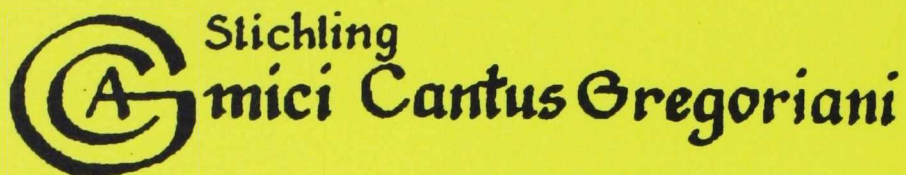


Tijdschrift voor Gregoriaans





TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 18, nummer 1, februari 1993

Verschijnt driemaandelijks

REDACTIE:

Marie-Louise Egbers, Ike de Loos,

Martien Verzijl, Theo de Wit.

Redactie:	Catharinastraat 81 4811 XG Breda tel. 076 - 22 14 58
Secretariaat:	Torenhoeckstraat 14 5056 AN Berkel-Enschot tel. 013 - 33 10 94

Abonnement: fl. 30,-- per jaar, over te maken op girorekeningnummer 39586 of bankrekeningnummer 42.06.65.323 t.n.v. Stichting Amici Cantus Gregoriani te Geldrop.

Druk: Drukkerij Van Stiphout B.V. - Helmond

De Stichting Amici Cantus Gregoriani is een kring van mensen, die zich verbonden weten met het gregoriaans en door een jaarlijks terugkerende bijdrage de verschijning van dit tijdschrift, alsmede andere op het gregoriaans gerichte activiteiten, mogelijk maken.

Inlichtingen op het redactie-adres.

Losse nummers (ook van oude jaargangen): fl. 9,-- per stuk.

Copij voor de volgende aflevering: 15 maart 1993.

Bij de voorplaat:

Rome, Bibl. Angelica 123 (Graduale Bologna ± 1130)

Van de redactie

Voor u ligt het eerste nummer van jaargang 18.

Dit eerste nummer kenmerkt zich door grote artikelen. Het hoofdartikel van de hand van Ton van Eck beschrijft de relatie tussen het orgelspel en het gregoriaans, waarbij tevens een overzichtelijk historisch overzicht is opgenomen.

Zoals reeds aangekondigd in het vierde nummer van de vorige jaargang vervolgt Alfons Kurris zijn beschouwing over de Codex Angelica 123 onder de titel: *Notatie met stokken en vlaggen*. In de rubriek Koorpraktijk gaan we samen met Zr. Marie-Louise Egbers een interessante speurtocht maken ten aanzien van de modaliteit: niet alleen voor koorleiders maar ook voor zangers uitermate leerzaam.

Natuurlijk wordt ook de actualiteit niet uit het oog verloren. In de mededelingen kunt u zien hoeveel er te doen is in de wereld van het gregoriaans. De liturgische kalender tenslotte moge voor u een hulpmiddel zijn in een goede beleving van het kerkelijk jaar.

We wensen u veel leesplezier toe. ■



HOOFDARTIKEL

ORGEL en GREGORIAANS: een haat-liefde verhouding?

*Ton van Eck**

Sedert het orgel in de r.k. liturgie haar plaats verworven heeft is er sprake van een symbiose met de vocale kerkmuziek. Het is echter de vraag of deze wel altijd in goede harmonie heeft plaatsgevonden. Immers, een kenmerk van zo'n symbiose is een zekere mate van concurrentie. Grosso modo kunnen we de relatie tussen het orgelspel en het gregoriaans indelen in drie categorieën:

- de begeleiding,
- de alternatimpraktijk,
- de parafrase.

Het is met name de eerste categorie die het bij de ware kenners en liefhebbers van het gregoriaans moet ontgelden. Desondanks wordt in de kerkmuzikale praktijk de begeleiding van het gregoriaans nog altijd beoefend, in veel gevallen om het technisch feilen van de schola op te vangen en te verhullen, of om de zang van de gemeenschap te steunen. De beide andere vormen hebben de orgelliteratuur verrijkt met een groot aantal fraaie composities die ook thans nog in liturgie en concert bruikbaar zijn en op die wijze luisteraars in contact brengen met de gregoriaanse melodieën. De liturgisch ingestelde organist kan op die manier een niet te onderschatten bijdrage leveren aan de waardering voor het gregoriaans.

Orgelbegeleiding¹

Dat de uitvoering van het gregoriaans idealiter zonder orgelbegeleiding dient plaats te vinden is een algemeen aanvaarde opvatting. Die begeleiding is de toevoeging van een wezensvreemd element aan een muziekvorm die deze niet nodig heeft. De toevoeging van harmonieën aan het vloeiende melodische en ritmische lijnenspel van het gregoriaans zoals het thans wordt gezongen kan daar slechts afbreuk aan doen. Toch is de, vaak uit de nood geboren, orgelbegeleiding van het gregoriaans sedert eeuwen gemeengoed. Als argument geldt dan meestal dat het koor dan niet zakt en dat door de harmonie daar steun wordt verschaft waar het zuiver intoneren door de zangers problemen oplevert.

* De auteur is organist van de St. Jacobuskerk te 's-Gravenhage, secretaris van de Katholieke Dirigenten en Organisten Vereniging en tweede Secretaris van de Koninklijke Nederlandse Organisten Vereniging en adviseur bij de Katholieke Klokken- en Orgelraad, waar hij nieuwbouw en restauratie van (historische) orgels begeleidt.

Wanneer men begonnen is met het begeleiden van het gregoriaans is niet helemaal uit de literatuur af te leiden. Waarschijnlijk stamt de gewoonte uit de vroege barok toen de componisten i.p.v. polyfonie steeds meer de monodische basso-continuovorm gingen hanteren. Een aanwijzing voor het ontbreken van een begeleidingspraktijk, althans in Italië tot ca 1600, is het feit dat het *Caeremoniale Episcoporum* uit dat jaar alleen melding maakt van het orgel in afwisseling met de zang, daarbij bepalend dat terwijl het orgel werd bespeeld de tekst duidelijk gesproken of nog liever bij het orgelspel gezongen diende te worden. Over begeleiding in het algemeen wordt met geen woord gerept.² De eerste gedrukte bron die aanwijzingen bevat voor het begeleiden is *l'Organo suonario* uit 1605 van de Italiaan Adriano Banchieri (1567-1634).³ Als eerste voorbeeld van een uitgeschreven orgelbegeleiding in een compositie wordt het Credo uit de *Missa Dominicalis* van de Italiaanse componist Ludovico Grosso da Viadana (ca 1564-1645) genoemd.⁴ De eerste gedrukte uitgave van dit werk stamt uit 1607. Een opvallend verschijnsel bij deze zetting is tevens de afwisseling tussen strofen met en zonder begeleiding. Uit het voorwoord van Da Viadana blijkt duidelijk dat de begeleiding zacht moet zijn en het te kiezen tempo laag. Dat lage tempo hield tevens in dat de begeleiding nog bijna geheel noot tegen noot was en maakte een begeleiding ook eerder noodzakelijk.



1

Sedert deze periode kunnen er van tijd tot tijd orgelbegeleidingen waargenomen worden, hetzij in manuscript hetzij als gedrukte uitgave, veelal als onderdeel van een alternatimzetting. Was een dergelijke begeleiding tot aan de laatste decennia van de 17e eeuw nog sober van aard, vanaf dan krijgt deze steeds meer het karakter van een basso continuo, zoals in de barok gebruikelijk. I.p.v. noot tegen noot werden twee en soms meer (becijferde) basnoten tegenover de melodie geplaatst, waarbij driftig van doorgangsnooten gebruik werd gemaakt.

Als voorbeeld van de oude methode wil ik hier wijzen op de zettingen van *O salutaris hostia*, *Tantum ergo* en *Salve Regina* (dit laatste met versetten) uit het manuscript van de Luikenaar Thomas Babou (1656-1739).⁵ In het *Livre d'Orgue* toegeschreven aan de Parijzenaar Jean-Nicolas Geoffroy (ca 1690) vindt men met versetten afgewisselde begeleidingen volgens de modernere methode van de psalm *Memento Domine David* (vulgaat, ps. 131) en een *Magnificat du 1er ton*.⁶

Gedurende de tweede helft van de 18e eeuw en het begin van de 19e eeuw ont-

stond het gebruik om in de rechterhand steeds meer versieringsnoten aan te wenden, een gewoonte die trouwens in diezelfde periode eveneens waargenomen kan worden bij de Protestantse koraalbegeleiding.⁷

In 1840 trachtte de Belgische organist, componist, muzikauteur en directeur van het Brussels Conservatorium François Joseph Fétis (1784-1871) d.m.v. de uitgave van zijn *6 Messes faciles* zich hiertegen te verzetten en te komen tot een restauratie van de begeleiding. Illustratief voor de gangbare praktijk en datgene wat hem voor ogen stond zijn de hieronder afgedrukte muziekvoorbeelden welke te vinden zijn in de paragraaf die hij wijdt aan *l'accompagnement du Plain-Chant*.⁸

In het eerste muziekvoorbeeld wordt het misbruik weergegeven dat bij sommige organisten sinds lange tijd bestond, n.l. om d.m.v. versieringen de begeleiding op te smukken.



2A

Volgens Fétis verdwijnen de eenvoud en de majesteit van de kerkelijke zang onder deze vervelende versieringen. Bij enkele Duitse organisten werd de psalmodie overdekt met een overgroot aantal modulaties, waarbij de harmonieën zoals bij Bach en andere beroemde organisten tot voorbeeld werden genomen.



2B

Door een dergelijke begeleiding wordt het waardige karakter van de *Plain-Chant* ontkend en wordt de kerkmuziek verward met die van het theater. Fétis raadt de organisten dan ook aan om op een zo eenvoudig mogelijke wijze te begeleiden, zoals hij stelt: in de stijl van de *faux-Bourdon*.



2C

Daarbij dient de melodie altijd in de sopraan genomen te worden. In het bisdom

Parijs, waar men trouwens i.t.t. elders een eigen zangwijze had - de *chant parisien* - werd de zang niet begeleid, doch afwisselend uitgevoerd met orgelversetten. Voor die versetten werd de melodie in de bas genomen, begeleid door gebonden accoorden in de rechterhand. Volgens Fétis werd in vrijwel alle overige delen van Frankrijk, in Italië en in Duitsland de zang met de grondstemmen begeleid. In menige kleinere kerk zonder orgel of organist bestond echter de gewoonte de melodie te laten meespelen door een serpent, later door een ophicleïde of door een contrabas.⁹ Ook in het zuiden van ons land bestond deze gewoonte.¹⁰ Volgens Fétis werd in sommige kerken ook de Prefatie begeleid, reden waarom hij ook daarvan een voorbeeld bij zijn missen insloot. De gewoonte om ook het zingen van de celebrant te begeleiden was tegen de voorschriften van het *Caeremoniale Episcoporum*, zoals blijkt uit een antwoord van de Congregatie van de HH. Riten uit 1899.¹¹ De priester-musicus Nicolaas Adriaan Janssen (1808-1898), op orgelbouwgebied overigens een van de belangrijkste tegenstanders van Fétis, gaf in zijn in 1845 verschenen boek *De ware grondregels van den gregoriaanschen zang* eveneens enige regels voor de orgelbegeleiding. Ook hij propageert de noot tegen noot begeleiding. Ook is hij voorstander van de diatonische uitvoering van het gregoriaans (zonder verhogingen en verlagingen) en, op een kleine uitzondering na, tevens een diatonische begeleiding. Dit in tegenstelling tot Fétis die zijn begeleidingen wel doorspekte met chromatiek.

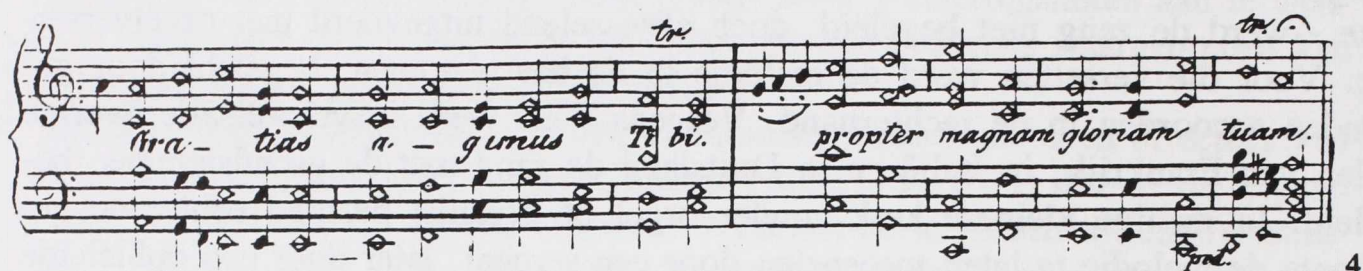


3

De toenmalige in Nederland en België gepraktiseerde wijze van begeleiding en uitvoering van het gregoriaans zal wel niet zo heel veel verschillend geweest zijn van de eerste methode welke hierboven door Fétis is beschreven.

We beschikken helaas niet over veel gegevens, maar het uit 1851 daterende leerboek van de onderwijzer uit Middelaar, J. Wellens, propageerde elf jaar na de publicatie van het werk van Fétis en zes jaar na dat van Janssen, nog immer allerlei gebruiken uit de galante periode, zoals voorslagen, tussennootjes (*coulé*) en trillers en liep daarmee achter op de ontwikkelingen elders (z.o.z.).

Met de herlevende belangstelling voor het gregoriaans gedurende de tweede helft van de 19e eeuw neemt ook het aantal edities van orgelbegeleidingen toe, met name in Duitsland. In zijn in 1871 verschenen begeleidingen maakt Franz Witt reeds gebruik van doorgangsnooten ten einde een soepeler begeleiding te verkrijgen, terwijl zelfs elf jaar later I.G. Fröhlich nog noot tegen noot begeleiding han-



teert. Al spoedig zou deze begeleidingswijze geheel verdwijnen, want het in 1883 dankzij de inspanningen van de monniken van Solesmes verschenen *Graduale* gaf aanleiding tot nieuwe theoretische werken en praktische bundels. Hier dienen de inspanningen van de Duitser P. Smets, de Fransen Félix-Alexandre Guilmant en Eugène Gigout en de Belgen Van Damme en D. Delpesch vermeld te worden. Rond de eeuwwisseling stelde P. Griesbacher, een van de modernere caecilianisten, de mogelijkheid tot chromatische begeleiding ter discussie, doch deze werd al spoedig definitief verworpen ten gunste van de diatonische begeleiding. Vermeldenswaard zijn hier tevens de begeleidingsbundels van de musicoloog Peter Wagner, die, hoewel hij aanvankelijk tot de pauselijke werkgroep voor de uitgave van de *editio typica* van het *Graduale* behoorde, meer en meer in het vaarwater van de "mensuralisten" terecht kwam en dientengevolge diametraal tegenover de opvattingen van Solesmes, met name die van Dom Mocquereau, kwam te staan.

Op de verschijning van het *Graduale Romanum* in 1908 volgde al spoedig het Romeinse decreet 4265 uit 1911 waarin de orgelbegeleiding van het gregoriaans officiële erkenning vond.¹² De nieuwe uitgave van het Kyriale, het *Graduale* en het Antiphonale met de ritmische tekens van Solesmes vormde de aanleiding voor de publicatie van theoretische en praktische boeken op het gebied van begeleiding van het gregoriaans. Het was Julius Bas die de theorie beschreef in zijn *Méthode d'accompagnement du chant grégorien* in 1923¹³ en tevens een praktische uitgave van het Kyriale het licht deed zien in 1921, terwijl Dom Jean-Hébert Desrocquettes en Henri Potiron eveneens een leerboek en een praktische uitgave realiseerden in 1924 waarin, zonder de modaliteit geweld aan te doen, van een modernere harmonisatie gebruik gemaakt werd en de ritmiek zo weinig mogelijk werd gehinderd.¹⁴

Bij deze opsomming mogen niet achterwege blijven de begeleidingen in de *Nova organi Harmonia* uitgegeven door het Lemmensinstituut te Mechelen op initiatief van de toenmalige directeur Mgr. Jules Van Nuffel. Deze verzorgde tevens het voorwoord van de *Practische methode voor Gregoriaansche Begeleiding* van Flor Peeters.¹⁵ Gezien de Nederlandse orgelleerlingen die Flor Peeters had bij de Katholieke Leergangen te Tilburg zal deze methode zeker ook op menige orgellesenaar in het zuiden van ons land geprikt hebben.

Hendrik Andriessen (1892-1981) gaf, geschraagd door een jarenlange praktijk-

ervaring, onderwijs in de begeleiding van het gregoriaans, ook al was hij van mening dat deze muziek idealiter a capella gezongen moest worden.¹⁶ Gezien zijn uitgebreide lespraktijk, o.m. aan de Utrechtse r.k. Kerkmuziekschool, hebben ook zijn principes ruime verbreiding in katholiek kerkmuzikaal Nederland gevonden. Hoezeer hij de modaliteit en het ritme recht wilde doen wedervaren blijkt uit enkele in 1947 gepubliceerde stellingen van zijn systeem welke ik hieronder in extenso wil laten volgen:¹⁷

Voor het harmoniseeren van 't Gregoriaansch komen alleen in aanmerking drieklanken die uit tonen van den modus bestaan; nooit septime-accorden. Quintenparallellen zijn toegestaan; quart-sextaccorden dienen vermeden te worden. De verminderde drieklank is slechts in sextligging toe te laten. De verbinding der accorden is geen tonale cadenseering maar een modale aaneenschakeling die in wezen onafhankelijk is van het rythme der melodieën. De slottoon der melodie is altijd de bastoon der harmonie; alléén wanneer de slottoon Si is wordt de bastoon de onderquint. In het laatste accoord wordt de terts weggelaten. Deze regels betreffen alléén de driestemmige zetting. Het spreekt vanzelf dat dit slechts enkele aanduidingen zijn; het zou te ver voeren wanneer ik het geheele systeem hier zou behandelen [...]

Ondanks het algemeen gebruik ervan hebben in de loop der eeuwen ook vele muziektheoretici zich duidelijk tegen de begeleiding van het gregoriaans uitgesproken. Daaronder bevinden zich Jean-Philippe Rameau en Jean-Jacques Rousseau. Ook Franz Witt achtte, blijkens het voorwoord van zijn begeleidingsbundel, de begeleiding uitermate ongelukkig voor het merendeel van de melodieën. In de jaren tussen beide wereldoorlogen gingen er eveneens meerdere stemmen op om de begeleiding van het gregoriaans geheel achterwege te laten. Tot degenen die deze op liturgische en muziekhistorische gronden gebaseerde mening uitdroegen behoren o.m. de Duitse musicologen Karl Gustav Fellerer en Leo Söhner.

Samenvattend kan met betrekking tot de begeleiding gesteld worden dat deze zich van de 17e tot en met de 19e eeuw steeds - zij het in beperkte mate - heeft aangepast aan de toenmalige muzikale stijl. In de 20e eeuw neemt de modaliteit definitief haar positie in en vindt een versobering plaats die zich aanpast aan het ritme van de melodieën zoals die werden gereconstrueerd door de monniken van Solesmes. De opvatting dat begeleiding iets wezensvreemds toevoegt aan de *cantus planus*, n.l. de harmonisatie, en derhalve een hulpmiddel is dat in uitzonderlijke gevallen mag worden toegepast, heeft tegenwoordig algemeen post gevat. Bovendien moet het accompagnement zo sober en bescheiden mogelijk zijn, omdat het uiteindelijk een hinderpaal vormt voor de vloeiende melismen van de melodie. Voor de gemeenschapszang (zoals bij het ordinarium, de sequenzen en de hymnen) wordt de orgelbegeleiding eerder geaccepteerd dan voor de zang van de schola, ook al heeft men in de Kerk meer eeuwen zonder dan met orgelbegeleiding gregoriaans gezongen. Blijkbaar heeft de zingende gemeenschap een steun in de rug nodig. Een soortgelijk verschijnsel zien we bij het zingen van psalmen en

gezangen in de kerken uit de reformatie. Ook daar bleek het orgel uiteindelijk datgene te bewerkstelligen wat voorzangers niet konden: een robuuste en overtuigende samenzang.¹⁸ Aan dat laatste schort het nog wel eens bij de rooms katholieken.

Alternatimpraktijk

De invoering van het orgelspel in de liturgie heeft omstreeks de 11e eeuw plaatsgevonden. Aanvankelijk diende het in onze ogen nog primitieve, maar voor de middeleeuwen zeer gecompliceerde instrument om voor en na de H. Mis te klinken en om de intonaties van de celebrant en het koor aan te geven en dat waarschijnlijk alleen nog op hoogtijdagen. Uit de voor- en naspelen ontstonden later de grotere Preludia, Fantasia's en Toccata's, uit de intonaties Intonazioni en kortere Preludia en de Toccata's, zoals de *Toccata avanti la Mesa* van Frescobaldi. De eerste proeven van versetten voor het alternatimspel te zijn vinden in de *Faenza codex* uit Italië, die uit het eind van de 14e eeuw moet stammen. Daarin zijn versetten over het Kyrie en het Gloria van Mis IV *cunctipotens genitor* te vinden. De in deze codex gebruikte volgorde voor de afwisseling van gezongen en gespeelde verzen zal tot in de 19e eeuw gebruikt worden. Bij het Kyrie begon het orgel. Bij het Gloria ving na de intonatie van de celebrant het orgel aan met het 'Et in terra pax' waarna achtereenvolgens koor en orgel afwisselend de versetten ten gehore brachten.

Uit deze korte omspelingen van de *cantus planus* zullen zich naast de versetten ook de langere bewerkingen ontwikkelen, waarbij de melodie al dan niet vrij wordt behandeld. Na de reformatie komen uit deze vormen het protestantse koraalvoorspel en de koraalfantasie voort, die met name in Noord- en Midden Duitsland in de 17e en 18e eeuw zo'n hoge vlucht zullen nemen.

Vast staat dat in het begin van de 16e eeuw de alternatimpraktijk in Europa algemeen verbreid was, met uitzondering van Engeland. Aanvankelijk werden de versetten uitsluitend geïmproviseerd, een gewoonte die overigens tot aan het begin van de twintigste eeuw is blijven bestaan. Het noteren van dergelijke korte stukken geschiedde aanvankelijk mogelijk met een muzikeducatief oogmerk. Wanneer muziekuitgevers daar brood in zien verschijnen de eerste gedrukte verzamelingen. Zo worden in Parijs in 1531 twee *Livres d'orgue* uitgegeven door Pierre Attaignant.¹⁹

Hoewel we ons moeten realiseren dat bij lange na niet alle composities tot ons zijn gekomen, kunnen we toch uit datgene waarover we thans beschikken wel opmaken dat in bepaalde streken en/of perioden sommige gregoriaanse melodieën erg in trek waren. Zo waren op het gehele Europese vaste land vanaf de 16e tot en met de 18e eeuw de *Magnificat*-versetten erg in trek. Het *Salve Regina*, overi-

gens voor versetten de meest gebruikte Mariahymne, kwam reeds voor in Duitse tabulatuurboeken uit de 15e eeuw en was met name geliefd op het Iberisch Schiereiland in de 16e en 17e eeuw, evenals het *Ave maris stella*.

Misordinaria worden gedurende de 17e en de eerste helft van de 18e eeuw op het gehele Westeuropese vasteland gevonden. In de 18e en 19e eeuw krijgen de versetten vaak geen precieze bestemming meer, mogelijk een gevolg van de loskoppeling van de gregoriaanse melodie.

In het *Caeremoniale Episcoporum* uit 1600 werden duidelijke instructies voor het liturgisch gebruik van het orgel gegeven.²⁰ Ook vindt men daarin regels voor de alternatimpraktijk. Deze werd tijdens de H. Mis niet alleen gebruikelijk geacht voor het Ordinarium, - met uitzondering van het Credo dat in zijn geheel gezongen moest worden, - maar ook voor het Graduale (waarschijnlijk zijn daaruit de in de 17e en 18e eeuw in het Zuidoost-Europese en Italiaanse cultuurgebied veel voorkomende epistel-tonaten ontstaan), het Offertorium en de Communio. Aangeraden werd het orgel te laten klinken vóór en na de grote plechtigheden die door de aanwezigheid van een prelaat werden opgeluisterd. Ook mocht er een orgelsolo ten gehore worden gebracht tijdens de Elevatie, echter met zachte stemmen en in plechtige stijl.

Na de psalmen in de plechtige Vespers moest een orgelsolo als tussenspel klinken. De hymnen en het Magnificat konden alternatim uitgevoerd worden.

Tijdens het spelen van de versetten moest de tekst op heldere en duidelijke toon worden gesproken, gereciteerd of gezongen worden door enkele zangers. Van deze laatste uitvoeringswijze is een voorbeeld te vinden bij enkele Magnificatversetten uit de verzameling *Flores de Musica*, van Manoel Rodriguez Coelho, waarbij de koorpartij is uitgeschreven. Hoewel de *cantus planus* meestentijds nauwkeurig wordt gevolgd, wordt daarvan door het zingen van enkele *glosas* af en toe van afgeweken.²¹

Een opvallend aspect bij het grote aantal Magnificatversetten dat in de loop der eeuwen is geschreven, is, dat deze zelfs na de reformatie in de zich ontplooiende Lutherse kerkmuzikale traditie nog steeds werden gecomponeerd. Voorbeelden daarvan leverden Samuel Scheidt,²² Heinrich Scheidemann²³ en Johann Pachelbel.²⁴ De melodie van het Koraal *Meine Seele Erhebet den Herrn* dat o.m. door Joh. Seb. Bach werd bewerkt (BWV 648) vindt zijn oorsprong in de 'tonus peregrinus' van het Magnificat.²⁵ Bach schreef eveneens een *Fuga sopra il Magnificat* (BWV 753).

Aankankelijk waren de orgelversetten nog geheel op polyfone leest geschoeid. Daarbij was de *cantus firmus*, gebaseerd op de Medicea editie, nog duidelijk herkenbaar. Na de opkomst van de monodie verloren de versetten steeds meer de band met de gregoriaanse melodie. Ook de modaliteit werd ingewisseld voor het tonale majeur en mineur stelsel waarbij de *modus* nog slechts een aanduiding was

voor de toonhoogte, die voor een aantal modi was getransponeerd. In de Franse traditie werden de 1e t/m de 4e toon zo omgevormd tot de mineurtoonladders van resp. d, g, a, en e, terwijl de 5e t/m de 8e toon werden vertegenwoordigd door de majeurtoonladders van resp. c, f, d en g.

In de Franse orgelmuziek is de teloorgang van de band tussen het verset en de melodie waardoor deze geïnspireerd is, in de loop der tijd duidelijk waar te nemen. De beide bundels met orgelwerken van Jean Titelouze (1563-1633), *Hymnes de l'Eglise* (1623) en *Le Magnificat ou Cantique de la Vierge* (1626) bevatten nog voornamelijk polyfone kenmerken.²⁶ Daarna zijn er ons over een periode van ca 65 jaar geen Franse orgelversetten overgeleverd. Wanneer Nivers zijn *Livre d'orgue* het licht laat zien in 1690, zijn niet alleen het muzikale idioom van de composities en de klankesthetiek van het Franse orgel grondig gewijzigd, maar is tevens de band met de gregoriaanse thema's nog maar incidenteel waarneembaar.²⁷ Van de afzonderlijke vaste misdelen zijn het vaak nog slechts de eerste verzen die de cantus firmus in bas of tenor laten horen. De overige delen vertonen nauwelijks meer enige relatie met de gregoriaanse melodie waarvoor zij in de plaats gesteld worden, maar volgen vanaf die tijd tot aan het eind van de 19e eeuw de heersende muziekstijl. Niet alleen het klassieke Franse orgel had een dispositie die gedurende ongeveer een eeuw een grote mate van eenheid vertoonde, - alhoewel bij nadere beschouwing steeds meer differentiatie daarin te ontdekken valt, - ook de stijl en de klankkleurbepalende registratie van veel stukken lag in de aard van die stukken verankerd. Zo werd bijv. een langzame Fuga gespeeld op de Clairon en de Trompette van het Hoofdwerk (*sur les jeux d'anches du Grand Corps*), een snelle Fuga op de Cromorne van het Rugpositief (*Petite fugue sur le Cromorne*), een Duo op de tertsregisters (*sur les Tierces*), het *Grand Jeu* op de tongwerken en de (grand) Cornet van het Hoofdwerk meestal gekoppeld aan de Cromorne van het Rugpositief en het *Plein Jeu* op de Prestanten, Fluiten en Mixturen van Hoofdwerk en Rugpositief. Dit laatste klonk minder sterk dan het *Grand Jeu* dat als plechtig 'volle werk' fungeerde. Dat niet alle registers tezamen werden gebruikt was niet alleen een kwestie van 'bon goût', maar werd mede veroorzaakt door de daartoe ontoereikende windvoorziening.

Deze klassieke traditie heeft bij sommige componisten voortgeduurd tot na de Franse revolutie, ondanks de voor het kerkelijk leven in Frankrijk en derhalve ook voor de klassieke Franse orgelkunst zo nefaste gevolgen van deze omwenteling. Ze werd echter in de eerste helft van de 19e eeuw meer en meer verdrongen door de galante stijl die op haar beurt uitmondde in een mondain, op de Franse opera geënt type orgelmuziek waarvan de organist van de Madeleine in Parijs, Louis-James-Alfred Lefébure-Wély de belangrijkste Franse representant genoemd kan worden. Alhoewel de liturgische orgelcomposities van César Franck reeds de kenmerken van een zekere restauratie naar een *style grave et lié* droegen, is het aantal door het gregoriaans geïnspireerde werken van zijn hand nihil. De verset-

ten in de gedurende de laatste maanden van zijn leven gecomponeerde bundel *l'Organiste*, welke overigens bestemd waren voor het Harmonium, vertonen geen enkele relatie met welke gregoriaanse melodie dan ook. Het was zijn 13 jaar jongere collega Félix-Alexandre Guilmant (1835-1911) die de Franse organisten weer voorzag van een eigentijds liturgisch repertoire dat aansluiting zocht bij het gregoriaans in de, zoals al zijn orgelwerken, voor eigen rekening uitgegeven serie *l'Organiste liturgique* waarvan de eerste delen in 1884 en de laatste in 1899 geschreven werden. Het is mogelijk dat Guilmant hiervoor reeds gebruik heeft kunnen maken van de eerste uitgave van het één jaar tevoren verschenen *Liber Gradualis* van Dom Pothier, het *Antiphonarium* uit 1891 en het *Responsoriale* uit 1895. Door zijn betrokkenheid bij het gregoriaans zal Guilmant hiervan zeker kennis hebben genomen. Nadere analyse zal dit slechts kunnen bevestigen dan wel ontkennen. Van pure modaliteit is bij deze muziek echter nog geen sprake. Het is nog teveel beïnvloed door de chromatiek welke eigen aan de romantische stijl is, ook al weet Guilmant zich in dit opzicht wel te beheersen.

In Italië is de ontwikkeling van de alternatimpraktijk analoog aan die in Frankrijk. De eerste grote verzameling liturgische orgelmuziek gebaseerd op het gregoriaans zijn de twee orgelboeken van Girolamo Cavazzoni die in 1543 voor het eerst gedrukt werden.²⁸ Gezien de bijzondere positie die dit werk in de liturgische orgelliteratuur inneemt laat ik de inhoud ervan hieronder volgen.

Het *Libro primo* bevat series versetten voor vier hymnen (*Christe redemptor omnium*, *Ad cenam agni providi*, *Lucis creator optime* en *Ave maris stella*), en voor het Magnificat (*primi toni* en *octavi toni*).

Het *Libro secondo*, drie missen (*Missa Apostolorum*, onze IVe Mis (*Cunctipotens genitor*), gecompleteerd door Credo IV, destijds als *Credo cardinalis* aangeduid, *Missa dominicalis*, onze XIe Mis (*Orbis factor*), hier echter met het Agnus Dei uit de XIIe Mis, gecompleteerd met Credo I, destijds als *Credo dominicalis* aangeduid en de *Missa de beata Virgine*, onze IXe Mis (*Cum iubilo*), zonder Credo maar wel met een vijftal getropeerde verzen extra in het Gloria; na het *Domine Deus*, *Rex coelestis* de verzen *Spiritus et alme* en *Primogenitus* en aan het eind *Mariam sanctificans*, *Mariam gubernans* en *Mariam coronans Jesu*. Enerzijds komen deze tropen ook voor in een andere verzameling uit dezelfde periode, n.l. die van Castell' Arquato, doch anderzijds niet bij de versetten voor dezelfde Mis van Cavazzoni's tijdgenoot Andrea Gabrieli. Daaruit kan men afleiden dat deze toevoegingen zeker niet overal in Italië vaste voet aan de grond hadden. Verder bevat dit tweede boek nog acht hymnen (*Veni creator Spiritus*, *Pange Lingua gloriosi*, *Exsultet coelum laudibus*, *Iste confessor*, *Jesu nostra redemptio*, *Jesu corona virginum*, *Deus tuorum militum* en *Hostis Herodes impie*) en tot slot twee Magnificat zettingen (*quarti toni* en *sexti toni*).

Op de hymnen wil ik in de paragraaf over parafrasen nog kort terugkomen.

Voor de grote doorbraak in de teloorgang van de relatie tussen het gregoriaanse thema en het verset zorgde Antonio Valente (ca 1520 - ca 1600) met zijn *Versi Spirituali* uit 1580 die geheel op eigen thema's gebaseerd zijn.²⁹

Anderen volgden hem daar niet in, want latere componisten baseerden in elk geval nog het eerste verset op de gregoriaanse cantus firmus, zoals later ook in Frankrijk het geval zal zijn.

Het hoogtepunt van de vroegbarokke Italiaanse orgelkunst wordt gevormd door de muziek van de organist van de St. Pieter te Rome, Girolamo Frescobaldi. Diens *Fiori musicali* uit 1635, bevat o.m. versetten voor het Kyrie van dezelfde drie missen als bij G. Cavazzoni.³⁰

In 1645 wordt in Venetië de tweedelige cyclus *Annuale* van de in Palermo op Sicilië woonachtige Giovanni Batista Fasolo uitgegeven met in het eerste deel versetten voor wederom dezelfde ordinaria als bij G. Cavazzoni, voor vele hymnen en in het tweede deel Magnificatversetten, ricercares, canzona's en fuga's.³¹ Zijn composities zijn wel niet van het uitzonderlijk hoge niveau van Frescobaldi, maar getuigen wel van vakmanschap. Bovendien verschaft deze uitgave ons wel de nodige informatie over de uitvoeringspraktijk. Bij enkele hymnen van Kerkelijke hoogtijdagen vindt men na het laatste instrumentale verset een *Terzetto con la misura del Choro* waarbij de sopraanpartij een octaaf hoger gespeeld kon worden. Gezien de tekst van het laatste couplet die er onder staat, was dit een mogelijkheid om dit door het koor te laten zingen, zoals door het *Caeremoniale Episcoporum* verplicht was, terwijl dit met twee contrapuntische stemmen door het orgel omspeeld werd ten einde het geheel extra feestelijk te laten klinken. Uit de schrijfwijze kunnen we eveneens opmaken dat veel hymnen in een driedelig ritme werden gezongen.

Echter, ook in Italië verdween de polyfone en deels nog modale orgelkunst in de tweede helft van de 17e eeuw ten gunste van een meer homofone, tonale stijl die aansluit bij de profane muziek, waarbij de relatie met het gregoriaans uiteindelijk definitief teloor gaat. De galante stijl doet hier, evenals in Zuid-Duitsland relatief vroeg haar intrede. Evenals in Frankrijk is de 19e eeuwse Italiaanse orgelstijl geheel geënt op de opera (in dit geval de door Rossini gevestigde stijl) met als meest bekende representant Felice Moretti, ook bekend onder de naam Padre Davide da Bergamo.³² Het verschil met Frankrijk is dat de Italianen hiervoor over een nog op klassieke Italiaanse leest geschoeid orgeltype beschikten dat naast enige 'Registri di Concerto', in dit geval letterlijk van allerlei toeters en bellen voorzien was. Mogen deze instrumenten met hun 'banda militare' en de ervoor gecomponeerde muziek in onze oren weinig sacraal klinken, dan moeten we bedenken dat in die tijd de afstand tussen religieuze en profane muziek nauwelijks bestond.

Ook heeft het Italië aan het eind van de 19e eeuw ontbeerd aan componisten die de organisten weer een eigentijds liturgisch repertoire schonken dat geënt was op het gregoriaans. Na de kerkmuzikale hervormingen onder invloed van het Caecilianisme is men daar voor wat betreft de liturgische orgelmuziek niet veel verder gekomen dan wat zoetelijke genrestukjes.

Op het Iberisch schiereiland bleef de alternatimpraktijk tot aan het eind van de 19e eeuw in gebruik, maar ook hier was bij de versetten reeds in het begin van de 17e eeuw de band met het gregoriaans vaak gereduceerd tot de toonhoogte en de aanvang van het thema.

Een belangrijke bijdrage aan de versettenliteratuur leverde de blinde Antonio de Cabezón (1500-1566).³³ Met name verdienen de meermaals door hem van een serie versetten voorziene Hymnen *Ave maris stella* en *Pange lingua* hier vermeld te worden. Op het Iberisch schiereiland kende men voor deze laatste hymne een eigen melodie die ook in later eeuwen veelvuldig gebruikt werd. Het verging de versetten echter hier niet anders dan in andere landen. In de in 1620 gedrukte *Flores de Musica* van Padre Manoel Rodriguez Coelho (ca 1555 - 1635), organist van de hofkapel in Lissabon, is de *cantus planus* in de Magnificatversetten nog geheel aanwezig, zij het af en toe onderbroken door rusten.³⁴ Echter niet veel later werd, parallel aan het verlies van de modaliteit, eveneens de band met de melodie die aan het verset ten grondslag lag, steeds losser, zoals men kan waarnemen bij Pablo Bruna (1617-1679).³⁵ Bij diens Magnificatversetten wordt naast de hele *cantus planus* nu eens de *intonatio*, dan weer de *finalis* gebruikt voor de imitatorische inzet. De melodieën van de hymnen blijven bij deze bewerkingen het langst onaangetast.

In de 18e eeuw is de relatie tussen de gregoriaanse melodie en het verset geheel verdwenen. Het zelfstandige karakter van het orgelverset werd benadrukt door verschillende eigenschappen van het Spaanse barokorgel met zijn kleurrijk palet van klankcombinaties dat niet alleen te danken was aan de horizontale tongwerken, waarmee het sedert 't laatste kwart van de 17e eeuw werd uitgerust, maar ook aan de in bas en discant gedeelde registers. Ook in Spanje blijven versetten tot aan het eind van de 19e eeuw in gebruik, getuige de in 1882 door de 'Société Internationale de Musique religieuse' bekroonde in symfonische stijl geschreven Magnificatversetten van Félippe Goritti.³⁶

In het Duitse taalgebied is met name onder invloed van de muziekcultuur van de kloosters in het zuiden een rijke versettenliteratuur ontstaan. De componisten voorzagen hun bundels, veelal van zeer bloemrijke, meest latijnse titels. In deze bundels vonden achtereenvolgens (Magnificat)versetten in de diverse kerktoonsoorten in plaats, al dan niet voorafgegaan door een Preludium.³⁷

Harmonia organica uit 1645 van Johann Erasmus Kindermann (1616-1655) is de eerste verzameling in deze reeks. Daarna verschenen in chronologische volgorde:

Tabulatura in cymbalo et organo (1664) van Anton Scherer (1631-1712)
Modulatio organica (1686) van Johann Kaspar Kerll (1627-1693)
Apparatus Musico-organisticus (1690) van Georg Muffat (1654-1704)
Ars magna consoni et dissoni (1693) van Johann Speth (1664-?)
Octo-Tonium novum organicum (1696) en *Prototypon Longo-Breve Organicum*
 (1703 & 1707) van Franz Xaver Murschhauser
Ariadne Musica (1702) van Johann Caspar Ferdinand Fischer

Na deze bloeitijd van het Zuidduitse orgelverset zijn er ons nauwelijks nog bundels met versetten overgeleverd. Een late uitzondering vormt de verzameling *Versetten* van Simon Sechter (1788-1867) de theorieleraar van Anton Bruckner. Veel meer verschenen allerhande verzamelingen Sonaten waarin echter het contact met het gregoriaans geheel teloor was gegaan. Met name aan het eind van de 18e en het begin van de 19e eeuw volgde men in de liturgische orgelcomposities de stijl van de toenmalige profane muziekpraktijk. Dit kan men o.m. aflezen uit de bundels van de priester Theodor Grünberger (1756-1820). De daarin afgedrukte pre-, inter- en postludia zijn voor het merendeel geschreven in een galante stijl. Zelfs de intonaties voor Gloria en Credo hebben geen enkele relatie meer met het gregoriaans. Versetten ontbreken in deze bundels geheel.

Mogelijk was het geringere succes van de alternatimpraktijk in Zuid-Duitsland en Oostenrijk in de 18e eeuw een gevolg van de teruggedrongen rol van het orgel in de liturgie. Ordinariumdelen en Vesperpsalmen werden nogal eens meerstemmig uitgevoerd met begeleiding van een instrumentaal ensemble. Daarbij kwam niet alleen de alternatimpraktijk met de daarbij behorende orgelsoli te vervallen, sterker nog, het orgelspel bestond vaak grotendeels alleen nog maar uit het invullen van de basso-continuo. Immers, ook de begeleiding van het gregoriaans, dat in deze gebieden relatief sterk verbreid was, was een vorm van basso continuo geworden. Dit had tot gevolg dat er nauwelijks nog een goede voedingsbodem aanwezig was voor zelfstandig liturgisch orgelspel van enig niveau, zodat het voor musici weinig aantrekkelijk was om zich te ontwikkelen tot goede organisten. Zo er nog versetten geïmproviseerd werden, bevatten deze meestal veel clichés en stoplappen.

De eens bloeiende alternatimpraktijk bleef derhalve voornamelijk in de romaanse landen bestaan tot het eind van de 19e eeuw. Met de loskoppeling van de gregoriaanse melodie die zij vervingen verloren de versetten tevens hun specifieke band met een bepaald liturgisch gezang. Hoewel zij dan wel meervoudig aangewend konden worden werd hun functie gedegradeerd tot die van een genrestuk dat gespeeld werd tijdens het reciteren van de tekst. De traditie vond definitief een einde na het *Motu proprio* van Paus Pius X, dat de integrale uitvoering van de zang vooropstelde, alhoewel Drs J. Bank in 1947 in zijn *Geschiedenis van de Katholie-*

ke Kermuziek weet te melden dat de alterneerpraktijk nooit helemaal is afgeschaft.³⁸

Geconcludeerd kan worden dat het werk van de Benedictijnen van Solesmes in de vorige eeuw derhalve niet alleen een omwenteling veroorzaakt heeft in de uitvoeringspraktijk van het gregoriaans, maar dat de resultaten van hun onderzoekingen, zij het indirect, ook een keerpunt vormden voor de functie van het orgel binnen de liturgie.

De vrije parafrase

Zoals hierboven reeds gesteld ontwikkelden zich uit de korte *cantus planus* versetten ook grotere vormen die naast de *Praeambula* op eigen thema's voorkwamen. Als een van de eerste specimina daarvan kunnen de Introitusbewerkingen beschouwd worden in de uit de jaren 1537-48 stammende tabulatuur van de Poolse kanunnik Jan van Lublin.³⁹ Deze behandelden de melodie als een *cantus firmus migrans*, d.w.z. dat de verschillende zinnen in steeds wisselende stemmen (discant, alt, tenor en bas) voorkwamen. De functie in de liturgie van deze Introitusbewerkingen is niet duidelijk. Misschien dienden ze als voorspel voor de H. Mis, of bij het binnentreden van de celebrant en zijn gevolg. Anderzijds is de mogelijkheid niet geheel uit te sluiten dat zij de rol van 'verset' vervulden als herhaling van de zang. Datzelfde geldt voor de uit dezelfde periode daterende, hierboven reeds gesignaleerde hymnen van Cavazzoni. Ook deze hebben waarschijnlijk als voorspel gediend teneinde het zingen van zo'n hymne extra luister bij te zetten. De imitatorische bewerking ervan vormt een eerste aanzet tot het later wijdverbreide *Ricercare*.

De *cantus-planus*bewerkingen namen in de eerste decennia van de 15e eeuw vooral een grote vlucht in Engeland. Daar werden veel propriumdelen voor orgel bewerkt. Sommige melodieën, zoals het offertorium van het Gemeenschappelijke van de H. Maagd, *Felix namque*, zijn daarvoor opvallend frequent gebruikt. Na de uitvaardiging van de *Act of Supremacy* door Henry VIII in 1534 werd het orgelspel in veel Anglicaanse kerken verboden. Pas een halve eeuw later was er weer sprake van orgelspel, maar dan worden op het Britse grondgebied uiteraard geen werken meer op gregoriaanse melodieën geschreven.

Jan Pietersz. Sweelinck, organist van de Amsterdamse Oude of St. Nicolaaskerk schreef een aantal *cantus-firmus* bewerkingen op gregoriaanse melodieën zoals het *Da pacem Domine* en *Christe qui lux est et dies*.⁴⁰ Van huis uit rooms katholiek koos hij, waarschijnlijk in opdracht van zijn broodheren, de stadsbestuurders van Amsterdam voornamelijk Psalmmelodieën van Claude Goudimel en protestantse Korallen als thema. Daarmee werd hij de grondlegger van de latere Duitse Koraalkunst.

Op het Iberisch schiereiland ontstaan naast de versetten ook grotere, soms uit meer secties opgebouwde stukken in Ricercarevorm, in het Spaans *Tiento* en in het Portugees *Tento* genaamd. Deze hebben soms een gregoriaanse melodie als thema. Met name de kop van het thema van het *Salve Regina* op de plechtige toon wordt door meerdere componisten aangewend, o.m. door Antonio de Cabezón, Sebastián Aguilera de Heredia (ca 1565-1627), Francisco Correa de Arauxo (ca 1575-na 1633) en José Elias (1656?-1749?) welke laatste ook een *Preludio y Fuga sobre "Ave maris stella"* schreef.

In de tweede helft van de 18e en de eerste helft van de 19e eeuw is er in het katholieke deel van Europa nauwelijks nog sprake van belangrijke orgelcomposities van grotere omvang over gregoriaanse thema's. Ook hier zal wel de opkomst van het kerkelijke ensemble en de bescheiden functie van het orgel als instrument voor continuo en versetten een niet te onderschatten rol hebben gespeeld. Wel zijn er nog enkele Koraalbewerkingen te signaleren in Noord- en Midden-Duitsland over het *Kyrie fons bonitatis* (uit Mis II) o.m. in het derde deel van J.S. Bachs *Clavierübung* (BWV 669-674).

In het tweede deel van zijn in 1862 verschenen orgelmethode "*basée sur le plain-chant*" publiceert de Belg Jean-Jacques Lemmens naast andere stukken over gregoriaanse thema's een *Magnificat du 8ème ton (Mixolydisch)* niet als verset, maar als een soort voor- of tussenspel.⁴¹ Opvallend daarbij is de modale behandeling van het thema. In het laatste deel van zijn in 1874 uitgegeven *Sonate pascale* worden het *Ite missa est* van Pasen en de Paassequens *Victimae pascali laudes* ten gehore gebracht.⁴² Hier echter wordt nog volop chromatiek toegepast. Vindt dat zijn oorzaak in het feit dat deze sonate meer een concertante dan een liturgische compositie was?

Mogelijk in navolging van zijn leraar Lemmens parafraseert Charles-Marie Widor in delen van zijn laatste twee orgelsymfonieën, de *Symphonie gothique* op. 70 (1894) en de *Symphonie romane* op. 73 (1900) over resp. het offertorium van Paaszondag *Haec dies* en de introitus van de Dagmis van Kerstmis *Puer natus est*.

In de hierboven reeds vermelde serie *l'Organiste liturgique* van Alexandre Guilmant wordt de organisten naast de versetten ook een aantal vrije werken geboden over gregoriaanse thema's van diverse feesten in het Kerkelijk jaar, zoals een *offertoire*, een *communion* en een *sortie*.

Dat in Duitsland in dezelfde periode nauwelijks enig orgelwerk van enige omvang en importantie over een gregoriaans thema is geschreven dat blijvend repertoire heeft gehouden, is waarschijnlijk veroorzaakt door het uit Regensburg afkomstige Caecilianisme. Deze beweging die een herstel van het gregoriaans en de polyfone

kerkmuzikale traditie voorstond, is voor de op het gregoriaans geënte orgelliteratuur nauwelijks van enige betekenis geweest. Integendeel, de beklemmende regels voor kerkmuzikale composities en de bescheiden begeleidende functie die men aan het orgel toebedeelde, stonden een modale schrijfwijze eerder in de weg. Het resultaat is dat de meeste liturgische orgelwerken in dit kader niet uitkwamen boven het niveau van veredelde harmonisatiewerkstukken, hier en daar opgesmukt met een enkel fugato. De vele bundels met menig slap Adagio of Andante religioso die men nog hier en daar op koorzolders aantreft, getuigen hiervan. Orgelcomponisten van naam heeft het Caecilianisme dan ook niet opgeleverd.⁴³

De gelovige katholiek Max Reger schreef zijn imposante fantasieën over Lutherse koralen. Zijn gedurfde harmonieën zouden waarschijnlijk toch niet de goedkeuring van de kerkmuzikale beoordelingscommissies hebben kunnen wegdragen. Slechts een enkel klein werk uit op. 80 (*Kyrie, Gloria, Benedictus, Te Deum*) is door het gregoriaans geïnspireerd.

Met het verloren gaan van de alternatimpraktijk na het Motu proprio kwam er meer ruimte voor zelfstandig orgelspel binnen de liturgie. Het was de Brusselse organist Paul de Maleingreau (1887-1956) die een groot aantal werken voor liturgie en concert over gregoriaanse thema's schreef. Daartoe behoren o.m. de in de twintiger jaren gepubliceerde *Symphonie de Noël op. 19*, de *Symphonie de Passion op. 20*, de cyclus *Préludes à l'introït op. 25* en missen voor diverse feestdagen. Ook de Elzasser Marie-Joseph Erb (1860-1944) schreef een driedelige Sonate over gregoriaanse melodieën, waarbij de vrije ritmiek in de orgelpartituur vertaald wordt door het achterwege blijven van maatstrepen.

In Frankrijk ontstond de *Messe basse*, een gelezen H. Mis waarbij het orgel werd bespeeld bij het introïtus, het offertorium, de opheffing (*élévation*), de communie en na de viering.

Het was Charles Tournemire (1870-1939), een van de opvolgers van César Franck als organist van de Parijse Ste. Clotilde die, gesteund door zijn langdurige praktijk als liturgisch improvisator, aan dit repertoire met zijn imposante jaarcyclus *l'Orgue mystique* de belangrijkste bijdrage leverde. Deze cyclus bevat voor elke zondag vijf delen volgens bovenstaand schema, waarbij de betreffende gregoriaanse melodie voor de *Prélude à l'Introït*, het *Offertoire* en de *Communion* als leidraad gold. Voor de verstilde *Elévation* en het *Pièce terminale* dat beduidend langer was dan de overige delen, werden vaak andere melodieën, o.m. uit het *Antiphonale* benut⁴⁴. In tegenstelling tot de vroegere cantus-firmus bewerkingen maakt Tournemire ten volle gebruik van de soepele melodische beweging welke toentertijd werd gepropageerd door Solesmes en van het modale karakter van de gerestaureerde melodieën. Als door het gregoriaans geïnspireerde *organiste liturgique* kende hij een groot aantal volgelingen, waardoor gedurende een halve eeuw de Franse orgelschool wat betreft de compositie van door het gregori-

aans geïnspireerde werken zich in Europa de belangrijkste positie wist te verwerven. Tot zijn invloedsfeer behoren o.m. Jehan Alain met o.m. de wonderschone *Postlude à l'office de complies*, Jean Langlais met o.m. *Incantation pour un Jour Saint* en *Hymne d'action de grâce "Te Deum"*, Gaston Litaize met een *Toccata sur le Veni Creator* en Olivier Messiaen die in meerdere van zijn werken over gregoriaanse melodieën parafraseerde.

Ook de Belg Flor Peeters kan men deels tot zijn volgelingen rekenen.

In Duitsland verbraken wat betreft het katholieke liturgische orgelspel componisten als Herman Schroeder (o.m. *Die Marianische Antiphonen*) en Joseph Ahrens (o.m. drie bundels *Cantiones Gregorianae pro Organo*) de knellende banden met het Caecilanisme. Hun orgelwerken missen echter over 't algemeen de fantasie en de souplesse van hun Franse collega's.

Een bijzonder initiatief van Duitse bodem was de uitgave van de driedelige serie *Organum in Missa Cantata* (1959, 1961, 1964), waarin voorspelen voor het gregoriaans en een *postludium* voor alle zon- en feestdagen van het kerkelijk jaar werden gepubliceerd die gecomponeerd waren door hedendaagse componisten uit diverse Europese landen, waaraan de Nederlandse toondichters Albert de Klerk (o.m. *Gaudete* en *Vigilia Paschalis*) en Louis Toebosch (*Dominica Resurrectionis*) bijdragen leverden.⁴⁵ Het derde deel, voor de feestdagen door het jaar, miste wegens de in hoog tempo na Vaticanum II doorgevoerde liturgie in de landstaal, helaas in veel gevallen haar doel.

In ons land waaide sinds 1913 een frisse kerkmuzikale wind dankzij Hendrik Andriessen die overigens zijn eerste reeks orgelwerken gebaseerd op gregoriaanse hymnen pas in 1961 het licht deed zien.⁴⁶

Ook zijn adepten lieten zich wat betreft het gebruik van gregoriaanse thema's niet onbetuigd. Bekendheid onder hen verwierven zich de "tres pueri", Albert de Klerk (*Octo Fantasiae super themata gregoriana*, muzikanteske kleinoden over diverse hymnen), Jan Mul (*Choral joyeux*, een feestelijk voor- of naspel over 'O filii et filiae') en Herman Strategier (opvallenderwijs zonder enige compositie op een gregoriaans thema in zijn kleine orgeloeuvre).

De in Den Haag werkzame Jaap Vranken componeerde een (bruisende) *Toccata* en een (helaas hier en daar wel erg eenvormige) *Fuga* over *Veni Sancte Spiritus*. Over het *Te Deum* schreef Louis Toebosch een *Preludium et Fuga* en Antoon Maessen een *Toccata*.

Bernard Bartelink liet zich tweemaal inspireren door de antifoon *Lumen ad revelationem gentium*, eenmaal in een *Partita piccola* en eenmaal in drie versetten.

Na het midden van de zestiger jaren is dit repertoire nauwelijks meer uitgebreid. Na de in hoog tempo doorgevoerde liturgische en kerkmuzikale hervormingen ontbrak voor componisten de stimulans om nog liturgische orgelmuziek op gre-

goriaanse thema's te schrijven, terwijl, door het korte leven dat vele nieuwe liederen uit die periode beschoren was, het nauwelijks aantrekkelijk was deze als thema voor een compositie te gebruiken. Het zou nog wel eens lange tijd kunnen duren voor dit vacuum wordt opgevuld. Bovendien hebben de in veel gevallen wel erg radicale liturgiehervormers uit die eerste periode blijkbaar over het hoofd gezien dat door het verdwijnen van het gregoriaans ook een daaraan verbonden, in vier eeuwen tot stand gekomen omvangrijk liturgisch orgelrepertoire in één klap van haar aansluiting met de in de liturgie gezongen melodieën werd beroofd.

Als substitutie voor het verdwijnen uit de liturgie wordt de laatste decennia af en toe een gregoriaans ordinarium of een hymne in concertvorm alternatim uitgevoerd. Terwijl met name in Franse versetcomposities uit deze periode het gregoriaans nog maar een marginale rol speelt, kiest men hiervoor nogal eens de *Messe à l'usage des paroisses* (Mis IV, cunctipotens genitor) van François Couperin vanwege de contrastrijke variëteit van de versetten. De schola die het gregoriaans volgens de laatste semiologische bevindingen of volgens Dom Mocquereau zingt, dient zich er daarbij wel rekenschap van te geven dat hierdoor twee onderdelen bij elkaar worden gebracht die in stilistisch opzicht een tegenstrijdigheid bevatten. Het brengt ook met zich mee dat de pauzes tussen de orgelversetten veel korter zijn dan bij vertolking op de oorspronkelijke wijze, hetgeen weer de nodige onrust met zich meebrengt. Als argument voor een dergelijke uitvoering dient dan vaak het stokpaardje van de authentieke uitvoeringspraktijk. Indien men dit echter goed wil berijden verdient het overweging om de door de schola te zingen delen uit de Medicea editie te nemen en deze uit te voeren op de trage zangwijze zoals dit in de tijd van ontstaan van deze versetten geschiedde.

Daar waar nog gregoriaans in de liturgie wordt gezongen verdient het aanbeveling dat organisten op een of andere wijze hun pre-, inter- en postludia daarop afstemmen. De literatuur tot ca 1700, waarin de *cantus planus* nog herkenbaar aanwezig is, komt daarvoor zonder meer in aanmerking. Het sobere lijnenspel van de polyfonie en het modale karakter passen wonderwel bij dat van het gregoriaans, ook in de huidige uitvoeringspraktijk. Ook vele composities van na 1900, met name die uit de Franse school, kunnen ertoe bijdragen dat door het orgelspel in en rond de liturgie aan de Kerkelijke zang bij uitstek een verrijkende dimensie wordt toegevoegd. ■

NOTEN

1. Voor de algemene muziekhistorische gegevens is gebruik gemaakt van de volgende naslagwerken: W. Apel, *The history of keyboard music until 1700*. Bloomington/London, 1972. Oorspr. editie: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967.

- G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1966.
- M. Kratzenstein, *Survey of Organ Literature and Editions*. Ames (Iowa), 1980.
- H. Lemacher & K.G. Fellerer (ed.), *Handbuch der Katholische Kirchenmusik*. Essen 1949.
- A. Pirro, *l'Art des organistes* in: A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, tome II, p. 1181-1374. Paris, 1926.
- J.R. Shannon, *Organ literature of the seventeenth century*. Raleigh, 1978.
- O. Ursprung, *Die Katholische Kirchenmusik* (Handbuch der Musikwissenschaft). Potsdam, 1931
2. De voor het gebruik van het orgel belangrijke paragrafen uit het Caeremoniale Episcoporum staan afgedrukt in: P.A. Hanin S.J., *De kerkelijke wetgeving nopens de gewijde muziek*, naar het Frans bewerkt door P. Tharsicius Valvekens o. Praem. Parijs, Doornik, Rome, 1936. p. 74-77.
 3. A. Banchieri, *l'Organo suonario*. Venetia, 1605. Facs. herdruk Amsterdam, [1969].
 4. L. G. da Viadana, *Missa dominicalis*. Nieuwe uitgave: Pustet, Regensburg, 1964.
 5. Thomas Babou, *Livre d'Orgue*. Nieuwe uitgave: Documentatiecentrum voor orgel, Veurne, 1986.
 6. *Livre d'Orgue* attribué à J.N. Geoffroy. (ed. J. Bonfils). Serie Le Pupitre no. 53. Heugel, Paris (1974).
 7. Een voorbeeld van een dergelijke versierde begeleiding kan men vinden in: B. Kahmann, Het begeleiden van gregoriaans in de vorige eeuw. *Gregoriusblad* 87:118-120, 1967. Dit is een boekbespreking van: H. Wagener, *Geschichte der Begleitung des Gregorianischen Chorals im 19ten Jahrhundert*. Regensburg, 1966. (*Kölner Beiträge zur Musikgeschichte*, Heft XXXII). Een laat achttiende-eeuws Nederlands voorbeeld, afkomstig uit de proosdij St. Catharinadal te Oosterhout is gepubliceerd door F. Jaspers, *Het loflyk werk der engelen*. Tilburg, 1988. p. 133.
 8. F.J. Fétis, *6 Messes faciles pour l'Orgue*. Lemoine, Paris, (1841). Herdruk: Documentatiecentrum voor orgel, Veurne, 1983.
 9. F. Danjou, *Sur l'état et le futur du chant ecclésiastique en France*. Geciteerd en in het Nederlands vertaald in: N.A. Janssen, *De ware grondregels van den gregoriaenschen zang*. Mechelen, 1845. p. 222-223.
 10. Jaspers, o.c. (Zie noot 8). p. 84.
Naar ik destijds door eigen waarneming rond 1965 heb kunnen bevestigen was de fanfare St. Willibrord in het Brabantse Heeswijk nog altijd in het bezit van een serpent. Mogelijk heeft ook deze gediend voor het meespelen van de kerkelijke zang.
 11. Hanin, o.c. p. 87 (zie noot 2)
 12. Hanin, o.c. p. 101 (zie noot 2)
 13. J. Bas, *Méthode d'accompagnement du chant grégorien*. Tournai, Paris, Rome, 1923.
 14. H. Potiron, *Cours d'accompagnement du chant grégorien*. Desclée, Tournai.
 15. F. Peeters, *Practische methode voor Gregoriaansche Begeleiding*. Mechelen, s.d.
Een zeer positieve bespreking van deze methode werd gegeven door Dr P.J. de Bruyn in *Mensch en Melodie*, 2 (8): 257, 1947.
 16. L. v. Hasselt, Leven. In: A. de Jager, P. Op de Coul, L. Samama (ed.), *Duizend kleuren van muziek*. Zutphen, 1992. p. 24-25.
 17. H. Andriessen, De Harmoniek van het Gregoriaansch. *Mensch en Melodie*. 2 (11): 307, 1947.
 18. J. Luth, *Daer wert om't seerste uytgekreten...*, Kampen, 1986.
 19. *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaignant en 1531*, transcr. en ed. Y. Rokseth. Heugel, Paris, 1925.
 20. Hanin, o.c. p. 74-77.
 21. M.R. Coelho, *Flores de Musica*. Lisboa, 1620. Moderne uitgave door M.S. Kastner in de serie *Portugaliae musica I, III*. Lisboa, 1959/61.
 22. S. Scheidt, *Tabulatura nova*. (1624). Moderne uitgave: ed. Christhard Mahrenholz, (*Samuel Scheidts Werke*, VI-VII), Ugrino Verlag, Hamburg, 1934-).
 23. H. Scheidemann, *Magnificatbearbeitungen*. Bärenreiter, Kassel (1968)

24. J. Pachelbel, *94 Magnificat-Fugen*. Ed. Botstiber/Seiffert (Serie: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band VIII, dl. 2).
25. B. Kahmann, Een vreemdeling en zwerver die toch onderdak vond. *Gregoriusblad* 104 (1):21-25, 1980.
26. Jean Titelouze, *Oevres complètes d'orgue*, Schott, Mainz (Serie: *Archives des Maîtres de l'orgue* III).
27. G.G. Nivers *Premier Livre d'orgue*, 2 vols. ed. N. Dufourcq, Bornemann, Paris. *Second livre d'orgue*, ed. Dufourcq, Heugel, Paris, 1958.
28. G. Cavazzoni, *Orgelwerke*, 2 vols., Ed. Mischiat, Schott, Mainz, 1958.
29. A. Valente, *Versi spirituali*, ed. I. Fuser, Zanibon, Padua, 1958.
30. G. Frescobaldi, *Fiori musicali*, Venetia, 1635. Moderne uitgave in: *Orgel- und Klavierwerke*, vol. V, ed. P. Pidoux, Bärenreiter, Kassel, 1950.
31. G.B. Fasolo, *Annuaire*, Venetia, 1645. Moderne uitgave: ed. Walter, W. Müller Verlag, Heidelberg.
32. Een groot aantal orgelwerken van Felice Moretti (= Padre Davide da Bergamo) is in facsimile druk verschenen bij Bärenreiter, Kassel.
33. A. de Cabezón, *Sämtliche Tientos und Fugen aus den 'Obras de Musica'*, ed. S. Kastner, Schott, Mainz, 1958. *Orgelwerke*, 2 vols., ed. Gay, Bärenreiter, Kassel.
34. M.R. Coelho, o.c. (zie noot 21).
35. P. Bruna, *Obras completas para organo*. Zaragoza, 1979.
36. F. Goritti, *Cinco obras del organo español del siglo XIX*. Union Musical Española, Madrid.
37. Het merendeel van deze bundels is heruitgegeven in de serie: *Süddeutsche Orgelmeister der Barock*, Coppenrath, Altötting.
De werken van Scherer zijn te vinden in: *Oeuvres d'Orgue de S.A. Scherer*, ed. Guilmant/Pirro, Schott, Mainz. (Serie: *Archives des Maîtres de l'Orgue*).
38. Drs J.A. Bank, *Geschiedenis der Katholieke Kerkmuziek*, Amsterdam, 1947. p. 177.
39. *Johannes of Lublins Tablature of Keyboard Music*, 6 vols., ed. J.R. White (Serie: *Corpus of Early Keyboard Music* VI/1-6), American Institute of Musicology, Dallas, 1964-67).
40. J.P. Sweelinck, *Opera omnia*, vol. I, (*The instrumental Works*), fascicle II. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam, 1968.
41. N.J. Lemmens, *Ecole d'Orgue basée sur le plain-chant romain*. Bruxelles, 1862.
42. N.J. Lemmens, *Sonate no. 3 (Pascale)*, Novello, London, [1874]. Moderne uitgave door K. Lueders, Forberg, Bonn-Bad Godesberg.
43. Een verzameling voorbeelden van dergelijke stukken is te vinden in het *Nederlandsch Orgelalbum*, en het *Tweede Nederlandsch orgelalbum*. ed. H. Mosmans. Mosmans, 's-Hertogenbosch.
44. Een uitgebreide bespreking van Tournemire's orgelwerken alsmede een concordantie tussen de volgorde van de zon- en feestdagen in het thans gebruikte *Graduale Romanum* en dat ten tijde van Tournemire is te vinden in: T. van Eck, Charles Tournemire en het orgel. In: *Gregoriusblad*, 113, spec. ed. (nr.3), 1989. p. 154-190.
45. *Organum in Missa Cantata*, 3 vols., ed. E. Quack & R. Walter, Christophorus Verlag Herder, Freiburg.
46. *Advent to Whitsuntide*, Hinrichsen, London, 1961.

HANDSCHRIFTEN

MET VLAGGEN EN STOKKEN: LIQUESCENTGRAFIEËN IN CODEX ANGELICA 123.

*Alfons Kurris**

In het vorige nummer van dit tijdschrift is de fraaie notatie van Angelica 123 ter sprake gekomen onder de titel "Met haken en ogen". Het ritmische onderscheid van de torculus in verschillende contexten kan door de schrijver op subtiele wijze worden uitgedrukt, zonder gebruik te maken van episema's of toevoegingen van speciale letters.

In dit artikel belichten we een ander verschijnsel. Wie Codex Angelica 123 opslaat, wordt getroffen door het stabiele neumenschrift. De ranke tekens staan allemaal in schuine richting. De opgaande bewegingen worden sterk uitgetekend. Opvallend is dat in vele gevallen het uiteinde naar rechts is omgebogen:



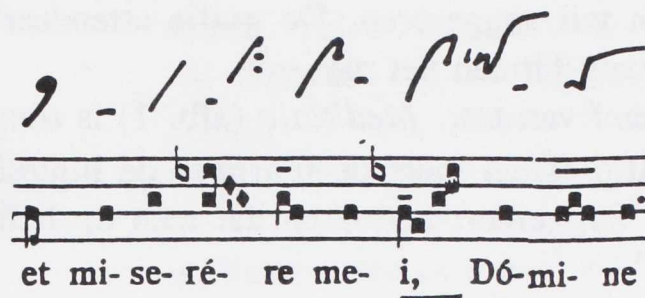
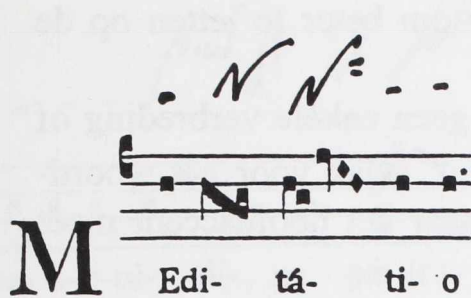
Kennelijk hebben we te doen met liquescentgrafieën. De primaire functie van de liquescent is erop gericht om een vloeiende verbinding tot stand te brengen tussen twee lettergrepen. We weten dat de liquescenten een goede uitspraak bevorderen. Liquescenttekens kunnen we verwachten:

- * daar waar sprake is van opeenvolging van 2 of 3 consonanten waarvan de eerste is: l, m, n, r, d, t of s;
- * daar waar een dubbelklank voorkomt: au, ei of eu;
- * daar waar -i- of -j- voorkomt tussen twee vocalen.

De schrijver van Angelica gebruikt deze liquescentgrafieën inderdaad meestal wanneer de fonetiek erom vraagt. Maar opvallend is dat liquescenttekens soms ook worden gekozen wanneer de uitspraak daartoe geen aanleiding geeft.

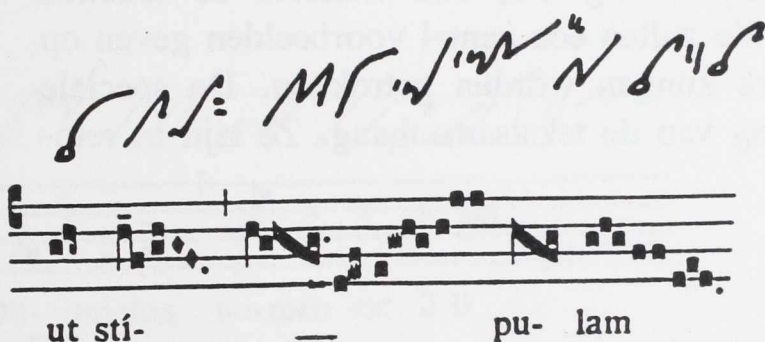
In de voorbeelden 1 en 2 geeft de opeenvolging van klinkers en medeklinkers geen aanleiding tot het gebruik van de speciale liquescentgrafie.

* Alfons Kurris is docent Gregoriaans, Liturgie en Kerklating aan het Conservatorium te Maastricht. Hij promoveerde bij Dom E. Cardine op het thema van de "coupures expressives" in codex Angelica 123.



Afb. 1: in. *Meditatio*. GR p. 103/3, Ang. f. 83v/15.

Afb. 2: in. *Respice*. GR p. 284/3-4, Ang. f. 154/6.



Afb. 3: gr. *Sciant*. GR p. 89/4, Ang. f. 59/7.

Merkwaardig is dat zelfs een liquescent-grafie voorkomt binnen een melisme op de grens van neumengroepen. Dit is in tegenspraak met wat in het handboek van Cardine wordt gesteld over de betekenis van

de liquescenten:

vanzelfsprekend kan er binnen een melisme geen liquescent voorkomen, noch tussen twee klinkers, ook niet wanneer de uitspraak geen speciale moeilijkheden vertoont.

Dat roept de vraag op of de grafieën met afbuiging naar rechts nog iets anders bedoelen dan het begunstigen van de uitspraak. Om deze vraag te kunnen beantwoorden moeten we eerst de primaire functie van de liquescent nader onderzoeken. De betekenis van de liquescenten wordt op grond van recente onderzoeken inderdaad ruimer gezien.

De toepassing van de liquescentgrafieën is geen mechanische toepassing van vaste wetmatigheden.

Ihr Hauptanliegen besteht jedoch darin, über alle diese - grössteils bereits bekannten - Aspekte noch einen Schritt hinauszuführen und den Blick für jene andere Dimension zu öffnen, die das Phänomen der gregorianischen Liqueszenz in ihrer engen Verwobenheit mit dem Text zeigt, dessen Ausdruckgehalt klanglich zu steigern und zu veredeln ihre wichtigste Funktion darstellt.

Het gaat dus om de kwaliteit van de uitdrukingskracht en niet alleen om zorgvuldige dictie. Maar hoe is dan de liquescentgrafie binnen het melisme te duiden?

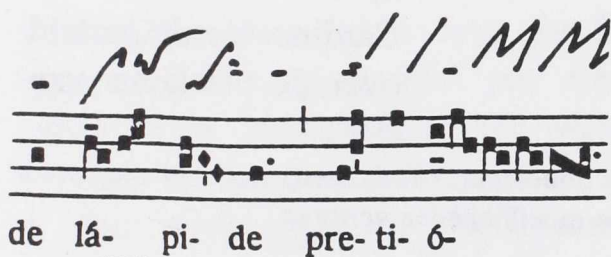
Het eerste vermoeden is dat de speciale grafie $\frown$ de betrokkenheid van de notengroepen wil suggereren. De grafie attendeert de lezer om beter te letten op de samenhang binnen het melisme.

De aanhef van intr. *Meditatio* (afb. 1) is soepel. Er is geen enkele verbreding of articulatie. Toch kiest de schrijver de liquescentgrafie $\swarrow$ vlak vòòr het woordaccent. Suggereert het teken dat men op lichte wijze naar het hoofdaccent moet zingen?

Noch de uitspraak noch speciale zeggingskracht dwingen tot de keuze van de speciale grafie in voorbeeld 2. Het teken lijkt de samenhang van de tekst te bevorderen.

Angelica kiest dus vaker voor de liquescentgrafie, ook wanneer de fonetiek daartoe nauwelijks aanleiding geeft. We zullen een aantal voorbeelden geven op grond waarvan voorzichtig conclusies kunnen worden getrokken. De speciale grafieën worden gekozen in het belang van de tekstsamenhang. Ze zijn in retorisch opzicht van eminent belang.

Melodische formule: tractus 8.



Afb. 4: tr. *Desiderium*. GR p. 433/7-8, Ang. f. 53v/14.



Afb. 5: tr. *Beatus vir*. GR p. 481/8, Ang. f. 54/13.

Het gaat hier om een formule die zich telkens op subtiële wijze aanpast aan andere teksten. We constateren dat de schrijver van Angelica beide grafieën: $\swarrow$ en $\frown$ kent, onafhankelijk van de fonetische situatie.

Het merkwaardige feit doet zich voor dat de tekst van voorbeeld 4 en voorbeeld 6 geen aanleiding geeft tot het gebruik van een liquescent. Volgens de stricte regels mag men in voorbeeld 5 en voorbeeld 7 wel een liquescent verwachten.

Maar in feite schrijft Angelica in voorbeeld 4 en in voorbeeld 6 wel een liquescent: $\swarrow$ en in voorbeeld 5 en voorbeeld 7 niet: $\frown$. Is dat louter willekeur?

Als we de tekst nader bekijken zien we dat in voorbeeld 4 het tekstfragment *de*



Afb. 6: tr. *Absolve Domine*. GR p. 673/2,
Ang. f. 150/9.



Afb. 7: tr. *Cantemus Domino*. GR p.
187/4, Ang. 107/6.

lapide pretioso een eenheid vormt. Het hoofdaccent en "Sinnspitze" ligt op het einde: *pretioso*. De melodische formule keert in verkorte vorm terug in vb. 5 op *benedicetur*. De quilisma-scandicus ligt op het nevenaccent. Het hoofdaccent *benedicetur* wordt voorbereid door de salicus. Direct na de betoning op do wordt de melodie op de slotlettergreep verder geleid en op melismatische wijze afgerond. De quilisma-scandicus functioneert hier niet als woordverbinding. De ritmiek van het woord *benedicetur* wordt bepaald door een afwisselende opgaande en neergaande beweging. De speciale grafie ✓ wordt vermeden.

Voorbeeld 6 is vergelijkbaar met voorbeeld 4. Er is één kleine afwijking: Angelica schrijft onmiddellijk na de opgaande beweging een pes subbipunctis met

lichte aanzet: $\text{f}^{\check{}} \text{B}$. Dit komt de beweging ten goede. Heel de bewegingsenergie wordt geleid naar het hoofdaccent: *pérfrui*. De stijgende beweging zet in op de eindlettergreep van *beatitudine*.

Voorbeeld 7 wijkt duidelijk af. De pes subbipunctis is verdeeld over de laatste lettergrepen van het woord *Dominus*: verlengde pes en verlengde clivis. Zodoende wordt dit woord duidelijk gearticuleerd. Laon schrijft boven *Dominus* een pressus!

De betekenis van de tekst luidt:

Jahweh is een strijder
Jahweh is zijn naam.

De Bible de Jerusalem vertaalt:

Yahvé est un guerrier
son nom est YAHVÉ

De godsnaam werkt als een signaal, een vocatief. Het woord dient duidelijk gearticuleerd te worden. We vermoeden dat Angelica om die reden de liquescent vermijdt.

De schrijver van Angelica kiest zijn grafieën met zorg. Niet de enge fonetische uitspraak is zijn eerste bekommernis maar de retorische zeggingskracht van de tekst binnen de gehele formule.

Grafie ✓ op het hoofdaccent.



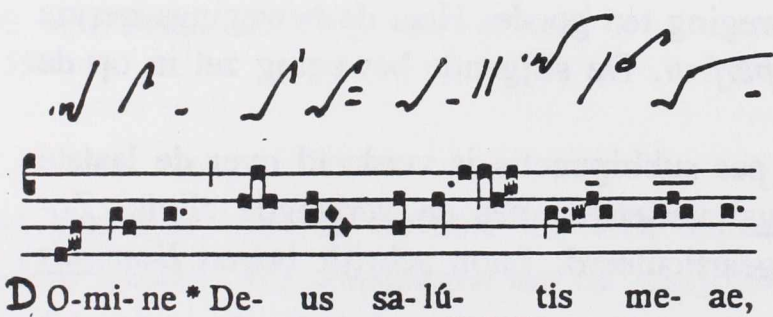
Afb. 8: gr. *Exaltabo te*. GR p. 112/4-5, Ang. f. 88/2.

door de melodische energie verder wordt geleid.

Heel expressief werkt de verbindingsfunctie van de quilisma-scandicus. De herhaling van dezelfde opwaartse beweging versterkt de spanningsenergie die uitmondt in het melisme op *méos*.

De liquescent op *inimicos* is in fonetisch opzicht overbodig maar in retorisch opzicht des te belangrijker. Hier is dus sprake van "Ausdrucksgehalt" die door de gekozen grafie ✓ versterkt wordt. Tevens wordt de betrokkenheid van beide woorden hierdoor sterker uitgedrukt.

Het hoofdaccent ligt nu op het eerste woord van de verbinding *inimicos meos*. Op het laatste woord staat een ruim melisme waar-



Afb. 9: off. *Domine Deus*. GR p. 87/4, Ang. f. 87v/4.

laatste posttonische lettergrepen van *oratio* staat een verlengde pes en clivis. Laon schrijft een verbrede pes en een pressus zoals in voorbeeld 7. Hier wordt de speciale grafie ✓ vermeden. In voorbeeld 9 is de verbinding *salutis meae* veel sterker. Angelica schrijft boven *salutis* virga en torculus, eigenlijk een

Strikt genomen mag men in afb. 9 op *salutis* geen liquescent verwachten. Waarom kiest de schrijver van Angelica dan wel grafie ✓? Het tekstfragment *oratio mea* (afb. 10) is vergelijkbaar met voorbeeld 7. Op de twee



Afb. 10: off. *Domine Deus*.

Grafie ✓ als woordarticulatie.



Afb. 11: co. *Cum invocarem*. GR p. 80/5-6, Ang. f. 66v/15.

Angelica in voorbeeld 11 voor ✓, maar schrijft in voorbeeld 12 ✓.

De inhoudelijke verbinding van de woorden *in tribulatione dilatasti* is opvallend:

Geef Uw wederwoord op mijn aanroep,
God die immer mij recht hebt gedaan,
die in nood mij ruimte kan scheppen;
ontferm U - hoor mijn gebed.

Ps. 4: 2.

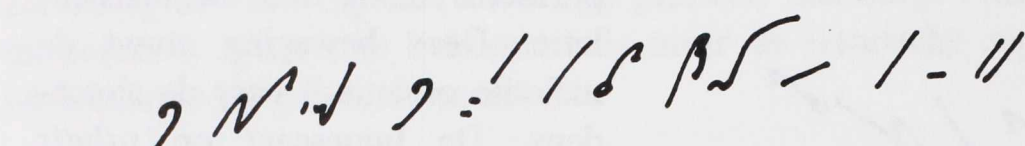
Juist op het snijvlak van de woorden *tribulatione dilatasti* suggereert de grafie ✓ de tekstsamenhang.

Bij de aanhef van de introitus *Gaudete* (vb. 12) ligt de volle nadruk op het begin. De oproep is indringend en bepalend voor het hele stuk. De speciale grafie ✓ wordt nu vermeden, zodat men gewaarschuwd wordt om niet onzorgvuldig door te zingen, maar dit woord te markeren. Angelica schrijft - in tegenstelling tot Einsiedeln en Laon - boven *in Domino* een liquescent. Deze liquescent onderscheidt zich van ✓ en versterkt de aanzet. Uiteindelijk mondt dit tekstfragment uit in de "Sinnspitze" *semper*. Dit woord wordt voorbereid door de specia-

porrectus flexus met beginarticulatie. Deze beweging stuwt de melodie organisch naar de slotcadens. De liquescent op *salutis* begunstigt de doorstromende beweging en geeft tegelijk speciale uitdrukingskracht aan de "Sinnspitze" van het hele tekstgedeelte:

Domine Deus salutis meae.

In de voorbeelden 11 en 12 is sprake van een voortgaande stijgende beweging: *quilisma-scandicus*, gevolgd door *salicus*. Er is geen reden - althans volgens de "klassieke" regels - voor een liquescent. Toch kiest

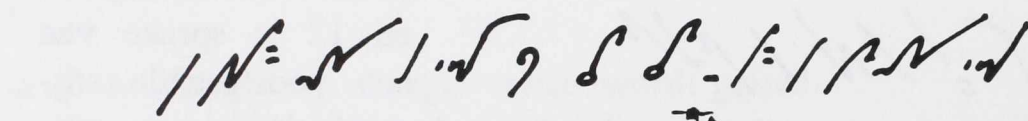


G Au-dé- te * in Dó-mi-no sem- per : í-te-rum

Afb. 12: in. *Gaudete*. GR p. 21/3, Ang. f. 21/5.

le grafie van Laon: *ſr*. De meest adequate dictie is dan:

Gaudéte *in Dómino* *sèmper*, *íterum díco* *gaudéte*.



L Aetá- bimur * in sa- lu- tá- ri tu- o :

Afb. 13: co. *Laetabimur*. GR p. 359/6, Ang. f. 82/8.

In voorb. 13 zien we beide tekens binnen dezelfde zin. De speciale grafie ✓ staat op het einde van *Laetabimur*. Einsiedeln en Laon schrijven in deze - in fonetisch opzicht ongecompliceerde - samenhang nooit een liquescent. Angelica schrijft ✓ en is blijkbaar meer bekommerd om de samenhang van het tekstfragment. Articuleren is gewenst, de liquescent geeft immers tevens de meerwaarde van de hoogste toon op de lettergreep-articulatie. Maar de zanger wordt attent gemaakt op het feit dat het belangrijkste nog moet komen:

en wij juichen om uw triomf
in naam van Hem, onze God,
de banieren hóóg mogen heffen.

Ps. 19: 6.

De melodische beweging mag na *salutari tuo* evenmin ontspannen. Wel is hier een kleine onderbreking noodzakelijk om de tweede helft van het vers in te zetten. De keuze van Angelica tussen beide grafieën is zeer verhelderend en in oratorisch opzicht "logisch".

Grafie ✓ op de pretonische en posttonische lettergreep.



Afb. 14: gr. *Quis sicut Dominus*.
GR p. 269/8, Ang. f. 161/12.

De pretonische lettergreep vormt in de context van voorbeeld 14 de opstap naar de geaccentueerde lettergreep. De melodie stijgt op a *terra* naar zijn hoogtepunt. De afbuigende virga op *terra* suggereert de soepele verbinding naar de volgende daling. Tegelijk staat deze grafie in dienst van en wijst vooruit naar het hoofddaccent op *in-opem*.



Afb. 15: co. *Domine quinque*. GR p. 515/1, Ang. f. 45v/13.

Voorbeeld 15 is opvallend. Grafie ✓ staat boven de zwakke lettergreep van *Domine*. De betekenis van deze grafie is dus allesbehalve "Klangsteigerung". De keuze is slechts verklaarbaar door de geladenheid van de inzet: de herhaling van de stuwende oriscusbewegingen op *Domine* en *quinque*. De stuwende

opwaartse beweging dient om de gestage stijging van de melodie kracht bij te zetten. De verbreding van de clivis op *Domine* betekent allerm minst een rustpunt. De melodie dringt om verder te gaan. Grafie ✓ van Angelica wil de zanger daarop attent maken. De kern van de zaak ligt verderop; grafie ✓ wil vooruitwijzen.

Domine, quinque talenta tradidisti mihi:
ècce alia quinque superlucratus sum.

Heer, vijf talenten hebt U mij gegeven,
zie, vijf andere heb ik erbij verdiend.

Mt. 25: 20-21.

Grafie ✓ als motief-articulatie.

In voorbeeld 12 zagen we reeds dat Angelica de speciale grafie vermijdt, daar waar distinctie gemaakt dient te worden of bepaalde woorden of motieven op een bepaalde manier gemarkeerd zijn. Ook voorbeeld 13 toont aan dat op het einde van een tekstfragment de speciale grafie wordt vermeden.



gearticuleerd, waardoor *Iesus* duidelijk wordt neergezet.

In voorbeeld 16 zouden we een liquescentgrafie mogen verwachten. Immers als de medeklinkers -s- en -j- elkaar opvolgen is een liquescent mogelijk. Angelica echter vermijdt de grafie ✓ . In de markante inzet *Dominus Iesus* moet worden



Geheel anders is de context in voorbeeld 17. De inhoud van de gehele communio, waarvan ons voorbeeld slechts een fragment is, luidt als volgt:

[...]

Gij zult opstaan, om Sion bewogen,
zie! de tijd haar genadig te zijn,
de tijd voorbestemd is gekomen.

Ps. 101: 10, 13-14.

Van belang is de tegenstelling vergankelijke mens - onvergankelijke God. Op het snijpunt van dit contrast bevindt zich de tekst *tu autem Domine, in aeternum permanes*. Het is belangrijk te ervaren dat de kern van de tekst ligt op *in aeternum permanes*. In dienst van deze zeggingskracht is waarschijnlijk door de schrijver de grafie ✓ gekozen. Deze suggereert immers dat het belangrijkste nog moet komen en bevordert de juiste zeggingskracht.

Als laatste voorbeeld geven we de introitus op de tekst van Ps. 12: 6:



Afb. 18: in. *Domine in tua misericordia*. GR p. 278/5-6, Ang. f. 153/11.

Zelf kan ik slechts op uw genade vertrouwen.
Tot mijn hart de vreugde hervindt om uw heil;
dan is mijn lied voor de Heer:
Hij heeft het aan mij vervuld.

In deze prachtige vertaling (evenals de andere van Ida Gerhardt en Marie van der Zeyde) hoort men hoe de betekenis uitmondt in de tweede helft: ... *dan is mijn lied voor de Heer*. De speciale grafie ✓ maakt ons opmerkzaam op het verband in de tekst. De stijgende beweging op *in salutari tuo* mag niet afrondend zijn. Grafie ✓ duidt erop dat de verbinding met *cantabo* belangrijk is.

Onze conclusie kan kort zijn: de speciale grafie ✓ heeft een eigen waarde. De grafie past niet in het schema van de normale liquescenten. Het gaat niet alleen om een correcte uitspraak. Evenmin wordt met de grafie ✓ altijd speciale zeggingskracht gesuggereerd. In vele gevallen kiest de schrijver van Angelica de speciale grafie om de tekstsamenhang te verzekeren. Omgekeerd: de schrijver van Angelica vermijdt de speciale grafie - zelfs op plaatsen waar de fonetische context daartoe aanleiding geeft - met de opzettelijke bedoeling woorden en motieven te articuleren. De speciale grafie ✓ staat dus in dienst van de tekstarticulatie. De notatie van Angelica is in dit opzicht heel belangrijk voor de retorische voordracht van de tekst. ■

MODALITEIT, EEN INTERESSANTE SPEURTOCHT

Zr. M-L. Egbers

Inleiding

Modaliteit is een complex gegeven, met name omdat melodieën zich dikwijls ontwikkeld hebben vanuit zeer simpele melodische structuren.

Wanneer men een gezang tot in zijn kern wil bestuderen, zou men terug moeten gaan naar de bronnen van haar eerste verschijningsvorm.

Het is duidelijk dat een dergelijke studie maar voor enkelen is weggelegd.

Ik denk echter dat er een bestudering van melodieën mogelijk is, die, ook zonder de beschikking te hebben over die oergegevens, toch zinvol is.

Het onderwerp modaliteit is momenteel zeer actueel. Alberto Turco wijdt er zijn tweede cursusdeel volledig aan en plaatst daar de ontwikkeling van de modaliteit tegen een liturgisch historische achtergrond.

Wat wil dit artikel?

Niets anders dan koorleiders en zangers aansporen modaal wat dieper te graven in de gezangen dan middels het aangegeven Romeinse cijfer te concluderen in welke modus dit of dat gezang staat.

Binnen de octoëchos, de bekende reeks van acht modaliteiten, kennen we de regels van tonica en dominant voor de authentieke en plagale reeksen. Daarmee hebben we weliswaar een sleutel in de hand om in de melodie door te dringen maar helaas een zeer beperkte.

Dit ga ik u aantonen middels een aantal gezangen.

Eénpoligheid

Met u als lezer verricht ik een klein onderzoekje in het Graduale Romanum (G.R.), voornamelijk binnen de gezangen van Advent en Kersttijd, d.w.z. binnen de bladzijden 15 t/m 61. Enkele gezangen zijn daarbuiten gekozen.

Allereerst kijken we eens naar de 6e modus, omdat daar iets over te vertellen valt dat interessant is en tegelijkertijd gemakkelijk te constateren. Binnen de aangegeven bladzijden vind ik maar vier gezangen in deze modus, en ik zet ze in een speciale volgorde:

* G.R. 38 *IN. Hodie sciētis.*

* G.R. 44 *CO. In splendoribus.*

* G.R. 26 *CO. Ecce Dominus.*

* G.R. 28 *CO. Exsultavit.*

Cf. Ex. 16, 6. 7; Is. 35, 4; Ps. 23

L 17
E 22

IN. VI
RBCKS
H

O-di-e sci-é-tis, * qui a vé-ni-et Dómi-nus, et salvá-bit nos : et ma-ne vi-dé-bi-tis gló-ri-am e-ius.

IN. Hodie laat als reciteertoon uitsluitend de fa horen. Evenals de eindcadens *ei-us*, eindigt ook de middencadens *nos* op de fa. We constateren hier dus een modaliteit die niet tweepolig is (tonica fa + dominant la) maar éénpolig: één belangrijke toon, waar de melodie omheen speelt: de fa.

Ps. 109, 3

L 19
E 26

CO. VI
RBCKS
I

N spléndo-ri-bus sanctó-rum, * ex ú-te-ro an-té lu-ci-fe-rum gé-nu-i-té.

CO. In splendoribus is in feite niet zoveel anders. Deze ene grote zin is wel geleed, en daardoor ontstaan drie tussencadensen op fa, re en re. De melodie is ook wat beweeglijker met een hoogtepunt op *luciferum*. Toch is de enige dragende toon de fa.

Cf. Zach. 14, 5. 7

L 14
E 14

CO. VI
BCKS
E

Ecce Dómi-nus vé-ni-et, * et omnes sancti e-ius cum e-o : et e-rit in di-e il-la lux ma-gna.

Ook de *CO. Ecce Dominus* gedraagt zich op een dergelijke manier, zij het, dat een tweede reciteertoon (de la) even mag functioneren boven *et erit in die illa*.

CO. VI
RBCKS
L17
E21

E Xsultá- vit * ut gi-gas ad cur-rén- dam vi- am :
a summo cae- lo egrés- si- o e- ius, et occúr-
sus e- ius usque ad summum e- ius.

Tenslotte de *CO. Exsultavit*. Dit gezang is heel wat beweeglijker. Frappant is, dat de eerste zin, ondanks het bereiken van de do, pijlsnel naar beneden schiet, om te eindigen op de fa. De tweede zin neemt de beweging fa-la-do weer op, maar maakt dan, via de sol en fa een wending naar een re-cadens. Nog tweemaal maakt de communio deze zwaai naar boven, om uiteindelijk met fa te eindigen. Is er tegenover de fa een duidelijke dominant aan te wijzen? Zo u wilt heeft de la een mediantfunctie in de beweging naar boven bij *currendam*, *caelo* en *occursus*, en vangt zij mede bij *eius* die beweging op, maar de fa zelf is en blijft de belangrijkste toon.

Vier gezangen dus, met bij alle de aanduiding VI. Maar vergelijkt u het eerste gezang met het vierde, dan constateert u grote verschillen. Gemeenschappelijk is, dat de la als reciteertoon of dominant geen of een zeer kleine rol speelt.

Nu is precies de 6e modus een modaliteit, die in de z.g. archaïsche fase is blijven steken, d.w.z. in het begin van de modale ontwikkeling, toen de melodieën overwegend éénpolig waren. Uit die éénpoligheid heeft zich de tweepoligheid: tonica-dominant ontwikkeld.

De verhouding re - sol

Nu dan de ontwikkelde tweepoligheid.

Ik maak voor u een lijst met gezangen in de 1e en 2e modus, waarbij ik de aan-gegeven modus, de tonica en de dominant(en) vermeld. Daarna volgt een korte bespreking:

		modus	tonica	dominant
* G.R. 41	<i>IN. Dominus</i>	II	re	fa
* G.R. 17	<i>OF. Ad te levavi</i>			
* G.R. 20	<i>CO. Ierusalem</i>	II	re	fa + sol
* G.R. 25	<i>GR. Tollite</i>			
* G.R. 40	<i>CO. Revelabitur</i>	I	re	fa + sol
* G.R. 352	<i>OF. Recordare</i>			
* G.R. 336	<i>IN. Da pacem</i>	I	re	fa + sol + la
* G.R. 124	<i>CO. Videns</i>			

Ps. 24, 1-3

OF. II
RBCKS

A

D te Dómi-ne * le- vá-vi á-

nimam me- am : De-ús me- us, in te confi- do,

non e-ru- bé-scám : ne-que ir- ri-dē- ant me in-i-

mí- ci me- i : ét- e- nim u- ní-vér-si qui te ex-

spé- ctant, non confun- dē- tur.

L 8
E 1

IN. Dominus en *OF. Ad te Domine levavi* zijn gezangen met een typisch medita- tief karakter. De sobere melodie, wiegend van re naar fa en terug, onderstreept dat karakter. En, waar het hier om gaat, ze passen keurig in de 2e modus.

Ps. 2, 7. V. 1. 2. 8

D

O- MI- NUS *dī- xit ad me :
Fí- li- us me- us es tū, e-
go hó- di- ē gé- nu- i- tē.

L 18
E 24

Maar hoe te denken over *CO. Ierusalem* en *GR. Tollite*? *Ierusalem* heeft een heel natuurlijk verloop, waarbij de fa zijn functie op twee plaatsen overdraagt aan de sol. De eerste keer gebeurt dat precies op het woord *surge* (richt u op), waardoor de melodie als het ware boven zichzelf wordt uitgetild.

In *Tollite* neemt bij *Qui ascendit* de solist het graduale over van het koor, en reciteert dóór op de sol die de schola hem had aangereikt in *Rex gloriae*.

CO. II
RBLKS

I

E- rú- sa- lem * surge, et sta in excélsio :
et vi- de iu- cun- di- tá- tem, quæ vé- ni- et ti-
bi a De- o tu- o.

Bar. 5, 5; 4, 36

L 40
E 4

Ps. 23, 7. V. 3. 4

GR. II
MRBCKS

T Ol-li-te * por-tas, prin-ci-pes, ve-
stras : et e-levá-mi-ni por-tae ae-ter-
ná-les : et intro-í-bit
Rex gló-ri-ae. () = E

V. Quis ascéndet in montem Dó-mi-
ni? aut quis stabit in lo-co sancto
e-ius? In-no-cens má-
nibus et mún-do cor-de.

L 18
E 24

CO. I
RBCKS

R



Voor CO. Revelabitur staat I; toch zijn het de tonen fa en sol, die de beweging dragen. Veel minder belangrijk is de la.

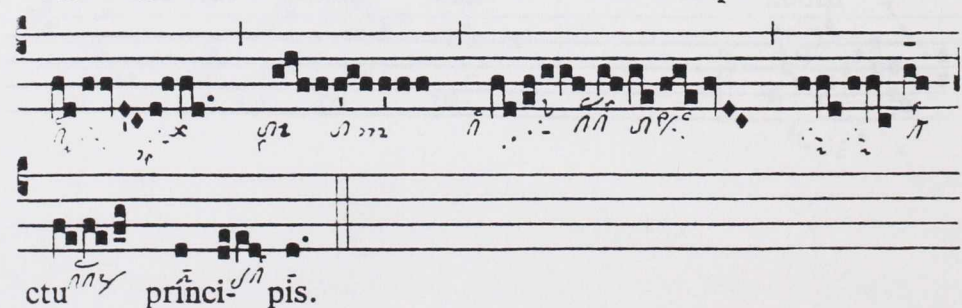
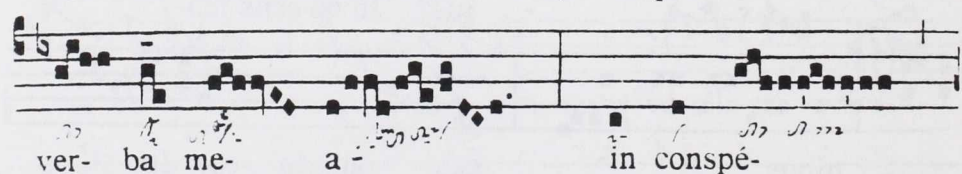
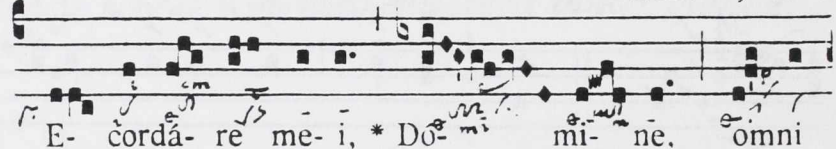
E 340

L: Mel.
differt

OF. I
BCKS

R

Esth. 14, 12, 13



L 159
E 332

IN. I
RBAKS

D

Sir. 36, 18; Ps. 121

A pa-cem, * Dó-mi-ne, sus-ti-nénti-bus
tē, * ut prophé-tae tu- i fi-dē-les in-ve-ni-ántur :
ex-au-di pre-ces servi tu- i, et ple-bis tu-
ae Is-rā-él.

Ook is de sol zeer belangrijk in *OF. Recordare*.

In de overbekende *IN. Da pacem* wisselen de drie modale tonen fa, sol en la elkaar op een speelse manier af.

L 75
E 161

CO. I
BCKS

V

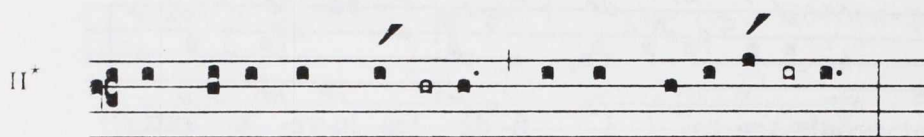
Io. 11, 33. 35. 43. 44. 39

I-dens Dómi-nus * flentes so-ró-res Lá-za-ri ad mo-
numén-tum, lacrimá-tus est co-ram Iudaé-is, et clamá-bat :
Lá-za-re, ve-ni fo-ras : et pród-i-it li-gá-tis má-ni-bus
et pé-di-bus, qui fú-e-rat quatri-du-á-nus mór-tu-us.

Een heel duidelijk voorbeeld van drie reciteertonen geeft de *CO. Vicens*.

Met deze tweede groep gezangen wil ik de sol als modale toon binnen de re-mo-dus onder uw aandacht brengen.

Het Psalterium Monasticum geeft een psalmodie, die ik gemakshalve kwart-protus noem (dus de kwart op de re). Het boek duidt hem aan met II*



Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

1e Versheft met middencadens

Deze moet gezongen worden bij b.v. de volgende antifoon, die de kwart (=sol) als dominant laat zien:

Ps 128, 1

♩.II*d

S Æ-pe * expugnavérunt me a iuventú-te me- a.

E u o u a e.

Antifoon met cadens van psalmodie

Het is een interessante speurtocht om al zingend te zoeken naar het melodische krachtenspel in de gezangen. Het romeinse cijfer zet ons meestal wel in de goede richting, maar brengt ons soms ook op dwaalwegen. ■

MEDEDELINGEN

EEN NIEUWE VOORZITTER

Nu slechts als mededeling - in de volgende aflevering opvallender - willen we u in kennis stellen van het feit dat de Stichting A.C.G. haar nieuwe voorzitter gevonden heeft in de persoon van Chris Fictoor, directeur van het Twents Conservatorium. Zoals reeds aangegeven: in de volgende aflevering vertellen we u meer over zijn persoon en over het functioneren van het bestuur onder zijn voorzitterschap.

VERSLAGEN

Het ACG-koor in Thorn

Voor ons derde project togen we, de mannen-schola van de Stichting Amici Cantus Gregoriani, naar Thorn. Thorn is, zoals velen zullen weten, een prachtig oud stadje met een dito kerk, de Stift-kerk, in Midden Limburg. Het zgn. Witte stadje, met z'n unieke historie, z'n muzikale bevolking en z'n gastvrije "officials" bleken een uitstekende keuze voor een volgende stap in het realiseren van onze doelstelling: de promotie van (de vernieuwing in) het gregoriaans.

Zoals gebruikelijk gingen een behoorlijke dosis huiswerk, een vijftal gezamenlijke repetities in Den Bosch en een paar uurtjes voorbereiding ter plekke, vooraf aan ons "optreden".

Voor wat betreft het programma was gekozen voor een gevarieerd drieluik. Begonnen werd met een voordracht van een tiental gezangen uit Advents- en Kersttijd. Uiteraard klonk het "Rorate caeli", maar ook de sequentia "Laetabundus", het responsorium "Quem vidistis", de introitus "Gaudete" en het offertorium "Ave Maria".

Aansluitend aan deze voordracht volgden de Vespers van de derde zondag van de Advent. De schola gesplitst, zoals dat hoort, in twee koren die tegenover elkaar hadden plaatsgenomen in de eeuwenoude, majestieus koorbanken. Het meer tot leven brengen van dit wel erg ver weggezakt stukje verleden, zal voor veel scholaleden het meest indrukwekkend programma-onderdeel zijn geweest. Met

het zingen van psalmen en de daarbij behorende antifonen kan wel erg duidelijk de eenvoudige pracht van het gregoriaans worden onderlijnd.

Het publiek was niet bijzonder talrijk naar Thorn gekomen. Wel, en dat was plezierig en bemoedigend, bevond zich een aantal dirigenten van andere scholae uit het Limburgse in de kerk; mensen die in hun stad of streek zich inzetten voor en leiding geven aan de vernieuwing van het gregoriaans.

Het derde luik werd gevormd door een Eucharistieviering, waaraan we hebben meegewerkt. Piet Mennen en zijn schola kunnen met voldoening terugzien op een dagje Thorn. Dat heeft zeker niet alleen te maken met de pracht van het stadje en de kerk en met de gastvrijheid van de mensen aan wier zorgen wij waren toevertrouwd, maar met name met de overtuiging dat we er opnieuw in zijn geslaagd ondanks veel huiswerk en slechts een beperkt aantal gezamenlijke repetities tot een succes te komen.

Paul Croonenberg

Het symposium van de fondation royaumont en het centre baroque de versailles

Van 24 tot 26 oktober 1992 vond in de stijlvolle abdij van Royaumont (Frankrijk) een symposium plaats onder de titel "le Plainchant et la liturgie en France au xviie siècle" georganiseerd door de Fondation Royaumont en het Centre Baroque de Versailles.

In het onderzoek naar de Franse muziek uit de zeventiende eeuw is het gregoriaans nog een lacune, reden voor de organisatoren (Marcel Pérès en Jean Duron) om gezamenlijk een inventarisatie te maken van specifieke problemen van het nog braakliggende onderzoeksterrein. Direct aan het begin bleek al dat de grote hoeveelheid, bovendien slecht ontsloten materiaal en de veelheid van liturgische praktijken het overzicht belemmert en waarschijnlijk nog lang zal belemmeren.

Zoals Jean-Yves Hameline in de openingslezing uiteenzette, slaagde het Concilie van Trente er niet in eenheid te brengen in de

veelheid van liturgische praktijken. De praktische uitwerking van de gedecreteerde liturgiereform werd uiteindelijk gedelegeerd aan de diocesen en de verschillende kloosterorden behielden eigen liturgische gebruiken. Zo onstond een veelheid van repertoires en liturgische boeken. Deze variatie vindt haar oorsprong in de verschillen van aard van de instituties: in de parochiekerk staat het gregoriaans centraal terwijl het in de Chapelle Royale vrijwel geheel ontbreekt.

De liturgiereform noodzaakte de bisdommen en ordes nieuwe boeken uit te geven: boeken voor het gebruik in de parochiekerken, kathedralen, mannen- en vrouwenkloosters. Vooral in de vrouwenkloosters verschilde de functie van het gezang aanzienlijk: van spirituele oefening op drie tonen bij de zusters van de Visitatie tot de rijk georneerde gezangen voor de meisjesinternaten.

Behalve liturgische boeken verschenen er ook tractaten ter instructie van zangers en geestelijkheid. Hoewel deze in grote hoeveelheden verschenen, zijn tegenwoordig vooral de tractaten en edities van Guillaume-Gabriel Nivers uitgebreider bestudeerd. Pogingen de werken van deze auteur onder een noemer te brengen, hebben nooit tot bevredigende resultaten geleid aangezien ze verschillende instellingen beogen. Verder heeft hij zowel nieuw gregoriaans gecomponeerd als reconstructies gemaakt van Carolingisch gregoriaans, de twee wegen die men bewandelde bij het samenstellen van liturgische boeken.

Een ander probleem dat door o.a. Richard Sherr en Patricia Ranum aan de orde werd gesteld, is het gebrek aan informatie die de notatie biedt over de uitvoeringspraktijken: men gebruikte verschillende boeken door elkaar terwijl ook recentere voorbeelden aantonen dat verschillende uitvoeringen van dezelfde notentekst in verschillende liturgische situaties zeer ver uiteenlopen. (debat public, J.Y. Hameline) Aan het slot van het symposium deed de Canadees Jean-Pierre Pinson verslag van zijn voorbereidend onderzoek over de situatie in *Nouvelle-France*, waar de kerkpolitieke situatie aanmerkelijk minder ingewikkeld was dan in Frankrijk: een relatief overzichtelijk onderzoeksobject. Terwijl men hier

snelle resultaten kan verwachten, staan zijn Franse collega's nog aan het begin van een omvangrijk onderzoek.

Aldo Lieffering en Martin Claes

De Mannenschola van de Stichting A.C.G.

De Amici Cantus Gregoriani is een landelijke stichting die zich ten doel stelt het behoud en bevorderen van de gregoriaanse zang in Nederland en daarbuiten. De activiteiten van de Stichting zijn onder meer: de uitgave van het Tijdschrift voor Gregoriaans; het verzorgen en initiëren van cursussen op alle niveau's; het organiseren van studiedagen, studiereizen en zangersdagen en het uitvoeren van de gregoriaanse zang.

De laatstgenoemde activiteit is onder meer de mannenschola, gestart in september 1991 onder leiding van Piet Mennen. Zij bestaat thans uit een twaalfstal leden, komend uit alle delen van het land, waar ze zich ook bezig houden met het gregoriaans, hetzij als dirigent, hetzij als zanger. De schola wil het gregoriaans op een zo breed mogelijk terrein op een propagandistische wijze etaleren. De representatieve taak is in het werkterrein van de schola opgenomen.

De bijeenkomsten voor gezamenlijke studie, maximaal éénmaal per maand, zijn op woensdagavond in 's-Hertogenbosch. Er wordt gewerkt vanuit de tekst en vanuit de handschriften van Sankt Gallen. De zangers, die thuis de melodieën bestuderen, raken al werkend vertrouwd met de genoemde handschriften. Het aantal projecten, die kunnen bestaan uit medewerking aan liturgische vieringen, festivals en koordagen of het verzorgen van concerten, en vastgesteld in overleg of op initiatief van de leden, beperkt zich tot twee of drie per jaar.

De groep kan nog worden uitgebreid met een vijftal ambitieuze zangers. Belangstellenden kunnen zich opgeven bij: Piet Mennen, Wintelresedijk 5, 5688 GW Oirschot, tel. 04997-73237 of Ben Lamers, Leuvenlaan 9, 5628 WE Eindhoven, tel. 040-411604.

GREGORIAANS TE BELUISTEREN

Schola Cantorum Achel

Deze schola bestaat 25 jaar. Op 22 en 23 mei 1993 worden de Gregoriaanse Hoogdagen

gehouden. Het programma is als volgt:

Zaterdag 22 mei, 18 uur: Plechtige Avondmis in de parochiekerk van Neerpelt-Centrum met gregoriaanse gezangen door Schola Cantorum Achel en Heren- en Damesschola "Cum Iubilo" uit Watou.

Zondag 23 mei, 10.45 uur: Plechtige Eucharistieviering in de kerk van de Achelse Kluis, opgedragen door Mgr. Ernest Savelsberg, in concelebratie met verschillende priesters. Gregoriaanse gezangen gezongen door Schola's uit Achel, Grimbergen, Kortrijk, Leuven en Watou.

Om 14 uur: Dagthema: Gregoriaans, ongevenaarde sacrale zang. Mgr. Ernest Savelsberg zal hierover een referaat houden. In de Abdijkerk is er een damesauditie. Hierbij treden op de damesschola uit Watou o.l.v. Agnes Delbaere en de Utrechtse Vrouwen-schola o.l.v. Zr. Marie-Louise Egbers.

Om 16.30 uur worden Pontificale Vespers en Lof gehouden in de Parochiekerk van Achel-centrum. Celebrant is Mgr. Paul Schruers, bisschop van Hasselt.

Schola cantorum Amsterdam

De Schola, die onder leiding staat van Wim van Gerven heeft per 1 januari 1993 een nieuwe thuisbasis gevonden in de St. Nicolaas-kerk, Prins Hendrikkade 73 (tegenover het Centraal Station) te Amsterdam. Zij zal hier elke week haar gregoriaanse zondagsvespers verzorgen om 17.00 uur.

De Gemengde Schola Breda o.l.v. Marie-Louise Egbers

28 maart: Vespers van de vijfde zondag van de Veertigdagentijd: om 17.00 uur in Oisterwijk: de Levenskerk aan Le Sage ten Broekstraat; om 19.00 uur in Enschtot: de Cecilia-kerk.

16 mei: Vespers van de zesde zondag van Pasen in Oirschot: het Boterkerkje aan De Vrijthof in het begin van de avond. Tijd is nog niet bekend.

Het Tilburgs Gregoriaans Koor o.l.v. Ko van Geldorp

Zondag 28 februari, 10.00 uur, St. Elisabeth Ziekenhuis, Tilburg.

Zondag 7 maart, 11.00 uur, Mariakerk De Schans, Tilburg.

Zondag 21 maart, 11.00 uur, Levenskerk te Oisterwijk.

Zondag 28 maart, 10.00 uur, St. Elisabeth Ziekenhuis, Tilburg.

Donderdag 8 april, 17.45 uur, St. Elisabeth Ziekenhuis, Tilburg.

Zaterdag 10 april, 19.00 uur, Jan Wier - Overdonk, Dongen.

Zondag 11 april, 9.30 uur, Mariakerk De Schans, Tilburg.

Zondag 25 april, 10.00 uur, St. Elisabeth Ziekenhuis, Tilburg.

Zondag 2 mei, 11.00 uur, Mariakerk De Schans, Tilburg.

Zondag 16 mei, 11.00 uur, St. Nicolaas, Helvoirt.

Het Tilburgs Gregoriaans Koor en het Tilburgs Byzantijns Koor zijn voornemens om in de passietijd een gezamenlijke uitvoering te verzorgen. Er zullen passie- en paasliederen gezongen worden uit de Byzantijnse en Latijnse Liturgie. Datum: 28 maart in de middag. Locatie nog niet bekend.

De Utrechtse Vrouwen Schola o.l.v. Marie-Louise Egbers

28 februari: propriumgezangen van de eerste zondag van de Veertigdagentijd. 10.00 uur te Utrecht in de Kathedraal, Lange Nieuwstraat.

14 maart: Propriumgezangen van de derde zondag van de Veertigdagentijd: 17.30 uur te Utrecht in de Augustinuskerk aan de Oudegracht.

BERICHTEN VAN ANDEREN

De SNK organiseert jaarlijks een aantal cursussen op allerlei gebied binnen de koorwereld, ook in 1993.

- meerjarige dirigentenopleiding;
 - vervolgcursussen op bovenstaande, onder meer: gregoriaans en koor a capella;
 - koristenopleiding;
 - docentschap koristenopleiding;
 - zomercursus docentschap kinderkoördirectie.
- Voor deze en andere cursussen kunt u informatie verkrijgen op het bureau van de SNK, Drift 23, 3512 BR Utrecht, tel. 030-313174■

LITURGIE

KERKELIJKE KALENDER (maart, april en mei 1993)

zondag 7 maart:	Tweede zondag van de Veertigdagentijd
zondag 14 maart:	Derde zondag van de Veertigdagentijd
vrijdag 19 maart:	Hoogfeest van de heilige Jozef, Bruidegom van de heilige Maagd Maria
zondag 21 maart:	Vierde zondag van de Veertigdagentijd
donderdag 25 maart:	Hoogfeest van de Aankondiging van de Heer (Maria Boodschap)
zondag 28 maart:	Vijfde zondag van de Veertigdagentijd
zondag 4 april:	Palm- of Passiezondag, begin van de Goede Week
donderdag 8 april:	Witte Donderdag
vrijdag 9 april:	Goede Vrijdag
zaterdag 10 april:	Paaszaterdag
zondag 11 april:	Paaszondag - Hoogfeest van de Verrijzenis van de Heer
zondag 18 april:	Tweede zondag van Pasen
zondag 25 april:	Derde zondag van Pasen
zondag 2 mei:	Vierde zondag van Pasen
maandag 3 mei:	Feest van de HH. Apostelen Filippus en Jacobus
zondag 9 mei:	Vijfde zondag van Pasen
vrijdag 14 mei:	Feest van de heilige Apostel Mattias
zondag 16 mei:	Zesde zondag van Pasen
donderdag 20 mei:	Hoogfeest van de Hemelvaart van de Heer
zondag 23 mei:	Zevende zondag van Pasen
zondag 30 mei:	Hoogfeest van Pinksteren
maandag 31 mei:	Feest van het Bezoek van de heilige Maagd Maria aan Elisabeth

INHOUD

Van de redactie	1
Orgel en gregoriaans: een haat-liefde verhouding? <i>Ton van Eck</i>	2
Met vlaggen en stokken: liquescentgrafieën in Codex Angelica 123 <i>Alfons Kurris</i>	22
Modaliteit, een interessante speurtocht <i>Zr. M-L. Egbers</i>	32
Mededelingen	41
Liturgische kalender	44

 Stichling
mici Canlus Gregoriani