

Waarheen leidt de weg?

Zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie:
een onderzoek naar betekenisgeving

Mirella Klomp



Doctoraalscriptie Praktische Theologie
Specialisatie Liturgiek
Faculteit der Godgeleerdheid
Vrije Universiteit Amsterdam

Supervisie
prof. dr Marcel Barnard
prof. dr Hijme C. Stoffels

Afbeelding omslag

Pooch (tattoo artist) – Musica de los Muertos, 2003
18 x 24 acryl op paneel

Commentaar van de schilder:

“Driving back from Atlanta after a tattoo convention I had time to conjure up the ideas for this image, my initial idea was to juxtapose a skeleton with red roses, as a sort of funeral symbolism, then I struck upon the idea to have the roses manifesting out of a trumpet which the skeleton would be playing. This led me into the New Orleans jazz concept and having him in a cemetery with tombs, well I redrew the tombs and turned them into casinos and bars reflecting the bourbon street sort of vibe, so in essence you have this skeleton, which is the minister presiding over a funeral in the afterlife where the tombs are transformed into urban counterparts. The newcomers, dressed in day of the dead costumes, are transported to the great beyond by ghost train cars, all around them are temptations in the form of casinos and bars. If they would only follow the music they could climb the rosevine to paradise. To play good jazz you got to have soul!”

Bron: www.alteredstate.net/musica.htm

Woord vooraf

Waarlijk, het past ons, het is goed om dank te brengen, overal en altijd en dus ook hier en nu. Om te beginnen is het passend dank te brengen aan de respondenten uit de interviews voor het vertrouwen dat zij mij schonken. De openhartigheid waarmee zij hun persoonlijke, vaak (nog) pijnlijke verhaal over het verlies van een dierbare met mij deelden, heeft mij vaak verbaasd en niet minder ontroerd. Zonder hen was deze scriptie er beslist niet gekomen.

Vervolgens wil ik dankzeggen wie mij – ieder op eigen wijze – hebben bijgestaan in het proces dat uiteindelijk tot deze scriptie heeft geleid: Marcel Barnard (“Zo doe je dat in de wetenschap”); Anton Vernooij (“Het onderwerp van je afstudeerscriptie interesseert mij erg. Dat moet je me zeker laten lezen. In ruil daarvoor mag je dat bewuste boek van me lenen.”); Ko Jooose (“Ik constateer op pagina 2 al een neiging tot te lange zinnen...”); Christiaan Winter (“Best hoor, dat jij je in dat academische wereldje thuis voelt, zolang ik maar ‘meissie’ tegen je mag blijven zeggen...”); Kees G. Zwart (“Niet in de veronderstelling je hiermee ook maar enigszins van dienst te kunnen zijn, stuur ik je...”) en niet in het minst mijn lieve Jacco Calis, die mij steeds tot hulp is geweest, ook al nam ik hem dat niet altijd evenzeer in dank af (“Zet die computer nou eens uit.”).

Tot slot dank ik de Allerhoogste voor de schoonheid van muziek. Schoonheid, omschreven als ‘goed geluid’. Dit goede geluid heeft Thomas Moore prachtig omschreven naar aanleiding van een haiku van Basho, de zeventiende-eeuwse Japanse dichter. Ik eindig dit woord vooraf met een Nederlandse vertaling van die haiku en citeer Moore.

*onde vijver
kikker springt
ploep*

“De klank van het water in Basho’s gedicht over de kikker is op tal van manieren vertaald: klets, plons, ploep. Goede geluiden laten zich niet gemakkelijk onder woorden brengen. Ik hoop ooit nog eens mijn eigen instrumentenwinkel te openen waarin ik fonteinën met stromend water zou verkopen die in kwarten en kwinten gestemd zijn, en bomen om naast het slaapkamerraam te zetten met bladeren die je in slaap zingen, en lange metalen buizen die zo laag resoneren dat je ze wel kunt voelen maar niet kunt horen, en bijenkorven waarin het getrippel van de bijenpootjes door een klankkast versterkt kan worden, en sopraankikkers en baskikkers, en stenen die je op elkaar kunt laten vallen bij wijze van slagwerk, en glazen om zachtjes tegenaan te tikken of met je vinger overheen te wrijven, en een voederplaats die een keur aan zangvogels lokt en een vis die klinkende bellen in een vijver blaast. Ik zou mijn winkel Basho’s vijver noemen.”

Amsterdam, september 2005

Inhoud

Woord vooraf	4
--------------	---

Deel I ORIËNTATIE

1	<u>Inleiding</u>	7
1.1	Muzikale context	7
1.2	Betekenisgeving	7
1.3	Een praktisch-theologisch onderzoek	8
1.4	Aard van het onderzoek	9
1.5	Probleemstelling en doelstelling	10
1.6	Relevantie	11
1.7	Opzet van de scriptie	13
2	<u>Factoren in betekenisgeving</u>	15
2.1	Inleiding	15
2.2	Muziekcultuur	15
2.2.1	Houdingen ten aanzien van muziek	16
2.2.2	Betekenisgeving in muziek	17
2.3	Muziek in de kerk	20
2.3.1	Definitie van liturgische muziek	21
2.3.2	Gebruik van muziek in de kerk	21
2.4	Muziek als onderdeel van het afscheidsritueel	24
2.4.1	Kenmerken van het afscheidsritueel	25
2.4.2	Rituelen op maat	28
2.5	Samenvatting	30

Deel II EMPIRIE

3	<u>Zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie</u>	32
3.1	Inleiding	32
3.2	Methode van onderzoek	32
3.3	Procedure	33
3.4	Het empirisch onderzoek	34
3.4.1	Context	34
3.4.2	Samenvatting van de interviews	35
3.4.2.1	‘That old feeling’	35
3.4.2.2	‘Tears in Heaven’, ‘Fragile’, ‘Holy Mother’	37
3.4.2.3	‘Dad’	39
3.4.2.4	‘Gracias a la vida’, ‘Als ik straks dood ben’	42
3.4.2.5	‘What a wonderful world’, ‘Now is the hour’	44
3.4.2.6	‘Toen ik je zag’, ‘De wens’	46
3.4.2.7	‘Beim Schlafengehen’, ‘Get here’	49

4	<u>Analyse van onderzoeksresultaten</u>	53
4.1	Inleiding	53
4.2	Factoren	53
4.2.1	Muziekcultuur	53
4.2.2	Muziek in de kerk	57
4.2.3	Muziek als onderdeel van het afscheidsritueel	59
Deel III THEORIE		
5	<u>Theoretische reflectie</u>	62
5.1	Inleiding	62
5.2	Toetsprincipes en externe geldigheid	62
5.3	Hypothesen	65
5.4	Conclusies en aanbevelingen	68
5.5	Tot slot	72
Samenvatting		73
Bijlage I: Uitvaartdiensten empirisch onderzoek		76
Bijlage II: Liedteksten		79
Bijlage III: Tabellen analyse onderzoeksresultaten		87
Literatuur		92

Deel I ORIËNTATIE

Hoofdstuk 1 Inleiding

1.1 Muzikale context

Kerkmuren laten in toenemende mate geluid door. De periode waarin in de kerk zuiver en alleen kerkmuziek (muziek geschreven voor gebruik in de kerk) klonk, lijkt voorbij. Bij uitvaartdiensten bijvoorbeeld krijgen pastores van nabestaanden – al dan niet namens de overledene – regelmatig het verzoek een lied van Frans Bauer, Eric Clapton of Marco Borsato te laten draaien, want: “Dat was pa ten voeten uit.” Wie een kerk binnenloopt tijdens een trouwviering, loopt evenzeer de kans er ‘wereldlijke’ muziek te horen – zeker in deze tijd, waarin als gevolg van ontkerkelijking de vanzelfsprekendheid is komen te vervallen dat beide huwelijkspartners zich tot een christelijk kerkgenootschap rekenen. Een ander voorbeeld: in de Amsterdamse Dominicuskerk speelde de pianist onlangs, tijdens een dienst waarin Maria Magdalena centraal stond, onder de collecte een improvisatie op het seculiere liedje ‘Mon amour’. Mijn gedachten werden daardoor in de richting van Maria en haar verhouding tot (of met? want die suggestie werd door de muziek gewekt) Jezus gestuurd.

Geluiden van buiten dringen dus in toenemende mate door kerkmuren heen naar binnen en komen ook in liturgische context tot klinken. In omgekeerde richting blijken kerkmuren eveneens geluiddoorlatend. Liturgisch gezang treedt steeds vaker buiten de grenzen van het domein van de ‘officiële’ kerkmuziek en klinkt met grote regelmaat ook buiten de christelijke eredienst. Bachcantates bijvoorbeeld worden vaak concertant uitgevoerd (ook al is de concertzaal in veel gevallen een kerk). Ook de jaarlijks rond Pasen uitgevoerde *Passionen* zijn populair, evenals zogenaamde meezingconcerten, waarin verschillende vormen van participatie mogelijk zijn (koor en solisten, koor van meezingers en luisterpubliek).

Uit de zich aftekenende patronen wordt duidelijk dat het onderscheid tussen ‘liturgische’ en ‘wereldlijke’ muziek in deze tijd lastig te handhaven is. Wie toch wil vasthouden aan een onderscheid, zal daarbij op z’n minst moeten aantekenen dat de begrippen ‘kerkelijk’ en ‘wereldlijk’ regelmatig onderling stuivertje wisselen: wereldlijke muziek functioneert in kerkelijke context en andersom. Dit verschijnsel doet de vraag rijzen hoe het komt dat wereldlijke en kerkelijke muziek in elkaars context kunnen ‘werken’. Muziek ‘doet’ iets met mensen, ook als die muziek in een andere dan de ‘eigen’ setting klinkt. Ook dan heeft muziek blijkbaar betekenis.

1.2 Betekenisgeving

De moderne liturgiewetenschap houdt zich in toenemende mate bezig met het onderzoek naar de dynamische relatie tussen cultus en cultuur: inculturatie en contextualisatie zijn kernwoorden in de hedendaagse vakbeoefening. Het liturgiewetenschappelijke onderzoek krijgt daarmee een antropologische en culturele dimensie (BARNARD 2001, 12-13). Dit is een belangrijke ontwikkeling. Kerken in een gesecculariseerde cultuur hebben immers de neiging zich naar binnen te keren en te verkerkelijken. Wanneer de liturgiewetenschap een methodiek kiest, die de continuïteit en discontinuïteit tussen de eredienst en de cultuur blootlegt, en laat zien hoe mensen aan liturgie participeren en zich die toe-eigenen, kan zij als wetenschap een kritische functie ten opzichte van deze tendens vervullen. Deze methodiek zal inhouden dat gekeken wordt naar

liturgie, naar cultus, als naar een ‘symbolische orde’ of naar een ‘systeem van rit en symbolen’ (BARNARD 2002, 19). Daar dringt zich de overeenkomst met cultuur op. Cultuur kan immers ook omschreven worden als symbolische orde (LUKKEN 1999, 115-118). Het gaat er in cultureel handelen dan om “zinnvolle verbanden tussen verspreide en op het oog onsamenhangende elementen van de werkelijkheid” te leggen. (BARNARD 2001, 13). Dit komt kort gezegd neer op het scheppen van betekenis.

Als cultuur omschreven kan worden als betekenisstelsel, geldt dit ook voor de liturgie. Immers: ook in de liturgie worden betekenissen gecreëerd.¹ In de liturgie heeft echter één betekenisstelsel het primaat: dat van de bijbel, of dat van de kerk. De symbooltaal die in bijbel en kerk vinden, is de voornaamste betekenisgever (BARNARD 2002, 19). Daarin ligt de ongelijkheid met cultuur: in de cultuur zijn er andere dominante betekenisgevers.

In deze scriptie gaan we in op de betekenissen die mensen toekennen aan muziek. We spitsen dit toe op zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie. Ons onderwerp bevindt zich duidelijk op het snijvlak van cultus en cultuur. De vraag is: welke betekenissen geven mensen aan deze ‘wereldlijke’ muziek, juist in deze liturgische context en waarom? Waar haalt men deze betekenissen vandaan, hoe komen deze tot stand? Lopen verschillende betekenisstelsels (die van cultus en cultuur) door elkaar en zo ja, hoe? Is het mogelijk dat verschillende betekenisstelsels elkaar tegenspreken? Wanneer is daarvan sprake? Hoe kan inzicht in deze betekenisgeving bijdragen aan een zinvol gebruik van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de liturgie?

De vraag naar de *betekenisgeving* is een vraag die we stellen vanuit de liturgiewetenschap. Het is uiteraard ook mogelijk het genoemde onderwerp vanuit andere wetenschappelijke disciplines te onderzoeken. Zo kan men vanuit de psychologie op zoek gaan naar *muziekbeleving*, of vanuit de sociologie en culturele antropologie naar *muziekcultuur*. De uitkomsten van dergelijke onderzoeken zijn zonder twijfel ook van belang voor de betekenis van muziek in de liturgie. Hoewel interdisciplinaire noties in deze scriptie zeker een rol zullen spelen, vormt de liturgiewetenschap uiteindelijk het vertrekpunt voor deze studie.

1.3 Een praktisch-theologisch onderzoek

Liturgiewetenschap maakt aan de Faculteit der Godgeleerdheid van de Vrije Universiteit Amsterdam onderdeel uit van de praktische theologie. Daarbinnen zijn drie handelingssvelden aan te wijzen (HEITINK 1993, 231): het antropologische segment (mens en religie), het ecclesiologische segment (kerk en geloof) en het diaconologische segment (godsdiens en samenleving). Uiteraard is er bij al deze drie segmenten sprake van overlap, immers: nooit staat een mens los van de samenleving, noch kan de kerk ooit losstaan van godsdiens.

Heitink ziet het vakgebied liturgiewetenschap, met als onderzoeksobject “het ritueel van de zondagse eredienst en de verschillende elementen waaruit dit is opgebouwd”, voornamelijk als onderdeel van het ecclesiologische segment (HEITINK 1993, 274-275). Hoewel Heitink liturgie definieert als ritueel, hebben de vragen die hij haar stelt voornamelijk een (godsdiens)-psychologische achtergrond. Heitink gaat daarmee voorbij aan de primaire waarde die het ritueel heeft, namelijk dat betekenissen worden verleend en waarden worden toegekend.

¹ De dichter/theoloog Willem Barnard schreef vaak over liturgie als een ‘zinsverband’.

Vruchtbaarder dan een benadering waarin de liturgische elementen uit de christelijke traditie worden getoetst op hun ‘houdbaarheid’ in deze tijd, is mijns inziens een invalshoek waarbij men zich rekenschap geeft van de betekenissen en waarden die in een ritueel worden toegekend en toegeëigend. Een dergelijke invalshoek gebruikt Grimes in zijn zoektocht naar passende omschrijvingen of typeringen van een ritueel. Deze omschrijvingen leiden niet tot waterdichte definities. Het typeren van een ritueel geschiedt veeleer ‘duidenderwijs’, door het formuleren van een reeks kwaliteiten die aan rituelen kunnen worden toegekend. In het tweede hoofdstuk gaan we nader in op deze kwaliteitskenmerken. Vooralnog volstaan we ermee aan te geven dat een benaderingswijze waarbij kwaliteiten van (muziek als onderdeel van) een ritueel in kaart gebracht kunnen worden, zeer bruikbaar is. Ditzelfde geldt voor de methode die Kubicki hanteert om liturgische muziek te kunnen duiden als ritueel. Met behulp van semiotische theorieën en een hermeneutiek van de muziek trekt zij lijnen die inzichtelijk maken dat de totstandkoming van betekenis van muziek een menselijke handeling is. Zowel Grimes als Kubicki bieden instrumenten waarmee we uiteindelijk méér over liturgie – en de elementen waaruit zij bestaat – kunnen zeggen dan enkel ‘dat zij een ritueel is’.

Het feit dat liturgiewetenschap haar plaats heeft binnen de handelingswetenschap praktische theologie betekent dat naast begrijpen en verklaren van het object van onderzoek ook het veranderen van de bestaande situatie, langs de procesmatige weg van begeleiding en beïnvloeding, tot de taak van de onderzoeker behoort (HEITINK 1993, 195). Het formuleren van kwaliteiten van rituelen, concreet: van muziek als element van de symbolische orde die liturgie is, zal leiden tot enkele handelingsaanbevelingen aan het slot van deze scriptie. Deze aanbevelingen bieden een handreiking voor de liturgische praktijk waarin voorgangers en kerkmusici geconfronteerd worden met verzoeken om zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek.

1.4 Aard van het onderzoek

Aangezien er tot nog toe weinig literatuur verschenen is die zich toespitst op een zinvol gebruik van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie, nemen we voor dit onderzoek ons vertrekpunt in de empirie om van daaruit te komen tot een aanzet voor theorievorming. Het te onderzoeken verschijnsel – zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie – wordt dus in eerste instantie geëxploreerd. Exploratief onderzoek wordt immers met name gebruikt wanneer er nog weinig systematische kennis over het onderwerp voorhanden is. “Dit onderzoek-type is het beste te beschrijven als een tussenvorm tussen descriptief en toetsingsonderzoek. [...] Exploratief onderzoek verschilt van toetsingsonderzoek, doordat de canon van de inductieve (toetsings)methode niet, althans niet in zijn exacte vorm, wordt aangehouden. De onderzoeker gaat wel uit van zekere verwachtingen, van een min of meer vaag theoretisch raam, hij is gericht op het vinden van bepaalde soorten samenhangen in zijn materiaal, maar deze zijn niet in de vorm van scherp gestelde (toetsbare) hypothesen vooraf door hem geformuleerd, zodat ze ook niet in eigenlijke zin getoetst kunnen worden.” (DE GROOT 1961, 322).

Exploratie van ons onderzoeksobject zal geschieden door middel van veldonderzoek, waarmee we proberen te ontdekken welke betekenis nabestaanden verlenen aan de door hun gekozen ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie. In het veldonderzoek zal gezocht worden naar kwaliteiten van het te onderzoeken verschijnsel: het gaat immers om de aard, de waarde en de eigenschappen van wat onderzocht wordt (BAARDA 2001, 15). De motivatie voor of achtergrond van bepaalde betekenisgeving komt het meest duidelijk naar voren wanneer de nabestaanden zelf aan het woord komen. Het veldonderzoek zal daarom verricht worden in de vorm van interviews met nabestaanden die bij een uitvaartdienst de muziekkeuze hebben bepaald en ervoor gekozen

hebben zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek te laten klinken. Bij het verrichten van kwalitatief onderzoek concentreren we ons op uitvaartdiensten die in de afgelopen vijf jaar hebben plaatsgevonden. Per uitvaartdienst zal tenminste één nabestaande over betekenisgeving geïnterviewd worden. Wanneer per uitvaart meerdere personen beschikbaar zijn om mee te spreken, zal gezocht worden naar hun gezamenlijke of gedeelde betekenisgeving (BAARDA 2001, 21).

1.5 Probleemstelling en doelstelling

De probleemstelling van het onderzoek laat zich als volgt formuleren:

Op welke wijze en onder welke voorwaarden kan men komen tot zinvol gebruik van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartdienst?

De doelstelling is het leveren van een liturgiewetenschappelijke bijdrage aan de ontwikkeling van theorievorming aangaande het proces van betekenisgeving bij zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in liturgische context.

De volgende onderzoeksdeelvragen, die het onderzoeksproces richting geven, komen achtereenvolgens aan bod:

1. Welke factoren zijn van invloed op de betekenisgeving van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie?
2. Welke betekenis(sen) kennen nabestaanden toe aan ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie?
3. Op welke manier zijn de factoren die van invloed zijn op de betekenisgeving van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie aan de orde in ons empirisch onderzoek?
4. Kunnen vanuit de uitkomsten van het onderzoek lijnen worden doorgetrokken naar de liturgie in het algemeen en de rol die ‘wereldlijke’ muziek daarin zou kunnen spelen?
5. Welke conclusies en handelingsaanbevelingen kunnen worden geformuleerd met betrekking tot het gebruik van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie?

In de doelstelling wordt gesproken over een proces van betekenisgeving. Dit proces werkt aan twee kanten. Enerzijds is er de mens die het leven zin geeft, hij of zij hecht bepaalde betekenissen en waarden aan de dingen. Die betekenis komt individueel en/of groepsgewijs tot stand. Zo vormen mensen cultuur, alleen en samen. Tegelijkertijd vormt cultuur de mensen. “Door betekenisssystemen als cultuur en rituelen, dus ook door liturgie, worden bepaalde waarden overgedragen en worden mensen ook gemanipuleerd.” (BARNARD 2002, 19). Cultuur en ook cultus zijn zowel ‘product’ als ‘producent’. In deze scriptie gaat het dus om een proces dat zich voltrekt in de liturgie, waarin de dingen (in casu de muziek) hun plek krijgen binnen een groter verband, waarin de verschijnselen die zich manifesteren door mensen in een zingevend kader geplaatst worden én waarin het grotere verband de dingen kleurt en van betekenis voorziet.

Met zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek wordt tekstgebonden muziek bedoeld die niet specifiek voor liturgische doeleinden is geschreven. “Alle musiceren in de liturgie is in wezen ter meerdere eer en glorie van God” (DIENSTBOEK 2004, 42). Wereldlijke muziek is doorgaans niet (primair) tot God gericht of op God betrokken, maar dient veelal andere doelen (vermaak, het uiten of oproepen van gevoelens, het bezingen van de liefde, etcetera). Dit wil niet zeggen dat het woord ‘God’ in wereldlijke muziek niet genoemd wordt, maar de focus van waaruit dat gebeurt, is vaak een andere. Onder tekstgebonden muziek verstaan we overigens muziek waarbij woorden klinken, zoals in een lied, of muziek waarbij associaties worden opgeroepen met een bepaalde

(lied)tekst. Een voorbeeld van niet-vocale muziek die tóch tekstgerelateerd is, is een orgel improvisatie waarin de melodie van een lied verwerkt is. Daarbij roept de melodie de associatie met de tekst van het desbetreffende lied op.

De term ‘liturgische’ of ‘kerkelijke’ muziek staat voor alle muziek die klinkt in de christelijke eredienst. Met andere woorden: muziek die wordt ingezet voor liturgisch gebruik. Deze muziek heeft haar wortels veelal, maar niet uitsluitend, in de kerkelijke traditie(s).

Onder ‘liturgische context’ verstaan we in het kader van ons onderzoeksveld alle vormen van christelijke eredienst. Het gaat dan om de gemeenschapsviering op zondagmorgen, om casualia (gelegenheidsdiensten als trouwvieringen en uitvaartdiensten) en om liturgisch pastoraat, waarbij de pastorale zorg aan een mens een liturgische vorm krijgt.² In ons onderzoek is de liturgische context de christelijke uitvaartdienst die plaatsvindt onder verantwoordelijkheid van een plaatselijke kerkenraad of (in het geval van predikanten met een bijzondere opdracht) de synode en die geleid wordt door een predikant.

‘Zinvol gebruik’ ten slotte, is een normatief begrip. We beschouwen gebruik van ‘wereldlijke’ muziek in liturgische context als zinvol wanneer die muziek een inhoudelijke verbinding aangaat met andere liturgische handelingen uit de dienst. Het is vaak juist in een verband dat (nieuwe) betekenissen ontstaan.

1.6 Relevantie

De moderne liturgiewetenschap houdt zich, zoals hierboven is gezegd, bezig met de dynamiek tussen cultus en cultuur. Barnard wijst in die dynamiek vier tendensen aan: een bloei aan rituelen en symbolen; een interferentie van verschillende betekenisystemen binnen dit rituele veld; het oorspronkelijke ene domein van de verbeelding, dat evolueerde tot de twee domeinen van kunst en geloof (of: cultuur en cultus, of cultuur en liturgie) wordt weer hersteld en een (soms radicale) ‘recontextualisering’ van de liturgie (BARNARD 2002, 13).

Er is in de huidige beoefening van de liturgiewetenschap meer aandacht voor een cultureel-antropologisch perspectief, voor inculturatie en contextualisering. Gelukkig laat men genoemde tendensen dus niet links liggen. Ervan uitgaande dat die wisselwerking tussen cultus en cultuur ook geldt voor het terrein van muziek, betekent het dat onderzoek naar onder andere ‘wereldlijke’ muziek in de liturgie wenselijk is. Dit onderzoeksobject laat zich onder andere onderbrengen in de tweede door Barnard genoemde tendens, namelijk het interfereren van verschillende betekenisystemen. De relevantie van deze studie is gelegen in de bijdrage aan dergelijk onderzoek.

Deze studie wil niet alleen een wetenschappelijk belang dienen, zij is ook maatschappelijk relevant. De vermeende onveranderlijkheid van de liturgische rituelen die door de ‘wending’ in de wetenschappelijke benadering van de liturgie ter discussie is komen staan, biedt perspectieven. Wanneer men zich meer rekenschap geeft van de inculturatie en contextgebondenheid van de liturgie, zal er meer openheid ontstaan voor nieuwe vormen, nieuwe inbreng. Dit betekent hopelijk dat de blik van de kerk meer ‘de wereld in’ zal zijn dan voorheen. In de voorbije jaren zijn talloze mensen van buiten tegen gesloten kerkdeuren (en geluidsdichte kerkmuren) aangelopen. De volgende illustratie dient ter verheldering. In de afgelopen paar jaar heb ik in verschillende praatprogramma’s op radio en televisie over uitvaartliturgie mensen zich meer dan eens negatief horen uitlaten over het inlevingsvermogen van ‘de kerk’. Termen als ‘in de kou zijn

² Dergelijke pastorale liturgie kent doorgaans een (zeer) klein aantal participanten.

laten staan', 'onbegrepen voelen' en 'teleurgesteld zijn' streden daarbij om voorrang. De oorzaak hiervan lag vaak in het feit dat de predikant of priester in kwestie de wensen van de nabestaanden met zachte hand van tafel geveegd had, meestal onder het motto 'dat past toch eigenlijk niet goed in de kerk'. Opvallend vaak bleek de muziekkeuze van de nabestaanden de bottelnek te zijn. De keuze van deze mensen werkte dus subversief: hun betekenisstelsel wierp het dominante en geïntendeerde betekenisstelsel omver, en dat werd niet getolereerd.

De oorzaak van dit 'van tafel vegen' zou gelegen kunnen zijn in de angst voor secularisatie die lange tijd aan kerkelijke zijde geheerst heeft. We merkten hierboven reeds op dat kerken in een gesecculariseerde cultuur de neiging hebben zich naar binnen te keren en vast te houden aan wat daar (soms al eeuwen) gebruik is. Nu is er niets mis mee zich bewust te zijn van de eigen identiteit. Natuurlijk moet de kerk die identiteit beschermen, wil zij herkenbaar zijn. Het is dus in de kerk en zeker in de liturgie niet zonder meer een kwestie van "u vraagt, wij draaien". Maar aan deze bescherming zit een keerzijde: vermoedelijk is men te lang voorbij gegaan aan wat mensen van buiten, voorbijgangers, in de kerk hoopten te vinden: een plek waar je terecht kunt op de scharniermomenten van het leven, een plek waar je jezelf kunt zijn en waar je naartoe kunt meenemen wat voor jou in het dagelijks leven van betekenis is. Ook in de liturgie, óók op het gebied van muziek. Als de kerk er voor mensen kan zijn op scharniermomenten in het leven, dient dit mijns inziens ook een maatschappelijk belang. Met het oog op dat belang is dit onderzoek eveneens relevant.

Tot slot hopen we dat het onderzoek voorgangers en kerkmusici een instrument biedt om met vragen om te gaan waarmee zij in de praktijk geconfronteerd worden. De Protestantse Kerk in Nederland kent geen eensluidend standpunt ten aanzien van het gebruik van zogenaamd 'wereldlijke' muziek in de liturgie.³

Suurmonds bruine café

'Een goede liturgie kan best een beetje Bauer hebben', schreef Suurmond in zijn column van 22 februari. Ik wreef mijn ogen uit. Sinds wanneer troont God op de schlagers van Bauer in plaats van op de lofzangen van zijn volk? Maakt Suurmond er qua muziek een bruin café van, daar in Vlaardingen – als de rest maar liturgisch in orde is?

Als de Kerk de bruid van Christus is, (zo formuleerde ds. Barnard het), laat zij zich dan niet als een sloerie gedragen. En als er vertroosting moet worden gegeven – en dat moet – laat de Kerk dan haar eigenheid ook in muzikaal opzicht bewaren. Onder invloed van de opwekkingsbeweging begint ook in de PKN-kerken de klassieke kerk- en liturgische muziek ernstig onder druk te staan. Met wereldlijke popsongs in de eredienst wordt een grens overschreden die naar mijn stellige overtuiging de Kerk geen goed zal doen. Van een 'goede liturgie' kan dan absoluut niet meer worden gesproken!

Kloetinge **Kees van Eersel,**
kerkmusicus

Discussie tussen kerkmusici over 'goede liturgie' in dagblad Trouw, 26 februari en 5 maart 2005.

Kerkmuziek

Wereldlijke popsongs of Frans Bauer in de kerk gaan Kees van Eersel (*Trouw* 26 februari) te ver. Zouden het dit soort vooroordelen zijn, die de belangstelling voor kerkmuziek zo ongeveer tot nul reduceren? Naar mijn mening is liturgie en kerkmuziek een volksaangelegenheid: samen zang, refreinen, tegenstemmen, vraag en antwoord en mensen die mee willen doen.

Is de muziek in de kerk niet altijd bepaald geweest door de wereldlijke context? Het afwijzen van andere muzieksoorten dan de binnenkerkelijk geaccepteerde, kan alleen maar leiden tot een breuk in de traditie. Van Eersel is daarin niet de enige en het heeft resultaat, want het eind is in zicht: het beroep van kerkmusicus wordt nauwelijks nog geambieerd. De vraag lijkt gerechtvaardigd, wie er het licht uit moet doen: op enkele museale situaties na rest ons – op termijn slechts niet-professionele muziek in de kerk met vage, goede bedoelingen.

Aanstaande zondag zing ik met mijn cantorij een deel uit een 17de-eeuwse Mattheüs-passie. En Brel: 'Ne me quitte pas' op de mondharmonica. Een goede, afgewogen liturgie.

Oegstgeest **Jan Marten de Vries,**
kerkmusicus/ straatmuzikant

³ Het Bisdom 's-Hertogenbosch stelt in 2003 in de brochure *Kiezen voor een kerkelijke uitvaart* dat wereldlijke muziek tijdens de kerkelijke uitvaart niet tot de mogelijkheden behoort. Dit geschiedt onder het motto: 'zo zijn onze

Daarmee is echter niet gezegd dat de vragen daaromtrent gemakkelijk te beantwoorden zijn. Wie zich in de materie zou willen verdiepen, stuit op een gebrek aan theoretisch kader van waaruit men tot een mogelijk antwoord kan komen. Pastores en kerkmusici komen dus niet verder en blijven verzoeken om muziek van bijvoorbeeld Frans Bauer in de uitvaartdienst als problematisch, of in het beste geval spannend ervaren: “Kan dat wel? Botst dat niet met het eigen karakter van de liturgie?” “Het heeft niets met de kerk te maken, maar ik wil de familie ook niet teleurstellen. Is het is niet erg onpastoraal om een dergelijk verzoek te weigeren?” Enkele handreikingen op dit vlak kunnen hen wellicht behulpzaam zijn. Hiermee is ook de relevantie van het onderzoek voor de kerkelijke praktijk aangegeven.

1.7 Opzet van de scriptie

De scriptie valt uiteen in drie delen: oriëntatie, empirie en theorievorming.

Deel I biedt een oriëntatie op de achtergronden van vraag- en probleemstelling.

- Het eerste hoofdstuk bestaat uit een inleiding op het onderwerp en uiteenzetting van de opzet van de scriptie.
- Hoofdstuk 2 benoemt met behulp van theorie factoren die een rol spelen in processen van betekenisgeving van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie. Het is van belang een beeld te hebben van de manieren waarop deze betekenisgeving totstandkomt alvorens tot empirisch onderzoek te kunnen overgaan. In dit hoofdstuk is de eerste deelvraag aan de orde: welke factoren zijn van invloed op de betekenisgeving van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie?

Deel II beslaat het empirisch onderzoek en de methodische verantwoording daarvan.

- Hoofdstuk 3 geeft allereerst een verantwoording van de methode die in het empirisch onderzoek gehanteerd is en van de gevolgde procedure. Vervolgens is een beschrijving opgenomen van de casussen die gebruikt zijn in het onderzoek. Deze beschrijving geeft een beeld van de overledenen om wier uitvaartdienst het ging, van de respondenten en de uitvaartdienst zelf, zodat we zicht krijgen op de verschillende contexten waarbinnen de betekenisgeving heeft plaatsgevonden. Vervolgens is per casus een samenvatting van het interview opgenomen aan de hand van citaten. Deelvraag 2 wordt in dit hoofdstuk beantwoord: welke betekenis(sen) kennen nabestaanden toe aan zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie?
- Hoofdstuk 4 bestaat uit een analyse van de onderzoeksresultaten aan de hand van de in hoofdstuk 2 besproken factoren. Daaruit moet duidelijk worden op welke manier de factoren

manieren’ en de nabestaanden wordt gevraagd de kerk hierin te respecteren. Op deze wijze wil het bisdom komen tot verandering van de praktijk waarin wél wereldlijke muziek klinkt. Het bisdom gaat hiermee (althans in sommige gevallen) voorbij aan de wensen van de nabestaanden. Soms levert dat een liturgisch ‘nee’ tegenover een pastoraal ‘ja’ op, omdat het bijvoorbeeld vanuit pastorale overwegingen juist goed zou zijn bepaalde wereldlijke muziek in de uitvaartdienst wel te laten klinken. Belangrijker nog dan het feit dat er een tegenstelling gecreëerd wordt tussen pastoraat en liturgie (een tegenstelling die bovendien vals is: alsof liturgie doorgaans onpastoraal is en pastoraat niet liturgisch ‘bedreven’ kan worden!), is de ontkenning van de mogelijkheid dat mensen een zeer religieuze betekenis toekennen aan bepaalde wereldlijke muziek. Want de vraag naar de betekenisgeving wordt niet gesteld, terwijl het beslist niet ondenkbaar is dat ‘We’ll meet again’ voor sommige mensen een meer religieuze betekenis heeft dan bijvoorbeeld een ‘Ave Maria’.

die van invloed zijn op de betekenisgeving van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie in onze casussen aan de orde zijn (deelvraag 3).

Deel III behelst de reflectie op het empirisch onderzoek en een aanzet tot theorievorming.

- Hoofdstuk 5 stelt de in hoofdstuk 4 geleverde analyse in relatie tot de theorie uit hoofdstuk 2. Daarbij wordt ook de vraag besproken of vanuit de uitkomsten van het onderzoek lijnen kunnen worden doorgetrokken naar de liturgie in het algemeen en de rol die ‘wereldlijke’ muziek daarin zou kunnen spelen (deelvraag 4). Vervolgens worden conclusies en handelingsaanbevelingen met betrekking tot het gebruik van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie geformuleerd, waarmee een aanzet wordt gegeven tot voorlopige theorievorming. Daarmee zijn zowel deelvraag 5 als de probleemstelling van deze scriptie beantwoord.

De scriptie wordt afgesloten met een samenvatting. In bijlage I is een beschrijving opgenomen van de uitvaartdiensten uit het empirisch onderzoek. Bijlage II bevat de teksten van de wereldlijke muziek die in deze uitvaartdiensten geklonken heeft. In bijlage III zijn drie tabellen te vinden met analyses van de onderzoeksresultaten van het empirisch onderzoek.

Hoofdstuk 2 Factoren in betekenisgeving

2.1 Inleiding

In processen van betekenisgeving speelt een groot aantal factoren een rol. In dit hoofdstuk willen we met behulp van theorieonderzoek in kaart brengen welke factoren een rol spelen in de betekenisgeving van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie. Daarmee beantwoorden we onze eerste deelvraag.

De eerste factor die we aan de orde stellen, is de muziekcultuur (2.2). Deze cultuur vormt immers de achtergrond waartegen betekenisgeving van muziek tot stand komt: zij is van invloed op én tegelijkertijd product van de omgang van moderne westerse mensen met muziek. Een volgende factor is het muziek in de kerk (2.3). Willen we uiteindelijk tot een verantwoorde analyse komen van de onderzoeksgegevens, dan moeten we in dit hoofdstuk aspecten benoemen, die een rol spelen bij het gebruik van muziek in de kerk. Tot slot is een belangrijke factor voor de betekenisgeving van wereldlijke muziek in de uitvaartdienst het feit dat zij onderdeel uitmaakt van een afscheidsritueel (2.4). Uit de bespreking van genoemde factoren vloeit een aantal vragen voort, die we meenemen naar het empirisch deel. Die vragen worden in de samenvatting op een rij gezet (2.5).

2.2 Muziekcultuur

Het schilderen van de achtergrond waartegen wij muziek horen, is niet eenvoudig. Geen twee mensen horen eenzelfde muziekstuk immers op dezelfde wijze. Bovendien heeft de één veel met muziek, de ander weinig; gaat de één ervoor zitten, functioneert het voor de ander vooral als muzikaal behang; houdt de één van popmuziek, de ander van klassiek en weer een ander van jazz.⁴ Toch is er in het algemeen wel iets te zeggen over de manier waarop wij muziek beleven, immers: geen twee binnen dezelfde cultuur opgegroeide mensen horen een tot die cultuur behorend muziekstuk geheel verschillend.⁵ De manier waarop wij muziek beleven is, hoe verschillend we ook zijn, ingebed in de cultuur waarin wij als eenentwintigste-eeuwse westerlingen leven. We geven een aantal kenmerken van onze hedendaagse muziekcultuur.

De (post-)moderne westerse muziekcultuur laat zich allereerst omschrijven als een *auditieve cultuur* (VERNOOIJ 2001b, 18). Sinds de opkomst van de geluidsregistratie horen wij veel meer muziek dan wij zelf maken. Muziek is in onze cultuur een product, niet langer een activiteit. Eén van de gevolgen van deze ontwikkeling laat zich omschrijven als een ‘onachtzame’ omgang met muziek: we slaan niet altijd acht op muziek, het is een vanzelfsprekend verschijnsel geworden, waardoor we vaak de hele dag omgeven zijn, soms zelfs zonder dat we het merken. Een tweede

⁴ Een aardig artikel over de omgang van verschillende muziekculturen (‘Pop versus klassiek’) schreef Jos Kunst in: A. van Zoest (red.), *De macht van de tekens: opstellen over maatschappij, tekst en literatuur*. Utrecht 1986, 195-203.

⁵ Zoals muziek niet door iedereen op dezelfde wijze wordt gehoord, wordt zij evenmin op dezelfde wijze gewaardeerd: voor menigeen vormt stilte een bedreiging die vermeden moet worden, tegelijkertijd bestaat er een organisatie als de BAM: Bestrijding Akoestische Milieuvervuiling, die strijdt tegen de voortdurende aanwezigheid van muziek (ook wel muzak genoemd, soortnaam voor muzikaal behang, voortgekomen uit de merknaam Muzak Corporation – een Amerikaans bedrijf met een decennialange monopoliepositie, zowel op de markt van de economie als die van het denken over de functie van achtergrondmuziek. Muzak Corporation produceert al sinds de jaren dertig van de vorige eeuw voor talloze bedrijven achtergrondmuziek. Zie BIJSTERVELD 1999, 99-100.)

kenmerk van de hedendaagse muziekcultuur is dat de moderne mens over het algemeen luistert zoals hij naar achtergrondmuziek luistert. Het luisteren kan vaak omschreven worden als ‘*easy listening*’. Dit is overigens niet zo vreemd, immers (derde kenmerk): van opstaan tot slapengaan, van winkelstraat tot sportclub: *in muziek wordt voorzien, altijd, overal*. Stilte is een schaars goed geworden. Walkmans, discmans, mp3-spelers: elk individu kan de hele dag luisteren naar zijn of haar lievelingsmuziek. Dit brengt ons bij een vierde kenmerk: het beluisteren van muziek is door de ontwikkelingen op elektronicegebied in de loop van de tijd steeds meer een *geïndividualiseerde activiteit* geworden (VERNOOIJ 1998, 54). Voorts wordt onze muziekcultuur gekarakteriseerd door een *rechtstreeks contact met het klankbeeld van de muziek*. Dit klankbeeld is in de plaats gekomen van het schriftbeeld – de manier waarop muziek eeuwenlang werd gepresenteerd (VERNOOIJ 2000, 9). Muziek is daarmee voor een breder publiek toegankelijk geworden (zesde kenmerk).

De conclusie die men op grond van deze kenmerken zou kunnen trekken, is dat muziek tegenwoordig passief beleefd (want beluisterd) wordt, in plaats van actief gemaakt (door zelf te musiceren). Deze gevolgtrekking veronachtzaamt het feit dat luisteren ook activiteit vraagt. Luisteren betekent niet altijd alleen maar dat we de muziek ‘over ons heen laten komen’. Van dit laatste moeten we ons rekenschap geven wanneer we onderzoek doen naar wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie. Veelal wordt daar de muziek door een geluidsdrager voortgebracht, maar dit betekent niet altijd dat de aanwezigen passief ‘zitten te zitten’ tot het nummer voorbij is. Er dient volgens Vernooij dus onderscheid te worden gemaakt tussen actieve en passieve luisterhoudingen: wie actief luistert, is echt nieuwsgierig; wie passief luistert, is slechts uit op herkenning (VERNOOIJ 2002, 98).⁶

De Franse jezuïet en liturg-musicus Joseph Gelineau constateerde twintig jaar geleden al “dat de mens nooit zo omringd is geweest met muziek als op dit ogenblik, zowel qua hoeveelheid en volume als qua genres en stijlen” (geciteerd bij VERNOOIJ 1998, 54). Alleen al in de afgelopen eeuw tekenden zich grote ontwikkelingen af in de ‘klassieke’ muziek en volksmuziek. Experimentele muziek, *minimal music*, negro-spirituals en blues, jazz, dixieland en bebop ontwikkelden zich. In de lichte muziek klonk aan het begin van de vorige eeuw de dansmuziek van de blaaskapellen en salonorkesten en werden later filmmuziek, schlager en evergreen populair. Vanaf de jaren zestig voegen zich pop- en rockmuziek daarbij (DE WIT 1991, 217-218), vanaf eind jaren tachtig uitgebreid met house, funk en heavy, black en gothic metal. Het behoeft geen uitleg dat de toegenomen internationalisering een belangrijke rol heeft gespeeld in deze verscheidenheid aan muziek.

De muziekcultuur die door al de bovengenoemde aspecten gekenmerkt wordt, is (ook) de achtergrond van mensen die in de kerk komen.

2.2.1 Houdingen ten aanzien van muziek

Hierboven werd al gezegd dat geen twee binnen dezelfde cultuur opgegroeide mensen muziek op dezelfde wijze horen, laat staan mensen die tot verschillende culturen behoren. Muzikale betekenisgeving is dus altijd *ingekaderd in de cultuur* van een bepaalde groep, regio of land: iedere gemeenschap heeft een eigen manier van omgaan met muziek.

⁶ In plaats van het onderscheid ‘actief en passief luisteren’ dat Vernooij gebruikt, spreken we liever van ‘actief en minder actief’. Zie voor dit graduele verschil paragraaf 2.2.1.

De manier waarop een mens met muziek omgaat, komt volgens Vernooij voort uit de fundamentele houding ten aanzien van muziek die in ieder mens besloten ligt (VERNOOIJ 2002, 97). Wanneer muziek vooral gebruikt wordt als middel om zich te uiten, noemt Vernooij die houding *expressief*: Muziek brengt dan iets uit het innerlijk van de mens naar voren. Wat naar buiten komt, is emotie. De betekenis van de muziek wordt dus niet alleen gevormd door wat de componist in de partituur geschreven heeft, maar wordt vooral bepaald door wat de uitvoerder ‘te zeggen heeft’. Op die manier is de uitvoerder ‘(betekenis)gevende partij’. Muziek krijgt echter ook betekenis(sen) toegekend door degene die ernaar luistert. Dit is volgens Vernooij de *impressieve* kant van muziek: ze is gericht op degene die de muziek hoort en krijgt betekenis in “de vruchtbare bodem van de luisterende ander”. De luisterende ander noemt Vernooij in dit geval de ontvangende partij. “Muziek krijgt derhalve niet enkel betekenis van de manier waarop ze naar voren wordt gebracht, maar minstens evenzeer van hoe ze overkomt, hoe ze ontvangen wordt. Met andere woorden: niet alleen de zanger, ook de luisteraar is in zekere zin medecomponist. Deze laatste hoort de in zijn richting gezonden klanken niet rechtstreeks via zijn oor, maar via de graad van de warmte van zijn hart.” (VERNOOIJ 2002, 98).

Een ander aspect van de menselijke houding ten opzichte van muziek is volgens Vernooij de *actieve* dan wel *passieve* manier waarop men ermee omgaat. Wanneer iemand gaat zitten voor een muziekstuk en er aandachtig naar luistert, spreken we op dat moment van actieve omgang met muziek, aldus Vernooij. Het onderscheid is volgens hem ook van toepassing op het musiceren. Wie passief musiceert, doet dat “op de automatische piloot”. Zo’n uitvoering klinkt vanzelfsprekend en bovendien weinig gemotiveerd. Wie daarentegen actief musiceert, brengt de muziek tot leven. Hij of zij probeert de expressieve kracht van het muziekstuk zo goed mogelijk naar voren te brengen en doet dat met creativiteit, waardoor het stuk telkens nieuw klinkt. Het begrippenpaar *impressief/expressief* valt overigens niet noodzakelijkerwijs samen met het koppel *passief/actief*.

Het onderscheid van Vernooij kan een gevaar met zich meebrengen. Door de begrippenparen *actief/passief* en *impressief/expressief* te hanteren, zou de suggestie kunnen worden gewekt dat het hierbij gaat om tegenstellingen. Dit is onzes inziens echter niet het geval. Het proces van betekenisgeving is altijd een actief proces, ongeacht degene bij wie zich dit voltrekt, ongeacht de hoeveelheid emoties waarmee dit gepaard gaat, ongeacht de manier waarop geluisterd wordt (*easy-listening* of met onverdeelde aandacht). Het onderscheid tussen actie en receptie moet niet te scherp aangezet worden. We spreken daarom liever van een gradueel verschil in activiteit en expressiviteit. Waar deze begrippen in het vervolg van deze scriptie ter sprake komen, geschiedt dat in het kader van bovengenoemde opmerking. Het gaat dus steeds om ‘de mate waarin...’.

De conclusie die Vernooij op basis van het bovenstaande trekt, is dat “onmogelijk eenvoudig kan worden bepaald wat muziek voor de mens betekent, omdat veel factoren van sociale, culturele en vooral psychische aard daarbij een rol spelen.” (VERNOOIJ 2002, 100).

2.2.2 Betekenisgeving in muziek

In het onderzoek naar betekenisgeving van liturgisch gezang kiest de reeds eerdergenoemde musicoloog Anton Vernooij, als bijzonder hoogleraar liturgiewetenschap verbonden aan de Theologische Faculteit Tilburg, voor een brede antropologische benadering (VERNOOIJ 1998, 27). In het proces waarin een noot betekenis krijgt, signaleert hij objectieve en subjectieve elementen. Objectief zijn bijvoorbeeld hoogte en duur van de noot, evenals de manier waarop deze wordt

geproduceerd: door wie, waar, hoe. Dan zijn er nog: de plaats van de noot in een melodielijn, de samenklanken, de dissonantiegraad, etcetera. De combinatie van al deze componenten roepen een eenheidservaring van betekenis op.

Voor de subjectieve betekenisgeving geldt dat de in 2.2.1 genoemde fundamentele houdingen ten aanzien van muziek (expressief, impressief, actief, passief) zich op bijzondere wijze tot elkaar verhouden op momenten “dat mensen samenkomen rond iets dat hen bindt, of dat nu in de kerk is, op het voetbalveld of op zaterdagavond in de disco. Ze gedragen zich dan niet meer als individu, maar als lid van de groep. Ook zingen ze dan niet meer individueel, maar in groepsverband” (VERNOOIJ 2002, 104). Muzikale betekenissen zijn dan ook niet inherent: ze worden, anders dan de objectieve elementen die de betekenis van muziek mede constitueren, *toegekend*. “De vraag is welke configuraties van klanken door mij en anderen als zinvol wordt ervaren”, aldus Vernooij. “Muziek klinkt bovendien vooral in een gemeenschap, en is voor haar betekenis afhankelijk van de wetten van die gemeenschapscultuur. Haar tekenwaarde berust mede op conventie, op een zo gegroeide code en op een bestaand repertoire.” (VERNOOIJ 1998, 24). De vraag rijst hoe dit geldt voor de wereldlijke muziek in uitvaartliturgie: van een gemeenschapscultuur zal daar, gezien het gemêleerde gezelschap, in de meeste gevallen nauwelijks sprake zijn (uitzonderingen daargelaten). Dat de relatie tot de overledene zo belangrijk is dat zij de aanwezigen tot een gemeenschap smeedt, is twijfelachtig. Wanneer in een groep geen vaste symbolische orde is en er geen codes heersen, welke wetten zullen dan gelden?

Muzikale zingeving is dus in zeer veel opzichten ingewikkeld. De betekenisvormen zijn legio. Muziek kan op verschillende wijzen worden uitgevoerd, gehoord en gebruikt. Zoals gezegd: dezelfde muziek is niet dezelfde voor iedereen, noch is verschillende muziek verschillend voor iedereen. Waarvan is dan uiteindelijk herkenning of niet-herkenning van de tekenwaarde van muziek afhankelijk? “Van ieders onderscheidingsvermogen, van de gehanteerde criteria van relevantie en pertinentie, van de presentatie, vormgeving en gebruikswijze van muziek, en van de sociale en politieke omstandigheden van de receptie.” (VERNOOIJ 1998, 25).

Aan de genoemde objectieve en subjectieve elementen die een rol spelen in muzikale zingingsprocessen ligt een belangrijk potentieel van muziek ten grondslag die de voedingsbodem is voor alle betekenisgeving, namelijk de mogelijkheid van muziek om het onzegbare te verklanken.⁷ Dit potentieel wordt inzichtelijk wanneer we muziek zien als taal – taal, niet beschouwd vanuit tekst, maar vanuit klank. “De klank is het contactmiddel dat onze spreektaal te boven gaat, en waarin het onzegbare mag worden gezegd.” (VERNOOIJ 1998, 41). Door middel van intonatie bijvoorbeeld, een verschijningsvorm van klank, worden emoties en diepere bedoelingen duidelijk. Wanneer ik roep: “Els, kom eens hier!”, omdat ik haar een bijzondere vlinder wil wijzen, is de intonatie van mijn stem anders dan wanneer ik haar roep omdat zij net mijn glazen vaas kapot heeft laten vallen. Mijn intonatie voegt zo iets eigens aan de gezegde woorden toe, dat het de betekenis van die woorden geheel anders maakt dan de betekenis van dezelfde woorden met een andere intonatie. Klank is dus een veelzeggend fenomeen waarvan we de werking niet moeten onderschatten.⁸ Die werking is reeds in de achttiende eeuw op treffende wijze verwoord door Charles Batteaux: “Mensen brengen hun gedachten en roerselen op drievoudige manier tot uiting: door woorden, door klanken en door gebaren. [...] De woorden brengen ons kennis bij en overtuigen ons, het zijn als het ware ‘de organen van het verstand’; maar klanken en gebaren zijn organen van het hart; ze ontroeren ons, overreden ons en

⁷ Vergelijk de uitspraak van Aldous Huxley in zijn essay *Music at Night* (1931): “After silence, that which comes nearest to expressing the inexpressible is music.”

⁸ We herinneren hier aan één van de in 2.2 genoemde kenmerken van de huidige muziekcultuur, namelijk het directe contact met het *klank*beeld van muziek.

overtuigen ons.’ ” (geciteerd bij VERNOOIJ 2001c, 145). Dat dit gebeurt is duidelijk, h oe dit gebeurt is veel minder gemakkelijk aan te tonen. De vervoering waarin muziek mensen kan brengen stijgt uit boven wat meetbaar is in termen van technische expertise of intellectuele kennis (MURPHY 1993, 89). Als de werking van de klank zo essentieel is, zullen we ons met betrekking tot ons onderzoek moeten afvragen of de wijze waarop de muziek tot klinken komt (live of via een geluidsdrager) in de betekenisgeving een rol speelt.

Uiteraard hebben meer muziekwetenschappers nagedacht over de manier waarop betekenis in muziek tot stand komt. De theorie van Anne Murphy gaat uit van het idee dat de betekenis van muziek een ‘ketting van relaties en verbindingen’ is (MURPHY 1993, 90). De drie belangrijkste schakels in die ketting zijn ‘a communicator’ (1), ‘a communication’ (2) en ‘a recipient of communication’ (3). Het betreffen dus respectievelijk de *componist* als schepper van de muziek, de *muziek* als geschapen object of boodschap en de *luisteraar* die herschapen wordt door de muzikale boodschap – of nog anders geformuleerd: ambachtsman en kunstenaar; wetenschap en kunst; luisteraar en interpretator. Om de suggestie van temporele opeenvolging te vermijden zou ik liever van niveaus spreken dan van schakels: de betekenisgeving is immers een onophoudelijk proces, waarbij verschillende niveaus elkaar voortdurend over en weer beïnvloeden. Bovendien kunnen ze elkaar overlappen, bijvoorbeeld bij gemeentezang in de liturgie: daar zijn degenen die de muziek voortbrengen, de uitvoerders (2), en de luisteraars (3) vaak dezelfde personen. In het geval van de uitvaartliturgie klinkt wereldlijke muziek regelmatig vanaf een cd of cassettebandje. Dan is er meestal sprake van een componist, een uitvoerder en luisteraars. Soms vallen componist en uitvoerder samen. In elk geval is ook hier duidelijk dat betekenis tot stand komt op verschillende niveaus.

Murphy acht het van belang in de betekenisgeving van muziek vorm en inhoud te onderscheiden. “The content of the communication initiated through the formal musical elements may be identified in purely musical, that is, in absolute terms, or in extra-musical or referential terms.” (MURPHY 1993, 91).⁹ Dit onderscheid heeft onder de muziekwetenschappers twee kampen doen ontstaan: de ‘absolutists’ tegenover de ‘referentials’. De eerste groep claimt dat de betekenis van muziek exclusief gelegen is binnen de context van de muziek zelf, de tweede groep is van mening dat muziek ook betekenissen overdraagt die op een of andere wijze refereren aan de buitenmuzikale wereld van concepten, handelingen, emotionele toestand en karakter. De consequenties voor het begrip muziek zijn enorm: volgens de ene opvatting is muziek primair autonoom, volgens de andere is muziek toegepaste kunst (VERNOOIJ 2002, 96). Met het oog op de uitvaartliturgie waarin wereldlijke muziek klinkt, kunnen we niet anders dan aansluiten bij de ‘referentials’: muziek draagt ook betekenissen over, die refereren aan de buitenmuzikale wereld, zoals (het leven van) de overledene, verdriet, de dood, etcetera. Vorm en inhoud kunnen niet zonder elkaar.¹⁰

⁹ Ik verwijs alvast naar het onderscheid dat Vernooij maakt tussen objectieve en subjectieve elementen in betekenisgeving van muziek, dat in de volgende alinea wordt uitgewerkt. Er lijkt me op z’n minst een verband aanwijsbaar tussen vorm en objectiviteit enerzijds en inhoud en subjectiviteit anderzijds.

¹⁰ Er is ook een semiotische benadering van de betekenisgeving van muziek, waarin men streeft naar zeer gedetailleerde analyses van ‘betekenisproductie’. Er zijn verschillende scholen in dit vakgebied, waaronder die van Peirce en Greimas. De eerste definieert betekenis als resultaat van de interactie tussen object, teken en interpretant (denkbeeld, inhoud). Daaruit vloeit uiteindelijk de conclusie voort dat ‘betekenis’ iets is dat voortdurend opnieuw geschapen wordt. De vraag die Peirce hiermee wil beantwoorden, is die naar het ‘wat’ van de betekenis (HAUSREITHER 2004, 5). Binnen de school van Greimas gaat het veeleer om het ‘hoe’, dus om de manier waarop betekenis tot stand komt. Willem Marie Spielman maakt daartoe onderscheid tussen klankverschillen (uitdrukkingsvorm) en betekenisverschillen (inhoudsvorm). Muziek realiseert namelijk meer dan alleen maar

Ook de Amerikaanse onderzoeker Judith Marie Kubicki verrichtte onderzoek naar de betekenis van muziek, in het bijzonder naar liturgische muziek als ritueel symbool. In een multidisciplinaire studie gaat zij na of en hoe filosofische en theologische symbooltheorieën kunnen bijdragen aan de totstandkoming van een kritische theorie aangaande de manier waarop muziek betekenis belichaamt. In een case-study over Taizé-muziek toont zij genoegzaam aan dat musiceren een symbolische activiteit kan zijn, die integraal onderdeel uitmaakt van de liturgie én daarin tegelijkertijd een dienende functie heeft (KUBICKI 1999, 40). Muziek blijkt als symbolische activiteit participatie uit te lokken. Dit geschiedt op twee niveaus: allereerst praktisch, in het deelnemen aan een rituele handeling, maar ook dieper, namelijk in de deelname aan het proces dat zich voltrekt en waarin de aanwezigen worden ‘omgevormd’ tot een geloofsgemeenschap. Door met elkaar te zingen ontstaat dus een geloofsgemeenschap. Vernooij heeft ook gewezen op het belang van gemeentezang als bindmiddel: het lied bezit de kracht verzamelde mensen tot een gemeenschap te smeden. “Vooral het gemeentelied maakt dat er geschiedt waar het bij liturgie om begonnen is: om het gevoel dat je samen bent, dat je je met elkaar verbonden voelt en zo deel gaat uitmaken van het spel. Een gemeente die niet zingt, is geen gemeente, maar een groep individuen bij elkaar.” (VERNOOIJ 2002, 105).

De studie van Kubicki is één van de weinige die het onderwerp van deze scriptie dicht nadert: liturgische muziek als ritueel symbool. Of haar theorie voor ons onderzoek bruikbaar is, is om een aantal redenen de vraag. In de eerste plaats hanteert Kubicki een smalle definitie van liturgische muziek: het gaat daarbij expliciet om kerkmuziek *ad maiorem Dei gloriam*, niet om alle muziek die wordt betrokken op het systeem van rituelen en symbolen (ruime definitie).¹¹ Wereldlijke muziek, waar het in ons onderzoek om gaat, is volgens de smalle definitie dus geen liturgische muziek. Dit maakt de theorie van liturgische muziek als ritueel symbool moeilijk toepasbaar in ons onderzoek. In de tweede plaats benadert Kubicki de liturgische muziek van Taizé als gebed. Deze keuze is goed te verdedigen, maar van gebed is bij wereldlijke muziek zelden sprake. In de derde plaats is het de vraag of samenzang van de gemeenschap, als vorm van de actieve participatie die door muziek wordt uitgelokt, zonder meer vervangen kan worden door het samen luisteren naar muziek. Van de samenzang van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie is zelden sprake, in de meeste gevallen wordt gezamenlijk naar de muziek geluisterd. De vraag die daardoor opgeroepen wordt, is tweeledig: hoe actief wordt er geparticipeerd wanneer men luistert in plaats van zingt en wordt door het samen luisteren naar wereldlijke muziek een geloofsgemeenschap gecreëerd? Of, om dit laatste met Vernooij te zeggen: worden mensen tot een groep gesmeed wanneer zij met elkaar naar cd-muziek luisteren?

2.3 Muziek in de kerk

In de inleiding is zijdelings de vraag opgeroepen of het onderscheid tussen kerkelijke en wereldlijke muziek nog wel houdbaar is.¹² Dit roept vragen op over wat kerkelijke muziek eigenlijk is, welke criteria daarvoor gelden en welke factoren een rol spelen in de kerkmuzikale praktijk. Op die vragen gaan wij hier nader in. Het doel van deze paragraaf is niet een historisch overzicht te geven van het gebruik van kerkmuziek, maar veeleer te onderzoeken waardoor in

klankverschillen: zij produceert ook zin (HAUSREITHER 2004, 5-6). Met andere woorden, wij horen muziek niet alleen, wij verstaan haar ook. Ondanks het feit dat ook de semiotiek de betekenisproductie tot onderwerp van studie heeft, maken wij in ons onderzoek geen gebruik van deze methode.

¹¹ Op deze definitiewestie komen we in paragraaf 2.3.1 uitgebreider terug.

¹² Ik gebruik de termen kerkelijke muziek en kerkmuziek door elkaar.

onze tijd het gebruik van bepaalde (wereldlijke) muziek in de kerk vragen oproept, ja soms zelfs spanningen met zich meebrengt.

2.3.1 Definitie van liturgische muziek

De eerste vraag zal de vraag moeten zijn wat dat eigenlijk is: kerkmuziek, liturgische muziek, geestelijke muziek. Het volgende citaat van Hans Eggebrecht is op dit punt veelzeggend: “Geistliche Musik gibt es, das Geistliche in der Musik gibt es nicht.” (HAUSREITHER 2004, 8). Hier wordt onzes inziens een onderscheid gemaakt tussen inhoud en gebruik: geestelijke (maar hier kan elk ander epitheton voor in de plaats gezet worden) muziek is muziek die wordt aangewend voor geestelijke doeleinden. “Die Beziehung zu Gott – als Kennzeichen des Geistlichen in der Musik – kann jedoch (...) ohne Zuhilfenahme der begrifflichen Sprache nicht ausgedrückt werden. Geistliche Musik entsteht (...) dadurch, dass die Beziehung zu Gott in einem *Akt der Bezugsetzung* hergestellt wird.” (HAUSREITHER 2004, 8) Het zijn volgens Eggebrecht dus woorden die muziek tot geestelijke muziek maken, niet de noten zelf. Die ‘begrifflichen Sprache’ is onzes inziens niet de enige manier om betrekking op God tot stand te brengen. Ook de context (in dit geval de liturgie) en het discursieve patroon van die context kunnen een dergelijke betrekking tot stand brengen. Met andere woorden: dat men muziek in deze context laat klinken, is ook een ‘daad van betrekking’.

Naar analogie van Eggebrechts definitie van geestelijke muziek als muziek die wordt betrokken op God, kunnen we liturgische muziek omschrijven als muziek die wordt aangewend voor liturgische doeleinden, anders geformuleerd: muziek die wordt betrokken op het gehele systeem van christelijke rituelen en symbolen. We zijn ons ervan bewust dat dit een ruime definitie van liturgische muziek oplevert – ruimer, minder binnenkerkelijk en wellicht ook minder normatief dan die van veel hedendaagse kerkmusici. Uiteindelijk zou nog wel eens kunnen blijken dat onze omschrijving van liturgische muziek in staat is de kloof tussen ‘kerkmuziek’ en ‘wereldlijke muziek’ te dichten. Of dit daadwerkelijk het geval is, kan niet eerder geconstateerd worden dan aan het slot van deze scriptie. We komen op dit onderwerp dus terug.

2.3.2 Gebruik van muziek in de kerk

Het *Liturgiewissenschaftliches Institut Leipzig* van de *Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands* publiceerde eind 2004 een bundel artikelen over liturgische muziek in een plurale cultuur. In het openingsartikel wijst Bubmann op vier aspecten die een rol spelen in het gebruik van muziek in de kerk (BUBMANN 2004, 13). Allereerst, stelt hij, is er de *kerkmuzikale traditie* die in de loop der tijd gegroeid is. Vervolgens is daar de religieuze behoefte van het *postmoderne individu*. Voorts spelen *theologische overwegingen* mee en tot slot is er de *invloed van de gemeente*. Muziek in de kerkdienst is dus niet alleen een kwestie van smaak en herkomst, zoals sommigen denken.¹³ Er is meer in het geding: de omgang met muziek is in de kerk een vraag waarbij ethische en esthetische, ecclesiologische en liturgische aspecten een rol spelen.

¹³ Een oudere dame die ik vertelde over het onderwerp van mijn scriptie reageerde verontwaardigd toen ik uitlegde dat het onderzoek ook zou kunnen opleveren dat er grenzen zijn aan het gebruik van wereldlijke muziek in de kerk. “Je mag toch kiezen wat je wilt!” zei ze geprikkeld.

Liturgische muziekkeuze is geen zaak die voor zichzelf spreekt: er zijn vele mogelijkheden waaruit valt te kiezen. Bubmann wijst op de noodzaak criteria voor liturgische muziek te formuleren, omdat muziekkeuzen vaak conflicten met zich meebrengen, maar ook omdat er belangrijke grondvragen ten aanzien van verantwoorde vormgeving van de eredienst aan ten grondslag liggen. Criteria op basis van normatieve esthetische opvattingen voldoen echter niet (langer). Er zal een methode ontwikkeld moeten worden, waarin bovengenoemde ethische, esthetische, ecclesiologische en liturgische aspecten van kerkmuziek een plaats krijgen. Bubmann brengt drie problematiserende factoren aan het licht, waarvan men zich in de zoektocht naar criteria rekenschap moet geven (BUBMANN 2004, 15-16). Ik noem ze hier en betrek ze direct op ons onderzoek.

1. De verwachtingen ten aanzien van de functie en stijl van muziek in de liturgie divergeren binnen de groepen kerkgangers.¹⁴

In het geval van de uitvaartliturgie is dit een belangrijke factor. Bij casualia (gelegenheidsdiensten als trouwvieringen en uitvaartdiensten) zijn er, vermoedelijk meer dan in de zondagmorgenviering van de gemeente, doorgaans veel verschillende groepen kerkgangers (familieleden, vrienden, kennissen, collega's, burens, gemeenteleden, etcetera). Die verschillende groepen zorgen met elkaar voor een grote ongelijktijdigheid, bijvoorbeeld op het gebied van kerkelijke betrokkenheid, intentie waarmee men naar de dienst komt en, zoals Bubmann zegt, de verwachtingen die men heeft ten aanzien van functie en stijl van de muziek in de liturgie. Daarbij speelt ook leeftijd een rol, alsmede de persoonlijke muziekvoorkeur van elk individu. De vraag wie beslist/beslissen over functies en stijlen van de kerkmuziek in de eredienst op zondagmorgen bergt een ethisch en ecclesiologisch probleem in zich: komt die beslissing tot stand op basis van meerderheid van stemmen, geeft de loyaliteit jegens de traditie de doorslag of is het een zaak waarin de kerkenraad het besluit neemt? In het geval van een uitvaartdienst zal de ethische kant van het probleem een minder grote rol spelen. Geen verre achterneef zal op het idee komen inspraak in de muziekkeuze op te eisen. In verreweg de meeste situaties zal het besluit over stijlen en functies van de muziek genomen worden door nabestaanden en predikant. Daarmee is wel het ecclesiologische aspect van de vraag aan de orde. Wie is/zijn in het geval van de uitvaartdienst 'de gemeente'? Is dat de hele verzameling aanwezigen? Ook als 95% daarvan zichzelf als niet-christelijk bestempelt? We wagen de ecclesiologische stelling dat bij casualia de verzamelde gemeente in de meeste gevallen een seculier gezelschap is. Dit is uiteraard ook van invloed op de verwachtingen omtrent functies en stijlen van muziek in de uitvaartliturgie.

2. De voorstellingen van kerkmuziek divergeren tussen de 'uitvoerders' (kerkmusici) en de 'ontvangers' (kerkgangers).

Brengen we ter voorbereiding op een uitvaartdienst de dienstdoende kerkmusicus en een familielid van de overledene met elkaar in gesprek over hun voorstellingen van kerkmuziek in deze dienst, dan is de kans groot dat deze voorstellingen zeer verschillend blijken. De voorstelling die een musicus van kerkmuziek heeft, zal met name gebaseerd zijn op zijn/haar esthetische vorming. Normatieve verwachtingen aangaande de artistieke kwaliteit van de uit te voeren

¹⁴ We hanteren de termen 'functie' en 'doel' in de zin waarin Bubmann deze gebruikt, maar gebruiken ze hier regelmatig in meervoud, om de suggestie vermijden dat er één functie van muziek is, of één doel van de liturgie. Zoals we in het vervolg nog zullen zien, is er vaak sprake van interferentie van functies en doelen in liturgie en muziek. Nog beter zou het zijn te spreken van 'kwaliteiten' van liturgie. De termen functie en doel suggereren teveel dat de zin- of betekenisgeving van liturgie voortvloeit uit of afhankelijk is van de functies en doelen die zij heeft. Liturgie moet echter niet functioneel opgevat worden, als zou zijn dienstbaar zijn aan iets anders dan zichzelf.

muziek zullen bij hem/haar overheersen in de discussie. De nabestaande zal een andere voorstelling hebben van de kerkmuziek die in de uitvaartdienst zal moeten klinken. Hij of zij zal wellicht vinden dat de muziek een afspiegeling moet zijn van wie de overledene was, of de relatie van de overledene met een bepaald lied laten prevaleren boven de kwaliteit van melodie of tekst. Deze tweede factor is met name lastig omdat verschillende voorstellingen van kerkmuziek zich niet gemakkelijk op elkaar laten afstemmen. Het betreft een fundamenteel zicht op wat kerkmuziek is en dat geeft men niet zomaar op. Verwachtingen van mensen ten aanzien van de muziek komen vaker tot stand onder invloed van de liturgische context (gaat het om een vesper, een uitvaartdienst of een hoofddienst op zondagmorgen?). Verschillende verwachtingen laten zich dus gemakkelijker op elkaar afstemmen, doordat zij van zichzelf een meer incidenteel karakter hebben.

3. De verwachtingen ten aanzien van de kerkmuziek divergeren tussen de liturgisch verantwoordelijken (meestal de predikanten) en de 'uitvoerders' en vaak ook de 'ontvangers'.

Met name in het geval van *casualia* gaat deze derde problematiserende factor terug op de verwachtingen die men heeft van het *geheel* van de liturgie. Er heersen bij gelegenheden vaak uiteenlopende opvattingen over zin, aard en doel van de viering. Sommige nabestaanden wenden zich bijvoorbeeld tot de kerk omdat men voor de uitvaart een ervaren ceremoniemeester nodig heeft, anderen vragen bewust om een gedachtenisdienst door een predikant.¹⁵ Men kan het eens zijn over één van de doelen van de viering, bijvoorbeeld: gedachtenis, maar twisten over de aard van die gedachtenis: gaat het erom wie de overledene voor de nabestaanden was of wie de overledene is voor het aangezicht van de Allerhoogste? De grondvraag bij alle uiteenlopende opvattingen blijkt uiteindelijk een liturgisch en ecclesiologisch aspect in zich te bergen: wie *bepaalt* eigenlijk waartoe de liturgie dient: de voorganger of de gemeente (in casu de nabestaanden)? Wie *beslist* uiteindelijk over de muziek: de aangestelde 'vertegenwoordiger' van een traditie of bepaalde normatieve esthetiek, of de 'ontvangers'?

Bubmann geeft enkele voorlopige toetsprincipes (BUBMANN 2004, 32-33) die hun deugdelijkheid in de praktijk zullen moeten uitwijzen. We vatten ze hier samen om er na de analyse van het empirisch onderzoek op terug te kunnen komen.

1. Liturgische muziek zal zich bij voorkeur oriënteren op de samenzang van de gemeente. De gemeentezang is een samenspel tussen individualiteit en collectiviteit. Zelf zingen in de gemeente veronderstelt ook altijd een opgaan in het geheel van de gemeente. Uit een veelvoud van verschillende stemmen vormt zich de 'klinkende gemeente'.
2. Christelijk leven kan slechts bestaan in de veelvoud van ontelbare biografieën van mensen. Omdat het christelijk leven verschillende culturele uitingen kent, moet er plaats zijn voor vele vormen van vroomheid en van stijlen in de liturgische muziek. Er moet dan ook geen eenheidsstijl, zoals het gregoriaans of een popstijl, worden nagestreefd.
3. Cultuurbepaalde liturgische vormen zijn variabel: bij de keuze voor een bepaalde liturgische vorm moet men rekening houden met de vele *miliengeprägte* receptie- en begrip Patronen van de beoogde aanwezigen. Anderzijds moeten die door de cultuur bepaalde liturgische vormen zich ook aanpassen aan de claim van het evangelie cultuur te overstijgen. In de liturgie mag geen enkel 'milieu' worden uitgesloten door de keuze van

¹⁵ De vraag naar doel en zin van de liturgie is ook een kwestie die met ambtstheologie te maken heeft: wordt de voorganger gezien als ceremoniemeester of als een dienaar des Woords?

bepaalde culturele expressiemiddelen. De liturgie is juist ook een ontmoetingsplek van culturele uitingen: het is een plek voor *Lernerfabringen*. Het is dus niet wenselijk de liturgische cultuur op te delen in doelgroepen.

4. De veelvoud aan functies van liturgische muziek mag niet willekeurig of bij voortduring worden ingeperkt: natuurlijk kunnen bepaalde aspecten meer nadruk krijgen in de liturgie, maar ten diepste heeft muziek doxologische, transcendentie-ontsluitende, verkondigende, gemeenschapsstichtende, vormende, zielzorgende én diaconale aspecten.
5. Geestelijke muziek dient de complexiteit van het christelijke leven in al zijn facetten te weerspiegelen. Zij moet die complexiteit dan ook bewaren: de blik mag niet teveel gericht worden op een bepaalde stijl van liturgische muziek, zoals ook de bijbel de verschillende facetten van het leven met elkaar in verband brengt.¹⁶

Ook de muzikwetenschapper Anton Vernooij heeft zich uitgesproken over kwaliteitscriteria van liturgische muziek. Naar zijn overtuiging zal een kerkmusicus die gevraagd wordt naar de criteria voor een goed lied antwoorden dat een lied goed van melodie moet zijn en goed van tekst. Daaraan wordt immers traditioneel de kwaliteit van een muziekstuk afgemeten (VERNOOIJ 2001a, 13). De kwaliteitsbepaling wordt tegenwoordig echter ook vanuit antropologische hoek belicht. Dit brengt met zich mee dat muzikale kwaliteitsbepaling niet langer eenzijdig vanuit de theorie verricht wordt, maar ook vanuit een levende praktijk. Kwaliteit wordt als gevolg daarvan opgevat als een ervaringsbeleving: kwaliteit is geen objectief gegeven, maar een subjectief gebeuren.¹⁷ Kwaliteit ontstaat, zij komt tot stand in een telkens uniek proces. De stap van *kwaliteit* naar *betekenis* is dan nog maar klein. Kwaliteit en betekenis komen onder invloed van een aantal factoren tot stand: de interactie tussen componist, uitvoerder en luisteraar (die elk een eigen aandeel hebben in de betekenisgeving¹⁸), de functionaliteit van muziek (de muzikale functie beïnvloedt de bijbehorende kwaliteitseisen) en de inculturatie van muziek (VERNOOIJ 2001a, 14-18). In verband met ons onderzoek zullen we de vraag moeten stellen in hoeverre en in welke mate deze drie factoren (interactie, functionaliteit en inculturatie) een rol hebben gespeeld in de betekenisgeving van wereldlijke muziek in de zeven casussen uit het empirisch deel van deze scriptie.

2.4 Muziek als onderdeel van het afscheidsritueel

In ons empirisch onderzoek hebben we te doen met een afscheidsritueel. De nabestaanden hebben een dierbare moeten verliezen aan de dood. De dagen daarna zijn vol van grote en kleine rituele handelingen (al dan niet door de nabestaanden zelf verricht): het sluiten van de ogen van de dode, de verzorging van het lichaam, het schrijven van rouwkaarten, wellicht ook het opstellen van een rouwadvertentie. Eén van de grotere afscheidsrituelen is de uitvaartdienst, enkele dagen na het overlijden. De betekenisgeving van muziek in de uitvaartliturgie vindt plaats in de context

¹⁶ “Wie alle Kunst ist Kirchenmusik einer differenzierten Wahrnehmung und Gestaltung verpflichtet, und das entspricht auch dem biblischen Zeugnis, das Lob und Klage, Sünde und Erlösung, Leben und Tod in vielen Schattierungen in Beziehung zueinander setzt” (BUBMANN 2004, 34-35, noot 64).

¹⁷ De indruk zou kunnen worden gewekt dat de muzikale kwaliteitsbepaling pas subjectief is geworden door de belichting vanuit antropologisch perspectief, in concreto de ervaringsbeleving. Dat is echter een misverstand: de traditionele criteria ‘goed van melodie’ en ‘goed van tekst’ zijn ook subjectief.

¹⁸ Vergelijk de theorie van Murphy over schakels in de muzikale communicatie in paragraaf 2.4.4.

van dit afscheidsritueel. Om deze reden belichten we muziek ook vanuit het gezichtspunt van het rituelenonderzoek.

In deze scriptie hanteren we als definitie van ‘ritueel’: een al dan niet religieuze symboolhandeling, met een min of meer herkenbaar en herhaalbaar patroon en verloop (BARNARD & POST 2001, 9). Liturgiewetenschapper Gerard Lukken beschouwt het ritueel vóór alles als symbolisch handelen dat zin heeft in zichzelf, maar dat daartoe tegelijkertijd niet beperkt blijft: dit symbolisch handelen staat in dienst van het sociale leven en sociale structuren. Het ritueel heeft dus functionele sociale aspecten (LUKKEN 1999, 45). Een belangrijk kenmerk van het ritueel is de herhaling. Lukken noemt als voorbeeld de leemte die ontstaat wanneer iemand voor het eerst wordt geconfronteerd met de dood. Op de vraag: wat moet ik nu doen? moet een vervolg geweest zijn: men is immers door het moeten-handelen-en-niet-weten-hoe heen tot handelen gekomen. “Het enige nu wat de mens aanvankelijk kan, is: maar iets doen, experimenterenderwijs. Hij kan er alleen op komen hoe hij zinvol kan handelen door al doende te ontdekken bij welke handeling het besef van moeten-handelen-en-niet-weten-hoe plaats maakt voor het besef van ‘dit is het’. Blijkbaar nu hebben mensen en volkeren dergelijke handelingen weten te vinden, waarin zij stootten op de diepste werkelijkheid. En blijkbaar is het besef van ‘dit is het’ of ‘dit is het uiteindelijk’ of ‘dit is Hij uiteindelijk’ zo ingrijpend geweest dat zij deze handelingen telkens weer met grote toewijding hebben herhaald. Zo ontstaat de rite.” (LUKKEN 1999, 50).

2.4.1 Kenmerken van het afscheidsritueel

In het rituelenonderzoek hebben verschillende wetenschappers kenmerken van rituelen vastgesteld. We gebruiken kenmerken als samenvattende term voor de verschillende begrippen die door de wetenschappers zelf genoemd worden, te weten: dimensies (LUKKEN 1999), kwaliteiten (GRIMES 1990) en aspecten (POST 2001). Welbeschouwd komen deze begrippen op hetzelfde neer: ze duiden op kenmerken die rituelen in zich hebben. Deze kenmerken spelen niet altijd bij elk ritueel een rol: welke kenmerken een ritueel op een bepaald moment karakteriseert, is afhankelijk van de context waarin het ritueel voltrokken wordt.

De uitvaartliturgie is een afscheidsritueel. Men neemt afscheid van degene die overleden is, kijkt terug op zijn of haar leven en haalt wellicht speciale herinneringen op. Tegelijkertijd is het afscheidsritueel een ritueel dat een overgang markeert: het leven gaat verder, maar nu zonder de overledene. Er is sprake van een ‘nieuw begin’. De uitvaartdienst is daarom ook een overgangsritueel of *rite de passage*.

Het afscheidsritueel van de uitvaartdienst wordt sterk bepaald door eenmaligheid: men kan het nooit over doen. Naast deze eenmaligheid kunnen ook andere kenmerken van rituelen een rol spelen. In deze paragraaf noemen we die kenmerken. Bij elk kenmerk is ter verduidelijking een voorbeeld genoemd. Zo krijgen we een beeld van de omstandigheden waarin de betekenisgeving van muziek in de uitvaartliturgie tot stand komt.

De *bemiddeling van het verleden* kan zich in een ritueel voltrekken wanneer een volmaakte herhaling van handelingen uit een vroegere periode plaatsvindt. Het ritueel wil “als iets vertrouwd uit het verleden de overgang naar een nieuwe toekomst mogelijk maken, en mensen integreren in het verdere leven.” (LUKKEN 1999, 58). Wanneer een man ervoor kiest in de uitvaartdienst van zijn overleden echtgenote het liedje te laten klinken, waarop zij voor het eerst met elkaar dansten, is sprake van bemiddeling van het verleden. De liedje is een vertrouwd gegeven dat deel uitmaakt van de geschiedenis van het echtpaar. Na het overlijden van de vrouw blijft de man alleen achter.

Op het scharniermoment tussen aanwezigheid en afwezigheid van de vrouw maakt het liedje een nieuwe toekomst voor de man mogelijk.

En ander kenmerk van het ritueel is de *verdichtende dimensie* die het kan hebben. Dit wil zeggen dat het ritueel betrekking heeft op de werkelijkheid: de alledaagse dingen, handelingen of woorden worden apart gezet of opgeheven uit het gewone. Het accent op het gewone heeft een zekere vervreemding tot gevolg. Het perspectief verspringt, waardoor er gelegenheid ontstaat deel te nemen aan een verder reikende, ondefinieerbare, andere werkelijkheid. De verdichting vindt dus plaats omwille van het symboliseren, niet om zichzelf. Een voorbeeld: de overledene was een tekstschrijver die onder andere een gedichtje heeft geschreven over het vertrek van een geliefde die met gepakte koffers bij de deur staat. Het gedicht is erg bekend geworden en in verschillende bundels verschenen. Wanneer nu tijdens de uitvaartdienst van deze tekstschrijver het gedicht wordt voorgelezen door zijn vriendin – haar ogen gericht op de kist – verspringt het perspectief van het gedicht: het vertrek heeft opeens betrekking op de dood, de geliefde is de overleden schrijver zelf. Het gedicht als onderdeel van een afscheidsritueel wijst naar een andere werkelijkheid en veroorzaakt een gevoel van vervreemding: de overledene keert immers niet terug.

Rituelen hebben het vermogen om te *ontlasten* en te *kanaliseren*. Dankzij rituelen hoeven we bij nieuwe levenservaringen niet telkens opnieuw zélf het wiel uit te vinden, ons een eigen weg te banen op het levenspad. Rituelen zijn ons dus behulpzaam omdat ze verlichting bieden, maar ook omdat ze in staat zijn heftige emoties te kanaliseren. “Bij de dood van de ander vangt het ritueel de leemte op en voorkomt het een blinde en ongerichte explosie van gevoelens. Het helpt dan toch zinvol op deze situatie te reageren en handelend te antwoorden zonder dat het tot de volledige desoriëntatie van de persoon komt. (...) Wat het ritueel doet, is: de spanning die uit het conflict voortkomt, met alle emoties van dien, structureren.” (LUKKEN 1999, 60). Een lied kan in een uitvaartdienst een ontlastende en kanaliserende functie hebben, wanneer de tekst daarvan de hevige emoties beschrijft, waardoor de nabestaanden bevangen worden. Het lied biedt verlichting omdat het de zanger de woorden in de mond legt. De spanning van het er-geen-woorden-voor-hebben wordt op deze manier gestructureerd.

Het kenmerk van rituelen dat aangeduid wordt met *expressieve dimensie* duidt op de expressie van onszelf. Weliswaar zijn rituelen voorgegeven, toch zouden ze niet werkzaam zijn wanneer wij er niets van onszelf in terug zouden vinden. Het ritueel helpt ons om wat wij beleven gestalte te geven, te uiten in plaats van bij onszelf binnen te houden. “Zo is het ritueel dus uitdrukking van onszelf en van wat ons bezighoudt.” (LUKKEN 1999, 64). Binnen de expressieve dimensie gaat het erom dat het ritueel met waarachtige toewijding wordt voltrokken. Het vaste kader wordt op die manier verlevendigd. Dit gebeurt in de eerste plaats doordat déze personen het ritueel voltrekken (bijvoorbeeld een familielid van de overledene), vervolgens doordat bepaalde onderdelen van het ritueel als zodanig opener en variabelere kunnen zijn (bijvoorbeeld als op een bepaald lied voor de gelegenheid een nieuwe tekst wordt gemaakt). Een derde mogelijkheid is dat nieuwe elementen in het ritueel worden ingebracht (bijvoorbeeld wanneer een voorwerp op de kist van de overledene wordt gelegd dat zijn leven karakteriseert). Een vierde mogelijkheid is het ontstaan van een volkomen nieuw ritueel (bijvoorbeeld wanneer de kist van de overledene aan een luchtballon zou worden bevestigd en het luchtruim ingestuurd). Deze laatste tendens wordt in de liturgiewetenschap aangeduid met de term *emerging rituals*.

De *sociale dimensie* verwijst naar de rol van het ritueel in de samenleving. Het ritueel is als expressie namelijk niet alleen op zichzelf gericht, maar ook op de ander. Het ik vindt samen met de ander zijn identiteit door het ritueel en zo ook vinden de leden van een groep juist als leden van een groep hun identiteit door het ritueel. Op die manier worden groepen gevormd, verwerkelijk de gemeenschap zichzelf. Bovendien is het ritueel erop gericht het individu in de gemeenschap te integreren en stelt het ons in relatie tot de generaties voor ons: tot het verleden van onze gemeenschap. Het afscheidsritueel van de uitvaartdienst heeft een sociale dimensie in die zin dat de aanwezigen daar verzameld zijn rond de overledene. Zo maakt het ritueel de individuen tot een groep. De eenmaligheid en kleinschaligheid van een specifieke uitvaartdienst zet de sociale dimensie overigens geen kracht bij: deze dimensie is bij een afscheidsritueel minder sterk dan bij een stille tocht tegen zinloos geweld. Wanneer in plaats van ‘sociaal’ het woord ‘collectief’ wordt gebruikt, is dat ruimer en in het geval van de uitvaartdienst meer van toepassing: het maakt duidelijk dat het ritueel door de groep gedragen wordt en de groep bijeen wordt gehouden door het ritueel (GRIMES 1990, 13).

De volgende twee kenmerken van ritueel die we hier noemen zijn in vrijwel alle uitvaartdiensten aan de orde. Allereerst gaat het in het ritueel om een *uitgevoerde handeling*: er wordt niet alleen gesproken, er wordt iets gedaan. Het handelen is geformaliseerd en gestileerd en geordend volgens vaste patronen. Een voorbeeld hiervan is het uitdragen van de kist. In de tweede plaats kent de uitvaartdienst als afscheidsritueel een *emotioneel aspect* dat zich onder andere kan vertalen in een hoogachting en diepe beleving van het rituele handelen: het ritueel is ingrijpend (POST 2001, 36). Dit emotionele aspect heeft in de uitvaartdienst bijvoorbeeld de vorm van het verdriet om het overlijden en het afscheid moeten nemen van een mens die is heengegaan. Deze emoties ‘beladen’ het ritueel.

Rituelen zijn *meerlagig* en *meerduidig* (POST 2001, 38). Ze zijn stuk voor stuk een complex systeem van samengestelde symbool- en tekenclusters. Dit samengesteld-zijn maakt een ritueel meerduidig en open voor connotaties en associaties. Tegelijkertijd zijn deze openheid en ongrijpbaarheid weer ingeperkt en krijgt het ritueel richting door het verband van symbolen. Wanneer de wereldlijke muziek opgevat wordt als element van het systeem van riten en symbolen (het afscheidsritueel van de uitvaartdienst), wordt de betekenisgeving van deze muziek misschien vooral door dit aspect van meerlagig- en meerduidigheid mogelijk: openheid voor connotaties en associaties is juist bij wereldlijke tekstgebonden muziek, waarvan het gebruik in de liturgie niet altijd vanzelfsprekend is, zeer welkom. Anderzijds krijgen deze openheid en ongrijpbaarheid richting door de context van de uitvaartliturgie en het onderlinge verband van de symbolen in die liturgie. Dit brengt ons automatisch bij een ander kenmerk van rituelen, namelijk dat zij altijd volledig afhankelijk zijn van *contexten*. Het ‘contextueel bepaald zijn’ van rituelen vereist een voortdurende inculturatie van het ritueel, of althans een op dynamische wijze in verband staan met cultuur. Dit laatste is zeker het geval wanneer wereldlijke muziek, cultuuruiting bij uitstek, in de liturgie wordt ingebracht.

Tot slot noemen wij een belangrijk kenmerk van ritualiteit dat, wanneer we het in verband brengen met wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie, vragen oproept: ritueel is handelen, is spelen. “Er is alleen ritueel als er gespeeld wordt, zoals er alleen muziek is als er gemusiceerd wordt. Dit houdt in dat ritualiteit afhankelijk is van *‘performance’*. Als het spel slecht gespeeld wordt, als de performance gebrekkig is, kan een anders prachtig en krachtig ritueel doorgemaakt worden, gereduceerd worden tot een slap aftreksel van een in wezen krachtige bouillon.” (POST 2001, 40) Wat is goede performance in het kader van ons onderzoek? We verstaan onder ‘goed’

twee dingen: dat er in de uitvoering geen foute noten en/of versprekingen klinken en dat de geluidskwaliteit voldoende is (verstaanbaar, maar niet te luid). De vraag of het heel eigen stemgeluid van Louis Armstrong kwalitatief 'goed' is, is dus niet aan de orde. Een slechte performance is volgens Post in het algemeen vooral te wijten aan de zonde van de afstand. "Vaak ontcrachten we het ritueel door ons niet over te geven aan het spel, maar door op afstand van het ritueel te vertoeven, door erover te spreken, door uit te leggen, door ons niet zelf zintuiglijk in te laten met het symboolspel." (POST 2001, 40). Dat de uitvoering van een muziekstuk perfect is wanneer het klinkt vanaf een cd (muziek wordt net zolang opgenomen tot de uitvoering foutloos is), staat nauwelijks ter discussie. De vraag is veeleer: is er daadwerkelijk sprake van performance wanneer in de liturgie muziek niet live geproduceerd wordt, maar klinkt via een geluidsdrager? Of is er dan sprake van ontcraching van het ritueel door de zonde van de afstand, door het niet 'hier en nu te doen'? Het beantwoorden van deze vraag vereist nader participerend onderzoek: zij kan niet enkel worden beantwoord op grond van interviews met nabestaanden.

2.4.2 Rituelen op maat

Van Uden constateert met betrekking tot rituelen rond de dood dat collectieve afscheidsrituelen steeds minder voldoen en er een toenemende behoefte bestaat aan meer op maat gesneden rouwrituelen (VAN UDEN 1999, 201).¹⁹ Uit het feit dat in de afgelopen jaren rituelenbureaus als paddestoelen uit de grond gesprongen zijn, maak ik op dat die behoefte niet alleen het rouwritueel geldt. De gesignaleerde behoefte is volgens Lukken een gevolg van de crisis in het ritueel die in de jaren zestig van de vorige eeuw ontstond. Hij omschrijft die crisis als volgt: "De woorden rite en ritueel kregen in onze samenleving plotseling een negatieve bijklank. Allerlei rituelen verdwenen. Een toenemend aantal mensen lukte het niet meer in de traditionele rituelen tot een toegewijd handelen te komen. (...) Dit gold op de meest indringende wijze voor de grote overgangsrituelen (...), in het bijzonder ook voor het dodenritueel." (LUKKEN 2000, 3). De toenemende behoefte aan op maat gesneden rouwrituelen die Van Uden constateert, lijkt hiermee tegenstrijdig. Een en ander laat zich verduidelijken aan de hand van een artikel van de reeds eerder genoemde onderzoeker Paul Post. Hij kiest voor een diagnose van de rituele/liturgische



"Persoonlijke rituelen helpen bij de verwerking van iemands dood. Bij deze nieuwe rituelen hoort sinds kort ook de rouwclown. De gentleclown maakt geen grappen en grollen. Met zijn onbevengende houding biedt hij troost (...) en kan hij knellende etiketten en patronen, die wel heel netjes zijn maar het rouwen in de weg staan, doorbreken."

Bron: www.gentleclowning.nl/rouwclown

¹⁹ Al eerder brak Van Uden een lans voor dergelijke op maat gesneden rituelen. In een uitgave met gebundelde artikelen rond rouw en ritueel schrijft hij over afscheidsrituelen in de psychotherapie: "Belangrijk blijft dat men rekening houdt met waar de cliënt zich bevindt. Met andere woorden dat men rekening houdt met de unieke situatie en kenmerken van de cliënt in kwestie. Men moet telkens het ritueel snijden op de individuele maat, grondig kennis nemen van de gehele persoon alvorens wat dan ook te ondernemen. Dit is van het grootste belang, anders verworden rituelen tot nietszeggende loze gebaren en handelingen, tot 'dooddoeners'." (VAN UDEN 1988, 9)

situatie waarbij we de ritencrisis inderdaad voorbij zijn. Maar, constateert Post, er is sprake van een *paradox* van de ritencrisis: “Immers naast de rituele verschraling en desinteresse als het gaat om het aangeboden traditionele rituele repertoire, is er rituele innovatie, verandering en vernieuwing” (POST 1999, 124). De verschuivingen op het rituele vlak hebben “voor een belangrijk deel te maken met het op zoek zijn naar passende sprekende rituelen en symbolen, men gaat op zoek, innoveert, incultureert, creëert.” (POST 1999, 128). Vooral bij rituelen rond de dood blijkt sprake te zijn van een grote creativiteit. De afgelopen jaren verschenen talloze uitgaven



Vingerafdruk als rouwsieraad. “Voor het maken van een vingerafdruk, krijgt het uitvaartcentrum een speciaal setje, waarmee medewerkers van het uitvaartcentrum met speciale was een vingerafdruk bij de overledene kunnen maken. De afdruk wordt vervolgens tot hanger gesmeed in zilver, goud of ander edelmetaal. Nabestaanden kunnen de hanger aan een ketting of armbandje hangen of als manchetknoop gebruiken. Op de achterkant van de hanger is plaats voor een tweede afdruk of een inscriptie.”

Bron: www.uitvaartmedia.nl

omtrent zinvolle persoonlijke dodenrituelen. “Men heeft behoefte aan persoonlijker graven en vindt nieuwe, kunstzinnige ontwerpen van doodskleding, doodskisten, grafmonumenten en urnen in de vorm van een medaillon dat men om de hals kan dragen. De kerkhoven worden weer bezocht. In de aula van de begrafenisondernemer kan weer meer tijd voor het afscheid worden uitgetrokken en ook in het crematorium wordt gaandeweg die mogelijkheid geboden.” (LUKKEN 2000, 4). Ook publieke uitvaarten als die van André Hazes op 27 september 2004 in de Amsterdam ArenA vormen een afspiegeling van de behoefte aan persoonlijk afscheid. Persoonlijk in dubbel opzicht: op eigen wijze vormgegeven door de nabestaanden én passend bij de persoon die de overledene was.

Lukken noemt dergelijke liturgie inductief (LUKKEN 2000, 6): beginnen bij het bijzondere en vandaar naar het algemene. Het gaat om *déze* uitvaartliturgie, *déze* nabestaanden, *déze* dode. Deze vorm van liturgie staat in het kader van het brede pastorale handelen, waarbij de predikant niet tegenover de mensen staat, maar naast hen. Zij gaat steeds op inductieve wijze te werk, aansluitend bij *déze* mensen en *déze* situatie. Deze liturgie kan als laagdrempelig worden gekenschetst. Dit doet volgens Lukken overigens niets af aan het feit dat in de inductieve dodenliturgie²⁰ het paasmysterie verwoord wordt, al geschiedt dat op een meer tastende, zoekende, vragende en voorzichtige wijze (LUKKEN 2000, 11). Van het bijzondere naar het algemene betekent dus ook: van hier naar de overzijde. “Vanuit het eenmalige van deze situatie wordt hernomen wat al eerder gedaan is. Ook bij

inductieve liturgie blijft het immers gaan om ene ritueel waarin het herhalingsmoment van wezenlijk belang is. Alleen: de herhaling is veel minder letterlijk. Zij geschiedt op veel vrijere en creatievere wijze.” (LUKKEN 2000, 7). De inductieve liturgie kent bovendien het aspect van geleidelijkheid: in en door wat bij de aanwezigen wordt opgeroepen kan het perspectief gaandeweg verspringen en kan een ‘onthullende openbaring’ ontstaan. De ééndimensionale lijn van het hier en nu wordt doorbroken waardoor ieder op eigen wijze een verder gelegen horizon in beeld kan krijgen.

In alle casussen uit het empirisch deel van deze scriptie vinden we de behoefte aan persoonlijke elementen in de liturgie duidelijk terug. Het kiezen van muziek is daar de meest

²⁰ Inductieve liturgie staat tegenover deductieve liturgie, waarin het algemene wordt toegepast op het bijzondere. Deductieve liturgie wordt ook wel omschreven als liturgie ‘van bovenaf’. Het paasmysterie wordt daarin volgens Lukken op andere wijze verwoord en uitgebeeld: “Dit kan heel massief en dogmatisch als belijdenis dat Jezus de dood op glorieuze wijze overwonnen heeft en dat ook ons die triomf te wachten staat.” (LUKKEN 2000, 11).

duidelijke uiting van. Wanneer nabestaanden de muziekkeuze in de uitvaartdienst (mee)bepalen, geeft dat de liturgie al een persoonlijk karakter. De keuze voor wereldlijke muziek versterkt dit persoonlijke karakter, omdat daarmee een relatie wordt gelegd tussen het gewone leven (leven dat zich afspeelt in een bepaalde cultuur) en de liturgie (de cultus). De uitvaartliturgie is dus ‘op maat gesneden’ (zij het in bescheiden mate: het geheel van de liturgie leunt in de meeste gevallen sterk op de klassieke opbouw van een dienst van Schrift en gebed. Bovendien klinken naast wereldlijke muziek veel liederen uit de officiële kerkelijke liedbundels als het Liedboek voor de Kerken en Zingend Geloven). Het zou te sterk gezegd zijn wanneer we al deze uitvaartdiensten omschrijven als vormen van inductieve liturgie – ze zijn lang niet allemaal even laagdrempelig – maar de liturgie kent in voornoemde gevallen zeker inductieve aspecten.

2.5 Samenvatting

De geschetste achtergronden leveren ons een aantal factoren die van invloed zijn op de betekenisgeving van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie. We zetten de factoren in deze samenvatting op een rij, vatten de vragen samen die daaruit voor ons onderzoek voortvloeien en formuleren enkele hypothesen.

- Vragen bij Muziekcultuur
 1. Is welke mate is er sprake van actieve omgang met wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie?
 2. Is de houding van de respondenten ten aanzien van de muziek vooral impressief of expressief?
 3. Hoe bepaalt de uitvoeringswijze (cassetterecorders en cd-spelers/live uitvoering) de betekenis van muziek?
 4. Wordt door het samen naar een muziekstuk luisteren in de uitvaartliturgie een (geloofs)gemeenschap gecreëerd? Op welke wijze?
 5. Is er sprake van ‘verklanking van het onzegbare’? Onttrekt de betekenisgeving zich op enigerlei wijze aan rationaliteit, bijvoorbeeld doordat de respondent iets ervaart van het geheel andere, het onbekende, van iets dat groter is dan hij of zij kan bevatten?
 6. In welke mate is sprake van inculturatie van de muziek in de liturgie, of liever: welke dynamiek is tussen cultus en cultuur aanwijsbaar?

- Vragen bij Muziek in de kerk
 1. Welke opvattingen hebben de betrokkenen omtrent de kwaliteiten van deze uitvaartliturgie en wie stelt deze kwaliteiten uiteindelijk vast?
 2. Hoe komt de beslissing over functies en stijlen van de muziek in de uitvaartliturgie tot stand?
 3. Welke theologische overwegingen spelen in de muziekkeuze een rol?
 4. In hoeverre speelt kerkmuzikale traditie een rol in de keuze van de muziek?

- Vragen bij Muziek als onderdeel van het afscheidsritueel
 1. In hoeverre spelen de volgende kenmerken van rituelen een rol in de betekenisgeving van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie: bemiddeling van het verleden, verdichtende functie, ontlastende en kanaliserende functie, expressieve en sociale functie?
 2. In hoeverre gaat het bij wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie om een *handeling*?
 3. In welke mate worden de meerlagigheid en meerduidigheid van de uitvaartliturgie ook van belang geacht voor de muziek?
 4. Hoe is de betekenisgeving van wereldlijke muziek afhankelijk van de context (uitvaartdienst, afscheid, verdriet, etcetera)?
 5. Is er bij het uitvoeren van de muziek sprake van een goede performance? In welke mate wordt een goede performance door de betekenisgevers van belang geacht?

- Hypothesen
 1. De cultuur reikt in de cultus bij casuality de muzikale canon aan.
 2. Bij casuality moet de verzamelde gemeente omschreven worden als een seculier gezelschap.
 3. De liturgische/kerkelijke setting is een factor die voor nabestaanden (in meer of mindere mate) van belang wordt geacht bij de keuze van zogeheten wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie.
 4. De liturgische/kerkelijke context stuurt de betekenis van de muziek in de richting van afscheid.
 5. Het verschil in karakter van de eredienst op zondagmorgen en de casuality is hierin gelegen dat de eerste zich met name kenmerkt door 'doxa', de tweede door 'memento'.
 6. De keuze van wereldlijke muziek doet degenen die deze keuze maken zoeken naar muzikale vormen die passen bij de situatie van afscheid. Zo worden zij onwillekeurig gedwongen om te gaan met de vragen die uit de situatie van dood en afscheid voortkomen.
 7. Wanneer nabestaanden actief participeren in de voorbereiding van de uitvaartliturgie verdiept zich de betekenis van de muziek.

Deel II EMPIRIE

Hoofdstuk 3 Zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie

3.1 Inleiding

Na de factoren te hebben weergegeven die van invloed zijn op de betekenisgeving van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie, zijn we nu aangeland bij het empirisch onderzoek. Om op het spoor te komen welke betekenissen worden toegekend aan wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie (deelvraag 2) zijn de nabestaanden van zeven overledenen geïnterviewd. Van representativiteit is in het onderhavige onderzoek geen sprake, wel van diepgang. Dit laatste komt duidelijk naar voren in de beschrijving van de casussen. Bovendien zijn de contexten steeds heel verschillend. Er is variatie in gekozen muziek, in leeftijd van nabestaanden, hun relatie tot de overledene, de leeftijd van de overledenen zelf en hun doodsoorzaak. Al met al leveren die verschillen een zekere diversiteit op.

3.2 Methode van onderzoek

Doel van dit empirisch onderzoek is het in kaart brengen van de waarden en betekenissen die nabestaanden toekennen aan de wereldlijke muziek die zij voor de uitvaartdienst van een dierbare hebben gekozen, én de waarde en betekenis die de muziek verleent aan mensen.

Zoals in 1.4 reeds vermeld heb ik ervoor gekozen de nabestaanden (in alle onderhavige gevallen betreft het familieleden) zelf aan het woord te laten. De meest geschikte onderzoeksvorm leek mij het halfgestructureerde interview, een vorm die te omschrijven valt als een tussenvorm tussen een gesloten en een open interview of gestructureerd en ongestructureerd interview.

In het open interview gaat het bij de beginvraag zowel als bij het doorvragen steeds om een op de persoon en de situatie toegesneden formulering door de interviewer. De formulering van vragen wordt door de interviewer aangepast aan de individuele respondent en aan de situatie van dat moment. De gegevens die via een open interview verzameld worden hebben direct betrekking op datgene wat van belang is voor de respondenten of wat spontaan door hen wordt gezegd. Niet alle vragen zijn voor alle respondenten van gelijk gewicht, door korter of uitgebreider op bepaalde vragen in te gaan geven zij zelf aan wat van belang is en wat niet. Verder wordt een open interview vaak afgenomen bij een klein aantal respondenten en wanneer men een groep of categorie respondenten wil onderzoeken die zeer heterogeen is samengesteld (BAARDA 2001, 138-139).

Een halfgestructureerd interview komt in de praktijk meestal neer op een gesprek waarin de vragen en antwoorden niet vastliggen, maar de onderwerpen wel. Een dergelijk interview begint doorgaans met enkele gestructureerde vragen naar persoonlijke gegevens. Vervolgens komt een aantal tevoren vastgestelde onderwerpen aan de orde die door middel van een open beginvraag worden uitgediept. Het staat de interviewer echter vrij om, als het verloop van het gesprek daartoe aanleiding geeft, de volgorde van de onderwerpen te veranderen, als ze allemaal maar aan de orde komen. Het halfgestructureerde interview lijkt dus veel op het open interview, met dit verschil dat het nu niet om één maar om meerdere beginvragen gaat, namelijk bij elk nieuw onderwerp (BAARDA 2001, 133).

De interviews beslaan het hoofddeel van het empirisch onderzoek. Voorafgaand aan de interviews hebben de respondenten een vragenlijst toegestuurd gekregen. Deze vragenlijst bevatte informatieve (multiple-choice en open) vragen omtrent de context van de uitvaartdienst. Door gebruik te maken van een vragenlijst was het voor de onderzoeker mogelijk kennis te verkrijgen omtrent de locatie waar de uitvaartdienst plaatsvond, de orde van dienst, de gekozen (wereldlijke) muziek, de wijze waarop de muziek tot klinken was gebracht, etcetera. Zo konden de interviewvragen eventueel worden bijgesteld of uitgebreid en konden liedteksten van de muziek tevoren worden bekeken.

3.3 Procedure

In eerste instantie is gepoogd via een uitvaartonderneming die veel (kerkelijke) uitvaarten verzorgt aan respondenten te komen. Vanwege de wet op de privacy liep dit op niets uit. Een betere ingang leek te liggen bij predikanten en musici met ervaring op het gebied van wereldlijke muziek in uitvaartliturgie. Per mail is een oproep verstuurd aan alle mensen uit mijn elektronische adresboek die mij mogelijk verder zouden kunnen helpen – hetzij door zelf met namen van nabestaanden te komen die mogelijk met mij zouden willen spreken, hetzij door de oproep aan anderen door te sturen. Dit leverde meer op. Vanuit het hele land kwamen zo'n dertig e-mails binnen. Uit veel reacties viel op te maken dat het gekozen onderwerp zeer tot de verbeelding sprak: "Goed dat jij dit veld verkennt." en "Mooi onderwerp, daar kunnen wij als collega's in het veld wel wat mee aanvangen!" "Houd me aanbevolen voor het eindresultaat." Onverwachts werd de actualiteit van het onderwerp en het belang van het onderzoek nog eens onderstreept.

De predikanten die daadwerkelijk met geschikte respondenten kwamen, werd gevraagd contact met deze mensen op te nemen om te vragen of ze zouden willen meewerken aan het onderzoek. De keuze voor deze procedure werd gemaakt vanuit ethisch oogpunt, met inachtneming van het zeer persoonlijke en gevoelige karakter van het onderwerp en het feit dat de predikanten, die het vertrouwen van de nabestaanden reeds hadden verworven, een schakel vormden in het contact tussen interviewer en respondenten. De oogst van deze werkwijze betrof in totaal zes uitvaarten. Door één van de predikanten werd ik op een zevende uitvaartdienst gewezen. De nabestaande was iemand met wie ik enigszins bekend was. Hij is rechtstreeks per e-mail voor het onderzoek gevraagd. Alle nabestaanden zegden hun medewerking toe, waarna ze telefonisch door mij benaderd werden. In het telefoongesprek werd het onderzoek nader toegelicht en de bedoeling van het interview uitgelegd. Daarna werd een afspraak gemaakt voor een gesprek van één tot hooguit anderhalf uur en werd men verzocht vooraf de vragenlijst in te vullen en terug te sturen. Dezelfde dag werd de vragenlijst, voorzien van retourenvelop, naar de respondenten opgestuurd en binnen een week retour ontvangen. Een positief extern effect van het invullen van de vragenlijst was dat mensen zich onwillekeurig alvast voorbereidden op het gesprek. De interviews vonden op één na alle plaats bij de respondenten thuis. De ene uitzondering was het zesde geval waarbij ik de respondent op zijn werkkamer interviewde. Alle uitvaartdiensten vielen onder de verantwoordelijkheid van kerkenraden van gemeenten in de Protestantse Kerk in Nederland of onder verantwoordelijkheid van predikanten met bijzondere opdracht vanwege de synode van diezelfde kerk.

De interviews werden op een cassettebandje opgenomen. Na een korte nadere kennismaking werd de teruggestuurde vragenlijst kort doorgenomen op eventuele onduidelijkheden. Wanneer daar behoefte aan was kon men een en ander nog kort nader toelichten. Daarna volgde het eigenlijke interview volgens de methode die hierboven is omschreven. Het gesprek werd afgesloten met een uitleg van de procedure van verslaglegging. Van elke gesprek is een verbatim

gemaakt. Alle respondenten hebben het verbatim toegestuurd gekregen, waarbij zij in de gelegenheid werden gesteld desgewenst binnen twee weken schriftelijk te reageren. Twee van de zeven respondenten hebben van die gelegenheid gebruik gemaakt en enkele verduidelijkingen in de tekst aangebracht. Overigens is alle wereldlijke muziek die in het empirisch onderzoek ter sprake komt door de onderzoeker daadwerkelijk beluisterd, hetzij tevoren, hetzij na afloop van het interview.

3.4 Het empirisch onderzoek

In deze paragraaf is een beschrijving opgenomen van de casussen die gebruikt zijn in het empirisch onderzoek. Na een weergave van de context (respondenten, overledenen, uitvaartdienst, etcetera) is van elk interview een samenvatting te vinden. Daaruit blijkt welke betekenissen de respondenten toekennen aan de wereldlijke muziek die zij gekozen hebben voor de uitvaartliturgie van een dierbare en komen aspecten aan bod die de relatie beschrijven tussen de uitvaartdiensten en de muziek zelf. In deze samenvatting is de chronologische volgorde van de interviews aangehouden. De interviews worden aangeduid met de wereldlijke muziek die geklonken heeft. Een overzicht van de orden van dienst vindt men in bijlage I.

3.4.1 Context

Respondenten

Bij de zeven interviews waren acht respondenten betrokken. In één geval betrof het de beide ouders van de overledene. Onder de acht respondenten waren er vijf vrouwen en drie mannen. Bij twee van de respondenten betrof het kinderen van een overleden ouder, in drie gevallen was de respondent de partner van de overledene, de overige drie respondenten waren de ouders van twee overleden kinderen. Vijf van de acht nabestaanden zeggen sterk betrokken te zijn bij de kerk, twee nabestaanden noemen zich zeer matig betrokken en één nabestaande is al zo'n veertig jaar niet meer betrokken bij de kerk.

Overledenen

De overledenen waren vijf vrouwen en twee mannen. Hun leeftijd liep sterk uiteen: zeven dagen oud (vrouw), 22 jaar oud (vrouw), 52 jaar oud (vrouw), 63 jaar oud (man), 78 jaar oud (man), 84 jaar oud (vrouw). De doodsoorzaken verschillen: twee stierven van ouderdom, vier zijn gestorven door ernstige ziekte en één kwam om het leven bij een ongeval. De kerkelijke betrokkenheid van de overledenen was volgens de nabestaanden in drie gevallen sterk, bij twee matig, één was niet (meer) betrokken bij de kerk. De jongste overledene valt in deze categorieën eigenlijk niet in te delen. Toch was deze baby in zekere zin betrokken bij de kerk: het kindje is drie dagen voor het overlijden door de ouders ten doop gehouden.

Uitvaartdiensten

De uitvaartdiensten vonden plaats tussen 4 november 1999 en 29 juni 2004. Vijf van de uitvaartdiensten zijn gehouden in een kerkgebouw, in de andere twee gevallen betrof het de aula van de begraafplaats of het crematorium.

Muziek

In twee uitvaartdiensten heeft één tekstgebonden wereldlijk lied geklonken, in de overige vijf klonken meerdere wereldlijke muziekstukken. In alle gevallen ging het om luistermuziek. Slechts éénmaal was de tekst van de muziek afgedrukt op de orde van dienst: dat betrof een Spaans lied, met een Nederlandse vertaling eronder. In diezelfde dienst klonk ook een ander lied, waarvan de tekst is voorgelezen voordat het werd gezongen.

In drie van de zeven uitvaartdiensten was sprake van een live uitvoering van een lied, terwijl andere muziekstukken via een geluidsdrager klonken. In één dienst klonk alleen live muziek en in de drie overgebleven diensten werd alleen cd-muziek gebruikt. Waar de wereldlijke muziek live klonk, werd deze uitgevoerd door een koor of door een dochter, een zoon of een nicht van de overledene.

Eén maal is de muziekkeuze reeds bepaald vóór het overlijden, door de stervende zelf in overleg met haar echtgenoot. In de overige gevallen is de muziek gekozen door de kinderen (twee keer), door de ouders (één keer), door een ouder en de kinderen (twee keer) en door de ouders en de zussen (één keer) van de overledene.

In alle gevallen is met de voorganger gesproken over de muziekkeuze. Meestal gebeurde dit uitgebreid, soms vond het overleg indirect plaats via een andere nabestaande. Volgens de respondenten konden de voorgangers zich in vijf gevallen goed vinden in de muziekkeuze. Twee respondenten geven aan dat in hun geval de voorganger tegen de muziekkeuze geen bezwaar had.

De plek in de dienst waarop de wereldlijke muziek geklonken heeft, verschilt. In de meeste gevallen is de muziek onderdeel van het In Memoriam (vijf maal). In de twee diensten die in een aula gehouden werden, klonk ook wereldlijke muziek aan het begin van de dienst, voorafgaand aan het woord van welkom. In een ander geval klonk de muziek voorafgaand aan de dienst, bij het binnenkomen van de aanwezigen. In de uitvaartdienst waarin de meeste wereldlijke muziek geklonken heeft, hebben de nabestaanden deze door de dienst heen gevlochten, met een duidelijke rangschikking. In één geval klonk een lied tijdens het uitdragen van de kist.

3.4.2 Samenvatting van de interviews

3.4.2.1 ‘That old feeling’ (Cleo Laine)

De overledene is mevrouw Van der Horst, gestorven op 84-jarige leeftijd. Vanwege haar dementie woonde zij de laatste jaren van haar leven in een verpleegtehuis. De respondent is haar dochter (MH). Ten tijde van het interview is de uitvaartdienst drieënehalf jaar geleden. De respondent en haar broer hebben de muziekkeuze in de dienst bepaald. Vervolgens hebben zij met de geestelijk verzorger van het verpleegtehuis overlegd over de uitvaartdienst. De voorganger kon zich goed vinden in de muziekkeuze. De overledene was bij leven redelijk actief betrokken bij de kerk. De laatste tien jaar van haar leven was haar betrokkenheid minder doordat ze slecht ter been raakte en later dement werd. De dochter is al ruim veertig jaar niet meer kerkelijk betrokken. Om welk liedje van Cleo Laine het precies gaat is op het moment van het interview niet duidelijk. Navraag bij de broer van de respondent levert pas enkele maanden later een titel op.

Op de vraag naar de *keuze* van de respondent en haar broer voor dit liedje van Cleo Laine antwoordt de respondent dat ze dat gedaan hebben voor hun moeder. Het liedje ‘That old feeling’ was zeer speciaal voor haar tijdens haar leven.

MH: “Ja, waarom we dat genomen hebben? Het is muziek waar ze gewoon altijd van hield. Beetje jazzyachtig. Rita Reijs, Duke Ellington, daar heeft ze altijd zoveel platen van gehad. Maar als wij in het verpleegtehuis waar ze lag – ze was dement – die cd opzetten dan deed ze haar ogen dicht en begon ze hélemaal te trillen. Je kon verder van alles opzetten, daar reageerde ze nauwelijks op, maar Cleo Laine was zo mooi, zo speciaal voor haar. Dat hebben we bij het afscheid dus gedaan, ja eigenlijk... voor haar. Ik heb daar op aangestuurd. Niet van te voren hoor, absoluut niet! De dag na het overlijden, toen kwam het opeens.”

De respondent geeft aan dat zij en haar broer deze muziek vooral hebben gekozen voor hun moeder: voor háár had het liedje zo'n speciale betekenis. Toch blijkt uit het gesprek dat de muziek wel degelijk ook betekenis heeft gekregen voor de respondent zelf. Deze betekenisgeving verloopt vooral indirect: niet de tekst of de melodie van het liedje doen er direct toe, veeleer de betekenis van het liedje voor de moeder tijdens haar leven en haar reactie op het horen van die muziek in het verpleegtehuis. Deze dingen bepalen met elkaar de betekenis van het liedje voor de respondent.

MH: “Het was voor haar. Dat ze het meekreeg van ons. Omdat ik best geloof dat er meer is na de dood, dus ik gaf die emotie mee op haar reis naar boven. (...) Ze heeft het gehoord met wat er dan overgebleven is van d'r, buiten het stoffelijke: etherische, astrale golven... ik weet niet hoe ik dat moet noemen. Ik weet dat ze om me heen is: er zit een deel van haar in mij, omdat ik uit haar voortkom. Het stoffelijke deel (het tastbare) wat van haar gestorven is, daar heb ik vrede mee, daar heb ik afscheid van genomen. Ze heeft hier opgebaard gelegen, daardoor heb ik veel tegen haar kunnen praten en dat was een goed gevoel. Dat contact voel ik nog steeds. Noem het etherisch, astraal, wat dat dan ook wezen mag. Maar dat is er voor mij wel.”

Dat de betekenis van deze muziek voor de respondent indirect tot stand kwam, blijkt ook uit het feit dat de respondent zich tijdens de uitvaartdienst geheel in haar moeder verplaatste.

MH: “Ik voelde me compleet met háár. Ja, dat klinkt overdreven, maar... ik kon me in háár verplaatsen. Misschien was het een deel van haar in mij dat dat opriep, dat kan natuurlijk ook. Maar ik vond het fijn dat ze daar lag, dat de muziek er voor haar was en dat alle mensen er voor haar waren. Ja, ik vond het iets geweldigs!”

De betekenis van deze wereldlijke muziek reikt voor de respondent echter verder dan alleen de uitvaartdienst.

MH: “Met de muziek leeft ze nog voort, net zoals mijn vader voortleeft in de muziek die op zijn begrafenis klonk. Als ik ‘Wat de toekomst brengen moge’ hoor, kan ik zó in tranen uitbarsten. Ik was tien jaar toen hij overleed, nou, ik kan het nóg niet horen!”

Als de overledene nu voortleeft door de muziek, dan is de muziek in een bepaald opzicht veranderd door de begrafenis.

MH: “Het heeft meer wáárde gekregen. Het is alleen maar mooier geworden, voller. Ja, het heeft meer waarde gekregen.”

MK: “Dat had u waarschijnlijk dan niet willen missen. Er had dus geen andere muziek moeten klinken tijdens de uitvaartdienst?”

MH: “Nee, het ging echt om dat ene liedje van mijn moeder, omdat dat ze dat zo schitterend vond en er altijd naar luisterde. En staat ook een beetje voor mijn goede gevoel met haar laatste fase, toen ze dement was en in het verpleegtehuis woonde. Kijk, ik heb mijn relatie met mijn moeder gewoon normaal als moeder-dochter ervaren, maar emotioneel is ze dat laatste jaar eigenlijk zo duidelijk geweest. En dat merkte je onder andere aan dat liedje, als ze zo begon te trillen.”

De respondent geeft aan dat het liedje een symbool is geworden.

MH: “Ja, voor haar. Als ik de muziek hoor, dan denk ik aan haar. Zij is er niet meer, maar de muziek heb ik nog, als een herinnering aan haar.”

In oktober 2003 werd een dochter geboren in het gezin Didden. Het was voor de ouders het eerste kind. Het meisje is thuis ter wereld gekomen, maar werd de dag erna naar het ziekenhuis gebracht, omdat ze niet helemaal in orde leek te zijn. Ze bleek een aandoening te hebben die grote hersenbeschadigingen tot gevolg had. Na vier dagen werd duidelijk dat ze nooit zou kunnen zien, praten of lopen, laat staan een normaal leven zou kunnen leiden. Hooguit zou ze op den duur zelf weer kunnen leren ademen. Het was vader Jan (hieronder aangeduid met JD) en moeder Maartje (MD) vrij snel duidelijk dat dit voor hun dochter geen leven was. Het was een kwestie van ‘de stekkers eruit trekken’. De ouders hebben bewust in overleg met de verpleegkundigen en kinderartsen ervoor gekozen hun dochter zeven dagen te laten leven – vanzelfsprekend de meest intensieve week uit het leven van de ouders. Het meisje heeft na haar overlijden thuis, in haar eigen babykamer, opgebaard gelegen tot de dag van de uitvaart.

De gehele uitvaart, ook de dienst die in de kerk plaatsvond, is voor het grootste deel door de ouders zelf voorbereid. Hun kerkelijke betrokkenheid is zeer groot. Jan heeft in de afgelopen vijf jaar zijn beide ouders verloren en was ook nauw betrokken bij de voorbereiding van hun uitvaartdiensten. Daardoor wisten hij en Maartje ondertussen goed wat ze wel en niet wilden bij de uitvaart van hun dochter. Het gospelkoor waarvan beide ouders lid zijn, verleende medewerking aan de dienst. Voorganger was de eigen gemeentepredikant die het meisje op de dag voor haar overlijden in het ziekenhuis ook gedoopt heeft.

De *muziekkeuze* in de uitvaartliturgie is volgens de ouders tot stand gekomen onder invloed van een aantal factoren. Een van die factoren is uiteraard het verliezen van je kind.

MD: “Wij wisten dat Clapton dat liedje geschreven had naar aanleiding van zijn vijfjarige zoontje dat overleden was. Dat spreekt je dan wel aan.”

Een andere factor is de medewerking van het gospelkoor aan de dienst. Dit heeft tot gevolg dat muziek gekozen moet worden die tot het repertoire van het koor behoort. De keuze voor wereldlijke muziek blijkt vanuit die optiek niet vreemd.

MD: “We doen met het koor wel meer met gewone liedjes. Jan had ‘Fragile’ gekozen, dat was al eens bewerkt door de dirigent en ik koos ‘Holy Father’. Maar we hebben als koor bijvoorbeeld ook ‘Another day in paradise’ op het repertoire staan.”

JD: “Ja, in hoeverre zijn het gewone liedjes?”

MD: “Ik vind dat er heel vaak in gewone teksten – bijvoorbeeld wat je op de radio hoort van popzangers – dingen zitten waarvan je denkt: dat kan ook gewoon een gospel zijn, een lied met een christelijke inslag. Als je de tekst even anders uitlegt...”

JD: “Dat is net zo met ‘Holy Mother’. Als Clapton het op de cd zingt met Pavarotti, dan zingt Pavarotti ‘Holy Mother’ en Clapton heeft het over ‘Holy Father’. Maar wij komen uit de protestantse hoek, daarom is het bij ons ‘Holy Father’ geworden.”

De muziek is dus aangepast aan en geschikt gemaakt voor gebruik in de eigen situatie.

Naast deze ‘externe’ factoren hebben ook inhoudelijke beweegredenen een rol gespeeld in de keuze voor genoemde wereldlijke muziek. Eén van die redenen is dat het begrip hemel uit ‘Tears in Heaven’ Maartje erg aanspreekt.

MD: “Ook omdat Jan z’n ouders volgens ons in de hemel zijn – het gaf ons heel veel vertroosting om je voor te stellen dat ons kindje dan bij hun in de hemel is, bij opa en oma. Dat heeft wel wat. De muziek geeft dan toch een gevoel van troost en het verwoordt je vragen: zou ze je nog kennen, als je zelf in de hemel komt? ... Dit is een seculier liedje, zoals ze dat noemen, maar eigenlijk vind ik het niet seculier.”

Een andere inhoudelijke reden om bijvoorbeeld 'Fragile' te kiezen is dat dit op een eenvoudige manier iets uitdrukt van het geloof, hoewel het geen specifiek christelijk lied is.

JD: "Het maakt zo goed duidelijk hoe fragiel het leven is. In feite doet 'Holy Father' dat ook. Eigenlijk vind ik het alledrie liederen die nauwelijks *niets* met het geloof te maken hebben, maar ze doen dat wel heel erg eenvoudig."

Op mijn vraag hoe dat gebeurt, antwoordt Jan dat in 'Tears in Heaven' het beeld van de hemel niet hoog wordt opgetuigd. Dat 'hele bijzondere', dat 'verheerlijkende' wordt in het liedje weggehaald, zodat alleen de hele simpele vraag overblijft: 'Zou m'n kind me nog kennen?' Juist die simpele vraag maakt het volgens Jan heel 'down to earth'.

JD: "Het is eigenlijk een niveau verder, dieper, dan de vraag: kom je in de hemel? Die hemel die is er, daar gaat Clapton vanuit. De vraag is niet: 'Hoe móóí is het daar en hebben ze er gouden kandelaars?', maar de enige vraag is: 'Hoe gaat het daar tussen mensen onderling? Punt. Klaar. Dat spreekt mij daarin aan. Aan de ene kant het geloof er heel duidelijk bijhouden, maar aan de andere kant: alle opsmuk en flauwekul die eromheen kan zitten wordt er in één keer afgepoetst."

Een derde reden die de ouders aanvoeren om bijvoorbeeld een lied als 'Holy Mother', in deze uitvaartdienst dus omgedoopt tot 'Holy Father', te kiezen is dat liederen hun eigen vragen verwoorden.

MD: "'Holy Father' is voor mij een vraag, zo'n wanhopige vraag van: waar ben je nou? Dat verwoordt dat. Dat je op een bepaald moment ook niet meer kunt wachten: 'I can't wait any longer.'" En aan het eind kom je zelf ook veilig in Jezus armen te liggen. Dan slaat dat wachten ook om. Eigenlijk wil je dan zelf ook bijna naar de hemel, maar je beseft heel goed: ik ga hier gewoon verder. Je weet dat dat niet kan. Je blijft hier, dat móét..." (De respondent huilt.)

JD: "Doordat de muziek in deze dienst geklonken heeft, besef je beter wat die teksten betekenen. Of beter: je hebt een duidelijk besef van wat die teksten voor jón betekenen, want er ligt geen absolute betekenis."

Ook de *kwaliteiten* van de muziek in de uitvaartliturgie komen in het interview naar voren.

JD: "Het past in de dienst op dat moment. En dat is wat je wilt: dat die dienst gewoon mooi is. Daar ben je nog méér mee bezig dan die tekst weer te beleven. Dat heb je voor die tijd al wel gedaan en dat doe je na die tijd nog wel. Maar tijdens die dienst geniet je er meer van dat het zo goed past dan dat je heel erg bewust met die tekst bezigbent."

MD: "Dat is zeker wat je wilt: dat die dienst mooi is. Je wilt toch een waardig afscheid voor je meidje. Ja, dat had ze verdiend hè... Als je maar zo kort mag leven... (de ogen van MD vullen zich opnieuw met tranen, ze stopt even om haar neus te snuiten en vertelt dan huilend verder:) ...voor je gevoel is ze gewoon bedonderd. Ze moest die hele bevalling ondergaan – dat is voor een kindje ook heel wat – en dan mag je maar zo eventjes op de wereld wezen... En daarom waren we ook heel erg trots op haar. Dat afscheid had ze gewoon verdiend."

JD: "Ja, we hebben het sowieso voor onze dochter gedaan. Maar ook voor de mensen die daar aanwezig waren. We wilden hen met die muziek ook ondersteunen. Er zit ook een hele duidelijke lijn in, door die dienst heen. Het begint verdrietig, met 'Tears in Heaven', want de hele situatie is natuurlijk een heel verdrietig gebeuren. Dan komt 'Fragile', waarmee we willen laten zien hoe kwetsbaar wij mensen eigenlijk zijn. Dan komt dat 'Holy Father', met die wanhopige vraag, maar toch ook de vertroosting dat je uiteindelijk zelf ook veilig in Jezus' armen mag zijn. En dan aan het eind van de dienst hebben we het koor twee gospels laten zingen, over de heilige Geest en Jezus als morgenster. Om toch te laten zien dat er hoop is, al is het maar een sprankje. Het is niet voor niets dat we deze opbouw in de muziek gekozen hebben."

De muziek blijkt dus meerdere kwaliteiten te hebben: in de eerste plaats draagt zij bij aan een waardig afscheid voor de overledene, in de tweede plaats ondersteunt zij de aanwezigen. Dit

laatste geschiedt door de rangschikking van de liederen ten opzichte van elkaar: daar spreekt een boodschap uit.

Aan het eind van het interview vatten de ouders in één zin samen waarom zij deze wereldlijke muziek hebben laten klinken in de uitvaartdienst van hun dochter.

JD: “Wij hebben die muziek gebruikt om ons verhaal te vertellen. Over haar.”

3.4.2.3 ‘Dad’

Deze casus verschilt in zeker opzicht van de andere, aangezien het hier een interview betreft met iemand die de wereldlijke muziek voor de uitvaartdienst van haar vader niet alleen gekozen heeft, maar ook zelf geschreven. Dat is voor het interview een luxe en tegelijkertijd een handicap. Een luxe omdat de respondent in staat is uitvoerig te vertellen over de betekenis van het lied. In de andere casussen voltrekt de betekenisgeving van de muziek in de uitvaartdienst zich hoofdzakelijk tussen het moment van de muziekkeuze en de uitvaartdienst zelf. In deze casus ligt het zogenaamde beginpunt van het betekenisgevingsproces al eerder, namelijk in het schrijven van het lied. In zekere zin kan het schrijven gezien worden als een intensivering van de muziekkeuze. Tegelijkertijd is het interviewen van iemand die de wereldlijke muziek voor de uitvaartdienst zelf geschreven heeft een handicap, omdat in het gesprek ook veel informatie naar voren komt over het algemene ontstaansproces van muziek. Dat in onderstaande weergave hier en daar ook een zijpad in beeld komt, is vanwege het natuurlijke verloop van het gesprek dus onvermijdelijk.

De overledene is de heer Steenwijk, een man van 63 jaar oud, getrouwd en vader van drie dochters. Het interview is een gesprek met zijn jongste dochter José (JS). Op het moment van het interview is de uitvaartdienst vijf jaar geleden. De overledene was bij leven sterk betrokken bij de kerk en in kerkelijke kringen jarenlang zeer actief, de respondent is zeer matig betrokken bij de kerk. Tijdens de uitvaartdienst, die plaatsvond in een kerk, heeft de respondent – die singer/songwriter is – een voor de gelegenheid door haarzelf geschreven nummer gezongen. Dit geschiedde vrijwel aan het begin van de dienst, als onderdeel van de gedachtenis.

Het *beginpunt* van het proces van *betekenisgeving* van dit wereldlijke lied door de respondent ligt in het ontstaan ervan. Het idee om een nummer te schrijven over haar vader kwam pas op toen tot de respondent begon door te dringen dat haar vader zo ernstig ziek was dat ze afscheid van hem moest gaan nemen.

JS: “Ik ben toen hij nog leefde eigenlijk al begonnen – onbewust – iets van muziek te bedenken en iets met hem te doen in een liedje. Ik wilde iets voor hem doen, voor het moment dat hij er niet meer zou zijn. Heel onbewust hoor, want het was nog helemaal niet zo dat ik toen al dacht ‘Oh, dan ga ik op zijn begrafenis spelen’. Pas toen hij was overleden, kwam bij mij het idee om met alles wat ik van hem gekregen heb... ja, om dat op dat moment ook te laten zien. Zo van: ik ben een dochter van hem en ik heb ook dingen aan hem te danken. Ik wilde ook m’n stem laten horen. En dat heb ik dus op de begrafenis gedaan. Toen ik het na het schrijven had opgenomen heb ik het tien keer geluisterd en dacht steeds: ‘Moet ik het doen, moet ik dit nou echt gaan doen?’ Maar ik voelde dat de essentie was: ‘Je bent wel m’n vader en ik ga je heel erg missen.’ En toen kwam ineens gewoon een heel duidelijk ‘ja’ bij me op en dacht ik ‘nou, tuurlijk!’ En het heeft uiteindelijk ook wel veel indruk gemaakt op de mensen. Dus in die zin is het een mooi statement geworden... Maar het is heel zwaar hoor, om op de begrafenis van je eigen vader zoiets te doen. Ik weet ook eigenlijk niet waarom ik het mezelf heb aangedaan, maar het moest gebeuren. (...)

Dat hij dood was, vond ik trouwens heel gek, want het is toch de eerste keer dat zo'n belangrijk persoon waar je zelf uit voortgekomen bent, gewoon wég is. Dat is onvoorstelbaar, dus je gaat denken: waar bèn je nu? Hoe zit dat? Heel naïef: hoe kán dat, dat je gewoon wég bent? Je komt in een heel nieuw bewustzijn als een zo dierbaar iemand overleden is. Dat ken je niet."

MK: "Is dat ook waar die vragen van het liedje uit naar voren komen, uit zo'n nieuw bewustzijn?"

JS: "Ja zeker, die vragen heb je natuurlijk altijd, maar op dat moment wil je het helemáál weten!"

De *verbinding* van het lied *met de overledene* was al gemaakt voor het overlijden, ondanks de verschillende ontstaansfasen van het lied en los van de uiteindelijke vorm die het krijgt.

JS: "De muziek was er al voor zijn overlijden, het had ook al een andere tekst gehad. Ik heb het toen laten liggen, maar ik wist op een of andere manier: het komt nog van pas. Ik had m'n vader er ook al aan verbonden en nadat hij dood was, kwam de tekst. Zo gaat dat. Je weet dán ook pas wat er speelt: je kan je geen voorstelling van de dood van je eigen vader maken voordat hij dood is."

MK: "Wat bedoel je met 'ik had m'n vader er al aan verbonden'? Aan de melodie, aan de tekst?"

JS: "Het nummer ging al over het contact met m'n vader. Ik was al bezig met... iets met hem, met dat proces van ziek zijn en doodgaan. En met m'n eigen jeugd, met het contact met m'n vader – dat was bij leven niet altijd zo makkelijk. Dat klinkt misschien sentimenteel, maar dat heeft wel gespeeld."

MK: "Speelt dat een rol: 'hoe het contact was', bij het schrijven van zo'n nummer?"

JS: "Nee, want het is natuurlijk toch gewoon een liefdesrelatie tussen een dochter en een vader. Je houdt van elkaar. Ik ben heel blij dat hij m'n vader was. We hadden een pittige verstandshouding. Wij snaptten elkaar wel, we doorzagen elkaar, maar we waren niet superclose."

MK: "Jullie waren niet superclose en toch komt er dan zo'n liedje?"

JS: "Ja. Ja, omdat je dan ook wel heel erg merkt dat het menens is. Het is dan ook de enige kans en de laatste kans. Op het moment dat je vader overleden is dan vind je dat alleen maar heel verschrikkelijk. Dan gooi je alles wat niet perfect was ook heel gemakkelijk overboord."

Ik vraag of de melodie van een nummer ook altijd met een het oog op een bepaalde bestemming ontstaat. Dat zou immers betekenen dat, los van de tekst, de melodie zelf ook verbonden is met de overledene.

JS: "Jawel, dat is zo, maar ook weer niet helemaal. Ergens in het proces van melodie of muziek – dit is een lastige... Ik denk dat er wel associaties gaan spelen. Bij deze muziek, ik weet niet of je het eraan afhoort, zat ik te denken aan een orgel in een kerk. Mijn moeder is ook organist en ik associeer orgel heel erg met kerk. En er zit een soort tussenspelletje in dit nummer dat een beetje in die sfeer bedacht is – eenvoudig, vrij gedragen. Ik weet helemáál niet of je dat eraan afhoort, maar ik denk wel dat het ook in de muziek is gaan zitten, de band met m'n vader. Dat is niet altijd zo, dat de melodie zelf zich verbindt met dingen, maar in dit geval denk ik wel. Het mooie is ook dat die tekst er dan op zo'n moment heel snel is. Ik kan me ook niet meer herinneren dat ik daar nog op een of andere manier mee geworsteld heb. Het maken van het liedje zelf, trouwens, was ook heel therapeutisch. Ik was heel erg met mijn vader bezig. Dat was ook mooi. Ik confronteerde mezelf heel erg met zijn dood, ook door het liedje tientallen keren af te draaien en in m'n hoofd me af te vragen wat hij ervan zou vinden en andere gedachten over hem."

Uit zowel de *tekst* als de *melodie* van het liedje wordt duidelijk dat liefde de basis is in de relatie tussen vader en dochter. De tekst is mild van toon, eenvoudig en er klinkt een liefdevolle bezorgdheid in door. Het ritme van de muziek is rustig.

MK: "Mag ik het liedje omschrijven als een verwijlen bij het verdriet van zijn overlijden?"

JS: “Ja. Maar wel nog met de vraag: ‘Pap, gaat het nu wel goed met je?’ Dat is denk ik de kern van het liedje, dat ik wilde weten of het goed met hem ging, of hij goed terecht gekomen was.”

MK: “Terecht gekomen? Aan ‘de andere kant?’”

JS: “Ja, want dat is lastig: het is lastig om iemand niet meer te kunnen pakken of vasthouden of zien. Dus ja, dan gaat je fantasie of je geloof... andere dimensies in je geest gaan dan aan het werk en proberen contact te leggen met hem... En eigenlijk blijft het in het liedje ook heel erg in het midden. Kijk, ik ben christelijk opgevoed, maar ik ben een heel vrij denkster. Ik hang niet heel erg aan tradities. Ik neem niet zomaar iets aan, laat ik het zo zeggen. Dus de betekenis van de vraag in het liedje blijft open, het blijft een beetje tussen verschillende opvattingen van wat er na de dood gebeurt in zitten. Je hoort wel eens van bijna-dood-ervaringen, van een tunnel met heel veel licht, nou dat komt erin voor. En aan de andere kant een heel naïeve, letterlijke vraag: heb je God gezien? Heb je met hem gesproken? Ik heb dat er niet met opzet in gestopt – voor mijn part kon het allemaal tegelijk gebeurd zijn. (...) Het is trouwens niet alleen een liefelijk liedje: hier (wijzend op het laatste couplet, dat uitloopt op de vraag: ‘But can you give a sign?’) zit in de muziek ook wel verdriet. Ik wilde dus zeggen: ‘Pap, gaat het goed met je?’ maar óók: ‘Kun je nog even wat laten horen?’ Want dat heb ik wel gedacht: had je niet nog iets achter kunnen laten, iets mee kunnen geven? Zoiets heb ik wel gemist. Nu was hij ineens weg.”

Met het *daadwerkelijk uitvoeren* van het lied in de uitvaartdienst heeft de respondent het gevoel dat ze haar vader iets heeft kunnen geven, op twee manieren.

JS: “Ik denk dat hij het op prijs stelde dat iemand van mijn familie z’n stem zou laten horen. Dat hebben mijn zussen ook gedaan: de één heeft gesproken, de ander heeft ook gezongen. Dus ik denk: dat z’n eigen dochters er op zijn begrafenis stáán en het woord nemen, dat je iets doet, iets van jezelf laat zien, dat is één. Mijn vader was ook zo iemand: die nam het woord. Ik heb dat ook van hem geleerd. Mijn overtuiging is toch wel... om er te zĳn en je niet te verstoppen. Zéker niet als je iets waardevols te zeggen hebt. Dat is zó belangrijk en zo ont-zet-tend veel waard. Om iets te doén, vooral in deze tijd waarin alles instant en non-creatief gebeurt. Laat zien wat je kan en wees niet bang dat het niet helemaal perfect is, dat doet er niet toe. Het is al zo belangrijk dat je er bent, dat je bestaat. Je kunt er zoveel mee zeggen! Ik heb natuurlijk wel makkelijk praten, want het is mijn vak, maar ik kan het iedereen aanraden om iets te doen. Dus dat is één ding. Het tweede is dat ik m’n talent heb gebruikt om op zijn begrafenis iets te laten horen. Ik had zelf de behoefte om iets te doen wat mij het dierbaarste is, wat ik op dat moment vond dat het meeste ‘mij’ was, en dat was een liedje. Want ik heb zoveel eigen liedjes gemaakt, dat hoort bij mij.”

MK: “En heeft het uitgepakt zoals je had gehoopt?”

JS: “Ja, want ik hoopte natuurlijk – zo ben ik ook wel weer – dat het niet alleen m’n vader iets zou doen, maar dat ook de mensen die aanwezig waren daar iets van mee zouden krijgen. Ik heb nog veel gehoord achteraf dat mensen het erg op prijs gesteld hebben en ervan genoten... nou ja... er erg van onder de indruk waren. Al direct na de begrafenis kreeg ik veel reacties. Mensen bedankten me. Dat was mooi: dat ik ook iets terugkreeg. Dat troostte ook, het was een extra steun.”

MK: “Dus je werd eigenlijk getroost doordat je zelf iets gegeven had?”

JS: “Ja, zeker. Maar ik ben ook blij dat ik dat heb mogen geven of losmaken in die dienst. Want dat bracht ook alle mensen op dat moment dichterbij hun gevoelens en hun herinneringen aan m’n vader. Dat heeft ook heel erg te maken met sfeer – je brengt een sfeer aan. Muziek is natuurlijk bij uitstek geschikt om mensen mee te voeren. En voor mij persoonlijk: het was heel mooi om te doen.”

In de loop van het interview blijkt dat de *betekenis* van het lied niet vastligt, maar *veranderlijk* is. Het uitvoeren van het lied in de uitvaartdienst moet de betekenis ook veranderd hebben. Ik vraag hoe dat is gegaan.

JS: “Grappig dat je dat vraagt. Ik heb twee versies van het nummer. Ik heb jou de eerste versie gegeven op die cd, dat is zo rond die tijd geweest dat ik het heb ingezongen. De pianoklank van die cd is heel slecht, maar de intentie van dat nummer is eigenlijk mooier. Want ik heb het later nog een keer opgenomen met een goede pianoklank, een professioneler geluid, en toen heb ik het ook opnieuw ingezongen – technisch gezien misschien nog wel beter – maar voor mijn gevoel zit daar niet meer de intentie in die het nummer heeft gehad. Het hoort bij zijn begrafenis. Het heeft zijn kracht in die zin een beetje verloren – hoewel, het krijgt z’n kracht wel terug als je alle herinneringen weer te binnenbrengt. (...) Maar ik heb een tijd met een band gespeeld, waarbij het nummer zou worden opgenomen in het repertoire en dan ga je het heel anders zingen. Dan ga je het ‘naar de wereld zingen’, zeg maar, naar de mensen. Het wordt ineens een beetje commercieel, een beetje oneigenlijk. Ik ben nooit meer in een situatie gekomen, waarbij ik het heb kunnen zingen voor een luisterende zaal mensen. Aan de andere kant is dat misschien juist wel weer leuk om te doen, want het is nog steeds een eerbetoon natuurlijk. Dat blijft het ook, realiseer ik me nu: mijn vader zit daar in, hij is het, het gaat over hem, het is verankerd in die tijd en daardoor ook een herinnering aan hem. Nu ik er weer zo intensief naar kijk, lijkt het wel een symbool geworden. Voor wie of wat? Voor een waardevolle uitspraak naar hem. Het is een symbool van liefde voor m’n vader. Het is mooi om iets te kunnen geven dat helemaal van jezelf is, helemaal. Je leent natuurlijk uit tradities en zo, maar de combinatie van verschillende elementen van tekst en muziek en de situatie maakt het echt uniek.”

3.4.2.4

‘Gracias a la vida’, ‘Als ik straks dood ben’

De overledene is mevrouw Watering, op 52-jarige leeftijd gestorven aan een zeer agressieve vorm van kanker. Op het moment van het interview met haar echtgenoot (HW) is haar uitvaart tweeënehalf jaar geleden. De overledene was redelijk nauw betrokken bij de kerk, haar man eveneens: hij is predikant. De twee wereldlijke liederen die in de uitvaartdienst in de kerk geklonken hebben, had de overledene zelf gekozen. In haar dagboek dat ze heeft bijgehouden vanaf het moment waarop ze hoorde dat ze ziek was, schreef ze een maand voor haar overlijden: ‘Muziek voor bij de begrafenis: ‘Gracias a la vida’ werd zojuist op de TV gezongen en ik vond dit weer zo mooi, tenslotte heeft ’t leven me zoveel geschonken.’ Het andere lied, afkomstig uit de opera Dido and Aeneas van Purcell, had ze in oktober 2001 gehoord. Een week voordat ze overleed, vroeg ze haar man daarover: ‘Zal ik dat nog laten zingen, wat vind je?’ Na gezamenlijk overleg hebben ze daartoe toen besloten.

De liederen laten zich volgens de respondent omschrijven als een afscheidslied respectievelijk een hommage aan het leven. De essentie van het lied ‘Als ik straks dood ben’ – in de opera van Purcell het afscheidslied van Dido en Aeneas – omschrijft hij als volgt: ‘Je mag wel huilen, maar één keer en niet constant, want dan word ik iedere keer opnieuw begraven: doe het één keer en doe het dan goed.’ Het lied ‘Gracias a la vida’ klinkt uit de mond van iemand die een rijk leven gehad heeft. In het lied wordt dat leven enigszins beschreven, maar het is vooral de dankbaarheid die de boventoon voert.

HW: “Het is het terugblikken in verwondering op wat het leven geweest is, op de volheid en de schoonheid daarvan. Mijn vrouw en ik hebben samen een heel rijk leven gehad. Haar dood was natuurlijk voortijdig en iets heel dramatisch en heel droevigs, dus om daarin niet ten onder te

gaan en om het leven niet samen te laten vallen met dat drama van het eind denk ik dat zij dit gekozen heeft. Het trof heel mooi één van de dingen die zij vond dat gezegd moesten worden.”

De *keuze* voor het Spaanstalige lied had te maken met het feit dat de respondent en zijn vrouw tien jaar in Chili hebben gewoond. ‘Gracias a la vida’ heeft daar een bijzondere betekenis.

HW: “Het is één van de kernliederen van het nieuwe Latijns-Amerikaanse lied, dus overal waar je komt in Latijns-Amerika en dit noemt, weet iedereen meteen waar je het over hebt. Het staat model voor een lange ervaring, voor een situatie, voor een bepaalde cultuur, een bepaalde kijk op het leven, een bepaalde manier van omgaan met het leven. Het is uit een liedtraditie van een soort nieuwe Latijns-Amerikaanse folklore die eigenlijk behoorlijk religieus is, die ook in de kerk gezongen wordt – ook al wordt God er niet in genoemd, dan zie je hoe vaag die grenzen zijn! – en waar een hele club Latijns-Amerikaanse componisten en zangers toebehoort. Er zit in die traditie, die ontstaat vanaf de jaren zeventig, een heel politieke component: het zijn vaak dissidentenliederen tegen de militaire dictaturen die dan ontstaan. En cultureel gezien: het is een soort renaissance van een combinatie tussen Spaanse en Latijns-Amerikaanse elementen, de instrumenten, de teksten... Die muziek staat dus voor heel veel dingen en vooral dit lied staat voor iets heel existentieels: de dankbaarheid aan het leven.”

Het lied had voor het echtpaar dus al een speciale *betekenis*, lang vóóordat de overledene het aanwees als muziek bij haar begrafenis. Behalve een hommage aan het leven was het lied in de uitvaartdienst ook een ‘vertegenwoordiger’ van een deel van hun gezamenlijke levensweg.

MK: “Staat het lied ook model voor de kijk die jouw vrouw op het leven had, voor haar manier van ‘met het leven omgaan’, voor haar existentiële dankbaarheid aan het leven?”

HW: “Ja, het ging in die zin boven het Latijns-Amerikaanse uit. Ik denk dat we daar wel een soort levenshouding geleerd hebben, maar het is ook een algemene kijk op het leven: verwondering, dankbaarheid, het wordt goed afgesloten. En het is eigenlijk een lied – (HW vertaalt de laatste strofe:) ‘Dank aan het leven dat me zoveel gegeven heeft. Het heeft me het lachen gegeven, het heeft me het huilen gegeven. En zo heb ik geluk van gebrokenheid leren onderscheiden. Dat zijn de twee materialen die mijn bloed maken. En het lied van jullie is eigenlijk hetzelfde lied.’ – het is dus eigenlijk een lied dat de zielen en het bestaan van allen betreft.”

De betekenis van het lied in de uitvaartdienst ontsteeg dus Latijns-Amerika, maar ook het leven van de overledene. Het was door haar ook bedoeld als boodschap voor de nabestaanden. Dat gaf het lied een bijzondere betekenis.

HW: “Bijzonder, ja, vanwege de referentie aan een heel belangrijk deel van ons bestaan – het vertegenwoordigde een beetje onze sporen door het leven en door de wereld – maar ook vanwege de inhoud van het lied. Ik kan niet zeggen ‘het was een bijna vrolijk afscheid’ – dat is het niet, het was ontzettend indrukwekkend, dit was één van de hoogtenpunten van de dienst, vond men en dat vonden wij ook – maar het is een lied dat je niet in droefenis achterlaat. Het is een lied dat je een héél klein beetje helpt om niet samen te vallen met je verdriet. Iemand wordt ten grave gedragen en het is afgelopen en je staat daar alleen met je kinderen en zo. Zo’n dienst is ook een moment van volstreekte bizarheid, maar vooral een moment van diepe, diepe eenzaamheid. Dit lied zorgde er ook een heel klein beetje voor die dankbaarheid een vorm te geven, door te laten klinken... die tonen – het is een prachtig lied, de melodie ook... dus ik was er wel blij om, hoezeer het ook dubbel was, want het verbindt je ook met een deel van je leven dat voorbij is, dat nóóit meer terugkomt. Aan de ene kant de dankbaarheid dat dit er ook geweest is en tegelijkertijd het afscheid nemen.”

Het lied had in de uitvaartdienst een (voor de respondent) onverwachte *werking*.

HW: “Ik had niet verwacht dat dit lied op die plek zo’n effect zou hebben. Ik had wel gedacht dat het erin zou hakken, maar het was een soort ‘solemne’ sfeer, die kun je nauwelijks beschrijven natuurlijk: dat men maar naar één ding kijkt en een stampvolle kerk bijna gebiologeerd een acte volgt en de muziek en de kist die uitgedragen wordt. Dat is heel aangrijpend, dat kun je je voorstellen. (...) Het is trouwens wel aardig: je ziet vaak bij kerkdiensten – een huwelijk of een begrafenis of doop – dat ze een soort evangeliserend effect hebben op mensen die buitenkerkelijk zijn... zo waren er heel veel mensen die onmiddellijk na de dienst de cd aangeschaft hebben van Mercedes Sosa om dit lied nog een keer te horen.”

De *betekenis* van dit lied voor de respondent is door de uitvaartdienst *niet veranderd*, maar wel geïntensiveerd.

HW: “Het is dieper geworden. Je wist al langer van te voren, vooral omdat het zo’n erg bekend lied is, de kern van de boodschap en waar het over ging. Dat heeft zich verdiept, dat heeft wel een extra dimensie gekregen. Het lied heeft daardoor meer inhoud gekregen, ja, de boodschap is in die zin inhoudelijker geworden.”

MK: “Hoe zou je dat omschrijven, die extra dimensie?”

HW: “Nou, het komt een beetje – ook al is het een seculier lied, dat is het aardige – het komt in een eschatologisch perspectief te staan, een theologisch perspectief. Van het leven zelf, de gave daarvan. Het *geschenk* van het leven, dat element wordt natuurlijk éxtra benadrukt op het moment dat het van je afgenomen wordt. Dat is een wonderlijke verbinding natuurlijk, die je helaas vaak pas ontdekt als het te laat is – hoe kostbaar dat was. Dat leidt je ook tot... ik wil niet zeggen een nieuwe kijk op het leven, maar... het leidt je wel tot het zwaarder nemen, het op een ándere manier omgaan met het leven dan daarvoor. En in die zin heeft ook dit lied een andere dimensie gekregen.”

MK: “Is de muziek dan een symbool geworden voor iets of iemand?”

HW: “Nou, het wás al symbool, in Latijns-Amerika. En het is nu haar symbool geworden. Het staat model voor wat zij wilde zeggen. Het is ‘gepersonaliseerd’, zeg maar. Het is ons lied. Zo hoor ik het ook. Het kost me moeite om dit achteloos te horen. Pas zaten we aan tafel in druk gesprek, er stond een Latijns-Amerikaanse cd op, toen kwam dit lied – dan doe ik ‘m uit. Dit moet dus in grote piëteit en sereniteit gehoord worden. En dat dóen we ook, het is niet zo dat het weggestorven is en het niet nog een keer kunnen horen, maar dan wel goed. Ja, niet als muzikaal behang, maar met aandacht.”

3.4.2.5

‘What a wonderful world’, ‘Now is the hour’

De uitvaartdienst waarin muziek van Louis Armstrong en Vera Lynn gedraaid werd, is die van de heer Van Aalten, een man van 78 jaar oud. Vanwege zijn dementie woonde hij de laatste jaren van zijn leven in een verpleeghuis. Zijn vrouw, de respondent (MA), kwam hem daar elke dag bezoeken. Door deze situatie is het afscheid een proces van jaren geweest. Toen de heer Van Aalten teveel pijn kreeg en onrustig werd, heeft hij medicijnen gekregen waarna hij is ingeslapen. Het interview vond twee maanden na de uitvaart plaats. De respondent is matig betrokken bij de kerk, zoals ook haar echtgenoot dat was. Hij was van huis uit Rooms-Katholiek, maar ging al jaren niet meer naar de kerk, zij behoorde jarenlang tot de Vrije Evangelische Gemeente. De respondent heeft met haar zoon de muziekkeuze bepaald.

De *motivatie voor de muziekkeuze* blijkt bij de respondent en haar zoon vooral te liggen in de uitvoerenden, meer dan in de tekst en melodie van de muziek zelf.

MA: “Louis Armstrong en Vera Lynn, ja... mijn man en ik hebben elkaar in de oorlog leren kennen, en daar zit Vera Lynn natuurlijk een beetje meer in verweven, dus eh ja, nee... We hebben welbewust gekozen. Het was echt de keuze van mij en mijn zoon, maar met in gedachten mijn man... en ook Louis Armstrong toch wel... Want ik zal je zeggen: we gingen dus veel weg met de auto ook, m'n man en ik, en altijd muziek maar ook die Engelse liedjes... en dat zongen we altijd mee en dus ja... We hebben dus wel bewust dingen meegenomen.”

Het is met name betekenisgeving uit het verleden die ervoor gezorgd heeft dat deze muziek in deze ‘nieuwe’ situatie is ingebracht.

MA: “Ja... ze zijn uit het leven gewoon, uit ons leven. Dus eh... ja, en zoals dat Vera Lynn, ja dat is... zij was dus in de oorlog ook eh... als je dan wel eens uit Engeland berichten doorkreeg ja... En wij hebben dus in de oorlog elkaar leren kennen, mijn man en ik...”

De nieuwe context, die van de uitvaartdienst, gaf de muziek volgens de respondent geen andere betekenis. De situatie was wel nieuw en vreemd, maar de muziek bleef daarin als een herkenbaar gegeven overeind.

MA: “Nou, ja wat moet ik zeggen? Ja, voor mij was het heel bekend, dus eh... maar ja, goed, helemaal met zo'n uitvaart, dan gaan er een heleboel dingen door je heen, dus ook wel... Maar... ja, nee, nou niet echt van ‘oh ja!’... nee. Maar ja, nogmaals: dit is een proces geweest... We hebben steeds meer afscheid van hem moeten nemen. En ik moet ook zeggen: ik ben af en toe wel verdrietig hoor, vooral laatst met dat rotweer... Maar de dag erna scheen de zon enne toen ben ik op de begraafplaats geweest, en dan ben ik een heel ander mens, hè? En ja... nou ja, het zal straks ook wel beter gaan. En uiteraard: ik mis hem natuurlijk toch wel. Maar omdat ik hem toch al een paar jaar niet meer thuis had, dat is toch heel anders dan als iemand plotseling overlijdt.”

Over de *tekst* van het liedje heeft de respondent desgevraagd nauwelijks een mening. Het gesprek over de betekenis beweegt zich ook voortdurend bij dat onderwerp vandaan. Ik vraag vervolgens wat de muziek voor gevoelens bij de respondent oproept.

MA: “Ja, ‘Now is the hour’. Dat was dus het afscheid, hè? Ja... heel anders dus, maar toch. Dáárom heb ik dat ook met m'n zoon overlegd hè, omdat dat dus het afscheid was. En ‘What a wonderful world’, ja... ik kan niet zeggen... ik geloof dat er na dit leven nog wel wat anders is. Zoiets. Ik kan het niet precies zeggen. Het is heel moeilijk natuurlijk... Ja voor mij is het niet moeilijk hoor, ik heb heel bewust... Ja, in overleg met m'n zoon hoor, maar ik ben de aangever dus, van dit. Zo'n wonderful world, dat is dus waar ik dan vanuit ga, enne mede... ja het was een lied, dat sprak ons alle twee aan, m'n man en mij. Maar niet met die betekenis, maar Louis Armstrong, ja, dat was destijds *de* man, dus nou ja het is misschien meer van... ik wilde graag muziek van Louis Armstrong. Maar omdat het ergens... ja, wonderful world...”

MK: “Dus het was belangrijker omdat Louis Armstrong het zong, dan dat het nou per se dít liedje moest zijn?”

MA: “Ja.”

MK: “En was dat met Vera Lynn ook zo?”

MA: “Ja, hetzelfde ja.”

Zoals de *betekenis* van de muziek voor de respondent niet veranderde in de uitvaartdienst, zo is ook de betekenis ervan ná de uitvaart nauwelijks veranderd, hooguit uitgebreid. De respondent heeft de muziek niet meer gehoord na de begrafenis van haar man, maar ze verwacht dat de herinneringen aan de uitvaart zich zullen scharen bij de andere herinneringen aan deze liedjes.

MA: “Nou, het zal natuurlijk wel herinneringen meenemen, dus, wat betreft de uitvaart. Ja, er komt weer iets bij hè, vroeger toen... ja, kijk dat Vera Lynn dat is dus echt iets van de oorlog, hè,

dus eh... Toen waren we nog jong. Maar ja, goed, dat is nu dus bij 'het afscheid'. Maar verder... Ja, het zijn punten uit ons leven. Het hoorde bij ons leven."

Ondanks het feit dat de muziek gekozen is vanwege Louis Armstrong en Vera Lynn (en de betekenis van deze zangers voor de respondent) moesten het volgens de respondent juist *dé* twee liedjes zijn: andere muziek was geen optie. Uiteindelijk blijkt dan dat in de muziekkeuze niet alleen verheven, maar ook heel praktische zaken een belangrijke rol spelen.

MA: "Ja, want mijn zoon heeft ook nog gesproken, dus eh... Ja, en dan komt er ook nog bij: je hebt maar een bepaald aantal minuten hè. Ja, want het was zo ontzettend druk, het duurde langer. Nou, dan krijg je later de rekening en dan staat er: '15 minuten gebruik van de aula extra' en van de volgauto... Ja, het is gewoon business. Maar het was wel goed verzorgd. De dienst ook hoor!"

3.4.2.6 'Toen ik je zag', 'De wens'

In de zomer van 2004 kwam er abrupt een einde aan het leven van Karien Eerdmans, een jonge vrouw van 22 jaar. Ze gaf die dag paardrijles en was op weg naar een leerling toen op de dijk een auto-ongeluk haar fataal werd; ze was op slag dood. Het interview is een gesprek met haar moeder (CE), die nog midden in het rouwverwerkingsproces zit. Karien woonde sinds twee jaar weer thuis, na vier jaar uit huis te zijn geweest vanwege haar interne opleiding in Deurne. Ze was de jongste van drie dochters. Ze was wel met geloof bezig, maar zeer matig bij de kerk betrokken. Beide ouders zijn wel kerkelijk betrokken. Moeder is hervormd, vader katholiek. De dienst, die plaatsvond in een monumentaal kerkgebouw, werd voorbereid door de predikant (van de gemeente waarbij de moeder betrokken is) in nauwe samenspraak met de familie. Onder het kopje *Gedachtenis* hebben de ouders en zussen van Karien gesproken. Dat spreken werd afgewisseld met cd-muziek. Het betrof instrumentale muziek van de band 'Hero' en filmmuziek uit 'Forrest Gump' en daarnaast tekstgebonden muziek van Guus Meeuwis 'Toen ik je zag' (in een instrumentale versie) en Marco Borsato 'De wens' (gezongen versie). De twee laatstgenoemde liedjes waren tijdens het interview onderwerp van gesprek.

De *muziekkeuze* voor de uitvaartdienst van Karien moest door haar plotselinge dood in zeer korte tijd tot stand komen. De familie koos voor muziek waar Karien de laatste maanden van haar leven veel mee bezig was geweest.

CE: "Ze reed met haar paard natuurlijk wedstrijden en ze was bezig een kuur op muziek te maken, voor haar paard. En daar koos ze dus de muziek voor uit die zij mooi vond, maar die ook paste bij het ritme van een stap, galop, draf van haar paard en van de figuren die ze reed. En daar was ze dus heel erg mee bezig en die muziek die vonden we dus ook gewoon naast haar bed. En die hebben we ook gebruikt. Dat was muziek waar ze mee bezig was en waar ze ook van hield. De muziek van die film Forrest Gump – ik weet niet of je die film kent, dat vond ze een heel bijzondere film – die filmmuziek is ook best wel heel mooi. Daarvan zei ze 'daar moet mijn paard straks op bewegen', daar was ze mee bezig. Dus die muziek hebben we genomen. We hebben echt naast haar bed gekeken van 'Nou, wat ligt er?' en dat was dat. Daarom hebben we van dat liedje 'Toen ik je zag' de tekst ook niet gedraaid, omdat in die kuur geen tekst mag voorkomen, het mag alleen puur muziek zijn. Dus zij had een cd-tje gevonden waar die muziek op stond zonder woorden. (...) Ik was ook met haar met die muziek bezig, want er moesten steeds stukjes van bij elkaar gevoegd worden en dan reed zij op de rijbaan en dan gilte ze naar de kant van: "Nu dát stuk, en nu dat stuk!" Dus ik hielp haar daarmee... En 'De wens' van Marco, ja... die had ze niet uitgezocht voor de kuur, maar zoals veel kinderen van haar leeftijd hield ze wel van zijn

muziek, en nog wel van meer hectische muziek ook. Maar dit was wel een tekst waarvan we vonden dat die bij haar paste.”

In deze casus hebben vijf (elkaar soms overlappende) *factoren* in de muziekkeuze een duidelijke rol gespeeld. Allereerst was de tekst van belang. De respondent vertelt dat er meer muziek is die ze qua tekst eigenlijk nog wel beter had gevonden, die ze beter vond passen. De gekozen wereldlijke muziek had dus ook andere muziek kunnen zijn, mits de teksten iets met Karien en het gezin te maken hadden. Dat was een voorwaarde.

CE: “Als ik langer de tijd had gehad, had ik iets anders gekozen, denk ik, maar ja, je kiest op dat moment wat het meest voor de hand ligt. Maar dat maakt ook niet uit, het was goed. En heel veel van die jongelui – er waren geloof ik iets van vijfhonderd mensen in de kerk – die vonden dat echt fijn, dat er iets herkenbaars was. En de tekst, zoals die van ‘De wens’ paste toch ook wel goed bij haar.”

In de tweede plaats speelde de muziek zelf een rol.

CE: “Ik heb best wel tekst gevonden – van muziek van Cold Play bijvoorbeeld, da’s een of andere rockband, nou als je ernaar moet luisteren denk je: mijn god! En één van die jongelui, die maakte mij erop attent, hij zei: dan moet je de tekst maar eens lezen. En toen las ik dat en toen dacht ik: jongen, daar krijg ik gewoon rillingen van! Dus dat kón ook, maar dan had ik dat toch niet in die kerkdienst gedaan. Ik vind wel dat de muziek toch een beetje... voor ons moet het toch wel een beetje harmonieus kunnen zijn. Dat je daar niet de kerk uitdendert...”

MK: “Hoe is dat dan, harmonieus?”

CE: “Niet te heftig, denk ik. Tóen, op dat moment vond ik dat zo. Nu denk ik: ik ben kwaad, nu zou ik misschien toch ook wel voor iets heftigers kiezen. Maar toen niet. En onze kinderen ook niet, want wat dat betreft waren we het eigenlijk best wel eens: dit paste goed bij Karien.”

Daarmee is een derde factor geïntroduceerd: de muziek, dat blijkt ook uit het bovenstaande, moet passen bij de overledene, moet met haar te maken hebben. Dat was hier het geval doordat Karien voor haar dood zelf zo uitgebreid met de muziek bezig was geweest.

Een vierde factor was de manier waarop de muziek voorhanden was. Dat het liedje ‘Toen ik je zag’ van Guus Meeuwis zonder tekst heeft geklonken, kwam voort uit het feit dat Karien de muziek op die manier op een cd had staan voor haar kuur. Toch had ook dat lied achteraf gezien wel met tekst gedraaid kunnen worden, aldus de respondent. Ook deze tekst paste bij hoe ze was, hoe ze in het leven stond en over zichzelf dacht.

In de vijfde plaats speelde de kwaliteit van de klank een rol. Even dreigde het hele plan niet door te gaan, vanwege de slechte geluidsinstallatie in de kerk.

CE: “Op de avond voor de begrafenis heb ik gezegd: ‘Ik wil horen hoe het is, want als die muziek slecht klinkt, dan wil ik het gewoon niet’. Toen zijn we gaan kijken, nou het was echt verschrikkelijk. Toen zei ik: ‘Als het zo moet, dan doen we het dus niet.’ Toen is een vriend van ons thuis zijn eigen spullen gaan halen en heeft het zo gemaakt dat het goed was. Gelukkig...”

Tussen de regels door blijkt dat de familie een heel duidelijke *doel* voor ogen had met deze dienst en met de wereldlijke muziek die daarin klonk. Dat bleek al direct bij het eerste gesprek over de dienst, vlak na de dood van Karien.

CE: “De predikant is hier gekomen en we zijn als gezin met haar om de tafel gaan zitten om vorm te geven aan die dienst. En dan moet je een beetje kijken wat je mogelijkheden zijn natuurlijk. Kijk, die kerkdienst op zich, daar zijn best wel lijnen voor, maar we wilden toch ook wel een beetje een persoonlijker verhaal. Vooral ook omdat we wisten dat er heel veel jonge mensen zouden zijn en ook mensen die absoluut van de kerk niets wisten. En we wilden wel graag dat het echt over Karien zou gaan. En dat we voor de mensen die er waren... dat we vorm gaven aan háár. En toen hebben we muziek gekozen en we hebben allemaal – mijn man en onze

twee andere dochters en ik – gesproken, om te laten zien: dit was voor ons Karien. En daar tussendoor hebben we dus die muziek gedaan.”

De muziek, die klonk ter afwisseling van de gesproken gedachtenis, is in de dienst dus voor verschillende doeleinden gebruikt. Ze was in dubbel opzicht functioneel: het ging erom dat Karien door de muziek ‘uit de verf zou komen’ en dat men in gedachten even bij haar kon verwijlen.

CE: “Het is een soort rustpunt, dat je even je gedachten kunt laten gaan. Er zijn dingen gezegd en dan heb je een moment dat je even tot rust kunt komen. Kijk, dat heb je bij ‘De wens’ misschien wat minder, omdat je dan toch ook naar de tekst luistert, maar dat vond ik bij dat andere wel. En dat was ook fijn, dat hebben mensen ook als heel prettig ervaren. De precieze muziek stond ook niet in de orde van dienst: er staat bij ‘Gedachtenis’ alleen dat ieder van ons enkele woorden spreekt ter gedachtenis van Karien, en dan: ‘Hun woorden worden afgewisseld met cd-muziek waar Karien van hield.’ Ik ben begonnen, toen heb ik een kaars aangestoken, toen is er muziek gedraaid en toen kwam het volgende. Zo is het gegaan. En ‘De wens’ hebben we het laatste gedaan, zo van: hier is het dan, zo is het. En toen is de kerkdienst verder gegaan.”

MK: “Dus hiermee ‘stond’ Karien er ook helemaal.”

CE: “Ja. En daarom hebben we dat lied ook als laatste gedraaid.”

De gedachtenis, met daarin de genoemde muziek, stond als onderdeel van de dienst dus op zichzelf. De nabestaanden vonden het niet nodig dat er in de rest van de dienst nog aan gerefereerd werd.

CE: “We dachten dat het aan het begin het beste was, het meest herkenbaar voor veel mensen die er waren. Ik kan me wel voorstellen dat je dat wel een rol laat spelen verder, het is maar net wat voor invulling je eraan geeft. Je kunt met muziek natuurlijk heel veel uitdrukken. Maar ja, dan ga je wel altijd heel erg van jezelf uit en dat is wel goed als je met een kleine groep mensen bent, maar als je met zo velen bent, dan is dat bijna niet te doen. En er waren echt heel veel mensen, dat was overweldigend.”

Doel van de dienst was dus een beeld van Karien neer te zetten op een manier die ook voor buitenkerkelijken en relatieve ‘buitenstaanders’ herkenbaar was. De muziek had daarin duidelijke *functies*.

De *betekenis* van de muziek ligt voor de respondent met name in de inhoud van de tekst die direct betrekking heeft op haar dochter. Dat geldt voor beide tekstgebonden liedjes, zij het voor het één meer dan voor het ander. De hoofdpersoon uit ‘Toen ik je zag’ lijkt op de overleden dochter van de respondent (vooral de zinnen ‘Meestal was ik kwaad’ en ‘Ik bleef altijd binnen’ roepen veel herkenning op). Dat beeld komt mee in het horen van de muziek, maar verder blijft de tekst toch wat meer op een afstand doordat die muziek in een instrumentale versie klonk. Het is met name bij ‘De wens’, een lied waarvan de tekst wel geklonken heeft, dat de respondent de inhoud sterk op de overledene betreft.

CE: “Ik kan me in de tekst van ‘De wens’ wel vinden: ze vond het nooit goed genoeg, het was nooit af, zo was ze altijd overal mee bezig, ze vond zelf ook altijd dat ze overal tekort in schoot, maar ze wilde wel altijd maar verder en verder reiken. Dat vond ik wel herkenbaar, ik kon haar daar wel in vinden, in die tekst. Het beschreef haar voor een gedeelte – dat kan natuurlijk nooit helemaal, maar een stukje wel...”

Het liedje roept bij de respondent op dit moment geen prettige gevoelens op.

CE: “Ik vind het een beetje wrang. Als je dan leest: ‘Waarom ben ik nooit compleet gelukkig?’ – ja, zo was ze. En dan denk ik ja, zo is het... en dat is niet prettig, vind ik. Dat was misschien ook wel zo als ze nu nog geleefd had, maar er zat wel ontwikkeling in, gelukkig. Ze werd heel erg gewaardeerd in haar werk en ze kon heel erg goed paardrijden, terwijl ze zelf vond dat ze dat

helemaal niet zo goed kon, maar het werd toch allemaal duidelijker... het viel beter op z'n plaats. En ze kreeg meer mensen om zich heen die haar bevestigden en zeiden: het gaat wél goed, je kunt het wél. En dan zag je wel dat ze daar nu toch meer naar begon te luisteren en ook te geloven.”

MK: “Maar het liedje levert toch een wrang gevoel op?”

CE: “Ja, dat is toch niet wat je wilt voor je kind. Maar daar heb je niets in te kiezen, dat is toch een kwestie van karakter. En het is wel extra wrang doordat ze er nu niet meer is. Want dat zoeken naar steeds meer en altijd verder... (tranen vullen de ogen van de respondent) ...dat is plotseling opgehouden. En ook omdat je merkte dat dat zoeken wel minder werd en ze ook meer bereikte. Ze reikte wel ver, maar ze kwám er ook, soms. En dat maakt het heel anders. Het is afgebroken op het moment dat je echt zag van: nou, gelukkig, ze wordt nu zichzelf een beetje en ze accepteert de dingen zoals ze zijn en dat ze het daarmee moet doen. En dat is extra wrang natuurlijk. Er was echt een soort van keerpunt gekomen. En dat doet dan extra zeer.”

De betekenis van de muziek is voor de respondent niet veranderd. Ze vond het altijd al wel mooie muziek en vindt dat nog steeds. Ze luistert nog wel eens naar de muziek, alleen draait ze ‘De wens’ niet zo veel.

CE: “Ja, ik weet eigenlijk niet waarom. Misschien toch omdat ik dat een beetje wrang vind. Ze is er net niet uitgekomen, denk ik dan. Dus dat wrange gevoel zoek ik niet zo op. Maar verder is het bij al deze muziek zo: als ik die hoor, dan zie ik haar rijden. Dat verandert toch niet meer. Dat is ook niet veranderd doordat we dit bij haar uitvaart hebben laten draaien.”

3.4.2.7

‘Beim Schlafengehen’, ‘Get here’

De overledene is mevrouw Pieters, gestorven op 73-jarige leeftijd, na een half jaar ziek te zijn geweest. Ze was naar omstandigheden heel positief: sprak over haar situatie met mensen die vervolgens ‘verlicht’ weer weggingen, terwijl ze vaak met lood in de schoenen gekomen waren. Ze was gedurende het laatste half jaar opgewekt en aandachtig voor wat er gebeurde in haar omgeving. De laatste weken ging ze snel achteruit, uiteindelijk is er euthanasie gepleegd. Het gesprek vindt plaats met haar echtgenoot (HP) die theoloog is. Zijn vrouw is op dat moment tweeënhalft jaar overleden. Zij was sterk betrokken bij de kerk, hij is dat gezien zijn professie uiteraard ook. De dienst vond plaats in het kerkgebouw waarmee de familie goed bekend is. De dienst is voorbereid door de predikant in nauwe samenspraak met de echtgenoot en drie kinderen van de overledene. De muziek die geklonken heeft zijn een vrije bewerking van een popnummer op saxofoon door de jongste zoon van de familie en één van de Vier letzte Lieder van Richard Strauss (via een geluidsdrager).

De twee liederen hebben verschillende *voornaamste betekenisgevers*. In het geval van het popnummer was de uitvoerende (zoon) van grote invloed op het proces van betekenisgeving van de muziek.

HP: “Het was volgens mij vooral het instrument en de manier waarop mijn zoon het speelde en het feit dat hij dat voor zijn moeder deed – met heel duidelijk de intentie ‘ik draag het aan jou op’, dat was heel merkbaar. Het vertelde een eigen verhaal op een of andere manier, zonder woorden. Het riep verbeelding op. Er was niets over afgesproken van tevoren en we hebben het ook niet eerst gehoord. Hij wilde dat spelen voor zijn moeder. Hij is heel trefzeker, hij speelt prachtig. Dat vind ik zelf, maar dat vinden mensen ook. Vooral op het niveau van emotie speelde dat een grote rol.”

In het geval van ‘Beim Schlafengehen’ speelden tekst en melodie samen de belangrijkste rol in de betekenisgeving. Het was muziek die de overledene zelf erg mooi vond.

HP: “Tot vrij kort voor haar overlijden hebben mijn vrouw en ik nog allerlei dingen gedaan en ook naar muziek geluisterd. ‘Beim Schlafengehen’ hebben we de laatste weken een aantal keren gedraaid. Ze vond het mooi om te laten klinken bij de begrafenis. Wat mijn vrouw met name aansprak in dat lied? Ze herkende zichzelf in het ‘müde Kind’. En dat ‘in Schlummer senken’ was op het laatst haar verlangen ook: laat me maar wegsluimeren... Het heeft een sfeer die erg goed paste bij wat we daar met elkaar wilden doen.”

De respondent dicht beide muziekstukken een bijzondere *werking* toe.

HP: “Mijn zoon heeft het lied gekozen om de melodie, om wat hij daarmee zelf mee uit kon drukken aan gevoelens, via zijn instrument. Ja, het had iets... ja, het was niet somber, het was blij... Het klonk... het nam je mee ergens naartoe. Dat was mooi, dat was schoon. Hij wist dat zijn moeder van zijn manier van spelen hield, dus hij heeft voor háár gespeeld. Dat was het eigenlijk. Het had geen bijzondere religieuze dimensie of zo. Ook qua tekst niet. Ik weet niet eens wat de tekst was, ik weet niet eens of hij het weet!”

De meevoerende kracht van beide muziekstukken omschrijft de respondent als ‘iets transformerends’: het tilde hem op uit het gevoel van ‘alleen maar hier verdrietig bij elkaar zijn’. Hij werd uitgetild boven het alleen maar stilstaan bij het lichaam van zijn vrouw. Het verdriet werd daar echter wel in meegenomen, niet achtergelaten. De muziek riep op dat moment ontroering boven, maar niet op een neerdrukkende manier. Het was dus geen treurmuziek. Volgens de respondent kwam dat vooral door het samen delen en het elkaar als het ware omarmen op intense wijze, wat op dat moment met behulp van de muziek gebeurde. En het vertolkte, het communiceerde op een bijzonder manier wat de aanwezigen met elkaar aan het vieren waren. Dat was niet te voorspellen, maar het gebeurde wel.

HP: “Dat is denk ik ook het geheim van muziek: dat het je raakt kun je niet maken, dat kun je niet organiseren. Het *kán* gebeuren. Het is iets dat je overkomt.”

Verschillende factoren vormden met elkaar de *context* van deze afscheidsdienst, daarvan is de respondent zich bewust. Desgevraagd geeft hij een complete opsomming van deze factoren: het feit dat zijn vrouw overleden was, dat haar lichaam daar in die kist lag, dat de dienst plaatsvond in een kerkgebouw, dat de familie daar bij elkaar was – kinderen en kleinkinderen zaten bij de respondent, zijn zoon stond daarvoor te spelen met zijn ogen dicht, ‘helemaal in extase’. De respondent noemt de eenmaligheid van dat gebeuren: het is niet herhaalbaar, zó beleef je het maar één keer. De werking van de muziek bij de respondent hing samen met wat er verder gebeurde in de dienst.

HP: “Daarin zaten verschillende uitingsvormen. Het popnummer van mijn zoon was niet een soort *Fremdkörper* of iets van een heel andere orde. Het paste organisch in het geheel, zonder dat het van tevoren een bepaalde duiding had gekregen. Nou ben je sowieso extra getroffen als jouw kind iets moois doet – dat is op zích al aangrijpend, als het ware – maar ik hoorde iedereen toch zeggen dat ze het bijzonder vonden. Verder denk ik dat de context wel uitmaakt, maar ook dat muziek een eigen zeggingskracht kan hebben, dus in zekere zin ook onafhankelijk is van de context. Maar dat een bepaalde context wel een eigen dimensie kan zijn. En dat was in dit geval zéker zo. Als ik het bij ons thuis op een ander moment had gehoord, dan had ik het ook mooi gevonden en had ik gezegd: ‘Jongen, wat kan je lekker spelen.’ Maar dan had het me niet zo op deze manier geraakt als in deze context, nu we samen rond de baar van mijn vrouw zaten.”

De verschillende factoren die met elkaar de context vormde, vertoonden ook een onderlinge samenhang. Er was één bindende factor, volgens de respondent: de overledene.

HP: “Dat was zichzelf die daarvoor zorgde. Het is haar persoon, daarop concentreert het zich en wij die met haar helemaal verbonden waren. Eigenlijk was het ‘concentratiepunt’ het leven van mijn vrouw.”

MK: “Dus eigenlijk ontstond die samenhang doordat alles op háár betrokken was en bij haar paste?”

HP: “Ja. En dan klopt het ook. Dan is het een soort jas die eromheen geslagen wordt. Als je dat niet doet en alleen de teksten van de bijbel exclusief aan bod laat komen, min of meer los van de context, of zomaar liederen kiest omdat ze mooi klinken, dan functioneert het niet.”

In het gesprek wordt het nodige duidelijk omtrent de *kwaliteiten* van de dienst en de muziek die daarin geklonken heeft.

HP: “Ik vind het belangrijk dat een dienst aansluit bij degene die overleden is: dat dat iets is dat je heel zorgvuldig samen uitzoekt en niet iets is van dertien in een dozijn. Daar kan ik me zó over opwinden als ik zo’n begrafenis meemaak! Dan denk ik: over wie gáát het eigenlijk? Alsof het er niet toe doet hoe dat leven van die mens is geweest en in welk perspectief dat staat! Dus het heeft dan volstrekt niets hermeneutisch. De dienst voor mijn vrouw paste echt bij wie zij was. Dit ging om haar. Dat was fijn. Een unieke gebeurtenis. Het was herkenbaar vanuit de traditie – dat is ook belangrijk – maar het was een eígen gebeuren, niet een repetitie van iets dat je al vaker hebt meegemaakt. En in die zin waren dit niet zomaar twee wereldlijke liedjes, zeker niet.”

Het karakter van deze uitvaartliturgie omschrijft de respondent als een gedachtenisdienst.

HP: “We gedenken het leven en zetten dat in een bepaald perspectief van verleden en toekomst. En dat lukt natuurlijk lang niet altijd even goed, maar daar moet je wel aan werken. Het lied ‘Beim Schlafengehen’ roept haar in deze dienst in herinnering omdat ze dit mooi vond, het vertelt een verhaal dat aansluit bij haar sterven en de wijze waarop dat gegaan is. En er zit een opening in: het is niet een afgesloten geheel, er zit een soort verwijzing in. Die neemt je in het ‘schweben’ als het ware met mee. Niet zo expliciet ergens naartoe, maar wat hier in die kist ligt is niet het laatste woord... Maar wat dan wél precies? Dat laten we open en we hebben er ook geen behoefte aan om dat te zeggen.”

De *betekenis* van het lied ‘Beim Schlafengehen’ heeft volgens de respondent dus een open karakter. Hij noemt het lied religieus, maar niet specifiek christelijk.

MK: “Waarom noemt u het religieus?”

HP: “Nou, de laatste strofe met name: ‘Und die Seele unbewacht, will in freien Flügen schweben, um im Zauberkreis der Nacht, tief und tausendfach zu leben.’ Dat transcendeert toch, hè? En toch laat het open. Dat was belangrijk, dat het open bleef. Ze wist het niet. De tekst van Huub Oosterhuis: ‘Niemand valt, of hij valt in Gods hand’, dat was iets dat haar altijd erg aansprak. Zo van: ik weet niet hoe het valt en ik vertrouw erop dat er ergens een hand is die opvangt. Maar hoe en wat precies, en of dat een hemel is of niet, dat wist ze niet.”

De betekenis van het lied kreeg een extra dimensie in deze tijd van ziekte. Voor de ziekte van de vrouw had de muziek een andere betekenis. De respondent en zijn vrouw vonden het mooi om naar te luisteren – met name de uitvoering van deze zangeres vonden ze prachtig – maar het lied was verder niet bijzonder voor ze. De muziek kreeg een extra dimensie doordat ze in een bepaalde context kwam te staan: die van het ziek zijn, het overlijden en het afscheid nemen.

HP: “Die extra dimensie wil zeggen dat het je extra raakt. Dat het gaat meespelen met de situatie waarin je bent. Dat heb je wel meer: je kunt iets mooi vinden maar het krijgt een extra dimensie, het wordt extra mooi of het krijgt een bijzondere betekenis als het in een bepaalde context gaat meepraten of meezingen. Dat gold in dit geval zowel voor de muziek als de tekst. Het is mijn

ervaring dat in geval van muziek met woorden de muziek een zodanige bijdrage aan de tekst kan geven dat die daardoor z'n weg vindt, als het ware. Zoals bijvoorbeeld dat 'schweben' in het lied 'Beim Schlafengehen'. Zo mooi, hoe die muziek de tekst vertelt, uitvergroot."

MK: "Hoe is dat: het 'een weg vinden' van de muziek?"

HP: "Naar jou toe, naar jouw emotie, naar jouw geraakt-worden. De muziek is een soort voertuig. Bepaalde melodieën hebben dat. Ik ben daar heel gevoelig voor. Kijk, het moet óók schoon zijn, het moet goed zijn, de perfectie is belangrijk: dat de uitvoering technisch goed is – dat gold ook voor het saxofoonspel van mijn zoon: als het niet goed was, had het niet gewerkt – maar de muziek kan zo ontroerend zijn of zo 'raak' dat je daarin meegenomen wordt."

De *verandering van de betekenis* van de muziek ging door, ook na de uitvaartdienst.

MK: "Maar wat gebeurt er vervolgens met de muziek? Als u het nu draait of hoort, welke betekenis heeft het dan?"

HP: "Ik heb er nog wel eens naar geluisterd, niet zo vaak meer. Maar dan is het toch weer wat verder weg. Het heeft ook met de verwerking te maken: je beleeft het op een ander moment, je eigen verwerking is ook weer in een ander stadium, zal ik maar zeggen, dus dan doet het niet meer dát, als toen. Maar ik wil het wel bewaren. En ik vind het ook mooi om af en toe nog eens te horen. Het is niet voorbij, ik doe het niet bij het oud vuil of zo. Het is vooral in het kader van de herinnering terecht gekomen."

MK: "Functioneert het dan nu als een symbool voor u?"

HP: "Nou dat niet echt, maar het brengt wel stemmingen onder woorden die we de laatste tijd heel veel met elkaar gedeeld hebben. Stemmingen die gekleurd worden door afscheid nemen, langzaam heengaan en er toch vrede mee hebben... Maar wat ik nu zeg is ook een achteraf-interpretatie. Je kiest op zo'n moment ook wat intuïtief. Je hebt weinig tijd. Je kunt er wel over denken van tevoren, maar eigenlijk moet er in anderhalf uur tijd beslist worden: hoe gaan we het doen? Maar we waren hier heel tevreden mee."

Hoofdstuk 4 Analyse van onderzoeksresultaten

4.1 Inleiding

Het empirisch onderzoek toont ons praktische ‘verschijningsvormen’ van de factoren die een rol spelen bij de betekenisgeving van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie. In het nu volgende hoofdstuk analyseren we ons empirisch materiaal met behulp van de theorie uit hoofdstuk 2 van deze scriptie: de casussen uit het empirisch onderzoek worden gerelateerd aan de besproken factoren. Zodoende zoeken we in dit hoofdstuk naar een antwoord op de derde deelvraag: op welke manier zijn de factoren die van invloed zijn op de betekenisgeving van (wereldlijke) muziek in de uitvaartliturgie aan de orde in ons empirisch onderzoek?

4.2 Factoren

In deze paragraaf relateren we ons onderzoeksmateriaal aan de factoren ‘muziekcultuur’, ‘muziek in de kerk’ en ‘muziek als onderdeel van het afscheidsritueel’. Dit doen we aan de hand van de in paragraaf 2.5 opgestelde vragen. Voor een duidelijk overzicht van de uitkomsten van de vragen per casus verwijzen we naar de tabellen in bijlage III.

4.2.1 Muziekcultuur

Vraag 1: Is welke mate is er sprake van actieve omgang met wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie?

Zoals reeds eerder gezegd, is betekenisgeving altijd een actief proces. Daarom spreken van we een omgang met muziek die in meer of mindere mate actief is. Uit al onze casussen blijkt een zeer actieve omgang met de voor de uitvaartdienst gekozen muziek. De keuze is steeds bewust gemaakt en berust nergens op willekeur. Twaalf van de dertien muziekstukken stonden op zichzelf, in die zin dat zij geen handeling begeleidden en zo de onverdeelde aandacht van de aanwezigen vroegen. Een dergelijke uitvoeringspraktijk dwingt mensen tot actief luisteren. Alleen het lied *Gracias a la vida* uit casus 4 vergezelde een rituele handeling, namelijk het uitdragen van de kist van de overledene. Zowel deze handeling als dit lied zijn met verschillende betekenissen ‘geladen’. Hoewel de hoeveelheid aan betekenissen en de mate van ritualiteit twee zaken zijn die losstaan van elkaar, kunnen rituele elementen elkaar onderling wel versterken.²¹ De respondent uit de betreffende casus heeft het uitdragen van de kist op deze muziek als een krachtig ritueel ervaren. In zijn bewoordingen:

“Het was een soort ‘solemn’ sfeer, die kun je nauwelijks beschrijven natuurlijk: dat men maar naar één ding kijkt en een stampvolle kerk bijna gebiologeerd een acte volgt en de muziek en de kist die uitgedragen wordt... Dat is heel aangrijpend.” (casus 4)

²¹ Vergelijk bijvoorbeeld de openingszin die soms in de christelijke liturgie bij de voorbede wordt gebruikt: “Laat mijn gebed mogen stijgen als wierook omhoog voor uw aanschijn...”. Wanneer tijdens het uitspreken van deze zin ook daadwerkelijk wierook aangestoken wordt, versterken deze rituele ‘handelingen’ elkaar.

In de ene casus waarin de respondent zelf musiceerde (casus 3), deed zij dat uiteraard ook actief. Het zingen van het lied was voor haar geen automatisme: ze zong met volledige overgave en wat ze zong, kwam op dat moment recht uit haar hart.

Vraag 2: Is de houding van de respondenten ten aanzien van de muziek vooral impressief of expressief?

Wanneer we de houding van de respondenten ten aanzien van de muziek bezien, valt te constateren dat deze wisselend impressief en expressief is. Van de dertien muziekstukken zijn er zeven vooral expressief beluisterd en/of uitgevoerd. In die gevallen is de muziek door de nabestaanden gebruikt om zich te uiten, om hun emoties naar buiten te brengen. Een aantal respondenten bracht dat in de interviews ook zelf ter sprake, en wel als volgt:

“Wij hebben die muziek gebruikt om ons verhaal te vertellen. Over haar.” (casus 2)

“Ik wilde iets voor hem doen, voor het moment dat hij er niet meer zou zijn. (...) Pas toen hij was overleden kwam bij mij het idee om met alles wat ik van hem gekregen heb... ja, om dat op dat moment ook te laten zien. Zo van: ik ben een dochter van hem en ik heb ook dingen aan hem te danken. Ik wilde ook m'n stem laten horen. En dat heb ik dus op de begrafenis gedaan.” (casus 3)

“... we wilden wel graag dat het echt over Karien zou gaan. En dat we voor de mensen die er waren... dat we vorm gaven aan háár. En toen hebben we muziek gekozen en we hebben allemaal – mijn man en onze twee andere dochters en ik – gesproken, om te laten zien: dit was voor ons Karien.” (casus 6)

In de overige zes gevallen, waarbij sprake was van een impressieve houding ten aanzien van de muziek, hebben de nabestaanden vooral de muziek ‘tot zich laten spreken’. In de beleving van een van de respondenten:

“Het vertelde een eigen verhaal op een of andere manier, zonder woorden. Het riep verbeelding op.”

“Ja, het had iets... ja, het was niet somber, het was blij... Het klonk... het nam je mee ergens naartoe.” (casus 7)

Vraag 3: Hoe bepaalt de uitvoeringswijze de betekenis van muziek?

Slechts bij drie van de dertien muziekstukken is de uitvoeringswijze van de muziek níet bijzonder van betekenis geweest voor de respondenten (‘Tears in heaven’ uit casus 2, ‘Gracias a la vida’ en ‘Als ik straks dood ben’ uit casus 4). Met name in het geval van live muziek (casussen 2, 3, 4 en 7) blijken de uitvoerenden er wel toe te doen. Het zijn veelal de ‘naaststaanden’ van wie men een muzikale bijdrage zeer op prijs stelt: het koor, een dochter, een nicht, een zoon van de overledene. Voor muziek die via een geluidsdrager geklonken heeft, geldt in drie gevallen dat de bekende zangers de muziek betekenis geven: Cleo Laine (casus 2), Louis Armstrong en Vera Lynn (casus 5). Eén respondent heeft daar in het interview expliciet iets over gezegd:

“Louis Armstrong, ja, dat was destijds de man, dus nou ja het is misschien meer van... ik wilde graag muziek van Louis Armstrong.” (casus 5)

In deze gevallen wordt de betekenis van de muziek met name bepaald door herinneringen van respondenten aan de overledenen en aan een bepaalde periode uit hun (gezamenlijke) leven(s)

waarin de uitvoerende een rol speelde. In de dienst waarin ‘Beim Schlafengehen’ klonk (casus 7), noemt de respondent de prachtige uitvoering van de zangeres die het lied betekenisvol maakt. Daar gaat het dus om een combinatie tussen de zangeres en haar uitvoering van het lied.

Vraag 4: Wordt door het samen naar een muziekstuk luisteren in de uitvaartliturgie een (geloofs)gemeenschap gecreëerd? Op welke wijze?

De vraag of door het samen naar een muziekstuk luisteren in de uitvaartliturgie een (geloofs)gemeenschap gecreëerd wordt, is op grond van onze interviews lastig te beantwoorden. Per uitvaartdienst zijn immers hooguit twee respondenten geïnterviewd, niet alle aanwezigen zijn ondervraagd. Op grond van de meeste interviews kunnen we concluderen dat er vooral sprake is geweest van individuele betekenisgeving van de wereldlijke muziek en dat deze muziek vermoedelijk nauwelijks heeft bijgedragen aan de vorming van een (geloofs)gemeenschap. Eén respondent noemt (impliciet) het vermogen van muziek mensen tot een gemeenschap samen te binden:

“Het had dus niet het effect van treurmuziek. En dat kwam vooral ook door het samen delen en als het ware het elkaar omarmen op zo’n moment op intense wijze, wat met behulp van de muziek gebeurde.”
(casus 7)

De vraag is in hoeverre dit ‘samen delen’ en het ‘elkaar omarmen’ daadwerkelijk gemeenschap heeft gesticht. Het citaat van de respondent gaat vooral over de ervaring die hij met zijn gezin had. Of alle aanwezigen in deze ervaring gedeeld hebben en zo tot een gemeenschap zijn gevormd, is zeer de vraag en ieder geval niet te bewijzen op grond van ons onderzoek.

Een manier die gemeenschapsvorming wel bevordert, is het zingen van een koor. In casus 2 is daarvan sprake. De beide ouders behoren tot het gospelkoor dat in de uitvaartdienst van hun dochter heeft gezongen. Nu is in het voorafgaande reeds gezegd dat muziek mensen aaneensmeedt. In casus 2 zingt het koor als mini-gemeenschap, namens de ouders en namens (tenminste een deel) van de overige aanwezigen. Het koor functioneert als het ware als spreekbuis. Daarmee wordt een grotere gemeenschap gecreëerd. In deze casus kan men zelfs met enige zekerheid spreken van een geloofsgemeenschap. Uit de toelichting bij de liederen die in de orde van dienst is opgenomen²², blijkt dat de liederen op God gericht zijn: er wordt tegen God gepraat, er worden vragen gesteld en God wordt om hulp gevraagd. Doordat de liederen door het koor gezongen worden, vertolken zij het geloof van de gemeenschap dat God bestaat en zelf luistert.

Vraag 5: Is er sprake van ‘verklanking van het onzegbare’? Onttrekt de betekenisgeving zich op enigerlei wijze aan rationaliteit, bijvoorbeeld doordat de respondent iets ervaart van het geheel andere, het onbekende, van iets dat groter is dan hij of zij kan bevatten?

In verschillende casussen blijkt dat de betekenisgeving van de muziek ontsnapt aan wat rationeel te bevatten is. De respondent uit casus 1 heeft het liedje ‘That old feeling’ gekozen voor haar moeder. Ze gaf het haar moeder mee ‘op haar reis naar boven’. De vraag of iemand die overleden

²² Zie bijlage I, pagina 75 en verder.

is nog wel in straat is iets te horen, is voor de respondent volstrekt niet aan de orde. Ze is ervan overtuigd dat haar moeder iets van de muziek meekrijgt – een overtuiging die de muziek haar betekenis geeft. Deze betekenis die het lied krijgt, onttrekt zich aan de rationaliteit van de beleefde werkelijkheid en voegt zich in het onbekende, in een geheel andere werkelijkheid, waarop een (soms troebel) zicht ontstaat wanneer de dood van een geliefde zich aandient.

Dit zicht, deze onbekende werkelijkheid lijkt zich ook in casus 2 te openbaren. De ouders vinden vertroosting in de overtuiging dat hun overleden kind in de hemel is. Het liedje ‘Tears in heaven’ stelt deze andere werkelijkheid present. Of de hemel werkelijk bestaat, is een vraag die door de ouders wordt overgeslagen. Hun vraag is veeleer “Zou ons kind ons nog (her)kennen als wij zelf in de hemel komen?”. Vergelijkbaar is de betekenis van het liedje ‘Holy Father’, waarin de hoofdpersoon verwacht uiteindelijk veilig in de armen van Jezus te mogen liggen. Voor de moeder van de overledene is dit reële toekomst. In haar moeilijkste momenten verbeeldt zij zich dat zij zelf ook veilig in Jezus armen ligt, maar tegelijkertijd zegt ze: “Je weet dat dat niet kan.” Ze realiseert zich dat ze verder moet met haar leven. Het beeld van het liggen in Jezus’ armen, dat zich onttrekt aan de rationaliteit van de beleefde werkelijkheid, is voor haar een eschatologische realiteit. De beleefde werkelijkheid en het geheel andere, waar het in Jezus’ armen liggen deel van uitmaakt, interfereren met elkaar.

In de derde casus is het onbekende in zekere zin expliciet aan de orde. Het liedje ‘Dad’ is een product (en waarschijnlijk ook een producent) van vragen die opkomen als men een dierbare aan de dood verliest. De eerste strofe van het lied is gebaseerd op feitelijkheden die rationeel te verklaren zijn. De tweede strofe gaat op dezelfde wijze verder, maar eindigt met een verwijzing naar het onbegrijpelijke, het vreemde, het geheime: “Life is looking like a game that no one can explain.” Het refrein is een directe vertolking van de vraag naar het onbekende, naar dat wat groter is dan de respondent kan vatten.

In de zevende casus blijkt de betekenis van het gekozen lied eveneens te raken aan het andere, aan iets dat groter is dan mensen kunnen begrijpen. Met name de tekst van de laatste strofe verwijst naar deze andere werkelijkheid: “Und die Seele unbewacht, will in freien Flügen schweben, um im Zauberkreis der Nacht tief und tausendfach zu leben.” Wat hier met de ziel gebeurt, is niet rationeel te vatten. Het speelt zich duidelijk af buiten de werkelijkheid van het hier en nu waarin de respondent zich bevindt. Er is sprake van een nieuwe, zelfstandige realiteit, die zich onttrekt aan beschrijving. Met de woorden van de respondent: “Het lied transcendeert.”

Vraag 6: In welke mate is er sprake van inculturatie van de muziek in de liturgie, of liever: welke dynamiek is tussen cultus en cultuur aanwijsbaar?

De wisselwerkingen tussen cultus en cultuur laten zich op grond van de interviews in vier categorieën indelen.

1. Een bestaand muziekstuk wordt onveranderd ingebracht in de cultus. Hiervan is sprake in zeven van de dertien muziekstukken uit ons onderzoek, te weten bij ‘That old feeling’ (casus 1), ‘Tears in heaven’ (casus 2), ‘Als ik straks dood ben’ (casus 4), ‘Wonderful world’ en ‘Now is the hour’ (casus 5), ‘Toen ik je zag’ en ‘De wens’ (casus 6).
2. Een bestaand muziekstuk wordt onveranderd ingebracht in de cultus en krijgt daardoor een religieuze betekenis toegekend. Hiervan is bij drie muziekstukken sprake: ‘Fragile’ (casus 2), ‘Gracias a la vida’ (casus 4) en ‘Beim Schlafengehen’ (casus 7).
3. Een bestaand muziekstuk wordt bewerkt met het oog op gebruik in de cultus. Dit is het geval bij ‘Holy Father’ (casus 2, waarbij het oorspronkelijke ‘Mother’ in het gehele lied consequent door ‘Father’ vervangen is) en ‘Get here’ (casus 7, waarin de zoon een vrije improvisatie op het nummer speelt).

4. Een muziekstuk wordt gecreëerd met het oog op mogelijk gebruik in de cultus. Dit komt in ons onderzoek éénmaal voor, namelijk bij het liedje ‘Dad’ (casus 3).

We zien dat meer dan de helft van wereldlijke muziekstukken onveranderd wordt ingevoegd in de uitvaartliturgie. De andere helft wordt ofwel aangepast/gecreëerd aan gebruik in de cultus of krijgt onder invloed van de cultus een religieuze betekenis toegekend. De verbinding met andere liturgische onderdelen van de dienst is onafhankelijk van de manier waarop muziekstukken gebruikt worden. Wanneer een muziekstuk wordt aangepast voor gebruik in de liturgie, houdt dat niet automatisch in dat deze muziek door voorganger, musicus of nabestaanden in verband wordt gebracht met de liturgische context. Andersom betekent het onveranderd inbrengen van een muziekstuk niet dat men deze muziek op zichzelf laat staan en niet probeert een link te leggen met andere liturgische onderdelen, zoals bijvoorbeeld een schriftlezing.

4.2.2 Muziek in de kerk

Vraag 1: Welke opvattingen hebben de betrokkenen omtrent de kwaliteiten van deze uitvaartliturgie en wie stelt deze kwaliteiten uiteindelijk vast?

Uit de verhalen van de respondenten wordt niet altijd duidelijk welke verwachtingen zij zelf koesteren ten aanzien van de uitvaartliturgie. Op grond van de interviews en de karakters van de orden van dienst zijn twee hoofddoelen te onderscheiden: die van *gedachtenis aan* de overledene (casus 1, 5, 6 en 7) en die van *afscheid nemen van* de overledene (casus 2, 3 en 4). Deze doelen verschillen van elkaar in de mate van ‘aanwezigheid’ van de overledene: in een afscheidsdienst is de overledene aanwezig als persoon van wie afscheid genomen wordt. Soms wordt de overledene dan ook toegesproken. In een gedachtenisdienst is het lichaam van de overledene weliswaar aanwezig, maar is de levende persoon zelf afwezig. De nabestaanden staan als het ware al ‘met lege handen’. Een voorbeeld van een uitvaartliturgie met als doel het afscheid nemen van de overledene is casus 2. Het kindje is na zeven dagen gestorven. Veruit de meeste aanwezigen hebben haar nooit levend gezien. Zij verwachtten op kraamvisite te gaan, om het meisje welkom te heten, maar in plaats daarvan zaten zij nu bij de uitvaart van het meisje om afscheid van haar te nemen. Van een echte gedachtenis van haar korte leven kon nauwelijks sprake zijn. De verbijstering over het overlijden was nog te groot, het meisje zelf was nog te zeer aanwezig (dat haar dode lichaam tijdens de uitvaartdienst in een open reiswieg werd binnengebracht en al die tijd open voorin de kerk gestaan heeft, zal daar zeker aan hebben bijgedragen).

Wie de kwaliteiten van de uitvaartliturgie aanduidt, is afhankelijk van de mate waarin de nabestaanden actief participeren in de voorbereiding van de dienst. Wanneer de respondenten matig tot zeer matig kerkelijk betrokken zijn, zoals in de casussen 1 en 5, laten zij zich – als daar door de voorganger niet naar gevraagd wordt – nauwelijks uit over een eventueel doel van de uitvaartliturgie. In de genoemde gevallen heeft de predikant bepaald dat de gedachtenis de voornaamste kwaliteit van deze uitvaartdiensten was. In casus 6 had het gezin waar de overledene deel van had uitgemaakt, duidelijke opvattingen omtrent het doel van de uitvaartliturgie: het zou een gedachtenis worden van de overledene voor de nabestaanden. De betreffende predikant, voor wie de uitvaartliturgie onder andere het doel heeft de overledene voor het aangezicht van God te brengen, heeft hier met de familie over gesproken. In deze casus was duidelijk sprake van een interferentie van doelen: de gelijktijdigheid van deze doelen werkten op elkaar in en konden

elkaar zo versterken. Dergelijke ‘onderhandelingen’ over de doelen van de uitvaartliturgie vonden ook plaats in de casussen 4 en 7.

Vraag 2: Hoe komt de beslissing over functies en stijlen van de muziek in de uitvaartliturgie tot stand?

Wie de muziekkeuze bepaalt, bepaalt ook de functies daarvan in de uitvaartdienst.²³ Deze functies kunnen direct samenhangen met en zullen soms zelfs voortvloeien uit de kwaliteiten van de uitvaartliturgie. In de casussen 2, 4 en 6 is hiervan sprake. In de tweede casus spreekt de moeder van een waardig afscheid voor haar dochter. Passende muziek maakt de dienst mooi, aldus de respondent, en dit draagt bij aan de waardigheid van het afscheid. Het afscheidslied en de hommage aan het leven uit de vierde casus hangen samen met het afscheid nemen van de overledene. Uit de zesde casus wordt duidelijk dat de ouders de muziek gekozen hebben met het oog op het doel van de uitvaartliturgie: het oproepen van een beeld van de overledene draagt bij aan de gedachtenis van hun dochter.

De stijl van de muziek is meestal gegeven met de keuze voor een bepaald lied (casussen 1, 4 en 7). Ook de keuze voor een koor kan invloed hebben op de stijl van de muziek, zoals in casus 2: daar wordt aangesloten bij het repertoire van het koor. Wanneer een lied speciaal voor de overledene geschreven wordt, zoals in de derde casus, speelt de eigen stijl van de componist een rol. In één geval zien we dat gekozen wordt voor een bepaalde uitvoerende en zijn/haar stijl (Louis Armstrong en Vera Lynn, casus 5). Pas na de keuze voor een stijl die voor de respondent en haar overleden echtgenoot verbonden is met de oorlogsjaren en hun jeugd, is gekozen voor twee liedjes in die stijl. In casus 6 hebben de ouders er bij de keuze van de muziek rekening mee gehouden dat de stijl zonder al te veel problemen in een kerk kon klinken (‘niet te heftig’).

Vraag 3: Welke theologische overwegingen spelen in de muziekkeuze een rol?

In twee van de zeven casussen (1 en 6) spelen theologische overwegingen in de muziekkeuze überhaupt geen rol. In twee andere casussen (3 en 5) is in de muziek het zielenheil van de overledene respectievelijk het leven na de dood aan de orde. Verder spelen in de gekozen wereldlijke muziek theologische overwegingen als het geschenk van het leven (vanuit eschatologisch perspectief, casus 4), hoop (uitlopend op het licht van de Morgenster, casus 2), de overtuiging dat de dood het laatste woord niet heeft (casus 2) en ervaring van transcendentie (casus 7) een rol.

Vraag 4: In hoeverre speelt kerkmuzikale traditie een rol in de keuze van de muziek?

In casus 2 behoort het gebruik van de zogenaamde ‘wereldlijke’ muziek tot de plaatselijke kerkmuzikale traditie, namelijk die van het gospelkoor. In de overige casussen blijkt de kerkmuzikale traditie bij de keuze van de zogeheten wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie niet of nauwelijks een rol te spelen. De muziek wordt zonder onderscheid gehanteerd.

²³ Zoals reeds eerder gezegd kan van *de* functie van muziek onzes inziens nauwelijks gesproken worden. Muziek heeft in al onze casussen meer dan één functie, hoewel deze niet allemaal van even groot gewicht zijn.

Naast de gekozen wereldlijke muziek klinken in de casussen 1 en 5 geluidsopnamen van ‘officiële kerkmuziek’: ‘Wat de toekomst brengen moge’ en een toonzetting van ‘Ave Maria’. Het betreft in beide gevallen uitvaartdiensten vanuit een verzorgingstehuis onder leiding van de daaraan verbonden pastoraal werker. Daar wordt door de aanwezigen in het geheel niet gezongen, dus ook in die zin wordt er geen onderscheid gemaakt: men maakt voor het kerklied geen uitzondering.

Muziek uit de kerkelijke traditie functioneert in de casussen 3, 4, 6 en 7 probleemloos naast muziek die niet specifiek voor liturgisch gebruik geschreven is: men luistert zonder moeite eerst naar een door een koor uitgevoerd motet, vervolgens naar een cd-opname van een ‘wereldlijk’ lied om dan met evenveel overtuiging liederen uit de officiële kerkelijke bundels (Liedboek voor de Kerken, Zingend Geloven, etcetera) te zingen. De muziek wordt dus zonder onderscheid gehanteerd. De genoemde casussen onderstrepen het belang van en rechtvaardigen een brede definitie van liturgische muziek: het is niet nodig en zelfs onvruchtbaar om nog langer onderscheid te maken tussen ‘liturgische muziek’ en ‘niet-liturgische’ of zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek.

4.2.3

Muziek als onderdeel van het afscheidsritueel

Vraag 1:

In hoeverre spelen de volgende kenmerken van rituelen een rol in de betekenisgeving van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie: bemiddeling van het verleden, verdichtende functie, ontlastende en kanaliserende functie, expressieve, therapeutische en sociale dimensie?

De wereldlijke muziek uit ons onderzoek heeft in veel gevallen meer dan één rituele dimensie.²⁴ De kanaliserende dimensie komt het meest voor: tienmaal, direct gevolgd door de expressieve functie van muziek: negen keer. Zevenmaal is sprake van bemiddeling van het verleden door muziek: een vertrouwd lied uit het verleden maakt de overgang naar een nieuwe toekomst mogelijk. Dit is bijvoorbeeld het geval met het lied ‘Gracias a la Vida’ uit casus 4 en de muziek van Louis Armstrong en Vera Lynn uit casus 5. Bij vier van de dertien muziekstukken heeft muziek eveneens een sociale functie, in die zin dat zij mensen samenbindt.²⁵ Van een verdichtende dimensie is tweemaal sprake: het laten klinken van deze wereldlijke muziek werd niet verwacht en riep daardoor een zekere mate van vervreemding op, waardoor de muziek op bijzondere wijze de aandacht op zichzelf vestigde. Daardoor werd participatie aan de verder reikende, andere werkelijkheid gewekt. Dit was het geval in casus 6, waarbij de muziek die de overledene voor haar werk gebruikte, werd afgedraaid in de kerk. De wens (uit het lied met de gelijknamige titel) om altijd maar verder te willen, de wens naar het onbekende dat altijd beter lijkt, klinkt in een vreemde context, vestigt daarmee de aandacht op zichzelf en krijgt ineens een andere betekenis. Een betekenis die participeert in de onbekende, andere, verderreikende werkelijkheid dan het gewone, het alledaagse.

Volgens sommige respondenten is de door hun gekozen wereldlijke muziek een symbool: ‘voor m’n moeder’ (casus 1), ‘voor de liefde voor m’n vader’ (casus 3), ‘voor de boodschap die zij wilde uitdragen’ (casus 4). In de casussen 1 en 4 kan de gekozen muziek daadwerkelijk als een symbool

²⁴ Zie voor een helder overzicht van de verschillende rituele dimensies bijlage III, tabel 3.

²⁵ Vergelijk paragraaf 4.2.1, vraag 4 en bijlage III, tabel 1.

omschreven worden, in de derde casus is het liedje een afspiegeling of uiting van de liefde van de respondent voor haar vader. Het is geen symbool volgens de definitie die wij in deze scriptie hanteren. In één casus noemt de respondent zelf de muziek geen symbool, maar blijkt uit zijn uitleg over wat de muziek dan wél is en doet, dat zij voor hem wel degelijk als een symbool functioneert:

“Het [lied Beim Schlafengehen, MK] brengt (...) stemmingen onder woorden die we de laatste tijd heel veel met elkaar gedeeld hebben. Stemmingen die gekleurd worden door afscheid nemen, langzaam beengaan en er toch vrede mee hebben...” (casus 7)

Vraag 2: In hoeverre gaat het bij wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie om een handeling?

Hoewel de respondenten bij twaalf van de dertien muziekstukken actief naar de muziek geluisterd hebben, kan toch niet direct van een handeling gesproken worden. In de ene casus waarin de respondent zelf gemusiceerd heeft, is uiteraard wel sprake van een handeling. De respondent onderstreept in het interview overigens het belang van dat handelen:

“...om er te zijn en je niet te verstoppen. Zéker niet als je iets waardevols te zeggen hebt. Dat is zo belangrijk en zo ont-zet-tend veel waard. Om iets te doén, vooral in deze tijd waarin alles instant en non-creatief gebeurt. (...) Ik heb natuurlijk wel makkelijk praten, want het is mijn vak, maar ik kan het iedereen aanraden om iets te doen.” (casus 3)

Vraag 3: In welke mate worden de meerlagigheid en meerduidigheid van de uitvaartliturgie ook van belang geacht voor de muziek?

In drie van de zeven interviews (casus 1, 5 en 6) blijft onduidelijk of de respondenten belang hechten aan een eventuele diepere laag in muziek of tekst. Uit de overige vier interviews blijkt dat de respondenten de meerlagigheid en meerduidigheid van de muziek wel degelijk van waarde achten. In die gevallen wordt manifest dat muziek een cluster aan betekenissen bevat (door respondenten vaak aangeduid als ‘extra dimensie’ of ‘de muziek wordt inhoudelijker’). Dan wordt wederom duidelijk dat de betekenis van een bepaald lied niet vastligt, maar dat betekenissen tot stand komen. Ook de respondenten refereren in de interviews aan dat gegeven:

“Doordat de muziek in deze dienst geklonken heeft, besef je beter wat die teksten betekenen. Of beter: je hebt een duidelijk besef van wat die teksten voor jón betekenen, want er ligt geen absolute betekenis.” (casus 2)

“Het lied ‘Beim Schlafengehen’ roept haar [de overledene, MK] in deze dienst in herinnering omdat ze dit mooi vond, het vertelt een verhaal dat aansluit bij haar sterven en de wijze waarop dat gegaan is. En er zit een opening in: het is niet een afgesloten geheel, er zit een soort verwijzing in. Die neemt je in het ‘schweben’ als het ware mee. Niet zo expliciet ergens naartoe, maar wat hier in die kist ligt is niet het laatste woord... Maar wat dan wél precies? Dat laten we open en we hebben er ook geen behoefte aan om dat te zeggen.” (casus 7)

“Dus de betekenis van de vraag in het liedje blijft open, het blijft een beetje tussen verschillende opvattingen van wat er na de dood gebeurt inzitten. Je hoort wel eens van bijna-dood-ervaringen, van een tunnel met heel veel licht, nou dat komt erin voor. En aan de andere kant een heel naïeve, letterlijke vraag: heb je God

gezien? Heb je met hem gesproken? Ik heb dat er niet met opzet in gestopt – voor mijn part kon het allemaal tegelijk gebeurd zijn.” (casus 3)

“Het is dieper geworden. Je mist al langer van te voren (...) de kern van de boodschap en waar het over ging. Dat heeft zich verdiept, dat heeft wel een extra dimensie gekregen. Het lied heeft daardoor meer inhoud gekregen, ja, de boodschap is in die zin inhoudelijker geworden.” (casus 4)

Vraag 4: Hoe is de betekenisgeving van wereldlijke muziek afhankelijk van de context (uitvaartdienst, afscheid, verdriet, etcetera)?

De betekenissen die aan de wereldlijke muziek worden toegekend, worden in hoge mate door de context bepaald.²⁶ De volgende aspecten van de context zijn in onze casussen aanwijsbaar: dood (negenmaal), afscheid nemen (zevenmaal), verdriet (zesmaal), uitvaartliturgie (vijfmaal), omgeving (van het verpleegtehuis, eenmaal), bitterheid (eenmaal).

Vraag 5: Is er bij het uitvoeren van de muziek sprake van een goede performance? In welke mate wordt een goede performance door de betekenisgevers van belang geacht?

In de casussen waarin de muziek vanaf een cassettebandje of cd heeft geklonken, kan zonder twijfel gesproken worden van een goede opname van de uitvoering van de muzikanten (anders worden ze niet op de markt gebracht). Van vier van de vijf muziekstukken die live zijn uitgevoerd, is bekend dat sprake was van een goede performance. Over de goede verstaanbaarheid van de muziek en het belang daarvan heeft slechts één respondent zich tijdens het interview uitgelaten:

“Op de avond voor de begrafenis heb ik gezegd: ‘Ik wil horen hoe het is, want als die muziek slecht klinkt, dan wil ik het gewoon niet’. Toen zijn we gaan kijken, nou het was echt verschrikkelijk. Toen zei ik: ‘Als het zo moet, dan doen we het dus niet.’” (casus 6)

Drie respondenten hebben expliciet iets over de performance opgemerkt. Opvallend is dat twee van hen goede performance als eis stellen (casus 6, zie het citaat hierboven en casus 7), terwijl de derde respondent (die nota bene zelf singer/songwriter van beroep is) geen of nauwelijks belang aan een perfecte uitvoering lijkt te hechten.

“Laat zien wat je kan en wees niet bang dat het niet helemaal perfect is, dat doet er niet toe.” (casus 3)

²⁶ Vergelijk vraag 3 van paragraaf 4.2.3.

Deel III THEORIE

Hoofdstuk 5 Theoretische reflectie

5.1 Inleiding

De analyse van de onderzoeksresultaten heeft ons informatie opgeleverd, die we in dit hoofdstuk betrekken op de in hoofdstuk 2 besproken theorie. Dit doen we concreet door met onze resultaten de toetsprincipes van Bubmann te testen. Hierbij komt ook deelvraag 4 aan de orde, namelijk de vraag naar externe ‘geldigheid’ van onze bevindingen: kunnen vanuit de uitkomsten van het onderzoek lijnen worden doorgetrokken naar de liturgie in het algemeen en de rol die wereldlijke muziek daarin zou kunnen spelen (5.2)? Vervolgens toetsen we de hypothesen die we in hoofdstuk 2 hebben opgesteld (5.3). Tot slot formuleren we aan de hand van de besproken toetsprincipes en onze eigen hypothesen in de laatste paragraaf conclusies en aanbevelingen (5.4), om zo te komen tot voorlopige theorievorming die kan leiden tot zinvol gebruik van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie (deelvraag 5). Daarmee is ook de probleemstelling van deze scriptie beantwoord.

5.2 Toetsprincipes en externe geldigheid

Nu we zelf empirisch onderzoek verricht hebben en de uitkomsten daarvan geanalyseerd zijn, bekijken we de eerder genoemde toetsprincipes van Bubmann, die hij opstelde met het oog op criteria voor liturgische muziek. We herhalen zijn principes hier en bespreken ze vervolgens kort.

Toetsprincipe 1: Liturgische muziek zal zich bij voorkeur oriënteren op de samenhang van de gemeente. De gemeentezang is een samenspel tussen individualiteit en collectiviteit. Zelf zingen in de gemeente veronderstelt ook altijd een opgaan in het geheel van de gemeente. Uit een veelvoud van verschillende stemmen vormt zich de ‘klinkende gemeente’.

Muziek heeft verschillende (al dan niet rituele) kwaliteiten, zo constateerden we in hoofdstuk 4.²⁷ Wanneer Bubmann stelt dat liturgische muziek zich *bij voorkeur* op de samenhang van de gemeente oriënteert, heeft hij vooral de sociale functie ervan in beeld: muziek bindt mensen samen, muziek creëert een gemeenschap. (Vermoedelijk heeft hij de verzamelde gemeente op zondagmorgen in gedachten.) Wat hij vervolgens zegt over alleen en/of samen zingen duidt aan hoezeer liturgie – en dus liturgische muziek – voor hem een sociologische, gemeente-opbouwkundige en ecclesiologische zaak is.

Toch is Bubmanns benadering om twee redenen te eenzijdig. In de eerste plaats gaat hij er klaarblijkelijk vanuit dat er in de liturgie a priori sprake is van een verzamelde *geloofsgemeenschap*. Dit is lang niet altijd het geval, zeker niet bij casualia: vaak betreft het daar een verzameling mensen die zelden een kerk van binnen zien en die niet mee willen of kunnen zingen. Deze mensen komen vaak niet om vorm te geven aan hun eigen geloof, maar omdat een familielid vanuit de kerk begraven wordt, omdat vrienden hebben besloten ook in de kerk te trouwen of

²⁷ Vergelijk ook de tabellen in bijlage III.

omdat een neefje op een zondagnamiddag door zijn ouders in de doopkapel van een kerk ten doop gehouden wordt en zij daarbij uitgenodigd zijn. Of we in deze gevallen van een geloofsgemeenschap kunnen spreken is een vraag.

In de tweede plaats kan muziek meerdere kwaliteiten toegekend krijgen, waarbij lang niet altijd een *live* uitvoering nodig is, laat staan samenzang. Het lied ‘Gracias a la vida’ bijvoorbeeld had een belangrijke plaats in de uitvaartliturgie van casus 4: het klonk tijdens het uitdragen van de kist, hetgeen een krachtig ritueel opleverde. Dit lied had drie functies: een kanaliserende en expressieve functie en die van bemiddeling van het verleden. Het had in deze dienst eenvoudigweg niet door allen gezongen moeten en kunnen worden. In de eerste plaats zou dat de concentratie op het ritueel ontkracht hebben. In de tweede plaats zou het waarschijnlijk praktisch slecht haalbaar zijn, omdat velen moeite zouden hebben met de tekst en de onbekende, ritmisch lastig melodie. Aan de eis van goede performance van het ritueel zou bij samenzang door de gemeente eenvoudigweg niet voldaan kunnen worden.

Dit is slechts een voorbeeld waarmee we willen aangeven dat Bubmann zowel de casualia als sommige muziek tekort doet wanneer hij stelt dat liturgische muziek zich bij voorkeur zal oriënteren op de samenzang van de gemeente.

Toetsprincipe 2: Christelijk leven kan slechts bestaan in de veelvoud van ontelbare biografieën van mensen. Omdat het christelijk leven verschillende culturele uitingen kent, moet er plaats zijn voor vele vormen van vroomheid en van stijlen in de liturgische muziek. Er moet dan ook geen eenheidsstijl, zoals het gregoriaans of een popstijl, worden nagestreefd.

Het pleidooi voor vele vormen van vroomheid en stijlen in liturgische muziek verdient, met name voor wat betreft de casualia, grote bijval: muziek is daar bij uitstek verbonden met biografieën van mensen.²⁸ De ontelbaarheid van de biografieën van mensen, waar het christelijk leven volgens Bubmann uit bestaat, wordt onderstreept door het feit dat een predikant bij iedere uitvaartdienst met een unieke situatie van doen heeft. De aandacht voor (het belang van) veelvormigheid in de liturgie schept ruimte voor nabestaanden om eigen muziek in te brengen, die de uniciteit van deze overledene en deze dienst uitdrukken. Dat dit vaak wereldlijke muziek zal zijn, hoeft niet te verbazen en zal ook niet snel moeten worden ontmoedigd of verboden. Het biedt namelijk een kans: wanneer men wereldlijke muziek die wellicht niet direct voor de hand ligt, de liturgie binnenbrengt, ontstaat de mogelijkheid dat de liturgische context de betekenisgeving beïnvloedt en de muziek een religieuze betekenis krijgt toegekend. Andersom kan de muziek missionaire kracht krijgen wanneer zij in de liturgie wordt ingebed. Een voorbeeld van deze dynamiek vinden we in het romantische lied ‘Beim Schlafengehen’ uit casus 7.

Toetsprincipe 3: Cultuurbepaalde liturgische vormen zijn variabel: bij de keuze voor een bepaalde liturgische vorm moet men rekening houden met de vele *milieugeprägte* receptie- en begripsspatronen van de beoogde aanwezigen. Anderzijds moeten die door cultuur bepaalde liturgische vormen zich ook aanpassen aan de claim van het evangelie cultuur te overstijgen. In

²⁸ Bubmanns stelling dat het christelijk leven verschillende culturele uitingen kent, gaat ons nog niet ver genoeg: onzes inziens kent het leven (in het algemeen) verschillende culturele uitingen, waarvan sommige als christelijk kunnen worden aangemerkt.

de liturgie mag geen enkel ‘milieu’ worden uitgesloten door de keuze van bepaalde culturele expressiemiddelen. De liturgie is juist ook een ontmoetingsplek van culturele uitingen: het is een plek voor *Lernerfabringen*. Het is dus niet wenselijk de liturgische cultuur op te delen in doelgroepen.

Aan het principe dat Bubmann hier formuleert, lijkt bij de casualia vrij eenvoudig vastgehouden te kunnen worden: de nabestaanden die wereldlijke muziek voor een uitvaartdienst uitzoeken en dus voor een bepaald cultureel expressiemiddel kiezen, doen dat met het oog op (het leven van) de overledene. De keuze voor dit expressiemiddel geldt alleen deze gelegenhedienst. De liturgie is in dit ene geval nauwelijks een ontmoetingsplek van culturele uitingen – daarvoor verschilt het karakter van de gelegenhedienst teveel van de eredienst op zondagmorgen. De bijzondere gelegenheid (een overlijden, een huwelijk, etcetera) eist een belangrijk deel van de aandacht van de dienst op, anders gezegd: de context kleurt de liturgie. In de uitvaartliturgie is het vooral het aspect van de gedachtenis dat nadruk krijgt. Daardoor – en dat maakt het principe van Bubmann in het bijzonder relevant – ligt het gevaar op de loer dat gelegenhediensten eenzijdig gericht zijn op de overledene en er nauwelijks nog ruimte is voor een ander ‘geluid’. Een aardig voorbeeld van het rekening houden met verschillende milieus geeft casus 6 waarin de ouders van de overledene besloten muziek van hun overleden dochter te laten horen (mede met het oog op de vrienden van hun dochter die nooit in de kerk komen), maar wel op een manier die zij zelf in de kerkdienst vonden passen: “Voor ons moet het toch wel een beetje harmonieus kunnen zijn. Dat je daar niet de kerk uitdendert. (...) Niet te heftig.”

Toetsprincipe 4: De veelvoud aan kwaliteiten van liturgische muziek mag niet willekeurig of bij voortduring worden ingeperkt: natuurlijk kunnen bepaalde aspecten meer nadruk krijgen in de liturgie, maar ten diepste heeft muziek doxologische, transcendentie-ontsluitende, verkondigende, gemeenschapstichtende, vormende, zielzorgende én diaconale aspecten.

Dit principe is zeer behartenswaardig. De kritiek op het eerste toetsprincipe (eenzijdige nadruk op het sociale, gemeenschapstichtende aspect van liturgische muziek) gaat hier niet op – er wordt van een veelvoud aan kwaliteiten gesproken. De genoemde kwaliteiten zijn zonder meer van toepassing op de kerkliederen in de zondagse eredienst van de gemeente. De vraag is: zijn ze ook aan de orde bij wereldlijke muziek in gelegenhediensten? Wereldlijke liederen zullen niet altijd doxologische aspecten hebben, maar een lied kan in een bepaalde situatie wel pastorale kwaliteiten blijken te hebben. Daarmee komen we bij een belangrijke notie: een lied kan een bepaalde kwaliteit toegekend krijgen, doordat het in een zekere situatie gaat functioneren. Het is wederom de context die de betekenis meebepaalt. Wie op een stralende zomerdag in de file rijdt, de radio aanzet in de hoop op verkeersinformatie en ‘Tears in Heaven’ hoort, geeft daar een andere betekenis aan dan wie voor dit lied kiest in de uitvaartdienst van zijn overleden dochttertje, erop vertrouwend dat haar opa en oma zich in de hemel over haar zullen ontfermen. De betreffende ouders (casus 2) ontleenden troost aan dit liedje – hoewel ze het liedje al veel langer kenden, kreeg het in deze situatie plotseling een pastoraal aspect.

Toetsprincipe 5: Geestelijke muziek dient de complexiteit van het christelijke leven in al zijn facetten te weerspiegelen. Zij moet die complexiteit dan ook bewaren: de blik mag niet teveel gericht worden op een bepaalde stijl

van liturgische muziek, zoals ook de bijbel de verschillende facetten van het leven met elkaar in verband brengt.

Wat is geestelijke muziek? In de lijn van de tot nu toe gevolgde redenering moeten we constateren dat wereldlijke muziek onder invloed van de context ook geestelijke betekenissen kan verwerven. Valt het onderscheid tussen geestelijke en wereldlijke muziek weg, dan werpt dat plotseling een heel ander licht op dit toetsprincipe. Dat de blik niet teveel gericht mag worden op een bepaalde stijl van liturgische muziek kan dan ook betekenen: niet eenzijdig gebruik maken van speciaal voor de liturgie geschreven kerkliederen, niet alleen uit de geijkte kerkliedbundels zingen, maar ook: meer begeleidingsinstrumenten dan alleen het orgel. Want waarom zou de complexiteit en diversiteit die voor de muziekstijl geldt, niet gelden voor de uitvoeringswijze? Wanneer we de fantasie de vrije loop laten, biedt dit principe van Bubmann een enorm scala aan mogelijkheden voor liturgische muziek: de didgeridoo als begeleidingsinstrument, de klacht van Job op zingende zaag, 'I don't know how to love him' (uit de rockopera Jesus Christ Superstar) op mondharmonica in een vesper in de Stille Week, 'Un-break my heart' van Toni Braxton als Beklag Gods, etcetera. Misschien worden dan de verschillende facetten uit het leven wel optimaal met elkaar verbonden. De bepleite variatie geldt overigens zowel op macro-, meso- als microniveau: voor het geheel van alle gevierde liturgie, voor het geheel van casualia of de hoofddiensten op zondagmorgen en voor die ene uitvaartliturgie of trouwviering. De complexiteit van het (christelijk) leven geldt overal, dus mag van harte in elke viering weerspiegeld worden in de keuze van muziek. Waarom zou de pick 'n mix-tendens uit de hedendaagse samenleving buiten de kerk moeten blijven? Ook hier valt de dynamiek tussen cultus en cultuur nog te verlevendigen.

5.3 Hypothesen

Hypothese 1: De cultuur reikt in de cultus bij casualia de muzikale canon aan.

De interviews tonen genoegzaam aan dat het bij de casualia inderdaad de cultuur is, die de muzikale canon aanreikt. De wereldlijke muziekstukken die gekozen zijn, functioneerden op één na (de casus waarbij het lied speciaal voor de overledene geschreven werd) op een of andere manier al in het leven van de overledenen en hun dierbaren. Elke cultuur heeft haar eigen muziek: 'Gracias a la Vida' maakt deel uit van de Latijns-Amerikaanse cultuur, 'De wens' en 'Toen ik je zag' hebben beiden een eigen plek in de cultuur van het Nederlandstalige lied, het nummer 'Dad' maakt inmiddels deel uit van een solo-album met Engelstalige ballads, etcetera. De dynamiek tussen cultus en cultuur is er bij de casualia in gelegen dat elke cultuur haar eigen muziek heeft, maar de grens van die cultuur overschreden wordt wanneer de muziek een plek krijgt in de cultus en de cultus een plek krijgt in de muziek(cultuur) en de betekenisgeving van muziek. Cultus en cultuur gaan onherroepelijk met elkaar in gesprek. In het nieuwe systeem van betekenisgeving komen oude betekenissen mee: aan het scala van betekenissen worden nieuwe toegevoegd. Zo interfereren de verschillende betekenisssystemen én veranderen cultus en cultuur onder invloed van elkaar.

Hypothese 2: Bij casualia moet de verzamelde gemeente omschreven worden als een seculier gezelschap.

Dit is een wellicht wat boude hypothese die toch enige verdediging verdient. Zij is namelijk geen weerspiegeling van een pessimistische visie op de kerk, voortvloeiend uit een gevoel van onbehagen over de voortgaande ontkerkelijking. Zij is een denkoefening die de dynamiek tussen cultus en cultuur kan versterken. Wanneer we er namelijk vanuit gaan dat deze hypothese beantwoordt aan een werkelijkheid, heeft dat gevolgen voor de manier waarop liturgische keuzes gemaakt worden. Een predikant die in de kerk een seculier gezelschap tegenover zich vindt, kiest andere woorden, andere teksten en andere muziek dan wanneer het een geloofsgemeenschap betreft. Hij of zij zal proberen nóg nauwer aan te sluiten bij de belevingswereld van zijn hoorders dan op zondagmorgen en zal waarschijnlijk pogen aan te knopen bij verschillende (in ieder geval ook andere dan christelijke) betekenisystemen en culturele uitingsvormen. Zo kan er in de gelegenhedienst een wisselwerking tussen cultus en cultuur tot stand worden gebracht, waarbij de binnenkerkelijkheid die de zondagse eredienst soms kenmerkt schril afsteekt. Zo bezien biedt de onderhavige hypothese dus een keur aan kansen.

Hypothese 3: De liturgische/kerkelijke setting is een factor die voor nabestaanden (in meer of mindere mate) van belang is bij de wereldlijke muziekkeuze in de uitvaartliturgie.

Opvallend is dat er veel factoren van invloed zijn op de keuze van wereldlijke muziek, maar dat de liturgische setting voor nabestaanden nauwelijks een rol lijkt te spelen. In ons onderzoek bleek slechts in één casus de liturgie een factor van betekenis te zijn in de keuze van de wereldlijke muziek, namelijk bij de respondent die de eis formuleerde dat het “toch wel een beetje harmonieus [moest] kunnen zijn. Dat je daar niet de kerk uitdendert...” Deze derde hypothese strookt dus met de eerste, dat de cultuur de muzikale canon aanreikt, niet de cultus. Tegelijkertijd constateren we in een aantal van onze casussen dat de overige muziek (naast de wereldlijke liederen) genomen is uit de officiële kerkelijke bundels. We stellen inmiddels dus vraagtekens bij het scheiden van de betekenis van wereldlijke en kerkelijke muziek, maar constateren tevens dat er bij de muziekkeuze ook geen onderscheid wordt gemaakt tussen ‘wereldlijk’ en ‘kerkelijk’ repertoire. Gebruik van het ene repertoire sluit niet uit dat ook uit het andere repertoire wordt geput. De liturgische setting is dus niet van belang in die zin dat men daarom het zogenaamd wereldlijke repertoire uitsluit.

Hypothese 4: De liturgische/kerkelijke context stuurt de betekenis van de muziek in de richting van afscheid.

Hoewel, zoals we bij de derde stelling zagen, de liturgische setting bij *keuze* van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie nauwelijks een rol speelt, is deze wel degelijk van invloed op de *betekenis* ervan. Men kan echter niet zeggen dat de liturgische setting de betekenis van de muziek per definitie richting afscheid stuurt. (Het afscheid wordt hoe dan ook gevoeld, los van welke betekenis dan ook.) Er kunnen nog talloze andere betekenissen aan de muziek worden toegekend, die gekleurd worden door verdriet, of door de onrechtvaardigheid van deze dood, etcetera. Het lied ‘Tears in heaven’ bijvoorbeeld krijgt in casus 2 veel meer een eschatologische betekenis, dan een betekenis die met afscheid samenhangt. We dienen deze hypothese vanwege haar eenzijdigheid dus te verwerpen.

Hypothese 5: Het verschil in karakter van de eredienst op zondagmorgen en dat van de casualia is daarin gelegen dat de eerste zich met name kenmerkt door ‘doxa’, de tweede door ‘gedachtenis’.

Deze hypothese is een aardig gedachte-experiment, maar kan niet worden geverifieerd met ons empirisch onderzoek. In de eerste plaats kunnen we op grond van dit onderzoek geen uitspraken doen over de eredienst op zondagmorgen. In de tweede plaats is de veronderstelling onjuist dat er sprake zou kunnen zijn van ‘het karakter’ van bijvoorbeeld casualia. De opmerking die in deze scriptie al een aantal malen gemaakt is, past ook hier: men kan onmogelijk spreken van *het* karakter, zoals men ook niet kan spreken van *de* kwaliteit, *de* functie of *het* doel van liturgie. Zo te spreken levert een te eenzijdig, maar vooral een te statisch beeld op. De liturgische praktijk is veel dynamischer: het gaat om kwaliteiten. Dat geldt niet alleen voor de verschillende soorten diensten in het algemeen (hoofddienst op zondagmorgen of gelegenheidsliturgie), maar ook voor de zeven uitvaartdiensten die in dit onderzoek centraal staan: deze verschillen stuk voor stuk van karakter.

Hypothese 6: De keuze van wereldlijke muziek doet degenen die deze keuze maken zoeken naar muzikale vormen die passen bij de situatie van afscheid. Zo worden zij onwillekeurig gedwongen om te gaan met de vragen die uit de situatie van dood en afscheid voortkomen.

Lang niet altijd is er bij de keuze van wereldlijke muziek voor de uitvaartliturgie sprake van een vorm die past bij het afscheid nemen van een dierbare. In sommige gevallen vindt men de gekozen muziek ‘gewoon mooi’, of kiest men voor een bepaald lied bij gebrek aan beter. In andere gevallen blijkt men wel degelijk te zoeken naar muziek die past bij de overledene of bij de uitvaartdienst of bij de situatie van afscheid. In die gevallen worden de nabestaanden inderdaad min of meer gedwongen om te gaan met de (zingevings)vragen die uit de situatie voortkomen: de muziek die zij kiezen, verwoordt hun vragen of formuleert er een antwoord op. Met behulp van de muziek vinden zij een (voorlopige) houding ten aanzien van het verlies. Het actief zoeken naar passende muziek werkt dan kanaliserend.

Hypothese 7: Wanneer nabestaanden actief participeren in de voorbereiding van de uitvaartliturgie verdiept zich de betekenis van de muziek.

Op basis van ons empirisch onderzoek en onder verwijzing naar het slot van de bespreking van hypothese 6 kunnen we ook hypothese 7 onderschrijven. De participatie in de voorbereiding van de uitvaartdienst kan vele vormen aannemen. Sommige nabestaanden hebben heel duidelijke ideeën over hoe de dienst (inclusief de muziek) eruit zou moeten zien en maken die ook kenbaar – dan komt de dienst in nauwe samenwerking en samenspraak met de predikant tot stand. Anderen weten alleen welk lied ze graag zouden willen horen. In beide gevallen verdiept de betekenis van de muziek zich, doordat men, al dan niet bewust, verbanden legt. Zo worden de verschillende betekenissen van de gekozen muziek (die in welhaast alle gevallen stammen van vóór het overlijden) aan elkaar gekoppeld, waardoor er een cluster van betekenissen om het lied heen komt te hangen, die zich als een kluwen verdicht. Het gaat te ver om te stellen dat de verdieping of verdichting van betekenissen evenredig is met de mate waarin men actief in de voorbereiding participeert.

5.4 Conclusies en aanbevelingen

Waarheen leidt de weg van zogeheten wereldlijke muziek in de kerk? Waar moet bij de keuze voor dergelijke muziek in de uitvaartliturgie speciaal op gelet worden? Welke zijn de kenmerken die aan muziek toegeschreven kunnen worden? Welke richtlijnen zijn er te geven? Alles overwegende komen we tot enkele conclusies en aanbevelingen die een voorlopig antwoord willen bieden op voornoemde vragen, nauwkeuriger verwoord in de probleemstelling van deze scriptie:

Op welke wijze en onder welke voorwaarden kan men komen tot zinvol gebruik van wereldlijke muziek in de uitvaartdienst?

Het zou goed zijn wanneer deze handreikingen in de liturgische praktijk gebruikt en beproefd worden. Alleen door ze te toetsen en bij te stellen kan een theorie over zinvol gebruik van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de eredienst echt dienstig zijn.

1. Kwaliteiten van de kerkdienst

Elke vorm van eredienst heeft zijn eigen karakter, sterker nog: elk liturgische samenkomst verschilt van andere liturgische samenkomsten, ook al is de onderlinge gelijkenis soms nog zo groot. Wanneer we ons afvragen wanneer het gebruik van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek zinvol is, is de eerste vraag die beantwoord dient te worden: welke zijn de kwaliteiten/welke zijn de doelen/wat is het karakter van *deze* viering? Pas wanneer recht gedaan wordt aan de kwaliteiten en het karakter van de dienst, kan muziek op een zinvolle wijze gebruikt worden. Dat geldt niet alleen de uitvaartliturgie, dat geldt de liturgie in het algemeen.

Aanbeveling 1: Voorgangers, kerkmusici en andere betrokkenen wordt aanbevolen bij de muziekk keuze rekening te houden met de kwaliteiten van de betreffende dienst. Meer in het algemeen dienen voorgangers en musici zich in hun benadering van en opvatting omtrent liturgische muziek rekenschap te geven van de verschillende kwaliteiten en karakters die vieringen kunnen hebben.

2. Kwaliteiten van de muziek

De kwaliteiten van muziek in de liturgie hangen nauw samen met de kwaliteiten van de betreffende viering. Wanneer op zondagmorgen de individuele kerkgangers verzameld zijn, ontstaat een gemeenschap zodra zij samen zingen. Muziek heeft immers het vermogen mensen met elkaar te verbinden. Maar moet muziek altijd gemeenschap stichten? Zij kan meer functies hebben dan alleen deze sociale. Men kan muziek ook gebruiken om de liefde voor de ander tot uitdrukking brengen, bijvoorbeeld in een trouwviering door middel van een sopraanaria. De muziek heeft in dit laatste geval een expressieve functie. Met name bij casualia zal de diversiteit aan (rituele) kwaliteiten van muziek grote diensten kunnen bewijzen, omdat daarbij aangeknoopt kan worden bij specifieke situaties, personen of emoties. In de praktijk blijkt dat vooral de zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek veel van deze kwaliteiten toegekend krijgt: deze (lievelings)muziek heeft men thuis op cd, hiernaar is men gewend te luisteren, dit is voor deze mensen van betekenis. Los van de vraag of het draaien van cd's in strijd is met de eis van

performance van het ritueel²⁹, is evident dat juist het gebruik van cd's in gelegenheden diensten een verbinding kan leggen tussen het dagelijks leven en deze liturgische samenkomst. Op deze manier brengt cd-gebruik cultuur en cultus met elkaar in verband en stimuleert het processen van betekenisgeving. Het draaien van cd's in casuاليا bevordert in dit geval het toekennen van kwaliteiten aan muziek.

Inzicht in en bekendheid met de kwaliteiten en functies van muziek is dus gewenst om het gebruik van muziek te kunnen optimaliseren. Dit zal vooral de betekenisgeving van zogenaamd wereldlijke muziek in de liturgie ten goede komen.

Aanbeveling 2: Ter wille van een optimale en zinvolle gebruikmaking van muziek in de liturgie wordt coördinatoren van de Nederlandse kerkmuziek- en predikantsopleidingen aanbevolen in het curriculum aandacht te schenken aan de verschillende kwaliteiten en muziek, mede met het oog op het gebruik van zogenaamd 'wereldlijke' muziek in de kerk. Hierbij dient men zich niet te beperken tot *live* uitgevoerde muziek, maar zal men ook de mogelijkheden van het gebruik van cd's in de liturgie aan de orde stellen.

3. Betekenis van de muziek

De betekenissen van muziek zijn niet los verkrijgbaar, maar zijn altijd afhankelijk van de context waarin zij tot klinken komt. Het maakt voor de betekenisgeving uit wie de muziek uitvoert, welke betekenissen in het verleden aan de muziek zijn toegekend, op welke plaats in de dienst de muziek wordt uitgevoerd, of de muziek naderhand nog veel beluisterd wordt, etcetera. Deze vragen zouden als parameters kunnen dienen. In het geval van de uitvaartliturgie spelen over het algemeen met name afscheid, dood en verdriet een rol. Elk muziekstuk heeft dus een cluster van betekenissen om zich heen.

Aanbeveling 3: Het wordt voorgangers in het geval van casuاليا aanbevolen iets van de betekenissen die de gekozen wereldlijke muziek voor de betrokkenen heeft, te achterhalen. Met behulp van enkele parameters kan althans voor een deel inzicht verkregen worden in het betekeniscluster rondom de muziek, hetgeen voor het geheel van de liturgie bruikbaar kan zijn.

4. Actieve participatie

Wanneer mensen worden betrokken bij de voorbereiding van een dienst, intensiveert dit doorgaans de betekenis die zij daaraan toekennen. Bij gelegenheden diensten is het uitzoeken van muziek vaak een manier om mee te werken aan de voorbereiding van de dienst. De betekenis van de muziek die betrokkenen kiezen, intensiveert naarmate de betrokkenen actiever participeren in de voorbereiding. Wanneer tijdens de voorbereiding het hoe en waarom van hun muziekkeuze aan de orde komt, worden zij min of meer gedwongen de betekenis van de muziek onder woorden te brengen. In het geval van wereldlijke muziek kan dit heel vruchtbaar zijn. Niet zelden worden daardoor verschillende betekenissen van muziek in het betekeniscluster geïntegreerd. Met name het aandragen van wereldlijke muziek is bij uitstek een middel om participatie in de voorbereiding te vergroten. Op deze manier worden cultus en cultuur vaak 'automatisch' met

²⁹ Zie paragraaf 2.4.1, pagina 28.

elkaar verbonden. Het bevorderen van actieve deelname aan de voorbereiding levert dus een intensiever proces van betekenisgeving van liturgie én muziek op.

Aanbeveling 4: Bij gelegenhedsdiensten verdient het aanbeveling dat de betrokkenen actief meedenken met de voorbereiding van de dienst. Wanneer betrokkenen zelf geen initiatief in deze richting ontplooien, zullen voorgangers betrokkenheid van de betreffende personen aanmoedigen zelf (wereldlijke) muziek aan te dragen.

5. Overleg met het oog op liturgische samenhang

Muziek is één van de liturgische onderdelen van de dienst. Zij functioneert als ritueel symbool en maakt onderdeel uit van een groter geheel aan betekenissen. Wanneer tijdens de voorbereiding van een uitvaartdienst niet met betrokkenen over het hoe en waarom van de gekozen wereldlijke muziek gesproken wordt, bestaat het gevaar dat de muziek een losse flard blijft, een vreemde eend in de bijt. Nabestaanden vinden het meestal prettig om hun keuze voor bepaalde muziek uit te leggen. Een gesprek levert soms verrassend veel meer informatie op dan men wellicht zou verwachten. Mensen blijken meer te melden te hebben dan ‘ik vind het gewoon een mooi liedje’. Te allen tijde dient te worden voorkomen dat men bepaalde muziek kiest ‘bij gebrek aan beter’. Muziek kan in dat geval nooit een verbinding aangaan met de andere liturgische onderdelen van de dienst, terwijl een samenhangende structuur voor een afgewogen liturgie juist zo van belang is. Integratie van verschillende onderdelen bevordert integratie van verschillende betekenissen.

Aanbeveling 5: Met het oog op de liturgische samenhang verdient het aanbeveling dat de voorganger van de casuale met de betrokkenen een gesprek voert over de gekozen muziek. Wanneer bij de dienst ook een kerkmusicus betrokken is, is het noodzakelijk dat ook deze bij het gesprek aanwezig is.

6. Definitie van liturgische muziek

Een brede definitie van liturgische muziek kan de kloof tussen ‘geestelijke’ en ‘wereldlijke’ muziek overbruggen. Geestelijke muziek heeft niet voor iedereen een geestelijke betekenis en wereldlijke muziek kan in een liturgische context zeer religieuze aspecten krijgen. Hoewel dit ongetwijfeld om een omslag vraagt in het denken van veel theologen en musici, pleiten we voor deze brede opvatting van liturgische muziek. De muziek die in de liturgie klinkt – in welke vorm of stijl dan ook – maakt onderdeel uit van het gehele systeem van christelijke rituelen en symbolen.³⁰ Het wegvallen van dit onderscheid verlevendigt de liturgische praktijk. Daar gaat grote aantrekkingskracht vanuit.

Aanbeveling 6: Het verdient aanbeveling dat kerkmusici, voorgangers en gemeenten kennis nemen van een brede definitie van liturgische muziek en dat in gemeenten in het hele land de discussie gestart wordt over het gebruik van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de liturgie, zodat (dit aspect van) de verhouding tussen kerk (cultus) en cultuur landelijk op de agenda komt te staan. De Protestantse Kerk in Nederland dient daartoe informatie over dit

³⁰ Geen onderscheid tussen wereldlijke en kerkelijke muziek betekent ook dat voor beide dezelfde kwaliteitseisen gelden ten aanzien van tekst, melodie en uitvoering.

onderwerp breed toegankelijk te maken voor predikanten, kerkmusici en gemeenten en dient in toerusting te voorzien.

7. *Geen streven naar eenheidsstijl*

Het leven, ook het christelijk/kerkelijk leven, is gelaagd, complex en veelzijdig. Liturgie in de casualia weerspiegelt dit leven in zijn verhouding tot God. Dat moet niet met liturgische muziek in één stijl weggepoetst worden, maar in al zijn complexiteit blijven staan. Daarom zal men zich in de kerk niet committeren aan één bepaalde stijl van liturgische muziek, maar moeten verschillende facetten van het leven met elkaar in verband gebracht worden. Aandacht voor veelvormigheid in de liturgie schept ruimte voor het naast en door elkaar gebruiken van ‘wereldlijke’ en ‘kerkelijke’ muziek.

Aanbeveling 7: In de christelijke eredienst moet actief ruimte gemaakt worden voor verschillende vormen en stijlen van muziek. Daarom verdient het aanbeveling dat kerkmusici en voorgangers streven naar veel grotere diversiteit in liturgische muziek, op het gebied van stijl, vorm, genre, tempo, ritme, uitvoeringswijze (cd, live, instrumentaal, tekst, afwisseling van allen, solisten, koor), toonhoogte, duur, klankkleur en intensiteit van toon. Dit geldt zowel voor de brede kerkmuzikale praktijk als voor de enkele viering op zichzelf.

8. *De verzamelde aanwezigen*

Bij casualia moet de verzamelde gemeente in veel gevallen omschreven worden als een seculier gezelschap. Dit denkexperiment beantwoordt doorgaans meer aan de werkelijkheid dan wanneer men ervan uitgaat te maken te hebben met een geloofsgemeenschap. Het denkexperiment leidt tot een keuze voor woorden, teksten en muziek, die nauwer aansluit bij de (belevingswereld van de) hedendaagse westerse mens. Zo kan worden aangeknoopt bij een veelheid van betekenisystemen en culturele uitingsvormen, waardoor er in de gelegheidsdienst een aantoonbare wisselwerking tussen cultus en cultuur tot stand wordt gebracht.

Aanbeveling 8: Voorgangers wordt aanbevolen bij iedere casuale (en misschien zelfs wel bij iedere vorm van eredienst) uit te gaan van het denkexperiment dat de verzamelde aanwezigen een seculier gezelschap vormen.

5.5 Tot slot

De laatste aanbeveling hierboven brengt nog eens duidelijk voor het voetlicht waar het ons om te doen is geweest in dit onderzoek. We zijn uitgegaan van een benadering van liturgie die sterk cultureel-antropologisch gekleurd is. Anders gezegd: we gaan ervan uit dat er een dynamische relatie is tussen cultus en cultuur. In het algemeen is men het erover eens dat ‘de cultuur’ niet bestaat. De cultuur van Zuid-Afrikanen (ook daar kunnen we eigenlijk niet eens spreken van ‘de cultuur’ is niet te vergelijken met de Chinese cultuur. ‘De cultuur’ is de cultuur van *deze* mensen, in *dit* deel van de wereld, in *deze* tijd. Zo kunnen we ook spreken over liturgie. ‘De liturgie’ bestaat niet. ‘De liturgie’ is de liturgie van *deze* mensen, in *deze* plaats, in *deze* cultuur. Liturgie moet dus altijd gezien worden als gecontextualiseerde liturgie. Zij is nauw verbonden met de cultuur en met mensen die in deze cultuur leven. Vanuit die dynamische verbinding tussen cultus en cultuur hebben we gekeken naar het gebruik van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie. We zijn ervan

uitgegaan dat er zinvolle verbanden bestaan tussen deze muziek en deze liturgie, en hebben gezocht naar manieren waarop deze verbanden duidelijker gemaakt kunnen worden. Een van deze manieren is het hanteren van een brede definitie van liturgische muziek. Dit kan in de kerk een levendige muzikale praktijk opleveren, die zich op alle fronten kenmerkt door dynamiek. Daarheen leidt hopelijk de weg van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie!

Samenvatting

Deze scriptie gaat over zogenaamde ‘wereldlijke’ muziek in de christelijke liturgie. Hoe maak je in de uitvaartliturgie op een zinvolle manier gebruik van muziek die niet specifiek voor deze vorm van christelijke eredienst is geschreven, dat is de vraag. Op die vraag wordt in deze scriptie een antwoord gegeven. Er zijn handelingsaanbevelingen geformuleerd voor mensen die in de liturgische praktijk zogeheten wereldlijke muziek willen gebruiken of worden geconfronteerd met vragen van nabestaanden hieromtrent. Het onderzoek dat aan de formulering van deze aanbevelingen vooraf is gegaan, is in grote lijnen als volgt opgebouwd: eerst is theoretisch onderzoek verricht naar factoren die een rol spelen in de betekenisgeving van muziek in de uitvaartliturgie. Aan de hand van deze factoren zijn vragen opgesteld, die zijn voorgelegd aan de respondenten van zeven uitvaartdiensten waarin zogeheten wereldlijke muziek geklonken heeft. De uitkomsten van dit onderzoek zijn vervolgens geanalyseerd en in verband gebracht met het vooraf uitgevoerde theoretisch onderzoek. Op grond hiervan zijn handelingsaanbevelingen geformuleerd. De doelstelling van deze scriptie is het leveren van een liturgiewetenschappelijke bijdrage aan de ontwikkeling van theorievorming aangaande het proces van betekenisgeving bij zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in liturgische context. Hierbij hebben we ons onderzoek toegespitst op de uitvaartliturgie (hoofdstuk 1).

Aan de hand van de specifieke deelvragen die als leidraad hebben gefunctioneerd, lichten we in deze samenvatting het onderzoek nader toe:

1. Welke factoren zijn van invloed op de betekenisgeving van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie (hoofdstuk 2)? Drie factoren spelen een rol in de betekenisgeving van zogeheten wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie: muziekcultuur, muziek in de kerk en muziek als onderdeel van het afscheidsritueel.

De manier waarop wij als eenentwintigste-eeuwse westerlingen met muziek opgaan, bepaalt de betekenis die wij aan muziek toekennen. Onze houdingen ten aanzien van muziek, inclusief de muziek die in de kerk klinkt, bepalen en vloeien tegelijkertijd voort uit deze muziekcultuur. Onze houdingen bepalen ook de verwachtingen die we hebben ten aanzien van muziek in de kerk.

Daarmee zijn we bij de volgende factor en stuiten we meteen op een definitiekwestie. Muziek in de kerk, wat is dat voor muziek? Is dat muziek die met het oog op de liturgische praktijk geschreven moet zijn? De opvattingen hieromtrent verschillen, zoals ook de verwachtingen en voorstellingen verschillen die mensen hebben van muziek in de kerk. Wie bepaalt dan uiteindelijk wat er klinkt en hoe dat klinkt? Het gebruik van muziek in de kerk blijkt een complexe zaak te zijn, die niet alleen liturgiologische, maar ook ecclesiologische, esthetische, ethische, ambtstheologische implicaties en consequenties heeft.

De betekenisgeving van muziek in de uitvaartliturgie wordt mede bepaald door de context van het afscheidsritueel. De uitvaartdienst kan gezien worden als een overgangs- of afscheidsritueel dat uit verschillende rituele elementen bestaat. Muziek is één van deze rituele elementen. Bij de bespreking van deze derde factor, gaan we na welke rituele kenmerken aan muziek in de uitvaartliturgie kunnen worden toegeschreven.

2. Welke betekenis(sen) kennen nabestaanden toe aan wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie (hoofdstuk 3)? Om deze deelvraag te kunnen beantwoorden hebben we empirisch onderzoek verricht. Vanwege het explorerende karakter van het onderzoek is gekozen voor een halfgestructureerde interviewmethode. De doelstelling van dit empirisch onderzoek was het verkrijgen van inzicht in de betekenisgeving van niet-specifiek liturgische muziek bij

nabestaanden. (Deze nabestaanden waren zelf verantwoordelijk voor de muziekkeuze, of waren daar tenminste nauw bij betrokken.) Acht respondenten hebben openhartig verteld over het overlijden van hun dierbare, over zichzelf, over hun motivatie voor deze muziekkeuze, de context waarin deze keuze tot stand is gekomen, over de betekenis van deze muziek en de ‘werking’ daarvan in de uitvaartdienst. De interviews hadden het karakter van een gesprek, hetgeen zeer gevarieerd interviewmateriaal heeft opgeleverd.

3. Op welke manier zijn de factoren die van invloed zijn op de betekenisgeving van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie aan de orde in ons empirisch onderzoek (hoofdstuk 4)? Het interviewmateriaal is geanalyseerd aan de hand van de vragen die eerder in de scriptie waren opgesteld bij de factoren muziekcultuur, muziek in de kerk en muziek als onderdeel van het afscheidsritueel). Uit deze analyse wordt duidelijk op welke manier deze factoren van invloed zijn op de betekenisgeving van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie in onze casussen. De resultaten zijn heel verschillend. Waar de factor muziekcultuur in de ene casus een zeer grote rol speelt, is haar invloed op de betekenisgeving in een andere casus te verwaarlozen. Eén duidelijke oorzaak hiervoor is niet aanwijsbaar. Een verklaring kan zijn dat de contexten van de casussen zelf zeer uiteenlopen. De gekozen muziek, de relatie tussen respondent en overledene, de aard van deze relatie, de leeftijd en doodsoorzaak van de overledene, de gezamenlijke geschiedenis, de mate van kerkelijke betrokkenheid van de overledene en van de respondenten: in dit alles vertonen onze casussen een zeer grote variëteit.

4. Kunnen vanuit de uitkomsten van het onderzoek lijnen worden doorgetrokken naar de liturgie in het algemeen en de rol die wereldlijke muziek daarin zou kunnen spelen (hoofdstuk 5)? In het tweede hoofdstuk zijn toetsprincipes opgenomen die behulpzaam kunnen zijn bij het opstellen van criteria voor liturgische muziek. Deze toetsprincipes zijn in hoofdstuk 5 getest aan de hand van de casussen uit ons empirisch onderzoek. De bespreking van deze voorlopige principes heeft ons denken over het gebruik van muziek in de liturgie verscherpt. Daaruit kon de conclusie worden getrokken dat sommige principes ook in andere liturgische contexten (bijvoorbeeld de eredienst op zondagmorgen) dienst zouden kunnen doen.

De hypothesen die we opstelden naar aanleiding van de besproken theorie zijn in dit hoofdstuk eveneens getoetst. Daaruit blijkt onder andere: dat het bij casualia de cultuur is die de cultus een muzikale canon aanreikt; dat het bij wijze van denkoefening de moeite waard is bij casualia de verzamelde gemeente te omschrijven als een seculier gezelschap; dat de liturgische setting voor nabestaanden nauwelijks van belang is bij de keuze van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie; dat wanneer nabestaanden actief participeren in de voorbereiding van de uitvaartliturgie de betekenis van de muziek zich verdiept.

5. Welke conclusies en handelingsaanbevelingen kunnen worden geformuleerd met betrekking tot het gebruik van wereldlijke muziek in de uitvaartliturgie geformuleerd (hoofdstuk 5)? Op grond van ons onderzoek zijn acht aanbevelingen opgesteld om te kunnen komen tot zinvol gebruik van ‘wereldlijke’ muziek in de christelijke uitvaartdienst. Allereerst wordt voorgangers, kerkmusici en andere betrokkenen aanbevolen rekening te houden met de kwaliteiten en het karakter van de betreffende dienst: pas wanneer daaraan recht gedaan wordt, kan muziek op een zinvolle wijze gebruikt worden. Ter wille van een optimale en zinvolle gebruikmaking van muziek in de liturgie wordt Nederlandse kerkmuziek- en predikantsopleidingen aanbevolen in het curriculum aandacht te schenken aan de verschillende kwaliteiten en functies van muziek. Vervolgens wordt voorgangers in casualia aangeraden te achterhalen welke betekenissen de gekozen muziek voor de nabestaanden heeft. Dat betrokkenen bij gelegenheden actief

meedenken in de voorbereiding van de dienst, verdient eveneens aanbeveling. Zo nodig moedigt de voorganger de nabestaanden hiertoe aan. Het is met het oog op de liturgische samenhang goed wanneer nabestaanden, voorganger en kerkmusicus (indien aanwezig) over de gekozen muziek spreken. Om de kloof tussen ‘wereldlijke’ en geestelijke muziek te dichten, is een brede definitie van liturgische muziek nodig. Het verdient dan ook aanbeveling dat kerkmusici, voorgangers en gemeenten kennis nemen van deze brede definitie en dat in gemeenten in het hele land de discussie gestart wordt over het gebruik van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de liturgie. De Protestantse Kerk in Nederland dient daartoe informatie over dit onderwerp breed toegankelijk te maken voor predikanten, kerkmusici en gemeenten en dient in toerusting te voorzien. Voorts zal in de christelijke eredienst actief ruimte gemaakt moeten worden voor verschillende vormen en stijlen van muziek. Kerkmusici en voorgangers zullen daartoe streven naar veel grotere diversiteit op het gebied van stijl, vorm, genre, ritme, uitvoeringswijze, etcetera. Dit geldt zowel voor de brede kerkmuzikale praktijk als voor de enkele viering op zichzelf. Tot slot wordt voorgangers aanbevolen bij iedere casuaal uit te gaan van het denkexperiment dat de verzamelde aanwezigen een seculier gezelschap vormen. Dit bevordert een keuze van woorden, teksten en muziek die nauwer aansluit bij de (belevingswereld van de) hedendaagse westerse mens, waardoor in de gelegenhedienst een aantoonbare wisselwerking tussen cultus en cultuur tot stand wordt gebracht.

We zijn in deze scriptie uitgegaan van een benadering van liturgie die sterk cultureel-antropologisch gekleurd is. Anders gezegd: we gaan ervan uit dat er een dynamische relatie is tussen cultus en cultuur. Liturgie moet altijd gezien worden als gecontextualiseerde liturgie. Zij is nauw verbonden met de cultuur en met mensen die in deze cultuur leven. Vanuit die dynamische verbinding tussen cultus en cultuur hebben we gekeken naar het gebruik van ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie. We zijn ervan uitgegaan dat er zinvolle verbanden zijn tussen die twee en hebben gezocht naar manieren waarop deze verbanden duidelijker gemaakt kunnen worden. Een van deze manieren is het hanteren van een brede definitie van liturgische muziek. Dit kan in de kerk een levendige muzikale praktijk opleveren, die zich op alle fronten kenmerkt door dynamiek. Daarheen leidt hopelijk de weg van zogenaamd ‘wereldlijke’ muziek in de uitvaartliturgie!

Bijlage I: Uitvaartdiensten empirisch onderzoek

Deze bijlage bevat achtergrondinformatie bij de casussen, met daarin beschrijvingen van de uitvaartdiensten uit het empirisch onderzoek. Vanwege de gewenste anonimiteit zijn de gebruikte namen gefingeerd en worden de casussen aangeduid met de titels van de gekozen (tekstgebonden) wereldlijke muziek die bij de interviews bedoeld onderwerp van gesprek waren. Deze gecursiveerde liedteksten zijn opgenomen in bijlage II.

1 ‘That old feeling’ (Cleo Laine)

De dienst vond plaats in de aula van de begraafplaats. Op de drie momenten waarop muziek klonk, gebeurde dit via een geluidsdrager. (Er is tijdens de dienst door de vijftig à zestig aanwezigen dus niet actief meegezongen.) De tekst was niet afgedrukt op de orde van dienst. De dienst was als volgt opgebouwd:

That old feeling - Cleo Laine (via geluidsdrager)

Woorden van welkom

Stilte

In Memoriam

Liebesträum - Franz Liszt (via geluidsdrager)

Enkele woorden van de nabestaanden

Lezingen: Psalm 103, Psalm 23

Gebeden

Wat de toekomst brenge moge (via geluidsdrager)

Onze Vader

Zegen

2 ‘Tears in Heaven’, ‘Fragile’, ‘Holy Mother’

De dienst vond plaats in een kerkgebouw. Op de orde van dienst waren de liedtekst niet afgedrukt. Wel werd bij elk lied een uitleg gegeven, geschreven door de broer van de vader (“ome Klaas”). Omdat die toelichting veelzeggend is voor de manier waarop de ouders de dood van hun kind in verband brengen met God, is de tekst hieronder in kleine letters overgenomen. De orde van dienst had de volgende opbouw:

Tears in Heaven (via geluidsdrager) – tijdens binnendragen van de overledene in haar reisiwg

Na het overlijden van zijn 5-jarige zoontje schreef Eric Clapton het lied ‘Tears in Heaven’. Hij vraagt zich daarin af of zijn zoon hem zou herkennen en zijn naam zou weten als hij hem in de hemel zou zien. En of ze daar hetzelfde gevoel zouden hebben. Zou z’n zoon zijn hand vastpakken, zou hij hem overeind helpen? Vragen die ook wij hebben nu Esther er niet meer is. En net als hij weten we dat we voorlopig zonder haar door moeten en sterk moeten zijn. Want voor ons is er nog geen plekje in de hemel. Maar als we daar later komen, zullen we vrede vinden. En in de hemel zijn geen tranen meer.

Stil gebed

Bemoediging en votum

Fragile (gezongen door het koor)

De naam Esther betekent ster. In het lied Fragile vertelt Sting hoe de regen valt als tranen van een ster en dat die regen ons vertelt hoe kwetsbaar we zijn.

Gebed

Holy Father (gezongen door het koor)

In 'Holy Father' vraagt Eric Clapton zich af waar God is. Hij voelt zich gebroken, zag de sterren uit de hemel vallen en kan niet ophouden met huilen. Oh, wat heeft hij God hard nodig. En wat hebben wij God nu hard nodig om ons door de eenzame nacht te helpen. En om ons te vertellen waar we heen moeten om onszelf weer te vinden. "Heilige Vader, hoor mijn gebed, want ergens weet ik dat U er nog bent. Geef me rust en verlos me van de pijn. Ik kan niet langer wachten tot U er bent en me veilig in uw armen neemt."

Schriftlezing I Korintiërs 13

Gezang: Laat de kinderen tot mij komen

Overdenking: Maar de liefde is het voornaamste

Gezang: Kind, wij dragen je op handen

Dankgebed

Send it on down (bede om Heilige Geest, gezongen door het koor)

Zegen

Ome Klaas

Shine your light (bede om licht, gezongen door het koor)

3 'Dad'

De afscheidsdienst vond plaats in een kerk. Onder het kopje In Memoriam was het liedje 'Dad' opgenomen. De tekst van dit nummer was niet afgedrukt op de orde van dienst. De dienst kende de volgende opbouw:

Welkomstwoord

Voorbereiding

Koor: 'Thou knowest Lord the secrets of our hearts' – H. Purcell

In Memoriam (met het liedje 'Dad')

Koor: 'Komm, Jesu, komm' – J.S. Bach

Kyrie en Gloria

Gebed

Lezing: Spreuken 3:13-23

Koor: 'Non moriar' – M. Luther

Lezing: I Korintiërs 15:35-43

Lezing: Filippenzen 3:12

Gezang 283 (koor en allen)

Gebeden

Koor: 'Heer, blijft bij ons' (luthers avondgebed)

Lezing: Lucas 2:29-32

Koor: 'Mit Fried und Freud' – J. Brahms

Uitgeleide

Gezang: In paradisum (koor en allen)

4

‘Gracias a la vida’, ‘Als ik straks dood ben’

De uitvaartdienst vond plaats in een kerk. Het lied ‘Als ik straks dood ben’, waarvan de tekst ook is voorgelezen in de dienst, is gezongen door een nicht van de overledene. De tekst van het lied ‘Gracias a la vida’, dat vanaf een bandje klonk tijdens het uitdragen van de kist, was met een vertaling opgenomen in de orde van dienst. De uitvaartdienst had de volgende opbouw:

Intrede

Votum en groet, welkom en uitleg

Samenzang: Psalm 43:3,4

In Memoriam (afgewisseld met muziek, waaronder gezongen ‘Als ik straks dood ben’)

De Schrift gelezen en overdacht

Gebed

Lezing van Psalm 126

Lezing van Openbaring 7:9-17

Samenzang: Ik sta voor u in leegte en gemis (Liturgische Gezangen 146:1,3)

Overdenking

Samenzang: Als God ons thuisbrengt uit onze ballingschap (Liturgische Gezangen 101)

Gebeden en uitgeleide

Voorbede (met gezamenlijke responsie ‘God, doe uw aangezicht over ons lichten’)

Samenzang: Er is een land van louter licht (Liedboek voor de Kerken Gezang 290)

Uitgeleide (onder het lied Gracias a la vida)

Begrafenis

Onze Vader

Zegening

5

‘What a wonderful world’, ‘Now is the hour’

De dienst vond plaats in de aula van de begraafplaats. Van geen van de liederen was de tekst afgedrukt op de orde van dienst. Over de muziekkeuze is nauwelijks met de voorganger gesproken: hij kon zich er goed in vinden. De afscheidsdienst is, afgezien van de muziek, verder geheel door de voorganger ingevuld. Opbouw van de dienst:

Muziek: What a wonderful world

Woorden van welkom

Stilte

Gebed

In Memoriam (door de zoon van de overledene)

Muziek: Now is the hour

Lezingen: psalm 23 en Openbaring 21

Korte overweging

Gebeden

Onze Vader

Zegen

Muziek: Ave Maria

6

‘Toen ik je zag’, ‘De wens’

De dienst vond plaats in een monumentaal kerkgebouw, waar honderden mensen (waaronder veel jongeren) aanwezig waren. Teksten van de wereldlijke liedjes waren niet afgedrukt op de orde van dienst. Een overzicht van de opbouw van de dienst levert het volgende op:

Intrede (met binnenbrengen van de kist) onder orgelspel
Begroeting
Onze hulp
Gebed
Psalm 139:1,2,4,5
Gedachtenis (met cd-muziek)
Gebed
Schriftlezing: I Korinthe 15:32-48
Gezang 223
Verkondiging
‘Rejoice in the Lord’ (van cd van de eigen cantorij)
Dankzegging en voorbede
Gezang 290
Uitgeleide met zegenbede
Zingend Geloven 6,108: ‘In Paradisum’ (uitdragen van de kist)

7

‘Beim Schlafengehen’, ‘Get here’

De dienst vond plaats in het kerkgebouw waarmee de familie goed bekend is (zie interview). Alleen de tekst van ‘Beim Schlafengehen’ was afgedrukt in de orde van dienst. De orde van de dienst was als volgt:

Orgelspel
Woord van begroeting en nagedachtenis
Aansteken van een kaars door kleinkind
Zingen: Als God ons thuisbrengt (Gezangen voor Liturgie, Psalm 126-I)
Gebed
Enkele woorden ter herinnering door de dochter van de familie
Muziek: Beim Schlafengehen
Schriftlezing: Genesis 28:10-15
Muzikale bijdrage door zoon op sopraansaxofoon
Overweging
Klein danklied (Gezangen voor Liturgie 608)
Zingen: Volharden in het visioen (t: Sytze de Vries, m: Jan Pasveer)
Dankzegging en voorbeden
Gezang 300: 1,2,3,5
Muziek: Pie Jesu, Andrew Lloyd Webber (cd) – onderwijl wordt de kist uitgedragen

Bijlage II: Liedteksten

In deze bijlage zijn de liedteksten opgenomen die behoren bij de paragrafen 1 t/m 7 van bijlage I.

1 'That old feeling' (Cleo Laine)

Titel: That old feeling

Tekst en muziek: Brown/Fain

Gezongen door Cleo Laine (Cd)

I saw you last night and got that old feeling
When you came in sight I got that old feeling
The moment you came by I felt a thrill
And when you caught my eye
My heart stood still
Once again I seemed to have that old yearning
And I knew the spark of love was still burning
There'll be no new romance for me
It's foolish to start
For that old feeling is still in my heart

2 'Tears in Heaven', 'Fragile', 'Holy Mother'

Titel: Tears in Heaven

Tekst en muziek: Eric Clapton/Will Jennings

Gezongen door Eric Clapton (Cd)

Would you know my name
if I saw you in heaven?
Would it be the same
if I saw you in heaven?
I must be strong and carry on
'Cause I know I don't belong here in heaven...

Would you hold my hand
if I saw you in heaven?
Would you help me stand
if I saw you in heaven?
I'll find my way through night and day
'Cause I know I just can't stay here in heaven...

Time can bring you down, time can bend your knees
Time can break your heart, have you begging please... begging please...

Beyond the door there's peace I'm sure
And I know there'll be no more tears in heaven...

Would you know my name
if I saw you in heaven?
Would it be the same
if I saw you in heaven?
I must be strong and carry on
'Cause I know I don't belong here in heaven...

Titel: Fragile

Tekst en muziek: Sting

Gezongen door gospelkoor (live)

If blood will flow when flesh and steel are one
Drying in the colour of the evening sun
Tomorrow's rain will wash the stains away
But something in our minds will always stay

Perhaps this final act was meant
To clinch a lifetime's argument
That nothing comes from violence
and nothing ever could
For all those born beneath an angry star
Lest we forget how fragile we are

On and on the rain will fall
Like tears from a star, like tears from a star
On and on the rain will say
How fragile we are, how fragile we are

On and on the rain will fall
Like tears from a star, like tears from a star
On and on the rain will say
How fragile we are, how fragile we are
How fragile we are, how fragile we are

Titel: Holy Mother (Father)

Tekst en muziek: Eric Clapton en Stephen Bishop

Gezongen door gospelkoor (live)

Holy Mother, where are you?
Tonight I feel broken in two.
I've seen the stars fall from the sky.
Holy mother, can't keep from crying.

Oh I need your help this time,
Get me through this lonely night.
Tell me please which way to turn
To find myself again.

Holy mother, hear my prayer,
Somehow I know you're still there.
Send me please some peace of mind;
Take away this pain.

I can't wait, I can't wait, I can't wait any longer.
I can't wait, I can't wait, I can't wait for you.

Holy mother, hear my cry,
I've cursed your name a thousand times.

I've felt the anger running through my soul;
All I need is a hand to hold.

Oh I feel the end has come,
No longer my legs will run.
You know I would rather be
In your arms tonight.

When my hands no longer play,
My voice is still, I fade away.
Holy mother, then I'll be
Lying in, safe within your arms.

3 **'Dad'**

Titel: Dad

Tekst en muziek: José Steenwijk

Gezongen en op piano begeleid door José Steenwijk (live)

Life always will go on
no matter what goes wrong
but yours was not so long
And here I sing this song
because your time did come

And all those words sound plain
but can not ease the pain
and I see how insane
life is looking like a game
that no one can explain

[Chorus]

Dad, did you talk to God
and see that bright light?
Did you see that light
and talk to God?

I hope you're doing fine
my big, strong daddy mine
we might say hello in time
when I can cross that line
but can you give a sign?

[Chorus]

And did you talk to God
and see that bright light?
Did you see that light
and talk to God?

*Titel: Gracias a la vida**Tekst en muziek: Violeta Parra**Gezongen door Mercedes Sosa (Cd)**(vertaling:)*

Gracias a la vida, que me ha dado tanto.
 Me dio dos luceros, que cuando los abro,
 Perfecto distingo lo negro del blanco,
 Y en el alto cielo su fondo estrellado,
 Y en las multitudes el hombre que yo amo.

Ik dank het leven dat me zoveel heeft gegeven.
 Het gaf me twee glasheldere ogen en wanneer ik
 ze open, onderscheid ik duidelijk zwart van wit,
 en de diepte van de hoge sterrenhemel
 en in de massa's de man die ik liefheb.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto.
 Me ha dado el oído que, en todo su ancho,
 Graba noche y día grillos y canarios
 Martillos, turbinas, ladridos, chubascos,
 Y la voz tan tierna de mi bien amado.

Ik dank het leven dat me zoveel gegeven heeft.
 Het gaf me mijn gehoor dat met zijn scherpte
 dag en nacht waarneemt, kanaries en krekels,
 hamers, turbines, klokken en stortbuien
 en de tedere stem van mijn innig geliefde.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto.
 Me ha dado el sonido y el abecedario.
 Con él las palabras que pienso y declaro,
 "Madre", "amigo", "hermano" y los alumbrando
 La ruta del alma del que estoy amando.

Ik dank het leven dat me zoveel gegeven heeft.
 Het gaf me de klanken en het alfabet
 en daarmee de woorden die ik denk en uitspreek:
 Moeder, vriend, broer, en het licht dat schijnt
 over de weg van de ziel van degene die ik liefheb.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto.
 Me ha dado la marcha de mis pies cansados.
 Con ellos anduve ciudades y charcos,
 Playas y desiertos, montañas y llanos,
 Y la casa tuya, tu calle y tu patio.

Ik dank het leven, dat me zoveel gegeven heeft.
 Het gaf me het pad voor mijn vermoeide voeten,
 waarop ik ging door steden en plassen,
 stranden en woestijnen, bergen en vlaktes,
 en jouw huis, jouw straat en jouw hof.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
 Me dio el corazón, que agita su marco.
 Cuando miro el fruto del cerebro humano,
 Cuando miro al bueno tan lejos del malo.
 Cuando miro el fondo de tus ojos claros.

Ik dank het leven dat me zoveel gegeven heeft.
 Het gaf me mijn hart dat sneller klopt
 wanneer ik de vrucht van het menselijk brein zie,
 wanneer ik het goede zo ver verwijderd van het
 kwade zie,
 wanneer ik de diepte zie van jouw lichte ogen.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
 Me ha dado la risa, y me ha dado el llanto.
 Así yo distingo dicha de quebranto,
 Los dos materiales que forman mi canto,
 Y el canto de ustedes que es el mismo canto.

Ik dank het leven dat me zoveel gegeven heeft.
 Het gaf me mijn lach en het gaf me mijn tranen.
 Zo onderscheid ik geluk van verdriet,
 de twee elementen die mijn lied vormen,
 en jullie lied dat hetzelfde lied is.

Y el canto de todos que es mi propio canto.
 Gracias a la vida que me ha dado tanto.

En het lied van iedereen dat mijn eigen lied is.
 Ik dank het leven, ik dank het leven.

Titel: Als ik straks dood ben

Nederlandse tekst: Jan Rot

Musiek: Henry Purcell (uit de opera 'Dido and Aeneas')

Gezongen door nicht van de overledene

Als ik straks dood ben
Dans jij dan één keer op mijn graf
Dankbaar dans jij – op mijn graf
Niet huilen, niet huilen
Ik heb geleefd

Als ik straks dood ben
Leef jij dan alsjeblieft voor twee
Neem mij in je leven mee
Geen wanhoop, geen wanhoop
Ik leef met je mee

Denk vaak aan mij
Denk vaak aan mij
Maar alsjeblieft geen bloemen
En geen rouw
Denk vaak aan mij,
Maar alsjeblieft onthoud:
Ik leef door in jou

5 'What a wonderful world', 'Now is the hour'

Titel: What a wonderful world

Tekst en muziek: George Weiss en Bob Thiele

Gezongen door Louis Armstrong (Cd)

I see trees of green, red roses too
I see them bloom for me and you
And I think to myself what a wonderful world.

I see skies of blue and clouds of white
The bright blessed day, the dark sacred night
And I think to myself what a wonderful world.

The colors of the rainbow so pretty in the sky
Are also on the faces of people going by
I see friends shaking hands saying how do you do
They're really saying I love you.

I hear babies crying, I watch them grow
They'll learn much more than I'll never know
And I think to myself what a wonderful world
Yes I think to myself what a wonderful world.

Titel: Now is the hour

Tekst en muziek: Maewa Kaihan, Clement Scott, Dorothy Stewart

Gezongen door Vera Lynn (Cd)

Now is the hour that we must say goodbye
Soon you'll be sailing far across the sea
While you're away oh please remember me
When you return you'll find me waiting here

Sunset glow facing the west night where the valley is creeping
The birds settle down in their nest and the whole world is sleeping
Now is the hour...

6 'Toen ik je zag', 'De wens'

Titel: Toen ik je zag

Tekst en muziek: onbekend

Instrumentale versie van Guus Meeuwis en Vagant (Cd)

[Verse 1]

Ik dacht nooit aan morgen
vandaag was lang genoeg
Totdat ik jou zag
en ik dacht ineens aan morgenvroeg
Ik hield niet van de liefde
voor mij was er geen vrouw
Totdat ik jou zag
en ik hield zomaar ineens van jou

Je hebt niet in de gaten
wat je allemaal met me doet
Dat kun je ook niet weten
ik heb je pas een keer ontmoet
En toen heb je mij misschien
niet eens gezien

[Verse 2]

Ik kon om niemand lachen
nee, meestal was ik kwaad
Nu ben ik dag en nacht een zon
omdat ik weet dat jij bestaat

Ik bleef altijd binnen
naar buiten ging ik niet
Nu loop ik zelfs te fluiten
en ik kijk of ik jou ergens zie

Je hebt niet in de gaten
wat je allemaal met me doet
Dat kun je ook niet weten
ik heb je pas een keer ontmoet
En toen heb je mij misschien
niet eens gezien

[Chorus]

Maar er was een donder, een bliksem
een slag toen ik je zag
Ik ben veranderd, een ander
sinds die ene lach
Ik geef me over, je hebt me
verzetten heeft geen zin
Ik ben veranderd, een ander
en dit is pas het begin

Want je hebt niet in de gaten
wat je allemaal met me doet
Dat kun je ook niet weten
ik heb je pas een keer ontmoet
En toen heb je mij misschien
niet eens gezien

Als ik jou zou vragen
drink jij wat van mij
Zou je dan lachen
en blijft het erbij
Maar ik moet het toch proberen
ik weet alleen niet hoe
Niet langer verlegen
ik wil, ik zal, ik ga
naar je toe

[Chorus]

Want je hebt niet in de gaten
wat je allemaal met me doet
Dat kun je ook niet weten
ik heb je pas een keer ontmoet
En toen heb je mij misschien
ja heel misschien
niet eens gezien...

Titel: De wens

Tekst en muziek: John Ewbank

Gezongen door Marco Borsato (Cd)

Kan iemand me vertellen
Wanneer een schutter rust
Wanneer de boog zich mag ontspannen
Z'n pijl het laatste doelwit kust

Wanneer is een mens tevreden
Merkt hij voor een keer als hij kijkt
Over de schutting van de bureu
Dat 't gras niet net iets groener lijkt

Zeg me waar moeten we zoeken
En wat is nou die wens
Waarna we niet meer verder hoeven
Waar en wanneer ligt die grens

En waarom wil ik alsmaar verder
Als ik ergens ben
Wat maakt het onbekende beter
Dan al hetgene dat ik ken

En waarom ben ik nooit compleet gelukkig
Met wat er hoort bij mij
Waarom moet er toch steeds weer iets bij
Waarom nooit eens een keer
Ietsje minder dan meer
Wanneer laat dat verlangen mij vrij.

7 **'Beim Schlafengehen', 'Get here'**

Titel: Beim Schlafengehen (uit: Vier letzte Lieder)

Tekst: Herman Hesse

Muziek: Richard Strauss

Gezongen door Soile Isokoski, begeleid door Rundfunk-Sinfonieorkester Berlin o.l.v. Marek Janowski (Cd)

Nun der Tag mich müd gemacht,
soll mein sehnliches Verlangen
freundlich die gestirnte Nacht
wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, laßt von allem Tun,
Stirn, vergiß du alles Denken,
alle meine Sinne nun
wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht
will in freien Flügen schweben,
um im Zauberkreis der Nacht
tief und tausendfach zu leben.

Titel: Get here

Tekst en muziek: Oleta Adams

Gespeeld door zoon van overledene (vrije bewerking op saxofoon)

You can reach me by railway, you can reach me by trailway
You can reach me on an airplane, you can reach me with your mind
You can reach me by caravan, cross the desert like an Arab man
I don't care how you get here, just get here if you can
You can reach me by sail boat, climb a tree and swing rope to rope
Take a sled and slide down the slope, into these arms of mine
You can jump on a speedy colt, cross the border in a blaze of hope
I don't care how you get here, just get here if you can

There are hills and mountains between us
Always something to get over
If I had my way, surely you would be closer
I need you closer oh closer

You can windsurf into my life, take me up on a carpet ride
You can make it in a big balloon, but you better make it soon
You can reach me by caravan, cross the desert like an Arab man yeah
I don't care how you get here, just get here if you can

I don't care, I need you right here right now
I need you right here right now right by my side
I don't care how you get here, just get here, get here

I don't care how you get here, just get here if you can
Get here if you can

Bijlage III: Tabellen analyse onderzoeksresultaten

Tabel 1: Factor 'Muziekcultuur'

	<i>Omgang respondent met muziek</i>	<i>Houding t.o.v. muziek</i>	<i>Hoe bepaalt uitvoeringswijze klank & betekenis?</i>	<i>Creëert muziek gemeenschap? Hoe?</i>	<i>Wordt het onzegbare verklankt?</i>	<i>Dynamiek tussen cultus & cultuur?</i>
<i>That old feeling (cd)</i>	actief luisterend	impressief	cd-gebruik van betekenis: deze zangeres	nee, vooral individuele betekenisgeving	het andere/ het onbekende van leven na dood	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht
<i>Tears in Heaven (cd)</i>	actief luisterend	expressief	niet van invloed	nee, vooral individuele betekenisgeving	lied verwoordt vragen ouders t.a.v. hemel	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht
<i>Fragile (live)</i>	actief luisterend	expressief	live uitvoering door koor van betekenis	ja, koor zingt namens gemeenschap	nee	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht, krijgt religieuze betekenis
<i>Holy Father (live)</i>	actief luisterend	expressief	live uitvoering door koor van betekenis	ja, koor zingt namens gemeenschap	lied verwoordt vragen ouders t.a.v. hemel	muziekstuk wordt bewerkt met oog op cultus
<i>Dad (live)</i>	actief musicerend	expressief	live uitvoering door componist/dochter van betekenis	ja, voert aanwezigen collectief naar hun gevoelens en herinneringen aan overledene	liedje vraagt naar hoe en wat van hiernamaals	muziekstuk wordt gecreëerd met oog op mogelijk gebruik in cultus
<i>Gracias a la vida (cd)</i>	actief luisterend	expressief	niet van invloed	nee, vooral individuele betekenisgeving	nee	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht, krijgt religieuze betekenis
<i>Als ik straks dood ben (live)</i>	actief luisterend	impressief	niet van invloed	nee, vooral individuele betekenisgeving	nee	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht
<i>What a wonderful world (cd)</i>	actief luisterend	impressief	cd-gebruik van betekenis: deze zanger	nee, vooral individuele betekenisgeving	nee	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht
<i>Now is the hour (cd)</i>	actief luisterend	impressief	cd-gebruik van betekenis: deze zangeres	nee, vooral individuele betekenisgeving	nee	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht
<i>Toen ik je zag (cd)</i>	actief luisterend	expressief	cd-gebruik van betekenis: deze instrumentale uitv.	nee, vooral individuele betekenisgeving	nee	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht
<i>De wens (cd)</i>	actief luisterend	expressief	cd-gebruik van betekenis: deze zanger	nee, vooral individuele betekenisgeving	nee	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht
<i>Beim Schlafengehen (cd)</i>	actief luisterend	impressief	cd-gebruik van betekenis: deze zangeres	nee, vooral individuele betekenisgeving	religieus lied dat 'transcendeert'	muziekstuk onveranderd in cultus ingebracht, krijgt religieuze betekenis
<i>Get here (live)</i>	actief luisterend	impressief	live uitvoering door zoon van betekenis	ja, onderstreept gemeenschappelijke en bindt samen	muziek voert je mee, tilt op een hoger plan	muziekstuk wordt bewerkt met oog op cultus

Tabel 2: Factor 'Muziek in de kerk'

	<i>Doel van de uitvaart-liturgie</i>	<i>Doel vastgesteld door</i>	<i>Kwaliteit van de gekozen wereldlijke muziek</i>	<i>Keuze van de muziekstijl</i>	<i>Theologische overwegingen bij keuze</i>	<i>Rol van de kerkmuzikale traditie</i>
<i>That old feeling</i>	gedachtenis	predikant	voor de overledene (mee op reis) bevestiging van eigen goede gevoel	gegeven met liedkeuze	geen	speelt geen rol (n.b: naast dit liedje klonk geluidsopname van 'Wat de toekomst brengen moge')
<i>Tears in Heaven</i> <i>Fragile</i> <i>Holy Father</i>	afscheid ('waardig')	nabestaanden	passend bij doel van de liturgie: bijdrage leveren aan waardig afscheid uitdrukking geloof verwoorden van eigen vragen boodschap voor de aanwezigen	gegeven met keuze voor het koor aansluiting bij wat men gewend is	rangschikking liedjes drukt hoop uit de dood heeft niet het laatste woord	aansluiting bij gospeltraditie
<i>Dad</i>	afscheid	predikant	voor de overledene (stem laten horen) bij het schrijven: uiting van gevoelens verwoorden vraag	gegeven met stijl componist/ dochter	(bij schrijven van lied:) ter sprake brengen van zielenheil	speelt minieme rol: tussenspel refereert aan kerkorgel (n.b: overige muziek uit officiële kerk. bundels)
<i>Gracias a la vida</i> <i>Als ik straks dood ben</i>	afscheid	predikant en nabestaanden	passend bij doel van de liturgie: hommage aan het leven/afscheidslid vertegenwoordiger deel van levensweg en levenshouding boodschap van overledene aan nabestaanden	gegeven met liedkeuze	het leven als geschenk (in eschatologisch perspectief)	speelt geen rol (n.b: overige muziek uit officiële kerk. bundels)
<i>What a wonderful world</i> <i>Now is the hour</i>	gedachtenis	predikant	passend bij doel van de liturgie: gedenken van de overledene en zijn leven afscheidslid	gegeven met keuze voor uitvoerenden (Armstrong en Lynn)	leven na de dood/zielenheil	speelt geen rol (n.b: naast deze muziek nog één Ave Maria door Pavarotti)
<i>Toen ik je zag</i> <i>De wens</i>	gedachtenis	predikant en nabestaanden	passend bij doel van de liturgie: oproepen beeld van overledene verstrooiing/ in gedachten verwijlen	gegeven met muzieksmaak dochter keuze voor 'niet te heftig'	geen	speelt geen rol (n.b: overige muziek uit officiële kerk. bundels)
<i>Beim Schlafengehen</i> <i>Get here</i>	gedachtenis	predikant en nabestaanden	passend bij doel van de liturgie: gedenken van overledene uiting van gevoelens	gegeven met liedkeuze	ervaring van transcendentie bij dit lied	speelt geen rol (n.b: overige muziek uit officiële kerk. bundels)

Tabel 3: Factor 'Afscheid nemen'

	<i>Kenmerken van de wereldlijke muziek als ritueel symbool</i>	<i>Is er sprake van een handeling?</i>	<i>Meerlagig-/meerduidigheid van belang?</i>	<i>Hoe is betekenisgeving afhankelijk van context?</i>	<i>Goede performance? Van belang voor respondent?</i>
<i>That old feeling</i>	bemiddeling verleden	nee	nee	context verpleeghuis	performance goed belang onbekend
<i>Tears in Heaven</i>	expressieve functie kanaliserende functie	nee	ja	context uitvaartliturgie, verdriet	performance goed, enigszins van belang geacht
<i>Fragile</i>	expressieve functie kanaliserende functie	ja	ja	context dood van een kind	performance goed, enigszins van belang geacht
<i>Holy Father</i>	expressieve functie kanaliserende functie sociale dimensie	ja	ja	context dood, afscheid, verdriet	performance goed, enigszins van belang geacht
<i>Dad</i>	expressieve functie kanaliserende functie therapeutische functie sociale dimensie	ja	ja	context dood, afscheid, uitvaartliturgie	performance goed, enigszins van belang geacht
<i>Gracias a la vida</i>	bemiddeling verleden expressieve functie kanaliserende functie	nee	ja	context dood en afscheid	performance goed, belang onbekend
<i>Als ik straks dood ben</i>	kanaliserende functie	ja	nee	context dood, afscheid, verdriet	performance en belang onbekend
<i>What a wonderful world</i>	bemiddeling verleden	nee	nee	context dood	performance goed, nauwelijks van belang geacht
<i>Now is the hour</i>	bemiddeling verleden	nee	nee	context dood, afscheid, uitvaartliturgie	performance goed, nauwelijks van belang geacht
<i>Toen ik je zag</i>	bemiddeling verleden verdichtende dimensie expressieve functie kanaliserende functie	nee	nee	context uitvaartliturgie, verdriet	performance goed, zeer van belang geacht
<i>De wens</i>	bemiddeling verleden verdichtende dimensie expressieve functie kanaliserende functie sociale dimensie	nee	nee	context dood, afscheid, verdriet, bitterheid	performance goed, zeer van belang geacht
<i>Beim Schlafengehen</i>	bemiddeling verleden expressieve functie kanaliserende functie	nee	ja	context dood en afscheid, verdriet	performance goed, zeer van belang geacht
<i>Get here</i>	expressieve functie kanaliserende functie sociale dimensie	ja	ja	context uitvaartliturgie	performance goed, zeer van belang geacht

Literatuur

- BAARDA, D.B., de Goede, M.P.M. & Teunissen, J., *Basisboek Kwalitatief Onderzoek. Praktische handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*, Groningen: Wolters-Noordhoff 2001.
- BARNARD, M., 'C.W. Mönnich (1915-1994) – een artistiek luthers theoloog: Dimensies en perspectieven van een op de cultuur betrokken theologie. Presentatie van een onderzoeksproject, toegespitst op *Pelgrimage* (1953) en *Antiliturgica* (1966)', in: *Jaarboek voor liturgieonderzoek*, dl. 17, Groningen/ Tilburg 2001, 7-24.
- BARNARD, M. & POST, P., *Ritueel bestek. Antropologische kernwoorden van de liturgie*, Zoetermeer: Meinema 2001.
- BARNARD, M., 'Tendensen in de dynamiek van cultus en cultuur: perspectieven in de liturgiewetenschap', in: Barnard, M. & Schuman, N.A. (eindred.), *Nieuwe wegen in de liturgie: de weg van de liturgie - een vervolg*, Zoetermeer: Meinema 2002, 11-27.
- BIJSTERVELD, K., 'Big Brother's Whisper, Muzak, cultural studies en techniekonderzoek', in: Baetens, J. & Verstraete, G. (red.), *Cultural studies: een inleiding*, Nijmegen: Vantilt 2002, 99-114.
- BUBMANN, P., 'Kriterien und Perspektiven für gottesdienstliche Musik in einer sich verändernden Gesellschaft', in: Mildenerger, I. & Ratzmann, W. (eindred.), *Klage – Lob – Verkündigung, Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur* (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität, 11), Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2004, 11-35.
- Dienstboek – een proeve, deel I, Schrift – Maaltijd – Gebed*, 1^e dr., Zoetermeer: Boekencentrum 1998.
- Dienstboek – een proeve, deel II, Leven – Zegen – Gemeenschap*, Zoetermeer: Boekencentrum 2004.
- GRIMES, R.L., *Ritual criticism. Case studies in its practice, essays on its theory*, Columbia SC 1990.
- GROOT, A.D. de, *Methodologie. Grondslagen voor onderzoek en denken in gedragswetenschappen*, 2^e dr., Den Haag: Mouton 1961.
- HAUSREITHER, J., *Semiotiek des liturgischen Gesanges. Ein Beitrag zur Entwicklung einer integralen Untersuchungsmethode der Liturgiewissenschaft* (Liturgia Condenda, 16), Leuven: Peeters 2004.
- HEITINK, G., *Praktische theologie, geschiedenis, theorie, handelingsvelden*, Kampen: Kok 1993.
- Kiezen voor een kerkelijke uitvaart, Een praktische brochure voor katholieken die kiezen voor een kerkelijke uitvaart*, Den Bosch: Bisdóm 's-Hertogenbosch 2003.
- KUBICKI, J.M., *Liturgical music as ritual symbol. A case study of Jacques Berthier's Taizé music* (Liturgia Condenda, 9), Leuven: Peeters 1999.
- LUKKEN, G., *Rituelen in overvloed. Een kritische bezinning op de plaats en de gestalte van het christelijke ritueel in onze cultuur*, Baarn: Gooi & Sticht 1999.

- LUKKEN, G., “De liturgie rond een overledene. Over inductieve en adequate dodenliturgie”, *Rond de Tafel, liturgisch tijdschrift* 1, Heeswijk: Abdij van Berne 2000, 3-14.
- MURPHY, A.M., ‘Music, meaning and mystery. Toward a theophany of music’, in: D.A. Lane (red.), *Religion and culture in dialogue. A challenge for the next millennium*, Dublin 1993, 85-106.
- PASVEER, J., ‘Postludium’, in: J. Luth, J. Pasveer, J. Smelik (red.), *Het Kerklied: een geschiedenis*. Zoetermeer, Mozaïek 2001, 327-335.
- POST, P., “Rituele dynamiek in liturgisch perspectief: een verkenning van vorm, inhoud en beleving”, in: *Jaarboek voor liturgieonderzoek*, dl. 15, Groningen/Tilburg 1999, 119-141.
- POST, P., ‘Ritualiteit als symboolhandelen’, in: Barnard, M. & Post, P., *Ritueel bestek. Antropologische kernwoorden van de liturgie*, Zoetermeer: Meinema 2001, 33-46.
- UDEN, M.F.H. van, *Rouw, religie en ritueel* (Geestelijke volksgezondheid, tweede serie), Baarn: Ambo 1988.
- UDEN, M.F.H. van, ‘De psychologische functie van het afscheidsritueel’, in: *Jaarboek voor liturgieonderzoek*, dl. 15, Groningen/Tilburg 1999, 201-211.
- VERNOOIJ, A.C., *Muziek als liturgisch teken* (Liturgie in perspectief, 10), Baarn: Gooi & Sticht 1998.
- VERNOOIJ, A.C., “Kerkmuziek in cultureel perspectief”, *Gregoriusblad*; jrg. 124 nr. 1 (2000), 4-17.
- VERNOOIJ, A.C., “Criteria voor muzikale kwaliteit”, *Gregoriusblad*; jrg. 125 nr. 1 (2001), 13-20 (=2001a).
- VERNOOIJ, A.C., “Dominante tendensen in de hedendaagse kerkmuziek”, *Herademing*; vol. 34, jrg. 9 nr. 4 (2001), 13-18 (=2001b).
- VERNOOIJ, A.C., ‘Musiceren en luisteren’, in: Barnard, M. & Post, P. (eindred.), *Ritueel Bestek*, Zoetermeer: Meinema 2001, 145-154 (=2001c).
- VERNOOIJ, A.C., ‘Muziek en liturgie’, in: Barnard, M. & Schuman, N.A. (eindred.), *Nieuwe wegen in de liturgie: de weg van de liturgie - een vervolg*, Zoetermeer: Meinema 2002, 95-112.
- WIT, J. de, “Muziek en liturgie: op zoek naar een dialoog”, *Werkmap voor liturgie: (populair-) wetenschappelijk tijdschrift over liturgie*; jrg. 25 (1991), 217-223.