

MIDDELEEUWSE MUZIEK?

Kees Vellekoop

Het lijkt zo eenvoudig. In een goed gesorteerde cd-winkel vinden we bakken vol met 'middeleeuwse muziek': een rijke keuze uit het enorme repertoire van de katholieke kerkmuziek (het gregoriaans), composities van Hildegard van Bingen, Occitaanse liederen van troubadours en Franse van trouvères - al of niet begeleid met een keur aan muziekinstrumenten -, Spaanse liederen uit de *Cantigas de Santa Maria*, Italiaanse lauden, Latijnse liederen uit de *Carmina Burana*, en meerstemmig gecomponeerde muziek uit de twaalfde, dertiende en veertiende eeuw. Wanneer we onze keuze hebben bepaald en zo'n cd beluisteren, lijkt het of muziek uit een zo ver verleden zonder enig probleem tot leven kan worden gewekt. De werkelijkheid is anders.

Muzieknotatie

In de eerste plaats is muziek uit de Middeleeuwen veel moeilijker toegankelijk dan teksten of afbeeldingen uit dezelfde periode dat zijn. Zodra we immers de letters van een geschreven tekst kunnen herkennen en de afkortingen hebben opgelost, ontstaat er een tekst die we kunnen oplezen, vertalen en interpreteren. Naar een afbeelding, hoe oud ook, kunnen we samen kijken: we zien dezelfde voorstelling en kunnen details benoemen, waarderen en interpreteren. Met muziek ligt dat anders. Dat komt door de aard van haar materiaal, de klank. Melodieën kunnen worden vastgehouden met het geheugen, maar als liederen niet meer gezongen worden, verdwijnen ze spoorloos.

Pas vanaf de negende eeuw gaat men naar mogelijkheden zoeken om gezangen schriftelijk vast te leggen. Middeleeuwse muziek die vóór die tijd is ontstaan, moet als onherroepelijk verloren worden beschouwd. Vanaf het begin van de tiende eeuw kunnen we veel gezangen voor de mis - en een eeuw later voor het officie - wel zien, maar dat betekent nog niet dat we ze kunnen horen. Dat komt omdat men de melodieën boven de tekst van de gezangen weergaf met tekens - de zogenaamde *neumen* - die ongetwijfeld een geheugensteun vormden voor zangers die de melodieën uit hun hoofd kenden, maar die voor ons twintigste-eeuwers essentiële informatie missen. We kunnen bijvoorbeeld niet zien op welke toonhoogte we een gezang moeten beginnen en evenmin hoe groot of klein de intervallen zijn die omhoog of omlaag moeten worden gezongen.

In de loop van de volgende eeuwen slaagt men erin het verloop van de melodie steeds duidelijker vast te leggen, bijvoorbeeld door de *neumen* op lijnen te schrijven (het begin van onze notenbalk) en deze lijnen aan specifieke tonen te koppelen (vergelijk onze sleutels voor de tonen *g*, *c* of *f* aan het begin van de notenbalk).¹ Pas wanneer we liturgische gezangen in deze melodisch goed leesbare vorm tot onze beschikking hebben, kunnen we proberen deze melodieën te extrapoleren, ze te vergelijken met de oudere, niet op lijnen geschreven melodieën bij dezelfde teksten, met alle onzekerheden van dien.

De ongeveer tweeduizend liederen van troubadours en trouvères uit de twaalfde en dertiende eeuw zijn niet voor het midden van de dertiende eeuw vastgelegd. Vergelijking van verschillende versies van eenzelfde lied leert ons dat aan het neerschrijven een lange periode van mondelinge overlevering vooraf moet zijn gegaan. Een dergelijke vergelijking is mogelijk omdat het verloop van de op notenbalken genoteerde melodieën duidelijk is. Het ritme (lange en korte tonen) is dat allerm minst.

Tot het noteren van maat en ritme - door de noottekens verschillende vormen te geven en ze te groeperen - komt men pas in de dertiende eeuw en dan met name voor de meerstemmige muziek, waarin de bewegingen van verschillende tegelijk klinkende stemmen wel gecoördineerd moeten worden. Vanaf dat moment lukt het de componisten steeds beter om ook deze tijdsduur-aspecten precies vast te leggen.

Na ruim een eeuw muziekwetenschappelijk onderzoek is thans zeer veel middeleeuwse muziek beschikbaar in moderne edities. Maar ook de in deze edities gebruikte, voor ons vertrouwde, moderne notatie moet eerst door musici van nu tot klinken worden gebracht. Zij zijn gedwongen beslissingen te nemen over allerlei aspecten die voor een uitvoering essentieel zijn, maar waarover musicologen nog geen uitsluitsel kunnen geven en misschien wel nooit duidelijkheid zullen kunnen verschaffen. De voor de uitvoering van een lied meest cruciale en meestal niet te beantwoorden vraag, waarvoor musicoloog en zanger zich gesteld zien, is: in welk ritme moet een melodie worden gezongen?

Naar een afbeelding uit de Middeleeuwen kunnen we allen zonder enige tussenschakel kijken, maar naar muziek uit die tijd luisteren we pas nadat musicologen het origineel hebben geïnterpreteerd en de uitvoerende muzikanten vele aanvullende beslissingen hebben genomen. De beperkingen die het origineel ons oplegt, de kennis van de culturele context, de bestaande gewoontes in de hedendaagse uitvoeringspraktijk van middeleeuwse muziek en de fantasie van de uitvoerenden zijn evenzovele factoren die bepalen wat wij te horen krijgen wanneer we de knop *play* van onze cd-speler indrukken.

1 Voor een overzicht van deze ontwikkeling zie C. Vellekoop, 'Geheugen, kennis en muzieknotatie', in: R.E.V. Stuip en C. Vellekoop ed., *Oraliteit en schriftcultuur*. Utrechtse bijdragen tot de mediëvistiek 12 (Hilversum 1993) 119-134.

Muziektheorie

Uit het voorafgaande moge duidelijk zijn geworden dat de in genoteerde vorm overgeleverde muziek weliswaar het uitgangspunt is voor onze reconstructie van die muziek, maar tevens dat er een evidente behoefte is aan aanvullende informatie.

Tot ons geluk is er vanaf de Griekse Oudheid ook geschreven over muziek. Voor een belangrijk deel gaat het daarbij - sinds Pythagoras - om mathematische beschouwingen over muzikale parameters, zoals toonaarden en de afstanden (intervallen) tussen hogere en lagere tonen in een toonsysteem, die zich laten uitdrukken in verhoudingen van bijvoorbeeld snaar- of pijplengtes.² We krijgen zo een beeld van het toonmateriaal dat werd gebruikt vanaf de vijfde eeuw voor Christus. Door in het Latijn schrijvende auteurs als Boëthius, Cassiodorus en Isidorus van Sevilla (zesde-zevende eeuw na Christus) werd deze muziektheoretische kennis van de Grieken aan de middeleeuwers doorgegeven.

In de negende eeuw kunnen we constateren dat de belangstelling van de theoretici verandert. Enerzijds richten zij zich op het verklaren van de passages over muziek in het zeer moeilijk te begrijpen traktaat van Martianus Capella (ca. 400), anderzijds houden zij zich in toenemende mate bezig met de regels waaraan de kerkmuziek van hun tijd, het gregoriaans, onderworpen is of zou moeten zijn. Hun geschriften gaan over de structuur van de acht middeleeuwse toonaarden, over melodieformules en specifieke gezangen, maar ook over de - in de tweede helft van de negende eeuw voor het eerst opgetekende en beschreven - meerstemmige muziek. Daarbij wordt aandacht besteed aan de samenklanken tussen de verschillende stemmen en aan de wijze waarop ze zich ten opzichte van elkaar bewegen.

Het begrijpen van deze geschriften over muziek vereist uiteraard een bepaalde kennis van de muziek waar het over gaat. De inhoud van de traktaten is voor musicologen een belangrijke steun bij het interpreteren van de muziek die ons in de vroegste vormen van muzieknotatie is overgeleverd. Maar ook in de eeuwen daarna zijn de muziektheoretische verhandelingen onmisbaar. Zo zouden we weinig kunnen aanvangen met de toenemende precisering van het ritme in de notatie van meerstemmige muziek uit de dertiende eeuw, indien theoretici uit die periode er niet zeer diepgaande verhandelingen aan hadden gewijd. Edities van middeleeuwse muziek zijn gebaseerd op genoteerde muziek en - waar mogelijk - op vergelijking van verschillende overleveringen. Een belangrijke steun daarbij is de kennis die we kunnen opbouwen door bestudering van de muziektheoretische bronnen.

2 Een indruk van de onderwerpen waarmee muziektheoretici zich bezighielden, bieden de vertalingen van passages in O. Strunk, *Source Readings in Music History* (New York 1950). Samenvattingen van de inhoud van een groot aantal belangrijke verhandelingen zijn te vinden in L.P. Grijp en P. Scheepers ed., *Van Aristoxenos tot Stockhausen*. Eerste deel: Oudheid tot Renaissance (Groningen 1990).

Zodra we een editie van middeleeuwse muziek tot stand hebben gebracht, dienen zich vele nieuwe vragen aan. Eén van die vragen is: hoe heeft de vocale muziek geklonken en wat was het klankideaal? Een antwoord vinden we in geschriften van verschillende aard. We kunnen te rade gaan bij Romeinse redenaars als Cicero en Quintilianus, die zich hebben uitgelaten over de vele mogelijkheden van de menselijke stem en die van grote invloed zijn geweest, maar ook bij kerkelijke auteurs als Isidorus van Sevilla die zich over de stem en het klankideaal hebben uitgesproken. Hij omschrijft verschillende soorten stemmen die hij onderscheidt met woorden als: duidelijk, dun, dik, hoog, hard, ruw, blind, teder. Maar, 'de volmaakte stem is hoog, zoet en helder: hoog, zodat ze naar de hoogte toe voldoende is; helder zodat ze de oren vult; zoet, zodat ze de geest van de toehoorders vleit. Indien iets van deze ontbreekt, is de stem niet volmaakt'.³ Juist deze definitie van de volmaakte stem wordt tot in de veertiende eeuw steeds weer herhaald en we mogen er dan ook van uit gaan dat ze als ideaal werd nagestreefd.

Verhalende bronnen en rekeningen

Wat de kerkmuziek betreft mogen we over bronnen en informatie niet klagen, ook al zullen nooit al onze vragen beantwoord worden. Vele muziekhandschriften zijn bewaard gebleven, muziektheoretische verhandelingen zijn beschikbaar en de context van de liturgie waarin de gezangen hebben gefunctioneerd, is doorgaans bekend.

Voor de wereldlijke muziek is de situatie niet zo gunstig. Op een enkele uitzondering in de late dertiende eeuw na (Hieronymus van Moravia en Johannes de Grocheo) hebben muziektheoretici zich niet geroepen gevoeld aandacht te besteden aan wereldlijke muziek. Voor de muziek van troubadours en trouvères zijn we dan ook in eerste instantie aangewezen op de handschriften die ons de liederen overleveren. Wat niet door deze bronnen wordt opgelost, is het reeds genoemde probleem van het ritme waarin de liederen moeten worden gezongen. Maar we zouden nog meer willen weten. In welke context werden de liederen ten gehore gebracht? Werden de liederen uitsluitend gezongen of speelden ook muziekinstrumenten een rol bij de uitvoering en, zo ja, welke instrumenten?

Voor een antwoord op deze vragen moeten we het terrein van de muziek-wetenschappelijke bronnen in enge zin verlaten en te rade gaan bij in principe de gehele middeleeuwse literatuur, in de ruimste zin van het woord en in alle talen. Daartoe behoren uiteraard de meest informatieve genres zoals romans en epiek, maar ook lyriek en poetica-leerboeken. Passages over muzikale aktivitei-

3 W.M. Lindsay, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum Libri XX* (Oxford 1911) Liber III, Cap. XX. Een uitvoerige studie naar het klankideaal van de stem schreef H. Müller Heuser, *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters*. Kölner Beiträge zur Musikforschung 26 (Regensburg 1963).

ten kunnen echter net zo goed opduiken in geschriften waarin men ze nooit zou verwachten.⁴

In literaire, fictionele teksten is vaak sprake van feesten en banketten in hoofse kring, waarbij jongleurs als beroepsmuzikanten een rol spelen. Soms geven zulke teksten heldere informatie, met name over de context waarin de muziek functioneerde. Bij feesten ter gelegenheid van huwelijken worden in sommige teksten grote aantallen muziekinstrumenten genoemd, vaak zoveel dat we ons moeten afvragen of dit een beeld van de werkelijkheid geeft of dat het dient om de grootsheid van het feest op te roepen. We moeten er rekening mee houden dat zo'n bijna catalogus-achtige opsomming van instrumentalisten bij een feest een literaire topos is. Over het vermaak na de maaltijd lijkt de informatie soms wat gedifferentieerder (en dus waarschijnlijker?). De globale indruk die ontstaat is dat er na feestelijke maaltijden instrumentale muziek ten gehore werd gebracht, gevolgd door dans en zang van de aanwezigen.⁵

Meestal wordt dergelijk hoofse vermaak in algemene termen aangeduid, maar niet altijd. In sommige van de vele versies van het Tristan en Isolde-verhaal vinden we heel gedetailleerde informatie. Gottfried van Strassburg vertelt bijvoorbeeld uit welke streek de liederen kwamen die Isolde zong, en hoe haar handen over de snaren van de harp bewogen. Hoe voorzichtig we ook moeten zijn bij de interpretatie van fictionele teksten, de beschrijvingen moeten voor het middeleeuwse publiek herkenbaar zijn geweest en helpen ons op zijn minst ons een idee te vormen van de positie die aan muziek in de hoofse cultuur werd toegekend.

Wanneer we dicht bij de werkelijkheid willen komen, moeten we gegevens gaan zoeken in de rekeningen van steden en hoven. Deze zijn doorgaans niet vóór de veertiende eeuw bewaard, maar ze leren ons welke speellieden, meestal drie of vier blazers, in dienst waren van een hof of stad, en welke van elders op bezoek kwamen of op doorreis werden betaald. Het beeld dat uit de rekeningen naar voren komt, moet - heel behoedzaam - vergeleken worden met de literaire fictionele gegevens, in de hoop dat ze elkaar bevestigen en versterken.

Afbeeldingen

In de verhalende bronnen en rekeningen is ten aanzien van de wereldlijke muziek zo vaak sprake van muziekinstrumenten, dat we kunnen aannemen dat deze in alle lagen van de maatschappij een rol speelden. Maar zoals de klank van middeleeuwse muziek verklonken is, zo zijn ook de instrumenten groten-deels verloren gegaan. Met uitzondering van benen fluitjes, metalen mondharp-

4 Een studie, gebaseerd op een groot aantal citaten uit uiteenlopende genres teksten uit Frankrijk, is die van Chr. Page, *Voices and instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300* (Londen en Melbourne 1987).

5 Zie bijvoorbeeld E.A. Bowles, 'Musical instruments at the Medieval banquet', *Revue Belge de Musicologie* 12 (1958) 41-51.

jes en ivoren hoorns, die door hun sterke materiaal de tand des tijds konden doorstaan, zijn vrijwel alle instrumenten van zachter materiaal (hout, darm) niet bewaard gebleven. De enige mogelijkheid om zich een beeld te vormen van de vele instrumenten, waarvan we uitsluitend de namen kennen, is het bestuderen van middeleeuwse afbeeldingen waarop muziekinstrumenten voorkomen. Deze afbeeldingen kunnen ons, na zorgvuldige bestudering, helpen om de bouw van een instrument te reconstrueren, maar ook om te achterhalen op welke wijze dat instrument bespeeld werd. De middeleeuwse muziekinstrumenten die wij nu op onze cd's kunnen beluisteren, zijn alle na bestudering van vele afbeeldingen gebouwd. Het zijn geen kopieën, want die kunnen uitsluitend van bewaarde instrumenten worden gemaakt; deze dateren, op een doodenkele uitzondering na, uit de zestiende eeuw of zijn nog jonger.

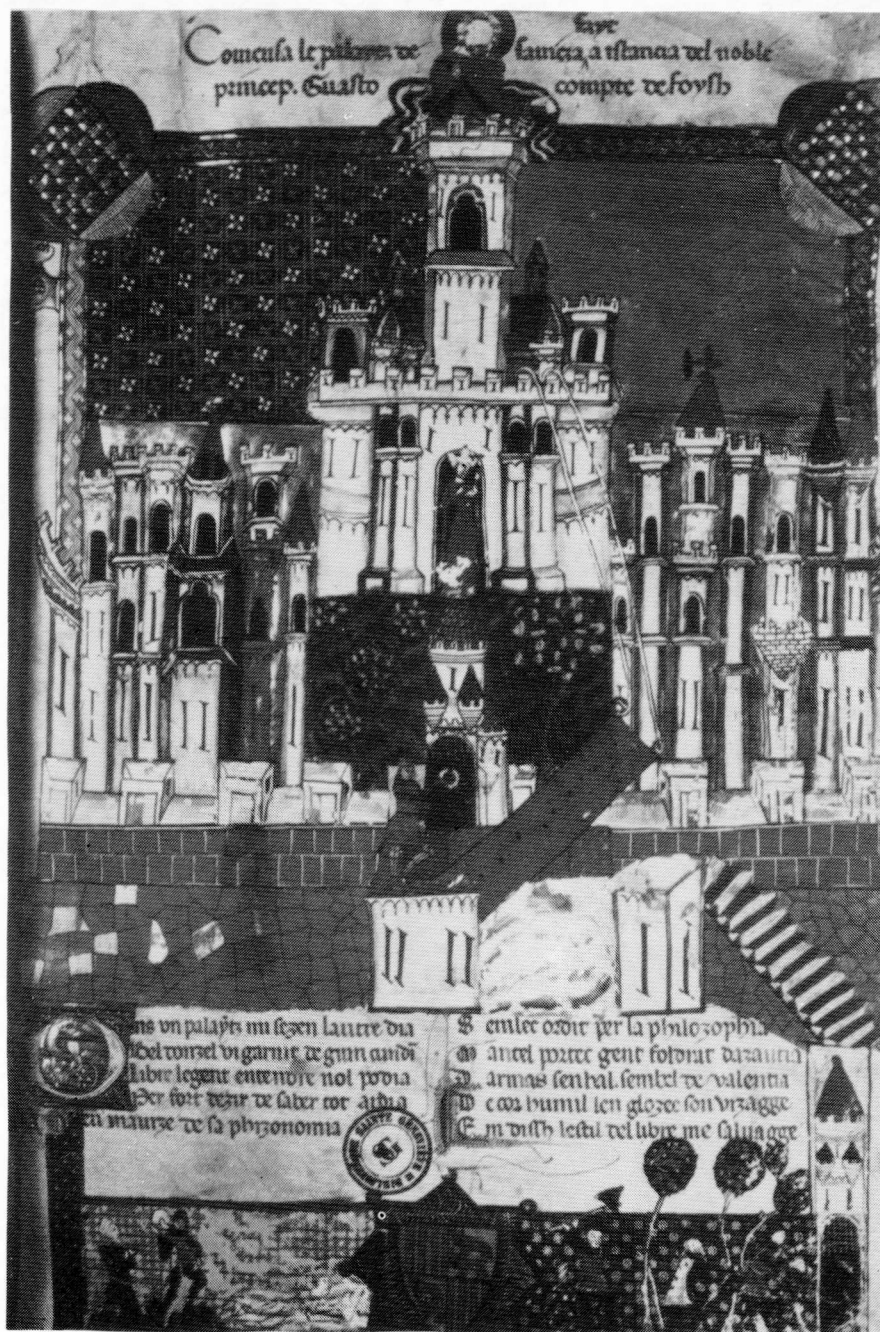
Voor de uitvoeringspraktijk van middeleeuwse muziek zijn afbeeldingen dus, net als teksten, van essentieel belang. Dat belang reikt overigens verder dan het leren kennen van de vorm, constructie en speelwijze van de instrumenten. Ook de sociale groep waarbij een bepaald instrument behoort is op deze wijze te achterhalen. Zo leren we uit teksten en afbeeldingen dat de harp bij koning David hoort; waarschijnlijk onder invloed van deze voorstelling treffen we de harp vaak aan wanneer men in de hoogste kringen zelf musiceert. De vedel - een gestreken snaarinstrument dat in allerlei vormen voorkwam voordat in de zestiende eeuw de ons vertrouwde vioolvorm werd geïntroduceerd - was het instrument van de musicerende jongleers. Instrumenten als fluit, panfluit en doedelzak horen bij herders en boeren, evenals kleine dierhoorns - die onder meer bij de jacht worden gebruikt - en hobo-achtige instrumenten die later door de stadsmuzikanten in dienst van hof en stad worden gebruikt. Deze stadsmuzikanten kunnen een representatieve functie hebben, zoals dat ook geldt voor trompetters.

De genoemde voorbeelden missen natuurlijk de noodzakelijke differentiatie naar tijd en plaats, maar ze geven een indruk van de binding van een instrument aan een bepaalde maatschappelijke groep of aan een bepaalde functie in het dagelijks leven. Hiervan zijn vele muzikanten nu zich nog niet bewust. Maar zij verkeren hoe dan ook in een moeilijke situatie. Op een klein aantal instrumentale composities uit de veertiende eeuw na is vrijwel alle muziek die ons in notatie is overgeleverd vocale muziek. Wat er is gespeeld op al die muziekinstrumenten die we van teksten en afbeeldingen kennen, weet niemand. Er zijn wel wat theorieën over ontwikkeld, maar we moeten ons realiseren dat de vele instrumentale begeleidingen van middeleeuwse eenstemmige liederen die we op onze cd beluisteren, bedacht zijn door muzikanten van nu.

Van een enigszins betrouwbare reconstructie van middeleeuwse muziek kan dus pas sprake zijn wanneer we de rijk geschakeerde informatie uit alle genoemde soorten bronnen met elkaar in verband weten te brengen. Zelfs dan zullen we ons erbij neer moeten leggen dat vele - en essentiële - vragen nooit beantwoord zullen worden. Geen ensemble voor middeleeuwse muziek ontkomt aan de noodzaak om keuzes te maken. Al deze factoren garanderen dat onze uitvoeringspraktijk van middeleeuwse muziek voortdurend zal blijven veranderen.



Een herder met een doedelzak. (Manchester, John Rylands University Library, 14e eeuw).



Uit: *De proprietatibus rerum* van Bartholomeus Anglicus. Het 'paleis der wijsheid', met daarboven de tekst 'comensa le palaycz de sauciza fayt a istancia del noble princep Guasto compte de foysh' (Hier begint het paleis der wijsheid, gemaakt op verzoek van de edele vorst Gaston, graaf van Foix) (Parijs, Bibliothèque Sainte Geneviève).