

De taal van de ziel

Anton Vernooij

Als de *Laus Deo* het hoofddoel van de liturgie is, zijn haar componenten vanzelfsprekend op dit doel gericht en zal de viering van de lof Gods gebruik kunnen en moeten maken van de rijkdom aan expressiemiddelen waarover de mens beschikt. Zo wees de huidige paus, Johannes Paulus II, er onlangs in een toespraak tot de Franse bisschoppen op dat in een viering:

Prioriteit gegeven zal worden aan dat wat de verzamelde gemeente op God richt, aan dat wat hen niet alleen onderling bindt maar ook met alle andere gemeentes (...). De liturgie maakt bij haar doel de mens tot het evangelie te brengen, gebruik van diens vele vermogens van geest en zintuigen, van zijn intuïtie en van zijn gevoel voor kunst en muziek, welke meer dan woorden-alleen een vertaling zijn van zijn verlangen naar het absolute.¹

In dit opzicht spreekt het Tweede Vaticaans Concilie in de *Constitutio de Sacra Liturgia* een taal die weliswaar minder klaar is, maar desalniettemin niet minder richtingbepalend:

Daarom moeten de zielzorgers waakzaam erop toezien, dat bij het liturgisch handelen niet slechts de wetten betreffende de geldigheid en geoorloofdheid van de viering worden onderhouden, maar dat de gelovigen er ook met begrip, actief en met vrucht aan deelnemen.²

1 Een van de ‘tekenen’

In zijn hierboven reeds aangehaalde toespraak tot de Franse bisschoppen benadrukt de paus dat in de liturgie nooit alles kan worden verklaard of voorgeschreven:

De liturgie zal rekening moeten houden met ieders geestelijke vrijheid ten opzichte van het woord van God en de sacramentele tekenen. Het liturgisch handelen is een genadenrijk gebeuren, waarvan het belang uitstijgt boven de bedoelingen of het optreden van de voorgangers, die slechts nederige instrumenten in de handen van de Heer zijn.³

Vervolgens gaat de paus in op de door hem genoemde ‘tekenen’. Er bestaat overigens enige onduidelijkheid omtrent de betekenis van dit woord ‘teken’. De paus gebruikt tijdens zijn toespraak de term *signi espressivi*. Ik vat ze op als zichtbare ‘betekening’ van het sacramentele teken als geheel. Als zodanig worden achtereenvolgens door de paus opgesomd het

1 Paus Johannes Paulus II tijdens een toespraak tot de Franse bisschoppen van de Provence-Mediterranée, geciteerd uit *Notiziario dell' Ufficio Liturgico Nazionale* (1997), no. 7, 4–6. Vertaling A.V.

2 Constitutie *Sacrosanctum Concilium*, no.11. Vertaling Katholiek Archief, Amersfoort 1967.

3 Vertaling A.V.

samenkomen, de schriftlezing, de homilie, de zang, de kerkelijke architectuur, de beeldende kunst en de stilte. Als meest belangrijke eigenschap van de liturgische muziek noemt hij "het vermogen de theologische zingeving, de behoefte aan schone vormen en het poëtisch denken tot een klinkend geheel te maken". Wil de stilte een expressief teken kunnen zijn dan moet zij, aldus de paus, goed voorbereid worden, teneinde in het hart van eenieder een geestelijke dialoog met de Heer op gang te brengen. In de woorden van de paus valt niet alleen een positieve benadering van de muziek als liturgisch teken op; tamelijk nieuw is dat hij tevens het binnenkomen, de stilte, de poëzie, de architectuur en de beeldende kunst als liturgisch teken aanhaalt.

Merkwaardigerwijs valt in deze uitspraken van de huidige paus op de achtergrond de echo te beluisteren van paus Pius X, begin twintigste eeuw, wiens opvattingen de kerkmuziek in de periode vóór het Tweede Vaticaans Concilie wezenlijk hebben bepaald.⁴ Zelfs diens wapenspreuk (*instaurare omnia in Christo*; alles vernieuwen in Christus) wordt door Johannes Paulus II geciteerd bij het omschrijven van het wezen van de liturgie. Waarom dit verleden weer aangehaald? Waren als gevolg van de ontwikkelingen in onze eeuw, vooral die rond Vaticanum II, bepaalde fundamentele kenmerken omtrent de betekenis van muze en muziek in de liturgie naar de achtergrond verschoven en is de tijd rijp om hun authenticiteit opnieuw te erkennen?

Met zijn uitspraken over de betekenis van de muziek voor de liturgie sluit de paus aan bij enkele van zijn voorgangers, die ieder op hun eigen wijze en vanuit hun eigen tijdgeest nadere invulling trachtten te geven aan de verhouding woord-toon. De geschiedenis van de kerkelijke bemoeienis met de praxis der liturgische muziek vertoont een zekere jobbeweging: telkens wanneer in het verleden de ongrijpbare taal van melodie en samenklank met haar appèl op gevoel en sentimentaliteit zich sterker deed voelen dan de kerkelijke leiders lief was, wees hun tot objectiviteit manende opgeheven vinger zangers en musici weer hun plaats. Echter niet voor lang omdat de muziek nu eenmaal de taal van de ziel is, welke niet slechts geduld wordt als extra, als versiering, maar beschouwd wordt als onmisbaar onderdeel van de verkondiging in brede zin. In dit opzicht heeft paus Johannes Paulus II de rollen omgekeerd: voelden zijn voorgangers zich vaak gedwongen de taal van de muze te beperken, hijzelf pleit er voor de muzische tekenen niet te veronachtzamen. Een voorbeeld uit de geschiedenis van het muzikale bloed dat steeds gekropen heeft waar het niet gaan kon, is de heilzame zuiveringsactie, ondernomen door het Concilie van Trente (1545–1563), welke er weliswaar toe heeft geleid dat de toon (muziek) opnieuw een acte van dienstbaarheid aan het woord ondertekende, maar in de zeventiende eeuw niet de pronk, in de achttiende eeuw niet het concert en in de negentiende eeuw niet de Romantiek heeft kunnen weren uit de praktijk der plechtig gevierde liturgie.

4 Vgl. vooral het motu-proprio *Tra le sollecitudini* van 22 november 1903.

2 De taal van de samenleving

De geschiedenis heeft geleerd dat de kerkmuziek de liturgische praktijk ook wezenlijk heeft bepaald doordat zij de liturgie bij de tijd heeft gehouden. Enerzijds ontleent ze haar bestaansgrond aan de vormgeving en het doel van de van nature statische en tot ritueel handelen nopende liturgie en deelt zij haar formele herkenbaarheid, zie bijvoorbeeld het gregoriaans. Anderzijds staat de kerkmuziek vooral door haar emotionele impact en haar steeds nieuwe melodische vormgeving, meerstemmigheid en instrumentale expressiemogelijkheden op verschillende manieren in verbinding met de mens. Ze ondergaat voortdurend de invloed van veranderingen in diens religieuze, muzikale, geestelijke en maatschappelijke cultuur.⁵ Haar vormen van melodie, samenklank, dynamiek en ritme zijn niet alleen volledig afhankelijk van de artistieke opvattingen van de scheppende mens, maar staan tevens sterk onder invloed van de receptie door het individu en de gemeenschap, van geheel persoonlijke religiositeit en gevoelens omtrent muziek. Is, met andere woorden, kerkmuziek in strikte zin qua vorm en inhoud een deel van de liturgie, tegelijk is zij religieuze muziek, die in haar ongebondenheid qua zeggingskracht uitstijgt boven liturgische en cultische kaders. Mede daarom kan zij niet onveranderd hetzelfde blijven of een steeds identieke plaats in de liturgie innemen. Haar karakter en plaats worden bepaald door de veranderingen in de beleving van vroomheid en de muziek zelf. Veranderingen in de maatschappij brengen ook nieuwe ontwikkelingen in de kerkmuziek. De sacrale en religieuze elementen van 's mensen handelen liggen wezenlijk verankerd in de daarbij gehanteerde (niet alleen in de mond genomen) taal van de muze. Kerkmuziek staat derhalve zowel in theologisch, sociologisch en psychologisch opzicht als vanuit zuiver muzikaal standpunt in nauw verband met de ervaringen en de algemeen geestelijke en religieuze levenswereld van de mens. Dit aloude gegeven staat momenteel sterk in de belangstelling, niet alleen via studies in het kader van de semiotiek, de inculturatie van de liturgie in het leven der gemeente en algemene inleidende studies welke ik zelf onder meer mocht publiceren in het *Gregoriusblad* maar tevens in het kader van hedendaagse studies over riten, ritualiteit en devotie.⁶

5 Vgl. bijv. J. IJZERMAN: Woord-klankrelatie in Hugo Wolfs 'Verborgenheit', in *Tijdschrift voor muziektheorie* 1 (1996) 92–97.

6 Een greep uit de literatuur, verschenen in 1997: H. de la MOTTE-HABER: Klang in Raum – Räume aus Klang, in *Musik und Kirche* 67 (1997) no. 1; Th. ERNE: Die theologische Großzügigkeit der Musik, in *Musik und Kirche* 67 (1997) no. 4; Das Snowbird-Statement zur katholischen Kirchenmusik, in *Musica Sacra* 117 (1997) no. 3 (in 1996 hebben in Snowbird-USA Engelstalige musici een basisdocument over liturgische muziek gepubliceerd); E. FOLEY: The Ritual Function of Beauty, in *Pastoral Music (USA)* 22 (February-March 1997); A.M. TRIACCA: Fondamenti teologico-liturgici delle espressioni sonore e canore nelle celebrazioni, in *Bollettino Ceciliano* 92 (1997) no. 1; Der Milwaukee-Bericht (over wezen en kwaliteit van de liturgische muziek in de USA), in *Singende Kirche* 44 (1997) nos. 1 en 2; J. GELINEAU: Making the Eucharistic Prayer an Act of the Whole Assembly, in *Pastoral Music* 22 (February-March 1997). Ook de bijeenkomst van de internationale studiegroep *Universa*

3 Verstand en gevoel

In het vervolg van dit artikel wil ik trachten de spirituele achtergrond te schetsen van de verschillende historische verschijningsvormen der liturgische muziek in de Westerse kerk. De aandacht gaat hierbij vooral uit naar de tekenwaarde van de muzikale expressie in de loop der eeuwen.⁷ Basisgegevens is dat de kerkmuziek altijd om de hierboven aangeduide twee hoofdredenen door de eredienst in gebruik is genomen, namelijk zowel om haar rationele dienstbaarheid in het kader van betere verstaanbaarheid bij het voorlezen en het zich uiten in gemeenschap, als om haar eigen emotionele taal, de taal der ziel van zowel degene die spreekt als degene die luistert.⁸ Derhalve kent de liturgische muziek naast haar dienstbaarheid aan de liturgische teksten ook haar eigen genres. Enerzijds geeft zij muzikale invulling aan acclamatie, antwoordzang, beurtzang, en litanie, anderzijds beschikt zij over eigen muzikale genres, eigen expressievormen. De aan de muziek ter beschikking staande taalmiddelen zijn zowel vocaal als instrumentaal.

Deze twee bestaansredenen van de liturgische muziek corresponderen aan de twee manieren waarop een mens de werkelijkheid benadert, namelijk met zijn verstand en zijn gevoel, waarbij inbegrepen de interactie tussen deze beide. In de oude muziektractaten worden verstand en gevoel steeds omschreven met een begrippenpaar, dat werd gedictieerd door de geest van de tijd en dat resulteerde in combinaties als *cantus* en *musica*,⁹ *ratio* en *emotio* (= verstand en gevoel), *stilus gravis* en *stilus luxurians*,¹⁰ *cantor* en *musicus*. Een *cantor* was ofwel een ongeoeffend iemand zoals de voorganger, die zijn rituele teksten zong waarbij de melodie weinig of geen rol speelde, of een beginnende zanger, die nog slechts in staat was na te zingen wat anderen voorzongen. Een *musicus* was een geoefende zanger, wiens hoofdaandacht naar de (meerstemmige) melodie uitging, of die in staat was leiding te geven bij de voordracht van het gregoriaans.¹¹ Ik hoop onder andere de verschillende manieren te verduidelijken waarop verstand en gevoel de traditionele kenmerken en daarom traditioneel de

Laus in St. Maurice (CH), gehouden in augustus 1997, was aan dit thema gewijd.

7 Dit artikel sluit aan bij en is gebaseerd op mijn artikel: De eeuwige zoete bekoering, in *Gregoriusblad* 120 (1996) 199–211.

8 Onder de verschijningsvormen van de liturgische muziek welke die van de zuivere tekst-expressie overschrijdt reken ik ook haar betekenis als rituele muziek. Bij de melodische vormgeving van de verschillende liturgische genres heeft dit gegeven steeds een grote rol gespeeld.

9 In de geschiedenis van de kerkmuziek is *cantus* vaak tevens de algemene omschrijving van het gregoriaans, met inbegrip van de vele gevoelswaarden, welke daarmee in verband kunnen worden gebracht, en zijn de *musica* de meerstemmigheid en de gezangen met een zelfstandige melodievoering.

10 De laatste twee termen werden vooral in de vijftiende eeuw gebruikt, bijvoorbeeld ten aanzien van de werken van Josquin des Pres (1440–1521), in wiens werken de objectieve structuren, gebaseerd op de langzaam verlopende gregoriaanse melodie (*gravis*), werden gesteld tegenover de meer uitgewerkte en beweeglijke melodieën, die onder invloed van de toenmalige affectenleer de tekst wilden uitbeelden.

11 Vgl. A.M.J. ZIJLSTRA: *Zangers en schrijvers* (Utrecht 1997) 101vv.

zoete bekoring van de kerkmuziek zijn. Ze zijn de eeuwenoude basis voor een positieve waardering van de huidige opbloei van veel nieuwe vormen van religieuze muziek, in en buiten de kerk.

Het gaat mij in dit artikel om de tijd tot aan het Tweede Vaticaans Concilie. Weliswaar zijn huidige ontwikkelingen in de opvattingen omtrent de functie van liturgische muziek de aanleiding voor deze studie, maar een reële evaluatie van de verschillende nieuwe verschijningsvormen van Nederlandstalige liturgische muziek sinds Vaticanum II vereist een aparte benadering. Na de betekenis van de muziek voor de oudste christelijke gemeenten (4) te hebben belicht wil ik de meningen van de kerkvaders, vooral St. Augustinus, en de periode van de Middeleeuwen (5) schetsen. Daarna volgen de Renaissance (6), de Barok (7), de Verlichting tot en met de Romantiek (8) en de Restauratie (9).

4 De oudste christelijke gemeenten

Er is uiteraard vanaf den beginne gezongen in de christelijke gemeente. Wat men zong had slechts zeer ten dele van doen met het traditionele gregoriaanse repertoire van tegenwoordig, dat pas vooral vanaf de zesde eeuw is gevormd onder invloed van het snel groeiende monnikendom.¹² Het oudst bekende *Graduale* stamt pas uit de achtste eeuw, toen het geheel van de misteksten al vaststond. De uit het hoofd gezongen melodien van de oudste gemeenten (en later) werden niet nieuw uitgedacht vanuit de praktijk van de liturgie, maar waren gebaseerd op eeuwenoude oosterse zangtechnieken, die de christelijke liturgie binnenkwamen via de joodse synagogale praktijk. Kern daarvan is het reciteren van de tekst op één toon en een versiering (= arabesk) op de helft of aan het einde van een zin.¹³ Er is in feite geen wezenlijk onderscheid tussen de oosterse, joodse en islamitische rituele zangpraxis. Het grootste verschil in dit opzicht tussen Oost en West is dat de oosterlingen tot op de dag van vandaag de mondelinge traditie hebben bewaard met gebruikmaking van een bewonderenswaardig groot aantal variatietechnieken, terwijl in het Westen vanaf de tiende eeuw vastgelegde melodiepatronen worden gebruikt. We dienen ons er bij het beluisteren van een gregoriaanse melodie dan ook rekenschap van te geven dat wat velen ontroert wegens de schone melodievoering in feite een letterlijk eentonige zang is, waarbij de melisma's slechts als tekstinterpunctie functioneren en dat onze tegenwoordige esthetische opvattingen omtrent de werking van het gregoriaans grotelijks worden beïnvloed door de Romantiek en onze eigentijdse gevoelens omtrent sentimentaliteit en devotie.

12 Een greep uit de literatuur: A. TURCO (vert. A. Vernooij): *Het Gregoriaans* (Utrecht 1993) deel I, basiscursus, 25–28; P.H. LANG: *Music in Western Civilisation* (London 1963²) 37–62; M. VERMEULEN: *Principes der Europese muziek* (Amsterdam 1949) 35–46; S. HAÏK VANTORA: *La musique de la bible révélée* (Paris 1978²).

13 Een voorbeeld: velen zullen zich het vers *Dirigatur oratio mea* uit de zondagsvespers herinneren.

Het begin van de christelijke cultusmuziek is het grote *Hallel*,¹⁴ gezongen bij het Laatste Avondmaal. De oudste hymnen worden gevonden bij de evangelist Marcus, de Handelingen van de Apostelen, de Apocalyps en (vooral) de brieven van Paulus.¹⁵ Lucas verhaalt in Hnd 16,25 dat Paulus en Silas in de gevangenis “tegen middernacht in gebed gingen en liederen zongen, die hun medegevangenen goed konden horen”. Onderzocht zou moeten worden in hoeverre er bij de vele Cantica in de Schrift sprake is van liturgische zang door de eerste gemeenten.¹⁶ Het zijn lof-, dank- en leergezangen.

Van groot belang voor ons onderwerp is dat de gemeente vanaf het begin ook een andere manier van zingen heeft gekend, namelijk het zogenaamde emotioneel zingen in de geest, het pneumatisch zingen, een gebeuren waar de leiders van de gemeente weinig vat op hadden en derhalve veel mee te stellen kregen. Hnd 10,45–46: “De besneden gelovigen die met Petrus meegekomen waren, stonden versteld, omdat de gave van de heilige Geest ook over de heidenen was uitgegoten; want zij hoorden hen in talen spreken en God verheerlijken.” Paulus maakt onderscheid tussen het emotioneel geladen pneumatische zingen van de psalmen, de tongentaal, het (μεγαλυνειν) (Hnd 10,46) en de door het verstand (vous) beheerste voordracht (1 Kor 14,15). Hij vindt (1 Kor 14,2–5 en 13–15) de tongentaal een goede zaak, maar raadt aan het verstand er niet bij te verliezen:

Wie in talen spreekt, spreekt niet voor mensen, maar voor God; niemand begrijpt hem, onder invloed van de Geest uit hij Gods geheimen. Maar wie profeteert, spreekt voor mensen: opbouwend, vermanend en troostend. Wie in talen spreekt, bouwt aan zichzelf; wie profeteert, bouwt aan de gemeente. Ik gun u allen van harte het spreken in talen, maar ik heb liever dat u profeteert. Een profeet is meer waard dan iemand die in talen spreekt, behalve wanneer deze laatste ook uitleg geeft, zodat de gemeente er bij gebaat is. (...) Daarom moet hij die in talen spreekt, bidden om de gave van de vertolking. Wanneer ik in tongentaal bid, bidt mijn geest wel, maar mijn verstand heeft er geen deel aan. Kortom: ik moet bidden met mijn geest maar ook met mijn verstand, en God lof zingen met mijn geest, maar ook met mijn verstand.

Vergelijk Jak 5,13: “Heeft iemand van U iets te lijden? Laat hij bidden. Is iemand opgewekt? Laat hij een loflied zingen.”

Verstand en gevoel hebben al in de zang van oudste christelijke cultus een rol gespeeld. Ze hebben vanaf het begin de basis gevormd van de verschillende opvattingen omtrent functie, genres en vormen in de kerkmuziek, van de spanningen tussen gevoel en verstand, welke vervolgens later steeds een eigentijdse vormgeving hebben gekend. De ontwikkelingen, welke zich in de loop der eeuwen in de kerkmuziek door veranderingen in de culturele opvattingen omtrent verstand en gevoel hebben voorgedaan

14 De psalmen 113–118. Vgl. Mt 26,30 en Mc 14,26.

15 Vgl. Mc 14,26; Joh 1,15; 1 Tim 3,16; Fil 2,6–11; Ef 1,3–14; Ef 5,18; 2 Kor 5,17; Gal 6,15.

16 Zie ter illustratie de vele Kieken in het *Abijboek*, uitgave Intermonasteriële Werkgroep voor Liturgie, vanaf 1967.

vinden hun legitimatie in de Schrift.¹⁷

5 De kerkvaders en de Middeleeuwen

De verspreiding van het christendom naar andere streken der aarde zou telkens processen op gang brengen, welke gericht waren op de integratie van enerzijds het kerkelijke *canere more orientalium* (= zingen op z'n oosters, d.w.z. op de boven beschreven recitatief & arabesken-maniër) met anderzijds plaatselijke gewoontes. Augustinus van Hippo (354–430) spreekt¹⁸ van een heilzame spanning in de liturgische muziek tussen *consuetudo* (de regionale praktijk, met een groot gevoels-gehalte) en *intelligentia* (de tekstgebonden liturgische muziek). Isidorus van Sevilla († 636) duidde later dezelfde spanning aan met de begrippen *musicus* en *cantor*. Tegen het einde van de vierde eeuw zou, naast de traditionele psalmodie (de psalmtoon is gebaseerd op de reeds omschreven recitativisch gezongen melodie, afgesloten door een melisma-arabesk) en acclamatoire zang, door de invoering van de hymne het zo volkse liedgenre met zijn zelfstandige melodie definitief een plaats verwerven in de liturgie van het Westen. Deze ontwikkeling is voor ons onderwerp van enorm belang. Via het *carmen hymnorum*, de strofische hymnezang, kregen de zelfstandige melodie met eigen emotionele zeggingskracht en de gebonden tekst op versvoeten in het Westen een vaste plaats, naast het op vrije tekst gemodelleerde recitatief. In deze ontwikkeling zou kerkvader Ambrosius van Milaan, in wiens territorium zich de oosterse invloed vroeg deed gelden, een belangrijke rol spelen. Naast het verstand deed het gevoel zich niet meer slechts vanuit innerlijke beleving of zeggingskracht gelden, maar ook via de melodische vormgeving. Vormen en melodieën van elders worden geaccepteerd ten dienste van het *canere non solum voce sed etiam corde*, het zingen zowel met de stem als met het hart. Voor het overige verwerpen nagenoeg alle Vaders het tot losbandigheid voerende karakter van bepaalde instrumenten gelijk cimbels, tympanon en de frygische dwarsfluit. Ze passen niet in een eredienst in geest en waarheid. Later zou, vooral vanaf de achtste eeuw, onder Byzantijnse invloed de zogenaamde *octoëchos* de komst van de zelfstandige melodie in het gregoriaans een stap naderbij brengen. Deze *octoëchos* voerde nog niet de autonome melodie in, maar een serie van acht melodiepatronen, waarop werd gepsalmodieerd (de bekende acht psalmtönen).

De eigen tekenwaarde van de liturgische muziek houdt vooral het gevoel van kerkvader Augustinus van Hippo (354–430) letterlijk in beweging. Meerdere malen behandelt hij in zijn preken en geschriften de verhouding tussen gevoelsleven en verstand. Hij komt er niet helemaal uit, omdat zijn verstand hem zegt de profane wereld van de gevoelens verwijderd te houden van het sacrale gebeuren. Anderzijds zijn ook bij hem de

17 Vgl. K.G. FELLERER: *Die katholische Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 1972) 1–7.

18 In *De musica* I,6

menselijke realiteit en de niet te veranderen praktijk sterker en belangrijker dan de theorie. Een citaat uit Augustinus' *Confessiones*¹⁹ geschreven in het jaar 415:

Eertijds had de wellust der oren mij hardnekkig in zijn greep, en er onder (...) ik beken dat ik ook nu nog een weinig opga in de klanken die Uwe uitspraken zo levend maken, als zij door een zoete en geschoolde stem gezongen worden: en wel niet omdat ik erin wil blijven steken, neen, ik wil er meteen weer bovenuit stijgen (...) maar ik gevoel dat ook de heilige teksten inniger en met brandender godsvrucht mijn gemoed bewegen, wanneer zij zo gezongen worden dan wanneer zij niet gezongen worden. Alle aandoeningen toch van mijn gemoed schijnen elk afzonderlijk een eigen toonaard in stem en zangwijze terug te vinden zodat zij als door ik weet niet welke geheimzinnige verwantschap worden opgewekt. Maar dikwijls bedriegt mij dat vleeselijk vermaak, waardoor men toch zijn geest niet mag laten ontzenuwen: dan komt het gevoel niet zo bij het verstand dat het zich geduldig achteraf houdt op de tweede plaats, maar juist omdat het terwille van het verstand verdient toegelaten te worden, probeert het voor te zijn en de leiding te nemen. (...)

Maar ach — als ik dan terugdenk aan de tranen die ik stortte bij de gezangen Uwer kerk, in de prille dagen van mijn herkregen geloof, en mij nu bezin op dat gezang zelve, hoe ik ontroerd word niet door het gezang op zich maar door het gezongene, als het met een heldere stem en op een treffend passende melodie gezongen wordt, dan erken ik weer het grote nut van deze instelling. Zo weifel ik tussen het gevaar voor wellust, en mijn heilzame ervaring: en, al wil ik geen onherroepelijke uitspraak geven, ik voel er toch het meeste voor de gewoonte, om in de kerk te zingen, goed te keuren: opdat de nog zwakke gemoederen door de streling der oren oprijzen tot de aandoeningen der godsvrucht.

Elders (in *De Musica*) vindt Augustinus voor zichzelf een reden om het meeslepende muzikale geweld van de lange alleluia-melisma's, vooral in de paastijd, te dulden en te waarderen. Hij noemt ze "het nieuwe lied van de nieuwe mens" en vraagt zich openlijk af: "Wat is dat, in jubel zingen? Inzien, dat wij toch niet met woorden kunnen uitdrukken wat er zingt in ons hart."²⁰

Reeds een heilige kerkleider uit de vijfde eeuw wist blijkbaar iets wat hij eigenlijk diende af te keuren, omdat het altijd verbonden werd met wereldse genoegens, maar dat hij én in zijn hart prachtig vond én in de praktijk niet tegen kon houden, positief te duiden. Thomas van Aquino zou later hierbij aansluiten: "Consonantiae musicae immutant hominis affectum, (...) inde est (...) quod in omni cultu aliquae consonantiae exercentur, ut animus hominis excitetur ad Deum."²¹ (Omdat muzikale samenklanken invloed hebben op het gevoelsleven van de mens is het goed dat in de eredienst bewust samenklanken worden gebruikt om de mens op God te richten). Bij de theoretici zal het pastorale hart steeds blijven kloppen. Zelfs de strenge Calvin zal vinden dat "De zang een krachtig middel is om de harten op te wekken tot vurigheid en naarstigheid in het bidden. Maar men moet toezien, dat niet de oren meer luisteren naar het schone

19 Geciteerd uit F. van der MEER: *Augustinus de zielzorger* II (Utrecht 1957) 58–59.

20 Van der MEER: *Augustinus* 59.

21 Tractaat *In psalmis expositio* 32,2. Geciteerd naar O. SÖHNGEN: Kirchenmusik, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 16 (1979) 953.

geluid, dan de harten naar de geestelijke betekenis der woorden".²² Hij wist —binnen de liturgie— kunst en muziek te waarderen als Gods gave om het menselijk leven zich steeds rijker en voller te laten ontplooiën.²³

Handelend over de oude kerkvaders en hun opvattingen over de muziek mogen we niet voorbijgaan aan de belangrijke plaats die de muziek innam in de opvattingen van de middeleeuwse mens. Ik wil daar in het kort op ingaan, omdat het weliswaar niet rechtstreeks met mijn onderwerp te maken heeft, maar wel de basis is waarop de oude Vaders hun gedachten omtrent de muziek gefundeerd hebben. Ze sloten zich namelijk aan bij de antieke *ethos*-leer van Plato, volgens welke de *musica* de mens geheel naar ziel en lichaam bepaalt en beïnvloedt. De muzikale melodie, gemaakt volgens strenge regels, is een rechtstreekse afspiegeling en herhaling van Gods scheppingsdaad. Ze is een kosmisch en religieus gebeuren en speelt ook als zodanig in de cultus zo'n belangrijke rol.²⁴ Veel geciteerd is Wijs 11,20: "Omnia in mensura et numero et pondere fecisti." (Maar U hebt alles naar maat en getal en gewicht geordend.) In de middeleeuwen is muziek een goddelijk gebeuren, ze wordt theocentrisch gedacht en theologisch gefundeerd. De theoretische tractaten bouwen hierbij in belangrijke mate voort op de oude mathematische getallen-leer van Pythagoras, die Gods scheppingsharmonie weerspiegeld zag in de harmonische klankverhoudingen van de muziek. Componeren en musiceren is het eerbiedig na-denken en na-doen van Gods schepping en als zodanig de basis van de andere disciplines. Rhabanus Maurus († 856): "*Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim est sine illa.*" (De muziek is de sluitsteen en bestaansgrond van iedere andere discipline).²⁵ Om haar betrokkenheid op de kosmos en haar daarmee samenhangende symbolische en allegorische betekenis heeft zij in het kader van het middeleeuwse leersysteem een plaats in het quadrivium.²⁶ Hier ligt volgens sommigen²⁷ de reden waarom men vooral vanaf de negende eeuw getracht heeft de gregoriaanse melodie te gaan opschrijven, niet —zoals traditioneel gezegd wordt— uit onvermogen deze nog in mondelinge traditie door te geven, maar omdat men haar voor ogen wilde hebben, teneinde haar te kunnen ontleden tot in haar details. Het was een gevolg van veranderde esthetische opvattingen.

Ook later zullen de middeleeuwse gedachten omtrent de muziek nog

22 *Institutiones* XX/32.

23 J. SMELIK: *Eén in lied en leven* (Den Haag 1997) 31vv.

24 K.G. FELLERER: Die Musik in den Artes Liberales, in *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters* Band 5 (Leiden-Keulen 1959) 33–49.

25 FELLERER: Die Musik in den Artes Liberales 3.

26 Het quadrivium bestond uit de aritmetica, de geometrica, de musica en de astronomia.

27 Vgl. H.H. DRÄGER: Musikästhetik, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 9 (1961) 1000–1023.

worden uitgedragen.²⁸ In zijn tractaat *Harmonologia musica*²⁹ stelt de bekende muziektheoreticus Andreas Werckmeister (1645–1706) dat de muziek bepaald wordt door een ‘harmonisch wezen’, de schepper der wereld. In onze eeuw heeft Paul Hindemith (1895–1963) nog met een eigentijdse invulling deze theorie aangehangen.³⁰ Ook de ethosleer beleefde blijvende belangstelling. De latere Luther noemde Frau Musica *eine fröhliche Kreatur Gottes*, die ook zonder binding aan Gods woord de mens vrolijk maakt. Ze verjaagt de duivel als bron van menselijke treurnis en zwaarmoedigheid. Er bestaat voor Luther eigenlijk geen profane muziek, maar alleen muziek die helaas af en toe door gladde en gewaagde teksten gedegene-reerd is.³¹

6 De Renaissance

Uiteraard zou in de nieuwe tijd de zichzelf steeds meer centraal plaatsende mens ook zijn muziek vanuit een andere optie gaan bezien. De middeleeuwse theocentrische visie op de muziek maakt in de Renaissance plaats voor een antropocentrische. De muziek blijft in de kerk klinken ter ere Gods, maar de mens uit wiens mond en handen die vocale en sonore lof komt, treedt daarbij meer en meer uit de anonieme achtergrond voor het voetlicht. De muziekbeoefening zou weldra in het schoolsysteem niet meer ingedeeld blijven in het quadrivium van de objectieve mathematische kunsten³² maar een plaats krijgen in het trivium van de taalwetenschappen³³ en daarmee in de kring van de autonome kunsten die zich ontwikkelen volgens de wetten van een menselijke esthetiek. In nauw verband hiermee staat een toenemend gebruik van een autonome tekst, los van de liturgische, en van een vrij gevonden melodie, los van het gregoriaans. De *musica mathematica* wijkt voor de *musica poetica*. De muziekleer wordt compositieleer, waarbij met *compositio* het *opus absolutum* wordt bedoeld, composities op vrije melodie, niet meer op de *cantus firmus* (de vaststaande melodie) van het gregoriaans. Deze laatste techniek (van vroeger dus, later ook wel met *stile antico*, oude stijl, aangeduid), wordt in het vervolg *contrapunctus* genoemd. In deze contrapunt-stijl was er van een persoonlijke taal van de componist in zoverre geen sprake, dat voor nieuwe composities de hoofdmelodie (de *tenor*, de ‘houder’ van de melodie) reeds vaststond —dat was namelijk die van het objectieve gregoriaans— waartegen de toondichter een of meer aanvullende hoge (= alt) en/of lage (= bas) stemmen kon plaatsen, welke laatste overigens in toenemende mate volgens de nieuwe opvattingen zouden worden geconci-

28 Vgl. K. SCHLAGER: *Wege zur Restauration. Marginalien zur Kirchenmusik zwischen Augustinus und Thibaut*, in G. SCHUMACHER (ed.): *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik* (Kassel 1974) 10.

29 Frankfurt/Main-Leipzig 1702.

30 In zijn muziektheoretisch tractaat *Unterweisung im Tonsatz* (Mainz 1937).

31 O. SÖHNGEN: *Theologie der Musik* (Kassel 1967) 35.

32 Vgl. noot 26.

33 Namelijk de grammatica, de dialectica en de rhetorica.

pieerd. Men ging ook de *musica naturalis* van de traditionele speellieden —de ‘volksmuziek’, *sine artis notitia* (zomaar gemaakt)— onderscheiden van de *musica artificialis* der componisten.³⁴ Tegenover de objectieve ordo van de cultusmuziek wordt de subjectieve uitdrukking van de effecten geplaatst. Het begrip ‘effect’ duidt in dit opzicht op de mate waarin melodie en samenklank de menselijke ziel beïnvloeden. Overigens werd reeds in de late middeleeuwen de muziek opgevat als een *naturalis delectatio* en kwam er dus steeds meer ruimte voor een subjectieve beleving van haar klanken.

Onder invloed van het humanisme ontstonden twee soorten kerkmuziek. Allereerst de traditionele, welke veelal zou gaan samenvallen met zowel het gregoriaans als de objectief en als ritueel ervaren meerstemmige bewerkingen daarvan. Daarnaast kwamen er niet alleen nieuwe contemporaine bewerkingen, maar vooral —en dat was revolutionair— zelf gecomponeerde melodieën en nieuwe structuren, die in losser verband stonden met het liturgisch ritueel. De verklanking van de liturgische tekst trad naar de achtergrond ten voordele van de taal van samenklanken, dynamiek en ritme. De liturgische muziek, die een wezenlijk onderdeel van de liturgie van de Westerse kerk bleef, kreeg steeds meer een subjectief kunstzinnige vormgeving.

Daarmee heeft de eigentijdse (profane) ontwikkeling van de muziek zich een vaste plaats binnen de kerkmuren verworven. Al naar gelang de kerkelijke ontwikkelingen zullen deze twee soorten kerkmuziek naast of tegenover elkaar staan. Het muzikale erfgoed en de traditie (het gregoriaans en de *stile antico*) zullen geplaatst blijven naast werken zoals hierboven omschreven. Ook zal voortaan de voordracht (tempo, dynamiek) naar plaats en tijd aan verandering onderhevig zijn. Zelfs de traditionele melodie van het gregoriaans is niet meer sacrosanct: ze wordt bewerkt volgens de smaak der tijden. De kerkmuziek wordt immers niet meer bepaald vanuit een immanente wet, maar is uitdrukking van een subjectieve muzikale impuls. Volgens de componist en theoreticus Johannes Tinctoris (ca. 1435–1511) is muziek *modulandi peritia cantu sonoque consistens*:³⁵ de kunst van het vormgeven in melodie en samenklank. In de westerse kerkmuziek zal het unieke, persoonlijke kunstwerk van grotere betekenis worden dan vormen van muziek welke door de liturgische *ordo* en de daarmee samenhangende objectiviteit bepaald worden. Kerkmuziek wordt meer en meer een gebeuren dat zich afspeelt tussen musicus en toehoorder. Het centrum van het ‘liturgisch’ gebeuren verplaatst zich als het ware van het altaar naar het koor en de gemeenschap, welke beide laatste zich rechtstreeks op elkaar betrokken voelen. De *gloria Dei* wordt niet meer slechts geregeld via rubrieken en liturgische ceremonies, maar vooral door de emoties, welke tijdens de samenkomst worden opgewekt en uitgezonden. Met dit laatste wordt een dubbele werking bedoeld. Niet

34 SÖHNGEN: *Theologie der Musik* 132.

35 FELLERER: *Die Musik in den Artes Liberales* 4.

alleen heeft iedere toehoorder een eigen persoonlijke antenne, waarmee hij de uitstraling van de muziek in zijn binnenste ontvangt, ook wordt de emotionele sterkte van het geluid door zowel de uitvoerders als de kwaliteit van de compositie bepaald. Er komt een nieuw soort kerkmusicus op, dat namelijk niet meer slechts een contrapunt zet rond het gegeven van de liturgische *ordo* inclusief het gregoriaans, maar dat een persoonlijke taal spreekt via melodie en samenklank. De kerkmusicus zal in toemende mate niet alleen de gregoriaanse melodie maar ook de Latijnse liturgische tekst niet meer nodig hebben. In het begin van de zestiende eeuw noteerde iemand uit de kring van de Hertog van Ferrara, bij wie Josquin des Prez in dienst was: "Isaac compone sempre, Josquin compone meglio; ma fa quando li piace, non quando l'homo vole."³⁶ (Heinrich Isaac componeert altijd, Josquin doet het niet alleen beter, maar ook alleen dan wanneer hij het wil en niet iemand anders.)

Een veel gebruikte term om deze nieuwe muzikale stijl te omschrijven *musica reservata*, muziek waarvan tekst, vorm en toonzetting geheel bepaald worden door en afhankelijk zijn van de mens en zijn *ingenium*, zijn persoonlijk vernuft. Een belangrijk deel van de muziek van Josquin des Prez (ca. 1440–1521) wordt er door gekarakteriseerd. Deze werken zijn een hoogtepunt van subjectieve gevoelsuitdrukking. De tekst wordt verklankt vanuit humanistische, inhoudelijke en grammaticale gezichtspunten. Doel van de *musica reservata* is *affectus movere* (= de gevoelens van de hoorder in beweging brengen) en *affectus exprimere* (= gevoelens van de componist uitdrukken).

7 De periode van de Barok

Sinds de Renaissance ging vanzelfsprekend de eenheid van muzikale stijl verloren. Vanaf ongeveer het jaar 1600 werd daarom ook de kerkmuziek ingedeeld in verschillende stijlen, welke vooral verband hielden met het gevoelsgehalte van een stuk. De meest hartstochtelijke werd de *stile concitato* genoemd; de *stile temperato* wilde minder de gevoelens aanspreken en rationeel overkomen. In *stile molle* werden vooral nieuwe samenklanken (met terts en septiem³⁷ uitgeprobeerd als begeleiding van de gemoedsbewegingen. Dan waren er nog de *stilus gravis*, die gebruik maakte van traditionele structuren en waarin vlugge noten en dissonanten weinig voorkwamen (ze werd met *stile antico* of *stilus ecclesiasticus* omschreven omdat vooral de oude polyfonie, het gregoriaans of het kerklied de basis van die structuren vormden). De *stilus luxurians* was de monodi-

36 Geciteerd uit SÖHNNGEN: *Theologie der Musik* 134.

37 Pas in de zestiende eeuw werden terts en sext als consonant ervaren. Tot dan toe steunden de zuivere samenklanken op de kwint- en het octaafinterval. De septiem was uiterst dissonant. De kleine septiem wordt tot op de dag van vandaag als gevoelig en werelds ervaren.

sche³⁸ concorderende stijl uit het begin van de zeventiende eeuw,³⁹ die met barok-affecten en met de wetten van de rhetorica verbonden was. De oude 'wereld' was nu die van de *prima prattica*, de nieuwe emotionaliteit werd vooral vanuit de monodie met *seconda prattica* omschreven.⁴⁰

Opnieuw kwam er verandering in de beleving van de kerkmuziek. De genoemde *seconda prattica* betekende namelijk in zekere zin een ommekeer voor de kerkmuziek. Niet dat nu de pogingen onder invloed van het Concilie van Trente (1545–1563) om de liturgie te sparen voor te veel emotionele beweging een langdurig succes beschoren was. Het voorbeeld werd al aangehaald. Belangrijk is dat de veranderde opvattingen omtrent plaats en betekenis van de kerkmuziek er toe hebben bijgedragen dat het in het tijdperk van theater en concert steeds moeilijker werd duidelijk onderscheid te maken tussen liturgische en profane muziek. Want door genoemde veranderingen werden bij het begrip kerkmuziek de liturgie en het liturgisch ritueel steeds verder naar de achtergrond gedrongen en vervangen door het algemene begrip *sacraal*, door een beleving dus. Omdat ook bij de kerkmuzikale beleving het hoofdaccent was komen te liggen op de affecten en op de gevoelens van componist, uitvoerder en luisteraar werd de betekenis van kerkmuziek steeds meer verbonden met termen als 'religieus' en 'geestelijk'. Een logisch gevolg was dat men voor deze nieuwe muziek de liturgie niet meer echt nodig had en het tijdperk van de geestelijke concerten, cantates, passionen en oratoria aanbrak. Bekende voorbeelden zijn de *Rappresentazione di anima e di corpo* van Emilio de Cavalieri⁴¹ en de *Concerti Ecclesiastici* van Ludovico da Viadana⁴² Het kerkgebouw werd concertzaal.

We mogen bij het begrip 'affecten' een belangrijk gegeven niet uit het oog verliezen. Gedurende de periode van de Barok bleven in de kerk de gevoelens op twee manieren aan objectiverende grenzen gebonden. Voor eerst was er nog de liturgische tekst. Deze laatste bleef een gegeven waar men nog niet omheen wilde. Vervolgens waren de affecten aan 'mode' en regels gebonden. Is hier sprake van een 'erfenis' uit de traditie van de liturgische met ritmen verbonden praktijk? De affecten-leer van de Barok behelst een uitgebreid systeem van muzikale stijlmiddelen om een tekst, een woord of begrip in klank uit te beelden. Zij bemoeit zich niet zozeer met de zo persoonlijke reactie van de kant van de luisteraar als wel met een geheel van strikt omschreven muzikale manieren waarop de tekst werd uitgebeeld en welke dientengevolge tevens bepalend werden voor de eventuele reactie bij de luisteraar. Het is eigenlijk een vrij objectief systeem van toonschildering, dat los staat van de zo persoonlijk getinte

38 De monodie is de muzikale stijl uit eind zestiende, begin zeventiende eeuw, waarin de tekst dusdanig centraal staat, dat de melodie veel weg heeft van een recitatief ('parlato').

39 Te denken valt aan kerkmuzikale werken van Claudio Monteverdi (1567–1643).

40 Vgl. F. KURRIS: Meerstemmige Latijnse katholieke kerkmuziek, in S. GROOT (red.): *De lof Gods geef ik stem* (Baarn 1993) 119vv.

41 Roma, 1600.

42 Venezia, 1602.

gevoelens en spanningen tijdens de latere Romantiek. De muzikale affecten waren in soorten ingedeeld. In een uitgave van recitatieven van aria's van G.F. Handel (1685–1759) door Victor Gervinus⁴³ wordt het materiaal gepresenteerd naar de volgende categorieën van affecten: verrukking – geluksgevoel – hoopvolle verwachtingen – vertrouwen – hoop en vrees – vrees en vertwijfeling – zwaarmoedigheid – humor. Bij al deze affecten hoort een bepaalde manier van muzikale uitbeelding. Deze drukken dus een statisch-geordend levensgevoel uit op conventioneel geworden manier. Als bijvoorbeeld Bach in zijn Matthäuspassion toegekomen is aan het scheuren van het voorhang in de tempel hoort de luisteraar niet alleen via een *glissando* (= melodische glijbeweging) in de *violoncelli* van heel hoog naar heel laag het doek duidelijk scheuren, het gebeurt ook op een manier zoals hij mocht en kon verwachten. Het begeleidende motief van de aria *Blute nur* is vanzelfsprekend een zogenaamde *seufzer*-figuur. Ook de muzikale figuren, verbonden aan rhetorische elementen in het muzikale gesprek, worden bepaald door melodische regels. Vraag, antwoord, stelling, reactie: al dergelijke stijlfiguren hebben hun door conventie bepaalde muzikale vormgeving. De mindere goden onder de componisten zijn, zoals te verwachten, niet altijd ontkomen aan sjablone-werk.

8 De Verlichting en de Romantiek

Tot omstreeks 1750 staan verstand en gevoel, ratio en affect nog niet tegenover elkaar, maar zijn ze twee polen binnen één gebeuren. Daarna zal de polariserende werking minder worden ten gunste van een probleemloos muziek-maken in de kerk. Een belangrijk —overigens van een eigen klasse— vertegenwoordiger van deze stroming is al in de tweede helft van de achttiende eeuw W.A. Mozart (1756–1791) met zijn muziek van de speelvreugde, van de *l'art pour l'art* van het spelen en zingen. Bij Mozart mag de expressiviteit nooit aan de muziek zelf het primaat ontnemen. Hij schrijft ergens in een brief aan zijn vader dat de muziek moet “auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich alle Zeit Musik bleiben” (zelfs in de meest beklemmende passages mag de muziek niet beledigend zijn voor het oor, maar moet ze plezier verschaffen, d.w.z. altijd muziek blijven).⁴⁴ Dergelijke woorden als *vergnügen* zullen kenmerkend worden voor de nu komende tijd van *stichtinghe ende vermaeck* zoals de ondertitel van veel kerkliedboeken uit de achttiende en negentiende eeuw vermeldt.

Velen zien Bachs sterfjaar (1750) als het begin van de nieuwe tijd. *Aufklärung*, *Sturm und Drang* en de tijd van de Klassieken en de Romantiek brengen nieuwe levensgevoelens. Muziek zal opnieuw wat anders gaan ‘doen’. Alles bepalend wordt het gevoel. De bindingen met de ‘klassieke’ effecten en de uitingen daarvan worden aan de kant gezet ten behoeve van de individuele expressie van de componist in originele structuren.

43 Leipzig, 1877. Geciteerd door SÖHNGEN: *Theologie der Musik* 136.

44 B. PAUMGARTNER: *Mozart*, V (Zürich/Freiburg 1945) 283.

De kerkmuziek wordt gebonden aan de persoonlijke expressie van hem die haar componeerde of van de uitvoerders. De taal van de kerkmuziek wordt minder die van de liturgie of van de Schrift en meer vooral die van de uitvoerders. De musicus haalt zijn inspiratie niet buiten zichzelf, maar uit zijn eigen innerlijke gevoel. Vervolgens moet de muziek vooral *empfindsam* (= *stichtinghe*) zijn, de harten roeren. Dit wordt aan het eind van de achttiende eeuw de belangrijkste taak van de kerkmuziek. Dus in de kerk geen contrapuntische fugato's meer, die immers aan het verstand ontspruiten en niet aan het hart, maar homofone werken, waarin de componist via melodiek, akkordiek en (vooral) dynamiek veel sensibeler te werk kan gaan. Een fraai voorbeeld van een beginnende verwerkelijking is het in symfonische stijl geschreven *Requiem* van Luigi Cherubini (1760–1842). Hoogtepunten zijn misschien in een vroegere periode de *Missa Solemnis* van Ludwig van Beethoven (1770–1827) en later de Missen en motetten van Anton Bruckner (1824–1896). Op het hoogtepunt van de Romantiek zal Robert Schumann uitroepen: “Der Verstand irrt, das Gefühl nie.”⁴⁵ Religie en kunst hebben voorlopig dezelfde wortels en doelen beide via woorden, klanken en beelden 's mensen diepste gevoelens tot uiting te brengen. De Romantici luisteren naar het lied, dat klinkt in alles wat God geschapen heeft.

Was —globaal gesteld— in de tijd van de Barok de objectieve band met de liturgie grotendeels verloren gegaan en de kerk veranderd in concertzaal, even globaal mag van de periode der Romantiek gezegd worden dat de concertzaal op haar beurt tot de sacrale ruimte werd verheven waar de rite van het concert werd voltrokken:

Muziek is de taal van de ziel. De romantische esthetica der negentiende eeuw stelt de muziek voor als de meest rechtstreekse, onmiddellijke uitdrukking van de wezenskern, de onstoffelijke essentie van de mens, en zelfs als de meest rechtstreekse expressie van de Ziel Zelve van de Wereld (Schopenhauer). (...) De muziek biedt toegang tot het Zijn — terwijl de rationaliteit van het woord juist de toegang tot het Zijn, tot de Eénheid van de Geest verspert. (...) Dit kwam vooral naar voren in de symfonie. Het werd een ernstig genre: de ideale structuur als organisme (...) als programma (...) van de strijd, uitgevochten in de eerste beweging, via de bezinning van de trage beweging en de heropwekking van het scherzo naar de uiteindelijke triomf: de 'finale'. (...) In dit opzicht betekent de Finale van Beethovens Vijfde een belangrijke etappe: zij neemt voor het eerst trombones en kleine fluiten —instrumenten die voorheen aan de kerk en aan het toneel waren gereserveerd— in het symfonisch instrumentarium op. (...) Voor het nieuwe concertpubliek had de 'Symfonie' de geestelijke dimensie gekregen van een mythe.⁴⁶

Gaat in de negentiende eeuw de muziek fungeren als vervanger van elders verloren gegane geestelijke waarden? Is er verband met de toen al op gang gekomen ontkerkelijking? Het concert krijgt in die tijd opmerkelijk cultische trekken: de gewijde stilte aan het begin, het rituele applaus, de deuren gaan vanaf dan aan het begin onverbiddelijk dicht, de

45 Geciteerd door SÖHNGEN: *Theologie der Musik* 153.

46 H. SABBE: *"All that Music"* (Leuven/Amersfoort 1996) 17.

lichten worden gedoofd, de dirigent is de celebrant, de solist “celebreert heldhaftige individualiteit”.⁴⁷ Een niet geheel aan de orde zijnde gedachtesprong naar onze tijd doet mij de hier behandelde ontwikkelingen in verband brengen met de herleving van het romantische gedachtengoed in onze dagen. Ik denk hierbij aan de ‘verliturgisering’ van massabijeenkomsten zoals sportwedstrijden. Een duidelijk voorbeeld was de cultische viering als opening van de Arena-voetbal-‘tempel’ in Amsterdam op 14 augustus 1996, compleet met extra gecomponeerde ‘hymne’, met het sacrale spel der ‘ontbloting’ van eerst de hele ruimte en daarna van de grasmat, gelijk de kruisontbloting op Goede Vrijdag, en met een heuse priesteres, gekleed in de liturgische Ajax-kleuren wit en rood.

9 De Restauratie

Niet geheel onbedoeld heb ik hierboven mijn blikrichting van de kerkelijke liturgie afgewend naar liturgische momenten in het profane leven, want zo was de gang van de kerkmuziek zelf. Ook in Nederland trokken in de negentiende-eeuwse praktijk tijdens de concertmissen van Verhulst en Van Bree de twee werelden, die van het priesterkoor en van het zangkoor —ik zou bijna kunnen schrijven: kerk en wereld— goeddeels gescheiden van elkaar op. De Romantiek had de kerkmuziek flink in zijn greep: zelfs melodie en ritme van het gregoriaans waren er door geïnfecteerd en misvormd.

Zoals in de veertiende eeuw paus Johannes XXII zijn beroemd geworden vinger geheven had tegen de verwereldlijkte kerkmuziek, zoals in de zestiende eeuw het Concilie van Trente eigenlijk hetzelfde deed door te stellen dat de kerkmuziek niet *troppo molle* (strevend naar subjectieve uitdrukking van affecten) of *lasciva aut impura* (gecomponeerd op profaan liedmateriaal) mocht wezen en zoals in de achttiende eeuw door paus Benedictus XVI in de encyclic *Annus qui* (1749) grenzen aan de kerkmuziek der Verlichting werden gesteld, bleek halverwege de negentiende eeuw de tijd opnieuw rijp voor een herhaling van de geschiedenis. Weer kwam een kerkelijke reactie op gang, welke streefde naar een met verstand en gevoel gevierde eredienst. Het werd de grote Liturgische Beweging, die, begonnen halverwege de negentiende eeuw, eigenlijk nog voortduurt tot in onze dagen. Kenmerkend voor de kerkmuziek bleef voorlopig een antropocentrische visie. Zo werd de zoektocht naar de ware melodie van het gregoriaans niet allereerst gericht op de oorspronkelijke bronnen —dat zou de kracht van Dom Guérangers centrum Solesmes worden— maar op door de Romantiek bepaalde ideeën daaromtrent en werd wat de meerstemmige kerkmuziek betreft door de verheerlijking van de *stile antico* niet vooruitgekeken, maar juist terug, naar de traditie, naar vooral Palestrina (1525–1594). Er verschenen gregoriaanse edities met ‘herstelde’ melodie (de *Neo-Medicaea* en de zogenaamde Mechelse

47 SABBE: “*All that Music*” 38.

uitgaven), gebaseerd op zestiende-eeuwse voorgangers. De beweging van het in Duitsland geboren *Caecilianisme* is Romantisch van snit. De talrijke en om hun eenvoud zo succesvolle polyfone Missen van Haller en Perosi drongen de *bel canto*- en concertpraktijk weliswaar effectief terug maar waren zelf in hun melodievorming nog geheel in oude trant geconcipieerd. Vanuit Frankrijk werd de Liturgische Beweging strikter op de liturgie en op de eigenlijke bronnen van het gregoriaans georiënteerd. Het heeft Solesmes en zijn vrienden een strijd op leven en dood gekost om de *Editio Vaticana* (1908) van het gregoriaans in Rome geaccepteerd te krijgen en daarmee, wat deze zang betreft, een einde te maken aan de Duits-Romantische invloed. De Kerk herstelde daarmee de gregoriaanse melodie in haar objectieve verbintenis met de liturgische tekst en de liturgische genres en ontdeed zich op deze wijze van haar onnatuurlijke achttiende- en negentiende-eeuwse melodische jas. Paus Pius X omschreef in zijn *motu proprio Tra le sollecitudini* van 1903 de taak van de kerkmuziek enerzijds vanuit de traditie: ze moest 'heilig' en 'schoon' van vorm zijn, maar bevestigde anderzijds tevens de nieuwe tijd door te stellen dat zij 'algemeen' diende te zijn. Een kerkelijke compositie verdiende naar 's pausen schrijven des te meer een kerkelijk en liturgisch predikaat naarmate zij zich qua vorm en geest meer assimileerde aan het gregoriaans.

De Liturgische Beweging heeft de kerkmuziek weer verbonden aan de liturgie. Het *motu proprio* van paus Pius X maakte haar *solemnis liturgiae pars necessaria*.⁴⁸ Dit had voor de zo autonoom geworden geestelijke muziek verregaande gevolgen. Door de nieuwe kerkelijke bewustwording werd er weer ruimte geschapen voor echt liturgische muziek. In haar nieuwe sacraliteit werd deze voortaan opnieuw gekenmerkt door rationaliteit en dienstbaarheid aan het gewijde gebeuren. Alphons Diepenbrock toonde zich verbitterd, toen hem verweten werd dat zijn *Missa in die festo* niet voor de eredienst zou zijn gecomponeerd. Uit zijn muziek —en later uit die van bijvoorbeeld Johan Winnubst en Hendrik Andriessen— is in toenemende mate de persoonlijke vroomheid geweken. Geen effecten om de effecten, geen manifestatie van persoonlijke gevoelens meer. In de kerkmuziek van de leidinggevende componisten staat voortaan opnieuw de tekst centraal. Uit de grote Missen van Hendrik Andriessen spreekt huiver voor Gods majesteit, welke zich manifesteert in de liturgie: zijn werken die als sonore klankzuilen uit de liturgieviering oprijzen zijn wezenlijk verbonden met de verheven ceremonies van de plechtig gevierde liturgie. Ondanks hun monumentaliteit⁴⁹ willen ze functioneel zijn in het liturgisch ritueel. Het gaat hier overigens nog niet om functionaliteit op het gebied van de vormen, want de herbronning der liturgische genres van Vaticanum II lag nog ver in het verschiet. Het dienstbare karakter der werken van deze generatie componisten⁵⁰ ligt vooral op het gebied van

48 Het woord 'necessaria' wordt veelal met 'wezenlijk' vertaald, analoog aan de Italiaanse versie van het *motu proprio*, dat spreekt van 'parte integrante'.

49 Te denken valt aan bijvoorbeeld de *Missa Christus Rex* of het *Te Deum*.

50 Hendrik Andriessen, Albert de Klerk, Herman Strategier, Louis Toebosch, Marius Mon-

melodie en samenklanken, door middel waarvan het koor ondanks zijn blijvende zelfstandigheid weer met het altaar verbonden werd en de drie verschillende groepen bij een viering (koor – volk – priesterkoor) weer tot één geheel werden samengesmeed. Tekenend voor de nieuwe verhoudingen is dat de nieuwe functionaliteit der kerkmuziek na de in dit opzicht zo vrije negentiende eeuw evenals vroeger voor de begenadigde componist geen loden last is geweest bij het componeren. Voor Herman Strategier was de beperking, welke door de liturgische vormen en genres werd opgelegd aan zijn compositorische vrijheid, een uitdaging die hem naar zijn zeggen tot zijn beste prestaties geleid heeft.

Speciale aandacht verdienen nog 'de taal van de ziel' en de latere moderne muziek zoals bijvoorbeeld de twaalftoonsmuziek. Deze schiep een geheel nieuw spanningsveld tussen verstand en gevoel. Nieuwe akkoordverbindingen werden in een bepaalde periode van onze eeuw niet meer bepaald door de natuurwetten der harmonische verhoudingen, maar door logistiek geïnspireerde intervalcombinaties. Het gaat hier om meer cerebrale muziek, die "niets anders dan muziek"⁵¹ wil zijn en die door haar weinige emotionele implicaties geen beroep meer kon en wilde doen op vertrouwdheid en traditie. Kort gezegd vonden de mogelijkheden die zich daarmee voor een geheel nieuwe sacrale muziek voordeden in de kerk geen acceptatie. Daar hoeven we ons niet over te verwonderen. Het houdt verband met de aard en het karakter van liturgische muziek en haar gebonden karakter als toegepaste kunst. We hebben in dit artikel kunnen vaststellen dat liturgische vernieuwingsbewegingen veelal restauratief gedacht zijn. Aan de basis daarvan staan zowel de traditionele kerkelijke huiver voor een autonome ontwikkeling van de kerkmuziek als de op herkenbare klanken ingestelde smaak der gelovigen. Derhalve was er voor modern klankidoom weinig of geen plaats in de liturgische herberg. Een grote rol bij deze afwijzing speelde ook de onkunde bij de talrijk geworden clerus, die de commissies voor de beoordeling van nieuwe composities voor kerkelijke muziek bevolkte en mentaal de 'heiligheid' zoals gewild door 's pausen *motu proprio* van 1903 te lang hoofdzakelijk vanuit een negentiende-eeuws getinte vroomheid bleef bezien.

De vrome ziel vond ook in de nieuwe tijd haar weg naar sentimentaliteit en devotie via oefeningen van allerlei soort, zoals het Meilof en de bedevaart naar Kevelaar. Er deed zich zelfs een opleving van deze vrome geneugten voor. Ook deed de voortgaande Liturgische Beweging begrijpelijkerwijze zijn voordeel met de hierboven beschreven nieuwe ontwikkelingen in de muziek. De lijn van deze laatste zou eigenlijk moeten worden doorgetrokken naar de gevolgen, die de kerkmuzikale taal der ziel onderzond van de Tweede Wereldoorlog, de culturele revolutie van de jaren zestig, het maatschappelijke individualisme en de ontkerkelijking. Toch zou pas in de *Constitutio de sacra liturgia* (1963) van het Tweede Vaticaanse

nikendam e.a.

51 Uitspraak van Igor Strawinsky.

Concilie de negentiende-eeuwse geest van *Tra le sollecitudini* (1903) worden bijgesteld.

10 Tenslotte

Niemand mocht verwachten dat dankzij Vaticanum II het evenwicht tussen verstand en gevoel in de kerkmuziek definitief hervonden en hersteld was, of dat de taal van de ziel zijn definitieve expressiemogelijkheden had gekregen in de constitutie *Musicam sacram* van 1967. Dat zou een belediging van de in dit artikel geschetste gang der geschiedenis zijn en van onbegrip omtrent de aard der menselijke geest getuigen. Inderdaad bleek reeds spoedig dat de constitutie de betekenis van de liturgische muziek te eenzijdig omschreven had met termen uit de wereld van de ratio door de muziek vooral melodische kapstok te doen zijn voor de herstellende authentieke tekstgenres. Opnieuw had de balans tussen verstand en gevoel te weinig rekening gehouden met de menselijke behoefte aan musische elementen in de liturgie. Halverwege de jaren zeventig kwam dan ook, na de periode van de herbronning der liturgische tekstgenres, een nieuwe opbloei van musische genres op gang, samen met een sterker worden van de overtuiging dat de verkondiging in de liturgie wordt opgebouwd uit een divers geheel van elementen, waarvan de muzikale niet de minst belangrijke zijn. Mag ik vaststellen dat dit voortgaande proces is erkend en officieel bevestigd door de toespraak van de paus, die aan het begin van dit artikel werd aangehaald?

Summary

In addition to being a vehicle for the conveyance of rational thought any language —the word is used here in the widest sense of the word— even more importantly conveys emotions and feelings. This article outlines the various ways in which the language of the Muses, and the language of music in particular, has been approached and experienced in the Western liturgical tradition.

In addition to its function as an aid to better basic comprehensibility and to the speaking together of the worshipping community, music has always helped worshippers to experience the emotional side of the liturgy. It will turn out that processes of liturgical inculturation that are going on at present, must and will take account of this lesson of history.

Correspondentieadres: Prof.dr. A. Vernooij, Theologische Faculteit Tilburg, Postbus 9130, 5000 HC Tilburg.

