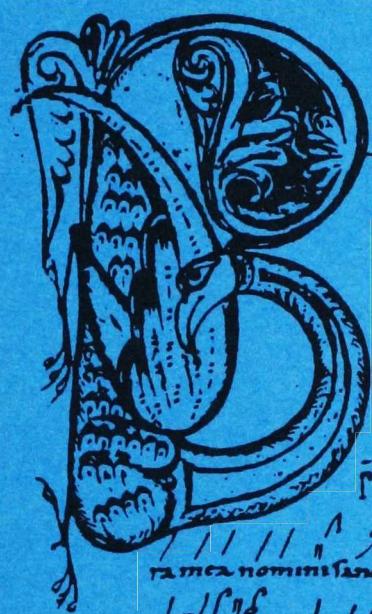


Tijdschrift voor Gregoriaans



BENEDICTEDOMI
num omnes angelice ius potentis uirtu-
te quia citius uerbum eius ad audi-
dam uocem sermo numerus. iii. alouoao.
Benedic anima mea dño dñi in interiori
ra mea nomen sancto eius. **B**ene dico domi-
num omnes angelice ius potentis
uirtutis quod faciunt uerbum eius.
Benedic anima mea domino
dñi in interiori ra mea dñi nomen
sanctum eius.
Amen. **C**onfite-
bor tibi domine in toto corde meo et in conspectu
angelorum rumpsa illam coram te.

Uitvoeringspraktijk

1994-3



TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 19, nummer 3, augustus 1994

Verschijnt driemaandelijks

Redactie:

Marie-Louise Egbers, Ike de Loos, Martien Verzijl, Theo de Wit.

Redactie-adres: Catharinastraat 81, 4811 XG Breda
tel. 076 - 22 14 58

Secretariaat: Torenhoekstraat 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.

Voor België: ABN-AMRO Hasselt 720-5202086-85: Bfrs 550.

Druk: Drukkerij Van Stiphout B.V. - Helmond. Losse nummers (ook van oude jaargangen): fl. 9,-- per stuk. Themanummers: fl. 12,50.

Kopij voor de volgende aflevering: 15 september 1994.

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.

Bestuur:

A. Peters o.f.m., voorzitter
M. Lambriex, secretaris

H. Berkers, penningmeester
M-L. Egbers
B. Lamers
P. Mennen

Deken Roesstraat 13, 3581 RX Utrecht
Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot

Sporkehout 58, 5667 JG Geldrop
Catharinastraat 81, 4811 XG Breda
Leuvenlaan 9, 5628 WE Eindhoven
Wintelresedijk 5, 5688 GW Oirschot

Inlichtingen op het secretariaat.

Bij de voorplaat:

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

Van de redactie

Voor U ligt het themanummer 1994: Uitvoeringspraktijk van het gregoriaans, bron van schoonheid, bron van inspiratie, maar af en toe ook bron van tweestrijd.

We weten eigenlijk zo weinig van de Middeleeuwen. Zijn de middeleeuwse stemmen fysiek vergelijkbaar geweest met die van nu? Wie waren de mensen die het gregoriaans toonzetten en zongen? Hoe divers zijn de vervlogen vocale tradities geweest?

Veel van deze vragen zullen altijd onbeantwoord blijven. We weten eigenlijk alleen hoe het niet geweest is: er waren geen zangopleidingen, er was geen bladmuziek. Het enige waar we zeker van kunnen zijn, is dat het gregoriaans niet zo geklonken heeft als nu.

Op allerlei manieren wordt momenteel getracht de oorspronkelijke schoonheid van het gregoriaans te herstellen. In dit themanummer laten we verschillende mensen aan het woord die ieder vanuit hun gezichtsveld een bijdrage leveren. Wico Clements beschrijft het festival in het zonovergoten en bierbesprenkelde Watou. Vervolgens vindt U enkele artikelen die de ideeën uit Solesmes uitwerken: Joost van Gemert schrijft over de grote namen uit Solesmes: Mocquereau, Pothier en Cardine. Anton Vernooij haalt herinneringen op aan zijn leertijd bij Cardine in Rome. Alfons Kurris zet zijn serie over articulatie en amplificatie voort.

Maar daarnaast hebben we ook getracht om over de grenzen van onze eigen cultuur heen te kijken. Wouter Swets beschrijft zijn ervaringen met de mediterrane monofonie. Rebecca Stewart brengt haar ideeën naar voren over onder andere de relatie tussen taal en zang.

Een themanummer met de nodige diversiteit. Wij hopen dat deze veelkleurige belichting U nieuwe en onvermoede facetten van de fonkelende diamant die het gregoriaans is, zal laten zien. ■

UITVOERINGSPRAKTIJK VAN HET GREGORIAANS

Een overzicht van de stand van zaken en een terugblik op het Festival in Watou

Wico Clements

Het gregoriaans leeft, zoveel is duidelijk. Zeker wie zich van 13 tot 15 mei in het Westvlaamse plaatsje Watou bevond zal daarvan overtuigd zijn. Een klein plaatsje, bestaande uit niet veel meer dan een plein met een kerk, een paar straten met huizen, en twee bierbrouwerijen, bood onderdak aan de grootste manifestatie die er op het gebied van het gregoriaans bestaat. Er traden in korte tijd meer dan twintig schola's op, afkomstig uit elf landen. In de kerk was een hele reeks audities en liturgische plechtigheden georganiseerd waar de bezoeker een beeld kon krijgen van de stand van zaken met betrekking tot de uitvoeringspraktijk van het gregoriaans. Een allesbehalve compleet beeld, maar wel een levendig beeld. De heldere, bijna snerpande klank van Engelse jongensstemmen van het koor van de kathedraal van Westminster vormde een boeiend contrast met de romantische aanpak van de Schola Pio X uit Brazilië en de Schola Antigua uit Spanje. De meeste schola's, waarvan er vier uit Nederland kwamen, zijn er de laatste jaren toe overgegaan, elementen van de semiologische aanpak in hun uitvoering op te nemen. Dat gaat kleine groepen gemakkelijker af dan grote.

Opvallend is het dat Franse koren, en koren waarvan dirigenten en zangers in Frankrijk (bij het Choeur Grégorien de Paris) werden opgeleid, doorgaans niet uit volle borst zingen, maar met halve stem. Resultaat: een al te lieve klank, onpersoonlijk en glad, die op zeker moment gaat vervelen.

Interessant was het, te zien dat geen van de dirigenten letterlijk "volgens het boekje" dirigeert. Kennelijk zijn het eerder de repetities dan de sterk verschillende directiegebaren die de uiteindelijke klank bepalen.

Opvallend is het ook dat koren zónder dirigent (of, liever gezegd, met een meezingende dirigent die deel uitmaakt van het koor) een meer homogene klank ontwikkelen dan met. De schola uit Roeselare, bestaande uit vier zangers, vormde daarvan een voorbeeld. Bij de Cantores Chorales Capellae S. Casimiri uit Litouwen, een vrij grote gemengde groep, stonden dirigent en dirigente temidden van hun zangers en zangeressen. Met bijna onmerkbaar bewegingen van hun boeken gaven zij ritmische impulsen. Ook al werden deze dirigenten in Parijs opgeleid, de stralende koorklank die eigen is aan koren uit Baltische landen, bleef overeind.

Gezangen voor de Paastijd, gegroepeerd volgens de liturgische jaarorde van na Vaticanum II vormden het leeuwedeel van het repertoire. Sommige koren zongen niet uit het Graduale Romanum, maar hadden gezocht naar alternatieve



Foto's Agnes de Kok

bronnen, waarvan de gezangen, zoals getropeerde misdelen, overigens wél weer in de huidige liturgische orde werden ingepast. Het tijdens de audities beluisteren van lange reeksen losse gezangen was niet weinig vermoeiend. Eén liturgische eenheid, zoals de Hemelvaartsmetten door de Schola Cantorum Amsterdam of de Paasvespers met een ingebouwd paasspel door de Schola Cantorum van het Ward instituut, levert een meer bevredigend resultaat op dan een hele serie uit hun verband gerukte hoogtepunten uit een mis.

Wordt het gregoriaans te vaak uitgevoerd met verstand, en te weinig met gevoel? Deze gedachte bekwam mij in Watou regelmatig. Maar gelukkig waren er dan telkens weer momenten waarop de kerk gevuld leek met een bijzondere inspiratie. Zoals het optreden van de Schola Cantorum Coloniensis, een zestien man sterke groep uit Duitsland die groot enthousiasme paarde aan een verhalen- de manier van zingen. De windvlaag uit de pinkstercommunio *Factus est repente* leek werkelijk te waaien. De doelen van muziek: symboolwaarde en communicatie, worden op zo'n moment optimaal gediend.

Eén groot muzikaal en spiritueel feest, zo zou het festival van Watou het best kunnen worden omschreven. De "wandelingen", bij elk festival nuttig en aangenaam, waren in het zonovergoten Watou rijkelijk met de produkten van de plaatselijke brouwerijen besproeid. Initiatiefnemer Bernard Deheegher en zijn talrijke vrijwilligers mogen trots zijn op hun festival. Storende elementen waren er helaas ook: de onprettige akoestiek van de kerk, de brom in de voor de gesproken aankondigingen gebruikte geluidsinstallatie, de amateuristische presentatie op zaterdag en zondag met volstrekt onnodige uitweidingen in steenkolenengels, de bedroevende staat van onderhoud van het orgel en het ontbreken van afspraken tussen de festivalorganisatie en de —kundige— festivalorganist zodat steevast òf de organist de presentator onderbrak, òfwel de presentator de organist in de muzikale rede viel.

Het festival in Watou heeft weliswaar een grote betekenis, maar je miste er ook veel. Wat in Watou te beluisteren valt, is maar een klein deel van de mogelijke uitvoeringspraktijken. Naast de koren die zich in Watou presenteerden, al dan niet door recente semiologische onderzoeken geïnspireerd, zijn er nog heel wat andere manieren waarop men met het gregoriaans omgaat.

Meer wegen naar Rome

Als de compact disc duizend jaar eerder was uitgevonden, dan zou over de uitvoeringspraktijk van het gregoriaans geen discussie mogelijk zijn. Of tòch? Als wij, twintigste-eeuwse zangers en luisteraars, ons geheel op een soort standaarduitvoering van het gregoriaans zouden kunnen verlaten, dan zou het leven maar saai worden. Bovendien zouden we al gauw merken, dat er geen ideale uitvoering van het gregoriaans bestaat: als we over geluidsopnamen konden beschikken uit de tijd waarin het gregoriaans voor het eerst werd genoteerd, dan zouden die elkaar tegenspreken. Elk ervan zou ander repertoire bevatten, andere accenten leggen, een andere uitspraak van het Latijn laten horen en in andere akoestische omstandigheden gemaakt zijn. Het stemgebruik van de zangers en hun uitspraak zouden naar gelang van hun spreektaal verschillen vertonen. In plaats van een antwoord te geven op onze vragen, zouden de antieke opnamen ons misschien eerder in verwarring brengen.

Een uitvoering van oud repertoire in een nieuwe tijd is zelfs in deze periode van toenemend historisch bewustzijn nooit te legitimeren met de kwalificatie "authentiek". Toen de eerste, "authentiek" genoemde opnamen van barokmuziek op de markt kwamen, dacht menigeen nog dat daarmee het laatste woord op het gebied van de uitvoeringspraktijk van barokmuziek gesproken was. Intussen kun je in de goed gesorteerde vakhandel de meesterwerken uit de barok in tientallen historisch verantwoorde uitvoeringen beluisteren, waarvoor het woord

“authentiek” niet eens meer wordt gebruikt. Die interpretaties verschillen soms in hoge mate, zelfs als ze gebaseerd zijn op dezelfde bronnen. Een aansprekende uitvoering is communicatief en stoelt niet alleen op historisch onderzoek. Het gaat er om dat de musici hun materiaal leven inblazen, van adem voorzien. In het geval van bij uitstek spirituele muziek als het gregoriaans is dat misschien nog van groter belang dan in genres waarbij de musici achter hun instrument kunnen wegkruipen. Is het niet de taak van musici elke uitvoering, of het nu oude of nieuwe muziek betreft, als nieuw te laten klinken? Geen musicus wordt van zijn taak tot herscheppen ontslagen wanneer hij zich verschuilt achter historisch onderzoek.



Gedurende de gehele twintigste eeuw was, in het gregoriaans, de uitvoeringspraktijk van Solesmes normatief. Het uiteindelijke Vaticaanse fiat voor de methode van Dom Mocquereau schiep duidelijkheid. De methode was geformuleerd met een achterliggende educatieve bedoeling, ging uit van kundige dirigenten die met begrijpelijke gebaren hun koren instrueerden, en was daardoor zeer geschikt om koren van niet-professionele zangers relatief snel tot gave resultaten

te brengen. Het was geen wonder, dat deze aanpak zo ruim verbreid werd. Mocquereau werd naderhand door zijn eigen Benedictijner confraters van kanttekeningen voorzien. De semiologische aanpak van Dom Cardine is meer genuanceerd, en heeft geleid tot meer aandacht voor de afzonderlijke manuscripten. Het samenstellen van één versie op basis van verschillende bronnen spreekt niet langer vanzelf.

Tegen deze achtergrond is er de laatste jaren steeds meer ruimte gekomen voor verschillende interpretaties. Een belangrijke rol spelen zangers die zich in de wereld van de oude muziek bewegen zonder dat ze aan kerkelijke organen verbonden zijn. Het eigen onderzoek van de zangers stelt de norm, samen met hun eigen intuïtie aangaande het tot leven brengen van het repertoire. Via de compact disc zijn ze moeiteloos te vergelijken.

Intussen is het gregoriaans in de rooms-katholieke kerk al lang geen vanzelfsprekendheid meer. Het is overvleugeld door liturgische muziek in de volkstaal. Het werd voor sommigen een baken in de tijd van woelige veranderingen, voor anderen een verafschuwd symbool van een vervlogen tijdperk. Pas sinds korte tijd wordt het gregoriaans niet meer alleen vereenzelvigd met liturgische muziek voor een oudere generatie, maar ontdekt als een medium om op een onmodieuze manier de liturgie vorm te geven. Buiten de kerk is het gregoriaans plotseling ontdekt als een akoestisch medicijn tegen stress: oude opnamen van de monniken van Silos hebben het gregoriaans weer "salonfähig" gemaakt.

Veelkleurigheid

Het beeld van de uitvoeringspraktijk van het gregoriaans is veelkleurig. Marcel Pérès en zijn ensemble Organum ontleen hun materiaal aan verschillende late bronnen. Tijdens hun concerten, bijvoorbeeld op het Holland Festival Oude Muziek in Utrecht, en op hun talrijke cd's, laten zij gregoriaans horen in de gedaanten die het had aangenomen in de latere middeleeuwen, in de barok, of aan de periferie van Europa (Corsica). Langzaam, plechtig, soms aangevuld met geïmproviseerde meerstemmigheid, en gezongen met een stemgebruik dat eerder aan Griekse patriarchen dan aan westers bel canto herinnert.

Dominique Vellard en zijn ensemble Gilles Binchois, specialisten in middeleeuwse muziek, experimenteren in hun uitvoeringen van gregoriaans doordat zij de kerktoonsoorten hoorbaar willen maken. Gezien vanuit het perspectief van de gelijkzwevende stemming liggen de intervalsverhoudingen genuanceerder wanneer je, zoals Vellard doet, consequent de hexachordenleer benut. Elke kerktoon krijgt een eigen karakter, en wisselingen van kerktoon binnen één gezang krijgen daardoor een apart accent.

Semiologisch getinte uitvoeringen zijn ritmisch meer gedifferentieerd dan de

conventionele uit Solesmes, de taal krijgt een belangrijker rol. De Schola Gregoriana Pragensis uit Tsjechië en de Nova Schola Gregoriana uit Italië, niet alleen in Watou te gast maar ook op verschillende cd's te beluisteren, weten dit uitgangspunt met een vloeiende beweging te combineren. Wèl gaan deze, en de meeste andere koren, uit van de traditionele, romantische idealen voor wat betreft de koorklank: er mogen geen stemmen bovenuit klinken.



Iégor Reznikoff is in meerder opzichten een eenling. Hij beschouwt het gregoriaans als solistisch repertoire, en hij zingt het, al improviserend, telkens weer anders, afhankelijk van de akoestiek van de kerk waar hij zich bevindt. Consequent brengt hij de gedachte in praktijk, dat het leerzaam is, het oor te luisteren te leggen bij verre muziekculturen die misschien wel dezelfde historische wortels hebben als de onze, maar die zich in de tijd van de orale overlevering anders hebben ontwikkeld. Even leerzaam als het langs de weg van de documenten op zoek gaan naar de bronnen van de sacrale muziek. Steeds meer gaat Reznikoff er ook toe over, vanuit een gregoriaans vertrekpunt nieuwe, langere stukken te concipiëren. "Creations" noemt hij deze gezangen, die geen gregoriaans

in eigenlijke zin vormen, maar die daar niet alleen muzikaal maar vooral mentaal heel dicht bij staan.

Het ensemble Venance Fortunat wil onder leiding van Anne-Marie Deschamps de extase zoals die door bijvoorbeeld de gezangen van Hildegard von Bingen gesuggereerd wordt, hoorbaar te maken. Op een hele reeks cd's worden daartoe solistische en koristische uitvoeringen van gezangen uit verschillende bronnen afgewisseld.

De Schola Hungarica, waarin kinderstemmen met die van mannen en vrouwen alterneren, is via de compact disc te horen in een uitgebreide reeks van gezangen, soms uit Oosteuropese middeleeuwse bronnen. In ritmisch opzicht is deze uitvoering curieus, want aequalistisch, maar de frisse klank vergoedt veel.

Het gregoriaans in een nauw met Solesmes verwante uitvoeringspraktijk, maar dan met bescheiden orgelbegeleidingen, is nog altijd geliefd. Oude opnamen van de monniken van Clairvaux en uitvoeringen door de Benedictinessen van het eiland Wight vinden gretig aftrek, laatstgenoemde op een merk dat voornamelijk in *new age*-winkels wordt gedistribueerd. Liefhebbers van op de nieuwste voor-middeleeuwse inzichten stoelende uitvoeringen zullen hierin niets van hun gading vinden, maar anderen zullen de tekst achter op de cd's van de *Benedictine Nuns* graag onderschrijven: "a depth of devotion and peace that is almost unparalleled, a vibration that is tranquil yet uplifting".

In veel concerten met barokke orgelmuziek, bijvoorbeeld van Titelouze, Couperin of Grigny werden tot kortgeleden, orgelversetten voor hymnen en misdelen nog gealterneerd met gregoriaans in een Mocquereau-gedaante. Intussen wordt bij concerten en opnamen van dit repertoire dikwijls gebruik gemaakt van Franse koorboeken uit de barok, gebaseerd op de Medicæa-editie, en bewerkt of aangevuld door componisten als Dumont en Nivers. Wie recentere Franse orgelmuziek, zoals die van Tournemire of Duruflé, met gregoriaans wil combineren zal daartoe juist weer een Mocquereau-uitvoeringspraktijk moeten kiezen.

Het gregoriaans omvat niet zomaar één corpus van gezangen, uit te voeren volgens één principe. Het is de opdracht van hedendaagse beoefenaars van oude muziek, hun historisch bewustzijn te ontwikkelen, maar tegelijk is het hun plicht, het te relativiseren. In onze gevarieerde muziekpraktijk leiden er juist véle wegen naar Rome. Het zou de moeite waard zijn als er eens in een fraai ogende en klinkende kerk een festival werd georganiseerd waarop het gregoriaans in al zijn contrasterende verschijningsvormen ten uitvoer werd gebracht. Dat zou niet alleen boeiend zijn voor de leden van de vele voortreffelijke schola's en voor de kerkelijk meelevendenden, maar voor een breed publiek. Dat zo'n publiek er werkelijk is, lijdt geen twijfel. ■

'J'AVAIS FAIT DEUX LIVRES.'

Eugène Cardine, Joseph Pothier en André Mocquereau.

Joost van Gemert*

In zijn artikel *Dom Eugène Cardine (1905-1988)* vertelt Dom Jean Claire, *maître de chœur* van Solesmes, over een gesprek dat hij met Cardine voerde in diens laatste dagen. De betreffende passage luidt als volgt:

"Ik heb Dom Cardine op zijn ziekbed, aan het einde van een intense meditatie, tot mij horen zeggen: 'Ik had twee boeken gemaakt. Men heeft zich gestort op het eerste (de *Sémiologie*), zonder aandacht te schenken aan het tweede (*Première année*), terwijl dat werkelijk de basis van het geheel is'."¹

Cardine spreekt hier over de publikaties *Semiologia gregoriana* en *Primo anno di canto gregoriano*, beide het resultaat van zijn werk aan het Pontificio Istituto di Musica Sacra te Rome en daarom oorspronkelijk in het Italiaans verschenen in resp. 1968 en 1970. De *Semiologia gregoriana* maakte de opnieuw ontdekte facetten van de gregoriaanse expressie voor een breder publiek toegankelijk, en verschillende opnamen "volgens de nieuwste opvattingen" kwamen tot stand. Van een verbreiding in de liturgische praktijk was vooralsnog minder te merken: semiologisch gregoriaans zingen doe je niet van de ene dag op de andere, en de Mocquereau-stijl was zelf een gezaghebbend liturgisch gegeven geworden. Duidelijk was echter dat een publikatie van groot belang was verschenen.

In dit licht gezien kan de hierboven aangehaalde uitspraak van Cardine merkwaardig aandoen. Natuurlijk is het niet aannemelijk dat hij het belang van zijn werk wilde bagatelliseren. Wat Cardine wél wilde zeggen is door hemzelf verwoord in de laatste alinea van de *Praenotanda* (De aliquibus regulis in cantu servandis a Solesmensibus monachis propositis) bij het nieuwe *Liber Hymnarius*: "De in dit voorwoord gegeven aanwijzingen vloeien voort uit een volledige gelijkmaking van de gewijde tekst en de gregoriaanse melodie. Daarom voldoet degene die bij het zingen met ijver aandacht besteedt aan de Latijnse dictie, daardoor reeds aan de belangrijkste vereisten om het gregoriaans op de juiste wijze uit te voeren."²

Of, in de woorden van de in 1975 verschenen Franse vertaling *Première année de chant grégorien*:

* Joost van Gemert studeerde muzikwetenschap in Utrecht. Hij is als vakreferent voor muzikwetenschap en theater-, film- en televisiewetenschap verbonden aan de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht, en was lange tijd lid van het Utrechts Studenten Gregoriaans Koor.

"Het lijkt geen twijfel dat we de basis van het gregoriaanse ritme moeten zoeken in de hechte relatie tussen de melodieën en de Latijnse tekst. Het gregoriaans is inderdaad een muziek die wezenlijk vocaal is en, beter gezegd, een gezongen spreken."³

Cardine vond dus dat semiologisch gregoriaans zingen geen enkele zin heeft wanneer de zangers er zich niet voortdurend van bewust zijn dat een uitvoeringspraktijk op basis van de nieuwe inzichten met betrekking tot het gregoriaanse ritme geen doel op zichzelf is: een neum is immers niets anders dan de grafische weergave van een "gezongen spreken". Het getuigt van weinig inzicht om de pioniers van de semiologische gregoriaanse praktijk verwijten te maken, en dat is dan ook zeker niet de bedoeling van deze bijdrage. Wel van belang is het om ons, naar aanleiding van de bovenstaande uitspraken, te realiseren hoezeer Cardine het werk van Joseph Pothier en André Mocquereau voortzette. We zullen bepaalde aspecten van dit werk hiertoe wat nader onder de loep nemen.

Dom Joseph Pothier.

Pothiers beroemde publikatie *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* (1880) is het resultaat van ruim twintig jaar paleografisch werk en een dagelijkse gregoriaanse praktijk op basis van de intuïties van abt Guéranger. In dit boek stelt Pothier dat de ware gregoriaanse traditie niet verloren is gegaan: de overeenstemming die de oude bronnen van vóór de verval tijd op essentiële punten vertonen is een welsprekend bewijs dat deze de echte traditie vertegenwoordigen. Ook is hij tot de conclusie gekomen dat het gregoriaanse ritme een vrij ritme is:

"Het is gemakkelijk in te zien dat de tekens in de gregoriaanse notatie, zoals de traditie haar ons heeft overgeleverd, zeker niet voortdurend een waarde hebben die gelijk blijft en absoluut is. Integendeel, deze waarde varieert volgens de omstandigheden; en om haar te bepalen is het nodig om rekening te houden met de verschillende positie die de noten kunnen innemen ten opzichte van de grammaticale of muzikale frase."⁴

Nauwkeuriger wil Pothier bijna niet zijn:

"... dit vrije ritme wordt door de auteurs [sc. Quintilianus] *numerus oratorius* genoemd; een ritme dat aanwezig is in de spraak zonder dat het zich blootgeeft; men voelt het, het gehoor wordt er op aangename wijze door beroerd, maar men kan niet goed onder woorden brengen waaruit het bestaat ... Dit is dus het ritme dat karakteristiek is voor het gregoriaans en dat, zoals we zien, vooral berust op de wijze waarop de klanken of de lettergrepen zijn verdeeld en de

delen zich tot elkaar verhouden."⁵

Ook legt Pothier veel nadruk op het zingen aan de hand van een notatie waarin de neumen en hun groepering zo goed mogelijk worden weergegeven: alleen een dergelijke notatie kan waarborgen dat de melodische structuren in de uitvoering tot hun recht komen.

Naar het schijnt is abt Guéranger, die zoveel in gang heeft gezet, ook de inspirator van Pothiers opvattingen over het gregoriaanse ritme. Guéranger stelt in het voorwoord van de *Méthode raisonnée de plain-chant* van kanunnik Gontier (naar aanleiding van diens bezoeken aan Solesmes geschreven en verschenen te Le Mans in 1859) dat hij een goede uitvoeringspraktijk nog belangrijker vindt dan het zingen van gerestaureerde melodieën; hij doelt daarbij in het bijzonder op het verlaten van de alom in zwang zijnde metrische uitvoeringswijze van het gregoriaans. Gontier zelf formuleert als volgt:

"De regel die belangrijker is dan alle andere regels is dat, behalve bij de zuivere melodie, de zang een intelligent lezen is, goed geaccentueerd, met aandacht voor de prosodie, goed gefraseerd."⁶

Pothier tenslotte spreekt over de invloed die Guéranger had op de zangwijze van zijn monnikenkoor:

"... de vermaarde Abt was erin geslaagd om in zijn klooster aan de gregoriaanse melodieën een accentuering, een ritme te verlenen waarvan waarschijnlijk niemand zich eerder een voorstelling had kunnen maken."⁷

Hetgeen door Cardine in het *Liber Hymnarius* werd verwoord als uitgangspunt voor de gregoriaanse uitvoeringspraktijk, vinden we dus reeds in 1859, en opnieuw in 1880, met grote helderheid geformuleerd, overigens met het addertje van de "zuivere melodie" onder het gras: Mocquereau avant la lettre!

Wanneer we de hierboven geciteerde uitspraak van Pothier over het "nombre oratoire" lezen in samenhang met hoofdstuk 12 van *Les Mélodies grégoriennes* (*Observations pratiques sur la valeur diverse des notes ou des formules*), blijkt dat hij niet wilde stellen dat er in het geheel geen uitspraken over het gregoriaanse ritme mogelijk zijn. De *Observations pratiques...* bevatten concrete aanwijzingen over de uitvoeringspraktijk: we treffen hier relatief lange en relatief korte noten, pauzes, en zelfs trillers aan. Het wezenlijke van de hierboven geciteerde uitspraak is dat Pothier niet geloofde in een allesomvattende analytische theorie van het gregoriaanse ritme.

Dom André Mocquereau.

In het verband van deze bijdrage is de vraag relevant, in hoeverre het juist is om een tegenstelling te zien tussen Pothier en Cardine enerzijds en Mocquereau anderzijds. Het zou dwaas zijn, te ontkennen dat Mocquereau de pretentie had

een alomvattende theorie over het gregoriaanse ritme, ja zelfs over het ritme in het algemeen, te hebben gevonden. In de *Introduction* van *Le Nombre musical grégorien* spreekt hij daarover duidelijke taal. In eerste instantie zwaait hij Pothier lof toe:

"... wij hebben ingezien dat er goede gronden zijn voor de voornaamste regels voor de uitvoeringspraktijk die worden gegeven in de *Mélodies grégoriennes* van Dom J. Pothier. Bij het onderricht en in de praktijk is ons gebleken dat zij natuurlijk en waarachtig zijn, en leiden tot een religieus en esthetisch resultaat dat ook de meest halsstarrigen moeten erkennen."⁸

Mocquereau is echter tot de conclusie gekomen dat de regels voor de uitvoeringspraktijk, zoals Pothier die had opgesteld, onvoldoende zijn en verder ontwikkeld dienen te worden:

"... Het werd volstrekt duidelijk dat de ontoereikendheid van de regels voor de uitvoering van het muzikale spraakritme, en de gebrekkigheid van de neumennotatie, tenminste voor wat betreft de ritmische details, de voornaamste oorzaken waren van de moeilijkheden en de mislukkingen die zich hadden voorgedaan. Zodra de oorzaken van het kwaad bekend waren, waren ook de middelen tot herstel volledig aangewezen:

1. Het bepalen, preciseren en ontwikkelen van de theorie van het ritme, niet alleen in grote lijnen, maar ook, voorzover mogelijk, tot in de kleinste details;
2. Het vastleggen van dit ritme door middel van een duidelijke en nauwkeurige notatie, begrijpelijk voor onze eenvoudigste kinderen en plattelandszangers. Dit is het dubbele probleem waarvoor degene die zich op nuttige en praktische wijze wil bezighouden met het gregoriaanse ritme zich gesteld ziet."⁹

Le Nombre musical grégorien is gewijd aan deze twee doelstellingen, en we weten welke invloed de theorie van de "temps premier indivisible" en de opdeling van de melodie in groepen van twee en drie tonen heeft gehad.

In navolging van Pothier stelde Cardine dat er geen "zuiver theoretisch, a priori geldig en absoluut ritme" ("rythme purement théorique, a priori et absolu") in het gregoriaans bestaat: "... het ritme ontstaat slechts in de symbiose van tekst en melodie, en, nauwkeuriger, van lettergreep en klank."

Cardine kwam vanuit deze opvatting tot zijn concept van gemiddelde lettergreepwaarde (temps syllabique normal), toegenomen lettergreepwaarde (temps syllabique élargi) en verminderde lettergreepwaarde (temps syllabique plus fluide), en merkte daarbij op: "Deze verscheidenheid van "basisduur" tussen de lettergrepen kan nog groter zijn."¹⁰

Gezien het feit dat dit aspect onmiddellijk in het oog springt wanneer men Moc-

quereau en Cardine tegenover elkaar stelt, is het begrijpelijk dat zij vaak als tegenpolen worden gezien. Dit effect wordt versterkt doordat Mocquereau heel duidelijk is in zijn uitspraken over de soevereiniteit van de melodie:

"Vanwege het belang dat wij hebben gehecht aan de studie van de afzonderlijke woorden, zou men kunnen denken dat de gregoriaanse melodie erop gericht is nauwkeurig de melodische, dynamische, kwantitatieve en ritmische gang van elk woord te volgen, en er met aandacht voor waakt om zich nooit daarvan los te maken; dit zou een verkeerde interpretatie zijn. De muziek is een te edele dame, zij is zich te zeer bewust van haar onafhankelijkheid en haar macht om zichzelf voortdurend tot een dergelijke dienstbaarheid te verplichten. Zij weet dat haar eigen middelen die van het kale woord op oneindige wijze overtreffen in aantal, in verscheidenheid, in kracht, en in schoonheid; zij behoudt zich het recht voor deze naar believen te gebruiken, niet tot schade, maar tot voordeel van de tekst: zij verheldert de betekenis, verdiept het gevoel, en doet de lering doordringen tot in het diepst van de zielen."¹¹

De vraag is echter of er niet, ten dele, sprake is van een schijntegenstelling. Om met het slot van het voorafgaande citaat te beginnen: Mocquereau stelt natuurlijk volkomen terecht dat het probleem van het primaat van de tekst, dan wel van de melodie, nauwelijks een probleem is, omdat alle melodieën uiteindelijk door hun (oorspronkelijke) tekst zijn geïnspireerd. Cardine verschilt hierin niet met hem van mening en doet dit aspect in *Première année de chant grégorien* in weinig woorden af:

"Zelfs wanneer zij [sc. de melodie] in de melismatische stukken meer versierd is en zich "voor zichzelf" lijkt te ontwikkelen, dient zij in werkelijkheid toch de tekst, maar op een dieper niveau."¹²

Maar ook met betrekking tot specifieke aspecten is het goed om wat nauwkeuriger naar Mocquereau te luisteren. We zullen daartoe stilstaan bij de "temps premier indivisible", bij de opmerkingen over de neumennotatie, en bij de begrippen "élan" en "repos". Tenslotte zullen we kort aandacht besteden aan de theorie van de *ictus*.

Temps premier indivisible en temps syllabiques.

Ontegenzeggelijk bestaat er een principieel verschil tussen de abstracte "temps premier indivisible" (eerste ondeelbare tijdswaarde) van Mocquereau en de reëel bestaande "temps syllabiques" (lettergreepwaarden) van Cardine. Dit neemt niet weg dat Mocquereau op vele plaatsen in *Le Nombre musical grégorien* probeert het concept van de "temps premier indivisible" wat te nuanceren, en zelfs, het

in verbinding te brengen met de lettergreep. De eerste poging daartoe vinden we al in het begin van het première partie (paragrafen 32, 34 en 35):

"32. - Duur van de enkelvoudige tijdswaarde. - De duur van de enkelvoudige tijdswaarde heeft niets absoluuts: zij hangt af van de algemene beweging van de frase, van het karakter van het stuk. In de moderne muziek ondergaat deze duur aanmerkelijke wijzigingen; maar in het gregoriaans, het nauwkeurig afgebakende onderwerp van onze studie, kan het gezongen woord dat haar vergezelt altijd helpen bij het bepalen van haar gewone en gemiddelde waarde. De eerste tijdsduur heeft daar de waarde van de normale duur van een korte Latijnse lettergreep in het metrische taalgebruik (poëzie of proza); en van een gewone lettergreep in het ritmische of tonische taalgebruik.

[...]

34. - Verkorte enkelvoudige tijdswaarde. - In werkelijkheid kan de enkelvoudige tijdswaarde tijdens het melodische en ritmische verloop van een frase wat verkort worden, maar zonder dat er sprake is van een deling.

35. - Verlengde enkelvoudige tijdswaarde. - In dezelfde omstandigheden kan zij ook enigszins verlengd worden, maar zonder de duur van twee tijdseenheden in beslag te nemen."¹³

In de paragrafen 207 en 208 van het deuxième partie vinden we een bijzonder duidelijke illustratie van Mocquereaus innerlijke worsteling:

"207. - Deze tendens van de metrische prosodie om in de praktijk de vrije houding van het gewone taalgebruik over te nemen wordt teruggevonden in het gregoriaanse ritme met een vrijheid en een soepelheid die nog groter zijn en nog vaker voorkomen. De gegevens die op dit punt worden verschaft door de neumennotatie en door de invloed van de liturgische teksten op de melodieën zullen de enigszins beknopte aanwijzingen van de middeleeuwse theoretici aanvullen.

208. - Maar toch is het juist om te stellen dat twee tijdsduren ten grondslag liggen aan het gregoriaanse ritme: de enkelvoudige tijdswaarde en de samengestelde dubbele tijdswaarde of tweevoudige tijdswaarde (I. 38), waarop eveneens de gehele antieke melodiek gebaseerd is."¹⁴

In paragraaf 208 gebruikt de auteur het argument van de "antieke melodiek", dat voortdurend centraal staat in zijn bewijsvoering. Deze bewijsvoering is wellicht karakteristiek voor een tijd waarin de Kerk van Rome vooral in de belangstelling stond als hoedster van de antieke beschaving. Mocquereau besteedt wel aandacht aan de door de Masoreten (joodse bijbelgeleerden) gegeven voorschriften met betrekking tot de accentuering van het Hebreeuws, maar uitsluitend in verband met de vraag of deze enig licht kunnen werpen op de accentuering van

Hebreeuwse woorden in het gregoriaans. Hij spreekt niet over de synagogale wortels van de oudchristelijke liturgische muziek.

Neumennotatie.

We zien dat Mocquereau in paragraaf 207 aan de "notation neumatique" refereert. Inderdaad zijn enige hoofdstukken van het 2e partie van *Le Nombre musical grégorien* gewijd aan de studie van neumen en "signes rythmiques" (episemata en litterae significativae). Mocquereau spreekt in deze hoofdstukken o.a. over de nuanceringen die op basis van de verschillende vormgeving van de neumen, van toevoegingen aan neumen (episemata) en van de "lettres significatives Romaniennes" moeten worden toegepast. Systeemdwang is daarbij niet aan de orde: nadat de auteur heeft uitgeweid over het feit dat een episema kan leiden tot verschillende gradaties van verlenging, vervolgt hij:

"Deze observatie is overigens van toepassing op alle ritmische tekens, wijzigingen of toevoegingen, letters of tekens. De reden daarvoor is dat het teken, net als de neum zelf, onderworpen is aan regels die met zijn omgeving te maken hebben. De noot waarmee het teken is verbonden, de plaats die het teken binnen de neum inneemt, de relatie van die neum tot de tekst, het ritme, de beweging en de expressie van de muzikale frase, het zijn allemaal omstandigheden die de waarde ervan vermeerderen of verminderen."¹⁵

In paragraaf 97 roept Mocquereau zichzelf weer tot de orde:

"... Zowel in de gregoriaanse als in de moderne kunst verandert de basiswaarde van de noten en de ritmen in geen enkel opzicht door deze wijzigingen van de normale beweging; zij geven uitsluitend meer levendigheid en bezieling aan de frase."¹⁶

Nu is natuurlijk de vraag wat dan de "basiswaarde" is. Men krijgt het idee dat Mocquereau er uiteindelijk zelf ook niet meer is uitgekomen. Het is de verdienste van Cardine de consequentie getrokken te hebben van het loslaten van de abstracte "eerste ondeelbare tijdswaarde" (temps premier indivisible), een consequentie die Mocquereau wellicht voorvoeld heeft.

Élan-repos.

Na de eerste twee hoofdstukken van *Première année de chant grégorien*, waarin door Cardine een aantal fundamentele kwesties over de gregoriaanse notatie, de modi en de psalmtönen worden uiteengezet, volgt een derde hoofdstuk, getiteld *Rythme du chant grégorien*. Cardine stelt hier onder meer dat het wezen van dit ritme is "d'être relation d'un élan à un repos", en herneemt daarmee een begrip-

penpaar uit *Le Nombre musical grégorien*.¹⁷

Het feit dat Mocquereau de antieke termen *arsis* en *thesis* heeft geïnterpreteerd als "élan" en "repos" en heeft gesteld dat zij de basiselementen van het gregoriaanse ritme zijn, is misschien wel zijn belangrijkste bijdrage aan de herleving van het gregoriaans geweest. Dat we de uitwerking van het concept in de theorie van het klein ritme niet meer kunnen aanvaarden doet daaraan niets af. De gregoriaanse uitvoeringspraktijk is door deze interpretatie ontgaan van elke *a priori*-notie van zwaarte en sterkte, en met voldoening stelt Mocquereau vast dat Hugo Riemann de vervanging van zijn eigen termen "leicht" en "schwer" door de genoemde termen toejuicht.¹⁸ We kunnen ons nauwelijks meer voorstellen hoe erg het geweest moet zijn om "plainchant" te horen: de uitspraak van Choron uit 1825 over de "voix sourdes et sépulcrales des chantres"¹⁹ spreekt boekdelen. Ook op dit punt is het duidelijk dat Cardine het werk van zijn voorgangers wenste voort te zetten.

Cardine zet uiteen dat de begrippen *élan* en *repos* op verschillende niveaus functioneren: op het niveau van het woord, van de "incise", van de "phrase", en van de gehele gregoriaanse compositie. De rol van het ritme is "essentiellement unificateur", en deze eenheid wordt bewerkstelligd door het accent, dat "verbal, mélodique ou mélodico-verbal" kan zijn.²⁰ We zien hier in enige zinnen een groot deel van het 839 bladzijden tellende *Troisième Partie* van *Le Nombre musical grégorien* samengevat, waarbij natuurlijk wel een wezenlijk verschil is dat Mocquereau zijn ritmische systeem overeind moest houden en daardoor gedwongen was de voorrang te geven aan een uitvoeringspraktijk waarin de melodische structuur volgens zijn opvattingen gehoord kan worden.

Mocquereaus "systeemdwang".

Het aspect van de *ictus*-plaatsing heeft een buitenproportioneel aandeel gekregen in de perceptie van *Le Nombre musical grégorien*. Nu is dat wel de eigen schuld van de auteur: zeer veel bladzijden zijn immers door hem gewijd aan oefeningen die tot doel hebben het systeem van groepen van twee en drie toe te passen in allerlei situaties, en op spitsvondige wijze de ongerijmdheden tussen dit systeem en de structuur van melodie en tekst weg te nemen. Deze systeemdwang is echter in wezen een ondergeschikt aspect van Mocquereaus opvattingen. Ze komt ongetwijfeld voort uit een oprechte bezorgdheid over de restauratie van het gregoriaans als volkszang: wat dit betreft spreekt het hierboven gegeven citaat²¹ boekdelen. Lezing van *Le Nombre musical grégorien* maakt duidelijk hoezeer de auteur met dit aspect heeft geworsteld. Het omvangrijke werk (drie "parties" in twee "tomes", tezamen een kleine dertienhonderd pagina's) is vooral een reusachtige en soms wanhopige bewijsvoering voor de "temps premier

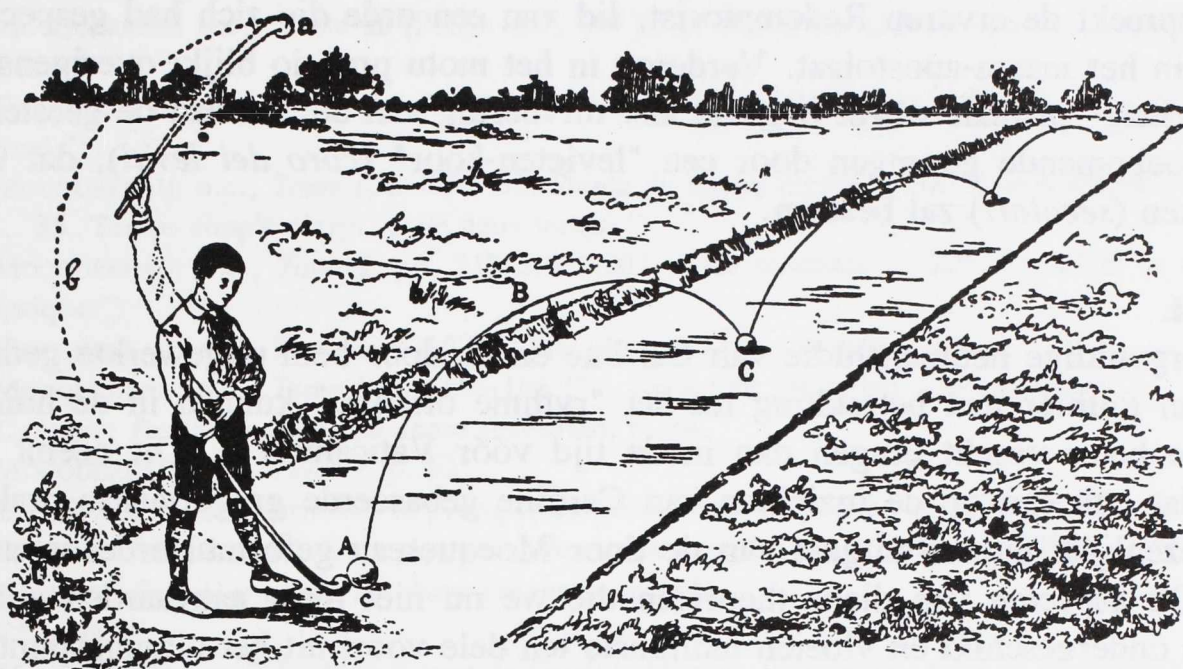


Fig. 117

Afbeelding uit *Le nombre musical*.

indivisible" en de op basis daarvan opgebouwde theorie met betrekking tot het ritme. Het daaronder liggende axioma is dat het gregoriaans door zeer velen gezongen moet worden: er zijn verschillende plaatsen waar deze aap uit de mouw komt, zoals er ook verschillende plaatsen zijn waar Mocquereaus eigen twijfels aan de oppervlakte verschijnen.

Het motu proprio *Tra le sollecitudini* (1904) had inderdaad expliciet gesproken over het gregoriaans als volkszang, en dat was een aspect dat nog niet zo uitdrukkelijk door de kerkelijke autoriteit was verwoord in de dagen van Pothiers *Les Mélodies grégoriennes*. De Nederlandse vertaling door pater Lambert Voncken C.S.R. bevat de volgende passage:

"In 't bijzonder zorg men, den Gregoriaanschen zang weder in het gebruik des volks te herstellen, opdat de geloovigen opnieuw een meer werkzaam aandeel nemen in de kerkelijke diensten, gelijk dit eertijds de gewoonte was."

Voncken heeft hierbij een interessante voetnoot geplaatst, die niet voorkomt in het Italiaanse origineel, en waarin het dilemma van het gregoriaans als volkszang wordt blootgelegd:

"... Inderdaad zijn er verschillende Gregoriaansche gezangen, die door hun recitatieve of syllabische en rythmische compositie zich als volkszangen doen kennen (psalmen, cantica en hymnen der Vespers, sequentia's en symbolum der H. Mis)."²²

Hier spreekt de ervaren Redemptorist, lid van een orde die zich had gespecialiseerd in het massa-apostolaat. Verderop in het *motu proprio* blijkt overigens dat "volkszang" primair wordt opgevat als: uitvoering van de niet aan de geestelijkheid toekomende gezangen door een "levieten-koor" (*coro dei leviti*), dat vaak uit leken (*secolari*) zal bestaan.

Besluit.

De zorgvuldige neumenstudie van Cardine en de door hem uitgewerkte gedachten van Pothier met betrekking tot het "rythme oratoire" kunnen in de huidige situatie beter vrucht dragen dan in de tijd vóór Vaticanum II. Dit neemt niet weg dat ook een op de inzichten van Cardine gebaseerde gregoriaanse praktijk op wezenlijke punten uitgaat van de door Mocquereau geformuleerde opvattingen. De aspecten van diens theorieën die we nu niet meer aanvaarden zijn in wezen ondergeschikt en vloeien tenminste ten dele voort uit het uitgangspunt dat het gregoriaans volkszang dient te zijn. Het wezenlijke verschil tussen Cardine en Pothier enerzijds en Mocquereau anderzijds is misschien dat eerstgenoemden geen systeem hebben gebouwd: voor hen was immers de noodzaak om een virtuoos repertoire tot volkszang te maken niet aanwezig. ■

NOTEN:

1. DOM JEAN CLAIRE: *Dom Eugène Cardine (1905-1988)*, in: *Études grégoriennes*, XXIII (1989), p. 21 ("J'ai entendu ... la base de tout.")
2. *Antiphonale Romanum secundum Liturgiam Horarum ordinemque cantus Officii dispositum a Solesmensibus monachis praeparatum. Tomus alter: Liber Hymnarius cum invitatoriis & aliquibus responsoriis* (Solesmes, 1983), p. xvi ("Huius prooemii ... exsequendam.")
3. DOM EUGÈNE CARDINE: *Première année de chant grégorien* (Solesmes, 1975), p. 33 ("A n'en pas douter ... une parole chantée.")
4. DOM JOSEPH POTHIER: *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* (heruitgave Parijs, 1980), p. 199 ("Il est facile ... phrase musicale.")
5. POTHIER: o.c., p. 228 ("... ce nombre est celui ... sont proportionnées.")
6. Geciteerd door Claire, l.c. ("La règle ... bien phrasée.")
7. POTHIER: o.c., p. 28 ("... l'illustre Abbé ... ne semblait soupçonner.")
8. DOM ANDRÉ MOCQUEREAU: *Le Nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne, théorie et pratique, Tome I* (Rome etc., 1908), p. 6: "... nous avons pu connaître ... sont obligés d'avouer."
9. MOCQUEREAU: o.c., *Tome I*, pp. 6-7 ("... nous avons pu connaître ... obligés d'avouer. ... Il devenait évident ... utile et pratique.")
10. DOM EUGÈNE CARDINE: *Sémiologie grégorienne* (Solesmes, 1970), p. 10 ("Il n'existe pas ... davantage encore.") De begrippen gemiddeld, toegenomen en verminderd worden gebezigd door dr. A. Vernooij in *Het Gregoriaans. Basis cursus* (Utrecht 1993), p. 98. Deze uitgave is een vertaling van *Il Canto Gregoriano, Corso Fondamentale*, door Alberto Turco (Rome 1987).

11. MOCQUEREAU: o.c., *Tome II* (Parijs etc., 1927), p. 277 ("On pourrait croire ... au fond des âmes.")
12. CARDINE: *Première année de chant grégorien*, p. 33 ("Même lorsqu'elle ... niveau plus profond.")
13. MOCQUEREAU: o.c., *Tome I*, p. 37 ("32. Durée du temps simple ... 34. Temps simple condensé ... 35. Temps simple élargi ... de deux temps.")
14. MOCQUEREAU: o.c., *Tome I*, pp. 212-213 ("207. Cette tendance ... 208. Toutefois ... mélodie antique.")
15. MOCQUEREAU: o.c., *Tome I*, p. 162 ("Cette observation ... la valeur.")
16. MOCQUEREAU: o.c., *Tome I*, pp. 165-166 ("... Dans l'art grégorien ... d'animation.")
17. CARDINE: *Première année de chant grégorien*, p. 34.
18. MOCQUEREAU: o.c., *Tome I*, p. 52.
19. Zie: WALLON, S.: *Notes sur la pratique du plain-chant en France de 1750 à 1850 environ*, in: *Divini cultus splendori. Liber festivus in honorem Joseph Lennards* (Rome, 1980), p. 414.
20. CARDINE: *Première année de chant grégorien*, p. 34.
21. Cf. noot 9.
22. *Motu Proprio van Z.H. Pius X over de Gewijde Muziek. Italiaansche tekst en Hollandsche vertaling, bewerkt en met ophelderende aantekeningen ... door Lambert Voncken C. SS. R.* (Leiden, 1904), pp. 13-15.



Dit artikel mag gaan over de persoonlijke ervaringen, welke ik als student aan het *Pontificio Istituto di Musica Sacra* in Rome heb gehad met onze professor in Semiologie van het gregoriaans: Eugène Cardine. Het waren indrukken, die mij voor het verdere leven zijn bijgebleven, niet alleen omwille van die aardige, goede en vriendelijke "padre" Cardine, maar vooral om de diepgang en bevologenheid waarmee hij zijn vak heeft uitgeoefend, vooral ook tijdens de colleges. Ik was aan het Istituto ingeschreven van 1965 tot en met 1969 en heb dus ook nog de laatste zitting van het Tweede Vaticaans Concilie meegemaakt, waarvoor Cardine veel werk heeft verzet als lid van de *Commissio Praeparatoria* van de Sectie Liturgie en (na afloop van het Concilie) als "relator" van de groep *de libris Cantus liturgici revidendis et edendis*. Zo heb ik nog levendig de slotzitting voor de geest: stelt U zich voor: een plechtige processie van meer dan tweeduizend bisschoppen, allemaal in witte koorkap en op het hoofd zo'n hoge romeinse mijter: het was een (vergeef me!) *ku klux* clan-achtig gebeuren, een Fellini-film waardig.

Het tamelijk onooglijk Pauselijk Muziekinstituut bevond zich in onze tijd nog midden in de stad, vlak bij de Piazza Navona, aan het plein van de St. Augustinuskerk, waar behalve het graf van Augustinus' moeder, de H. Monica, vooral het beeld van de *Madonna del parto* druk vereerd wordt door Romeinse mannen, die komen bidden voor een spoedige aanstaande bevalling van hun vrouw. Het Instituut was veel te klein en het was altijd behelpen met de ruimte. In mijn laatste jaren werd er daarom een gedeelte van het aangrenzende Palazzo Apollinare bij getrokken, een overigens muzikaal zeer waardige plaats, omdat in de 16e eeuw de componist Da Vittoria (De Victoria) er had gewerkt. Het Instituut had één mooie zaal, waar het 111 registers grote (elektrische) orgel van de firma Mascioni stond opgesteld, geschonken (het stond er met grote letters op, ter eeuwige herinnering) door de Amerikaanse Justine Ward.

Cardine kwam steeds met de bus. Hij woonde namelijk een eindje buiten de stad in het klooster San Girolamo, waar medebroeders Benedictijnen in opdracht van het Vaticaan jarenlang werkten aan de herziening van de Vulgaat-vertaling van de Bijbel. Hij was daar uiteraard rector cantus en zal ook wel veel voorgezongen hebben. Dat had hij immers in vroegere jaren ook in zijn moederabdij van Solesmes gedaan. Cardine kon goed zingen. Hij had een wat frêle hoge tenorstem, die in de hoogte enigszins vibreerde. Zijn stemgebruik is altijd een beetje Solemniaans gebleven. Naast zijn professoraat gaf Cardine in mijn tijd ook gregoriaanse theorie en praktijk aan het klooster San Anselmo op de Aventijn (vlak



bij ons Nederlands College), waar benedictijner studenten from all the world (vooral uit Duitsland) hun thuishaven hadden. Ik ben daar op zondagmorgen vaak wezen luisteren naar de uitstekende gregoriaanse zang. San Girolamo zelf was mij te ver weg. Ook gaf Cardine nog gregoriaanse praktijk aan het Collegium Germanicum (een Duits instituut in het Vaticaan) en op cursussen van de Associazione Italiana di S. Cecilia (= de Italiaanse St. Gregoriusvereniging). Na mijn tijd werd de zetel van het muziekinstituut van de binnenstad verplaatst naar hetzelfde S.Girolamo, waar Cardine had gewoond en waar de Benedictijnen waren weggegaan toen het werk aan de Vulgaatvertaling was geklaard.

Het gregoriaanse onderwijs zat bij Cardine's komst (benoemd in 1952) op het Pontificio Istituto danig in de versukkeling. Ik kan daar niet te zeer op ingaan, maar het had te maken met vastgeroeste tradities, waarop nieuwe ontwikkelingen lange tijd moeilijk vat konden krijgen. In mijn tijd (dus vanaf 1965) waren er twee professoren voor het gregoriaans, een voor de bijvakken (theorie en praktijk) en een voor de paleografie (Cardine). De twee heren waren elkaars tegenpolen wat betreft de visie op het gregoriaans. In hun voor ons zichtbare onderlinge contact (vooral bij examens) openbaarde zich de grote mens Cardine, die altijd "heer" bleef, beminnelijk en welwillend. Ik heb steeds gedacht persoonlijk aan deze welwillendheid de voldoende te danken te hebben bij mijn afsluitende examen gregoriaanse directie, nadat ik de *communio Ultimo* waarlijk allerbelabberst (dacht ik) had gedirigeerd. Ik leg uit, waarom mij op het examen zo'n gemakkelijk stuk ter directie werd opgedragen. Het tekent én het niet zo hoge peil der directielessen van Cardine's collega én diens vermogen om grappig te zijn. Ik was namelijk de laatste kandidaat van een lange examendag en dus werd het *ultimo¹ in festivitatis die* naar de eerste woorden van die *communio*.

De colleges paleografie-semiologie van Cardine waren een feest. Ik heb bij hem nooit de semiologie als hoofdvak gestudeerd zoals bijvoorbeeld wel Dr. F. Kurris, die daarnaast tevens orgel deed bij Ferruccio Vignanelli. Andere "grote" semiologieleerlingen uit mijn tijd waren Godehard Joppich, Rupert Fischer en Johannes Berchmans Göschl. Naast mijn hoofdvakken "composizione sacra" en piano (aan het S.Cecilia-conservatorium) volgde ik bij Cardine drie jaar lang semiologie als bijvak. Ik noemde zijn colleges een feest om de bevlogenheid waarmee hij doceerde. In plaats van doceren kan ik beter spreken van het iedere les opnieuw een tipje oplichten van de sluier, die zo lang over de ware gedaante van het gregoriaans had gelegen. Het was een genade Gods in Cardine een man te mogen meemaken, die aan het begin van ieder college als het ware stond te

trappelen om weer verder te mogen gaan met de materie waar zijn leven letterlijk van af hing! Hij was ondanks zijn zeer Franse uitspraak van het Italiaans heel duidelijk te volgen om zijn vermogen ons vóór te zijn in het opsporen van eventuele problemen, om de vele herhalingen en het steeds op nieuwe manier uitleggen van pas aangesneden zaken. Hij liep tijdens het spreken altijd heen en weer voor in de collegezaal (het aantal studenten was meestal ongeveer 20) en schreef zo ongeveer ieder half uur het bord helemaal vol.

Om zijn manier van college geven nader te omschrijven citeer ik graag uit de twee artikelen die Dr. F. Kurris over hem schreef in het Gregoriusblad. Vooral in het tweede gedeelte geeft Kurris een beeld van de mens Cardine:

"Het onderwijs van Cardine is heel apart: ogenschijnlijk zonder methode leidt hij zijn studenten binnen in de wereld van de handschriften en de rijkdom van de grafische tekens. Zijn devies is: kijken wat er staat, zoeken naar vergelijkbare passages, onderzoeken van de vaste formules, confronteren met schijnbare contradicties, observeren van de grafieken tot in hun kleinste onderscheidingen. Zijn waarschuwing is: neem niet te vroeg een standpunt in en wees voorzichtig met voorbarige conclusies. Gewaarschuwd door het verleden is Cardine afkerig van elke vorm van systematisering of methode....Als de schrijver van hetzelfde handschrift gebruik maakt van meerdere tekens en wel op consequente wijze, moet daar een bedoeling achter zitten. Cardine geeft als voorbeeld de torculus die in de schrijfschool van Sankt Gallen op minstens twaalf verschillende manieren is genoteerd".²

"Dag en nacht was hij bezig vanuit een diepe verwondering over de veelduidige betekenis van de muziektokens in de diverse schrijfscholen der middeleeuwen. Steeds ging het hem niet zozeer om de kennis als wel om de toegang tot de levende muziekpraktijk...Cardine heeft zich altijd verzet tegen het a priori van degenen die een omlijnde methode nastreefden. Dat betekende vaak miskenning en zelfs verguizing door de kring van de oude Solesmes-aanhangers. Hij had een grondige afkeer van het absoluut stellen van welk systeem dan ook....Zijn bemoediging en ondersteuning, zijn vriendelijke maar soms meedogenloze precisie in het afwegen van de duiding der gegevens, zijn hoffelijkheid tegelijkertijd in zijn kritiek en het vermogen om het inzicht bij de ander te laten rijpen...Père Cardine heeft velen onder ons deze gave van verwondering, ook voor de spirituele betekenis van het gregoriaans teruggeschonken...Want Eugène Cardine was een vroom mens, een monnik in hart en nieren die zijn arbeid beleefde als dienst aan God en zijn medemensen. Zijn volle dienstbaarheid en zijn blijmoedig optreden en geloof zijn daarvan de tekenen geweest."³

Cardine had in het door hemzelf opgezette vak der semiologie in de loop der jaren al improviserend systematiek gebracht. Het belangrijkste moment van ordening mocht ik meemaken. Dat was toen in 1968 zijn *Semiologia Gregoriana* uitkwam, het handboek dat wij allen kennen via de Nederlandse vertaling van een paar jaar geleden. Natuurlijk staat het op de naam van Cardine, maar idee, tekst en zelfs uitgave (op naam van het Istituto) waren van leerling Godehard Joppich, bij wie systematiek en organisatievermogen in het bloed zat en is blijven zitten. De eerste uitgave (in het Italiaans; pas later werd het boek in het Frans vertaald) heeft dan ook als ondertitel 'Aantekeningen, verzameld in de colleges van Dom Eugène Cardine'. De muziekvoorbeelden in het boek waren verzameld en verzorgd door mede-student Rupert Fischer.

De wordingsgeschiedenis van de *Semiologia* bevat een voorbeeld van Cardine's voorzichtigheid bij het trekken van conclusies over de geldigheid van een bepaald fenomeen. Ik herinner mij nog heel goed hoe hij ons eens helder en duidelijk de wet van de *coupure pneumatique* had uitgelegd. Hij had zijn zeer zorgvuldig afgewogen theorie nog niet zo lang geleden aan het papier toevertrouwd: er werden aparte blaadjes over uitgereikt. Het formuleren van deze wet is dé basis van Cardine's semiologie. Welnu, toen hij ons in 1968 "met alle voorzichtigheid" die wet uitlegde (*coupure initial* en *coupure final*) bleef hij er op wijzen dat hij er eigenlijk nog veel meer op moest studeren. Officieel kwam hij pas jaren later met de coupure-regels naar buiten, zoals onder meer in het *Bollettino* (III, 2, 1978) van het internationaal genootschap tot bestudering van het gregoriaans (AISCGRE). En dat allemaal nadat hij er al in de *Révue Grégorien* van 1952⁴ een groot artikel aan had gewijd. De coupure pneumatique is de basis van de semiologie. Even belangrijk is mijns inziens Cardine's andere "wet", namelijk die van de *valeur syllabique* der noten.

We hadden uiteraard nog een handboek, namelijk het Graduale. Dat was niet het *Graduale Triplex* - dat kwam pas in 1979 - maar het *Graduel Neumé*, dat wonderlijke boek van Cardine zelf. Ook de verschijning daarvan in 1966 heb ik mogen meemaken. Het Graduel Neumé is het resultaat van Cardine's jarenlange gewoonte om in het door hem gebruikte Graduale (de Vaticana van 1908 met de later toegevoegde ritmische tekens van Solesmes) persoonlijk de neumen van Sankt Gallen boven de zangbalk te zetten. Het gaat hierbij dus niet om telkens één bepaald handschrift zoals in het Triplex. Daarnaast werden de stukken in de loop der jaren in de marge door Cardine voorzien van talloze aantekeningen, parallellismen en analogieën, waardoor het boek een ware goudmijn is geworden voor verder onderzoek. Tenslotte tekende hij aan het begin van een stuk aan of het in Hesbert's *Antiphonale Missarum Sextuplex* (1935) voorkomt en of het stuk dus oud is of niet. Het Graduel Neumé is de fotokopie van Cardine's boek.

+237 38 S. Stephani Protomartyris.

num le- vi- tam, ple- num fi- [de] et

[f. 161] 281 356 40 [41] Spi- ri- tu Sancto : quem la- pi- da- vé-

362 84 76 43 240(12) 42 unt Judaé- i o- rā- tem, et di- cē- tem : Dó- mi-

103 144 [22] 346 104 250 ne Je- su, ác- ci- pe spi- ri-

+225 +583

{[51] tum me- um, alle- jú- ja

+595 Comm. S. 8. U

+128 +413 de- o cae- los a- pē- tos, et Je- sum stan- tem

a dex- tris vir- tú- tis De- i : Dó- mi- ne Je- su, ácci-

pe spi- ri- tum me- um, et ne stá- tu- as il- lis hoc pec-

cá- tum, qui- a nésci- unt quid fá- ci- unt.

Offertorium Elegerunt apostoli Stephanum (Graduel Neumé)

Het bewijst zijn buitengewone kennis van het repertoire tot in de kleinste aspecten en geheimen. Zie in het voorbeeld⁵ in de marge van de pagina een behandeling via verwijzingen van de drie elkaar opvolgende pes-quadrati boven het woord 'lapidaverunt' (= 'zij stenigden'; zie het tweede systeem van boven). Het is overduidelijk, dat de waarde van dit boek geenszins verminderd is door de komst van het Graduale Triplex. Het Triplex is om het citeren van een heel stuk uit steeds één handschrift van hogere officieel-wetenschappelijke waarde. Cardine had al bij voorbaat een antwoord op dit soort toekomstige bezwaren tegen zijn Graduel Neumé door in het *Avertissement* daarvan te schrijven "On voit ainsi que ce qui est perdu au point de vue critique est largement compensé au point de vue pratique".⁶

In 1970 was Cardine zover, dat hij zijn lesplan voor een driejarige basisopleiding gregoriaans op papier zette.⁷ Hij had dit plan bij ons in de colleges min of meer gevolgd. Het eerste jaar werd vooral besteed aan de basisgegevens omtrent notatie en modaliteit en vervolgens aan de verhouding woord-toon, gezien vanuit het geheel van het stuk en vooral het ritme. Het tweede jaar was in zijn geheel voor de studie van de neumatische tekens aan de hand van de *Semiologia*. In het derde jaar kwam tenslotte de synthese tussen woord en neum aan bod, welke rechtstreeks uitmondde in uitvoering en directie.

De praktijk van de directie kregen wij niet van hem, maar van zijn collega. Dat was nu eenmaal al jaren zo. Achteraf gezien ben ik daar niet echt rouwig om. Dirigeren was niet Cardine's sterkste kant, terwijl het het enige was wat zijn collega aan het Istituto waarlijk uitstekend verstond. De directie van het gregoriaans maakt geen onderdeel uit van de semiologie. Persoonlijk heb ik bijvoorbeeld in Solesmes Dom. Jean Claire nooit echt zien dirigeren. Hij deed het heel summier, met zijn boek in beide handen. Op dit terrein gaan ook de semiologen ieder hun eigen weg. Overigens was Cardine als dirigent het voorbeeld van het primaire gegeven, dat een dirigent behalve met zijn handen vooral spreekt met zijn lichaamstaal en persoonlijke uitstraling. In dit opzicht was Cardine een groot dirigent. Misschien is het niet zó merkwaardig, dat de directiepraktijk in de gregoriaanse wetenschap op de achtergrond is gebleven: de dirigent, zoals wij die nu kennen, is een figuur van ver na de bloeiperiode van het gregoriaans.

Ter informatie sluit ik af met enkele biografische gegevens en een laatste opmerking. Ik ontleende veel data aan *Ut mens concordet voci*.⁸ Cardine werd op 11 april 1905 geboren in Courseulles-sur-mer (Calvados). De familie verhuisde in 1911 naar Asnelles-sur-mer (Calvados). In 1915 ging de jonge Eugène naar het Collège Sainte-Marie in Caen. In 1918 moest hij zijn studie wegens een

longaandoening drie jaar onderbreken. In 1922 zien we hem naar het klein-seminarie in Caen gaan. Vandaar uit behaalde hij in 1925 aan de universiteit het baccalaureaat in de letteren. Hij vervolgde toen zijn priesteropleiding aan het groot-seminarie van Bayeux bij de *Messieurs de Saint-Sulpice*, waar hij vanaf 1926 dirigent van het koor was. In 1928 werd hij Benedictijn en koos voor Solesmes, waar hij in 1930 zijn professie deed en in 1934 (2 september) priester werd gewijd. Zijn hoofdtaak werd de bestudering van het gregoriaans. Hij was van 1940 tot 1952 eerste voorzanger en functioneerde ook als *organiste accompagnateur*. In 1940 was hij enkele maanden gemobiliseerd in het Franse leger. Zoals al vermeld ging hij in 1952 naar Rome. Na zijn pensionering ging hij weer terug naar Solesmes, waar hij op zondagmorgen 24 januari 1988 is gestorven, bijna 83 jaar oud.

Ik weet natuurlijk niet wat voor Cardine het gregoriaanse probleem is geweest waar hij als mens (niet als wetenschapper) het meest mee heeft moeten worstelen. Ik waag te veronderstellen dat het te maken kan hebben gehad met het overwinnen van een zangpraktijk, die hij als "kind" van Solesmes jarenlang dag-in dag-uit heeft aangeleerd, tot het hem een tweede natuur moet zijn geworden en die hem heel lang erg dierbaar moet zijn geweest. Mag ik spreken van een bekering, waar hij naar toe heeft moeten leven, gedreven door zijn andere visie op het ritme? Ik noem als voorbeeld de ritmische interpretatie van de salicus, waarbij hij heeft moeten knagen aan de bijkans onuitroeibare theorie van de grote Mocquereau omtrent de waarde van de voorlaatste (ictus-)toon. Ik heb inderdaad begrepen dat Solesmes hem deze nieuwigheid in eerste instantie niet in dankbaarheid heeft afgenomen. Heeft hij daarom in zijn *Semiologia Gregoriana* de salicus zo uitgebreid en subtiel behandeld? ■

NOTEN

1. "Ultimo" betekent in het Italiaans "de laatste".
2. *Gregoriusblad* 1990, p. 149.
3. Idem 1988, pag. 8v: In Memoriam bij Cardine's overlijden op 24 januari 1988.
4. *Révue Grégorien* 1952, pp. 55-65: Signification de la désagregation terminale.
5. *Graduel Neumé*, p. 38.
6. "Men ziet eveneens dat wat uit kritisch oogpunt verloren is gegaan ruimschoots goedge maakt wordt in praktisch opzicht".
7. In: *Primo anno di canto gregoriano* (Roma 1970). Nederlandse vertaling: Oosterhout 1979.
8. Festschrift voor Eugène Cardine bij gelegenheid van zijn 75e verjaardag. (S. Ottilien, 1980) p. 28.

Bij de bespreking van het begrip "ritmische articulatie"¹ is duidelijk geworden dat een neumengroep in veel gevallen gearticuleerd wordt door tonen die in het modaal patroon een belangrijke waarde bezitten. Als deze tonen uitgangspunt van de beweging zijn spreekt men van beginarticulatie. Trekken ze beweging naar zich toe dan spreekt men van eindarticulatie of binnenarticulatie.

Het begrip "amplificatie":

Reeds in het eerste deel van de *Einführung*² wordt ter onderscheiding van het begrip "Anfangsartikulation" het begrip "Amplifikation" geplaatst. Het woord amplificatie is afgeleid van "amplius" of "amplus" dat ruim of omvangrijk betekent. Amplificatie als zelfstandig naamwoord betekent dan ook: vergroting of verruiming. Binnen de retorica spreekt men van versterking. Als de spreker een belangrijk woord binnen het zinsverband wil aanduiden, dan zal hij dat woord niet altijd benadrukken door het harder uit te spreken maar door het meer klankruimte te geven.

The image shows a musical score for the Introitus *Dominus dixit*. It features a large, ornate initial 'D' on the left. To the right of the 'D' is the first line of the score, which includes the lyrics 'O- MI- NUS dí- xit ad me :'. Above this line is the reference 'Ps. 2, 7. 7. 1. 2. 8'. Below the first line is the second line of the score, with lyrics 'Fí- li- us me- us es tú, e-'. Below the second line is the third line of the score, with lyrics 'go hó- dí- ē gé- nu- i té. Ps. Quā-re fremu- é-'. Below the third line is the fourth line of the score, with lyrics 'runt gentes : et pópu- li me- di- tá- ti sunt in- á- ni- a? Ant.'. The score is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

Introitus *Dominus dixit*, Graduale Triplex.

Nemen we het bekende voorbeeld van de introitus van Kerstmis: *Dominus dixit*



Modus 2. *Re-fa.*

O - mi-nus di-xit ad me: Fí-li-us me - us
 es tu, e - go hó-di-e gé-nu-i te. *Ps.* Qua-re
 fre-mu-é - runt gen-tes: et pó-pu - li me-di - tá - ti sunt
 in - á - ni - a?

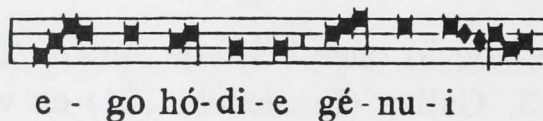
Introitus *Dominus dixit*, Pustet-uitgave.

ad me. We geven deze melodie in onze bekende versie van Solesmes, voorzien van de oudste notatie van S. Gallen (Einsiedeln 121) en van Metz (Laon 239). Daarnaast de verouderde versie van de officiële Romeinse uitgave, de zogenaamde Pustet-uitgave (Rome 1893).

In één oogopslag ziet men dat de Pustet-versie alle toonherhalingen heeft weggelaten. Deze uitgave die teruggaat op de Editio Medicea die na het Concilie van Trente verschenen is, draagt de trekken van de principes die toen golden. De esthetiek van de Renaissance was gericht op evenwicht en metrum. Op zwakke lettergrepen mag geen klankverruiming voorkomen. Dat verstoort immers de natuur van het woord. De tristrofa op de posttonische lettergreep 'Dominus' is daarom zinloos en wordt gecorrigeerd. Zo ook de bivrige op de zwakke lettergreep: 'genui'. Bovendien is het volgens de toen geldende principes onnatuurlijk dat deze tussenlettergreep op 'genui' op een hogere toontrap ligt. De melodie is aangepast. Ook de toonherhalingen op 'Dóminus' en 'díxit' zijn niet functioneel en worden weggestreept. Daardoor is het gregoriaans danig verminkt. Want juist de klankverruiming is een prachtig stijlmiddel om de tekst gestalte te geven. Niet de toonsterkte is bepalend maar de lichte repressietonen die de klank verlevendigen en de tekst ruimte geven. De soberheid van het tonenmateriaal van de introitus op het hoogfeest van Kerstmis straalt van voornaamheid en mystieke diepte juist krachtens de strofegroepen. Door de aandacht te vragen voor de klankverruiming, wordt een belangrijk aspect van de esthetiek van het gregoriaans onder de aandacht gebracht. In de gangbare praktijk worden de unisonische bewegingen maar al te vaak uitgevoerd als statische toonstolsels.

Amplificatie versus articulatie:

De auteurs van de *Einführung* reserveren het begrip amplificatie voor bepaalde neumengroepen. Niet elke toonverruiming wordt amplificatie genoemd. De strofegroepen boven 'di-xit': '⁂' worden aangeduid als "Tonvervielfachung". Maar bij 'hó-die': '⁂' spreekt men van toonamplificatie. Het gaat dus om de waardering van de eerste toon. Omdat de begintoon nu een tractulus is, wordt de vraag gesteld naar de ritmische waarde van deze toon met betrekking tot de drie andere tonen. Wordt de eerste toon echt gearticuleerd dan fungeren deze tonen als een soort nagalm of bovenresonans. Zingt men daarentegen op dynamische wijze naar de boventonen, dan is het nutteloos om te spreken van beginarticulatie. In latere uitgaven van het Graduale blijken die fijne nuances verdwenen te zijn. Toch wordt de belangrijkste toon gehandhaafd (met name in de Editio Medicea).

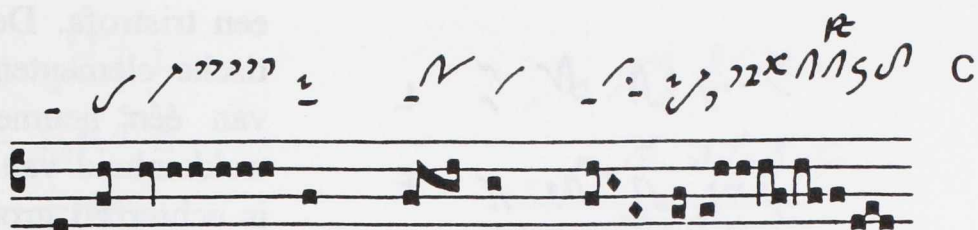


De Pustet-uitgave verandert het interval re-fa in mi-fa. De mi-fa verbinding binnen de protus duidt op het overwicht van de fa. De opwaartse beweging naar deze dominant mag niet afgezwakt worden. In de authentieke versie is de beweging re-fa-fa-fa: men spreekt van een "geamplificeerde pesbeweging". De auteurs poneren dan ook dat in dit stijgende interval de eerste toon in dienst staat van de boventonen die als aantrekking fungeren:

"Sie unterliegt ja ganz und gar der Anziehungskraft der nachfolgenden Tonreperkussion ... doch bereitet sie andererseits diese mit einer gewissen bedeutungsvollen Breite vor."³

De auteurs van de *Einführung* voeren het begrip amplificatie in ter nuancering en onderscheiding van de (begin)articulatie. Mijns inziens had men beter kunnen spreken van ritmische amplificatie. Een toonscherhaling (Vervielfachung) is in feite toch ook een amplificatie.

Nu kan men zich omgekeerd de vraag stellen: waaraan onderkent men het onderscheid tussen articulatie en amplificatie? Letten we dan op de unisonische beweging op 'Adiuvábit'.



Graduale *Adiuuabit*. AD-JU-VA- BIT e- am De- us

526,6

De eerste noot van de unisonische neumengroep is ritmisch geprofileerd. Deze toon functioneert als uitgangspunt van een klankruimte die uiteindelijk bij de overgang naar een nieuwe lettergreep articuleert. De eerste toon bezit een zekere draagkracht, die zich over de andere noten ontvouwt. De eerste toon heeft als kenmerk dat de klankbeweging hier ontspringt. Het is de bron van de beweging.

"Der Anfangsartikulation einer Gruppenneume entspricht ein rhythmisch tragfähiger Ton auf dessen Grundlage sich die Neume in ihrem weiteren Verlauf entfalten kann."⁴

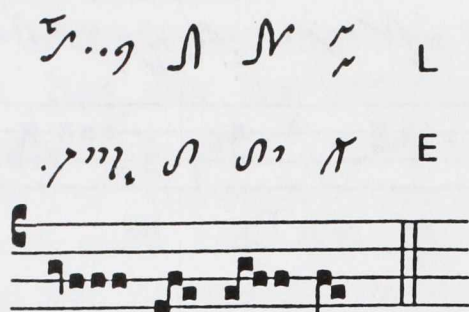
Het is belangrijk te letten op het woord "tragfähig". Dat betekent niet dat deze toon hard moet worden aangezet. Het is steeds aan te bevelen om in het geval van beginarticulatie de eerste toon behoedzaam aan te zetten met zoveel innerlijke geladenheid dat de rest van de tonen er organisch uit voortkomen.

Keren we nu terug naar het voorbeeld van de introitus *Dominus dixit*: 'hó-die'. De eerste toon is door de schrijvers van S. Gallen als tractulus genoteerd. Laon voegt zelfs "tenete" toe. Betekent dat nu dat de drie strofa's als nagalm fungeren? We hebben zojuist het antwoord gegeven: het is een geamplificeerde pes. Bij de beginarticulatie ligt het overwicht op de eerste toon, bij de amplificatie op de beide volgende tonen. Bij de amplificatie is er sprake van een toondynamiek naar de boventoon, bij de articulatie van klankverspreiding over de volgende tonen. De hiërarchie tussen de eerste toon en de rest ligt in beide gevallen dus anders. Overeenkomst is dat de eerste toon in beide gevallen een relatief belangrijke ritmische waarde behoudt.⁵

Nieuwe terminologie:

Het benoemen van neumen is een betrekkelijke zaak. Wie de losse onderdelen van een neumengroep zelfstandig noemt, heeft geen oog voor het onderlinge verband. Als men echter uitgaat van de muzikale articulatie binnen de neumengroep, dan let men meer op de samenhang. De terminologie staat in dienst van het ritme.

Op de eerste lettergreep van 'alleluia' staat een virga met episema, gevolgd door



Introitus *Resurrexi*. al- le- lú- ia. 196,5

een tristrofa. Deze beide neumatische elementen maken deel uit van één neumengroep. De betrokkenheid van beide elementen is echter zo groot dat de auteurs van de *Einführung* spreken van een "geamplificeerde clivisbeweging". Ritmisch ligt de nadruk op de toonsherhaling van de fa.

De virga met episema staat in dienst van deze unisonische beweging. De hele groep is dus onlosmakelijk: de begintoon vloeit uit in de percussiegroep die op haar beurt weer functioneert als een versterkte voorhouding van de grondtoon mi.

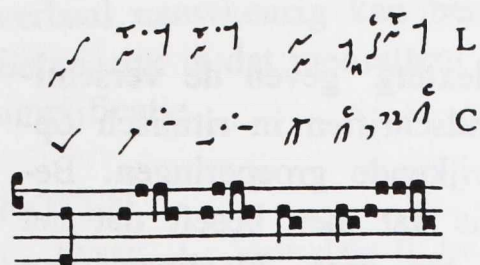
Alle basisneumen kunnen in geamplificeerde vorm voorkomen. Men spreekt daarom consequent in een nieuwe terminologie over: geamplificeerde pes, clivis, torculus, porrectus, climacus en scandicus. Na voorbeelden gegeven te hebben van de verruimde pes en clivisbeweging, kunnen we overgaan naar de geamplificeerde torculus:

Het melodisch schema . ¨. wordt verruimd tot . ¨ ¨. Dit schema kan natuurlijk weergegeven worden door een pes en een clivis. In de volgende speciale gelegingen is echter sprake van een ritmische amplificatie:

S.G.		(tractulus-trigon)		(tractulus-virga-clivis)		(tractulus-pressus)
L.						

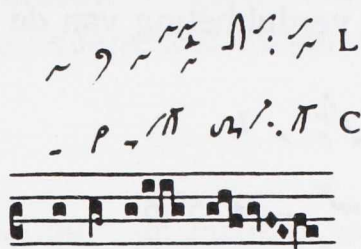
De voorbeelden geven opnieuw aanleiding tot de vraag of de eerste toon voldoende draagkracht heeft om te kunnen functioneren als beginarticulatie. Of is de zuigkracht van de hogergelegen toonherhaling zo sterk dat de eerste toon hieraan ondergeschikt is? De groep dient inderdaad als toonamplificatie te worden beschouwd. Er is dus sprake van ritmische articulatie van de torculusbeweging. Dat betekent dat de dynamiek naar boven versterkt wordt door de toonsherhaling.

De waarde van de eerste toon - door Laon extra met "tenete" gemarkeerd - mag echter niet verwaarloosd worden. Juist door het bewust aanzetten van deze toon kan de klank zich organisch verruimen en intensiveren naar het einde.



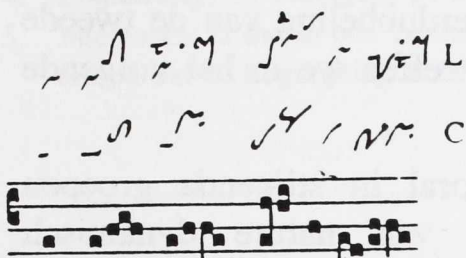
et bá- cu- lus tu- us 126,2

Graduale *Si ambulem.*



exsulté- mus 324,7

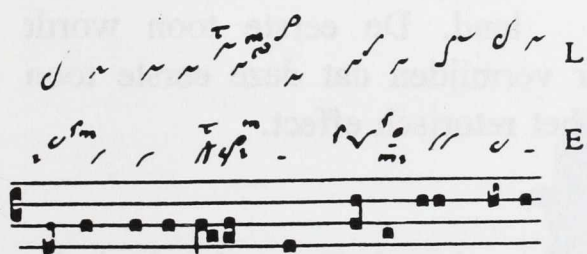
Alleluia *Venite exsultemus.*



CANTE- MUS Dó-mino: 186,5

Canticum *Cantemus Domino.*

Ook de opeenvolging hoog-laag-hoog kan geamplificeerd worden door de onderste toon uit te breiden: ...

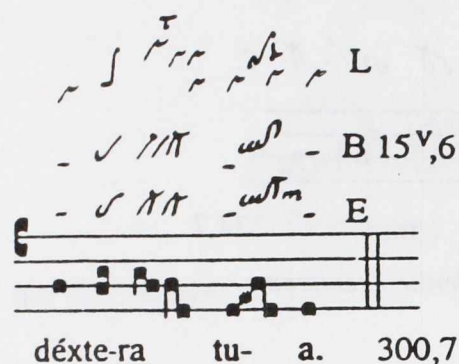


CIRCUMDEDE-RUNT me gémi-tus mortis 117,5

Introitus *Circumdederunt me.*

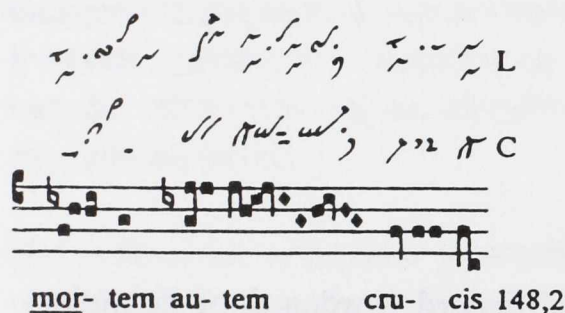
Alle tonen op de laatste lettergreep 'Circumdederunt' zijn verbreed weergegeven. De schrijver van Laon voegt opnieuw "tenete" toe aan het begin. Het geheel moet als één grote klankbeweging worden opgevat. De beweging ontspant even op de unisonische noten om intensiverend uit te monden in de pes quassus.

Climacus met verdubbeling van de tweede toon: . . .



Introitus *Suscepimus Deus*.

toon aangetrokken. Het spiegelbeeld van deze groep treffen we in het volgende voorbeeld: . . .



Graduale *Christus factus est*.

Boven 'dextera' geven de verschillende handschriften in ritmisch opzicht afwijkende groeperingen. Belangrijk is dat men beseft dat het gaat om één grote klankbeweging die zich ontspant. Het overwicht van de eerste noot kan niet zo groot zijn dat deze toon zich kan profileren tegenover de rest. Dat zou onnatuurlijk zijn. De eerste toon wordt door de verdubbeling van de tweede

Vooraf in stijgende groepen die van nature dynamisch naar de bovenste toon streven, werkt de verdubbeling als een retorische versterking. De functie van de oriscus binnen het onderdeel van de liggende salicus als dynamiserende factor is hier bepalend. De eerste toon wordt

hier echt meegezogen. De zanger moet echter vermijden dat deze eerste toon vervluchtigt. Een bewuste aanzet draagt bij tot het retorisch effect.

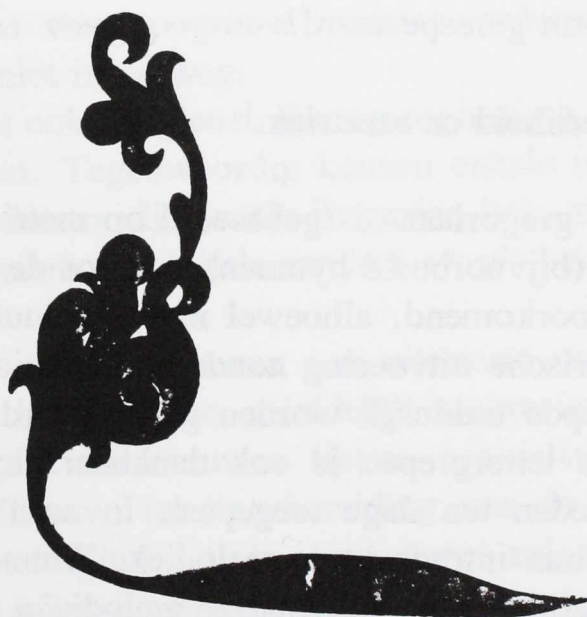
Conclusie:

Door het begrip amplificatie in te voeren hebben de schrijvers de ritmische waarde van de aanvangston van stijgende en dalende bewegingen nader kunnen preciseren. Waar de ritmische betekenis van de beginnoot zich profileert als bron van de beweging spreekt men van beginarticulatie. Waar deze relatief belangrijke toon wordt meegezogen door de aantrekkingskracht van hoger of lager gelegen geamplificeerde noten, spreekt men van amplificatie. Soms echter is het verschil tussen articulatie en amplificatie niet duidelijk. Vooral wanneer er sprake is van een halve toonafstand tussen de eerste toon en de rest (mi-fa-fa-fa): _'''. De toonafstand van een kleine seconde vervluchtigt in de praktijk en smelt samen tot unisono. Het is echter niet van wezenlijk belang of men alles

verbaal nauwkeurig kan benoemen. De terminologie is geen doel in zichzelf. Belangrijk is dat men attent is op het muzikale onderscheid tussen articulatie en amplificatie. ■

NOTEN

1. KURRIS, A.: 'Articulatie II: het begrip "ritmische articulatie"', in: *Tijdschrift voor Gregoriaans* 1994-2, blz. 58-65.
2. AGUSTONI, L. EN J.B. GÖSCHL: *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choral*. Band I: *Grundlagen* (Regensburg 1987); Band 2: *Ästhetik*. Teilband I, Teilband 2 (Regensburg 1992). De voorbeelden die in dit artikel zijn aangehaald, zijn genomen uit: *Grundlagen*, vb. 203, *Aesthetik* vb. 378-379 en 381, 439, 176, 572.
3. *Einführung, Grundlagen*, p. 250.
4. *Einführung, Grundlagen*, p. 246.
5. Interessant is dat in een verminkte uitgave uit Luik (gedateerd 1857) de eerste noot is weggeval-
len en dat de hogergelegen fa verbonden is met wat volgt:



Bij de speurtocht naar een zo waarschijnlijk en overtuigend mogelijke reconstructie van de traditionele vertolkingswijze van gregoriaanse en andere vroeg-christelijke zang ontmoet men hinderpalen van verschillende aard. Het ontbreken van voldoende houvast ten aanzien van de authentieke uitvoeringswijze van gregoriaans kan alleen maar worden gecompenseerd door een zo breed mogelijke oriëntatie ten aanzien van de muzikale expressiemiddelen, die de mens destijds redelijkerwijs tot zijn beschikking moet hebben gehad om de zang van het gregoriaans zo fraai mogelijk te verwezenlijken. Nu is echter juist één der hinderpalen dat het met name bij Westerse en Westers gevormde onderzoekers schort aan die zo breed mogelijke oriëntatie, vooral wanneer zij geneigd zijn hun wijsheid grotendeels uit boeken te putten en het auraal-orale overleveringsmechanisme van monofone muziek niet van binnenuit hebben leren ervaren. Er is vaak een duidelijk tekort aan voorstellingsvermogen van wat aan de hedendaagse uitvoeringspraktijk van het gregoriaans zou kunnen ontbreken wat er vroeger wel zou kunnen zijn geweest. Tussen welke mogelijkheden en onmogelijkheden speelde zich de gregoriaanse zang af? Welke voor die tijd vanzelfsprekende vrijheden werden erin uitgebuit, en welke voor toen al even normale gebondenheden werden erin gerespecteerd?

1. Metriek, teleenheid en ametriek.¹

1.1. Metriek.

Voor zover het gregoriaans is gebaseerd op metrische verzen met een vast aantal lettergrepen (bijvoorbeeld hymnen), is voor de Oudheid een metrische vertolking als veel voorkomend, alhoewel niet absoluut noodzakelijk, aan te nemen. Een strikt ametrische uitvoering zonder teleenheid waarbij de lange of beklemtoonde lettergrepen duidelijk worden geprofileerd ten opzichte van de korte of onbeklemtoonde lettergrepen is ook denkbaar. In Turkije en Iran wordt deze techniek nog heden ten dage toegepast. In zo'n geval doen echter doorgaans rijke melismen hun intrede in de melodiek. Wanneer dan ook de metrische verzen van het gregoriaans op eenvoudige melodieën zijn gezet, zoals doorgaans bij

* Wouter Swets heeft zich, na muziekwetenschap gestudeerd te hebben, als ethnomusicoloog gespecialiseerd in de volksmuziek van onder andere de Balkan en Turkije, waar hij zich zowel praktisch-muzikaal als wetenschappelijk mee bezig houdt. Hij leidt het ensemble Čalgija, dat zich heeft toegelegd op het uitvoeren van deze muziek. Tevens verzorgt hij in het maandblad *Luister* een rubriek over volksmuziek en niet-Westerse kunstmuziek uit de gehele wereld.

de hymnen het geval is, moet een metrische vertolking veel waarschijnlijker worden geacht.

Heden ten dage zijn de Koptische Ethiopiërs de enige christenen die tijdens de liturgie op hun plechtige gezangen dansen. De Hellenistische levensgenietende Oudheid was verzot op zang en dans, ook tijdens religieuze mysteriën. Germanen die, toen ze nog heidenen waren, rituele reidansen uitvoerden rondom heilige bomen, deden later als christenen nog in de Middeleeuwen soortgelijke dansen met de pastoor als voordanser rondom de kerk. Het ligt voor de hand dat daarbij de oude Germaanse gezangen vervangen werden door bijvoorbeeld gregoriaanse hymnen. Dat sommige oude hymnen, zoals *Salve festa dies* in de vierde modus, bestemd waren voor processies, moet op zijn minst betekend hebben dat daar goed op kon worden gelopen.

In het niet-christelijke Romeinse leven was naast Epicuristische uitbundigheid en losbandigheid ook ruimte voor stoïcijnse soberheid en ascese. Het is onaannemelijk dat deze contrasterende belevingen op de vroege christenen geen uitwerking hebben gehad. Dat het religieuze leven der vroege christenen, bedreigd als het was door steeds terugkerende vervolgingen, somber en zonder muziek en dans zou zijn verlopen is hoogst onwaarschijnlijk. Religie, muziek en dans waren in de Griekse en Romeinse wereld nauw verweven. De soortgelijke positie van de Chassidische joden in de Oekraïne in de 19e eeuw, die met afwisseling van rustige tussenepisoden telkens weer pogroms moesten ondergaan, stond hun vreugdevol zingen en dansen niet in de weg.

Het is genoegzaam bekend dat ook religieuze dansen orgiastisch kunnen zijn, en dit in de Oudheid soms waren. Tegenwoordig kennen enkele islamitische derwisjen-orden ook zulk soort dansen die, zoals ik gezien heb, met name bij de *zikr*, een gezang waarbij de naam van Allah ritmisch wordt beleefd, een felbewogen karakter krijgen.

Dat er echter ook religieuze dansen zijn van een uitermate sacraal en plechtstatig karakter die ametrisch beginnen en geleidelijk toegroeien naar metriek, heb ik met eigen ogen mogen aanschouwen tijdens een islamitisch-Albanese ceremoniële bijeenkomst in Kosovo ter voorbereiding van de besnijdenis van drie jongens. Het is mijn overtuiging dat als iemand met zulke strenge morele principes zoals bijvoorbeeld Augustinus ten aanzien van muziek en dans had, deze in totale ascese en doorleefdheid door oude mannen op muziek van schalmeien en trom uitgevoerde dansen had gezien, deze onmogelijk als zondig had kunnen veroordelen (los van de besnijdenis zelf uiteraard).

Na deze uitweiding keren wij thans terug tot de metriek en rijst de vraag in welke maatsoorten, buiten de ten onzent gangbare om, de vroege christenen hun

hymnen zouden kunnen hebben gezongen en gedanst. Tegenwoordig komen asymmetrische maatsoorten in grote verscheidenheid in het oostelijke Middellandse Zee-bekken voor in de volks- en traditionele kunstmuziek, en daarnaast óók in de Atlaslanden, met name in Marokko. Vooral echter zijn ze geconcentreerd in de Balkan en Klein-Azië, gebieden die van oudsher een smeltkroes van volkeren zijn geweest. Daar zingen ook de islamitische derwisjenorden hun *ilahi's*, hymnen, vaak in maten als 7/8, 9/8, of zelfs 26/8.

Het proces van ontwikkeling van nieuw-afgeleide maatsoorten moet door de eeuwen heen zijn voortgezet. 5-, 7- en 9-delige maatsoorten, opgebouwd uit een combinatie van 2- en 3-delige segmenten moeten zeer oud zijn, gezien de frequentie waarmee ze voorkomen in een aaneengesloten gebied van de Balkan tot diep in Centraal-Azië. De Griek Aristoxenos beschrijft in de vierde eeuw voor Christus een versvoet, de *alogos pous* genaamd, die een lange lettergreep heeft waarvan de lengte "precies in het midden ligt tussen een gewone lange en een gewone korte", dus met andere woorden anderhalve tel duurt, dit in tegenstelling tot de gewone versvoeten, waarin de lange lettergreep twee maal zo lang duurt als de korte. Hij demonstreert de *alogos pous* aan de hand van de dactylus: (– ∪ ∪ lang-kort-kort = $1\frac{1}{2} + 1 + 1$ of $3 + 2 + 2 = 7/8$ of $7/16$ maat) met voorbeelden uit Homerus' hexameters, hetgeen inhoudt dat de daarin voorkomende versvoeten van het type spondaeus bestaan uit twee lange lettergrepen met de resp. lengte van 3 en 4 tellen, en de trochaeus aan het slot van iedere hexameter (– ∪ = $3 + 2$) waaraan nog eens twee tellen rust worden toegevoegd waarin de zanger (in de Oudheid werd alle poëzie gezongen) tijd heeft om adem te halen. Dit laatste is mijn eigen conclusie. Met andere woorden: de 7/8 maat was een folkloristische maat in antiek Griekenland die onder andere werd gebruikt voor het zingen van Homerus. Bronnen vermelden dat bij de zang van Homerus ook wel werd gedanst. Bovendien verwijzen andere namen van de *alogos pous* zoals *choreios alogos* (*alogos* van de koorreidans) en *kyklios alogos* (*alogos* van de kringdans) naar de populariteit van de 7/8 maat om op te dansen. Nog altijd is de 7/8 maat in de volksmuziek van Griekenland een bij uitstek nationaal ervaren fenomeen, hoezeer deze maat ook elders veel voorkomt, en nog altijd klinkt een Homerische hexameter veel natuurlijker en soepeler in 7/16 maat dan in de 2/4 maat waarin wij hem op school stijfjes hebben leren voordragen. Ook onder Griekse versvoeten waarbij de lange lettergreep tweemaal zo lang is als de korte bevinden zich enkele die, voorzover ze in de antieke kunst- en volkspoëzie reeksgewijs in versregels zijn gebruikt, asymmetrische muzikale maten doen ontstaan; versvoeten als de *paeon*, *creticus*, *bacchius* en *palembacchius* creëren 5-delige maatsoorten, terwijl de *epitritus* een 7-delige maat voortbrengt. Een moeilijkheid is dat men naar de antieke Griekse muziek grotendeels

moet gissen. Behandelt men deze bovengenoemde en andere versvoeten geheel of deels *alogisch* zoals we bij de dactylus hebben gezien, dan komen nog veel meer asymmetrische maatsoorten tevoorschijn, die in de hedendaagse lokale volksmuziek ter plaatse voorkomen.² Van de zeer ingewikkelde maatsoorten, 18-, 21-, 25-, 29-delig etc., die vooral op de Balkan voorkomen en in snel tempo worden uitgevoerd (dus 18/16 maat etc.) kan men evengoed aannemen dat ze in de Oudheid al bestonden als dat ze toen nog niet voorkwamen in de Balkan-folklore. Overal ter wereld bevindt zich de volksmuziek, waar hij nog leeft, in voortdurende ontwikkeling. Die ontwikkeling gaat soms langzaam, maar is op lange termijn onmiskenbaar. Er is dus veel voor te zeggen dat, evenals dat gebeurde met het aantal gebruikte modi, ook het aantal gebruikte metra in de loop der tijden via eigen experiment of overname van buiten is toegenomen. Maar in dat geval hoeven het niet altijd zeer ingewikkelde maatsoorten te zijn die erbij komen, ook al ligt dat meer voor de hand. Iedere streek is gespecialiseerd in zijn eigen ingewikkelde maatsoorten die soms al ouder zijn dan eenvoudigere "nieuwe" maatsoorten die van buiten zijn geïmporteerd. Bovendien kunnen in de Oudheid op de Balkan en elders andere ingewikkelde, inmiddels vergeten, maatsoorten hebben bestaan. Mogelijk echter ook dezelfde. Dat die in de Oudheid niet zijn herkend en beschreven zegt niets. Pas honderd jaar geleden begon de bestudering der maatsoorten op de Balkan echt op gang te komen en nog altijd worden er bij de analyse en beschrijving daarvan fouten gemaakt, ondanks de sterk toegenomen onderzoeksfaciliteiten. Aanvankelijk transcribeerde men bijvoorbeeld stukken in 7/16 en 11/16 maat abusievelijk vaak in 3/8 en 5/8 maat. Nog steeds ook worden er "nieuwe" maatsoorten met een zeer gecompliceerde structuur ontdekt, onder andere door schrijver dezes. De traditionele volksmuzikanten spelen deze maatsoorten doorgaans zeer precies, zonder wat zij doen te kunnen uitdrukken in symbolen ontleend aan een muzikale notatie; die hebben zij niet nodig en kennen ze ook niet. Voor de toevoeging van nieuwe modi met nieuwe intervallen was vaak een verbeterde bouw der zang-begeleidende melodie-instrumenten nodig, maar op een eenvoudig slaginstrument kunnen alle maatsoorten van eenvoudig tot ingewikkeld worden uitgevoerd; in principe kunnen ze dus van hoge ouderdom zijn. Als de Balkan mondiaal gezien thans een baaierd van metra is dankzij haar ingewikkelde bevolkingssamenstelling dan zou zij dat in de Oudheid gemakkelijk ook hebben kunnen zijn, want ook toen al was zij het toneel van talloze bevolkingsmigraties en invasies. Men denke bijvoorbeeld aan de Dorische volksverhuizing, en ook aan de Galliërs die op hun zwerftochten zelfs in Noord-Turkije terecht zijn gekomen. De Balkanbevolking paart een sterk absorptievermogen van buiten aan een koppig bewaren van wat zij, al naar gelang de streek waar zij woonachtig is, als eigen be-

schouwt. Deze karaktertrek is vermoedelijk al zeer oud en kan in principe best 2000 jaar of meer teruggaan. Op grond van dit alles moet mijn conclusie zijn dat zeer ingewikkelde maatsoorten zoals die nu worden aangetroffen ook in de Oudheid al kunnen hebben bestaan, maar destijds door theoretici onmogelijk precies kunnen zijn herkend, laat staan beschreven, en hoogstens met veel eenvoudiger maatsoorten kunnen zijn verward. Een opvallend feit is overigens dat tekst en melodie van sommige hymnen zich beter lenen voor zetting in zulke gecompliceerde maten dan in eenvoudigere zoals 7/8 of 3/4, om maar te zwijgen van de handhaving van hun thans gedevitaliseerde vertolkingswijze.

1.2. Teleenheid en ametriek.

Tegenwoordig komt bij de Oosterse christelijke - Griekse, Byzantijnse, Syrische, Maronitische, Chaldeeuwse, etc. - kerken vaak zang voor die zich, al dan niet met rubati, houdt aan een teleenheid. Deze zang, die soms gepaard kan gaan met een vaste metriek, leent zich vooral voor uitvoering door koren. Als het in dit soort gezangen tot een vaste maat komt is deze doorgaans niet asymmetrisch.

Gezangen volgens de teleenheid worden in de Grieks-Byzantijnse kerk vaak strikt uitgevoerd en klinken zeer robuust en vitaal. In de recitatieven van deze en de andere Oosterse kerken vormt de teleenheid slechts de achtergrond van een meer ongedwongen praatritme waarin de rubati en versnellingen essentieel zijn en beklemtoonde woorden aanleiding geven tot melismatische uitbarstingen. In solistische, rijk melismatische gezangen en in solo-improvisatie, voor zover die in de liturgie is geïncorporeerd, is er sprake van een vrije doorstroming zonder enige binding aan een teleenheid zoals alleen echte ametriek die kent. De hierboven beschreven vertolkingsvormen, met name het praatritme en de vrije doorstroming komen ook veel voor in de gezangen en recitatieven van de Oosterse joden (Sefardim) en de Islam enerzijds en in de volksmuzieken en traditionele kunstmuzieken van het Oostelijke Middellandse Zee-gebied anderzijds.

In al deze gevallen moet het gaan om oeroude uitvoeringstechnieken, waarvan men echter in de huidige gregoriaanse praktijk de ritmische diversiteit niet kan terugvinden. Welk genre het ook betreft, steeds ontmoet men in wezen dezelfde ritmische aanpak. Lieden als *Pérès* en *Reznikoff* hebben vooralsnog slechts een begin gemaakt met de doorbreking ervan. Mijns inziens dienen in het gregoriaans de syllabische recitatieven in een met irrationele versnellingen en vertragingen gekruide teleenheid, dus in een praatritme te worden vertolkt. Syllabische gezangen als de antifoon en neumatische als de *introitus* en *communio* komen in aanmerking voor een zangwijze volgens gerubatiseerde teleenheid met sterkere

tot sterke lang-kort-contrasten, terwijl de ametrische zangwijze volgens vrije doorstroming met afwisselende "verstillingen", "stroomversnellingen" en "watervallen" (zie noot 1) zich het beste leent voor echt melismatische gezangen zoals graduale en tractus. Aldus vertolkt klinkt het gregoriaans mijns inziens veel levensechter, warmbloediger, naar genre gedifferentieerder, en waarschijnlijk ook meer in overeenstemming met de vroegchristelijke mediterrane praktijk.

2. Toonstelsel en modaliteit.

Het toonstelsel van de gregoriaanse melodieën zoals wij die nu kennen heeft acht verschillende tonen: de diatonische reeks c d e f g a b met een toegevoegde bes. Tegenwoordig worden deze tonen geïntoneerd volgens onze evenredig zwevende temperatuur, maar die bestond in de Oudheid en Middeleeuwen nog niet. Er kan toen gebruik zijn gemaakt van acht tonen uit de kwintenspiraal van Pythagoras, tonen die via de stemming in reine kwinten of kwarten op snaarinstrumenten gemakkelijk kunnen worden verwezenlijkt. Volgens die stemming klinken vooral de e en de b wat hoger dan wij gewend zijn. In de toonreeks komen drie grote tertsen voor: c-e, f-a en g-b, met een frequentieverhouding 81/64, die indien gelijktijdig gespeeld een grotere dissonantie opleveren dan onze evenredig zwevende grote tertsen. Daarnaast kent de oude Griekse theorie ook grote tertsen van 5/4 frequentieverhouding, die samenklinkend een consonant opleveren en indien aldus geïntoneerd boven de c en de g de toonreeks c d e- f g a b- c vormen. Deze e- en b- liggen beduidend lager dan onze e en b en verschillen van de e en b van Pythagoras een syntonische komma, 81/80 frequentieverhouding of $\pm 21,5$ cents, dat is ruim 1/10 toon. Door de kwintenspiraal van Pythagoras omlaag voort te zetten, zoals in de huidige Turkse theorie, bereikt men een fes en een ces, die nagenoeg gelijk zijn aan de hierboven besproken e- en b-, maar van de Pythagoreïsche e en b een Pythagoreïsche komma of $\pm 23,5$ cents verschillen.³ Volgens de tegenwoordige Grieks-Byzantijnse theorie wordt de grote terts nog lager geïntoneerd, namelijk als 243/196, dat wil zeggen 49/48 of $\pm 35,5$ cents = $\pm$ anderhalve Pythagoreïsche komma lager dan de Pythagoreïsche terts. De Arabieren noemen al in hun vroege theorie een nog lagere e- en b- van 27/22, die 33/32 of 53 cents, dus ruim een kwarttoon lager liggen dan de Pythagoreïsche e en b. Het verschijnsel van de e- en b- is karakteristiek voor de Turkse en Arabische traditionele kunstmuziek, voor de Grieks-Byzantijnse kerkmuziek en die van andere Oosterse christenen en in de volksmuzieken van het Oostelijk en Zuidelijk Middellandse Zee-bekken. De intonatie van de e- en b- is per streek en cultuur verschillend, maar goede musici houden aan de ter plaatse gebruikelijke intonatie vast. Het is onmiskenbaar dat de e- en b- in al deze gevallen als basistonen worden beschouwd, met ande-

re woorden: deze e- en b- zijn de plaatsvervangers van de e en b in naburige verwante culturen. Worden in een e-/b-/cultuur ook een e en een b gebruikt, zoals in de Turkse en Arabische, dan worden die aangevoeld als chromatische verhogingen van de "gewone" e- en b-. Tegenwoordig stappen modi met hun hele melodische hebben en houden gemakkelijk over van een zwaar verlaagde e-/b-/praktijk naar een lichter of licht verlaagde e-/b-/praktijk in een ander gebied en vandaar naar een evenredig zwevende e/b/praktijk in de thans verwesterde delen van de Balkan. Voor de uitvoering der christelijke zang in de Oudheid is de hamvraag of de verlaagde e- en b- behalve in de theorie ook werkelijk in de praktijk voorkwamen en "gewoon" waren. Waarom eigenlijk niet? Overwegingen van consonantie of dissonantie der tertsen spelen hierbij geen rol omdat het om een monofone zang gaat. Bovendien zijn modale verhuizingen zoals hierboven geschetst ook voor de Oudheid aannemelijk. Het feit dat de e- en b- alleen in de meest verwesterde landen van het Middellandse Zeegebied grotendeels ontbreken spreekt trouwens boekdelen. Een vertolking van het gregoriaans met e- en b- staat dan ook waarschijnlijk veel dichter bij de vroegchristelijke praktijk dan een vertolking volgens de stemming van Pythagoras met e en b. Er is geen reden te vinden waarom de vroegchristelijke praktijk wat intonatie aangaat niet gedurende het gehele monofone tijdperk kon blijven voortbestaan.

3. Repertoire.

Van het repertoire der vroege christenen is weinig bekend. Wel heeft men tegenwoordig een beter inzicht in hoe het fenomeen mondelinge overlevering muzikaal werkt. En op grond daarvan kan het haast niet anders dan dat de vroege christenen hun liederen (naast de joodse) zongen op - ook wereldlijke - melodien uit hun eigen omgeving. Dat later, toen de christelijke kerk erkend werd en zijn liturgie verder ontwikkelde, dit schilderachtige erfdeel simpelweg overboord zou zijn gezet, is ondenkbaar. Ook de nieuw gecomponeerde melodien moeten het mediterrane stempel van de lokale traditie hebben gedragen.⁴

Aan het slot van dit artikel volgen nu nog een aantal muziekvoorbeelden waarin de melodische loop van de gregoriaanse 1e modus in de hymnus *Ave maris stella*, die door mij in 5/8 maat is gemetriseerd, wordt vergeleken met een viertal hedendaagse volksliederen uit het Griekse, Turkse, Albanese en Macedonische cultuurgebied in *makam* (modus) *Hüseyni*, benevens het eerste deel van een traditionele Turkse instrumentale compositie, waarin de makam (in dit geval wederom *Hüseyni*) wordt vastgelegd, vervolgens het begin van een Arabisch kunstlied in dezelfde makam, en het troparion *Christus anesti* in de 1e echos plagaal. Alle stukken zijn waar nodig getransponeerd naar d. De Albanese en Macedoni-

sche volksliederen heb ik overgenomen uit liedverzamelingen en deze beide liederen zijn evenredig zwevend genoteerd, maar mogelijk traditioneel (dus met e- en b-) gezongen (in dergelijke gevallen is de voortekening tussen haakjes gezet). Onder invloed van dit soort notaties komt tegenwoordig ook de "moderne" zangwijze in zwang. De voorbeelden van Turkse en Arabische kunstmuziek zijn eveneens overgenomen. Wat resteert heb ik zelf getranscribeerd van plaatopnamen. Een mol met de buik naar links: ♭ betekent verlaging tot e- of b- (dat wil dus zeggen: niet de westerse verlaging met een halve toon, maar slechts een kleine "verkleuring" van de toon naar beneden: b- in plaats van b, enz).

In de gregoriaanse 1e modus wordt de 6e trap b soms vervangen door een bes, vooral in dalende beweging. Hetzelfde geldt ook in echos 1 en makam Hüseyni, maar daar gaat het dan natuurlijk om b- en bes. Hoe ouder of archaïserender een stijl is, des te minder wordt er gebruik gemaakt van de bes. Karakteristiek voor alle voorbeelden is dat steeds vanuit de dominant wordt begonnen, die doorgaans via een kwintsprong vanuit d of soms via een "opstapje" vanuit g bereikt wordt. De es voor de finalis van het Paastroparion is een neerwaartse leidtoon, die echter doorgaans als een extra verlaagde e- wordt vertolkt. Maar in de opname die hier getranscribeerd is (van het koor van de Kathedraal van Athene), klinkt duidelijk een es die als een modernisme dient te worden beschouwd. ■

1. Hymne Ave maris stella (metrisering: W. Swets)



2. Kostantis (Grieks volkslied uit Marmara-gebied, makam Hüseyni)



3. O Christos anesti (Grieks-Byzantijns Paastroparion, echos 1 plagaal.)



4. Raç' e fjeta (Noordalbanees volkslied, makam Hüseyini.)



5. Aj izlezi (Macedonisch volkslied, makam Hüseyini.)



6. Egildim (Centraal-Turks volkslied, makam Hüseyini.)



7. Tatyos Efendi (1858-1913): begin van Turkse klassieke instrum. finale (makam Hüseyni.)



8. Muvaššah (Arabisch kunstlied, makam Hüseyni.)



NOTEN:

1. Bij metriek gaat het om de opeenvolging van tonen van gelijke en/of ongelijke tijdsduur binnen het kader van een vaste maat, bijvoorbeeld 2/4 of 19/16. Ingeval van teleenheid is deze opeenvolging niet gegroepeerd binnen een vaste maat, maar kan de verschillende tijdsduur der tonen wel worden uitgedrukt in tijds- of teleenheden, dan wel onderverdelingen daarvan. Hierbij kan soms de indruk ontstaan van voortdurende maatwisselingen, wanneer men achtereenvolgens groepen van een steeds verschillend aantal tellen hoort, maar doet zich veel vaker de ervaring voor van een gekanaliseerde, soms zelfs min of meer kabbelende doorstroming, wanneer de muziek niet een indeling in telgroepen opdringt. Bij ametriek kan de tijdsduur der opeenvolgende tonen niet in een teleenheid worden uitgedrukt, en ingeval van notatie hoogstens worden benaderd. Hierbij ontstaat de indruk van een vrij doorstromende rivier, inclusief stremmingen, stroomversnellingen en watervallen.
2. Zie mijn artikel 'Shifting processes between the metrical patterns of folk dance songs and tunes in the Balkans and Asia Minor', in: *Harmonie en Perspectief*, Festschrift Prof. H.E. Reeser (Deventer 1988), pp. 333-341.
3. Zie bijvoorbeeld: D'ERLANGER, R.: *La musique arabe* t. V, p. 27, fig. 8, e.a.
4. Hoever ontleningen kunnen gaan illustreert het volgende voorbeeld. Een in 1877 te Istanbul gecomponeerd gelegenheidslied dat de roemrijke islamitisch-osmaanse krijgstraditie bezong, werd zeer populair in het toen nog zeer grote Turkse imperium. Albanezen, Macedoniërs en Grieken gebruikten de melodie ervan, soms metrisch aangepast, voor hun eigen volksliedteksten met andere onderwerpen. Tot mijn verbazing hoorde ik dezelfde melodie in 1977 tijdens de metten in een Syrisch-Orthodox klooster bij Mardin in Zuid-Oost-Turkije.

HET MODALE DENKEN EN ZINGEN IN DE POLYFONIE

Interview met Rebecca Stewart

Ike de Loos

Geboren in een dorp in Californië, USA, behaalde een Bachelor of Arts in piano en musicologie aan Stanford University, een Master of Arts in ethnomusicologie aan de Universiteit van Hawaï, en een Ph. D. in ethnomusicologie aan de Universiteit van California in Los Angeles (gebaseerd op haar studie van tabla en zang in Noord-India). Aan het woord is Dr. Rebecca Stewart, hoofd van de afdeling vroege vocale ensemble-muziek van het Brabants Conservatorium en "maestro di cappella" van de Cappella Pratensis. Sinds haar verblijf in Nederland (vanaf 1974) heeft zij zich steeds meer gericht op de Frans-Vlaamse polyfonie uit de 15e en 16e eeuw. Samen met haar groep van circa acht zangers probeert ze deze muziek zo te benaderen dat die de kans krijgt "voor zichzelf te spreken". Onder andere zingt de groep niet uit een partituur maar uit een groot koorboek waar iedere partij afzonderlijk is opgeschreven. Zó zijn vocale ensembles afgebeeld in de Middeleeuwen en Renaissance. Andere aspecten die Dr. Stewart belangrijk vindt voor een verantwoorde uitvoering van deze muziek zijn: het verband tussen de gregoriaanse en polyfone tradities, en het verband tussen taal en stijl. Om deze reden krijgt iedere zanger een speciale training in stijl- en taalgebonden technieken die volgens haar zo nodig zijn om deze muziek tot leven te roepen.

Interessant is het feit dat Dr. Stewart niet alleen veel gebruik maakt van het gregoriaans, maar dat ze het ook belangrijk vindt om het gregoriaans (als model voor een stuk polyfonie of als "liturgisch" onderdeel van een concert) te gebruiken uit handschriften die qua stijl en ontstaansperiode verwant zijn aan de polyfone muziek.

Tussen de facsimile's van koor- en zangboeken beginnen we ons gesprek met de vraag: waarom deze handschriften?

Op de CD "Missus est Gabriel angelus" die de Cappella Pratensis in 1991 heeft gemaakt, staat het zesstemmige motet *Salve Regina* van Jacob Obrecht, dat bedoeld is om alternatim gregoriaans en polyfoon te worden gezongen. Obrecht heeft dit motet waarschijnlijk voor de Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen geschreven. De gregoriaanse antifoon is genomen uit een handschrift van de Minderbroeders uit Tongeren bij Maastricht. Plaats van herkomst, ontstaansperiode en stijl sluiten goed aan bij Obrechts motet. Bovendien wordt in het handschrift aangegeven dat het *Salve Regina* bedoeld is voor de alternatim-praktijk: bij de frasen staat om en om "chorus" en "organa". Eigenlijk hadden we een

23

Salve regi na
 mē mēre di e vi tā
 duler do et spes nos
 tra sal ut ad te clama
 mus erules salu e
 ut ad te suspira .m^o ge
 mētes et fientes in hac la
 cimarū val le e pa er
 go aduoca tā nostra illos

tu os misericor des o
 culos ad nos con uer te
 et ihesum benedictū frāt
 ventris tu i nobis post
 hoc ex ilium os rende o
 demens o pi a
 o dilas virgo man
 a. alle lu
 ia. **H** Antiphona.

Het alternatim *Salve Regina* uit een psalterium van de Minderbroeders te Tongeren (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek 71 A 6).

Salve Regina uit een handschrift van een kapittelkerk moeten hebben, maar we hadden niet het geluk om dat te vinden.

Er staan verticale strepen in de notenbalken. Hoe interpreteer je die?

In de 15e eeuw komen verticale strepen steeds meer in gebruik, vooral in kwadraatnotatie. Het zijn geen maat- of tactusstrepen, daarvoor zijn ze te onregelmatig geplaatst. Eerder dienen ze als fraseringsstrepen. Bijvoorbeeld in de frase *Eya ergo*: daar staan strepen tussen 'eya', 'ergo', 'ad-', '-vo-' en '-cata', en tussen 'ad', 'nos', 'con-' en '-verte'. Daaruit maak ik op dat deze woorden belangrijk zijn. Zo'n lijn laat ik dan nadrukkelijk zingen. Ook laten zulke strepen zien dat het basistempo van het gregoriaans in die streek en in die periode vrij langzaam was. Zo'n langzame "tactus" maakt de overgang tussen gregoriaans en polyfonie makkelijker.

Als je kwadraatnotatie of hoefnagelnotatie ziet, extrapoleer je daar wat uit voor de manier waarop jullie zingen?

Als het type notatie min of meer kenmerkend is voor een bepaalde tijd en regio kan men veel in de notatie zelf "lezen" over mogelijke uitvoeringspraktijken. Er is ook vaak een relatie tussen notatietype en stijlgebonden melodische cliché's, die op hun beurt terug te vinden zijn in de polyfone tradities uit dezelfde streek. In september brengt de Cappella Pratensis een programma rond de alternatim Missa Pascale (zowel het vijfstemmig ordinarium als het vierstemmig proprium) van Heinrich Isaac, zoals dit waarschijnlijk is uitgevoerd toen hij hofcomponist was aan het hof van Keizer Maximilian I. Isaacs polyfonie is gebaseerd op een gregoriaanse traditie die typerend is voor het gebied Passau-Wenen-Augsburg. Gelukkig is er een facsimile van het *Graduale Pataviense*, een Graduale uit Passau, een gedrukt zangboek uit 1505 met hoefnagelnotatie. Dat gebruiken we voor de delen van de alternatimzettingen die we niet polyfoon zingen. Deze stukken worden niet gregoriaans gezongen, maar zijn wel op het gregoriaans gebaseerd: ze worden op het orgel geïmproviseerd in de stijl van Maximilians hofcomponist Paul Hofhaimer; het *Graduale Pataviense* helpt ons om een stilistisch overtuigende interpretatie te maken van een overwegend Vlaamse compositorische stijl die door en voor een Duitssprekend gezelschap werd gezongen.

*De klank waarmee jullie zingen, jullie toonvorming, hoewel geschoold, is niet die van klassiek geschoolde zangers. Heb je daarvoor wel eens naar de afbeeldingen van Van Eyck gekeken, met die slappe mondjes?*¹

Onder andere. De onderlippen van de Vlaamse zangers zien er misschien wat "slap" of ontspannen uit, maar van binnen is dat anders. Aan de gezichten kan

men zien dat het zachte verhemelte een beetje opgetrokken is, evenals de achterkant van de tong. Dat zie je voornamelijk aan de ogen en de tongen van de zangers. Het fronsende laat zien dat ze ook een beetje nasaal zingen. De losse lippen zijn belangrijk voor het maken van het typisch heldere, naar voren gerichte Vlaamse geluid. De Italiaanse afbeeldingen van zangers zijn totaal anders.

Als ik naar jullie CD's luister, die met de Missa Gaudeamus van Josquin des Prez uit 1990 en "Sicut lilium inter spinas" uit 1993, dan hoor ik een andere toonvorming. In de Missa Gaudeamus zijn van die lange, wat rechte tonen, en dat is niet meer zo op de laatste CD, daar is de toon ronder.

Er zijn twee factoren aanwezig. Inderdaad zijn de twee stijlen anders. Maar ook is de ervaring van de Cappella nu groter. Als we de Missa Gaudeamus nog een keer zouden doen, na een ontwikkeling van vijf jaar, zouden de twee geluiden nu nog meer uit elkaar lopen. Josquin was een laat-15e-eeuwse Noordfranse componist. De muziek van "Sicut lilium" is merendeels afkomstig uit Brabant en Vlaanderen: de muziek komt uit de handschriften van de Onze Lieve Vrouwe Broederschap van Den Bosch. De frasering, de melodieën, de harmonie, de tekstplaatsing heeft een meer noordelijke wending. Je zou bijna van een soort "Brabantse swing" kunnen spreken. Josquins Missa Gaudeamus en zijn Maria-motetten zijn erg modaal, met lange guirlande-achtige frasen; de teksten volgen de ductus of cadans van de Franse taal.

Om het verschil tussen een Vlaamse en een Franse compositie in deze stijlen duidelijk te maken, moet er veel technische training aan voorafgaan. Niet alleen de stem, maar ook de mentale dispositie van de zanger is vrij kwetsbaar. De stem kan veel dingen doen, maar niet alles tegelijkertijd. Dat is één van de doelstellingen van de opleiding aan het Brabants Conservatorium: de leerlingen te leren om hun stemmen in dienst van al die muziek te gebruiken. Natuurlijk leren ze één fundamentele techniek die gebaseerd is op een grondige studie van allerlei bronnen, geschreven zowel als nog levende. Deze techniek is aanzienlijk anders dan onze Noordealopese, merendeels 20e-eeuwse, technieken, die werden ontwikkeld om aan bepaalde stijlen en condities tegemoet te komen.

Het is eigenlijk onmogelijk om in een paar woorden de basisverschillen tussen deze technieken duidelijk te maken. Maar laten we het toch proberen. In mijn jarenlange ervaring met buiten-Europese muziek en met onze vroegere tradities ben ik tot de conclusie gekomen dat al deze tradities en culturen bepaalde technieken "kiezen", die in overeenstemming zijn met hun taal, muziek en muzikale functie. Voor ons, voornamelijk hier in Nederland, was tot voor kort de belangrijkste zangtaal het Duits, en de zangtraditie die van de liederen en de opera. En daarbij komt dat de stem goed moet dragen over het geluid van de piano of het

orkest heen. Binnen deze traditie hebben we geleerd dat het belangrijk is om één toon mooi te houden van het begin tot het einde. Dat is ons ideaal. Als een zanger probeert iedere toon mooi, "égal", rond, hetzelfde te zingen gedurende een hele frase, een heel stuk, een heel programma of een hele carrière, gebruikt hij zijn spieren op een heel andere manier dan iemand die leert bepaalde spieren te gebruiken in samengaan met bepaalde muzikale tradities en talen. In de klassieke Europese praktijk worden de spieren min of meer in een bepaalde positie "gehouden": middenrif blijft laag, buikwand blijft naar voren, strottehoofd blijft vrij - laag, mond blijft vrij - open, en het gebruik van de verschillende resonantieholtes blijft constant. Alles blijft. Veel andere tradities van de wereld zijn op een tegenovergesteld principe gebaseerd, en dat is: niets blijft. Alles beweegt. Voor mij is dit het verschil tussen enerzijds tradities die worden gemaakt, die geheel of gedeeltelijk orale tradities zijn, en anderzijds tradities die in de eerste plaats bestaan vanwege het feit dat ze opgeschreven zijn. Natuurlijk heeft het ons honderden jaren gekost om van de ene manier naar de andere te komen. Voor de middeleeuwse en renaissance-zanger was de muziek op papier niet meer dan een geheugensteun. Zowel componist als zanger (die vaak dezelfde personen waren) leefde binnen een overwegend orale traditie. Natuurlijk konden velen van hen uitstekend lezen, maar hun traditie leefde binnen hun geheugen en in hun lichamen. Hoewel alle bronnen spreken over hoe prachtig zowel de muziek als hun stemmen waren, werd het woord "schoonheid" in zichzelf niet gebruikt in relatie tot toonvorming als een aparte factor. Alles beweegt in een traditie die leeft. En de technieken worden door die traditie bepaald. Als een zanger een specifieke traditie wil leren, of het nu de Duitse lied-traditie of de Bourgondische chanson-traditie is, moet hij bereid zijn om in zijn techniek aan die traditie tegemoet te komen.

Maar als je gregoriaans zingt, hoever laat je je beïnvloeden door wat je net zegt: "alles beweegt"?

Wat betekent eigenlijk het woord bewegen? Je kunt bewegen in dynamiek, amplitude (dat is vibrato), timbre en door verschillende soorten articulaties en fraseringen. Al deze bewegingen gebruiken verschillende spieren of combinaties ervan. Voor een introitus uit het *Graduale Pataviense* gebruik ik mijn spieren op een heel andere manier dan voor een introitus met het neumenschrift van Sankt Gallen. In het eerste geval gaat het om een 16e-eeuwse, uit Passau afkomstige, bijna Weense traditie. Dus het bewegen van de stem moet in al zijn aspecten hiermee corresponderen. In het geval van de traditie uit Sankt Gallen zien we het eindstadium van een orale traditie die zo vol beweging was, dat het ondoenlijk was om het allemaal op te schrijven. En toch heeft men dat gepro-

beerd. Wij moeten die rijkdom aan bewegingen door deze genuanceerde neumen proberen terug te vinden. Hiervoor kunnen wij de nog levende *chant*-tradities als hulpmiddel gebruiken: de Grieks- en Russisch-Orthodoxe, joodse, mohammedaanse, enzovoorts.

Maar laten we nu specifiek over vibrato spreken, als een van de manieren van bewegen. Omgaan met vibrato is een manier van denken. Een strakke toon is een dode toon; een toon beweegt altijd. In onze klassieke Westeuropese vocale traditie leren we het intoneren met het vibreren te associëren. Vibrato is een constant gegeven. Met andere woorden: de toon ontstaat niet meer vanuit een nulpunt, vanwaar we verschillende kanten uit kunnen gaan.

Eigenlijk kunnen we allerlei soorten vibrato maken. Als ik over de hele wereld kijk, naar al de verschillende technieken van het zingen, dan hoor ik altijd activiteit in de stem. In berggebieden zoals Transsylvanië bijvoorbeeld is de tendens om een intens, penetrant geluid te maken, waarin de stem strak kan beginnen en zich kan ontwikkelen naar een heel intens vibrato. Dat kan door één zanger gebeuren, maar ook door meerdere tegelijk. Zo'n geluid wordt gemaakt om zover mogelijk te dragen in de bergen, die het dan weerkaatsten.

Als je met Indiase muziek werkt, zoals ik heb gedaan, ben je geen seconde stil en je gebruikt ook vibrato. Maar dit vibrato is niet voortdurend aanwezig. Het wordt gedoseerd op allerlei manieren, als verschillende soorten versiering of voor het aangeven van de melodische richting. In andere tradities is dat weer anders. De traditionele Japanse zangkunst bijvoorbeeld kan een vrij constant en vrij groot vibrato gebruiken, maar zelfs binnen deze traditie zijn er veel verschillen.

Wat zijn jouw ideeën over het zingen van het gregoriaans in zijn bloeitijd?

De eerste vraag bij deze muziek is: wat is de relatie tussen de neumen en de taal? In het Noordoostfranse en Westzwitserse gebied heeft het gregoriaans de vorm gekregen die wij zo'n beetje kennen, hoewel wij ook weten dat de ontwikkeling daarnaartoe grotendeels een gemengde ontwikkeling is geweest. Nu zijn er bepaalde kenmerken in de notatie en in de beweging van de melodieën van de vroege stukken die voor mij alles met elkaar te maken hebben. Ten eerste: gregoriaans is de meest modale traditie die we hebben. Het is waarschijnlijk uiteindelijk minder modaal geworden dan de Indiase of de Arabische tradities; die zijn hetzelfde gebleven, althans, zij zijn ontwikkeld in hun modaliteit, terwijl wij van onze modaliteit weg-ontwikkeld zijn.

Maar, en hier wordt het vaak neergelegd door musicologen, er zijn bepaalde overeenkomsten in talen met een *chant*-traditie zoals Sanskriet, Arabisch of Latijn. Het zijn allemaal duratie-talen: geen "stress-accent-talen", maar duratie- en

toonhoogte-talen, tot vandaag toe. Onze Noordepese talen, de Germaanse talen, zijn veel meer met stress-accenten gaan werken. In tegenstelling hiermee is Frans nog steeds toon- en duratie-gebonden, het "zwemt" van lettergreep naar lettergreep. En met talen die "zwemmen" is alles één grote overgang, alle woorden gaan in elkaar over. Het geprononceerde gebruik van de neus- en bijholten in het Frans maakt het zwemmen nog makkelijker. Nu, modaliteit is precies hetzelfde. Je werkt niet met tonen, maar met intervallen: het is de technische flexibiliteit van de stem die de intervallen tot leven brengt. Ook werk je niet met ritmische accenten, maar met ritmische "intervallen", duraties, en wat doe je binnen een duratie? De Franse taal is heel ingewikkeld qua klank, net zoals de Keltische; het Frans is op een Keltisch substraat ontwikkeld. Als ik een Keltische taal hoor, bijvoorbeeld Iers of Welsh, dan hoor ik dezelfde dingen: ze "zwemmen". Er zijn heel gecompliceerde medeklinkers, bijna allemaal stemhebbend, dus niet k of t, maar veel l, z, n, m. En wat gebeurt er in stemhebbende medeklinkers: je zingt gewoon door, je stem stopt niet. En je doet iets met je stemhebbende medeklinkers. Ze hebben duratie in zichzelf. Dat lees ik ook uit de relatie tussen neumen en tekst.

Maar als je werkt met de Franse uitspraak, het "nasale" van het Frans, doe je dat ook als je aan het vieux fonds gregoriaans werkt?

Wij moeten voorzichtig met het woord "nasaal" omgaan. Het gebruik van de neus- en bijholtes is altijd van belang geweest, hoewel het wel veranderd is in de loop der tijden. Maar het omlaag gaan van het zachte verhemelte en de tong is geleidelijk gebeurd. Door het gebruik van de neus- en bijholtes zijn de meeste medeklinkers in het Frans stemhebbend. Zelfs de stemloze medeklinkers imploderen (en dus: resoneren) in het Frans door de neus.

Er komt nog iets bij, namelijk een harde kern in de toon, die ook aanwezig is in de andere tradities die modaal zijn. De echte modale tradities van het Midden-Oosten, India en zo, zijn enorm kernachtig. Maar die kern, dat is een "modale" kern: je doet enorm veel met je stem, en dan moet je hem perfect kunnen besturen; daarvoor moet je je mond niet te wijd openhouden.

Het Frans was heel kernachtig: voor in de mond met veel naso-palatale resonans. In het Frans ontstaat het geluid altijd in het naso-palatale gebied en klinkt dus kernachtig. Daarna verspreidt het zich vooral in de bovenkant van de mond. De klanken zijn dus heel complex en ontwikkelen zich constant. De modale principes zijn precies hetzelfde: het constant manipuleren van expressiemiddelen, niet het vasthouden van één bepaalde klank.

Hoe ga je om met die typische verfijnde gregoriaanse dingen zoals repercussies?

Die zijn heel moeilijk voor mensen met een moderne zangtechniek.

Een repercussio heeft ook te maken met modaliteit. Modaliteit is iets wat nooit ophoudt, het is een ketting van alles. De repercussio zit in alle chant-tradities van de wereld. Het is de versterking van de klank van de ziel die God zoekt. De ziel wordt gedragen door de lucht, door de adem. Door te zingen wordt hij hoorbaar. De ademstroom mag niet onderbroken worden, dat zou de ziel doden. Daarom moet een repercussio binnen je resonans gebeuren. En in een kerk, waarom doe je dat? De ziel vergroot zijn resonans door de repercussio. Als je een dynamische opbouw maakt, krijg je een gevoel alsof de muren van de kerk meedoen. En in al die tempels van de wereld, al die plaatsen waar je dit soort muziek maakt voor God krijg je dat geluid terug, het mag nooit ophouden, het is bijna een "self-perpetuating" stem van God.

Als ik nu even terug mag naar iets waar we in het begin over gepraat hebben: die triptiek van Van Eyck met die kleine Vlaamse mondstand. Toen zei je: "Op Italiaanse plaatjes zie je dat niet". Wat zie je op Italiaanse plaatjes?

Ken je het reliëf van Della Robbia in Florence? Daar is het gezicht helemaal open. Het voorhoofd is niet gefronst, de ogen zijn open. De mond is open, niet alleen verticaal, maar ook in de breedte, net zoals in het gesproken Italiaans.

IN. I
BCKS

G

Aude- ámus • omnes in Dó- mi- no, di- em

festum cē-le-brāntes { sub honó- ré Agathae mártý-
ris : de cu-ius passi- ó- ne gaudent án-ge- li,
et colláu- dant Fí- li- um. De- i.

Ps. 11

L 28
E 75

De introitus *Gaudeamus*.

Italiaans is de meest uitgesproken duratietaal (i.e. met lange versus korte lettergrepen) die we hebben, maar het heeft niet al die stemhebbende medeklinkers zoals het Frans. Ook als je Frans spreekt wil de stem vanzelf omhoog. Maar in het Italiaans is dat niet zo: daar blijft de stem in het midden. Die is bezig met het maken van duraties, geen "intonaties" (toonhoogteverschillen). En dan is er nog een heel belangrijk iets in het Frans: hoe dichterbij je het einde van een woord of frase komt, des te actiever de stem wordt. Neem nu de introitus *Gaudeamus*: op de tekst 'Gaudeamus' zie je dat aan de aparte virga na de pes. Of de herhaalde f van *fremitur* op 'domino'. De eerste f bereidt de tweede voor. Het is een kettingreactie die zich ontlaadt in de slotlettergreep.

Het verschil tussen Frans en Italiaans komt tot uiting in het verschil tussen gregoriaans en ambrosiaans. In het gregoriaans ga je heel snel naar boven; je ziet dat ook in de neumen. En je komt langzamer naar beneden. Een goed voorbeeld is 'sub honore Agathae virginis', een snelle stijgende lijn op 'honore' en 'Agathae'. Ook 'gaudent angeli': een snelle opgaande beweging van fa naar la op 'angeli', een langzame afdaling op 'angeli', weer snel even naar boven mi-fa-sol-fa-sol en dan rustig de cadens.

Maar nu een ambrosiaans voorbeeld: het lucernarium *Quoniam tu illuminas*.² Daar hebben wij natuurlijk geen neumen voor, dus over neumen kunnen we niets zeggen. Maar wat ik aan de melodie zie is voornamelijk Italiaans en dus on-gregoriaans. Om specifiek te zijn betekent dat: het constant rond één toon draaien. De dubbelslag-achtige figuren als op 'tenebras', dat zijn gewoon Italiaanse coloraturen. Het melisme op 'lucernam meam', dat is eigenlijk maar één lange noot, de la. De stijgende lijn in het lange melisme op 'meas' is heel typerend: een dramatische uitbarsting naar boven die voorbereid wordt door een aanloop naar beneden do-si-la, en daarna pas naar boven gaat: re-mi-fa-sol; op de sol komt volgens mij een "tenuto". De lijn naar boven moet duidelijk gearticuleerd, langzamer en met meer energie gezongen worden dan in het Frans; dan blijft de stem meer in het middenregister. De frase rond 'tu illuminas lucernam' is eigenlijk een stuk recitatief, waarin de beweging steeds meer actief wordt rond de reciteertoon "mi". Doordat Italiaans rond de resonans van de klinker draait, is er altijd een neiging om de dynamiek te vergroten naarmate de zin langer is. Dit brengt met zich mee dat het vibrato groter wordt.

Hier zijn dus een paar van de verschillen tussen gregoriaans en ambrosiaans, tussen het Frans en het Italiaans: het eerste wil steeds naar het kopregister, het tweede niet, dat blijft in het middenregister.

Je moet een ontzettende steun gehad hebben aan je ervaringen met niet-Europese muziek.

Inderdaad. Hoe de traditionele musicus uit een andere cultuur met muziek omgaat, daaruit spreekt een ander soort mentaliteit. Voor hem bestaat er geen analyse. Hij heeft er geen behoefte aan om de elementen van zijn muziek uit elkaar te halen. Maar wij zijn bijna gedwongen om dingen te benaderen op een analytische manier. Een Indiase musicus kun je niet vragen, als je bijvoorbeeld met tabla-muziek bezig bent: waar denk je dat dit of dat idee vandaan gekomen is? Ik heb mijn proefschrift geschreven over de klassieke Indiase tabla-traditie, de trommelpaar-traditie. Voor dit proefschrift moest ik veel ontleden, maar die arme goeroes, die arme tablaspelers, meestal snapten ze niet waarover het ging.



LUCERNARIUM.

UONI- AM * tu il-lúmi-nas lu-
cérnam me- am, DÓ- mi-
ne; * De- us me- us, il- lúmi-
na téne- bras me- as.
V. Quó- ni- am in te e- rí-
pi- ar a ten- ta- ti- ó- ne;
* De- us. *Iterum* : Quó-ni- am...

Het ambrosiaanse lucernarium *Quoniam tu illuminas*.

Uiteindelijk heb ik geen vragen meer gesteld. Ik heb gewoon getrommeld en geleerd, en mijn eigen conclusies daaruit getrokken. Maar die mentaliteit, die zo totaal anders is dan de onze, uiteindelijk is die de enige weg. Die mentaliteit stelt je in staat om makkelijker in een andere traditie opgenomen te worden; dat is zelfs zo voor een vroege stijlperiode uit onze "eigen" cultuur. ■

NOTEN:

1. Zie hiervoor ook: 'Andersom dan gebruikelijk. Gesprek met Rebecca Stewart', in: *Tijdschrift voor Oude Muziek* 1991, afl. 4, pp. 14-16.
2. Een lucernarium is het openingsgezag van de vespers volgens de ambrosiaanse ordo.



De Cappella Pratensis.

Zie ook de rubriek mededelingen.

MEDEDELINGEN

BELANGRIJKE BIJeenKOMSTEN

De zangersdag van de Stichting A.C.G. wordt gehouden op zaterdag 5 november te Nijmegen. Het adres is: klooster Marienbosch, Groesbeekseweg 351. Telefoon: 080-225600. De boeiende titel luidt: 'Gregoriaans: een belevenis; stijlen en vormen'.

Het wordt op de eerste plaats een praktische dag, waar vooral veel gezongen wordt en ook de liturgische informatie niet ontbreekt. Het voornemen is, zowel plenair als in groepen te werken. De docenten zijn: Drs. A. Peters ofm, Zr. M-L. Egbers e.a. (enkele docenten worden nog benaderd).

Dagindeling:

- 09.30 ontvangst en koffie
- 10.00 werksessie 1
- 11.15 werksessie 2
- lunchpauze
- 13.30 werksessie 3
- 14.15 werksessie 4
- 15.30 liturgische dienst en afsluiting.

Kosten deelname:

Voor abonnees op het Tijdschrift voor Gregoriaans f 15,50. Voor niet-abonnees f 18,--. Het werkmateriaal, de koffie, de thee tijdens de pauzes, alsmede een kop soep tijdens de lunch, zijn hierbij inbegrepen. U hoeft dus enkel uw eigen lunchpakket mee te brengen. Aanmelding vòòr 20 september. Inlichtingen: M. Lambriex (013-331094) en M-L. Egbers (076-221458).

Opgave: Secretariaat A.C.G., Torenhoeckstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot, telefoon 013-331094.

Gregoriaanse Academie

De Stichting A.C.G. heeft een studiegroep in het leven geroepen voor mensen die bedreven zijn in en over achtergrondinformatie beschikken betreffende de semiologische interpretatie

van het gregoriaans.

De groep komt driemaal per jaar bij elkaar in de Onze Lieve Vrouweabdij te Oosterhout.

Voor het komende studiejaar zijn de data: 24 oktober 1994; 30 januari en 15 mei 1995.

Informatie bij Zr. M-L. Egbers (076-221458) of de heer B. Lamers (040-411604).

GREGORIAANS TE BELUISTEREN

Musica Sacra te Maastricht

Het religieus festival Musica Sacra te Maastricht vindt dit jaar plaats op 16, 17 en 18 september. Gregoriaans is te beluisteren:

- op vrijdag 16 september om 18.00 uur: Utrechts Studenten Gregoriaans Koor o.l.v. Jan Boogaarts: Vespers.
- op zaterdag 17 september om 18.00 uur: Schola van het Conservatorium Maastricht o.l.v. Alfons Kurris: Maria-vespers.

De volgende schola's zijn in de maanden september t/m december te beluisteren:

De Begijnhofschola te Breda o.l.v. Marie-Louise Egbers: Eucharistieviering om 19.00 uur in de Begijnhofkerk aan de Catharinastraat op 3 september, 1 oktober, 5 november en 26 november. Op 24 december om 21.30 uur: gregoriaans en meerstemmigheid.

De herenschola van de Amici Cantus Gregoriani verzorgt enkele optredens in samenwerking met Cercamon, een vrouwenschola o.l.v. Lida Dekkers, die zich heeft gespecialiseerd in Middeleeuwse vocale muziek, in het bijzonder de liederen van Hildegard von Bingen. Op zaterdag 17 september verzorgen zij om 15.30 uur een Vesperdienst en om 17.00 uur een Eucharistieviering in de Hildegardiskerk te Rotterdam, Blommersdijkselaan. Op zondag 18 september geven zij om 15.00 uur een concert met gregoriaanse gezangen en

liederen van Hildegard van Bingen, in de O.L.V. Visitatiekerk te Velp (Gld), Emmastraat 18 a.

Vrijdag 23 september verzorgen zij om 17.00 uur de gezangen in een Vesperdienst in de abdijkerk van de zusters Benedictinessen te Eibingen (Dld), en op zaterdag 24 september geven zij om 16.00 uur een concert in Lorch (Dld) in het kader van de Lorcher Kulturtage. In verband met ziekte van Piet Mennen wordt dit project van de herenschola geleid door Ben Simmes.

De Cappella Pratensis van Rebecca Stewart is te horen op de volgende dagen:

10 september in de Nederlands Hervormde Kerk aan de Veerstraat te Boxmeer, aanvang 20.00 u.

11 september in de Nederlands Hervormde Kerk aan de Raadhuisstraat te Oosthuizen, aanvang 12.00 u.

15 september in de Kerk van de Reformatorische Gemeente te Terheyden, aanvang 20.15 u.

17 september twee concerten in de Willibrorduskerk te Ossensisse, aanvang 13.30 en 16.00 u; 's avonds een concert in de St.-Gilliskerk te Brugge, aanvang 20.30 u.

Het Gregoriaans Abdijkoor te Grimbergen o.l.v. Gereon van Boesschoten.

Iedere zondag om 10.00 uur H. Mis in de Norbertijnenabdij van Grimbergen. De kerk is te bereiken door rijdend op de ringweg rond Brussel richting Gent afrit 7 te nemen. Van daar af wordt Grimbergen aangeduid.

De kathedrale Schola te Roermond o.l.v. Wim Schreurs. In de Munsterkerk te Roermond op 4 september om 9.30 uur; 1 oktober om 18.30 uur; 1 november om 19.00 uur; 6 november om 09.30 uur; 3 december om 18.30 uur. In de kathedraal te Roermond op 24 december om 24.00 uur.

De Schola Cantorum van het Ward Instituut o.l.v. Louis Krekelberg. Op 25 september om

10.00 uur in de St. Jozefkerk te Venlo.

Het Tilburgs Gregoriaans Koor o.l.v. Ko van Geldrop zingt op de volgende data: 11, 18 en 25 september; 2, 16 en 30 oktober; 5, 13 en 17 november; 4, 24 en 25 december. Informatie over tijd en locatie bij E. Blomme, telefoon 013-430382.

Op 8 december viert dit koor zijn 25-jarig bestaan.

De Utrechtse Vrouwenschola o.l.v. Marie-Louise Egbers:

- Fringeconcert waarschijnlijk op 2 september binnen het Oude Muziek Festival te Utrecht (zie programmaboek F.O.M.)

- 16 oktober: gezangen van de 29e zondag door het jaar in een Eucharistieviering in Utrecht (welke kerk is nog niet bekend).

- 27 november om 19.00 uur in de Aloysiuskerk, Adriaan van Ostadelaan te Utrecht: de vespers van de 1e zondag van de Advent.

De K.R.O.-radio meldt de volgende uitzendingen: 4 september gregoriaans in de Maria Onbevlekt Ontvangen-kerk te Amstenrade; 18 september H. Mis met Latijnse gezangen in de Maria Magdalenakerk te Goes.

De Omroepparochie Lelystad zendt op de T.V. op de volgende zondagen een Eucharistieviering uit met gregoriaanse gezangen: 11 september en 13 november om 10.30 uur.

De Schola Cantorum Karolus Magnus o.l.v. Stan Hollaardt heeft een CD uitgebracht met de titel: 'O Virgo Mater'. Het nummer is: CM: VC 2439.

BERICHTEN VAN ANDEREN

Nieuws van de SNK

1. Meerjarige Dirigentenopleiding, lesplaats Utrecht.

In september gaat de Meerjarige Dirigentenopleiding (MDO) te Utrecht van start. SNK en Sako Utrecht werken hierbij samen. Nade-

re informatie en aanmelding bij het bureau (telefoon 030-313174).

2. In de loop van het komende studiejaar 1994-1995 is de SNK voornemens een cursus gregoriaans te organiseren die voorbereidt op de tweejarige specialisatiecursus gregoriaans die dan in september 1995 van start gaat. Docent voorbereidende cursus is Ike de Loos. Hoofddocent specialisatiecursus is Marie-Louise Egbers.

Informatie op de SNK: Siem Groot, telefoon 030-313174.

Meester cursus gregoriaans

Rebecca Stewart geeft van 3 t/m 6 november een meester cursus gregoriaans, waar ze zal werken aan notatie, stemgebruik en andere facetten van het gregoriaans. De cursus richt zich op gevorderde zangers en gregorianisten. Plaats: Landcommanderij Alden Biesen, Kasteelstraat 6, B-3740 Bilzen-Rijkhoven. Naast haar zal ook Marcel Pérès cursusleider zijn. Informatie: Muziekaktief, Postbus 45, B 3990 Peer, België, tel. 0032-11-632164.

Post-HBO-cursus gregoriaans B te Maastricht

Deze cursus zal starten op 1 januari 1995 en duurt 2,5 à 3 jaar. Degenen die hieraan willen deelnemen dienen in het bezit te zijn van een muziekvak-opleiding, waarbij het vak gregoriaans een structureel onderdeel vormde van het vakkenpakket (opleiding schoolmuziek; AMV; orgel; koordirectie en theorie der muziek).

Voor inhoudelijke informatie kunt u terecht bij: Dr. A. Kurris, Wezelderweg 14, 6287 AM Eys (tel. 04451-1243). Voor aanmelding kunt u zich richten tot: Conservatorium Maastricht, t.a.v. de Administratie, Bonnefantenstraat 15, 6211 KL Maastricht (tel. 043-466680).

Palestrina en het gregoriaans

Op zaterdag 8 oktober 1994 zal aan het Conservatorium van Maastricht een lezing en workshop plaatsvinden over Palestrina in relatie tot het gregoriaans. Na een beknopte

inleiding volgen enkele sessies waarin motetten en een mis van Palestrina behandeld worden in de vorm van een openbare repetitie. Het koor Studium Chorale verleent hieraan zijn medewerking. Aan het eind van de middag zal er dan een presentatie plaatsvinden waarin naast bovengenoemde composities tevens de gregoriaanse gezangen uitgevoerd worden die eraan ten grondslag liggen. De artistieke leiding is in handen van Alphons Kurris en Eric Hermans.

De entree van deze dag bedraagt f 20,-- exclusief lunch. Voor verdere informatie/aanmelding kunt u zich wenden tot: Conservatorium Maastricht, t.a.v. de Administratie, Bonnefantenstraat 15, 6211 KL Maastricht (tel. 043-466680). ■

LITURGIE

KERKELIJKE KALENDER (september, oktober en november 1994)

zondag	4 september:	Drieëntwintigste zondag door het jaar
donderdag	8 september:	Feest van Maria Geboorte
zondag	11 september:	Vierentwintigste zondag door het jaar
woensdag	14 september:	Feest van Kruisverheffing
zondag	18 september:	Vijfentwintigste zondag door het jaar
woensdag	21 september:	Feest van de H. Apostel en Evangelist Matteüs
zondag	25 september:	Zesentwintigste zondag door het jaar
donderdag	29 september:	Feest van de HH. Aartsengelen Michaël, Gabriël en Rafaël
zondag	2 oktober:	Zevenentwintigste zondag door het jaar
zondag	9 oktober:	Achtentwintigste zondag door het jaar
zondag	16 oktober:	Negenentwintigste zondag door het jaar
dinsdag	18 oktober:	Feest van de H. Evangelist Lucas
zondag	23 oktober:	Dertigste zondag door het jaar
vrijdag	28 oktober:	Feest van de HH. Apostelen Simon en Judas
zondag	30 oktober:	Eenendertigste zondag door het jaar
dinsdag	1 november:	Hoogfeest van Allerheiligen
woensdag	2 november:	Gedachtenis van alle overleden gelovigen - Allerzielen
zondag	6 november:	Tweeëndertigste zondag door het jaar
maandag	7 november:	Hoogfeest van de H. bisschop Willibrord, verkondiger van ons geloof, patroon van de Nederlandse Kerkprovincie
woensdag	9 november:	Feest van de Kerkwijding van de basiliek van Lateranen
zondag	13 november:	Drieëndertigste zondag door het jaar
zondag	20 november:	Hoogfeest van Christus, Koning van het heelal
zondag	27 november:	Eerste zondag van de Advent (jaar C)
woensdag	30 november:	Feest van de H. Apostel Andreas

INHOUD

Van de redactie	89
Uitvoeringspraktijk van het gregoriaans Een overzicht van de stand van zaken en een terugblik op het Festival in Watou <i>Wico Clements</i>	90
J'avais fait deux livres Eugène Cardine, Joseph Pothier en André Mocquereau <i>Joost van Gemert</i>	97
De eerste schreden op het muzikale pad der semiologie <i>Anton Vernooij</i>	108
Articulatie en amplificatie <i>Alfons Kurris</i>	116
Gregoriaans en mediterrane monofonie <i>Wouter Swets</i>	124
Het modale denken en zingen in de polyfonie Interview met Rebecca Stewart <i>Ike de Loos</i>	134
Mededelingen	145
Liturgische kalender	148

 Stichling
mici Canlus Gregoriani