



Universiteit
Leiden
The Netherlands

**Huldiging of vermaning? De voorstellingen van Hercules am
scheidewege (BWV 213) van J.S. Bach en La clemenza di tito (KV 621)
van W.A. Mozart**

Schot, H.B.T.

Citation

Schot, H. B. T. (2002). Huldiging of vermaning? De voorstellingen van Hercules am scheidewege (BWV 213) van J.S. Bach en La clemenza di tito (KV 621) van W.A. Mozart. *Leidschrift : De Maatschappij Verbeeld In De Kunst. Van Mozart Tot Saddam*, 17(December), 59-66. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/72829>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/72829>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

HULDIGING OF VERMANING? DE VOORSTELLING VAN DE ABSOLUTE HEERSER IN *HERCULES AM SCHEIDEWEGE* (BWV 213) VAN J.S. BACH EN *LA CLEMENZA DI TITO* (KV 621) VAN W.A. MOZART

H.B.Th. Schot

In zijn verhandeling *The myth of absolutism* stelt de Engelse historicus Henshall het beeld dat historici sinds de Franse Revolutie van de absolute monarchie getekend hebben ter discussie.¹ Zijn voornaamste verwijt luidt, dat zij haar te veel aan de maatstaven van de negentiende eeuwse liberale rechtsstaat meten. In tegenstelling tot het vroegmoderne bestel is deze gebaseerd op een geschreven grondwet die de ‘natuurlijke’ rechten van de burger waarborgt en het handelen van de overheid aan het oordeel van een onafhankelijke rechter onderwerpt. Het vroegmoderne bestel berustte grotendeels nog op ongeschreven recht. Desondanks mag men niet zonder meer aannemen dat in de absolute monarchie rechteloosheid en willekeur de regel waren. Voor de onderdanen belichaamde de heerser recht en gerechtigheid. Hij mocht geschillen met een machtswoord beëindigen, mits hij voor ieder concreet geval de best toepasselijke regel ‘vond’ en dus een oordeel velde dat aan hun rechtsgevoel tegemoetkwam en de vrede in de samenleving herstelde. Zijn uitspraak werd aanvaard, zolang als zijn onderdanen ervan overtuigd waren dat hij zich aan de traditie hield. Rechtspraak, bestuur en wetgeving liepen in de vroegmoderne tijd naadloos in elkaar over.

Naar huidige opvattingen kan de vorst op deze manier het recht naar zijn hand zetten en inderdaad is het niet moeilijk vele voorbeelden van vorstelijke willekeur aan te wijzen. Zorgvuldig onderzoek van de absolutistische praktijk toont volgens Henshall echter aan dat de heerser om onenigheden te voorkomen wel degelijk naar de adviezen van zijn raad-

¹ Henshall, Nicholas, *The myth of absolutism. Change and continuity in early modern European monarchy* (Londen en New York 1992) 120 e.v.; 176 e.v. Vgl. ook Brunner, Otto, *Land und Herrschaft. Grundfragen der territorialen Verfassungsgeschichte Österreichs im Mittelalter* (oorspronkelijk verschenen 1938, 5e herziene uitgave, Wenen 1965) 133 e.v.; 413 e.v.

gevers luisterde. Zij worden geacht goed op de hoogte te zijn van de heersende rechtsopvattingen en -gebruiken en zijn daarom bij uitstek gehouden de vorst voor misstappen te behoeden. Vergeleken met de moderne staat heeft deze manier van besturen en rechtspreken het voordeel dat de vorst, dat is de overheid, sneller kan inspelen op veranderende inzichten en niet door starre regels belemmerd wordt. Gaat hij toch in tegen wat de onderdanen als een schending van het goede oude recht beschouwen, dan hebben zij zelfs het recht in opstand te komen. Het doel van zo'n opstand is niet het afzetten van de vorst, maar hem terugbrengen tot zijn traditionele plichten. De heerser mocht dus naar eigen goeddunken handelen, mits hij binnen de door de overlevering getrokken grenzen bleef. Een goed vorst schendt de rechten van zijn onderdanen niet, maar beschermt ze. Zolang hij zich aan de overlevering houdt, zijn zijn onderdanen hem achting verschuldigd. Immers, hij 'is' het recht in hoogst eigen persoon, maar tegelijk wordt zijn handelen ook door datzelfde recht gebonden. Vroegmoderne staatsrechtsgeleerden noemden het overgeleverde gewoonterecht de 'constitutie' of fundamentele 'wetten' van het rijk. Aan de hand van gezaghebbende naslawerken uit de vroegmoderne tijd toont Henshall aan dat de tijdgenoten hierin geen tegenstrijdigheid zagen. Hij staaft zijn conclusies verder met memoranda en andere documenten uit vorstelijke kanselarijen.

De christelijke traditie verbiedt het de heerser aan God gelijk te stellen. Hij regeert slechts bij de gratie Gods om zijn onderdanen als een goede herder te hoeden. Ook hij moet te zijner tijd voor Gods rechterstoel verschijnen en dan ontloopt geen enkele tyran zijn verdiende straf! Verhalen uit het Oude en Nieuwe Testament, de Griekse mythologie en de Klassieke Oudheid worden van stal gehaald om de vorst van zijn roeping te doordringen.

Dit artikel illustreert Henshalls visie met twee voorbeelden uit de muziekgeschiedenis: Bachs cantate *Hercules am Scheidewege* en Mozarts laatste opera *La clemenza di Tito*. Beide werken behoren tot het genre van in die tijd vaak voorkomende 'huldigingen'. Zo'n huldiging bood onderdanen een geschikte gelegenheid de heerser in het openbaar hun afhankelijkheid te tonen. In de eerste plaats komt daarvoor in aanmerking de verjaardag of naamdag van de vorst zelf of die van zijn directe familieleden, vervolgens zijn huwelijk, dan de geboorte van een troonopvolger en ten slotte datgene dat misschien wel het hoogtepunt in zijn leven mag heten: de kroning. Dan verschijnt de heerser in het openbaar om zijn bijzondere band met zijn onderdanen aan te halen. Natuurlijk past hierbij geen kritiek, maar evenmin

slaafse volgzzaamheid. Is de verstandhouding tussen heerser en beheersten goed, dan hoeven de laatsten niet te schromen hem met gepaste eerbied op zijn verantwoordelijkheden te wijzen. Een verhaal uit een grijs verleden leent zich bij uitstek daartoe. Een wijs heerser neemt zo'n subtiele vermaning ter harte en betoont zijn onderdanen zijn dank. Wanneer men huldigingen als pure propaganda afdoet, ziet men deze bijzondere bedoeling over het hoofd.

Bachs cantate Hercules am Scheidewege (BWV. 213)

Bach schreef deze cantate ter ere van de elfde verjaardag van de Saksische kroonprins Friedrich Christian op 5 september 1733. Het werk behoort tot een reeks huldigingscantates die Bach toentertijd voor belangrijke gebeurtenissen in het Saksische vorstenhuis componeerde en in Leipzig liet opvoeren. In de lente van hetzelfde jaar was keurvorst August de Sterke gestorven en door zijn zoon, Friedrich August, opgevolgd. Het jaar daarop werd deze ook tot koning van Polen gekozen, een waardigheid die zijn vader in 1698 voor zijn Huis had verworven. Voor zover we kunnen nagaan aasde Bach op de titel keurvorstelijk en koninklijk hofcomponist. Daarmee zou hij zijn positie als muziekdirecteur van de Vrije Rijksstad Leipzig ten opzichte van zijn werkgevers niet onaanzienlijk kunnen opwaarderen.²

De tekst van de cantate, geschreven door Bachs 'hofleverancier' C.F. Henrici, alias Picander, gaat uit van een in die tijd vaak gebruikt gegeven uit de Griekse mythologie. Tijdens zijn omzwervingen komt de mythische krachtpatser Hercules op een tweesprong twee schone jonkvrouwen tegen, Wellust en Deugd. Als eerste probeert de Wellust de jonge held in te palmen door hem een leven vol genot en rijkdom voor te spiegelen. Elke wens zal zij vervullen. De Deugd daarentegen wijst hem op het moeilijke en smalle pad dat naar het echte geluk leidt: een leven voor het welzijn en de voorspoed van anderen. Pas daarin toont de held zijn ware kracht en zal hem de achting van anderen en eeuwige roem ten deel vallen. Na een korte tweestrijd, waarbij Hercules onder meer de Echo om raad vraagt, kiest hij voor de Deugd. Op dat moment verschijnt Mercurius, de schutspatroon van kooplieden en dus ook van de stad Leipzig, en verzekert

². Dürr, Alfred, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (Kassel etc. 1971, DTV-uitgave, 2 delen, München 1979) aldaar, 661-664.

dat ook de jarige prins naar het voorbeeld van Hercules de weg van de Deugd is ingeslagen. Een vierstemmige lofzang van de Muzen sluit de cantate af: wat een gouden tijd staat Saksen onder zijn toekomstige heerser te wachten! De tekst van Picander munt nauwelijks uit door literaire hoogstandjes.

Bach echter laat de dramatische spanning goed tot zijn recht komen. Twee voorbeelden illustreren dit. De aria van de Wellust zit vol onverwachte, welhaast verraderlijke harmonische wendingen. Zij wordt gezongen door een sopraan, onder begeleiding van strijkers en fluiten. Na het orkestrale voorspel, dat door zijn zoete klanken de zinnen prikkelt, zet de solist (in Bachs tijd een prille jongenssopraan) met lange noten en in het lage register in met de woorden: '*Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh!*' De laatste noot houdt de zanger drie maten lang aan, terwijl uit het orkest een akkoord opklinkt dat bekend staat als *Tritonus diaboli*. De oplettende luisteraar zij dus gewaarschuwd: hier zingt de duivel in vermomming. Iedere volgende regel van het lied eindigt verder met een *Trugschluß*, een akkoord, dat niet het slot van een regel markeert, maar direct overgaat in de toonsoort van de volgende. Het is alsof Bach zeggen wil: de Wellust is niet te verzadigen, de vervulling van de ene wens roept een niet te stillen verlangen naar een tweede op. Synkopen in de orkestpartij onderstrepen deze betekenis: ook de grenzen van de maat worden overschreden. In het middendeel van de aria, op de woorden '*Schmecke die Lust der lüsternen Brust und erkenne keine Schranken!*' gaat de zangstem met uitbundige versieringen alle perken te buiten. Waar woorden tekortschieten onthult de muziek voor de luisteraars de Wellust in al haar listen en lagen. Wie naar haar verlokkingen luistert wordt in een eeuwige roes gedompeld: Koninklijke Hoogheid, neem U in acht!

In scherp contrast laat Bach de Deugd daarentegen ten tonele verschijnen met een strenge, vierstemmige fuga, volgens de wetten van het contrapunt zoals hij die later in *Die Kunst der Fuge* uiteenzet. De hobo zet het thema in, de eerste viool neemt het over, vervolgens is de cello van de continuo aan de beurt en als laatste volgt de zangstem, hier een tenor. De partij vergt het uiterste van zijn vakbekwaamheid: doordat de instrumenten de muzikale lijn aangeven, raakt hij onherroepelijk in de problemen als hij zijn adem niet tot in de puntjes beheerst. Hij moet zich naar de andere partijen voegen. Bij een fuga zijn alle stemmen even belangrijk, niemand is aan de ander ondergeschikt. Uit hun samenklank ontstaat harmonie. De Deugd is dus geen solist die door zoetklinkende instrumenten begeleid wordt, zoals de Wellust, maar een onderdeel van een evenwichtig kunstwerk. Zo ver-

maant Bach de jonge kroonprins zijn zinnen te temmen en zich open te stellen voor een dialoog met zijn volk. Klaar weerspiegelt zich de visie op de heerser in de dramatische opbouw van de cantate.

Het gegeven van de cantate was al voor Bach zijn tijd een populair thema voor een huldiging. Zo liet de Duitse keizer Maximiliaan I (gestorven in 1519) zich veelvuldig als Hercules bewieroken. Uit zijn latere regeringsjaren dateert een bewerking van bovengenoemd verhaal, waarin hij het voor de jonge onervaren held opneemt, de Wellust uit zijn rijk verbant en de Deugd een erefunctie aan zijn hof verleent.³ Overigens heeft Bach de muziek grotendeels voor de vierde cantate van het *Weihnachtsoratorium* hergebruikt (met uitzondering van het slotkoor). De aria van de Wellust echter verhuisde als wiegelied voor het Kerstkindje naar de tweede cantate. Ook met een aangepaste tekst heeft de muziek haar bekoorlijkheid behouden, maar nu ademt zij de serene sfeer van kerstavond.

Mozarts opera 'La clemenza di Tito' (K.V. 621)

De aanleiding tot de compositie van deze opera was de inhuldiging en kroning van keizer Leopold II tot koning van Bohemen op 6 september 1791 in Praag. Daarin ligt meteen ook de politieke strekking van deze compositie begrepen. De Staten van Bohemen besloten kosten noch moeite te sparen om deze dag met een speciaal voor deze gelegenheid te componeren *opera seria* te bekronen. De uitvoering van dit plan vertrouwden zij toe aan Domenico Guardasoni, directeur van de door hen zelf beheerde Nationale Schouwburg. Slaagde deze er niet in om bij een schrijver van eigen bodem een geschikt libretto te bestellen dan mocht hij terugvallen op een voor de gelegenheid aan te passen bewerking van Pietro Metastasio's *La clemenza di Tito*. Dit werk, geschreven in 1734 en op muziek gezet door de toenmalige Weense hofcomponist Antonio Caldara, beleefde nog in datzelfde jaar zijn wereldpremière in Wenen. Na hem zouden zich verschillende andere componisten aan een toonzetting wagen, onder wie Christoph Willibald von Gluck. Voor de Praagse opvoering liet Guardasoni de tekst grondig

³. Wiesflecker, Hermann, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Oesterreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Band V*;: *Der Kaiser und seine Umwelt: Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur* (München 1986) 313,336 en 395.

omwerken door de kersverse Weense hofdichter en opvolger van Lorenzo da Ponte, de uit Dresden overgekomen Caterino Mazzolà. Da Ponte had Mozart de librettos van *Figaro*, *Don Giovanni* en *Così fan tutte* geleverd. Voor de muziek wendde Guardasoni zich eerst tot Antonio Salieri. Maar toen deze wegens drukke werkzaamheden de opdracht afsloeg, engageerde hij Mozart.⁴ Hem kende Guardasoni van de opvoering van *Don Giovanni* in Praag, waar dit werk indertijd grote bijval oogste.

Het gegeven van de opera is gebaseerd op een verhaal van de Romeinse historicus Suetonius. Titus (39-81), de bedwinger van Jeruzalem (70 n.Chr.), staat in 79 op het punt zijn vader Vespasianus als keizer van Rome op te volgen. Vitellia, de dochter van Vitellius die door Vespasianus was onttroond, tracht de kroning van Titus te verhinderen. Niet alleen wil zij haar vader wreken, maar ook vermoedt zij dat Titus haar voor Berenice, een Joodse prinses, wil verstoppen. Vitellia verleidt Sextus, één van Titus' trouwste aanhangers, de aanstaande keizer van het leven te beroven. Intussen heeft Titus echter zijn relatie met Berenice in het belang van de staat verbroken (dit gegeven heeft o.a. Jean Racine in 1680 tot een aparte tragedie uitgewerkt). De aanslag mislukt. Voor de Senaat bekent Sextus schuld. Titus heeft geen andere keus dan hem ter dood te veroordelen. Hij beklagt de wetten van de staat die hem tot dit onmenselijke besluit dwingen. Kort voor de executie biecht Vitellia haar verantwoordelijkheid voor de samenzwering op. Titus schenkt opgelucht Sextus genade en vergeeft Vitellia haar en alle andere samenzweerders hun schuld, omdat naar zijn eigen woorden de barmhartigheid (*clemenza*) van de heerser de zwakten van zijn onderdanen te boven gaat. De moraal van het verhaal, schrijft Suetonius – en Metastasio herhaalt het met alle nadruk – luidt dat de vorst zich niet onder alle omstandigheden aan de letter van de wet moet vastklampen, maar grootmoedig zijn vijanden vergeven. Zo verzekert hij zich voor altoos van de trouw van zijn onderdanen. De opera eindigt met een lofzang van zijn dankbare onderdanen.

De historische Titus regeerde slechts twee jaar. In dit opzicht vertoont het verhaal zelfs een schrijnende overeenkomst met het bewind van Leopold, die ook na een tweejarig keizerschap (en één jaar na zijn kroning in Praag) zou overlijden. In 1790 was zijn oudere broer keizer Josef II toch nog onverwacht gestorven, zijn rijk in opperste verwarring achterlatend door zijn streven de landen van de Habsburgse monarchie in

⁴ Rice, John A., *W.A. Mozart. La clemenza di Tito* (Cambridge opera handbooks, Cambridge 1991) 4-10

sneltreinvaart aan de eisen van een moderne, verlichte samenleving aan te passen. Als nieuwe heerser stond Leopold voor de zware taak de rust te herstellen en het vertrouwen van zijn onderdanen terug te winnen. Als groothertog van Toscane had Leopold zich al als een goed diplomaat en voortreffelijk bestuurder doen kennen.⁵ De verwachtingen bij zijn ambtsaanvaarding waren dan ook hooggespannen. Inderdaad maakte hij kort na zijn aankomst in Wenen al vast de meest gehate hervormingen van zijn voorganger ongedaan. Ook bij andere gelegenheden liet hij zijn bereidheid tot overleg en concessies blijken. Zijn kroning tot koning van Bohemen was het hoogtepunt van deze toenadering.

En zo werd dit gebaar door de direct betrokkenen ook begrepen. De Staten van het Koninkrijk Bohemen, dat tot het einde van de Oostenrijkse Successieoorlog (1740-1748) bestond uit Bohemen, Moravië en Silezië en daarmee één van de grootste en rijkste delen van de Habsburgse monarchie vormde, hadden zich in het verleden niet altijd als bijzonder volgzame onderdanen van hun Habsburgse vorsten laten kennen. Daardoor had het land zijn zelfstandige positie binnen de Habsburgse monarchie verspeeld. Nu Leopold zich tot koning van Bohemen wilde laten kronen hoopten de Boheemse Staten met de opvoering van een voor deze gelegenheid bewerkte versie van *La clemenza di Tito* hun nieuwe landsheer te bewegen hen hun opstandigheid te vergeven en hun oude rechten te herstellen. In Mazzolà's bewerking van het oorspronkelijke libretto ontbreekt het gehele tweede bedrijf, waarin voorgeschiedenis en ontdekking van Sextus' samenzwering uitgebreid aan de orde komen. De Praagse versie legt dus alle nadruk op de clementie van Titus.⁶ Deze bekorting hangt niet in eerste instantie samen met de korte voorbereidingstijd, zoals men meestal aanneemt, maar met de wens de tekst aan de bedoelingen van de opdrachtgevers aan te passen. Bovendien verving Mazzolà een groot aantal recitatieven door aria's en ensembles voor twee of meer stemmen, aan het slot zelfs voor zes solisten, zodat de componist ruimschoots gelegenheid kreeg zijn dramatisch vakmanschap te ontplooien. De *Tito*, waarvan Mozart twee maanden voor zijn dood (5 december 1791) zelf de wereldpremière dirigeerde, oogstte een langdurig applaus en de kersverse koning Leopold stak zijn erkentelijkheid niet onder stoelen of banken. Wekenlang bleef het werk op de planken, zodat ook het grote publiek er kennis van kon nemen. Het

⁵. Wandruszka, Adam, *Leopold II., Erzherzog von Österreich, Großherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser* (2 dln. Wenen 1963-65).

⁶. Rice, *Clemenza*, 40-44.

onthaal in Wenen, waar het werk een paar maanden later ten gehore werd gebracht, deed niet voor die in Praag onder. Tegelijkertijd werd in het minder voorname *Theater an der Wieden* een andere opera van Mozart, *Die Zauberflöte*, maandenlang voor een uitverkocht huis opgevoerd.

De *Tito* bleef zich nog tot het midden van de negentiende eeuw in een grote populariteit verheugen. Ook elders in Duitsland werd de opera herhaaldelijk opgevoerd. Het thema van de heerser, die genade voor recht laat gelden en opstandigheid vergeeft, leende zich uitstekend voor een tijd, waarin de Europese vorsten zich inspanden de schok van de Franse Revolutie op te vangen, totdat zij zich na de revoluties van 1848 alsnog aan het gezag van een geschreven constitutie moesten onderwerpen. Toen verdween ook de *Tito* van het repertoire, in tegenstelling tot Mozarts andere muziekdrama's als *La nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* of *Die Zauberflöte*. Aan het begin van de 20e eeuw gold de *Tito* zelfs als een gelegenheidswerk, dat al te duidelijk de sporen van grote haast vertoonde en Mozarts vakmanschap onwaardig was. Heden ten dage wordt de opera echter weer schoorvoetend als meesterwerk erkend.⁷ Heeft men tegenwoordig meer begrip voor de vaderlijke trekken van het vroegmoderne absolutisme, of vinden wij de muziek belangrijker dan tekst?

In de tijd van Bach en Mozart was de absolute monarchie even vanzelfsprekend als voor ons de parlementaire democratie. Henshall betoogt dat zo'n bestel wel degelijk aan constitutionele beperkingen onderhevig was, ook al stonden deze nauwelijks op papier. De beide hier aangevoerde voorbeelden laten zien hoe dat in de praktijk toeging. Thema's uit de Klassieke Oudheid of de Bijbel werden door tijdgenoten bij voorkeur gebruikt om de motieven en morele dilemma's van de heersende vorst voor een breed publiek uiteen te zetten. Op deze manier kregen onderdanen een gelegenheid hun verwachtingen en eisen ter sprake te brengen en de vorst aan het begin van zijn regime op zijn plichten te wijzen, zonder dat ze van illoyaliteit konden worden beschuldigd. Een uitvoeriger analyse van literaire en kunsthistorische bronnen kan deze indruk nog verhelderen.

7. Ibid. 142-154. Een uitvoerig onderzoek naar de receptie van de *Tito* vooral op basis van Weense bronnen ondernam Hiltner, Beate, *La clemenza di Tito von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse* (Proefschrift Heidelberg, Frankfurt/Main etc. 1994)

