen 1802), p. 35, 160, 162 en 189-204; *Novalis Schriften*, hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel, 2 Bde. (Wien 1820). [Nachdruck der ›Schriften‹, 3. Auflage 1815]; Dürr, p. 111.

<sup>512</sup> John Reed meent dat Schubert het werk van Novalis in 1819 leerde kennen toen zijn sympathie voor transcendente wijzen van denken een religieuze wending nam. Zie Reed, p. 272.

<sup>513</sup> Biografische informatie is met name ontleend aan: Gerhard Schulz, *Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs* (München 2011); Hans-Joachim Mähl, Hardenberg, ‘Georg Friedrich Philipp Freiherr von’, *Neue Deutsche Biographie* 7 (1966), p. 652-658; Lisa Feurzeig, *Schubert’s Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism* (Ashgate: Farnham 2014); Novalis, *Henry von Ofterdingen: A Romance* (Dover Thrift Editions 2015). Zie ook de volgende websites:

<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118588893.html>;

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Novalis/Biographie>.

Hardenberg ook hoopte te bereiken.<sup>514</sup> Hij was het tweede kind en de eerste zoon uit een gezin met elf kinderen, zeven zonen en vier dochters. Van deze elf kinderen overleefde slechts één zoon zijn ouders.<sup>515</sup> Ook Friedrich overleefde zijn ouders niet. Het klimaat waarin hij opgroeide werd getekend door piëtistische vroomheid. Zijn vader, directeur van de zoutmijnen van het keurvorstendom Saksen, had zich als belangstellende aangesloten bij de Herrnhuter broedergemeente, een piëtistische opwekkingsbeweging.

Hardenberg studeerde rechten en filosofie in Jena, Leipzig en Wittenberg. In die jaren raakte hij bevriend met Friedrich Schlegel en Johann Gottlieb Fichte, die een grote invloed op hem uitoefenden. Na afsluiting van zijn rechtenstudie leerde hij op 17 november 1794 tijdens zijn eerste dienstreis in Tennstedt de tien jaar jongere Sophie von Kühn kennen. Zij was slechts 12 jaar en 8 maanden, hoewel Hardenberg meende dat ze 14 was. Bij de eerste aanblik werd hij op slag verliefd. In een niet bewaard gebleven brief schreef hij aan zijn broer Erasmus dat vijftien minuten zijn leven voor goed bepaald hadden.<sup>516</sup> Na deze ontmoeting zou zijn bestaan voortaan om haar draaien.<sup>517</sup> In het voorjaar van 1795 volgde de verloving. Maar in november van dat jaar werd Sophie ernstig ziek en op 19 maart 1797 overleed ze aan tuberculose. Een maand later, op 16 april, overleed Erasmus aan dezelfde ziekte. In 1800 werd Hardenberg zelf ziek en op 25 maart 1801 overleed ook hij aan tuberculose.

---

<sup>514</sup> Schulz 2011, p. 13 en 116. Zie ook Veronica G. Freeman, *The poetization of Metaphors in the Work of Novalis* (New York 2006), p. 159, noot 1.

<sup>515</sup> Schulz 2011, p. 43: „Krankheiten und Unglücksfälle dezimierten die große Familie rasch“.

<sup>516</sup> Zie Novalis: *Friedrich Freiherr von Hardenberg [...]* (Berlin 1930), p. 83: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/meyer\\_ernst1930\\_12\\_20/0088](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/meyer_ernst1930_12_20/0088). Erasmus had overigens zijn bedenkingen en was verontrust: “Du schreibst mir, eine Viertelstunde hätte Dich bestimmt; wie kannst Du in einer Viertelstunde ein Mädchen durchschauen? Noch überdies ein Mädchen von so ausserordentlichen Eigenschaften, wie Du mir jene beschreibst? Wenn Du mir ‚ein Vierteljahr‘ geschrieben hättest, so hätte ich noch Deine Talente in der Kenntnis des weiblichen Herzens bewundert, aber eine Viertelstunde, denke nur selbst an, eine Viertelstunde, das klingt gar zu wunderbar, da muss ich Leidenschaft, den ewigen Scharwenzel, dahinter suchen.”

<sup>517</sup> “Der erste Anblick dieser schönen und wunderbar lieblichen Gestalt entschied für sein Leben, ja man kann sagen, daß die Empfindung, die ihn durchdrang und beseelte, der Inhalt seines ganzen Lebens ward [...] Alle diejenigen, welche diese wunderbare Geliebte unseres Freundes gekannt haben, kommen darin überein, daß es keine Beschreibung ausdrücken könne, in welcher Grazie und himmlischen Anmut sich dieses überirdische Wesen bewegt, und welche Schönheit sie umglänzt, welche Rührung und Majestät sie umkleidet habe.” Brief van Ludwig Tieck in: Johannes Schlaf, *Novalis und Sophie von Kühn. Eine psychophysiologische Studie* (München 1906), p. 8.



Fig. 31. Gedenkplaat voor Sophie von Kühn tegen de kerkmuur van Grüningen.

Het verlies van Sophie, gecombineerd met de dood van zijn broer, veroorzaakte bij Hardenberg een existentiële crisis. In deze periode ontstond de literaire persoon ‘Novalis’. Hij gebruikte dit pseudoniem voor het eerst in april 1798 voor zijn eerste publicatie in het tijdschrift *Atheneum*. In een brief aan August Wilhelm Schlegel over een verzameling “Fragmente”, die hij ter publicatie toezond, verzocht hij deze uit te geven onder de naam ‘Novalis’.<sup>518</sup> ‘Novalis’ bleek meer dan een pseudoniem. De rouw om de overleden geliefde lijkt in deze nieuwe identiteit een cruciale plaats in te nemen.<sup>519</sup>

#### *Novalis en de dood*

Na Sophie’s dood hield Novalis van 18 april tot 6 juli 1797 een dagboek (*Journal*) bij, waarin hij zijn gevoelens – ook literair en filosofisch – verwerkte. De dood is hierin een centrale preoccupatie. Hij was voornemens haar te volgen in de dood en zo met haar herenigd te worden. Dit besluit duidde hij aan met *nachsterben*. Hiermee lijkt de dood voor hem de

<sup>518</sup> Mähl / Samuel, p. 661f: „Hätten Sie Lust öffentlichen Gebrauch davon zu machen, so würde ich um die Unterschrift *Novalis* bitten – welcher Name ein alter Geschlechtsname von mir ist, und gar nicht unpassend“.

<sup>519</sup> Bruce Donehower, *The birth of Novalis* (New York 2007), p. 1-10. Hij spreekt over ‘Hardenberg’s transformation’ en ‘the birth of Novalis’.

toegang tot een hoger, eeuwig leven te worden.<sup>520</sup> Zijn voornemen (*Entschluss*) om Sophie *nachzusterben* keert regelmatig in zijn dagboek en brieven terug.<sup>521</sup> Alles wordt in het vervolg door Novalis met Sophie in verband gebracht. Uit het *Journal* blijkt ook de grote eenzaamheid die hij ervoer:

Am Grabe war ich nachdenkend – aber meistens ungerührt. Seit einigen Tagen ängstigen mich diese Erinnerungen wieder – ich fühle mich unaussprechlich einsam in gewissen Momenten – so entsezlichen Jammer in dem, was mir begegnet ist. Beym Grabe fiel mir ein – daß ich durch meinen Tod der Menschheit eine solche Treue bis in den Tod vorführe – Ich mache ihr gleichsam eine solche Liebe möglich.<sup>522</sup>

Der ganze Tag ist heute im Holze und auf dem Felde zugebracht worden. Die lüsterne Fantasie des Morgens veranlaßte Nachmittags eine Explosion. [...] Das Einzige Gute fand ich heute – die Idee der unaussprechlichen Einsamkeit, die mich seit S[ophiens] Tode umgiebt – mit ihr ist für mich die ganze Welt ausgestorben – Ich gehöre seitdem nicht mehr hieher.<sup>523</sup>

Novalis' omgeving bemerkte zijn verandering. Schlegel schreef hierover aan Goethe:

[...] die schwärmerische Wendung die ihm der Tod seiner jungen Geliebten, des Fräuleins von Kühn, gegeben hat, macht ihn noch liebenswürdiger, da ein so ausgebildeter Geist sie unterstürzt, oder ihr das Gegengewicht hält. Seine Schwermuth hat ihn mit doppelter Thätigkeit in die abstraktesten Wissenschaften gestürzt: seine innere Unruhe verrät sich dabey durch die Menge und Neuheit seiner eigenthümlichen Ansichten.<sup>524</sup>

---

<sup>520</sup> “Kann ich im Ernst Sophiens Schicksal beklagen? Ist es nicht ein Vorzug für sie, ist nicht ihr Tod und mein Nachsterben eine Verlobung im höhern Sinn? Gott hat mich und Sie für die schleichende Ansteckung der Gemeinheit bewahren – er hat Sie in eine höhere Erziehungsanstalt bringen [...]” Brief aan Caroline Just, 28 maart 1797. Zie Novalis, *Werke*, p. 624f.

<sup>521</sup> Een voorbeeld: “Heute war ich mehr als gewöhnlich, ängstlich bey dem Gedanken an S[ophie] – den ganzen Tag sehr warm – und schläfrig. [...] ]. Am Grabe war ich nicht gerührt – der Entschluß war lebhaft. Ich muß nur immermehr um Ihret Willen leben – für Sie bin ich nur – für mich und für keinen Andern nicht. Sie ist das Höchste – das Einzige. Wenn ich nur in jedem Augenblicke ihrer werth seyn könnte – Meine Hauptaufgabe sollte seyn – Alles in Beziehung auf ihre Idee zu bringen. *Journal*, 17-18 mei. [https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Novalis/nov\\_t000.html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Novalis/nov_t000.html).

<sup>522</sup> *Journal*, 19 mei.

<sup>523</sup> *Ibid.*, 9 juni.

<sup>524</sup> Vgl. Schulz 2011, p. 104; Novalis, *Schriften*, Band 4, p. 608.

Zoals uit de diverse citaten moge blijken is het *Journal* een verhelderend document om een indruk te krijgen van wat de dood van een geliefde in het gevoelsleven van een romanticus als Novalis teweegbracht. Zelfs zijn favoriete studiegebied brengt hij in verband met haar naam. Filosofie, en dus Sophie, is ‘de sleutel tot zijn zelf’. Er is sprake van een verregerende idealisering. Gerhard Schulz wijst op Novalis’ *Mythisierung der Braut*, het mythologiseren van zijn bruid, wat zijns inziens al vóór het overlijden van Sophie plaatsvond.<sup>525</sup> Vanaf de opening van het dagboek zijn religie, liefde, dood en erotiek aanwezig. Erasmus was op 16 april 1797 (zie boven), toen Goede Vrijdag, gestorven en Novalis begint zijn *Journal* op 18 april met de toevoeging “Osterfeyertag” (Derde Paasdag). De openingszin luidt “Früh sinnliche Regungen”, wat klinkt als een erotische toespeling.<sup>526</sup> Op de laatste dag van het *Journal* is hij mismoedig en refereert hij aan een gesprek over zelfmoord. Hij besluit het dagboek met de mededeling:

Ich will nach Kösen, um allein zu seyn. Sie bleibt immer mein einziges Gut. Menschen passen sich nicht mehr für mich, so wie ich nicht mehr unter die Menschen passe.<sup>527</sup>

Zo krijgt Sophie een plaats in zijn literaire, filosofische, religieuze en mystieke universum. Schulz vat de thematiek van het hele dagboek als volgt samen:

Wie in einer Ouvertüre also sind in diesen ersten Zeilen die Hauptmotive des ganzen Tagebuchs – Trauer, Liebe, Sinnlichkeit, Philosophie, Literatur, Selbstexperimentation, Autosuggestion und Messianismus - bereits beieinander, und man wird nicht umhinkönnen in diesem scheinbar ganz dem persönlich-biographischen Diskurs angehörenden Dokument etwas vom komponierenden Künstler wirksam zu sehen.<sup>528</sup>

---

<sup>525</sup> “Die Mythisierung der Braut freilich ist Hardenbergs eigenes Werk, und zwar nicht erst seit ihrem Tode. Schon bald nach der ersten Bekanntschaft finden sich Andeutungen in seinen Briefen – „Mein Lieblingsstudium heißt im Grunde, wie meine Braut. Sofie heißt sie – Philosophie ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigensten Selbst“ –, Andeutungen, die vermuten lassen, dass Sophie und Philosophie, Eros und Idealismus für ihn von Anfang an ineinander übergingen. Aber erst im *Journal* vollzieht sich dann unmissverständlich die Einverleibung der Toten in ein messianisches Konzept. Die Geliebte wird Muse und Medium des männlichen Propheten und existiert, so mag es scheinen, nur noch um seinetwillen. Die *Unio mystica* also als männliche Augenwischerei und Selbstverklärung? Auch so ist sie betrachtet worden.” Schulz 2011, p. 93. Opmerkelijk is dat Schulz de mythologisering van Sophie aanduidt met ‘*unio mystica*’ een begrip uit de mystiek.

<sup>526</sup> *Journal*, 18 april.

<sup>527</sup> *Ibid.*, 5-6 juli.

<sup>528</sup> Schulz 2011, p. 94.

Erotiek en seksualiteit, ‘Sinnlichkeit’, zijn verbonden met niet-fysieke aspecten. Niet alleen zijn er regelmatig vrijmoedige erotische toespelingen, zoals in de opening van zijn dagboek, maar Novalis zoekt ook een verbinding tussen seksualiteit (*Wollust*) en geestelijke liefde, eten, religie en het avondmaal.<sup>529</sup> Later in dit hoofdstuk (zie p. 244f.) zal ik hierop terugkomen.

Het ligt voor de hand, te veronderstellen dat de heftige reactie op de dood van Sophie mede bepaald is door de achtergrond van Novalis, zoals zijn gezin van herkomst en de belangrijkste preoccupaties voor en ten tijde van haar dood. Al eerder werd het piëtistisch gezinsklimaat genoemd waarin hij opgroeide. In een artikel in de *Neue Deutsche Biographie* noemt Hans-Joachim Mähl naast Novalis’ piëtistische erfenis de ontwikkeling die hij doormaakte gedurende zijn filosofiestudies, waarbij het begrip liefde grenzeloze dimensies kreeg.<sup>530</sup> Desondanks betekende het verlies volgens Mähl ook “eine Wende seines Lebens”, “ein gewaltsames Korrektiv”. Het bracht Novalis ertoe, volledig op te gaan in een hogere wereld.

Toch werd de ‘empirische wereld’ niet helemaal losgelaten: Novalis leidde ook een burgerlijk leven. Naast de romantische, ietwat dweperige dichter, gepreoccupeerd met de dood en zijn besluit Sophie “nachzusterben”, was hij ook de ambtenaar die zich bezighield met de inspectie van de zoutmijnen, en de nabestaande die een nieuwe relatie begon: eind 1798 verloofde hij zich met zijn nieuwe liefde, Julie von Charpentier.

Novalis was een complexe persoonlijkheid die blijkbaar in twee werelden leefde, een gelukkig leven met zijn nieuwe, aardse liefde in het hier-en-nu en zijn ‘Entschluss’ en voortdurende gedachten aan de bovenwereld met Sophie. In januari 1799 schreef hij aan Friedrich Schlegel hoezeer hij zich geliefd en verbonden voelde met zijn nieuwe liefde en zijn dierbaren, dat hem een zeer interessant leven wachtte, maar dat hij toch liever dood was.<sup>531</sup> Een voortdurende preoccupatie met de dood van Sophie doortrok zijn poëzie uit die tijd, zoals

---

<sup>529</sup> “Alles Geistige Genießen »könne« durch Essen ausgedrückt werden. [...] Der Schritt von hier zu einer religiösen Erotik ist nicht weit, denn das Abendmahl erscheint Hardenberg gleichfalls als eine Analogie zwischen körperlicher Aufnahme und geistig-geistlicher Empfängnis. Ein Gedanke, der in der vermutlich aus der gleichen Zeit stammenden Hymne eine erste dichterische Gestalt annimmt, und eine provokative dazu. Ihr liegt die christliche Abendmahlsvorstellung des Johannes-Evangeliums (Joh. 6, 56) zugrunde.” Schulz 2011, p. 111.

<sup>530</sup> Mähl, p. 654: “Die Sorge um Sophie, [...] prägt sich in den Meditationen der Studienblätter deutlich genug aus – die ‘unendliche Idee der Liebe’ führte H. über Fichte hinaus und ließ auch das bisher schlummernde religiöse Erbe in ihm erwachen (Zinzendorf).”

<sup>531</sup> Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe Band I*, hrsg. von Richard Samuel (Darmstadt 1978), p. 683.

de *Hymnen an die nacht* en de *Geistliche Lieder*. Dood en wederopstanding zijn belangrijke thema's, waarbij hij tot een eigen interpretatie van het christendom komt, nauw verbonden met de relatie tussen dood, lijden en erotiek.<sup>532</sup> Dit alles roept een aantal vragen op zoals naar de betekenis van Novalis' piëtistische achtergrond. Speelde in de mythologisering van zijn overleden geliefde de Sophia-mystiek een rol, die ook in de piëtistische traditie en in de mystiek van de mysticus Jacob Böhme aanwezig is? Kon de Sophia-mystiek voor hem een manier zijn om met dood en verlies om te gaan, zoals vormgegeven in de *unio mystica* in het kader van de Avondmaalsmystiek?

### *Piëtisme en mystiek bij Novalis*

Op 13 mei 1797 bezocht Novalis het graf van Sophie. Deze zo genoemde *Graberlebnis* beschreef hij in zijn *Journal*:

Abends gieng ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaubte sie solle immer vortreten – Wie ich nach Hause kam – hatte ich einige Rührungen im Gespräch mit Machere. Sonst war ich den ganzen Tag sehr vergnügt.<sup>533</sup>

Gaat het hier om een mystieke ervaring of is er sprake van een fantasie met realiteitskarakter, een hallucinatoire wensbeleving, alsof hij haar even tot leven gewekt heeft? Novalis' uiting zegt misschien ook iets over zijn geloof in een hiernamaals en de mogelijkheid met Sophie herenigd te worden, zoals valt af te leiden uit de derde *Hymne an die Nacht*, waarin hij over deze gebeurtenis spreekt als over een droom:

Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit – ich faßte ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band. Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Tränen. – Es war der

---

<sup>532</sup> Vgl. Feurzeig, p. 9.

<sup>533</sup> *Journal*, 13 mei. Zie ook Mähl, p. 654: “Am 13. Mai läßt ihn ein Erlebnis am Grabe die Schranken von Raum und Zeit überwinden und ihm die Nähe der verstorbenen Geliebten fühlbar werden. Das wird zur metaphysischen Grunderfahrung seines Lebens. Von nun an erfaßt er es als seine Aufgabe, in beiden Welten zu leben und ihre wechselseitige Durchdringung und Überführung als Ziel seiner dichterischen und philosophischen Arbeit anzusehen.”



erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte.<sup>534</sup>

Maar deze uiting overstijgt het geloof in een hiernamaals en de hereniging met dierbaren: de overleden geliefde krijgt messianistische trekken en wordt onderdeel van Novalis' religieuze filosofie. Zij wordt voor hem een middelaar met het goddelijke, lijkend op Jezus, een voorstelling die wellicht was gevoed door het piëtisme van graaf Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (1700-1760), waarmee hij opgroeide, en de mystiek van Jacob Böhme (1575-1624), waartoe de romantici zich aangetrokken voelden. Ludwig Tieck had Böhme in juli 1799 bij zijn vriend Novalis geïntroduceerd.<sup>535</sup>

Onder piëtisme verstaat men een in de zeventiende eeuw ontstane hervormingsbeweging binnen de Lutherse kerk als reactie op de ontevredenheid over de kerkelijke orthodoxie. Men propageerde een persoonlijke geloofsbeleving en wilde binnen de kerk nadere hervormingen tot stand brengen.<sup>536</sup> Eén van de belangrijkste piëtisten was Von Zinzendorf, die in 1722 op zijn landgoederen met Duitse emigranten uit Moravië een kerkelijke en sociale gemeenschap stichtte: de Hernhutter broederbeweging.<sup>537</sup> Van dit piëtisme splitste zich het radicale piëtisme af, dat niet in kerkhervorming geloofde, tot mystiek neigde, en vaak extatisch taalgebruik bezigde met termen als 'vervloeien', 'versmelten in God'.<sup>538</sup> De radicale piëtisten vonden steun in de ideeën van Böhme, die zich eveneens tegen de gevestigde kerken verzette, christendom een zaak van persoonlijke beleving achtte en om zijn ideeën vervolgd werd. Zijn gedachtegoed bevat een stelsel van opvattingen aangaande de aard van de schepping, de kosmos en het ontstaan van de mens. Een belangrijk onderdeel van Böhme's systeem was de 'Sophia-doctrine'.<sup>539</sup> Sophia, een personificatie van de goddelijke Wijsheid ook voorkomend in oude bronnen als de bijbel, speelde bij Böhme een essentiële rol in de schep-

---

<sup>534</sup> Novalis: *Hymnen an die Nacht* (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/hymnen-an-die-nacht-5237/4>).

<sup>535</sup> Novalis was onder de indruk van Böhme, getuige een brief aan Tieck van 23 februari 1800: "Jacob Böhm les ich jezt im Zusammenhange, und fange ihn an zu verstehn, wie er verstanden werden muss. [...] Es ist mir sehr lieb ihn durch Dich kennen gelernt zu haben." Zie Novalis, *Das dichterische Werk* (1978), p. 732.

<sup>536</sup> Een goede inleiding in het piëtisme is te vinden in de *Theologische Realenzyklopädie*, hrsg. v. Horst Balz *et al.* (Berlin / New York 2004); ook de volgende werken bieden nuttige informatie: Ariel Hessayon & Sarah Apetrei, *An Introduction to Jacob Boehme: Four Centuries of Thought and Reception* (New York 2014); Gottfried Beyreuther: *Sexualtheorien im Pietismus* (München 1963).

<sup>537</sup> *Theologische Realenzyklopädie* Bd. 36, p. 691-697.

<sup>538</sup> Schulz 2011, p. 185.

<sup>539</sup> Zie over Jacob Böhme en de Sophia-doctrine Hessayon & Apetrei, daarin vooral Lucinda Martin, 'Jacob Boehme and the Anthropology of German Pietism', p. 120-141.

ping.<sup>540</sup> Böhme ging uit van een oorspronkelijk androgyne God, van wie Sophia het vrouwelijk element is.<sup>541</sup> Ook de mens, de oermens Adam vóór de zondeval, geschapen naar het evenbeeld van God, was oorspronkelijk een androgyn wezen. Maar in zijn impulsen is hij de jonge man die verlangt naar het vrouwelijk principe: goddelijke Wijsheid of Sophia.<sup>542</sup> Deze oermens verloor echter zijn goddelijke vermogens en de eenheid van God en mens – volgens Böhme de eerste zondeval – toen hij zich van God afkeerde. Uit de oermens schied God vervolgens een nieuwe, sterfelijke Adam die geen androgyn wezen meer was. Sophia werd vervangen door Eva en met de zondeval werd die eenheid verbroken. Maar de mens bleef verlangen naar zijn hemelse partner, de verloren hemelse Sophia en de oorspronkelijke eenheid. Zij was voor de mens de hemelse bruid. In het hiernamaals zou de androgynie hersteld worden door een huwelijk van de mens met de goddelijke Sophia.<sup>543</sup> Deze vereniging met Sophia werd soms in sensuele termen beschreven.<sup>544</sup>

Het doel van elke menselijke liefde was volgens Böhme, de oorspronkelijke eenheid met God terug te winnen. Dat zoekt de mens in het andere geslacht, maar hij slaagt er niet in de scheiding tussen de twee geslachten te overwinnen. Alleen in de hemel kunnen menselijke wezens hun verloren ‘paradijselijke vorm’ (d.w.z. hun androgyne lichaam) terugwinnen.<sup>545</sup> Via Böhme en zijn aanhangers raakte de doctrine verspreid in West-Europa.<sup>546</sup> Gottfried Beyreuther benadrukt de erotische dimensie van Böhme’s Sophia-leer:

---

<sup>540</sup> “Indeed, Sophia is the mechanism through which God creates himself out of the Ungrund. Literally the ‘un-ground’, the Ungrund is God's lack of knowledge or certainty, a primal state in which matter is still unfixed in any definite form. According to Boehme, the forms of plants, animals, and minerals only become fixed when the divine Will ‘births itself’ out of the divine Sophia. In the act of self-reflection through Sophia, God creates the entire cosmos so all the things of creation emerge with a firm identity. Sophia is God's ‘tool for creation’ and for revelation.” Hessayon & Apetrei, p. 129.

<sup>541</sup> Paula Mayer, *Jena Romanticism and Its Appropriation of Jakob Böhme: Theosophy, Hagiography, Literature* (Montreal 2014), p. 22: “She is the feminine, passive element of the divinity, the mirror in which the eternal will (the Father) sees itself and in which it projects the images of all things. In the created world she is the divine element in the human soul, the heavenly bride whom Adam lost by his fall.”

<sup>542</sup> Hessayon / Apetrei, p. 52f.

<sup>543</sup> Ibid., p. 125.

<sup>544</sup> Beyreuther, p. 18-29; Mayer, p. 23.

<sup>545</sup> Hessayon / Apetrei, p. 130.

<sup>546</sup> De piëtist Gottfried Arnold transformeerde het Sophia-concept: bij hem had Sophia een minder centrale rol in de schepping. Hij ging wel uit van de oermens met vrouwelijke en mannelijke kenmerken, maar alleen in de geest, niet in lichamelijke zin. Christus en Sophia waren verschillende aspecten van dezelfde geest. Zie Hessayon / Apetrei, p. 130f.

Im Mittelpunkt von Böhmes erotischer Philosophie (Benz) steht die Sophialehre, Sophia wohnt in der Seele des Ur-Adam vor dem Sündenfall, Sie ist für Böhme die Himmelsbraut, die Bewegliche in der Trinität. Ein andermal ist sie Jesus und dann die himmlische Jungfrau, die Braut der Seele. [...] Der Ausgangspunkt für die Sophia-Lehre ist auch hier der Sündenfall, den Böhme aus seinen androgynen Menschenbild heraus erklärt.<sup>547</sup>

Onder invloed van Böhme ontwikkelde zich binnen het “schwärmerische” piëtisme de Sophia-mystiek: de opvatting over het geestelijke huwelijk van de ziel met de hemelse maagd Sophia.<sup>548</sup> In de mystiek van Böhme is er dus behalve met Christus als bruidegom ook sprake van een huwelijk tussen de ziel en de goddelijke Sophia. In het radicale piëtisme speelde mystiek een grote rol en kon er sprake zijn van religieuze dweperigheid (*Schwärmerei*). Beyreuther gaat daarbij zover dat hij zich afvraagt of mystieke belevingen, zoals visioenen en extatische verrukkingen, misschien louter verkapte erotiek zijn. Erotisch taalgebruik zou zich heel goed lenen voor het beschrijven van religieuze ervaringen. Men denke aan de religieuze erotiek in het Hooglied. De *unio mystica*, de mystieke eenwording van God en de mens, van Christus en de menselijke ziel, is een centraal concept in de mystiek.<sup>549</sup> Bij Böhme had de *unio mystica* zowel betrekking op de eenwording (of het huwelijk) met Christus als met Sophia.

Novalis was van huis uit vertrouwd met geschriften van piëtisten als Von Zinzendorf. Maar Von Zinzendorf had Böhme niet gelezen en bovendien werd zijn houding tegenover mystiek gedachtengoed steeds kritischer.<sup>550</sup> Novalis had Böhme wél gelezen, getuige zijn brief aan Tieck. Zijn belangstelling voor mystiek was echter van vroeger datum en zijn Sophie-cultus begon eerder dan zijn kennismaking met Böhme.<sup>551</sup> De Sophia-mystiek was hij al tegengekomen in de piëtistische traditie. Er is bovendien een verschil tussen de Sophia van Böhme en Novalis’ geliefde Sophia von Kühn. In feite delen ze alleen hun naam en enkele onaardse attributen.<sup>552</sup> Novalis’ Sophie-cultus, heeft dus meer te maken met zijn religieuze

---

<sup>547</sup> Beyreuther, p. 18.

<sup>548</sup> Ibid., p. 11.

<sup>549</sup> Ibid., p. 15.

<sup>550</sup> Ibid., p. 31.

<sup>551</sup> Mayer, p. 77, 86f.

<sup>552</sup> Ibid., p. 86f: “her nature and role are quite different. Böhme’s Sophia is not only the divine bride of unfallen man, but a stage in the life of the divinity [...] Novalis’ Sophie is not only not divine in this sense, but is also only the mediator who sets the saviours (love and poetry) on the true path; she is not the bride who must be attained for the new kingdom to begin. [...] the similarities [...] do not share enough characteristics to sustain the argument of influence, the more so because Novalis’ cult of Sophie and his identification of that name with “wisdom” began much earlier than his reception of

filosofie en zijn piëtistische achtergrond: Sophie was de sleutel tot hemzelf. Hierover schreef hij op 8 juli 1796 aan Friedrich Schlegel:

Filosofie ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigensten Selbst. Seit jener Bekanntschaft [mit Sofie] bin ich auch mit diesem Studio ganz amalgamiert. Etwas zu schreiben und zu heyrathen ist Ein Ziel fast meiner Wünsche [...] Ich fühle in allem immer mehr die erhabenen Glieder eines wunderbaren Ganzen — in das ich hineinwachsen, das zur Fülle meines Ichs werden soll [...] Spinotza und Zinzendorf haben sie erforscht, die unendliche Idee der Liebe und geahnt die Methode\_ sich für sie und sie für sich zu realisieren auf diesem Staubfaden.<sup>553</sup>

Er zijn bij Novalis geen aanwijzingen voor de gelijkstelling van Sophie von Kühn en de mystieke Sophia, maar hij vergoddelijkte Sophie wel in zijn idealisering. Hij maakte van haar een messianistisch wezen met wie een *unio mystica* tot stand kon worden gebracht. Met bruidsmystiek was Novalis van jongs af vertrouwd: ook bij Von Zinzendorf gold Jezus als bruidegom van de ziel.<sup>554</sup> Maar Novalis gaf er zijn persoonlijke draai aan, onder meer door de versterkte erotisering.

Het bovenstaande kunnen we nu als volgt samenvatten. Na de dood van zijn geliefde maakte de tot Novalis getransformeerde Friedrich von Hardenberg een ingrijpende verandering door, in Schlegels brief aan Goethe aangeduid als '*schwärmerische Wendung*'. Zijn universum groeide uit tot een belevingswereld waarin de dood en gedachten aan zelfmoord (*nachsterben*), een religieus-mystieke filosofie, idealiseren (mythologiseren van de geliefde), verlies van grenzen (mystieke versmelting, *unio mystica*), vermenging van geestelijk en lichamelijk genot (eten, erotiek) met elkaar verweven zijn. Dit alles kan niet los gezien worden van de tijdsperiode van de (vroeg-)Romantiek, die gekenmerkt wordt door een neiging tot vergoddelijken, religieuze hartstocht, fascinatie door en erotisering van de dood, verlangen naar eenwording met een gestorven geliefde. Daarnaast is ook Novalis' piëtistische achtergrond van wezenlijk belang in deze *schwärmerische* ontwikkeling. Het Avondmaal met zijn incor-

---

Böhme". Ook over de directe invloed van Böhme op romantische dichters en filosofen is Mayer sceptisch. Haars inziens is veeleer sprake van een hagiografische receptie van Böhme door de romantici, die de mysticus konden gebruiken voor hun eigen programma

<sup>553</sup> Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel (Stuttgart <sup>2</sup>1960) IV, p. 188.

<sup>554</sup> Beyreuther, p. 30-32.

poratie van het lichaam en bloed van Christus via eten wordt fysiek opgevat en representeert tegelijkertijd een liefdeseenheid met Christus.<sup>555</sup>

In Novalis' Sophie-cultus krijgt zijn overleden geliefde messianistische trekken. Hij wil met haar versmelten in een mystieke eenwording (*unio mystica*). Liefde en dood zijn met elkaar verbonden: "Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien."<sup>556</sup> In zijn gedichten kan dus de invloed waargenomen worden van zijn piëtistische achtergrond, zijn mystieke lectuur zoals van Jacob Böhme, zijn persoonlijke ervaringen waaronder wellicht zijn levensfase van adolescent met ontluikende seksualiteit, dit alles in de context van de Duitse vroeg-Romantiek.

### *Schuberts Hymnen*

In de periode 1799-1800 schreef Novalis een reeks religieuze gedichten voor kerkelijk gebruik; slechts een klein aantal daarvan bleek hiervoor geschikt.<sup>557</sup> Ze ontstonden in een periode waarin de dichter een eigen religieuze filosofie ontwikkelde, mede onder invloed van de dood van Sophie.<sup>558</sup> De liederen zijn doordrenkt van een zeer persoonlijke en bezielde religiositeit, waarin gemis en verlies, liefde en verlangen ruimschoots aanwezig zijn. In een enkel geval klinkt onverholen erotiek, met name in het zevende van de vijftien *Geistliche Lieder*, getiteld *Hymne* en algemeen bekend als 'Avondmaals-hymne'. Dit gedicht zou volgens sommigen echter al eerder, namelijk in de zomer van 1798, ontstaan zijn en meer verbonden zijn met andere publicaties in dat jaar zoals de *Teplitzer Fragmente* dan met de *Geistliche Lieder*.<sup>559</sup> Iets later ontstond de cyclus *Hymnen an die Nacht*. Ook in deze teksten is Novalis' persoonlijke visie op religie te vinden.

---

<sup>555</sup> In de Herrnhutter gemeente, waar het avondmaal een centrale plaats inneemt, is sprake van een directe analogie tussen huwelijk en avondmaal. Zie Seidel, p. 217-219.

<sup>556</sup> Novalis, *Fragmente*, Kap. 4.

<sup>557</sup> Aan Friedrich Schlegel schreef hij op 31 januari 1800: "Meinen Liedern gebt die Aufschrift: *Probe eines neuen, geistlichen Gesangbuchs*." *Novalis Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Richard Samuel, (Darmstadt 1978), p. 727. In dezelfde brief maakt hij melding van een lang gedicht dat uiteindelijk de eerste versie van *Hymnen an die Nacht* bleek te zijn. Zie Schulz 2011, p. 153f., en Schulz 2013, p. 643.

<sup>558</sup> Schulz 2013, p. 641.

<sup>559</sup> Zie Schulz 2011, p. 152-156. Volgens hem zou de Avondmaalshymne gezien moeten worden "in den Kontext der Explorationen eines religiösen Eros im Dialog mit Friedrich Schlegel im Sommer 1798" (p. 156). Vooral de verbinding tussen seksualiteit, wellust en liefde als geestelijk fenomeen hield hem bezig: "Alles Geistige Geniessen könne durch Essen ausgedrückt werden" (p. 112). Zie ook Schulz 2013, p. 616f. Tieck en Schlegel kozen er in hun publicatie van de gedichten juist voor de Avondmaalshymne in het centrum van de *Geistliche Lieder* te plaatsen, als zevende van de vijftien gedichten. Zie Feurzeig, p. 139. Overigens is de benaming *Geistliche Lieder* afkomstig van Tieck en

Franz Schubert was 22 jaar oud toen hij in mei 1819 vijf gedichten uit Novalis' *Geistliche Lieder* op muziek zette als *Hymne I, II, III, IV* en *Marie*. In januari 1820 voegde hij daar *Nachthymne* aan toe, een verklanking van het laatste deel van het vierde gedicht uit Novalis' *Hymnen an die Nacht*, waarbij hij waarschijnlijk de andere vijf liederen in zijn hoofd had.<sup>560</sup> Deze zes liederen van Schubert zijn:

Marie ("Ich sehe dich in tausend Bildern")  
Hymne I ("Wenige wissen das Geheimnis")  
Hymne II ("Wenn ich ihn nur habe")  
Hymne III ("Wenn alle untreu werden")  
Hymne IV ("Ich sag' es jedem, daß er lebt")  
Nachthymne ("Hinüber wall' ich")

De thematiek in vier van de vijf *Geistliche Lieder* en het gedicht uit *Hymnen an die Nacht* heeft op verschillende manieren met de dood te maken, variërend van het laatste avondmaal tot het lijden, de dood en wederopstanding van Christus en – verhuld – de dood van Novalis' geliefde. De teksten beschrijven innerlijke ervaringen, vermengd met religieuze beelden en erotisch gekleurde associaties in een geëxalteerde religieuze taal. In thematiek en taalgebruik weerklinken de emotioneel-religieuze beleving van het piëtisme en Novalis' hang naar mystiek na Sophie's dood.

**Tabel V.1** biedt een overzicht van enkele gegevens (hierin worden de *Geistliche Lieder* afgekort tot GL en de *Hymnen an die Nacht* tot HN).<sup>561</sup> Onder deze zes Novalis-liederen nemen er twee een speciale positie in; zij zullen thans nader worden beschouwd. Het betreft *Hymne I (Avondmaalshymne)*, het zevende gedicht in de verzameling *Geistliche Lieder*, en de *Nachthymne*, het vierde gedicht in de verzameling *Hymnen an die Nacht*. In beide liederen is de tekst vrij moeilijk te doorgronden, minder traditioneel religieus, niet strofisch ingedeeld en dus ook minder geschikt voor toepassing binnen kerkelijk verband. Schubert heeft er twee lange doorgecomponeerde liederen van gemaakt.

---

de gebroeders Schlegel in hun publicatie van de liederen. Novalis zelf sprak over "Xstliche Lieder" (Feurzeig, p. 130).

<sup>560</sup> Feurzeig, p. 130. Feurzeig onderzocht bijna alle liederen die Schubert maakte op teksten van de vroeg-romantici. Dit betreft teksten van Friedrich Schlegel (13 van de 16) en van Novalis (alle zes).

<sup>561</sup> Zie *Franz Peter Schuberts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1884-1897), Serie 20, Bd. 6. Nr. 360-364 en 372.

**Tabel V.1.** Schubert, *Geistliche Lieder* en de *Hymnen an die Nacht* , overzicht.

Titel Schubertlied	Toonsoort	Nr. opus	Jaar compositie	Oorspronkelijk Novalisgedicht <sup>562</sup>	Muzikale vorm	Thematiek
Marie	D	D 658	1819	GL 15	aba'	
Hymne I	a	D 659	1819	GL 7	Doorgecomponeed	Avondmaal en eenwording
Hymne II	bes	D 660	1819	GL 5	Strofisch	Navolging van / persoonlijke relatie met Christus
Hymne III	bes	D 661	1819	GL 6	Strofisch	Lijden en sterven van Christus
Hymne IV	A	D 662	1819	GL 9	Strofisch	Opstanding en eeuwig leven
Nachthymne	D	D 687	1820	HN 4	Doorgecomponeed	Overwinning op de dood, eeuwig leven en doodsverlangen

*Hymne I* (Avondmaalshymne): tekst en muziek

TEKST

Wenige wissen  
 Das Geheimniß der Liebe,  
 Fühlen Unersättlichkeit  
 Und ewigen Durst.  
 Des Abendmahls  
 Göttliche Bedeutung  
 Ist den irdischen Sinnen Räthsel;  
 Aber wer jemals  
 Von heißen, geliebten Lippen  
 Athem des Lebens sog,

O! daß das Weltmeer  
 Schon erröthete,  
 Und in duftiges Fleisch  
 Aufquölle der Fels!  
 Nie endet das süße Mahl,  
 Nie sättigt die Liebe sich.  
 Nicht innig, nicht eigen genug  
 Kann sie haben den Geliebten.  
 Von immer zärteren Lippen  
 Verwandelt wird das Genossene

<sup>562</sup> Mähl / Samuel, p. 154-161, 179-198.

Wem heilige Gluth  
In zitternde Wellen das Herz schmolz,  
Wem das Auge aufging,  
Daß er des Himmels  
Unergründliche Tiefe maß,  
Wird essen von seinem Leibe  
Und trinken von seinem Blute  
Ewiglich.

Wer hat des irdischen Leibes  
Hohen Sinn errathen?  
Wer kann sagen,  
Daß er das Blut versteht?  
Einst ist alles Leib,  
*Ein* Leib,  
In himmlischem Blute  
Schwimmt das selige Paar. –

Inniglicher und näher.  
  
Heißere Wollust  
Durchbebt die Seele.  
Durstiger und hungriger  
Wird das Herz:  
Und so währet der Liebe Genuß  
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.  
Hätten die Nüchternen  
Einmal gekostet,  
Alles verließen sie,  
Und setzten sich zu uns  
An den Tisch der Sehnsucht,  
Der nie leer wird.  
Sie erkannten der Liebe  
Unendliche Fülle,  
Und priesen die Nahrung  
Von Leib und Blut.<sup>563</sup>

Deze rijmloze tekst, geschreven in een vrij ritme, heeft meer de vorm van proza dan van poëzie. De hierboven genoemde elementen in Novalis' opvatting over het avondmaal zijn in de tekst terug te vinden.<sup>564</sup> Er is sprake van een persoonlijke relatie met een geliefde, de Verlosser, en van een verbinding tussen avondmaal, liefde, seksualiteit en wellust. In het gehele gedicht speelt het mysterie van het avondmaal een rol: "Des Abendmahls Göttliche Bedeutung".

Het gedicht begint en eindigt met het hoofdmotief: de liefde, met zijn onverzadigbare verlangens en oneindige duur, wordt gekoppeld aan het nuttigen van lichaam en bloed (de avondmaalselementen), een vermenging van geestelijke en lichamelijke liefde met als ultiem gevolg de eenwording, *unio mystica*. De dichter vraagt zich af, of de betekenis van het avondmaal (het geheim van de liefde), voor gewone stervelingen wel te begrijpen is: "Des Abendmahls Göttliche Bedeutung/ Ist den irdischen Sinnen Räthsel." Zijn taalgebruik geeft blijk van een aardse, bijna dierlijke sensualiteit: vgl. een frase als "Aber wer jemals Von heißen, geliebten Lippen Athem des Lebens sog." Hij koppelt deze geëxalteerde erotische en

---

<sup>563</sup> Mähl / Samuel, p. 188-190.

<sup>564</sup> Zie p. 235 en noot 579.



fysieke beelden van de liefde aan de vervulling via het avondmaal: het zoete maal van zijn lichaam en zijn bloed duurt eeuwig, en alles wordt één eeuwigdurend lichaam: “Einst ist alles Leib, / Ein Leib, / In himmlischem Blute / Schwimmt das selige Paar.” De afsluiting is een laatste bevestiging van het avondmaalsmotief: de oneindige volheid van de liefde, de oneindige maaltijd van lichaam en bloed.<sup>565</sup> Er is dus niet alleen een associatie van hemelse met aardse liefde, maar er wordt ook gesproken van eenwording tussen de geliefden en oneindigheid. Voorstelbaar is dat Novalis, wanneer hij over een raadsel spreekt, doelt op dit mysterie van de eenwording door het avondmaal, door het incorporeren van lichaam en bloed van Christus, de *unio mystica*. Deze universele eenwording beschreef hij in zijn *Fragmente*: “Das gemeinschaftliche Essen ist eine sinnbildliche Handlung der Vereinigung”.<sup>566</sup>

De tekst getuigt van de Lutherse avondmaalstheologie. Het spirituele huwelijk tussen de mens en Christus staat centraal, maar het gaat verder dan dat door de vermenging met aardse erotiek en piëtistische mystiek. Het opgaan van het individu in een oneindige godheid heeft mystiek-piëtistische wortels.<sup>567</sup> Ook Margot Seidel wees in haar dissertatie over de *Geistliche Lieder* op de sterk piëtistische invloed op Novalis’ opvatting over en verwoording van het avondmaal. Uitdrukkingen en beelden uit de *Avondmaalshymne* vindt men ook in mystieke poëzie van de zeventiende eeuw en in het piëtistisch kerklied.<sup>568</sup> Von Zinzendorf gaf hier een sensuele wending aan. Bij Novalis is het mystieke (en piëtistische) verlangen naar de Verlosser tot een zinnelijke liefde geworden, een harmonieuze vermenging van religieuze en sensuele gevoelselementen.<sup>569</sup>

---

<sup>565</sup> De eenwording gaat verder dan het christelijk avondmaal, meent Berger. Het krijgt in Novalis’ beleving kosmische proporties: “As Novalis’ outlook expands and his Christ grows into the universal Redeemer, so the range of the traditional metaphor widens, too: the Communion is no longer the Lord’s Supper operating with the church symbols of bread and wine, but a Eucharist on a cosmic scale, lifted out of all earthly limitations, a partaking of the Divine in all its manifestations.” Berger, p. 33.

<sup>566</sup> Novalis, *Fragmente*, Kap. 13. In *Fragmente und Studien 1799-1800* (Schulz 2013).

<sup>567</sup> “The theme of the melting away of physical nature in the spiritual trance of a world-communion [...] the theme constitutes an organic link between the ‘Abendmahlhymne’ and the mystic-pietist religious poetry preceding it; for it obviously perpetuates the age-old metaphor of ‘flowing, floating, being dissolved in an endless sea of rapture’ which describes the complete absorption of the individual in the One during the mystic union with Christ. This imagery sprang up with the earliest manifestations of emotional mysticism.” Berger, p. 32.

<sup>568</sup> “Begriffe wie ‘göttlich Liebespaar’ (Arnold), ‘Liebes=Wein’ und ‘Wollust=Meer’ (Scheffier), und Wendungen vom Gottessen, vom Trinken seines Blutes und vom Baden und Schwimmen in seinem Blut finden sich in der mystischen Dichtung des frühen 17. Jahrhunderts; sie kehren im pietistischen Kirchenlied wieder.” Seidel, p. 217.

<sup>569</sup> Berger, p. 35-39: Berger beschrijft hier de ontwikkeling van het begrip ‘spiritueel huwelijk’, gebaseerd op een mystieke interpretatie van het Hooglied in de middeleeuwen, via het genre van de

Aangezien in de Lutherse visie de *unio mystica* via de dood kan worden bereikt, heeft het avondmaal een eschatologische betekenis.<sup>570</sup> Het was een voorproefje van de uiteindelijke eenwording na de dood. De dood leidde in de Lutherse visie tot het eschatologische samenzijn met Jezus.<sup>571</sup> Dat impliceert dat de dood niet gevreesd hoefde te worden maar met verlangen tegemoet gezien kon worden. Voorstelbaar is dat dit een troostend effect heeft.<sup>572</sup> Het zou ook kunnen leiden tot een regelrechte *Todessehnsucht*, zoals in Bachs cantates.<sup>573</sup> Novalis' verwoording van het Avondmaal in de *Teplitzer Fragmente*, waarmee de Avondmaalshymne nauw is verbonden, is hiermee in overeenstemming:

Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht - ein Geheimnis süßer Mysterien.<sup>574</sup>

Maar Novalis geeft aan het Avondmaal een nog diepere en bredere betekenis, hetgeen onder meer terug te vinden is in de vierde *Hymne an die Nacht*. Hij maakt hier een verbinding tussen Jezus en Sophie: "Hinunter zu der süßen Braut, Zu Jesus, dem Geliebten". Zoals in de *unio mystica* de ziel met Christus als haar bruidegom wordt verbonden, zo wordt de ziel van de dichter verbonden met de geliefde, in een eeuwige hereniging in de dood.<sup>575</sup> Deze thematiek van de verbinding tussen liefde en dood is terug te vinden in de gedichten die Schubert op tekst van Novalis getoonzet heeft, waaronder de Avondmaalshymne en de *Hymne an die Nacht*. Volgens sommigen zou de thematiek van dood en opstanding zelfs een samenbindend element zijn en de liederen tot een cyclus maken, wat de vraag oproept naar Schuberts persoonlijke belangstelling voor het onderwerp.<sup>576</sup>

---

religieuze liefdespoëzie tot en met de verstarde, sensuele interpretatie van Zinzendorf. Novalis wist zich hiervan los te maken en combineerde de oude mystieke belevingen met Zinzendorfs sensuele extase, culminerend in de vermenging van aardse en goddelijke liefde, door Berger het 'nieuwe spirituele huwelijk' genoemd.

<sup>570</sup> Clement 2003, p. 32ff.

<sup>571</sup> Van Elferen, 2009, p. 209-211.

<sup>572</sup> Bij Schein was het weerzien in het hiernamaals troostend, maar er werd geen melding gemaakt van een *unio mystica* of versmelting.

<sup>573</sup> Zie hiervoor Ignace Bossuyt, *De dood in de cantates van Bach* (Leuven 2015).

<sup>574</sup> Novalis, *Fragmente*, Kap. 4.

<sup>575</sup> Philipp Witkop, *Die Deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche*, Zweiter Band: *Von Novalis bis Nietzsche* (Leipzig / Berlin <sup>2</sup>1921), p. 12.

<sup>576</sup> Volgens Walther Dürr horen Schuberts Hymnen en Geistliche Lieder waarschijnlijk bij elkaar en vormen ze een genre dat een persoonlijke betekenis heeft en de vraag opwerpt naar Schuberts religiositeit: "'Hymne" wird so zu einer Gattung, die in gesteigertem, überhöhtem Maße persönliches Bekenntnis ist, zu einem Bekenntnis, das auch vom Musiker die Anwendung extremer Mittel verlangt.

De Avondmaalshymne werd door de 22-jarige Schubert aangeduid als *Hymne I*; zijn toonzetting ervan is gedateerd op mei 1819.<sup>577</sup> De componist was op dat moment geïnteresseerd in transcendentale, religieus getinte wijzen van denken.<sup>578</sup> In de kring waarin hij zich bewoog hoorde filosofische en metafysische poëzie, en zo ook de gedichten van Novalis met zijn religieus en erotisch gekleurde teksten tot de gespreksonderwerpen.<sup>579</sup> Een bespreking van de muzikale uitdrukking van Novalis' gedichten zal zich beperken tot het hoofdonderwerp van dit proefschrift over doodsthematiek. De liederen zijn uitvoerig behandeld door Lisa Feurzeig in haar eerder genoemde studie. Hieronder zal met name worden nagegaan hoe Schubert in de Avondmaalshymne het thema van de eenwording muzikaal uitdrukt, daarbij in acht nemend dat het gedicht weliswaar over Christus gaat, maar dat in Novalis' beleving de liefde voor Sophie versmelt met die voor Christus (zie boven).

Schuberts *Hymne I* doorloopt verschillende toonsoorten, beginnend in a en afsluitend in F. Over de indeling van de hymne verschillen de diverse onderzoekers van mening. In de Novalis-uitgave van Mähl & Samuel is blijkens de spaties tussen de versregels een driedeling gehanteerd waarmee Schuberts toonsoortwisseling overeenkomt.<sup>580</sup> Bij deze indeling wordt in het vervolg van mijn bespreking aangesloten. Het eerste deel (m. 1-74), introduceert in *Alla Breve* twee belangrijke thema's, de liefde en de onverzadigbaarheid van het verlangen. Deze introductie van 21 maten is geschreven in de toonsoort a. Het karakter van deze toonsoort wordt vaak in verband gebracht met vrouwelijkheid en tederheid (onder meer bij Schubart, Gathy, Schilling, Hand), en in Schuberts semantiek ook met verlangen, verscheurdheid en ontgoocheling.<sup>581</sup> Wanneer de tekst een gepassioneerde wending neemt moduleert de muziek

---

Da stellt sich dann notwendig die Frage, inwieweit Schubert sich mit Novalis zu identifizieren vermochte – das wäre eine Frage nach Schuberts spezifischer Religiosität in seiner "romantischen Periode", eine Frage, die Thema eines eigenen Aufsatzes sein könnte." Zie Dürr, p. 126.

<sup>577</sup> De Avondmaalshymne is gepubliceerd in *Franz Peter Schuberts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1884-1897), Serie 20, Bd. 6, nr. 360.

<sup>578</sup> Reed, p. 272. Reed merkt op dat mystiek niet zozeer Schuberts belangstelling had, hetgeen in zijn toonzetting te merken zou zijn: "But the mystical blend of Eucharistic thought and sensuous (even erotic) experience seems to have struck only a superficial chord in Schubert's mind".

<sup>579</sup> Graham Johnson, *The Hyperion Schubert Edition*, Vol. 29, p. 4.

<sup>580</sup> Mähl / Samuel, p. 188-190.

<sup>581</sup> Steblin, p. 285ff.; Sanders, p. 72: "Bei Schubert kommt a-Moll als Haupttonart häufig vor und bildet ein ziemlich klar definierbares Zeichen. Felicitas von Kraus beschreibt es als ‚Sehnsucht und Zerrissenheit‘ und John Reed als ‚Entzauberung, Enttäuschung, Entfremdung‘."

naar de parallelle toonsoort C (m. 21-74). In deze erotisch gekleurde passage wordt het (raadsel van het) avondmaal gekoppeld aan een gevoel van grenzeloosheid, het volledig opgaan in het incorporeren van lichaam en bloed. Vrolijkheid is het karakter dat het meest aan C wordt toegedicht, misschien als tegenhanger van de onverzadigbaarheid in de tekst van de voorafgaande passage.<sup>582</sup> Dit gehele eerste deel is één opeenvolging van golfbewegingen. Schubert maakt gebruik van een voortdurende *circulatio*. Muzikaal lijkt hiermee een beleving van oneindigheid en grenzeloosheid uitgedrukt. Maar deze golfbeweging zou ook een omarming kunnen uitdrukken, wat in overeenstemming zou zijn met het liefdesthema in dit eerste deel.<sup>583</sup> De oneindige duur van de eeuwigheid wordt treffend geïllustreerd door de *e* van ‘ewigen’ systematisch te voorzien van langere notenwaarden: (overgebonden) halve noten in een tekst die grotendeels uit kwarten en achtsten bestaat (m. 7-8, 16, 20, 44-47, 70-73).

**Muziekvoorbeeld V.8. Hymne I, m. 1-10.**

Mai 1819.

**Mit Andacht.**

**Singstimme.**

We-ni-ge wis-sen das Geheimniss der Lie-be,

**Pianoforte.**

föh-len Un-er-sätt-lich-keit und e-wi-gen Durst.

Het tweede deel (m. 75-98), eveneens in een tweedelige maatsoort, laat een plotselinge omslag zien, mede uitgedrukt door een modulatie naar As, de ‘plechtige’ toonsoort van het graf en de dood.<sup>584</sup> Ook het ritme verandert in een gedragen recitatief, begeleid door voortdurende akkoordherhalingen, die sterk doen denken aan de pianobegeleiding in het lied *Der*

<sup>582</sup> Steblin, p. 226ff.

<sup>583</sup> Zie Sanders, p. 239 en 268. Ook Bach gebruikte de *circulatio* vaak om een omarming mee tot uitdrukking te brengen, zo onder meer in zijn cantates gebaseerd op het Hooglied.

<sup>584</sup> “A ♭ major is the key in which the soul opens up for a supernatural one, and which expresses a presentiment of the life hereafter or of a higher happiness”: zie Steblin, p. 279.

*Tod und das Mädchen*. Bij de haast profetische tekst “Einst ist Alles Leib, Ein Leib” met de aanduiding “Langsam, feierlich” verandert de vierkwartsmaat in een *Alla Breve*-maat. Het gedragen ritme in de pianobegeleiding geeft dit hele tweede deel een ceremoniële kleur.

Muziekvoorbeeld V.9. *Hymne I*, m. 75-81.

Recit. (45) 5

Wer hat des ir - di - schen Lei - bes ho - hen Sinn er - ra - then?

Wer kann sa - gen, dass er das Blut ver - steht?

Langsam, feierlich.

Einst ist Al - les Leib, Ein Leib, in himmlischem Blute schwimmt das se - li - ge

Hier worden het fysieke en het geestelijke verenigd, zoals ook weerklinkt in de mystiek-piëtistische religieuze poëzie waarmee Novalis vertrouwd was.<sup>585</sup> Misschien wordt in de eerste drie maten (m. 82-84) de transfiguratie en eenwording ook harmonisch uitgedrukt: de pianobegeleiding van ‘*Einst is Alles Leib*’ doorloopt drie akkoorden in grondligging; een As-akkoord, de toonsoort van deze tweede sectie, wordt gevolgd door een f- en een C-akkoord – akkoorden in tertrelatie. Deze relatie zou kunnen worden opgevat als verwijzing naar de eenwording.<sup>586</sup> Vanaf m. 99 (“O! dass das Weltmeer...”) vindt weer een abrupte modulatie

<sup>585</sup> Zie de hierboven genoemde passages in de studie van Berger (noot 60 en 62).

<sup>586</sup> In Bachs muzikale taal was het gebruik van de terts in een dergelijke context welhaast vanzelfsprekend: vgl. Clement 1989, *passim*. Op p. 265, noot 928, verwijst Clement in dit verband ook naar

plaats, nu naar de toonsoort F (tot het eind van het lied). Tegelijk wordt de maatsoort driedelig. Toonsoort en maatsoort zorgen voor een ‘vriendelijke’ sfeer na de plechtstatigheid van de vorige passage. Waar het lied begon met de onverzadigbaarheid van het verlangen, wordt afgesloten met de oneindigheid van de liefde.

**Muziekvoorbeeld V.10.** *Hymne I*, m. 97-106.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (F major), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system of lyrics is: "O! dass das Weltmeer schon er-". The second system of lyrics is: "rö-the-te, und in duf-ti-ges Fleisch auf-quöl-le der Fels! Nie". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics like *fp* are indicated.

Anders dan in *Der Tod und das Mädchen* is in dit lied geen sprake van een dialoog, integendeel, het gaat over het grenzeloos één worden, versmelten tot één wezen, opgaan in elkaar via incorporatie. Novalis hield zijn geliefde bij zich door met haar te versmelten en hij verwerkt dit motief in religieuze poëzie en filosofie. Zijn voornemen om haar te volgen in het graf (*nachsterben*) vervangt hij door zich met haar te verenigen in zijn fantasie en zijn gedichten. Daarbij verbindt hij haar soms met Christus, of vervangt hij haar door Christus. Ook in het volgende te bespreken lied vindt men deze thematiek.

---

de volgende opmerking van Walter Blankenburg over “die wohlklingende Tertz”: “So wie die Liebe der Seele zu Jesus gleichnishaft mit Worten der irdischen Liebe ausgedrückt wurde, so geschah es auch in der Musik”. Van Elferen, *passim*, wijst in navolging van Clement op vergelijkbaar gebruik van de terts bij Buxtehude, met name in diens *Membra Jesu Nostri*.

*Nachthymne*: tekst en muziek

TEKST

Hinüber wall ich,	Ein Schatten bringet
Und jede Pein	Den kühlenden Kranz.
Wird einst ein Stachel	Oh! sauge, Geliebter,
Der Wollust sein.	Gewaltig mich an,
Noch wenig Zeiten,	Daß ich entschlummern
So bin ich los,	Und lieben kann.
Und liege trunken	Ich fühle des Todes
Der Liebe im Schoß.	Verjüngende Flut,
Unendliches Leben	Zu Balsam und Äther
Wogt mächtig in mir,	Verwandelt mein Blut –
Ich schaue von oben	Ich lebe bei Tage
Herunter nach dir.	Voll Glauben und Mut
An jenem Hügel	Und sterbe die Nächte
Verlicht dein Glanz –	In heiliger Glut. <sup>587</sup>

Schuberts *Nachthymne* is de toonzetting van een fragment uit Novalis' *Hymnen an die Nacht*, een cyclus van zes gedichten die de vorm hebben van proza gecombineerd met poëzie. Ze werden voor het eerst gepubliceerd in het tijdschrift *Athenaeum* van de gebroeders Schlegel en daaraan voorafgaand was sprake van een 'handschrift versie' uit de periode rondom de jaarwisseling 1799-1800. Beide versies zijn opgenomen in de Novalis uitgave van Hans-Joachim Mähl en Richard Samuel.<sup>588</sup> Schubert gebruikte van het vierde gedicht het laatste, berijmde, gedeelte.

Als inspiratiebron voor de *Hymnen an die Nacht* is vaak verwezen naar Novalis' zogenaamde 'Graberlebnis', het visioen dat hij kreeg bij het graf van zijn geliefde en dat hij bespreekt in zijn dagboek op 13 mei 1797 (zie p. 236). In de derde hymne zijn enkele zinnen uit het dagboek terug te vinden. Gerhard Schulz maant echter tot voorzichtigheid bij het leggen van een al te rechtstreeks verband. De grafervaring vond drie jaar voor het schrijven

---

<sup>587</sup> Novalis, *Hymnen an die Nacht*. Zie Schulz 2013, p. 45f.

<sup>588</sup> Mähl / Samuel, p. 147-177. Zie ook Schulz 2013, p. 620.

van de hymnen plaats en zou inmiddels afgezwakt moeten zijn en bovendien was Novalis bezig een professioneel en burgerlijk bestaan met een nieuwe liefde op te bouwen.<sup>589</sup> Of de ervaringen rondom de dood van Sophie inderdaad afgezwakt zijn valt moeilijk te beoordelen, maar misschien kan wel gezegd worden dat de transcendente ervaring van indertijd ingebed was in een religieus gedachtegoed dat hem al voor de dood van Sophie van huis uit vertrouwd was en dat hij verder in een eigen richting ontwikkelde. Hij bediende zich daarbij ook van het idioom uit zijn naaste culturele en religieuze omgeving dat hij zich eigen had gemaakt. Dat Sophie na haar dood een onderdeel werd van zijn religieuze filosofie valt bijvoorbeeld af te leiden uit zijn uitspraak: “Ich habe zu Söpchen Religion – nicht Liebe. Absolute Liebe, vom Herzen unabhängige, auf Glauben gegründete, ist Religion.”<sup>590</sup> Liefde en religie zijn dus met elkaar verbonden. Hoe belangrijk de rol van religie is blijkt ook uit het moment van ontstaan van de Hymnen, namelijk kort na het zogenaamde *Romantikertreffen* in november 1799. In die bijeenkomst van vroeg-romantici werd levendig gediscussieerd over diverse religieuze onderwerpen en Novalis droeg zijn verhandeling *Die Christenheit oder Europa* voor, die met zijn verinnerlijkte, geïdealiseerde opvattingen over een soort universeel christendom zeer verdeelde reacties opriep. Men overwoog zelfs, Goethe als scheidsrechter te vragen.<sup>591</sup> Deze romantische religiositeit is in de verschillende hymnen terug te vinden.

Onderwerp van de *Hymnen* is de overwinning op de dood in spirituele zin. De kern van Novalis' boodschap is dat er een hoger, buitenaards universum bestaat, een transcendente sfeer, die verder reikt dan onze zintuigelijke waarneming.<sup>592</sup> De dood verschaft toegang tot dit hogere bestaan en heeft hierbij dus een bemiddelingsfunctie. Doordat de dood niet het absolute einde betekent maar het begin is van een nieuw bestaan, heeft hij zijn angstwekkende karakter verloren. Dit hogere bestaan wordt gesymboliseerd door de nacht. Het besef van deze hogere wereld werd bij Novalis teweeggebracht door de eerder genoemde ‘Graberlebnis’, een ervaring die hem het gevoel gaf nu toegang tot twee werelden te hebben.<sup>593</sup> Die twee werelden wil hij verbinden. Het christendom speelt in dezen een belangrijke rol. De christelijke

---

<sup>589</sup> Schulz 2013, p. 621.

<sup>590</sup> Novalis: *Fragmente und Studien* (Schulz 2013, p. 321).

<sup>591</sup> ‘Das Jenaer Romantikertreffen im November 1799. Ein romantischer Streitfall’, *ATHENÄUM* 25 (2015) [Sonderheft. Hrsg. von Dirk von Petersdorff (Jena) und Ulrich Breuer] (Mainz), p. 9ff.

<sup>592</sup> Gerhard Schulz geeft in zijn editie van de Hymnen een uitvoerige toelichting: zie Schulz 2013, p. 620ff.

<sup>593</sup> “Das Bewusstsein von der Existenz einer jenseitigen Welt war dem Dichter durch die Liebe, durch die visionäre Erscheinung der offenbar verstorbenen Geliebten [...] vermittelt worden. [...] Die Vision am Grabe interpretiert Novalis als einen Akt der Wiedergeburt oder Neugeburt, durch den er zum Bürger zweien Welten wird.” Schulz 2013, p. 623f.



boodschap van dood en opstanding geeft de gelovige een troostrijk zicht op het hogere bestaan waardoor de dood overwonnen wordt, zo zal ook uit de vijfde hymne blijken, zij het dat Novalis in zijn religieuze taal en voorstellingen vrijelijk met deze boodschap omgaat.

Boven de handschriftversie van de vierde hymne staat een opschrift voor de vierde en vijfde hymne: “4. Sehnsucht nach dem Tode. Er saugt an mir. 5. Xstus. Er hebt den Stein v[om] Grabe.”<sup>594</sup> Het lijkt een toespeling op de verlokking van de andere wereld en de Opstanding en verwijst dus ook naar christelijke thematiek. De prozasectie begint met de bedevaart naar het graf van de geliefde: “Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz”, waarbij in het midden blijft of hij de Verlosser, Sophie, of beiden bedoelt. Hij blikt daarbij in de andere wereld en ziet het nieuwe land, woonplaats van de nacht, vanwaar geen terugkeer mogelijk is (“hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz”). Het berijmde gedeelte, dat door Schubert werd getoonzet, begint in de eerste vier regels met zijn tocht naar dat land: “Hinüber wall ich...”. In een middensectie van zestien regels mijmert de dichter over het leven in de andere wereld in de schoot van de geliefde. Hij verlangt er naar *lief te hebben* en *in te slapen* of liever *te ontslapen*: “Oh! sauge, Geliebter, Gewaltig mich an, Daß ich entschlummern Und lieben kann“, een verlangen dat overeenkomt met de titel in het handschrift.<sup>595</sup> Dood en slaap worden hier gelijkgesteld, zoals aan het eind van *Der Tod und das Mädchen*. In de laatste acht regels lijkt de realisatie van zijn verlangen ophanden: “Ich fühle des Todes Verjüngende Flut, [...] Und sterbe die Nächte In heiliger Glut”.

## MUZIEK

Schuberts toonzetting is gedateerd op januari 1820.<sup>596</sup> De keuze van zijn liedteksten in die periode laat zijn belangstelling zien voor religieuze thema's en gedachten rondom leven en dood, een voorkeur die mede beïnvloed zal zijn door zijn *Lesegesellschaft*-deelname.<sup>597</sup> Ook de *Nachthymne* is besproken door onder meer Lisa Feurzeig.<sup>598</sup> Binnen het kader van dit

---

<sup>594</sup> Mähl / Samuel, p. 154.

<sup>595</sup> Het verlangen naar de geliefde lijkt ook te verwijzen naar de vereniging in de bruidsnacht. Aan het slot van de tweede *Hymne an die Nacht* klinkt het als volgt: “zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.”

<sup>596</sup> De *Nachthymne* is gepubliceerd in *Franz Peter Schuberts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1884-1897), Serie 20, Bd. 6, nr. 372.

<sup>597</sup> Een maand na de *Nachthymne* componeerde hij bijvoorbeeld het religieuze drama *Lazarus*.

<sup>598</sup> Zie voor een uitgebreidere bespreking: Feurzeig, p. 158ff en Dürr, p. 120ff.

proefschrift vestig ik de aandacht op de muzikale weergave van de dood en de overgang naar een hogere wereld.

De *Nachthymne* is geschreven in D en eindigt ook in die toonsoort. Novalis' gedicht heeft de vorm van één aaneengesloten tekst, maar zou gezien het rijmschema (abcb) ingedeeld kunnen worden in zeven strofen van elk vier regels. Afgaande op het ritmisch patroon in de muziek heeft Schubert de tekst in drie secties verdeeld. De eerste sectie (m. 1-25), in D, maakt gebruik van de dactylus. Dit stapritme met het karakter van een treurmars past goed bij de tocht die naar de dood voert.

**Muziekvoorbeeld V.11.** *Nachthymne*, m. 1-8.

Januar 1820.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Singstimme) and the piano accompaniment (Pianoforte) for measures 1-8. The piano part features a steady dactylic rhythm. The second system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment for measures 9-16. The lyrics are: "ü - ber wall' ich, und je - de\_ Pein wird einst ein\_ Sta.chel der Wol - lust sein."

De toonsoort D geldt in het algemeen als vreugdevol, martiaal, soms feestelijk, waarin triomf doorklinkt, en is derhalve een geschikte toonsoort om het hoofdthema van de overwinning op de dood mee uit te drukken. Verschillende auteurs, zoals Schubart, Schilling en Hand verwijzen naar het gebruik van D in Händels *Messiah*.<sup>599</sup> Het ritme van de tred van de dood wordt gecombineerd met het vreugdevol vooruitzien naar de eindbestemming, die na dertien maten en een modulatie naar b lokkend in het verschiet ligt: "Noch wenig Zeiten, So bin ich los, Und liege trunken Der Liebe im Schoß." De toonsoort b drukt volgens Hand en Schilling geduld

<sup>599</sup> Steblin, p. 238ff.

en verwachting uit; hier de verwachting binnenkort dronken in de schoot van de geliefde te liggen.<sup>600</sup>

De middensectie (m. 26-60) met de tekst “Unendliches Leben Wogt mächtig in mir” heeft in de zangstem eveneens een dactylisch ritme, dat in Schuberts semantisch idioom vaak als symbool van de dood kon worden opgevat. Het oneindige leven in de zangstem ‘deint’ (“Unendliches Leben wogt”) op een begeleiding van snelle, repeterende akkoorden – een patroon dat gedurende de hele sectie aanwezig is –, waarbij het tempo geïntensiveerd wordt. Volgens Sanders gebruikt Schubert verschillende typen van repeterende akkoord-figuren om het bovenaardse, verhevene, maar ook een sterke gemoedsbeweging of een dringend verlangen uit te drukken.<sup>601</sup> In deze tekstuele context komen de semantische functies van deze figuren bij elkaar.

**Muziekvoorbeeld V.12.** *Nachthymne*, m. 25-30.

The image shows two systems of musical notation for Schubert's 'Nachthymne', measures 25-30. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register and features a dactylic rhythm. The piano accompaniment is characterized by a rapid, repetitive chordal pattern. The first system includes the lyrics 'Un - end - li - ches Le - ben wogt mäch - tig in mir,' and the second system includes 'un - end - li - ches Le - ben wogt mäch - tig in mir;'. The piano part includes dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo).

Het feit dat het over de dood gaat, wordt treffend geïllustreerd door de combinatie van de figuren *anabasis* en *katabasis* op de tekst “ich schaue von oben herunter nach dir” (m. 32-36), gecombineerd met het dactylische doodsrithme en een voortzettend patroon van akkoordherhaling in de begeleiding. Schubert gebruikt vaker de combinatie van *katabasis* en unisono-begeleiding in teksten waarin de dood en het graf een rol spelen.<sup>602</sup>

<sup>600</sup> Steblin, p. 207f. Volgens Reed, p. 492, wordt zowel de b mineur als B majeur toonsoort door Schubert vaak gebruikt om menselijke hartstocht uit te drukken.

<sup>601</sup> Sanders, p. 134-147.

<sup>602</sup> Ibid., p. 82f.

Muziekvoorbeeld V.13. *Nachthyme*, m. 34-36.

4 (82)



ich schau - e von o - ben her - un - ter nach dir.

Maar in de volgende zin lijkt de geliefde hem te ontglippen (m. 39-45): “An jenem Hügel Verlicht dein Glanz, Ein Schatten bringet Den kühlenden Kranz”. Het tempo vertraagt. De bas in de begeleiding daalt chromatisch en eindigt met een kwintval, als een gang naar de dood:

Muziekvoorbeeld V.14. *Nachthyme*, m. 40-45.



Hü - gel ver - lisch dein Glanz, an jenem Hü - gel ver - lisch dein Glanz,  
ein Schat - ten brin - get den küh - lenden Kranz, brin - get den küh - lenden Kranz.

De eeuwigheid in de zangstem weet Schubert te combineren met het verlangen in de begeleiding, waarbij het tempo versnelt. Het gaat dan ook om het verlangen naar de dood, in de laatste regels van de sectie uitgedrukt met de woorden “Oh! sauge, Geliebter, Gewaltig mich an, Daß ich entschlummern Und lieben kann”, dat van Schubert de aanduiding *Geschwinder* kreeg. De tempoversnelling illustreert de verheviging van het verlangen. De toonsoort is grotendeels A, geassocieerd met “Licht und Liebe”, waarover Sanders schrijft:

In der Ästhetik vom Aufstieg in die Kreuztonarten als Aufstieg in die Licht-Seite des Quintenzirkels nimmt A-dur, als Meilenstein auf halbem Wege zu den „Überirdisches“ bezeichnenden, kreuzreichen Tonarten, die Stelle von Licht und Liebe ein [...].<sup>603</sup>

Muziekvoorbeeld V.15. *Nachthymne*, m. 49-55.

schwinder. (83) 5

sau - ge, Ge - lieb - ter, ge - wal - tig mich an, dass ich ent - schlummern und lie - ben kann! O sau - ge, Ge - lieb - ter, ge - wal - tig mich an,

*p* *cresc.* *p* *pp* *cresc.* *ff*

In de derde sectie (m. 61-108) versnelt het tempo opnieuw, verandert de maat in *Alla Breve* en wordt het ritme in de pianobegeleiding gekenmerkt door triolen. De zangstem gedraagt zich als voortdurende *circulatio*, allemaal zaken die lijken te verwijzen naar dood, eeuwigheid, oneindigheid, maar die ook (wat betreft *circulatio* en triolen) als illustratie van de verjongende stroom van de dood gezien kunnen worden: “Ich fühle des Todes Verjüngende Flut”. Daarbij beweegt de muziek zich door verschillende toonsoorten met een chromatisch stijgende baslijn voort, alsof de ziel steeds hoger stijgt – zie **muziekvoorbeeld V.16** –, om uiteindelijk terecht te komen in het meest brede en hoogst klinkende D-akkoord in het lied.

<sup>603</sup> Sanders, p. 71.

Muziekvoorbeeld V.16. *Nachthymne*, m. 73-80.

Met betrekking tot de *Nachthymne* kan samenvattend worden vastgesteld dat Schubert verschillende middelen heeft gebruikt om de thematiek van overwinning op de dood, verlangen en oneindigheid uit te drukken. Daarbij is de combinatie van twee affecten, dood en vreugde, c.q. verlangen, met name interessant omdat Schubert hier verschillende middelen combineert: de eeuwigheid met toonherhalingen in de melodie enerzijds, en repeterende zestienden in de begeleiding, die juist een verheving van het affect illustreren, anderzijds. Zo ook wordt de toonsoort D, geassocieerd met de vreugdevolle eindbestemming, gecombineerd met het stapritme van de dood.

De oneindigheid of het bovenaardse wordt uitgedrukt met (a) toonherhalingen in de melodie, zoals op “unendlich”, of “ewig” in de Avondmaalshymne; (b) repeterende akkoorden in de begeleiding en (c) *circulatio*. Dood en sterven, of de tocht naar de eindbestemming, worden uitgedrukt met (a) het dactylisch ritme, binnen Schuberts semantisch doodsidiom (b) triolenpassage (“des Todes Fluth”) en (c) een chromatisch stijgende bas. De overwinning op de dood wordt uitgedrukt met vreugdevolle toonsoorten zoals D voor de overwinning op de dood en A als de toonsoort van licht en liefde

In de *Nachthymne* verwerkt Schubert een romantische doodsvoorstelling, mede onder invloed van zijn belangstelling op dat moment. De voorstelling van de dood als slaap is nog wel aanwezig, maar nu niet meer als een personificatie, maar als een oneindigheid in ruimte en tijd, een oneindig universum waarin men één kan worden met de geliefde of het godde-

lijke. Ook deze voorstelling is troostend bedoeld en moet de angst voor de dood wegnemen. De dood is niet het einde maar een nieuw begin in een hoger bestaan. Zagen we een dergelijke idee ook al niet bij de vrijmetselarij, aan het eind van Mozarts *Maurerische Trauermusik*, gesymboliseerd door de toonsoort C?

### *Psychoanalytische overwegingen*

In de tijd van de Verlichting maakte de hemelse vertroosting uit voorgaande perioden plaats voor meer aardse preoccupaties. Voor Mozart was het afscheid van een dierbare belangrijker dan het lot van de overledene, een gedachte die we ook bij Luther tegenkwamen. Het lijkt er op alsof in de negentiende eeuw, althans in de kringen waarin Novalis verkeerde en later ook Schubert, religie weer een belangrijker rol ging spelen, zij het op een minder omschreven wijze. Er wordt dan gesproken over ‘transcendentale wijzen van denken’. Dit past in de context van de Romantiek waarvoor thema’s als mysterie, natuur, grenzeloosheid, extase, nacht en het rijk van de dood kenmerkend zijn.

In de *Nachthymne* wordt de dood in verband gebracht met een toegang tot een hoger, buitenaards universum, en daarmee tot een nieuw bestaan. Het visioen aan Sophie’s graf, Novalis’ *Graberlebnis*, lag aan deze voorstelling ten grondslag. Het thema in de *Nachthymne* is de overwinning op de dood. Er is ook een verlangen naar die wereld, getuige de titel boven het gedicht in de handschriftversie. De geliefde lijkt te verdwijnen in een eindeloos universum en er is een verlangen de geliefde te volgen en met haar te versmelten, samen in een oneindig universum te verkeren. Overigens wordt ook in de Avondmaalshymne een beleving van oneindigheid en grenzeloosheid uitgedrukt: “Einst ist alles Leib, Ein Leib, In himmlischem Blute Schwimmt das selige Paar”. Psychoanalytisch gezien lijkt volwassen erotiek hier niet aan de orde. De gedichten verwijzen veeleer naar een vroegkinderlijke, preoedipale belevingswereld, een wereld van onverzadigbaarheid, grenzeloosheid, incorporatiefantasieën en symbiotische, c.q. versmeltingsverlangens. Vooral de beschrijving van de directe fysieke ervaring in de Avondmaalshymne, “Aber wer jemals Von heißen, geliebten Lippen Athem des Lebens sog”, imponeert als een beschrijving van een kannibalistisch genoegen aan het eten van het lichaam en het drinken van het bloed van de Verlosser.

Over de beleving van oneindigheid en grenzeloosheid is in de psychoanalytische literatuur onder meer geschreven in termen van een ‘oceanisch’ gevoel. In ‘Das Unbehagen in der Kultur’ bespreekt Freud een mogelijk verband tussen religieuze gevoelens en gevoelens



van 'eewigheid', grenzeloosheid en 'eenheid met het universum'.<sup>604</sup> Hij noemt deze beleving waarin de grenzen van ruimte en tijd worden overschreden een 'oceanisch' gevoel, een begrip dat hij ontleende aan Romain Rolland. Volgens Rolland is het de bron van religieuze energie. Hoewel Freud het 'oceanisch gevoel' bij zichzelf niet kent, onderkent hij een dergelijke beleving bij anderen. Hij brengt het in verband met een zeer vroege ontwikkelingsfase waarin sprake is van een gevoel van verbondenheid en gebrek aan differentiatie tussen het jonge kind en zijn moeder. Het kind beleeft zijn moeder nog als niet gescheiden van hem.

Dat dergelijke regressieve belevingen bij volwassenen te maken kunnen hebben met de verwerking van rouw is lange tijd niet onderkend. David Aberbach, die veel gepubliceerd heeft over verlies en scheiding in proza en poëzie, constateert dat er parallellen zijn tussen mystiek en een rouwproces en dat rouw kan leiden tot mystieke ervaringen, waar een dergelijk 'oceanisch gevoel' deel van uit kan maken.<sup>605</sup> In het kort komt Aberbachs theorie neer op het volgende: mystieke ervaringen en een rouwproces hebben een aantal overeenkomstige kenmerken, zoals het verlangen en zoeken naar een verloren persoon en vooral een verlangen naar eenwording met een overledene, dan wel met een hoger wezen. Aberbach constateert onder meer aan de hand van literaire kunstwerken hoe onopgeloste rouw kan uitmonden in mystieke ervaringen. Vaak gaat het om rouw over een verlies of scheiding in de kindertijd. Mystieke ervaringen, het zoeken naar hereniging met een verloren persoon of eenwording met een hoger wezen of hogere waarheid, kunnen een emotioneel ankerpunt geven. En uiteindelijk kan mystiek deel uit gaan maken van een religieus systeem. Eenwording met de verloren persoon wordt eenwording met God. Mystieke eenwording met God, de *unio mystica*, is universeel in mystiek en in religieuze systemen zoals het christendom, aldus Aberbach.

De beschrijving van een dergelijk mystiek proces vertoont gelijkenis met Novalis' beschrijving van zijn *Graberlebnis* in zijn *Journal* en de tekst in de hier besproken gedichten. Aberbach geeft een voorbeeld van de Canadese psychiater Richard Maurice Bucke, die op weg naar huis van een poëzieavond met vrienden plotseling overvallen werd door een ervaring van 'verlichting door een hogere aanwezigheid', die hij later 'kosmisch bewustzijn' zou noemen:

---

<sup>604</sup> Sigmund Freud, 'Das Unbehagen in der Kultur', *Gesammelte Werke* 14, p. 421f. en 430.

<sup>605</sup> David Aberbach, 'Grief and Mysticism', *International Review of Psycho-Analysis* 14 (1987), p. 509-526; idem, 'Mystical Union and Grief: The Ba'al Shem Tov and Krishnamurti', *The Harvard Theological Review* 86/3 (1993), p. 309-321.



[...] he suddenly felt as though he were wrapped in a flame coloured cloud. The next instant he realized that the light was within him. There followed an ineffable sense of exultation and illumination which he describes as follows in the third person: Among other things he did not come to believe, he saw and knew that the Cosmos is not dead matter but a living Presence, that the soul of man is immortal, that the universe is so built and ordered that without any peradventure all things work together for the good of each and all, that the foundation principle of the world is what we call love and that the happiness of every one is in the long run absolutely certain.<sup>606</sup>

Bucke bespeurde dergelijke ervaringen ook bij anderen, wijdde er een boek aan, maar legde geen verband met onopgeloste rouw of verlies in de kindertijd. Of er bij Novalis ook sprake was van heftige gebeurtenissen in zijn vroege ontwikkeling valt moeilijk te zeggen. Over zijn kindertijd weten we weinig. Een hypothese kan zijn dat de vele sterfgevallen onder de kinderen bij de moeder depressieve gevoelens opriep en in het gezin een gevoel van verlies en verlatenheid creëerde. De ontregeling na twee heftige verliezen vlak na elkaar, die van Sophie en van zijn lievelingsbroer Erasmus, kan hierdoor beïnvloed zijn. Mystiek kan zo resulteren in een combinatie van het doorwerken en uiteindelijk accepteren van verlies en het maken van een nieuw begin. Novalis leek in twee werelden te leven. De dood van zijn geliefde was de toegang tot een transcendente wereld, waarin hij een soort wedergeboorte onderging (van Hardenberg naar Novalis), terwijl hij tegelijkertijd weer zijn aardse leven met de daarbij behorende verplichtingen en geneugten opnam. Overigens maakte het troostende omzetten van zijn ervaring in een creatief product ook deel uit van zijn wedergeboren identiteit. Het betekende dus een nieuw leven in dubbele betekenis: het scheppen van iets nieuws en de ‘geboorte van Novalis’.

In eerder besproken composities troffen we een dialoogstructuur aan die een troostende betekenis had, mede omdat de overleden persoon hiermee in leven werd gehouden, de scheiding ongedaan werd gemaakt. In de liederen op teksten van Novalis is geen sprake van een dialoog tussen twee personen. Integendeel, de grenzen worden opgeheven en er vindt een vorm van versmelting of eenwording plaats.<sup>607</sup> Toch is ook hier sprake van troost, maar dan op een ander niveau van psychische ontwikkeling. De mystieke ervaring van oneindigheid en het daarbij horende oceanische gevoel hief in een van beide werelden waarin hij verkeerde de scheiding op, en herstelde een eenheid die verwijst naar de veiligheid van een vroege moeder-

---

<sup>606</sup> Geciteerd in de hierboven (noot 605) genoemde publicatie van Aberbach uit 1987, p. 521.

<sup>607</sup> Overigens wordt ook in Steins definitie van de troostende dialoog symbiotische hereniging als een van de mogelijke bestanddelen genoemd (zie p. 83 en voetnoot 175).

kind relatie, waarin tussen moeder en kind nog geen echte grenzen beleefd worden. Het betekende een overwinning op de dood, het hoofdthema van de *Nachthymne*. Door Novalis' vroege dood weten we niet of zijn leven in de aardse wereld op den duur het verlangen naar versmelting overwonnen zou hebben en aldus ook zijn poëzie beïnvloed zou hebben. Ook andere elementen speelden immers een rol in Novalis' poëzie en beleving, zoals het culturele klimaat van de Duitse vroegromantiek.

We zagen eerder dat de intense rouw in de Romantiek gepaard kon gaan met een dramatische en hartstochtelijke uiting daarvan. De dood kreeg in de negentiende eeuw een ander aanzien. Rouw en dood verloren hun vroegere religieuze karakter. Rouw werd steeds meer een psychologisch proces en was steeds minder ingebed in een sociaal netwerk van rouwbeleving en –verwerking.<sup>608</sup> Daarmee deden andere methoden om angst te bestrijden en met verlies om te gaan hun intrede, zoals de personificatie van de dood in Schuberts *Der Tod und das Mädchen*, romantisering en erotisering, of een meer mystiek-religieuze beleving, zoals in zijn *Hymnen* op tekst van Novalis.

---

<sup>608</sup> Hagman, p. 917. Zie ook p. 17f. van dit proefschrift.

## SLOTBESCHOUWING

Culturen en tradities veranderen, maar universeel blijft het zoeken naar een manier om met het existentiële gegeven van dood en verlies om te gaan, in Mozarts woorden ‘het ware einddoel van ons leven’. De bedoeling van dit onderzoek was om meer inzicht te verkrijgen in de wijze, waarop componisten in verschillende perioden van de muziekgeschiedenis met deze thematiek omgaan. Daarbij werd het onderzoeksgebied afgebakend tot het Duitse taalgebied in drie opeenvolgende perioden vanaf de zeventiende tot de vroege negentiende eeuw.

De vraagstelling die uitgangspunt vormde van deze studie bleek een buitengewoon complexe. Dit onderzoek betreft zowel de eigen dood of sterfelijkheid, en de angst daarvoor, als de dood van de ander, en derhalve verlies en rouw. Voorts is het beeld van de dood in de muziek van verschillende perioden gerelateerd aan cultuurhistorische ontwikkelingen en aan het muzikale idioom in een bepaald tijdvak. Dat betekent dat regelmatig buiten het eigen vakgebied moest worden getreden. In zeventiende-eeuwse Duitse muziek kan men bijvoorbeeld niet om de Lutherse theologie heen. Omdat het grotendeels tekstgebonden muziek betreft, moest ook kennis worden genomen van bevindingen uit de taalwetenschap. En tenslotte gaat het om een onderwerp dat iedereen raakt. Gebruikmaking van noties uit de psychoanalyse bood hierbij interessante aanknopingspunten.

Mijn zoektocht begon met de zeventiende-eeuwse Duitse componisten Johann Hermann Schein en Heinrich Schütz. De behandeling van doodsthematiek was in die context religieus gekleurd en geworteld in de Lutherse *ars moriendi*. Wat betreft de eigen dood betekende dit dat deze met vreugde tegemoet kon worden gezien, niet vanuit een verlangen om het aardse tranendal zo snel mogelijk te verlaten, maar vanuit een verheerlijking van het leven na de dood. Het beeld van de dood was dat van een slaap tot het moment van de wederopstanding. Wat betreft de dood van de ander werd duidelijk wat de Lutherse *ars moriendi* betekende voor nabestaanden van verloren dierbaren. Troost stond centraal en dit resulteerde in de productie van troostliteratuur. In tekst en muziek van componisten uit de vroege Barok als Schein en Schütz, gewijd aan hun persoonlijke verliezen, werden rouw en troost tot uitdrukking gebracht. Muzikale middelen om de emoties uit de tekst vorm te geven waren conform het muzikale idioom van die tijd: middelen van tekst- en affectuitbeelding, de keuze voor een bepaalde modus/toonsoort, aspecten van vorm, harmonie en tonaliteit, en retorische middelen, zoals de personificatie van de overledene als trooster. Cruciaal bleek de

inzet van de dialoog als effectief troostmiddel. De wijze van troosten in het kader van de Lutherse *ars moriendi* wordt ondersteund door psychoanalytische bevindingen over de troostende relatie.

In de achttiende eeuw, het tijdperk van de Verlichting waarin het gezag van God vervangen werd door dat van de rede (Kant), en de secularisatie toenam, veranderde het beeld van de dood. De *ars moriendi*-traditie maakte gaandeweg plaats voor meer rationele en filosofische antwoorden op existentiële thema's. De dood van de ander stond bovendien centraler dan de eigen dood en daarmee lag het accent meer op afscheid, verlies en rouw dan op het lot van de overledene. In de gekozen compositie van Mozart ging het om een visie op de dood die ontleend is aan de vrijmetselarij, een beweging die de idealen van de Verlichting belichaamde. De dood is in die visie een existentieel gegeven waarop met kalmte en acceptatie gereageerd kan worden en bovendien leidt de dood tot een vorm van opstanding en een nieuw begin. Dit helpt bij het overwinnen van angst voor de dood. Het gekozen muziekstuk verklankt dit proces van dood naar een nieuw begin. In de muziek wordt de maçonnieke symboliek van dit thema uitgedrukt. Ondanks de verwijzing naar het nieuwe begin ligt het accent op het aardse gebeuren, afscheid en rouw. Postletale hereniging is niet aan de orde. Troost wordt geboden door de specifieke maçonnieke rituelen en het delen van rouw in de maçonnieke gemeenschap. In die zin zijn er vergelijkingen te trekken met de zeventiende-eeuwse Lutherse gemeenschap, of kerkelijke gemeenschap in bredere zin.

In de negentiende eeuw was de *ars moriendi*-traditie, met zijn voorbereiding op de eigen dood en Lutherse troost voor de nabestaanden, definitief voorbij. Een religieuze houding tegenover de dood was in deze periode niet meer vanzelfsprekend. Persoonlijke emoties speelden een grotere rol en er was sprake van een romantische, dramatiserende benadering van de dood. In de gekozen vroeg-romantische composities van Franz Schubert komen twee verschillende doodsopvattingen naar voren. Enerzijds is het beeld van de dood zachtaardig en troostend, een vriend die uitnodigt tot de eeuwige slaap. De dood is gepersonifieerd als trooster, maar hij verbeeldt met zijn uitnodiging ook de broeder van de slaap uit de oudheid. In de andere opvatting klinken mystiek en piëtisme door waarin de dood de poort opent tot een nieuwe wereld, een soort oneindig universum waarin men één kan worden met de geliefde of het goddelijke. Deze quasireligieuze visie heeft veel weg van een christelijke visie en heeft ook een troostende betekenis en angst-reducerende functie. Tegengeworpen kan worden dat het hier vooral de teksten van Novalis betreft, maar Schubert koos in een bepaalde fase expliciet voor deze teksten.

Terugblikkend op deze zoektocht valt het volgende op te merken. In de drie muziekhistorische perioden verschuift het beeld van de dood. Het christelijke beeld van de dood als bestraffer van de zonde werd al door Luthers theologie van het kruis verzacht. Boetedoening werd vervangen door genade en de dood was een slaap tot het moment van wederopstanding. In de achttiende eeuw werd de dood verder van zijn angel ontdaan door de afnemende betekenis van religie. Voor zover gepersonifieerd gold het seculiere beeld uit de oudheid van de jongeling met de omgekeerde fakkel. Deze dood kon met berusting en vertrouwen tegemoet worden gezien. In maçonnieke kringen was het zelfs de poort tot een lichtend nieuw begin. Bovendien lag bijvoorbeeld bij Mozart het accent meer op de pijn van het afscheid dan op het lot van de overledene. Hier klinken echo's van de Lutherse visie, zij het dat het bestaan van een hiernamaals in het midden werd gelaten en het nieuwe begin vaag bleef. In de negentiende eeuw was de vanzelfsprekende positie van het christendom voorbij. De omgang met de dood werd meer psychologisch dan religieus van aard. De dood werd een vriend en soms zelfs een verleider. Tijdgebonden dramatisering en erotisering konden zorgen voor een kleurrijke personificatie. Maar er kwamen ook quasireligieuze, mystieke voorstellingen voor in de plaats, daar waar de dood opgevat werd als een transformatie naar een oneindig universum, waarin eenwording mogelijk was met verloren dierbaren. Het aloude beeld van de dood als slaap is blijven bestaan, al dan niet gevolgd door een andere bestaansvorm.

Het onderzoek laat bovengenoemde verschuivingen ook zien in tekst en muziek van die tijd, althans in de bestudeerde composities. De Lutherse *ars moriendi* met zijn troost voor de nabestaanden zagen we in de troostende aspecten in de liederen van Schein en Schütz, waarvoor het semantisch-muzikale idioom van de vroege Barok werd ingezet. Toch bleek in de liederen van Schein de religieuze troost met het toenemen van de verliezen op zijn minst zwaar op de proef gesteld, en op den duur minder werkzaam. Mozart liet in zijn maçonnieke compositie de 'Verlichte' doodsopvatting van de vrijmetselarij horen. Maçonnieke symboliek werd muzikaal verwerkt. In dit verband werd uitgebreid ingegaan op de troostende betekenis van een oude melodie als de *tonus peregrinus*.

In Schuberts toonzetting weerklonken twee representaties van de dood. In de ene compositie kwam een vriendelijk en verleidend doodsbild naar voren, onder meer uitgedrukt in ritme en melodie. In de andere compositie betekende de dood de troostrijke transformatie naar een ander bestaan, uitgebeeld in bijvoorbeeld de doorgecomponeerde vorm en in retorische en harmonische aspecten. De uitdrukking van doodsthematiek in de onderzochte composities weerspiegelt dus het beeld van de dood in de desbetreffende periode. Dat geldt

ook voor de wijze van omgaan met verlies en rouw. Met het verdwijnen van religieuze troostredenaties in tekst en muziek ziet men andere reacties op verlies verschijnen en krijgt troost andere vormen (bijvoorbeeld religieuze troost, maçonnieke troost, mystieke troost). De troost paste in de tijd, maar op een abstracter niveau vertoonden de troostmethoden en troostargumenten door de eeuwen heen overeenkomsten. Troost kon gevonden worden in het bieden van (illusoir) herstel van het contact of het in leven houden van de overledene middels een troostende personificatie of via eenwording, het verzachten van de pijn door een mentaal in leven houden met gedenkmiddelen, het bestrijden van gevoelens van machteloosheid door gedenkactiviteiten, het creëren van iets nieuws in de vorm van een creatief product.

In de onderzochte composities werden geen vaste, steeds terugkerende muzikale formules voor dood, verlies, rouw en troost gevonden. De toegepaste compositorische middelen zouden in een andere context ook ten behoeve van een andere betekenis ingezet kunnen worden. Zo kan het doodsritme in Schuberts lied in een ander verband gebruikt worden om een andere emotie uit te drukken. Wel zijn er uitdrukkingsmiddelen die goed passen bij doodsthematiek, zoals het dactylisch ritme, mineurtoonsoorten (met name d mineur), chromatiek, dissonanties, verminderde intervallen, lamento-bas en allerlei vormen van klankschildering en woorduitbeelding. Daarnaast werden retorische middelen en vormgeving, doorgecomponeerd of strofisch, in dienst van de expressie gebruikt.

Het beeld van de dood veranderde dus, maar er zijn ook opvallende universalia. Het beeld van de dood als slaap keert steeds terug, al dan niet gevolgd door een notie over de periode daarna. Centraal staat de wens om de dood op enigerlei wijze te overwinnen, of het afscheid ongedaan te maken. In de overwinning op de dood speelt de gedachte een rol dat de dood niet het absolute einde is, maar een overgang naar een ander leven. Afhankelijk van de achterliggende cultuur volgt wederopstanding en hiernamaals, een nieuw begin, of een nieuwe bestaansvorm in een soort buitenaards universum. In de Romantiek lijkt het verlangen hiernaar duidelijker aanwezig dan in andere perioden. Wat ook blijft is de angst voor verlaten en de pijn van het afscheid, en dat wordt in de verschillende composities beeldend uitgedrukt. De verzekering dat je niet alleen bent, ook al wordt dat in een andere context anders beleefd en anders tegemoet getreden, de illusie dat de ander er nog is, de pogingen iemand in leven te houden, verlies te bestrijden, het afscheid tijdelijk te houden, dit alles neemt verschillende gedaanten aan, hetzij in een soort hiernamaals, hetzij in een toestand van eenwording in een ander universum. In de vrijmetselarij zijn deze gedachten het minst uitgesproken en is de aandacht meer gericht op het aardse bestaan. De illusie heeft een functie in het bestrijden van angst en bieden van troost. Het vreugdevol, dan wel kalm en accepterend tegemoet treden van

de dood gold zowel in de vroegmoderne periode als tijdens de Verlichting, maar in de vroegromantische periode, met zijn hartstochtelijke uitingen van intense rouw, kon dit het aanzien krijgen van ‘*Todessehnsucht*’.

Vanuit een psychoanalytisch referentiekader konden verschillende manieren om met doodsthema's om te gaan worden waargenomen. Voor Sigmund Freud bestond er een verband tussen religie en angst voor de dood. Onsterfelijkheidsfantasieën en fantasieën over een leven na de dood dienden zijns inziens om de realiteit van de dood buiten het bewustzijn te houden. Geloof beantwoordt aan basisbehoeften uit de eerste levensjaren, de behoefte aan veiligheid en geborgenheid, aan begrepen en geliefd worden. Geloof vertegenwoordigt iets van de beschermende ouder uit de kinderjaren. Afscheid en verlies geven een gevoel van verlaten en in de steek gelaten worden. Deze gevoelens zijn universeel, door de eeuwen heen. De wijze waarop ermee omgegaan wordt, verschilt. Religie biedt een manier om angst en verlatingsgevoelens te hanteren. Freud zag ook een verband tussen religieuze gevoelens en gevoelens van oneindigheid, grenzeloosheid, eenwording. Mogelijk heeft religie in latere tijden plaats gemaakt voor deze gewaarwordingen die dan niet meer expliciet religieus geduid worden. Het verlangen naar hereniging en weerzien in de negentiende eeuw zou dan geïnterpreteerd kunnen worden als een eventueel mystiek gekleurd verlangen naar versmelting en eenwording met de overleden geliefde of met God, de *unio mystica*. In de Romantiek komt het accent daarmee meer te liggen op wat, vanuit een psychoanalytisch perspectief, past bij een pre-verbale ontwikkelingsfase, wanneer er door het kind nog weinig grenzen beleefd worden tussen moeder en kind: het verlies van grenzen en versmelten met de ander, de ervaring van een mystiek of ‘oceanisch’ gevoel als verwerking van rouw. In die grenzeloze situatie is geen sprake meer van een dialoogstructuur zoals wel in zeventiende- eeuwse composities. Hereniging vindt dan plaats op een symbiotische wijze, een andere manier van de scheiding ongedaan maken dan in de zeventiende eeuw.

Maar voorzichtigheid is hier geboden. Zoals gezegd heeft toepassing van psychoanalytische theorieën buiten een behandelingssituatie zijn beperkingen. Het is niet de bedoeling om vanuit het kunstwerk de kunstenaar te bestuderen. In dit onderzoek ging het om fenomenen die hij in zijn kunstwerk uitbeeldt en waarvoor hij in een aantal gevallen zijn eigen ervaringen gebruikt. Psychoanalytische noties zouden dan kunnen helpen om die uitbeelding te verhelderen, bijvoorbeeld in wat troostend kan werken, maar het blijft interpretatie en hypothetisch. De casestudies betroffen hier immers kunstwerken uit andere tijden, waarin een

andere taal en een ander idioom werd gebruikt om gevoelens uit te drukken en er wellicht ook anders naar muziek geluisterd werd.

In het algemeen geldt dat de interpretatie en bevindingen in deze dissertatie zich beperken tot de onderzochte werken. Voor een promotieonderzoek is een duidelijke afbakening tenslotte noodzakelijk. Verdere studie naar repertoire uit andere gebieden en tijden zou een breder licht op deze thematiek kunnen werpen; wellicht dat dit onderzoek daartoe een aanzet mag vormen.



## SUMMARY

This study on death themes in music aimed to gain more insight in the various ways in which composers have been dealing with (fear of) death, loss and grief through the ages. This led to the following, more general question: How are death, loss and grief expressed in successive historical periods in music lyrics and music of that time?

The research area of this PhD dissertation is restricted to compositions from the German-speaking area in the period from the early seventeenth to mid-nineteenth centuries. From a musicological perspective this concerns the three stylistic periods from the Early Baroque, Late Baroque and Classicism, and Early Romanticism. Six compositions were studied in detail. Based on the idea that music always takes place within a particular context, these compositions were related to cultural and historical developments. Besides a musicological point of view, psychoanalytic perspectives were also used, especially when it comes to handling the fear of death and coping with loss and grief.

The first period includes the times of the German Reformation. The case studies from this period relate to the death of children and a partner. Many composers from this period had a Lutheran background. This was expressed musically in different ways. In the Lutheran *ars moriendi*, part of the early modern attitudes toward death, consoling the bereaved took centre stage. Texts on consolation and consolatory arguments (*Leichenpredigten* and other writings) used rhetorical means to convey their message. Dialogue structures are particularly striking in this context. The study of compositions by Johann Hermann Schein and Heinrich Schütz shows how this Lutheran approach of the theme of death has been expressed in their work by rhetorical and musical means: rhetorical structures and rhetorical figures, especially styled in consolatory dialogues, play an important role, in addition to musical aspects of harmony, measure, and meter. These findings were linked in the present study with psychoanalytic knowledge of the consolatory relationship.

The second period, an age of transition, includes Enlightenment. In this period death is still a central issue. In the case studies, attitudes toward the own death were examined and discussed from the point of view of Lutheran *ars moriendi* on the one hand, and Freemasonry on the other. Compositions within the framework of the *ars moriendi* concern some musical settings of a poem by Martin Schalling. This poem, in which a representation of Abraham's bosom is shown, contains a reflection on one's own death. The image used here can be seen

as a preparation for one's own death in line with the Lutheran *ars moriendi*. Consolatory elements in the compositions include the rhetorical figure of the dialogue between the soul and God, and the joyful view of the security of a safe harbour. These ideas are all depicted and expressed in both text and sound. A composition studied within the context of Freemasonry is Wolfgang Amadé Mozart's *Maurerische Trauermusik*. In the period of Enlightenment, in which the rise of freemasonry was clearly noticeable, there was, on the other hand, an increasing secularisation taking place, causing the *ars moriendi* tradition to decline. The religiously tinted perception of death themes from earlier periods gave way to more earthly views. In freemasonry, death is taken as an inevitable event that must be faced with courage and calmness; it does not need to inspire fear. Death and resurrection constitute main themes in Masonic rituals. In Mozart's works, one recognizes Enlightened and Masonic ideas. Mozart's conception of death as man's best friend, true goal of our life, and key to true happiness, provides an example of this. In the Masonic composition discussed in this PhD dissertation, this view on death is echoed in the form of a journey from darkness to light, from death to a new beginning, a journey which is also expressed by musical means.

The third period studied here is the German Early Romanticism, in which death of the other was more in the foreground than one's own death. The focus was on loss and farewell; reactions sometimes included exaggerated mourning. There was a true fascination with death, exposed in dramatic, sometimes erotic images. In addition to macabre and erotic characteristics, one may also encounter friendly, gentle, and consolatory properties. In the two selected compositions by Franz Schubert, two quite distinct images are presented, each expressed in a different way, both textually and musically. In *Der Tod und das Mädchen* for example, death is personified to an initially macabre, but eventually inviting and consolatory character, musically expressed in rhythm, melody, and harmonic aspects. In Schubert's musical interpretations of poems by Novalis, death was experienced mystically, granting access to a transcendent world, expressed by rhetorical, harmonic and formal means.

In conclusion, it can be stated that the image of death has changed in the course of the centuries, and in line with this, it has been represented in the studied compositions in different ways as well, in accordance with cultural changes, context, and contemporary musical idiom. But *universalia* can also be detected, such as the notion of resurrection in one way or another, and transition to another form of existence or a new beginning.

## BIBLIOGRAFIE

In deze bibliografie zijn uitsluitend werken opgenomen waarnaar regelmatig wordt verwezen en die niet reeds volledig in voetnoten zijn vermeld.

- Abert                                 Abert, Hermann: *W.A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Zweiter Teil* (Leipzig 1983).
- Ariès 1974                             Ariès, Philippe: *Western Attitudes Towards Death*. Baltimore 1974.
- Ariès 1975                             Ariès, Philippe: *Met het oog op de dood. Westerse opvattingen over de dood, van de Middeleeuwen tot heden*. Amsterdam/Brussel. 1975.
- Ariès 1987                             Ariès, Philippe: *Het uur van onze dood. Duizend jaar sterven, begraven en gedenken*. Amsterdam/Brussel 1987. [Oorspr. uitgave: *L'homme devant la mort*, Parijs 1977]
- Autexier 1980                         Autexier, Philippe A.: 'L'ode funèbre maçonnique (Maurerische Trauermusik) de W.A. Mozart', *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22 (1980), p. 255-261.
- Autexier 1984/5                        Autexier, Philippe A.: 'Wann wurde die Maurerische Trauermusik uraufgeführt?' *Mozart-Jahrbuch* 21 (1984/85), p. 7-10.
- Autexier 1995                         Autexier, Philippe A.: *Lyra Latomorum. Das erste deutsche Freimaurerliederbuch. Masonica über Haydn Mozart Spohr Liszt* (Athen 1995).
- Autexier 1997                         Autexier, Philippe A.: *La Lyre maçonne. Haydn, Mozart, Spohr, Liszt* (Paris: Detrad/A.V.S., 1997).
- Barag                                  Barag, Gershon: 'The Question of Jewish Monotheism', *American Imago* 4 (1947), p. 8-25.
- Bartel                                  Bartel, Dietrich: *Musica Poetica* (University of Nebraska Press 1997).
- Baschet 1993                         Baschet, Jérôme: 'Medieval Abraham: Between Fleshly Patriarch and Divine Father', *Modern Language Notes* 108/4 (1993), p. 738-758.
- Baschet 2000                         Baschet, Jérôme: *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval [Le Temps des Images]* (Paris: Gallimard 2000).
- Berger                                  Berger, Walter: 'Novalis' Abendmahlhymne', *Germanic Review* 35 (1960), p. 28-38.
- van den Berk                         van den Berk, Tjeu: *Die Zauberflöte. Een alchemistische allegorie* (Zoetermeer / Kapellen <sup>5</sup>2004).
- Beyreuther                             Beyreuther, Gottfried: *Sexualtheorien im Pietismus* (München 1963).
- Bogdan / Snoek                        Bogdan, Henrik / Snoek, Jan (ed.): *Handbook of Freemasonry* (Leiden / Boston 2014).

- Botstein Leon: 'Realism transformed: Franz Schubert and Vienna', *The Cambridge Companion to Schubert*, ed. Christopher H. Gibbs (Cambridge 1997), p. 13-35.
- Briefe Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe in 7 Bänden. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Kassel, Bärenreiter, 1962, 1963, 1971, 1975. 7 Bände.  
[Band I: 1755 – 1776; Band II: 1777 – 1779; Band III: 1780 – 1786; Band IV: 1787 - 1857, Band V: Kommentar I/II. 1755-1779; Band VI: Kommentar III/IV. 1780-1857; Band VII: Register; Band VIII: Einführung und Ergänzungen. Hrsg. Ulrich Konrad]
- Budde, Gunilla-Friederike: "Denn unsere Bruderliebe soll ihn leiten". Zum Zusammenhang von Künstlerexistenz und Freimaureertum bei Wolfgang Amadeus Mozart', *Historische Zeitschrift* 275/3 (2002), p. 625-650.
- Buelow, George J.: 'Johann Mattheson and the invention of the Affektenlehre', *New Mattheson Studies*, ed. G.J. Buelow and H.J. Marx (Cambridge 1993), p. 393-409.
- Bunge, Lucas: *Mozart in zijn brieven* (oorspr. 1976; Arbeiderspers: Amsterdam <sup>45</sup>2006).
- Carrdus 1996 Carrdus, Anna: 'Thränen-Tüchlein für Christliche Eltern: Consolation Books for Bereaved Parents in Sixteenth and Seventeenth Century Germany', *German Life & Letters* 49 (1996), p. 1-17.
- Carrdus 1997 Carrdus, Anna: *Classical Rhetoric and the German Poet 1620 to the Present A Study of Opitz, Bürger and Eichendorff* (Oxford 1997).
- Carrdus 1998 Carrdus, Anna: 'Consolatory Dialogue in Devotional Writings by Men and Women of Early Modern Protestant Germany', *Modern Language Review* 93 (1998), p. 411-427.
- Clement 1989 Clement, Albert: "O Jesu, du edle Gabe." *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartitten und den Kanonischen Veränderungen von J.S. Bach* (Utrecht 1989).
- Clement 1997 Clement, Albert: 'Maçonnerie en muziek in de tijd voorafgaand aan de Bataafse Republiek', *Hef aan! Bataaf! Beschouwingen over muziek en muzikleven in Nederland omstreeks 1795*, ed. P. van Reijen (Alphen aan den Rijn 1997), p. 54-76.
- Clement 1999 Clement, Albert: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach. Musik – Text – Theologie* (Middelburg 1999).
- Clement 2003 Clement, Albert: 'On the Inner Correlation of the Six chorales BWV 645-650 and its Significance', *Bach*, 34/2 (2003), p. 1-62.
- Clement 2005 Clement, Albert: *Over Bach, Boeken en Barbaren*. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van Akademiehoogleraar [...], Universiteit Utrecht 21 maart 2005. Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (Amsterdam 2005).

- Dammann Rolf: *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (Laaber<sup>3</sup>1995).
- Deutsch 1961 Deutsch, Otto Erich: *Mozart die Dokumente seines Lebens* (Bärenreiter: Kassel 1961).
- Deutsch 1966 Deutsch, Otto Erich: *Mozart: A Documentary Biography* (Stanford University Press 1966).
- Dürr Walther: 'Die „geistlichen Lieder“ des Novalis', *Schubert: Perspektiven V* (2005/2), p. 111-126.
- Eggebrecht Hans Heinrich: *Heinrich Schütz, Musicus Poeticus* (Göttingen 1959).
- Einstein Alfred: *Mozart, sein Charakter, sein Werk* (Frankfurt am Main [oorspr. 1945], 1968).
- Eisen / Keefe Cliff & Keefe, Simon P.: *The Cambridge Mozart Encyclopedia* (Cambridge University Press 2006).
- Feurzeig Lisa: *Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism* (Ashgate: Farnham 2014).
- Fischer-Dieskau Dietrich: *Franz Schubert und seine Lieder* (Frankfurt 1999).
- Flender Reinhard: *Hebrew psalmody. A structural investigation* [=Yuval: Studies of The Jewish Music Research Centre, Vol. 9] (The Magnes Press, The Hebrew University: Jerusalem 1992).
- Freud GW Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, in XVIII Bänden. Band X (1913-1917) [Fischer Verlag].
- Geier Martin: *Die köstlichste Arbeit [...], darin: Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters geführten müheseeligen Lebens-Lauff* (Dresden 1672; R Kassel 1935; 1972).
- Geus, de *et al.* B. de Geus, J. van der Heijden, A. Maat en D. den Ouden (eds.), *Een scone leeringe om salich te sterven* (HES Uitgevers, Utrecht 1985).
- Goedecke Kristina: *Todesthematik in der Musik nach 1945. Analytische und musikdidaktische Grundlagen* (Diss., Flensburg 2004).
- Goerges Horst: *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts: Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart* (Nachdr. d. Ausg. 1937 - München 1969).
- Guthke Karl: *The gender of death. A cultural history in art and literature* (Cambridge UP 1999).
- Hagman George: 'Mourning: A review and reconsideration', *International Journal of Psycho-Analysis* 76 (1995), p. 909-925.
- Haupt Paul: 'Abraham's Bosom', *American Journal of Philology* 42 (1921), p. 162-167.
- Hefling / Tartakoff Stephen E. & Tartakoff, David S.: 'Schubert's Chamber Music', *Nineteenth Century Chamber Music*, ed. Stephen E. Hefling

- (New York 2003), p. 83-91.
- Heinemann  
Herzog / Hajdu  
Heinemann, Michael: *Heinrich Schütz* (Reinbek: Rowohlt 1994).  
Herzog, Avigdor & Hajdu, André: *A la recherche du tonus peregrinus dans la tradition musicale juive* [Yuval: Studies of The Jewish Music Research Centre, Vol. 1] (The Magnes Press, The Hebrew University: Jerusalem 1968), p. 194-203.
- Hessayon / Apetrei  
Hessayon, Ariel & Apetrei, Sarah: *An Introduction to Jacob Boehme: Four Centuries of Thought and Reception* (New York 2014).
- Hildesheimer  
Hildesheimer, Wolfgang: *Mozart* (Suhrkamp 1977; vert. Hans Hom, Arbeiterspers 1979).
- Hill / Cotte  
Hill, Cecil, and Cotte, Roger J.V.: 'Masonic music', *Grove Music Online*. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17993>.
- Irmen  
Irmen, Hans-Josef: *Mozart. Mitglied geheimer Gesellschaften* (Zül-pich 1991).
- Jacob 2002  
Jacob, Margaret C.: 'Freemasonry' *Encyclopedia of the Enlightenment*, ed. A.C. Kors (Oxford University Press 2002).
- Jacob 2006  
Jacob, Margaret C.: *The Origins of Freemasonry: Facts and Fictions* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2006).
- Johnston 1998  
Johnston, G.S.: "'Der Schein trügt': A Reappraisal of Johann Hermann Schein's Funeral Lieder", *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998), p. 95-106.
- Johnston 2002  
Johnston, Gregory S.: 'Revision and Compositional Process in the Funerary Lieder of Johann Hermann Schein's *Cantional* (1627)', *Schütz-Jahrbuch* 24 (2002), 101-122.
- Kaiser  
Kaiser, Gert, Hrsg.: *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze* (Insel Taschenbuch: Frankfurt 1983).
- Kant  
Kant, Immanuel: *Was ist Aufklärung*. Ausgewählte kleine Schriften, mit einem Text zur Einführung von Ernst Cassirer (EA 1784; Hamburg 1999).
- Kirkby  
Kirkby, John: *The Capacity and Extent of the Human Understanding. Exemplified in the Extraordinary Case of Automathes* (London 1745).
- Koslofsky  
Koslofsky, Craig M.: *The reformation of the dead. Death and ritual in early modern Germany, 1450-1700* (Basingstoke [etc.] 1999).
- Krones  
Krones, Hartmut: 'Heinrich Schütz und der Tod. Am Beispiel der „Musicalischen Exequien“', *Studien zur Musikwissenschaft* 42 (Tutzing 1993), p. 53-75.
- Kselman  
Kselman, Thomas: 'Death in the Western world: Michel Vovelle's ambivalent epic *La mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*', *Mortality* 9/ 2 (2004), p. 168-177.
- Ladan  
Ladan, Antonie: 'De echte dood', *Tijdschrift voor Psychoanalyse* 14/2 (2008), p. 71-82.

- te Lindert                    te Lindert, Wilgert: 'Friedrich Hegrad, ein Logenbruder Mozarts', *Österreichische Musikzeitschrift* 48/1 (1993), p. 3-11.
- Linton                        Linton, Anna: *Poetry and Parental Bereavement in Early Modern Lutheran Germany* (Oxford Modern Languages and Literature Monographs 2008).
- Lorenzi                        Lorenzi, Ernst (Hg.): *Das Logenbuch der Loge „Zur wahren Eintracht“* [Quatuor Coronati] (Wien 1979).
- Lundberg                      Lundberg, Mattias: *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music* (Ashgate 2011).
- Mackey 1882                Mackey, Albert Gallatin: *The Symbolism of Freemasonry: Illustrating and Explaining its Science and Philosophy, its Legends, Myths, and Symbols* ([first ed. New York 1869] 1882).
- Mackey 1914                Mackey, Albert Gallatin: *Encyclopedia of freemasonry and its kindred sciences* ([first ed. New York 1873] 1914).
- Mayer                         Mayer, Paula: *Jena Romanticism and Its Appropriation of Jakob Böhme: Theosophy, Hagiography, Literature* (Montreal 2014).
- McManners                 McManners, John: *Death and the Enlightenment: Changing Attitudes to Death among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press 1981).
- Mähl                         Mähl, Hans-Joachim: Hardenberg, 'Georg Friedrich Philipp Freiherr von', *Neue Deutsche Biographie* 7 (1966), p. 652-658.
- Mähl / Samuel              Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe* (München 1978).
- MGG                         *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil / Personenteil, 29 Bde. (Kassel u.a. / Stuttgart u.a.: Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler).
- Moser                        Moser, Hans Joachim: *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk* (Kassel: Bärenreiter 1936; <sup>2</sup>1954).
- Müller-Blattau             Müller-Blattau, Joseph Maria (Hg.): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (Leipzig 1926; Studienausgabe: Kassel 2003).
- Müller-Hartmann        Müller-Hartmann, Robert: 'A Musical Symbol of Death', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945), p. 199-203.
- Nettl                         Nettl, Paul: *Mozart and Masonry* (New York 1957).
- O'Kane                        O'Kane, Martin: "'The Bosom of Abraham" (Luke 16:22): Father Abraham in the Visual Imagination', J. Cheryl Exum (ed.), *Retellings: The Bible in Literature, Music, Art and Film* (Leiden / Boston 2007), p. 135-168.
- Porter                        Porter, Roy: 'Classics revisited. The hour of Philippe Ariès', *Mortality* 4/1 (1999), p. 83-90.
- Prioreschi                 Prioreschi, Plinio: *A History of Human Response to Death* (New York: E. Mellen Press 1990).

- Reed Reed, John: *The Schubert Song Companion* (Manchester 1985).
- Reinis Reinis, Austra: *Reforming the Art of Dying: the ars moriendi in the German Reformation (1519-1528)* (Hampshire 2007).
- Richards Richards, Anna: 'Providence and sympathy: consoling the bereaved in the late eighteenth century', *German Life and Letters* 59/3 (2006), p. 361-378.
- Robbins Landon 1982 Robbins Landon, Howard Chandler: *Mozart and the Masons. New light on the lodge 'Crowned Hope'* (Thames and Hudson 1982).
- Robbins Landon 1988 Robbins Landon, Howard Chandler: *Mozarts laatste jaar* [vert. uit het Engels. Uitg. Bosch & Keuning] (Baarn 1988).
- Robbins Landon 1991 Robbins Landon, Howard Chandler: *Johann Pezzl, Jet van der Mijn, Mozart en Wenen: met fragmenten uit Johann Pezzls 'Schets van Wenen' (1786-1790)* (Baarn 1991).
- Robbins Landon 1999 Robbins Landon, Howard Chandler (red.): *Wolfgang Amadeus Mozart, volledig overzicht van zijn leven en muziek* [oorspronkelijke titel: *The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music*, Londen 1990] (Baarn 1999).
- Robertson Robertson, Alec: *Requiem. Music of Mourning and Consolation* (Fred. Praeger: New York 1968).
- Rose Rose, Stephen: 'Schein's Occasional Music and the Social Order in 1620s Leipzig', *Early Music History* 23 (2004), p. 253-284.
- Sadie Sadie, Stanley: [Book Reviews] 'Mozart essayed', *Musical Times* 124 (1983), p. 616-617.
- Sanders Sanders, Henriette: *Studien zur musikalischen Semantik in Schuberts Liedern* [Diss. Tübingen] (Groningen 1999).
- Saul 2006 Saul, Nicholas: 'Morbid? Suicide, Freedom, Human Dignity and the German Romantic Yearning for Death', *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 32/3 (2006), p. 579-599.
- Saul 2009 Saul, Nicholas (ed.): *The Cambridge Companion to German Romanticism* (New York 2009).
- Saunders Saunders, Daniel John: *Masonic symbols, the ascent to Master Mason, and Wolfgang Amadeus Mozart's "Maurerische Trauermusik", K. 477* [MM Thesis] (The University of Alabama 2012).
- Schmalzriedt Schmalzriedt, Siegfried: *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis: Studien zu ihren Madrigalen* (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1972).
- Schor Schor, Esther: *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria* (Princeton UP 1994).
- Schuler Schuler, Heinz: 'Mozarts "Maurerische Trauermusik" KV 477/479. Eine Dokumentation', *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 40 (1992), p. 46-70.
- Schulz 2011 Schulz, Gerhard: *Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs* (München 2011).
- Schulz 2013 Schulz, Gerhard (Hrsg.): *Novalis Werke* (München [5., ergänzte



- Auflage] 2013).
- Seidel Margot: *Die Geistlichen Lieder des Novalis und ihre Stellung zum Kirchenlied* (Bonn 1973).
- Seyhan Azade: 'What is Romanticism, and where did it come from?' *The Cambridge Companion to German Romanticism*, ed. Nicholas Saul (Cambridge 2009), p. 1-20.
- Steblin Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (New York 2002 [1<sup>st</sup> ed.: 1983]).
- Stephoe Andrew: *The Mozart-Da Ponte operas: the cultural and musical background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte* (Oxford 1988).
- Steiger Renate: 'Musikalische Idiomatik in Bachs Darstellung von Tod und Sterben', *Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld*, hrsg. von Renate Steiger [Wolfenbütteler Forschungen 90] (Wiesbaden 2000), p. 1-44.
- Stein 2001 Ingeborg: 'Die Thematisierung des Todes im Werk von Heinrich Schütz', *Michaelsteiner Konferenzbericht Bd. 59* (2001), p. 189-206.
- Stein 2004 Alexander: 'Music, Mourning, and Consolation', *Journal of the American Psychoanalytic Association* 52 (2004), p. 783-811.
- Stein / Spillman Deborah & Spillman, Robert: *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder* (Oxford 1996).
- Stebel Harald S.: *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart* (Stäfa 1991).
- Strunk Reiner: *Matthias Claudius: Der Wandsbecker Bote* (Stuttgart 2014).
- Suurpää Lauri: *Death in Winterreise. Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle* (Indiana UP 2014).
- Thomson Katharine: *The Masonic thread in Mozart* (Lawrence and Wishart Ltd. London 1977).
- Till Nicholas: *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas* (New York 1995).
- Tilley 2007 Janette: 'Meditation and consolatory soul-God dialogues in seventeenth-century Lutheran Germany', *Music & Letters* 88/3 (2007), p. 436-457.
- Tilley 2009 Janette: 'Learning from Lazarus: The seventeenth-century Lutheran art of dying', *Early Music History* 28 (2009), p. 139-184.
- TRE *Theologische Realenzyklopädie* [36+4 (Register)Bde.], hrsg. v. Gerhard Müller u. Gerhard Krause (Walter de Gruyter: Berlin / New York, 1976-2007). Online: <https://www.uni-marburg.de/bis/aktuelles/news/nachr10/tre>
- Urmoneit Sebastian: 'Untersuchungen zu Schuberts Klavierlied „Der Tod und das Mädchen“', *Musik-Konzepte* 97/98: *Franz Schu-*

- bert – Todesmusik*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München 1997), p. 44-65.
- Valentin, Erich, Hrsg.: *Franz Schubert. Briefe, Tagebuchnotizen, Gedichte* (Zürich 1997).
- Volckmar-Waschk, Heide: *Die "Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz. Entstehung – Texte – Analysen* (Kassel 2001).
- Vovelle, Michael & McCuaig, William: 'Death', *Encyclopedia of the Enlightenment*, ed. Alan Charles Kors (Oxford UP 2002, publ. 2005).
- Wiersema, E.M.: 'Het spookbeeld van de dood bij Eugène Ionesco', A. Stufkens *et al.* (red.), *Vader was niet thuis, moeder was niet thuis. Psychoanalytische notities* (Meppel en Amsterdam 1987), p. 194-215.
- Wieseltier, Leon: 'De open stad en haar muren' *Nexus* 29 (2001), p. 63-77.
- Wolff, Christoph: 'Schubert's "Der Tod und das Mädchen": analytical and explanatory notes on the song D 531 and the quartet D 810', Eva Badura-Skoda & Peter Branscombe, eds., *Schubert Studies. Problems of style and chronology* (Cambridge 1982), p. 143-172.
- Yearsley, David: 'Towards an allegorical interpretation of Buxtehude's funerary counterpoints', *Music and Letters* 80 (1999), p. 183-206.
- Zeller, Winfried: 'Johann Sebastian Bach und Martin Schallings Lied "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr"', *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*. Herausgegeben im Auftrag des Kirchlichen Komitees Johann Sebastian Bachs 1985 von Martin Petzoldt (Göttingen 1985), p. 151-176.

## APPENDICES



## APPENDIX I.1

Johann Hermann Schein, tekst *Sei fröhlich, meine Seele*

245. Ein Christliches SterbeLiedlein. Sei fröhlich, meine Seele  
In obitum Uxor<sup>is</sup> suae desideratissimae SIDONIAE prior. Matr. à 5.,

1. Sei fröhlich, meine Seele, / freu dich in deinem Gott;  
numehr dich selbst nicht quäle, / er hilft dir heut aus Not,  
Obschon durch Schmerz und Leiden / vom Leibe du musst scheiden,  
er meints gar gut mit dir; / itz und wirst du getragen  
(Ach warum wollst du zagen!) / In Abrahams Schoss von hier.

2. Ich zag nicht in meim Schmerzen, / den mir Gott auferlegt;  
er meints doch nicht von Herzen / wenn er gleichwohl zuschlägt.  
wir seind nichts desto minder / sein traute liebe Kinder.  
Drum will ich halten aus / in seinen Vaterarmen,  
er wird sich mein erbarmen. / sein Herz lan brechn heraus.

3. Der Herr hat zwar verlassen / mich ein klein Augenblick,  
will mich darum nicht hassen / wärs Leiden noch so dick.  
Wenn er sich schon verborgen, / lässt mich ein wenig sorgen  
und sich gar zornig stellt, / bald wend er meinen Schaden  
mit ewigen Genaden, / jedoch wenns ihm gefällt.

4. O wie war mir so bange / im Kreuz nach Gottes Trost,  
meim Herzen dauchs sebr lange. / briet gleich als auf eim Rost.  
Bis Gott der Herr ist kommen. / sich meiner angenommen,  
damit ich nicht verdürb: / vergab mir meine Sünde.  
Drauf ich mich wohl befinde, / acht nichts, ob ich gleich stürb.

5. Nun ist mir beigeleget / die Himmelsehrenkron.,  
die mein Herr Christ selbst träget, / zu einem Gnadenlohn.  
Heut wird er mir sie geben, / wenn ich gleich sterb, werd leben,  
dieweil ich au ihn gläub. / Denn wer da lebt und gläubet.  
derselb stets bei ihm bleibet, / behütt an Seel und Leib

6. Ich hab mit Gott gekämpft / gar einen guten Streit,  
all meine Feind gedämpft, / sie sind nun von mir weit.  
Ich hab ein gut Gewissen, / mich allezeit beflissen  
der lieb<sup>n</sup> Aufrichtigkeit; / niemand mit Willn betrogen,  
meinn Nächsten nicht belogen, / drum leb ich nun in Freud.

7. Also hat Gott geliebet / die arge, böse Welt,  
dass er sein Sohn dargibet / zu einem Lösegeld.  
Dass niemand würd verloren, / in Christo wiedergeboren,

das glaub ich festiglich; / drum will ich mich nun scheiden  
und fahren hin in Freuden / bei Gott sein ewiglich.  
(NB. Nachfolgende Gesetze können ausgelassen  
oder gesungen werden nach Gelegenheit des Falls.)

8. Stellt ein eur schmerzlich Weinen, / mein liebster Mann und Herr,  
Gott tuts nichts böse meinen, / betrübt euch nicht so sehr.  
Fühl ich doch keinen Schmerzen, / drum tröst ich mich von Herzen.  
Lasst euch befohlen sein / Nun unsre liebe Kinder,  
darzu nichtsdestominder / die liebste Mutter mein.

9. Gott gsegn euch allzusammen, / Gott tröst und schütze euch;  
des Gottes Jakobs Namen / mit seinem Segen reich  
woll über euch stets halten, / sein Gnad übr euch lan walten,  
von nun in Ewigkeit. / Auf Gott allein tut bauen,  
demselben nur vertrauen, / habt untr euch Fried allzeit.

10. Hiemit ich nun will schweigen, / meinn Mund nicht auf tun mehr,  
mich geben Gott zu eigen. / Gebt ihr ihm auch die Ehr,  
befehlt ihm alle Sachen, / er wird es doch wohl machen.  
Gott gsegn euch, liebster Mann, / mein Mutter, Kindr, Verwandten,  
mein Brüder, Schwestr, Bekannten, / Gott nehm sich eurer an.

## APPENDIX I.2

Johann Hermann Schein, tekst *So fahr ich hin mit Freuden*

246. Ein anders. Joh. Herman. Scheins. So fahr ich hin mit Freuden.

In obitum filiulae suae dilectiss. SUSANNAE prior. matrim.

Bey Begräbnissen kleiner Kinderlein zu singen.

1. So fahr ich hin mit Freuden, / verlass die schnöde Welt.  
ein End hat all mein Leiden, / mein Seelen Gott gefällt.  
Christus mein Brüderlein / hat mich nun aufgenommen,  
heisst mich zu ihn willkommen. / Wie soll ich traurig sein?

2. Vorhin bei meinem Leben, / in dem Siechbettelein,  
Der Tod viel Stich tät geben / meim matten Herzelein.  
Abr izto bin ich los, / frag nichts nach Tod und Sünde,  
bei Gott ich Labsal finde / in seiner Vaterschoss.

3. So tun üm mich herspringen / die lieben Engelein,  
mit mir zu Ehren singen / ein heiligs Liedelein  
dem Herren Zebaoth. / All Heiligen mich kennen,  
ihr (Brüderlein) Schwesterlein mich nennen / in großer Freud vor Gott.

4. All mein zeitliches Leiden / doch nichts zu achten ist  
gegen der Himmelsfreuden, / die mir mein Herre Christ  
nun hat allhier beschert. / In seinen lieben Armen  
tu ich nun recht erwarmen, / kein Kält mich sehr gefährdt.

5. Nun ob sich schon betrüben / die lieben Eltern mein,  
so mich von Herzen lieben, / kanns doch nicht anders sein:  
ich bleib bei Christo hier. / Ich komm zu ihn nicht wieder  
begehrt auch nicht hinnieder; / sie werden kommn zu mir.

6. Nun ich euch itzt geseigne, / mein Vatr und Mütterlein,  
kein Unfall euch begegne, / wie der beniemt mag sein.  
Betrübet euch nicht mehr, / Gott wird euch auch beistehen,  
dass ihr nicht mögt vergehen / Ach gebet Gott die Ehr.

7. Auch alle mein Verwandten. / die mich geliebet han,  
darzu all mein Bekannten, / die mir han Guts getan,  
als ich war in der Welt, / die mich han unterrichtet,  
auf mein Wohlfart gedichhtet: / mein Gott es ihnn vergelt.

## APPENDIX I.3

### Appendix I.3 Johann Hermann Schein, tekst *Ist denn fürn bittern Tod*

249 Ein anders. Joh.Herm.Scheins. Ist denn für bittern Tod.  
In obitum filiolae suae dulcissimae JOHANNAE ~ELISABETHAE.  
poster. matrim. à 5.

1. Ist denn fürn bittern Tod / kein einig Kräutelein?  
O lieber Herre Gott, / lass dirs geklaget sein:  
ist denn auf Erd kein einig Arzenei, / die für den Tod recht kräftig sei?

2. Hast du denn ganz und gar / Vergessen deine Gnad,  
auf die du uns so klar / heißt hoffen früh und spät?  
Du sprichst ja: Rufe mich nur an / In Not, ich will dich nicht verlan.

3. Nun hab ich in der Not, / dass mir mein Herze pufft,  
nach dir, o frommer Gott, / so sehniglich geruft,  
gleich wie ein Hirschlein müd und matt / nach frischem Wassr Verlangen hat.

4. Ach Herr, wie dass du denn / Mich hast erhöret nicht?  
Und ich so muS ansehen / (mein Herz im Leibe bricht),  
dass abrmal mir der Tod abhäut / ein Röselein, welchs mich erfreut?

5. Es ist ja dein Geschenk, / nun, Herr, das weiß ich wohl.  
Liebs drum und mich so kränk, / dass ich entbehren soll.  
Abr nimm doch nicht weg gar dein Huld, / verleih in Trübsal mir Geduld.

6. Ich will den Zoren dein / als eines Vaters tragn;  
sollts gehn ans Leben mein, / als dein Kind nicht verzagn.  
Ich weiß, du meinsts dennoch nicht böß, / ob du mir gleich gibst gute Stöss.

7. Achs wär dir nur ein Wort, / wenn dus für gut angesehn,  
bald hätt der Tod musst fort, / mein Röslein lassen stehn.  
Abr dein Gedanken sind nicht mein / drum hat es also müssen sein.

8. Elend ist in der Welt, / Krieg, Rauben, Stehlen, Mord;  
Trau, Glauben. alles fällt, / verfolgt wird Gottes Wort.  
Die Sach fürwahr sehr übel steht, / wer weiß, wies uns allhie noch geht.

9. Hilf abr, o frommer Herr, / verleih uns deinen Fried.  
Ach gib dein Namn die Ehr, / nimm ja nicht Abschied.  
Machs sonst mit unsern Kinderlein, / wie dirs gefällt, ihm gut mag sein.

10. Sehn wir sie hier nicht mehr, / ist nichts gelegen dran,  
wiewohl es schmerzet sehr, / Wir schicken sie voran  
und komm hernach in kurzer Zeit / zu ewger Freud und Seligkeit.

Amen.



## APPENDIX I.4

Johann Hermann Schein, tekst *Ich heul und wein*

301. Gedultige Vngedult. Ich heul und wein  
In obitum filiolarum suarum JOHANNARUM -SUSANNARUM poster. matrim. à 5

1. Ich heul und wein / in meiner großen Not.  
Ich ruf und grein: / Wo bist du denn, mein Gott?  
Ach daß du doch so gar / verbirgst dein Antlitz klar!/  
Bewegt dich nicht mein Schmerz? / Wo ist dein Vaterhertz?

2. O lieber Herr, / ach, ach, du lebst ja noch!  
Mein Seufzen schwer / nimm an und höre doch!  
Bist du denn deinem Freund / so gar nun worden feind?  
Hat denn dein Gnad ein End? / Zu mir, ach Herr, dich wend!

3. Hast du denn heut / vergessen dein Zusage?  
„Ruf mir im Leid, / dein Not allein mir klag,  
so will ich dich erhörn, / dafür sollst du mich ehren?“  
Nun hab ich g'rufen dir, / dass ich verschmachtet schier.

4. Aber ümsonst! / Von mir ist leider fer  
dein Hülff und Gunst, / o Vater mein und Herr!  
Untrdes bricht ab der Tod / mein liebe Röslein rot,  
die mir in diesem Leben / Trost. Freud und Labsal gebn.

5. Nun, Herr, verzeih. / ach rechne mir nicht zu,  
das ich so frei / mein Herz ausschütten tu!  
Welchs wird so ungemeyß, / gleich als in einer Press  
gedrucket immerfort, / dass mir entfahret die Wort.

6. Nicht mehr ich will / so reden, Gott, zu dir.  
Will halten still, / du bist dennoch bei mir,  
ob ichs gleich nicht im Werk. / wie ich gern wollt, vermerk.  
Dein Gdanken sind nicht mein, / drum lass ichs also sein.

7. Ach was ist leben / allhier in dieser Welt,  
darauf man ebn / so hoch und gar viel hält?  
Dein Wort es recht vergleicht / eim Schatten, der bald weicht.  
Eh man sich fast ümsieht, / fällt ab, was nur geblüht.

8. Sollt demnach ich / mich denn so hart beschwern?  
Was zeih ich mich, / dass ich dich, Gott den Herrn,  
wollt schuldigen so bald, / als tütst du mir Gewalt?  
Nein, nein, das muss nicht sein, / du bleibst der Vater mein.

9. Von dir ich hab / mein liebe Kinderlein:  
dein Gschenk und Gab / sie all gewesen sein.  
Ehr, Gut, ja Leib und Lebn / hast du mir alls gegeben,  
bhältst abr noch dran dein Teil / leihst mir es nur ein Weil.

10. Solch Eigentum / du dir nicht nehmen lässt,  
kurz um und um, / du weißt, was ist das best.  
Siehst du aus Wolken dik / vorkommn ein Ungelück,  
so raffst du auf geschwind / die Eltern und die Kind.

11. Ach Herr, ach Herr, / dein Will gescheh allzeit,  
von dir kömmt her, / es sei Freud oder Leid.  
All unsre Härelein / bei dir gezählet sein,  
keins fället ab vom Häupt, / du hast es denn erläubt.

12. Nun obs tut weh, / wenn wir der Kinderlein  
Aus unser Eh / bald müssn verlustig sein,  
so tröst uns dieses doch, / bei dir sie leben noch;  
dein Sohn durch seinen Tod / hat sie erlöst aus Not.

13. Nach diesem Lebn / wirst du mit großem Gwinn  
Wohl wiedergebn, / was du genommen hin.  
Es sei Weib oder Kind, / wohl aufgehoben sind  
in großer Freud und Ehr; / was wollen wir denn mehr?

14. Ach Herr, lehr mich, / dass ich von Herzen gläub  
und trau auf dich, / bei deinem Wort verbleib,  
bis ich dort wiederfind / mein Eltern, Weib und Kind.  
Hier heißt es ingemein: / Es muss geschieden sein.

## APPENDIX II

Kurtze Beschreibung  
Des  
(Tit.)  
Herrn Heinrich Schützens/  
Chur=Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters/ geführten  
müheseeligen Lebens=Lauff.

DEr Chur=Fürstl. Sächs. ältere Capellmeister Herr Heinrich Schütze/ ist auf diese Welt gebohren worden zu Kösteritz/ ein wohlbekandten Flecklein an der Elster gelegen/ und denen Hoch=Edelgebohrenen Herrn von Wolfframsdorff gehörig/ im Jahr Christi **1585.** am 8. Tage des Octobris, Abends umb 7. Uhr. Sein Herr Vater ist gewesen Herr Christoff Schütze/ nachmahls Bürgermeister der Stadt Weissenfelß. Seine Fr. Mutter Frau Euphrosina/ Herrn Johann Bergerns/ vornehmen Practici und Bürgermeisters zu Gera seel. eheleibl. Tochter. Sein Herr Groß-Vater vom Vater/ ist gewesen/ Herr Albrecht Schütze/ Raths=Cämmerer zu Weissenfelß / Seine Fr. Groß=Mutter/Mütterlicher Linie aber / Frau Dorothea/ geboren aus dem alten und zu Gera wohlbekandten Geschlechte/ der Schreiber/ Weitern Bericht von seinen Ober=Eltern und beyderseits Anverwandten/ ist wegen kurtze der Zeit allhier bescheidenlich zu übergehen; Vielmehr aber zu rühmen/ daß des Herrn Capellmeisters geehrte Eltern in ihrer Christlichen Sorgfalt/ nach welcher Sie zum ersten mit ihren dazumahl neugebohrenen Sohne/ nach dem Reich GOTTES getrachtet/ und damit Er dessen unzweifelbarer Erbe werden möge/ unserm

einigen

[3]

einigen Erlöser JESU CHRISTO/ denselben in der heiligen Tauffe an folgenden 9ten selbiges Monats fürgetragen/ da Er denn durch die Krafft des Blutes CHRISTI mit dem hochtheuern Verdienst seines Heylandes angethan/ und in GOTTES Geschlechte mit dem Nahmen Heinrich aufgenommen worden/ Diesen seeligen Anfang seines Christenthumbs haben die geehrte Eltern durch gottseelige Aufferziehung und zeitlichen Unterricht in der Erkänntnis seines GOTTes/ treulich nachgesetzt/ und eiferigst dahin getrachtet/ wie Er mit zunehmenden Kräfte vornehmlich in wahrer Gottesfurch einher gehen/ zu einen rechtschaffenen Christen aufwachsen und zu denen würcklichen Gaben und Gnaden eines huld- und liebeichen Menschens gelangen möge/ Dahero dann/ nachdem Anno **1591.** sein Herr Groß=Vater/ Herr Albrecht Schütze/ wohlverdienter Raths=Cämmerer zu Weissenfels nach GOTTes Willen verstorben/ und sein Herr Vater als zu den verlassenen Güthern hinterbliebener Erbe/ dahin nach Weissenfelß ziehen müssen/ hat Er Jhn nebenst andern seinen Geschwister daselbst nach den wohlgelegten Grund der Gottseeligkeit/ stets zu einen tugendhafften Wandel/ stillen Leben/ erbaren Sitten/ guten Wissenschaften und Sprachen/ auch folgendes zu höhern Studiis nicht allein durch eigene privat Praeceptores selbst gehalten und fleissig angewiesen/ sondern Jhn auch anderer stattlich gelehrter Leuten Information hierzu untergeben/ Gleich wie sich aber die Lust zu einem Dinge leichtlich nicht bergen lässet/ also hat sich auch Stracks in der Jugend eine sonderlich Inclination zu der edlen Music, bey dem Herrn Schützen gefunden/ also daß Er in kurtzer Zeit gewiß und ziemblich wohl mit einer besondern Anmuth zu singen gelernet hat/ welches denn nicht eine geringe Ursach seiner zeitlichen Beförderung gewesen/ denn nach dem Anno **1598.** Ihre Hoch=

Fürstl.

[4]

Fürstl. Gnaden Herr Landgraff Moritz von Hessen Cassel/ einsmahls bey seinen Eltern pernoctiret/ und Jhn als damahls so einen kleinen Knaben/ so lieblich singen gehöret hatte/ seynd Ihre Fürstl. Gnaden bewogen worden/ seine Elstern deßwegen anzureden/ Jhn an seine Fürstl. Hofstadt mit ziehen zu lassen/ mit Versprechen/ daß Er zu allen guten Künsten und löbl. Tugenden solte auffgezogen werden. Alß aber seine Eltern ihn in seiner schwachen Kindheit von sich wegziehen zu lassen Bedencken getragen/ Ihre Hoch=Fürstl. Gnaden aber anderweit Schrifften umb seine Person angehalten/ und seine Elstern vermercket/ daß Er Lust und Beliebung trüge/ in die Welt zu ziehen/ haben sie darin endlich consentiret/ und ist Er Anno **1599.** am 20. Augusti von seinen lieben Herrn Vater außgeführt/ und Ihre Hoch=Fürstl. Gnaden dem Herrn Landgraffen übergeben worden. Solcher Gelegenheit in acht nehmend/ hat Er sich daselbst etliche Jahr auffgehalten/ und ist in einer ansehnlichen Hof=Schule oder vielmehr Gymnasio unter Graffen/ vornehmen von Adel und andern tapfern Ingeniis, zu allerley Sprachen/ Künsten und exercitien angeführet worden/ welcher sein darinen gethaner Fleiß und darzu anreizende Lust auch nicht vergebens gewesen ist/ massen Er in kurtzer Zeit in der Lateinischen/ Griechischen und Frantzösischen Sprachen mit Verwunderung zugenommen/ und nebenst den andern bald gleiche profectus erwiesen/ also gar/ daß auch seine Herren Praeceptores und Professores, weil Jhm alles wohl von statten gangen/ sehr werth gehalten/ und ieder gewünschet und Jhn angereizet/ daß auff seine Profession Er sein Studium richten möchte. Nachdem Er aber alles auff des Höchsten Direction gestellet/ hat Er sich endlich das Studium Juris erwöhlet/ daher Er denn getrachtet sich fernerweit umbzusehen/ und sein studiren fortzusetzen/ welches Ihn auch nicht ermangelt/

da es

[5]

da es sich gleich zugetragen/ daß circiter Annum **1607,** seine seel. Eltern seinem Bruder Georgium nebenst seines seel. Herrn Vaters Brudern Sohn/ Heinrich Schützen Studiorum gratia nacher Marpurg geschicket/ nach dessen Vernehmung auf Anhaltung/ Er von Ihre Hoch=Fürstl. Gnad. permission erlanget/ daß in gedachter Gesellschaft Er sich nach Marpurg mit begeben möchte/ Alß Er nun seines Wuntsches theilhaftig worden/ hat Er sich daselbst mit Continuirung seines einmahl vorgesetzten Studii Juridici eiferigst erwiesen/ daher Er denn den Institutionibus Juris, Quaestionibus Hoenonii und andern vornehmen Authoren fleissig obgelegen/ und in weniger Zeit durch eine Disputation de legaris rühmlich erwiesen daß Er seine Zeit nicht übel angewendet habe. Bald darauff Anno **1609.** ist geschehen/ daß höchstgedachte Ihre Hoch=Fürstl. Gnaden Herr Land=Graf Moritz nacher Marpurg kommen/ da denn Demselben Er seiner Schuldigkeit nach aufgewartet/ bey welcher Gelegenheit/ nicht wissende quô fatô, Ihre Gnaden angefangen und gesaget hat/ wie Er vernommen/ daß Er sich gänzlich und vornehmlich auf das studium juridicum wendete/ und weil Er bey Ihm eine sonderbare Inclination zu der Profession der edlen Music vermercket/ und der weltberühmter Musicus Herr Johann Gabriel zu Venedig annoch am Leben were/ so were er nicht übel gesonnen/ im fall Er Herr Schütze Lust hätte/ Jhn den Verlag darzu zu schaffen/ und dahin zu senden/ damit Er das Studium Musicum rechtschaffen fortstellen könnte; Wie nun dergleichen Offerten junge Leuthe selten außzuschlagen pflegen/ also hat Er sich auch damahls resolviret/ und solche angetragene Gnade mit unterthänigsten Danck angenommen/ in Meinung/ daß er nechst seiner Wiederkehre aus Italien/ dennoch fernerweit zu den Büchern greiffen/ und seine Studia in mehrern continuiren könnte/ Jst daher im Nahmen

Gottes

[6]

Gottes Anno **1609.** nach Italien/ und zwar vornehmlich sein gesetztes Ziel zu erlangen nach Venedig fortgezogen/ allda er sich bald unter des weitberühmten Musici Herrn Johann Gabrielis institution

begeben/ und biß in das 4te Jahr auffgehalten/ bey welcher Zeit er denn nicht allein nach den rechten Nutz der Peregrination getrachtet/ was eines oder andern Orts Denkwürdiges wohl in acht genommen/ gelehrte und weise Leuthe fleissig gesucht/ sich mit denenselben in gute Correspondentz gesetzt/ was zu imitiren heilsam/ wohl gemercket/ und nach der Lehre des Apostels/ was Erbar/ was Gerecht/ was Keusch/ was Lieblich/ was wohl lautet/ wo etwa eine Tugend/ wo etwan ein Lob gewesen/ demselben nachgedacht/ sondern er hat sich auch vermittelt Göttlicher Gnade in der Music vor den andern seiner damahls neben ihn sich auffhaltender Gesellschafft herfür gethan/ und ein Musicalisches Wercklein zu Venedig drucken lassen/ durch welches er bey Männiglichen in sondere Ehre/ Respect und Lob kommen ist; Nachdem aber sein vorgenanter Herr Praeceptor zu Venedig verstorben/ hat er sich Anno **1612.** daselbst weg begeben/ und wiederumb nach Teutschland zu dem hochgemelten Herrn Landgraffen gewand/ welcher ihn auch alsobald 200. Gulden biß zu einer gewissen Bestallung setzen lassen/ weil ihm aber nicht gefallen solcher gestalt bey der Music zu verbleiben/ hat er lieber seine Bücher wieder vor die Hand nehmen wollen/ umb dasjenige was er in Italia darinnen versäümet/ zu ersetzen/ und nebenst diesen die Music als ein parergon zu anderweiten Beförderung zu gebrauchen/ Der Höchste aber welcher vielleicht ihn von Mutterleibe an/ zu der Music abgesondert/ hat ihm auch für dieses mahl die Bücher ausser Handen gerücket/ indem Anno **1615.** von dem Durchlauchtigsten Churfürsten

zu

[7]

zu Sachßen/ Herzog Johann Georgen dem Ersten/ höchst seel Andenckens/ als ihm der andere Printz der Durchlauchtigste Herzog Augustus, iesziger Administrator des Ertz=Stiffts Magdeburg getaufft werden solte/ er nacher Dreßden/ sonder alle seine die Zeit Lebens gehabte Gedacken/ beruffen worden/ und weil er solche hohe Gnade billich zu observiren hatte/ ist er mit erlangter Permission des Herrn Landgraffens dahin gereiset/ da ihm dann alsbald von Jhrer Churfürstl. Durchl. bey dem Hoch=Fürstlichen Kind=Tauften Dienste und das Directorium über Dero Churfürstl. Music an praesentiret worden. Wie er nun des Allgewaltigen GOTTES wunderbarliche Schickung insonderheit darinnen vermercket/ Also hat er dieses hohe Begeben nicht abgeschlagen/ sondern vielmehr/ daferne er von Jhre Gnaden den Herrn Landgraffen loß kommen könnte/ die Gelegenheit in unterthänigkeit acceptiret, solch sein anständiges Glück nun hat Jhre Fürstl. Gnaden der Herr Landgraff ihm auch nicht mißgönnet/ sondern auff Zuschrift höchst gedachter Jhrer Churfürstl. Durchl. ihm gar gerne mit Verehrung einer Ketten und Bildnüs und sonderbaren gnädigen Abschieds= Worten dimittiret. Nachdem nun er Herr Schütze sich nacher Dreßden gewendet/ mit seinen guten Qualitäten und statlichen Wissenschaften bey seiner gnädigsten Herrschafft und männiglichen viel Gnade/ Liebe und Affection erworben/ GOTTES gnadenreichen Beystand in seinen Fürnehmen/ und daß durch dessen Gnade alles zu accrescirung seiner Wohlfarth sich dieses Orts wohlgefüget/ mit danckbaren Herten verspühret/ hat er seinen Statum allhier desto besser ein zu richten/ auff eine ihm anständige Heyrath gedacht/ Derohalben den getreuen GOTT vornehmlich umb Väterliche Direction seines Christlichen Fürhabens

inbrün=

[8]

inbrünstig angeruffen/ dann der lieben Seinigen Gutachten gebrauchet/ und weil er eine sonderbahre Ehren=Affection und hertzliche Liebe zu des Churfl. Sächs. Land=und Tranck=Steuer Buchhalters/ des weiland Edlen und Hochbenamten Herrn Christian Wildecks Seel. vielgeliebtesten Tochter/ Jungfer Magdalenen/ bey sich gemercket/ hat er in Nahmen des Allerhöchsten mit guten Wuntzsch und Willen seiner Liebsten Angehörigen/ solche geschöpffte Ehren=Freundschafft ietzt gedachter Jungfer Wildeckin geehrten Eltern/ mit gebührender Bescheidenheit angetragen/ welche dann nach

vorhergehender ihres theils gleichfalls beschehener Anruffung des Höchsten und reifflichen Überlegung unter sich und ihren nahen Anverwandten/ ihre geliebte Tochter/ ermelten Herrn Schützen in Ansehung seines Gottseeligen Wandels/ leurseeligen Hertzens und Gemüths/ stattlicher Erudition, Wissenschaften und andern besonders rühmlichen Qualitäten, in Nahmen der heiligen Dreyfaltigkeit verlobet und versprochen / welches angefangen Ehe= und Ehren=Werck auch den I. Junii **1619.** gewöhnlicher Massen durch Priesterliche Trauung vollzogen worden. Nachdem ihm nun dieses Freuden= und Ehren=Licht auffgangen/ hat der fromme GOTT solches ie mehr und mehr vermehret/ und ihn und seine Ehe=Liebste mit zweyen Töchtern benantlich Anna Justina und Euphrosina begnadiget; Allein die Süßigkeit dieser erwünschten Ehe/ ist gar bald in eine bittere Creutz=Wermuth verwandelt worden/ indem er in den 6. Jahr seiner Liebe erfahren müssen/ wie seine Ehe Liebste Anno **1625.** am 6. Septembris durch den zeitlichen Todt seiner Seiten entrissen/ und dadurch in ein nicht geringes Betrübniß versetzt worden/ daher er dann seine beyde vorbenante Töchtere anfänglich seiner liebsten Mutter

nacher

[9]

nacher Weissenfels/ nachmahls aber des damaligen Steuer=Buchhalters Herrn Christian Hartmans Ehe=Liebsten/ als ihrer nahen Anverwandtin zur Aufferziehung gegeben/ und weiln die damahligen Kriegs=Pressuren in diesen Landen ie mehr und mehr zu nahmen/ welche denn alle dasjenige/ was sonst bey der edlen Friedens=Zeit zu floriren pflaget/ verhinderten/ und gleichfalls seiner Profession einen nicht schlechten Einwurff thaten/ hat er sich resolviret, eine peregrination wiederumb an zustellen/ und nachdem er von Jhre Churfürstl. Durchl. numehro höchstseel. Andenckens auff eine gewisse Zeit Indult erlanget/ ist er Anno **1628.** am 11. Augusti von hier zum andern mahl nach Italien gangen/ nach seiner glücklichen Wiederkunfft aber / hat er mit Schmerzen erfahren müssen/ wie sein lieber Herr Vater Christoph Schütz gewesener Bürgermeister zu Weissenfels Anno **1631.** am 25. Augusti und sein lieber Herr Schweher Vater Herr Christian Wildeck gewesener Churfürstl. Steuer=Buchhalter am 1. Octobris ejustdem anni sich dieser Welt entzogen haben/ daher er immer ein Betrübniß über das ander gekommen hat; Und nachdem die bösen und unruhigen Kriegs=Zeiten noch keine Endschaft nehmen wollen/ ist er immer von einem Orth zum andern/ iedoch stets mit Permission seiner gnädigsten Herrschafft verreiset/ sich theils in seiner edlen Music umb desto mehr perfectioniret, theils von hohen Königl. und Fürstl. Potentaten auff gnädigstes Begehren/ weit und breit berühmt gemacht/ Massen er denn Anno **1634.** uff Begehren Ihrer Königl. Majest. in Dennemarck nach Coppenhagen/ Anno 1638. nacher Braunschweig und Lüneburg/ Anno **1642.** wiederumb nach Dennemarck daselbst beym Königl. Beylager und andern hohen Zusammenkunfften die Musicam dirigiren und vorstehen müssen;

Der

[10]

Der liebe GOTT aber hat ihn dieses sein Glück und hohe Ehre allezeit bey seiner Zurück=Kunfft mit Traurigkeit versaltzen/ Jndem ihn Anno **1632.** sein Bruder M. Valerius Schütz/ Anno **1635.** seine liebste Frau Mutter Anno **1636.** seine Frau Schwieger Mutter/ Anno **1637.** sein Herr Bruder Doctor George Schütze/ und Anno **1638.** seine liebe Tochter Jungfer Anna Justina in Dreßden verstorben/ und er dadurch in ein langwieriges Trauern und Betrübniß gesetzt worden ist. Anno **1647.** in Augusto hat der seelig Verstorbene seine noch eintzige und jüngste Tochter/ Jungfer Euphrosinen an den Ehren=Besten Groß=Achtbarn und Hochgelahrten Herrn Christoph Pinckern/ J U. Doctorn. damahls Juris Practicum, ietzo aber Churfl. Sächs. Appellation Rath/ des Schöppen=Stuhls zu Leiptzig Assessorn und Bürger=Meistern daselbst/ ehelichen versprochen/ und hernach am 25. Januarii Anno **1648.** dieses Christliche Ehe=Gelöbnis durch Priesterliche Copulation vollziehen lassen/ aus

welcher Ehe er auch sonderbaren Trost und Vergnügung empfunden/ auch fünff Enckelein erlebet/ darvon aber nur noch eines nehmlichen Frau Gertraud Euphrosina/ so am 18. Maii Anno **1670.** an Herrn Johann Seydeln/ Dom=Herrn zu Wurtzen und Rath=Verwandten zu Leipzig verheyrathet worden/ noch am Leben/ von welcher er auch zwey Enckelein/ davon eines auch bald wieder verstorben/ erlebet/ und also zum Groß Groß Vater gemachet worden/ die auch ietzo ihren seeligen Groß=Vater das Geleit zu seiner Ruhe Stete giebet; Jm Januario Anno **1655.** aber ist diese seine einige Tochter in Leipzig/ als der seelig Verstorbene eben dahin gekommen sie zu besuchen/ durch den zeitlichen Tod zu seinem und seines Herrn Eydams höchsten Betrübñus hinweg gerissen worden/ Wie sich aber der seelig Verstorbene

als

[11]

als ein vernünfftiger Christ in seiner so oft zugeschickten Ehre und Glück niemahls erhoben/ sondern vielmehr eine Anreizung zu fernern anständigen und geziemenden Christlichen Auffmunterung seyn lassen als hat er auch in dem oft zu geschickten Elend und Betrübñus von seinen treuen GOTT nicht abgesetzt/ sondern ihm stets von Hertzen vertrauet/ und alle sein Thun und Vornehmen in den Höchsten Willen gestellet/ nicht zweifelnde/ daß der jenige/ so die Wunden gemachet/ solche auch wieder heilen und alles zum besten kehren werde/ Jn welcher Zuversicht er denn nicht weniger bey dieser Churfürstl. Residentz als anderer Orthen/ wo er gebohren und gezogen/ wo er in der Fremde gelebet/ und mit Studiren und andern löblichen Ubungen seine Zeit nützlich angewendet/ ein allgemeines Lob und den rühmlichen Christlichen Nachklang erworben/ daß er sich iederzeit vor einen armen Sünder Bußfertig erkennet/ darbey aber des Verdienstes seines Heylandes und Erlösers JESU CHRJSTJ in wahren Glauben festiglich getröstet/ zum Gehör Göttliches Worts/ zum Beicht=Stuhl und hochwürdigen Abendmahl fleissig gehalten/ massen nur noch vor wenig Wochen am 15. Septembris nechst hin geschehen/. Und in übrigen der Schuldigkeit eines guten Christen gegen seinen Nechsten treulichen befließen/ da benebenst iedermann nach Standes Erforderung mit Respect, mit aller Discretion, Freundschaft und Leuthseeligkeit begegnet/ Seinen armen Freunden und andern Nothdürfftigen Leuthen viel Gutes gethan und ihnen so viel möglich behülflich gewesen/ Dahero er denn wiederumb wegen seines geschickten Wandels/ scharffsinnigen Verstandes und sonderbaren Dexterität also in seiner alten Redligkeit von Hohen und Niedrigen bis in sein graues

Alter=

[12]

Alterthumb höchstrühmlich geliebet und geehret/ gepriesen und hoch gehalten worden/ wie er denn auch allezeit genossen hohe Chur=Fürstl. und Chur=Printzl. Gnade/ die auch im Tode den seeligen Herrn Capell=Meister durch Abschickung ansehnlicher Gesandten nicht unbegleitet lassen wollen/ etc. So viel des seelig Verstorbenen Kranckheit und letzten Abschied betrifft/ so haben bey denselben die Kräfte und sonderlich das Gehör/ etliche Jahr her sehr abgenommen / also daß er gar wenig ausgehen noch sich der Anhörung Göttlichen Worts gebrauchen können/ sondern mehrentheils zu Hause bleiben müssen/ daselbst er aber seine meiste Zeit mit Lesung der heiligen Schrifft und anderer geistreicher Theologorum Bücher zu gebracht/ auch noch immer stattliche Musicalische Compositiones über etliche Psalmen Davids/ sonderlich den 119. jtem die Passion nach drey Evangelisten/ mit grossen Fleiß verfertiget/ darbey sich sehr Diaetisch und Mässig gehalten; Es haben ihn auch Zeit hero etliche mahl starcke Flüsse überfallen/ welchen aber durch Gebrauch nützlicher Artzneyen noch immer widerstanden/ Am verwichenen 6. Novembris aber ist er zwar frisch und gesund auffgestanden/ und hat sich angezogen/ es hat ihn aber nach 9. Uhr/ als er in der Cammer etwas auffsuchen wollen/ eine gehlinge Schwachheit mit einem Steck=Fluß übereilet/ also daß er darüber zu Boden sincken müssen/ und sich nicht helfen können/ und ob wohl/ als seine Leuthe zu ihm kommen/ ihm auffgeholfen/

auch alsbald in die Stuben in ein Bette gebracht/ er sich in etwas wieder erholet und gar verständlich geredet/ hat ihn doch dieser Streck=Fluß so starck zu gesetzt/ daß er/ nachdem er noch diese Worte von sich hören lassen: Er stellte alles in GOTTES gnädigen Willen/ der Sprache nicht mehr

Mächtig

[13]

mächtig gewesen/ und da gleich der Herr Medicus alsobald zu ihm gefordert worden/ und mit köstlichen Medicamentis ihm zu Hülffe zu kommen und die Natur zu stärcken allen Fleiß angewendet/ ist ihm doch wenig bey zu bringen gewesen/ Ingleichen sein Herr Beicht=Vater zu ihm erfordert worden/ der ihm allerhand Gebeth und Sprüche vorgebethet und eingeschrien/ da er denn etliche mahl durch Neigung des Haupts und mit den Händen zu verstehen gegeben daß er seinen JESUM in Herten habe/ worauff ihn der Herr Beicht=Vater eingesegnet/ Und ist er also fort als wenn er schlieffe/ gantz stille liegen blieben/ bis endlichen der Athem und Pulß allmehlich abgenommen und sich verlohren/ und er als es 4. geschlagen/ endlichen unter dem Gebeth und Singen der Umbstehenden/ sanfft und seelig ohne einiges Zucken verschieden/ Nachdem er in die 57. Jahr Churfürstlicher Sächsischer Capell=Meister gewesen/ und sein Alter gebracht hat auff 87. Jahr und 29. Tage

[14]



### APPENDIX III

Rede bey der Aufnahme der Herren \*\* [Summer] und M...t [Mozart]

Den 14. Dezember 1784.

Heilig sey dir dieser Tag, o Menschheit! es haben sich zu[r] Beförderung deines Wohls zwey Glieder an die grosse Maurerkette angeschlossen; an der Stufe des feyerlichen Altars zween deiner Söhne den unverbrüchlichen Eyd abgelegt, mit uns vereint, sich ganz der Tugend und Weisheit zu weihn! — Welche selige Ahndungen erfüllen meinen Geist! Welche süsse, welche trostreiche Verheissungen!

Was dürfen wir nicht von Ihnen erwarten, mein Bruder [Kaplan Wenzel Summer], der Sie zum Lehrer des Volkes, zum Apostel der Wahrheit bestimmt sind? — Mit welchem glühenden Eifer, mit welcher seltenen Bescheidenheit, mit welcher Vorsicht und Klugheit seh' ich Sie an der Glückseligkeit der Menschen, Ihrer Brüder, arbeiten! seh' ich Sie alle die beschämen, die ihren Beruf so sehr verkennen, ihren ehrwürdigen Orden entehren, und nur dem Eigennutz opfern; stolz und unverträglich sind, der armen Einfalt spotten, und die schwache Leichtgläubigkeit hinter das Licht führen. — Ihr Stand, mein Bruder, ist derjenige, der der Menschheit die größte Wohlthat erweisen kann, so wie er, leider! es war, der ihr die häufigsten Wunden schlug. Die Priester sind es, die mächtiger über Menschen walten, als Monarchen selbst, denn wer das Herz fesselt, thut weit mehr, als wer sich den Körper leibeigen macht! — Diese Gewalt ist in Ihren Händen, dieser werden Sie sich zur Ehre der Menschheit bedienen! Sie werden Sie [recte sie] die erste aller Tugenden, Bruderliebe lehren! Keine Ihrer Pflichten wird Sie davon hindern, jede wird Ihnen vielmehr Gelegenheit dazu an die Hand geben. Sie werden ein Beyspiel geben, daß es Ihnen nicht um den Namen zu thun ist, den Sie führen, sondern nur darum, daß Sie die Menschen besser, und so glücklich, als möglich ist, machen dadurch, daß Sie unterrichten, daß der ächte und einzige Gottesdienst in einem reinen und edlen Herzen bestehe, in Güte, Sanftmuth, Verträglichkeit und Wohlthun! — Aber durch die Erfahrung belehret, daß Vorsicht und Klugheit jeden unsrer Schritte leiten müsse, wird Ihr Eifer nie die Grenzen überschreiten, werden Sie nie stolz auf Ihre Weisheit seyn, werden Sie als geprüfter Maurer im stillen arbeiten, und den einzigen Lohn dafür in sich selber und in dem Beyfall bessrer Menschen suchen. —

Sie aber, mein Bruder [Mozart]! Liebling eines höhern Genius! Freund der süssesten Muse! Von der gütigen Natur auserschen durch seltne Zauberkraft Herzen zu bewegen, und Trost und Erquickung in unsre Seelen zu giessen! — Sie werden mit all der warmen Empfindung die Menschheit umfassen, die Sie durch Ihre Finger so wunderbar ausdrücken, die alle die herrlichen Werke Ihrer glühenden Phantasie durchströmt! Ihr Leben wird Ihrer Musik gleichen, eben so harmonisch und eben so liebevoll. Sie werden bey jeder Gelegenheit beweisen, wie ähnlich das Gefühl der Seiten [Saiten] mit dem Gefühl der Tugend und Menschenliebe ist; und wie dieses jenem gleich dem Herzen das angenehmste Labsal gewährt. Wie die allgewaltige Musik den Sturm der Leidenschaften schweigen heißt, den Schmerz lindert, und zur Standhaftigkeit ermuntert, eben so ist die Tugend die treueste Gefährtin in den herbsten Leiden, lehret uns starkmüthig und edel seyn, dulden, und den Gefahren Trotz bieten.

Ihr Talent und Ihr Herz werden mitsammen ringen; so wie jenes der Menschheit Lust und Vergnügen schaffet, ihr Gefühl verfeinert, und ihren Geschmack für das Schöne ausbildet, eben so wird dieses mit gleichem Eifer beschäftigt seyn, durch Freundschaft und Liebe den Menschen zu dienen, Sie ohne Ausnahme als Brüder anzusehen, und es Ihnen bey jeder Gelegenheit zu beweisen suchen. Nie wird das Bewus[s]tseyn Ihrer Verdienste Sie stolz und übermüthig, nie der Neid Sie gehässig und arglistig machen; weil Sie wissen werden, daß Unbescheidenheit jedes Verdienst

verdunkle; und daß der grosse Mann zwar bewundert wird, aber wenn er nichts weiter ist als ein solcher, des seligsten Vergnügens entbehren muß, des Vergnügens geschätzt und geliebt zu werden.

---

Vergeben Sie mir, meine Brüder, wenn ich die Empfindungen meines Herzens über die Freude Ihrer Aufnahme nur schwach ausdrückte; aber nehmen Sie von mir die Versicherung im Namen aller Brüder, daß unsre innigste Freundschaft und Bruderliebe für Sie nur mit unserm Leben enden soll.<sup>609</sup>

---

<sup>609</sup> *Friedrich Hegrads vermischten Schriften*, Bd. 2 ( Frankfurt und Leipzig 1785), p. 201-204. Verkleinde afbeelding in *Österreichische Musikzeitschrift* 48/1 (1993), p. 4-7; vergrote afbeelding in *Quatuor Coronati Jahrbuch* 31 (1994), p. 201-204. De Redenaar van de loge was niet Freidrich Hegrad, maar Ignaz Matt. Zie Autexier 1995, p. 84f.

## APPENDIX IV

Twee gedichten van Gottlieb Leon, waarvan Mozarts muziek niet is overgeleverd.

### *Zur Eröffnung der Meisterloge*

1. Des Todes Werk, der Fäulniß Grauen,  
Kann nur ein Maurer ruhig schauen  
Ihn schröcket die Verwesung nicht;  
Er siehet mitten in dem Modern  
Des bessern Lebens Flamme lodern  
Und hoffet auf der Wahrheit Licht.

2. In dunkle Schatten eingehüllet  
Von Schmerz und reinem Sinn erfüllet  
Umringen wir dein heilig Grab  
O Adoniram! Großer Meister  
Send einen deiner weisen Geister  
In dieses Brüderchor herab.

3. Damit dein Werk sie ganz erkennen,  
Nicht deine Schüler nur sich nennen,  
Und Gabaons durch Thaten sind.  
O seelig! Wer an Geist und Stärke  
Dir gleicht, und deiner großen Werke  
Unendlich reichen Lohn gewinnt.

4. Mit dieser Hoffnung gehn wir wieder  
An unsre Arbeit, treue Brüder!  
Die Arbeit, die den Meister freut;  
Und heben so mit frohem Muthe  
Aus des Verderbens trüben Buthe,  
den Bruder, zum Lichte eingeweiht.

### *Zum Schluss der Meisterarbeit*

1. Vollbracht ist die Arbeit der Meister,  
der Todte ist wieder erwacht;  
Wir haben dem Vater der Geister  
Ein würdiges Opfer gebracht.  
In Bildern, doch nur noch verborgen,  
In Zeichen und Worte versteckt;  
Noch röthet sich nicht der Morgen,  
Der uns das Leben erweckt.

2. Erst wenn die Posaune zum Sehen  
Des Lichtes im Osten uns ruft,  
Wann Körper aus Stäubchen erstehen  
Und Menschen aus Gräbern und Kruft:  
Dann fällt von dem Auge die Binde,  
Dann ist die Versicherung wahr:  
„Den Ich im Meisterschmuck finde  
Dem wird auch das Meisterwort klar.“

3. Bis hin zu der seeligen Stunde,  
Laßt Brüder! Uns täglich erneun,  
Die Zeugen vom ewigen Bunde,  
Dem wir uns durch dreimal drei weihn!  
Und Wohlthun und Liebe verbreiten  
Und Segen erflehen herab,  
Nur wen solche Zeugen begleiten,  
Der gehet als Meister ins Grab.

## CURRICULUM VITAE

Elisabeth Margaretha Wiersema werd geboren in 1947 in Soerabaja (Java) in voormalig Nederlands Indië. Na haar eindexamen aan het Marnix Gymnasium te Rotterdam studeerde zij psychologie aan de Vrije Universiteit en Universiteit van Amsterdam. In 1973 studeerde zij af aan de Universiteit van Amsterdam. Zij begon haar loopbaan aan de Universiteit van Tilburg (voorheen Katholieke Hogeschool Tilburg) als studentenpsycholoog. Vanaf 1978 was zij werkzaam bij het Instituut voor Medische / Multidisciplinaire Psychotherapie (IMP), dat na de RIAGG-vorming (Instituut voor Regionale Ambulante Geestelijke Gezondheidszorg) gedeeltelijk overging in het Psychoanalytisch Instituut Utrecht (PIU). In die jaren voltooide zij de postdoctorale opleiding tot psychotherapeut, gevolgd door de opleiding tot psychoanalyticus bij het Nederlands Psychoanalytisch Genootschap. Het PIU ging na een fusie op in het Nederlands Psychoanalytisch Instituut, waaraan zij tot medio 2012 verbonden bleef.

In 1998 begon zij een tweede studie, Muziekwetenschap, aan de Universiteit Utrecht, met als afstudeerproject de historische uitvoeringspraktijk van strijkkwartetmuziek (bij Emile Wennekes, en gecoacht door Jaap Schröder). Dit resulteerde in de publicatie *Op Zoek naar de Historische Uitvoeringspraktijk van Strijkkwartetmuziek in Nederland*, uitgegeven door de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

Na haar afstuderen *cum laude* in 2003 begon zij met het schrijven van programma-toelichtingen voor onder meer het KAMERFESTIVAL HAAGLANDEN en vanaf 2006 voor *Preludium*, het programmabladd van HET CONCERTGEBOUW EN HET KONINKLIJK CONCERTGEBOUWORKEST. Daarnaast voltooide zij diverse publicaties op het gebied van de psychoanalyse, hield zij lezingen in het kader van haar beide vakgebieden en werkte zij mee aan een tv-uitzending over de opera *L'Enfant et les Sortilèges* van Maurice Ravel. Enkele van haar publicaties hadden betrekking op doodsthematiek:

- 'Het spookbeeld van de dood bij Eugène Ionesco', A. Stufkens et al. (red.), *Vader was niet thuis, moeder was niet thuis. Psychoanalytische notities* (Meppel en Amsterdam 1987), p. 194-215 [Engelse uitgave: Elisabeth M. Wiersema, 'The phantom of death in Eugène Ionesco', H. Groen-Prakken, A. Ladan, A. Stufkens (eds.), *The Dutch Annual of Psychoanalysis: Traumatization and War* (Lisse 1995), p. 269-283].
- 'Der Tod und das Mädchen van Franz Schubert: De tred van de dood'. *Preludium* (februari 2008), p. 19-21.
- 'Troostende dialogen', J. Zevalkink & I. Groenendijk (red.), *Psychoanalyse en de media* (Assen 2012), p. 20-36.