



Vorbereidend  
Wetenschappelijk  
Onderwijs

Tekstboekje

Afnametijdstip 2  
Donderdag 22 april

## Tekst 1

Ongeveer 2000 jaar geleden preekte in Judea, een provincie van het Romeinse Keizerrijk, een rondreizende joodse leraar en genezer, Jezus van Nazareth. Door zijn leerlingen, de apostelen, werd hij als de 'Christus', de gezalfde, of de 'Messias', de voorbode van Gods koninkrijk op aarde, beschouwd. Na zijn dood aan het kruis, op de vrijdag voorafgaand aan het Joodse Paasfeest (Pesach), beweerden zijn volgelingen, de christenen, dat hij op de derde dag, Paaszondag, was opgestaan uit de dood. Het lijden, de dood en de Verrijzenis van Christus zijn het centrale thema van het Christendom geworden. Christus' dood is het offer dat hij bracht om de mensheid van zonden te verlossen en de weg naar het eeuwige leven in de hemel vrij te maken. Op de laatste Dag, de Dag des Oordeels, zal Christus terugkeren op aarde om te oordelen over levenden en doden. Zij die goed geleefd hebben wacht het eeuwige leven in de hemel, naast God en de engelen. De zondaars gaan naar de hel, waar zij eeuwig zullen branden.

*gebaseerd op: Clarke, P. B. (red.), Godsdiensten van de wereld. Ontstaan, ontwikkeling, tradities en betekenis van de grote godsdiensten van vandaag, Houten (zj)*

## Tekst 2

Paus Gregorius de Grote (omstreeks 600) standaardiseerde de eredienst en de daarbij behorende Latijnse teksten en gezangen. Toch bleef men veranderingen aanbrengen in de liturgische gezangen. Zo was het gewoonte geworden om woorden en soms ook hele teksten aan de bestaande muziek toe te voegen. Die aanvullingen worden tropen genoemd. Een sequentie of sequentia is een bijzondere vorm van trope.

## Tekst 3

*Maria, Moeder van Jezus:*

O dolor! Proh dolor  
Ergo quare fili care  
Pendens ita cum sis vita  
Manens ante secula?

*Johannes:*

Rex caelestis  
Proh scelestis  
Alienas solvis penas  
Agnus sine macula.

*Maria, Moeder van Jacobus:*

Munda caro  
mundo cara  
Cur in crucis ares ara  
Pro peccatis hostia?

*Johannes :*

Fleant materna viscera  
Marie vulnera  
Materne doleo  
Que dici soleo  
Felix puerpera.

O smart, ach, welk een smart!  
Waarom toch, mijn dierbare Zoon,  
Hang je daar,  
Die toch het eeuwige leven bent?

Hemelse Koning  
Ach, voor misdadigers  
Betaal je hun schuld,  
Jij, Lam zonder smet.

Onschuldig vlees,  
Dat de wereld lief heeft,  
Waarom toch lijd jij dorst aan het kruis,  
Offerlam voor de zonden?

Ach, laat het moederhart wenen.  
Het verdriet van Moeder Maria  
Beween ik,  
Haar die ik gewoonlijk noem  
De Gezegende Moeder.

## Tekst 4

De dans, die in het voor-christelijke Europa een belangrijke rol in religieuze rituelen en feesten had gespeeld, werd aanvankelijk nog door de Kerk 'geassimileerd'. Daarmee werd het mogelijk dat de betekenis en gewoonten van heidense feesten langzaam maar zeker overgedragen werden op de nieuwe christelijke verhalen en heiligen. Zo waren religieuze dansen in kerken, op kerkhoven en bij begrafenissen een normaal verschijnsel in het vroege christendom.

*gebaseerd op: Schulting, J.W., Op de pointes. De West-Europese dans als cultuurspiegel, Amsterdam 1948*

## Tekst 5

In het algemeen kunnen we stellen dat elke verbinding van dans en dood een dodendans kan worden genoemd: het dansen door doden, voor doden, rond doden, om te doden, om te sterven of juist om niet te sterven. De meest verbreide dodendans is echter geen concrete dans, maar een metafoor. Voor iedereen komt er het moment dat de Dood hem uitnodigt voor de laatste 'dans'. We zien dit moment weergegeven in afbeeldingen uit de late Middeleeuwen die variëren van levensgrote muurschilderingen tot prentenseries. (...) Hoofdt thema is de vergankelijkheid van het leven, het **memento mori**<sup>1)</sup>, met de nadruk op het onverwachte moment waarop de Dood kan komen. (...) Dit moralistische stripverhaal sloeg aan bij brede lagen van de bevolking. Het onderwerp was, vooral in tijden van rampspoed als pest en oorlog, angstaanjagend actueel.

*uit: Grijp, L.P. e.a. (red.), De dodendans in de kunsten, Utrecht 1989*

## Tekst 6

In 1932 ging het dansstuk *De Groene Tafel* in Parijs in première in een choreografie van Kurt Jooss op muziek van Fritz Cohen. Het stuk begint met een scène waarin diplomaten, vruchteloos onderhandelend aan een groene tafel, de oorlog uitroepen. In de volgende scènes worden de brute gevolgen van de oorlog voor de gewone mensen duidelijk: soldaten worden onder de wapenen geroepen en sterven op het slagveld, vrouwen moeten afscheid nemen van hun zoons en geliefden, een oude vrouw sterft van uitputting, een verzetsstrijdster wordt geëxecuteerd, een zwarthandelaar floreert bij de ellende van anderen. De Dood, skelet en oorlogsgod, is de centrale figuur bij dit alles: de een na de ander wordt door hem gegrepen. Vervolgens voert de Dood zijn slachtoffers aan in een dodendans. In de slotscène zien we weer de onderhandelaars rond de groene tafel. Politici redetwisten. De uitkomst zal altijd dezelfde zijn: een nieuwe oorlog komt eraan.

## Tekst 7

Wie nu bouwmeester, of een schildergeest wil worden,  
Of Fidias in kunst en beeldehouwery  
Die zal, uit gansch Euroop, zich spoeden naar het Y,  
En onzen trotzen Dam, met penne, en verwe, en koole,  
Om in dit nieuw Stadthuis, als in de hoogste schoole  
Van Pallas, uit het brein van Jupiter geteelt,  
Te tekenen al wat de leerlust hem beveelt.

*fragment uit het lofdicht van Vondel bij de inwijding van het stadhuis in 1655*

noot 1

gedenk te sterven

## Tekst 8

Tooneelspel quam in 't licht tot leersaem tijdverdrijf,  
Het wijckt geen ander spel, nocht koninklijke vonden.  
Het bootst de weereld na: het ketelt siel en lijf:  
Het prickeltse tot vreughd of slaet ons soete wonden:  
Het toont in 't kleyn begrijp, al 's menschen ydelheyd,  
Daer Demokryt om licht en Heraklyt om schreyt.

## Tekst 9

Het Nederlandse muziekleven in de zeventiende eeuw was bij uitstek burgerlijk van karakter. Door alle lagen van de bevolking werd er veel gezongen. Steeds meer welvarende burgers konden zich muzieklessen permitteren. De muzikale beschaving die voorheen aan de aristocratische elite was voorbehouden was nu ook voor hen bereikbaar.

In veel steden werden muziekcolleges (collegia musica) opgericht waarin gezeten burgers het aangename tijdverdrijf van het spelen van muziek combineerden met lekker eten en drinken.

Tot ver in de zeventiende eeuw hadden de Hollandse steden stadsmuzikanten in dienst. Elke stadsmuzikant speelde diverse instrumenten. De organisten van de grote kerken speelden bijvoorbeeld ook **schalmei**<sup>2)</sup> of luit.

De stadsmuzikanten speelden ook vaak bij privé-feesten van de notabelen, tegen een extra vergoeding. Zij mochten ook wel in openbare gelegenheden als muziekherbergen en schouwburg spelen, echter geen dansmuziek en geen muziek bij balletten.

Naast de stadsmusici waren er ook vrij gevestigde beroepsmusici die op bruiloften en andere privé-feesten van welgestelde burgers en in openbare muziekherbergen (dans)muziek speelden.

## Tekst 10

Met het geloof in ontwikkeling, in een generatie van scheppenden en een van genietenden, roepen wij heel de jeugd bij elkaar, en als jeugd die de toekomst draagt, willen wij ons armslag en levensvrijheid verschaffen tegenover de gevestigde oudere machten. Iedereen hoort bij ons die rechtstreeks en onvervalst datgene weergeeft wat hem tot scheppen aanzet.

*Programma van Die Brücke 1906. Tekst van Ernst Ludwig Kirchner  
in: Elger, D., Expressionisme, Keulen 1989*

## Tekst 11

Ook op het gebied van de beeldende kunst hadden in de negentiende eeuw wezenlijke veranderingen plaatsgevonden. (...) Steeds meer was de nadruk komen liggen op de mening of visie van de kunstenaar, die zich daardoor tegelijkertijd van de beschouwer vervreemde. Ondanks of dankzij het feit dat de kunstproducent voor de kunstconsument steeds meer een vreemde werd kon de kunst zich ontwikkelen zonder rekening te houden met de eisen van het publiek. De vrijheid die de kunstenaar daardoor tegen wil en dank verkreeg, leidde aan het einde van de negentiende eeuw tot het postimpressionisme waarin de basis werd gelegd voor de kunst van de twintigste eeuw. In de twintigste eeuw zou dit enerzijds leiden tot een gedegen onderzoek naar de formele aspecten vorm, ruimte en beweging en anderzijds tot een intensivering van het gevoel; de tijd was rijp voor velerlei experimenten op artistiek gebied. De avant-garde nam een aanvang.

*Bär, N., Nieuw handboek voor de kunstgeschiedenis, Kunst 1900-1945, De Bilt 1984*

noot 2

houten blaasinstrument, voorloper van de hobo

## Tekst 12

De ingrijpende veranderingen die in de negentiende eeuw plaatsvonden, zoals industrialisatie en bevolkingstoename, wijzigden niet alleen de uiterlijke maar ook de innerlijke wereld volkomen. Aan het einde van de eeuw vond er een stroomversnelling plaats. De generatie die toen opgroeide kwam in openlijk verzet tegen haar ouders, tegen de in hun ogen zelfvoldane, materialistische instelling, het eigenbelang dat ze kortzichtig, asociaal en gevaarlijk vonden. Het falen van het maatschappelijk systeem stelden ze in boeken en toneelstukken aan de kaak. Bij Zola wordt het systeem als onrechtvaardig, bij Strindberg als ondraaglijk voorgesteld. Nietzsche riep op om de oude orde te vernietigen opdat er een volkomen nieuwe zou kunnen ontstaan. De realiteit werd als frustrerend en irrelevant ervaren.

*Lenders, T., Groene gezichten, blauwe bomen, in Openbaar Kunstbezit, februari 1980*

## Tekst 13

De Russische kunstenaar Wassily Kandinsky (1866-1944) schreef in 1910 in München een boekje, meer een pamflet, dat vrijwel onmiddellijk internationaal een succes werd. *Über das Geistige in der Kunst* is een gedreven, zij het niet erg duidelijk betoog over het wezen en doel van de kunst. Het bevat een hoofdstuk over esthetiek in het algemeen en een tweede hoofdstuk over schilderkunst. Hierin legt Kandinsky uit dat de schilderkunst eigenlijk bestaat uit vormen en kleuren. Door het combineren van vormen en kleuren kan de kunst de beschouwer op een welluidende manier op het gemoed werken. Dat is volgens Kandinsky het doel van de kunst. De basisvormen die Kandinsky op het oog heeft, blijken geometrische figuren te zijn: de cirkel, het vierkant en de driehoek. Zulke vormen zijn volgens hem niet neutraal, maar hebben van zichzelf een absolute 'geestelijke waarde': "Vorm op zichzelf, ofschoon geheel abstract en geometrisch, heeft het vermogen van een innerlijke suggestie. Een driehoek (de overweging of deze nu scherp is, of stomp, of gelijkzijdig even daargelaten) heeft van zichzelf een geestelijke waarde. In samenhang met andere vormen kan deze waarde enigszins wijzigen, maar blijft naar de aard hetzelfde. Iets soortgelijks is het geval met een cirkel, een vierkant of elke denkbare geometrische figuur." Kandinsky laat zich niet uit over de precieze aard van deze 'waarden', maar hij is er wel van overtuigd dat een juiste samenstelling van zulke figuren - 'compositie' is het woord dat hij gebruikt - te samen met kleur natuurlijk, [...] in staat moet zijn zekere bewegingen in het innerlijk van de mens teweeg te brengen.

*Stumpel, J., Kieft, G., De abstracte driehoek: Kandinsky, Van Doesburg en Cézanne, in Kunstschrift juli/augustus 1989*

## Tekst 14

Expressionistische componisten streven naar het losmaken van de klankkleur als coloristisch middel en het betrekken ervan in de muzikale structuur. Dat bracht Schönberg op het idee van 'Klangfarbenmelodik' (klankkleurmelodie). Melodie is een structurele opeenvolging van toonhoogten. We spreken van klankkleurmelodie wanneer een opeenvolging van klankkleuren structureel wordt behandeld als een melodie. Schönberg zegt: "Misschien zal het mogelijk zijn in de toekomst echte klankkleurmelodieën te maken. Tenslotte zijn kleur, hoogte en sterkte van de toon slechts andere dimensies van hetzelfde verschijnsel. Het zou dus denkbaar zijn ook de klankkleur in een bepaalde, muzikaal-logische volgorde te rangschikken, dezelfde logica die ons nu de eenheid van een toonhoogte-melodie doet ervaren."

*Leeuw, T. de, Muziek van de Twintigste Eeuw, Utrecht 1970*

## Tekst 15

In *Über das Geistige in der Kunst* komt Kandinsky met een theorie over synesthesie. Hij omschrijft dit als een verschijnsel waarbij een gewaarwording van het ene zintuig naar het andere wordt doorgegeven. Kandinsky vergelijkt de kleur geel bijvoorbeeld met de klank van een schelle trompet. Experimenten met synesthesie spelen in de kunst van de twintigste eeuw incidenteel een rol.

Dertig jaar geleden ontdekte de jazzpianist en componist/arrangeur Randy Weston hoe kleuren klinken tijdens een geheime ceremonie van de Gnawa, de afstammelingen van zwarte slaven, in Marokko. Ze houden ceremonies die de hele nacht duren en die in het teken staan van zeven heiligen of voorouderlijke geesten. Elke geest wordt geassocieerd met een kleur: wit, blauw, rood, groen, zwart, geel en een combinatie van kleuren. Bij elke kleur hoort een bepaalde muziek. Hij voelde onmiddellijk dat blauw zijn kleur was.

*Voor deze tekst is onder meer gebruik gemaakt van Dixhoorn, F. van, Hoe klinkt blauw, in De Volkskrant, donderdag 12 juli 2001*

Einde

---