

GREGORIAANS: HUMUSLAAG VAN DE MIDDELEEUWSE MUZIEK

Marcel Zijlstra

Gregoriaans is de eenstemmige, onbegeleide, vocale muziek die zeker sinds de negende eeuw gebruikt wordt in de eredienst van de kerk. Nog altijd heeft deze oudste West-Europese muziek een bevoorrechte plaats in de liturgie, althans wanneer men de documenten van het Tweede Vaticaans concilie (1962-1965) moet geloven. In de praktijk is het gregoriaans echter in vele kerken verdrongen door volkstaalliturgie.

De wortels van deze muziek worden nogal eens in de synagoge gezocht. De argumenten daarvoor klinken plausibel. De eerste christenen waren immers joden. Toch is er geen enkel direct bewijs dat de gregoriaanse melodieën in enige vorm zouden zijn ontleend aan het synagogale gezang van de eerste christenen. Wanneer we bij analogie gaan kijken naar de oudste christelijke geschriften, dan zien we dat deze evenmin in de taal van het toenmalige Palestina zijn overgeleverd: de evangeliën en brieven van Paulus zijn in het Grieks overgeleverd. Nauwelijks een spoor van Aramees of Hebreeuws, de taal waarin Jezus met zijn apostelen moet hebben gesproken.

Veruit het grootste deel van het gregoriaanse repertoire is gebaseerd op psalmteksten. Op het eerste gezicht lijkt dat weer een aanwijzing dat het joodse zingen wel degelijk van invloed is geweest op het gregoriaans. De psalmen, die prachtige poëtische teksten, die blijkens hun opschriften altijd al gezongen werden en die ook menigmaal muzikale verwijzingen bevatten, stammen van ver voor Christus en werden ook in de synagoge gebruikt. Wanneer we echter de teksten over het zingen in de christelijke eredienst in de eerste eeuwen bestuderen, dan valt op dat er van psalmzingen helemaal geen sprake is. Het christelijk psalmzingen, zo lijkt het, ontstaat pas in de derde eeuw, onder invloed van het in die tijd opkomend Egyptisch en Palestijns monnikendom. Pas in de vierde eeuw zien we dat in de eucharistievieringen het psalmzingen in zwang raakt, en, getuige Augustinus en andere kerkvaders, grote populariteit krijgt. Het lijkt er dan ook op dat wortels van het gregoriaans eerder in het vierde-eeuwse christelijke psalmzingen moeten worden gezocht, dan in het synagogale gezang.¹

De ontwikkeling van met name de melodieën vanaf de vierde eeuw is ons onbekend. We weten ook niet hoe de vierde-eeuwse psalmmelodieën eruitzagen.

1 J. McKinnon, 'Christian Antiquity', in: J. McKinnon ed., *Antiquity and the Middle Ages. From ancient Greece to the 15th century* (Houndmills 1990) 68-72.

Muziekvoorbeeld 1:

Tractus: *Saepe expugnaverunt.*

Deze rijkversierde melodieën worden soms als zeer oud beschouwd.

TR. VIII
MRBCKS
C 88

S *Saepe* expugna-vé-runt mé
á iu-ven-tú-te me-
V. Di-cát nūc Isra-el: *Saepe*
expugna-vé-runt mé á iu-ven-tú-te me-
á. V. Et-e-
nim non po-tu-é-runt mi-hi: *supra dorsum*
mé-um fabri-ca-vé-runt pecca-tó-
rum.
res. V. Pro-longa-vé-runt in-i-
qui-tá-tem, si-bi: Dóminus iustus con-
ci-det cervi-ces pecca-tó-
rum.

Psalmus 121

V. 1 *Læ-tá-tus* sum in e-o quod di-xé-runt mi- hi:

R. In domum Dómi-ni læ-tántes í-bimus.

V. 2 Stantes iam sunt pe-des no-stri, * in portis tu-is,
Ie-rú-sa-lem. R. In domum Dómi-ni.

Muziekvoorbeeld 2:

Responsoriale psalm: *Leatus sum*. Op grond van de zeer simpele structuur wordt dit gezangtype hoge ouderdom toegedicht.

Waren het al de rijkversierde melodieën die we van bijvoorbeeld de tractusgezingen kennen? [zie muziekvoorbeeld 1]

Van deze melodieën wordt wel beweerd dat ze teruggaan op de vierde eeuw, omdat het aanelkaar schakelen van vaste melodische motieven een techniek is die ook in de beeldende kunst van die tijd wordt teruggevonden. Volgens weer andere theorieën zijn het juist de eenvoudigste melodieën uit het repertoire die het oudste zijn. Een voorzanger zong een psalm waarop de gemeente met een kort refrein antwoordde. [zie muziekvoorbeeld 2]

Maar tussen de tijd dat melodieën klonken en het moment waarop ze voor het eerst werden opgeschreven, zitten minstens vijf eeuwen. En het is dus ook maar de vraag of deze gezangen werkelijk zoveel eeuwen onveranderd zijn overgeleverd. Het is een raadsel en zal het altijd ook blijven, hoe interessant we er natuurlijk over kunnen speculeren. De voornaamste reden dat we er niets van weten is het gebrek aan muzieknnotatie. 'Als ze niet door het menselijk geheugen worden vastgehouden, gaan de geluiden verloren, daar zij niet kunnen worden opgeschreven', schrijft de Spaanse bisschop Isidorus van Sevilla (570-636).² Dat probleem van toen is ook ons probleem, want we kunnen niets reconstrueren van wat eeuwen geleden alleen maar heeft geklonken. De zogenaamde donkere eeuwen, de periode tussen de val van het Romeinse rijk en de opbloei van cultuur onder Pepijn de Korte, en vooral onder Karel de Grote en zijn opvolgers, zijn vanuit het standpunt van de musicoloog ook stille eeuwen. Natuurlijk klonken verspreid over Europa de lofzangen van de langzaam maar zeker terrein winnende kerk, die werd opgebouwd temidden van de puinhopen van verval en strijd. Van een eenvormige zang of liturgie was in die periode dan ook nog geen sprake.

Verspreid over Europa ontstonden in die stille Middeleeuwen diverse liturgische en muzikale tradities. Verschillende gebieden en steden van Europa kenden hun eigen liturgische en muzikale vormen. Zo vierde de stad Rome haar eigen liturgie, evenals Milaan en Beneventum. Het Iberisch schiereiland en het Oostromeinse rijk hadden respectievelijk de Mozarabische en de Byzantijnse liturgie. De Gallicaanse liturgie, die zich na de doop van de Merovingische koning Clovis, in 497 of 498, gaandeweg over het gebied van het huidige Frankrijk en het westelijk gedeelte van Duitsland verspreidde, was geen uniforme liturgie. Binnen een algemeen patroon konden zeer vele varianten optreden, met van plaats tot plaats verschillende teksten en rituelen. Dat zal ongetwijfeld ook voor de melodieën hebben gegolden: elk vogeltje zong zoals het gebekt was. Daar komt nog bij dat het zuidwesten van Frankrijk in de vijfde eeuw onder Iberische heerschappij stond: allicht dat de Spaanse gewoontes niet onmiddellijk verdwenen zullen zijn toen de Franken de macht overnamen. Op het Iberisch schiereiland zelf, was er al evenmin sprake van uniformiteit: Mozarabische liturgie, zoals de oudspaanse eredienst genoemd wordt, is een verzamelnaam voor de liturgieën van Toledo, Léon, Burgos en ga zo maar door. Vanuit Rome bestond er ook geen aandrang om de liturgie te uniformeren. Wanneer de monnik Augustinus - niet te

2 Isidorus van Sevilla, *Etymologiarium sive originum*, W.M. Lindsay ed. (Oxford 1911) III, xv.

verwarren met de kerkvader van twee eeuwen eerder - en zijn metgezellen kort voor het jaar 600 scheep ging naar de Britse eilanden, kreeg hij van niemand minder dan paus Gregorius de Grote het consigne mee om alles wat daar goed is, toch vooral te behouden. Toch zien we ook dat in de onderscheiden regio's het verlangen groeide naar het uniformeren van de rites. Zij richtten zich daarbij op de plaats die steeds meer als het centrum van het christendom werd beschouwd: Rome. Al in de zevende eeuw namen pelgrims vanuit Rome gebedenboekjes mee om in hun eigen gebied te (laten) gebruiken.

Op grotere schaal worden de Romeinse liturgie en haar gezangen aan het eind van de zevende eeuw ingevoerd op de Britse eilanden, in het klooster Wearmouth. De eerbiedwaardige Beda bericht dat die introductie plaatsvond onder leiding van de abt Benedictus Biscop.³ Deze was samen met een metgezel naar Rome gegaan en had bij terugkeer in Engeland een zanger, een zekere Johannes, meegenomen. Deze Johannes onderwees met zijn stem de Romeinse gezangen aan de zangers in Wearmouth en schreef een aantal van de teksten en rituelen voor ze op. Vanuit de wijde omgeving kwamen de *cantores* naar Johannes luisteren, om ook zelf de Romeinse gezangen in hun kerken te introduceren.

Liturgisch drama

De geschiedenis van het gregoriaans zoals wij het nu nog kennen, begint in het jaar 753. Toen toog vanuit Metz een zeker bisschop Chrodegang naar Rome. De bisschop-diplomaat had nauwe banden met Rome. Op grond van zijn bijzondere privileges mocht hij liturgische codices meenemen uit Rome. Zo zeer was Chrodegang onder de indruk van de Romeinse liturgie, dat hij deze in zijn eigen bisschopsstad Metz introduceerde. Spoedig daarna vroeg ook Pepijn de Korte om boeken uit Rome. Pepijns streven was de liturgie met haar gezangen in zijn gehele rijk te laten invoeren. Boeken alleen waren daarvoor niet genoeg: er moesten ook zangers komen, die de melodieën aan de Frankische *cantores* konden leren. Door een gelukkig toeval kennen we van een van deze Romeinse zangers de naam: Symeon. Hij was de tweede voorzanger in Rome, maar verbleef tussen 753 en 766 in Rouaan, totdat hij door paus Paulus I werd teruggeroepen om de overleden eerste voorzanger op te volgen. De melodieën werden dus met behulp van deze uit Rome overgekomen zangers mondeling overgeleverd aan het Frankische Rijk.

Vanuit de diverse kerkelijke centra werd de verbreiding van de Romeinse liturgie en haar gezangen gepropageerd. Onder Karel de Grote, de zoon van Pepijn de Korte, werd elke clericus verplicht de Romeinse liturgie te gebruiken. Daar zullen ongetwijfeld meerdere redenen voor geweest zijn. Zo zullen politieke motieven zeker een rol hebben gespeeld, want men zag in de eenmaking van de liturgie een middel om ook het uit vele verschillende stammen en volkeren

3 Beda Venerabilis, *Opera historica* II J.E. King ed. (Cambridge, Massachussets 1979) 98.

bestaande rijk tot een eenheid te maken. Maar ook theologische en esthetische redenen zullen bij deze verbreiding een rol hebben gespeeld.

De Karolingische Renaissance was een periode van opbloei, maar ook van restauratie. Ook de liturgische gezangen bleven niet gespaard voor de kritiek van de liturgisten aan en rond het hof van Karel de Grote. Dankzij enkele brieven uit de eerste helft van de negende eeuw weten we dat aan de liturgie zoals die uit Rome was gekomen, het nodige is gesleuteld. Men paste om theologische en esthetische redenen de teksten van de gezangen aan. Ook de muziek moet in die periode op verschillende plaatsen zijn aangepast. Maar vanaf het moment dat het gregoriaans zijn min of meer definitieve vorm gevonden had, ik schat tussen 820 en 850, werd alles eraan gedaan om de melodieën zo precies mogelijk over te dragen. Wanneer we de oudste melodiebeschrijvingen - van rond 850 - vergelijken met de vroegste muzieknotatie van een halve eeuw later, zien we dat er nauwelijks verschillen te vinden zijn. De mondelinge overlevering is waarschijnlijk tot het jaar 1000 heel precies geweest.

Volgens de *Admonitio Generalis*, een document uit 789 met een reeks verordeningen voor met name de clerus, diende elke clericus in het rijk van Karel de Grote de *Cantus Romanus* te kennen en te gebruiken. Een synode in 804 stelde de vorm en inhoud van de mis voor het gehele rijk verplicht. Aan tekst noch muziek mocht iets veranderd worden. Elke vorm van creativiteit werd daarmee eigenlijk gefnuikt. Heel slim heeft men toen gedacht: niets veranderen en alles doen wat er staat is één ding, maar wie zegt ons dat we niks mogen toevoegen? Door tropen te schrijven hield men zich precies aan de regels, en kon de creativiteit toch worden uitgeleefd.

Een trope is een muzikale dan wel tekstuele uitbreiding op een bestaand gezang. De techniek van het tropenschrijven is afkomstig uit Normandië, maar werd in het beroemde klooster Sankt-Gallen, in het huidige Zwitserland, tot grote hoogten gebracht door de monnik Notker Balbulus (840?-912). Aanvankelijk werd de techniek voornamelijk als een mnemotechnisch hulpmiddel gezien. We moeten ons goed realiseren dat in die tijd de muzieknotatie nog in een, vanuit ons standpunt, primitief stadium verkeerde. Men moest lange melodieën geheel uit het hoofd kennen, en dat zal niet altijd gemakkelijk zijn geweest. Uit onderzoek en uit ervaring weten we echter dat iets vaak makkelijker te onthouden is wanneer we er iets anders aan vast kunnen knopen. Een telefoonnummer wordt gemakkelijker onthouden wanneer je een keer met de verschillende cijfers een rekensommetje, zelfs als het absurd is, hebt gemaakt. Notker beschrijft in het voorwoord van zijn *Liber Hymnorum* hoe hij moeite had de lange woordloze melodieën van het alleluia te onthouden. Tot er op een dag een priester uit Jumièges aan de deur verscheen, op de vlucht voor de Noormannen. Deze clericus had een antifonale bij zich, waarin woorden onder de lange melodieën waren geschreven. Notkers enthousiasme gold in eerste instantie de techniek, niet het Normandische resultaat. Hij besloot er dus zelf een aantal te schrijven.

Uit de techniek van het tropenschrijven zijn verschillende vormen voortgekomen. De belangrijkste is de sequens. De sequens is een genre dat in de middeleeuwen razend populair was, totdat het Concilie van Trente (1573-1576) de meeste uit

de liturgie liet verwijderen. Het is vaak moeilijk te herkennen hoe de sequens zich tot het lange melisme van het alleluia verhoudt. Dat komt waarschijnlijk doordat de sequenzen een zelfstandige ontwikkeling hebben doorgemaakt, nadat ze van de alleluia-melodieën waren 'losgekoppeld'. Zo werd in de sequens een herhalings-principe ingevoerd, dat in het muziekvoorbeeld goed zichtbaar is.

[zie muziekvoorbeeld 3]

SEQ. I

V Ictimae paschá-li laudes • ímmo-lent Christi- á-ni.

Agnus re-démit oves : Christus ínno-cens Patri re-conci-
li- ávit pecca-tó-res. Mors et vi-ta du-él-lo confli-xé-re mi-rán-
do : dux vi-tae mórtu-us, regnat vivus. Dic no-bis Ma-rí- a,
quid vi-dísti in vi- a? Sepúlcrum Christi vi-véntis, et gló-
ri- am vi-di re-surgéntis : Ángé-li-cos testes, sudá-ri- um,
et vestes. Surré-xit Christus spes me- a : praecedet su-os in
Ga-li-laé-am. Scimus Christum surrexísse a mórtu- is ve-re :
tu no-bis, victor Rex, mi-se-ré-re.

The musical notation consists of ten staves. Each staff begins with a square neume on a four-line staff. The notes are represented by black squares. Vertical lines (bar lines) divide the staves into measures. The text is written below the staves, aligned with the corresponding musical phrases. The first staff is marked 'SEQ. I' and the second staff begins with a large 'V' for 'Versus'.

Muziekvoorbeeld 3: Sequens *Victimae Paschali*

Niet alleen aan de alleluia's werden teksten toegevoegd, ook andere gezangen kregen te maken met invoegingen van teksten en muziek. Een heel beroemde trope werd de *Quem quaeritis*-trope ('Wien zoekt gij?'), omdat hij een geheel eigen leven ging leiden. Op paasmorgen, wanneer het feest van de Verrijzenis van Jezus wordt gevierd, wordt in de mis de intredezing *Resurrexi* gezongen, 'Ik ben verrezen'. In een handschrift uit 950 vinden we een trope die aan deze introitus voorafgaat, waarin de dialoog tussen de engelen en de vrouwen bij het graf wordt weergegeven. In de evangeliën wordt verhaald hoe drie dagen na Jezus' kruisdood vrouwen naar het graf trokken om zijn lichaam te balsemen. In de oudste tropen vinden we niet meer dan de volgende dialoog:

Engel:	Wien zoekt gij in het graf, o Christusvereerders?
Vrouwen:	Jezus van Nazareth, de gekruisigde, o hemelbewoners
Engel:	Hij is niet hier, hij is verrezen, zoals hij voorzegd had.
	Gaat en verkondigt dat Hij verrezen is.

Deze dialoog werd aanleiding voor een andere uitbreiding, nu niet muzikaal of tekstueel maar dramatisch. Wat ligt er immers meer voor de hand dan zo'n dialoog door verschillende personen te laten zingen. Vandaar is het dan nog maar een kleine stap naar het dramatisch uitbeelden van deze gebeurtenissen. En zo zien we dan in handschriften vanaf de tiende eeuw dat er voorgeschreven wordt drie clerici, als ware zij vrouwen, naar het graf (het altaar) te laten trekken, alwaar dan de bovenstaande gezongen dialoog weerklinkt.

Dit kleine ritueel is kern en oorsprong voor een enorme ontwikkeling. Overal in Europa vinden we deze 'Visitatio-Sepulchri-ceremonies', en gaandeweg worden ze steeds uitgebreider. Allerlei scènes worden toegevoegd zodat er ook verschillende tradities ontstaan. Ook in ons land drong deze traditie door. We hebben onder meer eenvoudige ceremoniën uit Utrechtse en Haarlemse manuscripten, een meer uitgebreid spel in een twaalfde-eeuws handschrift uit Maastricht en sterk daarop gelijkend maar nog iets uitgebreider, een spel uit de middeleeuwse abdij van Egmond. Uit verschillende secundaire bronnen weten we dat in diverse andere plaatsen, zoals Delft en Den Haag ook verrijzenisspelen werden opgevoerd. In het spel van Egmond wordt niet alleen de gang van de vrouwen naar het graf gedramatiseerd, maar ook het door de middeleeuwse auteur verzonnen verhaal van het kopen van de balsem door de vrouwen en de scène waarin Maria Magdalena haar Heer in eerste instantie niet herkent, omdat ze denkt dat het de tuinman is. Zo wordt de simpele trope gaandeweg uitgebreid tot een zelfstandige traditie.

Men ziet ook de mogelijkheden voor spelen over andere liturgische evenementen dan Pasen. Met Kerstmis laat men de herders naar de kribbe trekken, waar een engel, of ook wel een vroedvrouw, aan ze vraagt wie ze in de kribbe zoeken. Het verhaal van de drie koningen, de kindermoord in Bethlehem etcetera zijn allemaal aanleiding geweest voor het maken van dit soort spelen. Gaandeweg maken deze spelen zich los van de liturgie, men speelt ze niet langer als een onderdeel van de eredienst, en ook niet langer in de kerk. Ook het Egmonds Paasspel is hoogstwaarschijnlijk niet voor de eredienst geschreven. En de mogelijkheid van het spelen buiten de kerk, maakt dat ook thema's zonder liturgisch verband, zoals de

legendes van heiligen en verhalen uit het Oude Testament. Een hoogtepunt in die ontwikkeling is het Daniëlspel, dat slechts in één dertiende-eeuws muziekhandschrift is overgeleverd, en dat gemaakt is door de schooljeugd van de kathedraal van Beauvais. Het spel verhaalt de belevenissen van Daniël, een joodse banneling in Babylon, die door het verklaren van geheimzinnige tekens aan de wand tot een hoge post aan het hof van koning Belsazar weet te geraken. Door verwickelingen en intriges belandt hij tenslotte in de leeuwenkuil, waaruit hij dankzij goddelijk ingrijpen wordt gered.⁴ Dit spel, het werd waarschijnlijk al in de twaalfde eeuw vervaardigd, is muzikaal en dramatisch een absoluut hoogtepunt in de middeleeuwse speltraditie.

Besluit

De middeleeuwse liturgie en de gregoriaanse gezangen zijn niet alleen de voedingsbodem geweest voor het geestelijk leven, maar ook voor het muzikale leven. Op basis van de bestaande, vaststaande melodieën werden nieuwe vormen ontwikkeld die, eenmaal los van hun oorsprong, weer tot nieuwe vormen uitgroeiden. Zo zien we hoe uit een eenvoudige trope uiteindelijk het zelfstandig liturgisch drama zich ontwikkelt. Maar ook in die laatste vorm, die geheel los van de liturgie stond, bleef het gregoriaans een belangrijke inspiratiebron: herhaaldelijk werden tekst en muziek van het standaardrepertoire gebruikt in de nieuw gemaakte spelen. Ook in een meerstemmig religieus repertoire werd meestal een gregoriaanse melodie als uitgangspunt genomen. Zo heeft de gehele Middeleeuwen door het gregoriaans als humuslaag voor de muzikale groei en bloei gefungeerd.

4 cf. Daniel 5-6.