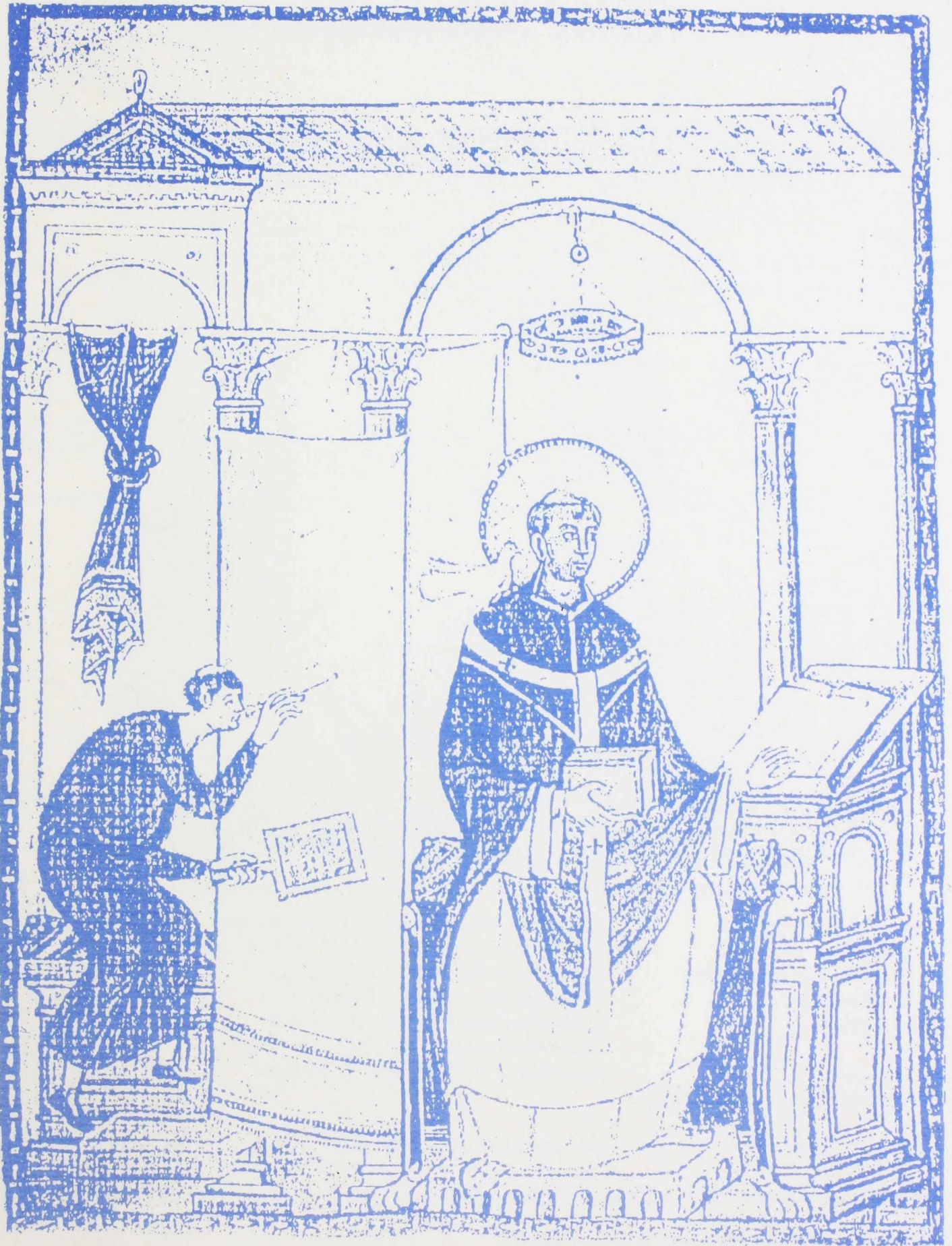


TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS



1998-4

UTRECHTS STUDENTEN GREGORIAANS KOOR 1968-1998

Jaargang 23, nummer 4, november 1998

Verschijnt driemaandelijks

Redactie:

Marie-Louise Egbers, Jacqueline Elemans, Jolanda Kwast, Theo de Wit, Marcel Zijlstra.
Voor dit nummer aangevuld met Ivo Geradts, Arnoud Heerings en Koen van Gulik van het U.S.G.K.

Deze speciale aflevering werd mede mogelijk gemaakt door een gift van het FENTENER VAN VLISSINGEN FONDS

Redactie: Catharinastraat 81, 4811 XG Breda
Administratie: Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot

tel. (076) 522 14 58
tel. (013) 533 10 94

Kopij voor het volgende nummer dient uiterlijk 15 december 1998 op het redactie-adres aanwezig te zijn.

Abonnementsprijs per kalenderjaar: NLG 37,50
(koorabonnement -3 exemplaren voor de prijs van 2- NLG 75,-)
voor België BFR 800,- Overige landen NLG 42,50
Losse nummers (ook van oude jaargangen) fl. 10,- (BFR 225),
themanummers fl. 13,50 (BFR 300).
Postrekening nr 39586 Bankrekening nr 42.06.65.323
Voor België: ABN-AMRO Hasselt nr 720-5202086-85
t.n.v. Stichting Amici Cantus Gregoriani te Geldrop.

Het TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS is een uitgave van de Stichting Amici Cantus Gregoriani en richt zich op allen, die zich verbonden weten met het gregoriaans.

Bestuur:

I. van Leijen, voorzitter
M. Lambriex, secretaris
H. Berkers, penningmeester
G. H. Claassen
M-L. Egbers
J. Kwast
B. Lamers
Adviseur van de Stichting A.C.G.

Mondriaanlaan 6, 6708 NG Wageningen
Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot
Sporkehout 58, 5667 JG Geldrop
Weesdijk 26, 4132 BL Vianen
Catharinastraat 81, 4811 XG Breda
Anna Paulownalaan 57, 3708 HJ Zeist
Leuvenlaan 9, 5628 WE Eindhoven

A. Peters O.F.M.

Mauritsstraat 104, 3583 HW Utrecht

Inlichtingen, ook voor advertenties, bij de administratie

Druk: Drukkerij Van Stiphout B.V. - Helmond.

ISSN: 1380-9776

Bij de voorplaat:

St. Gregorius en zijn schrijver, ca. 984.
Registrum Gregorii, Trèves, Stadtbibliothek



LITURGISCHE KALENDER

december 1998, januari, februari 1999, A-cyclus

zondag 6 december	Tweede zondag van de Advent
dinsdag 8 december	Hoogfeest van de Onbevleete Ontvangenis van de H. maagd Maria
zondag 13 december	Derde zondag van de Advent
zondag 20 december	Vierde zondag van de Advent
vrijdag 25 december	Hoogfeest van Kerstmis, geboorte van de Heer
zaterdag 26 december	Feest van de H. Stefanus, eerste martelaar
zondag 27 december	Feest van de H. Familie
maandag 28 december	Feest van de HH. Onnozele Kinderen, martelaren
vrijdag 1 januari	Oktaaf van Kerstmis, Hoogfeest van de H. Maria, Moeder van God
zondag 3 januari	Hoogfeest van de Openbaring des Heren, Driekoningen
zondag 10 januari	Feest van de Doop van de Heer
zondag 17 januari	Tweede zondag door het jaar, A-cyclus
zondag 24 januari	Derde zondag door het jaar
maandag 25 januari	Feest van de bekering van de H. apostel Paulus
zondag 31 januari	Vierde zondag door het jaar
dinsdag 2 februari	Feest van de Opdracht van de Heer in de tempel, Maria Lichtmis
zondag 7 februari	Vijfde zondag door het jaar
zondag 14 februari	Zesde zondag door het jaar
woensdag 17 februari	Aswoensdag, begin van de Veertigdagentijd
zondag 21 februari	Eerste zondag van de Veertigdagentijd
maandag 22 februari	Feest van Sint Petrus' Stoel
zondag 28 februari	Tweede zondag van de Veertigdagentijd

RECTIFICATIE

Monsignore Savelsberg schreef ons het volgende:

In de aflevering 1998-3 van het *Tijdschrift voor Gregoriaans* geeft u o.m. een relaas over de koormanifestatie van Pinksteren te Achel. In de tekst hebt u mij voorgesteld als "bisschop van Keulen", hetgeen niet strookt met de realiteit. De titel "Monsignore" (italiaanse vorm) werd mij door de paus verleend als eretitel. Deze titel is in Keulen gebruikelijk voor een priester die belast is met een meer uitgebreide functie, in mijn geval met de zorg voor de parochiale zangkoren in gans het aartsbisdom. De bisschopswijding heb ik nooit ontvangen. Ik hoop dat de vergissing hiermee is opgehelderd.

De redactie hoopt, de feiten te hebben rechtgezet.

BELANGRIJKE BIJENKOMSTEN

De Gregoriaanse Akademie

zal in 1999 bijeenkomen op 11 januari, (inleider is Fr. Kees Pouderoijen), 3 mei, 11 oktober.

GREGORIAANS BELUISTEREN

Wij ontvingen bericht van de hierna genoemde scholae.

De A.C.G. Mannenschola

zingt onder leiding van Gerrit Hulsink 29 november in de Vituskerk in Hilversum, Vespers en Eucharistie van de eerste Zondag van de Advent. Op 20 december zingen zij in de Eucharistie in de St Jozefkerk te Hooglanderveen. Deze dienst wordt uitgezonden door Radio 5. Informatie via tel. 040-2411604

De Schola Cantorum Amsterdam

Deze schola zingt wekelijks de zondagse vespers om 17:00 uur, daarnaast 24 december 1e vespers van Kerstmis, 25 dec. 2de vespers van Kerstmis. Plaats: St Nicolaaskerk, Amsterdam.

De Nova Schola Cantorum Amsterdam zingt de Vespers op 20 december in de Catharinakathedraal, Utrecht, 16.30 uur en de Kerstnacht mis in de Posthoornkerk, Amsterdam, 0.00 uur.

Het Tilburgs Gregoriaans Koor

verzorgt in December vieringen op de volgende data, tijden en plaatsen:

zondag 6, 11.30 uur, St. Jozefkerk, Heuvel, Tilburg; zondag 20, 11.00 uur, St. Valentinus, Poppel; donderdag 24, 22.00 uur en vrijdag 25, 9.15 uur, Mariakerk, Schans, Tilburg.

Om te onthouden: in 1999 bestaat deze schola 30 jaar. Hierover wordt u nog nader geïnformeerd.

De Schola Cantorum Dordrecht

zingt 20 december vespers in de Antonius-Bonifatiuskerk te Dordrecht, 16.30 uur. In 1999: 10 januari, Petruskerk, Zwijndrecht, 16.30 uur; 31 januari 19.00 uur in de Grote Kerk te Rotterdam; 21 februari, 16.30 uur opnieuw in Dordrecht, 21 maart in Zwijndrecht

De Utrechtse Vrouwenschola

zingt op 2 maart (5e zondag van de veertigdagentijd) in de Kathedraal, Lange Nieuwstraat, Utrecht, 10.30 uur.

De vrouwenschola Cantu Femina

zal op 13 december de O-antifonen zingen in een eucumenische vesper rond het bekende adventslied O kom, o kom Emmanuel. Orgelspel van Frank van Wijk. Tijd en plaats: Ruïnekerk, Bergen (NH), 19:00 uur.

BERICHTEN VAN ANDEREN

Cursus scholaleider

De specialisatie-opleiding scholaleider van de SNK, goedgekeurd en erkend door de inspectie kunstzinnige vorming, voorziet in een behoefte. Het ligt in de bedoeling, in het najaar van 1999 opnieuw een tweejarige cursus te starten. Informatie bij de SNK, 030-2 31 31 74.

Nieuwe schola in Arnhem?

Gevraagd: mensen in de regio Arnhem die, net als ik, interesse hebben in de oprichting van een schola. Wie heeft goede tips of ideeën, of wil mij helpen?

Reakties naar: Miep van der Horst, Vredenburgstraat 47, 6931 EC Westervoort, tel. 026-3112964.

Nieuwe schola in Beuningen

In de nieuwsbrief van het Platform Gregoriaans lezen wij dat in Beuningen (bij Nijmegen) een schola is opgericht. Informatie bij Hannie van der Hoogen, tel. 024-6775945.

Dekenale Schola Cantorum Beverwijk

Op 1 november 1998 bestond deze aktieve schola 25 jaar. Zij heeft dit gevierd met de Mis van Allerheiligen en Allerzielen, gezongen in de Abdij van Egmond, en een concert op 8 november in de N.H. kerk te Castricum. Thema van het concert: Requiem en Dodenofficie, met orgelspel van Kees de Wijs.

Ward-Centrum Nederland

De eerste nieuwsbrief is verschenen. Onder de kop 'Vooraf' vonden wij de vernieuwde uitgangspunten van het Centrum: aandacht

voor de kwaliteit van het muziekonderwijs en herinvoering van de Wardmethode in de basisschool. Daarom ook een verslag van de studiedag "Good practice", gehouden op 16 mei jongstleden in Arnhem. Hier sprak Wilko Brouwer namens het Ward-Centrum over het belang van zingen en gehoorvorming in de basisschool en over de pedagogische uitgangspunten van het project de Zingende School. Een demonstratie werd verzorgd door een groep leerlingen van de basisschool Aloysius/Keysershoff uit 's-Hertogenbosch. Geïnteresseerden kunnen schrijven naar Ward-Centrum Nederland, Postbus 1577, 5200 BP, 's-Hertogenbosch.

Congres van de AISCGre

De AISCGre organiseert een internationaal congres van 27 tot en met 29 mei in Verona, Italië. Informatie bij Eugene Liven d'Abelardo, tel. 035-6831269.

Watou 2000

Om alvast in uw agenda te noteren: Het volgende Festival zal opnieuw in het Hemelvaartweekeind worden gehouden. Omdat Pasen in 2000 zeer laat valt is dit van 1 tot en met 4 juni, drie weken later dan gewoonlijk, en daardoor misschien met beter weer dan in 1997. ■

O veral in Nederland en België tref je koren aan die gregoriaans zingen, op middelmatig, laag en hoog niveau. Al die koren worden getrokken door één man of vrouw, de koorleider, die met enthousiasme en geestdrift zo'n groep steeds weer boven zichzelf weet te verheffen. In de loop van vele jaargangen hebben we met een aantal van die koren, hun leden en hun dirigenten op velerlei wijzen kennisgemaakt: op papier in de rubriek 'Uit het koor geklapt', maar ook tijdens liturgievieringen, zangersdagen, cursussen, concerten, radio- en TV-opnamen. Dit dubbeldikke nummer is gewijd aan één koor, het Utrechts Studenten Gregoriaans Koor en zijn *magister cantus* Jan Boogaarts. Niet omdat het USGK met zijn dertig jaren het oudste koor zou zijn in Nederland, want dat is het bij lange na niet. Ook niet omdat het USGK na dertig jaar afscheid neemt van zijn oprichter en inspirator in al die jaren. Maar omdat het in het hart van Nederland, zich warmend aan het vuur van het nabijgelegen Utrechtse Instituut voor Muziekwetenschap, een enorme uitstraling gehad heeft naar vele andere koren. Het USGK heeft verschillende belangrijke plaat- en radio-opnames op zijn naam staan, die vele andere koren hebben beïnvloed. Voor de ene koorleider zullen de opnames een nastrevenswaardig ideaal zijn geweest. De ander zal zich er flink tegen hebben afgezet. Maar in beide gevallen was het inspirerend. Vanwege die centrale plaats en die inspirerende functie van USGK en zijn dirigent heeft de redactie van het Tijdschrift gemeend voor één keer haar eigen redactionele inbreng tot een minimum te willen beperken. Een speciaal gevormde redactie van leden uit het USGK heeft samen met de Tijdschriftredactie deze feestbundel samengesteld voor Jan Boogaarts, bij gelegenheid van zijn afscheid van het dertigjarige USGK. De Tijdschrift-redactie denkt dat ze haar lezers een groot plezier doet door hun deze bundel als nummer 4 van de jaargang aan te bieden. Want voor dit nummer hebben de USGK-leden interessante bijdragen weten te vergaren, van heel persoonlijke koorervaringen tot wat moeilijkere wetenschappelijke artikelen: precies de formule die het Tijdschrift al jaren voorstaat.

De Tijdschrift-redactie benadrukt dat dit een éénmalige afwijking is van het normale patroon. Na dit nummer zullen we het redactionele roer weer voorgoed zelf in handen nemen. Wij bedanken al diegenen die deze bijzondere uitgave hebben mogelijk gemaakt, in het bijzonder de auteurs en de speciale redactie van het USGK. Tevens gaat onze dank uit naar het Fentener van Vlissingenfonds dat voor deze feestbundel een financiële bijdrage ter beschikking stelde. Ten slotte willen we het USGK van harte feliciteren met dertig jaren inspirerend en geïnspireerd gregoriaans. Die felicitatie geldt vooral Jan Boogaarts, die wij bovendien heel veel goeds wensen in een nieuwe levensfase, zonder het koor waarmee hij zo verbonden is geweest. ■



Het USGK in actie in de Kerk der Friezen, Rome, 1995

Het repertoire van het Utrechts Studenten Gregoriaans Koor bij het afscheidsconcert van Jan Boogaarts heeft als thema de Heilige Geest. Wie of wat de Heilige Geest is, is niet zonder meer duidelijk. Maar dat de Heilige Geest veel met muziek te maken heeft, in het bijzonder met kerkzang, dat lijkt mij wel zeker. De Heilige Geest hangt samen met adem, met wind, onontbeerlijk voor elke menselijke activiteit en zeker voor de beoefening van het gregoriaans, de bron van alle kerkmuziek en zelfs van alle westerse muziek. Wie de koningin op bezoek krijgt, zal geen klef fast food serveren, maar met authentieke ingrediënten een verse maaltijd bereiden. Zelfs als je Hare Majesteit niet kent, komt het niet in je hoofd op het anders aan te pakken. In de christelijke eredienst behoort het er net zo aan toe te gaan. De vormgeving van de eredienst- als je daarvan zou mogen spreken, want de eredienst is zelf vorm - is van het allerhoogste belang, inclusief de muzikale aspecten daarvan. Bij het ontwikkelen van dit inzicht heeft Jan Boogaarts als dirigent van het Utrechts Studenten Gregoriaans Koor en als docent gregoriaans op het Instituut voor Muziekwetenschap grote invloed op mij gehad. Het gregoriaans is voor mij de muziek die geen kleur- of smaakstoffen nodig heeft, en die bij voorkeur opgediend wordt in een liturgisch kader.

Eeuwenoude dogma's spreken over de Heilige Geest. De Heilige Geest werd vanaf de vierde eeuw als derde persoon van de goddelijke Drieëenheid beschouwd. Generaties theologen hebben er hun definities van geformuleerd. Ze verschaffen een taal die het abstracte aanschouwelijk maakt. Ook de beeldende kunst weet iets over de Heilige Geest duidelijk te maken: de voorstelling ervan als duif of als vurige tongen zegt meer dan menige geleerde verhandeling. Begrijpen waar het om gaat, iets van de Heilige Geest ervaren, kun je uiteindelijk misschien alleen maar zingend. Waarmee ik allerminst bedoel dat ik mij verwant zou voelen met bewegingen van bevindelijke Christenen die niet zingen maar zichzelf overschreeuwen.

De pinkstersequentie *Veni sancte Spiritus* zegt: de Heilige Geest moet uit de hemel komen. Het woord *spiritus* komt van *spirare*, ademen of blazen. De Heilige Geest is volgens de klassieke dogma's van de Drieëenheid de partij die het goddelijke in beweging brengt. Ik denk dan onmiddellijk aan een fraaie kerk met hoge ramen die het licht filteren, en met hoge gewelven die meezingen met wat daar beneden gebeurt. Er waait een wind van muziek, geen ingeblikte muziek vanzelfsprekend, zoals die waarop menige pastoor of koster ons ten onrechte vergast in kerken die tevens een toeristische trekpleister zijn. Goede kerkzang is rijk aan boventonen: de geproduceerde klank is voorzien van een mixtuur aan harmonischen. Meerstemmigheid is dan niet meer nodig, toeters en bellen kunnen gemist worden. Onopgesmukt

* Wico Clements, opgegroeid in een gereformeerde pastorie, is o.m. redacteur klassiek bij KRO-radio.

en puur is het geluid, maar het zindert en het vult de ruimte geheel. In alle kerkzang, in het bijzonder in het gregoriaans, behoort de ruimte mee te zingen, zodat het geluid niet uit één mond komt, niet vanaf één plaats, maar in een versmelting van individuele klanken van overal lijkt te komen: geluid als communicatiemiddel met iets hogers. 'Muziek tussen hemel en aarde' is daarom de fraaiste titel die een boek over het gregoriaans kan dragen. Alle toenmalige koorleden hebben dit boek van Helène Nolthenius trouwens in hun bezit: het koor hielp indertijd op verzoek van auteur en uitgever het boek op muzikale wijze ten doop te houden.

Of je nu de terminologie van de kerk gebruikt of niet, 'de geest hebben' of 'geïnspireerd bezig zijn' geldt ook anno 1998 nog als een deugd. Het *Veni, Creator Spiritus* - 'Kom, scheppende Geest' is niet alleen de aanhef van één van de meest geliefde gregoriaanse gezangen, maar lijkt ook een motto voor tweeduizend jaar creativiteit te zijn.

Hoe deze gedachten te rijmen met het dagelijks functioneren van een koor? In de periode dat ik van het Utrechts Studenten Gregoriaans Koor deel uitmaakte, was ik vooral gegrepen door het universele karakter van het repertoire en van de manier waarop het onder leiding van Jan Boogaarts werd uitgevoerd. Het was in grote trekken de stijl van Mocquereau, vloeiend en licht. Later, als redacteur van radioprogramma's over kerkmuziek en als opnameleider bij vele schola's, kon ik maar moeilijk wennen aan het feit dat er meer uitvoeringsmogelijkheden bestonden dan deze beproefde. De licht romantische maar zeker niet sentimentele manier van zingen blijft waardevol.

Het Utrechts Studenten Gregoriaans Koor stelde zich van het begin af ten doel het gregoriaans als cultuurgood levend te houden. Dat dit impliceerde dat het gregoriaans vooral in zijn natuurlijke context, die van de rooms-katholieke eredienst werd gezongen, deerde het legertje heidenen en domineeszoons die meededen niet. Jan Boogaarts had veel aandacht voor de uitspraak van de woorden- en besteedde daar op de repetities zelfs meer tijd aan dan aan de precieze betekenis ervan. Hij was nooit bereid tot compromissen: geen orgelbegeleiding, zeker niet door Miravet in de Saint-Germain, geen achtste mis of ander neo-gregoriaans. Met goedwillende geestelijken die de autonome waarde van de liturgie niet inzagen of de liturgie zelfs in dienst wilden stellen van het pastoraat waren er veel conflicten. Angstige geestelijken kregen het zwaar te verduren. De rooms-katholieke wereld vond, niet alleen in Nederland, in het Tweede Vaticaans concilie een alibi muzikale en andere kinderen met het badwater weg te gooien. Het gregoriaans was vervolgens jaren lang niet in tel. Voor een deel was dat geen wonder: menig dorpskoor wist vakkundig de potentiële schoonheid van het gregoriaans te verbergen. Dat het gregoriaans in esthetisch opzicht echt iets kon voorstellen werden velen pas door de kennismaking met Jan Boogaarts gewaar. Koorzanger Sylvester Beelaert bijvoorbeeld, die in België zelfs op een kostschool van de Benedictijnen had gezeten, kwam er pas tijdens zijn studie in Utrecht en als koorzanger achter dat het gregoriaans "esthetisch valabel" was: "Een paradox eigenlijk dat je dat niet in het katholieke België maar in Nederland moest ontdekken". Hij herinnert zich: 'De sfeer waarin dat gebeurde was niet oubollig, het ging om een kunstwerk dat een levende

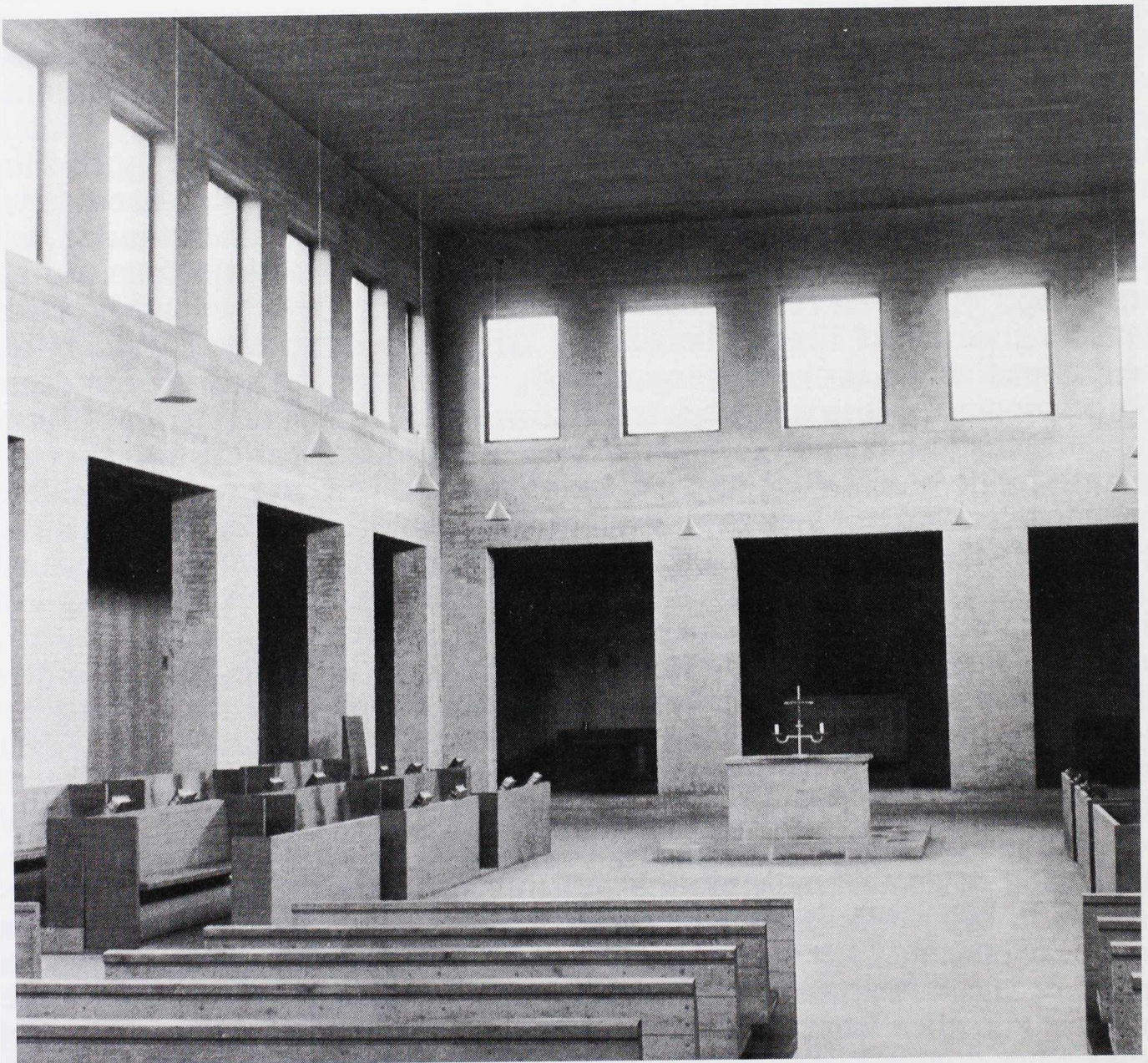
traditie was. Jan Boogaarts hamerde op de manier waarop de gezangen kunstig in de liturgie pasten'. De bijzondere toewijding die Jan Boogaarts uitstraalde inspireerde de koorzangers, en dat in een tijd die nog gekenmerkt werd door de pas voorbij jaren zestig. Weinig buitenstaanders begrepen iets van die ongeregeld uitziende club jongelui die zeiden met hart en ziel aan zoiets ouderwets als het gregoriaans verknocht te zijn. De laatste vertegenwoordigers van een voorbij tijdperk? Sylvester Beelaert dacht daar anders over: 'We waren niet conservatief, maar eerder contrarevolutionair.' De koorzangers hadden gekozen voor iets dat zo alternatief was dat het zelfs buiten de horizon viel van de doorgewinterde alternatievelingen die met alle winden meewaaïen. De stevige muzikale traditie van het koor was toen, in het midden van de zeventiger jaren, al gevestigd door de koorzangers van het eerste uur, die de tijd van het rijke roomse leven nog net wel zelf hadden meegemaakt. Het is opmerkelijk dat Jan Boogaarts de steeds minder homogene generaties zangers telkens weer een liturgisch stijlbesef wist bij te brengen. Een belangrijke stimulans werd daarbij gevormd door de plechtigheden van de Goede Week, een jaarlijkse mijlpaal. De contrasten tussen licht en donker, nooit in het kerkelijk jaar groter, spraken mij aan. Twee uur lang de Donkere Metten zingen leek door de verslavende werking van de psalmodie en door het onovertroffen ritme van psalmen, lezingen en responsories voorbij te gaan als in een kwartiertje.

Jan Boogaarts onderwees het koor niet alleen terdege in de liturgische zang maar ook in liturgisch gedrag. Als koorzangers werd ons voorgedaan hoe we 'achter onze neus aan' moesten lopen. Hoewel de animo uiterst gering was om tijdens de dienst van Witte Donderdag in de voetwassingsceremonie als vrijwilliger op te treden, wist Jan Boogaarts zijn zeer gemeleerde groep koorzangers goed in het liturgische gelid te krijgen. Het respectvolle gedrag dat hij passend achtte voor de liturgie dwong hij af door het zelf voor te doen. Na het zingen van een mis wachtten de zangers tot zij de priester, die als laatste de sacristie binnenkwam, met een buiging hadden begroet, om dan over te gaan tot de orde van de dag. De door Dom Van der Laan ontworpen albes vormden een wezenlijk element van het liturgische gedrag. Ze werden alleen gedragen tijdens liturgische plechtigheden. Bij concerten volstond donkere kleding. Zo kon er geen misverstand ontstaan en zou een concert niet op een liturgische poppenkast gaan lijken.

In mijn dagelijks werk maak ik dikwijls opnamen van liturgische koormuziek voor radio en cd's. Ik heb als koorzanger meegewerkt aan de hele stapel platen met gregoriaans voor de Goede Week, een waar document. Maar in het maken van opnamen schuilt een paradox. De inhoud van een cd-doosje of het geluid dat thuis uit iemands boekenkast komt kunnen nooit echt liturgie of muziek worden. Het onderscheid tussen de liturgie en de representatie ervan, tussen de muziek zelf en voorstelling daarvan via elektronische weg, heb ik reeds als koorzanger leren beseffen. Heerlijk was het, na een reeks opnamen weer eens ergens een mis te zingen. Misschien overkwam je wel eens een foute noot, misschien zakte de toonhoogte een beetje, maar je was met zijn allen tenminste weer eens bezig met muziek als levende materie, zonder het oogmerk van reproduceerbaarheid. Nu langzamerhand iedereen

die zijn autoradio kan aanzetten en iedereen die het niet zonder dagelijks gejeengel kan stellen zichzelf al muzikliefhebber wil noemen, lijkt dit mij een belangrijke ervaring.

Alleen eigenwijze mensen kunnen hun loopbaan in dienst stellen van geestrijke muzikale omgang met ogenschijnlijk dood materiaal. Alleen iemand met uiterst individualistische trekken kan bij tijd en wijle zo met zijn hoofd in de wolken lopen dat hij iets ervaart wat gewoon gelijkvloers niet te zien is. Alleen iemand met heel sociale trekken kan zijn inspiratie op jongere mensen van verschillende achtergrond overdragen. Alleen uitzonderlijk begaafde dirigenten kunnen musici en publiek telkens weer boeien. In Jan Boogaarts zijn al deze hoedanigheden gecombineerd. Door het gregoriaans te zingen "alsof je een schoorsteen op je hoofd hebt" - de beeldspraak die hij altijd voor het stemgebruik bezigde - hebben vele zangers iets geestrijks ervaren, muziek tussen hemel en aarde. ■



De kapel van de Abdij St. Benedictusberg te Mamelis, Vaals.

Toen ik zo'n vijf jaar geleden voor het eerst collegezaal B.21 van het Instituut voor Muziekwetenschappen in Utrecht betrad om er de lessen van Jan Boogaarts te volgen voor het B-koor, het beginnerskoor van het USGK, bevroedde ik in het geheel niet dat wat Jan daar doceerde, later vrijwel mijn hele dag zou vullen. Ik ging gregoriaans zingen uit passie en bovendien zou het in mijn ogen toch merkwaardig zijn wanneer een priesterstudent het gregoriaans niet zou beheersen, want daar wordt in de priesteropleiding eigenlijk geen aandacht aan besteed.

Toen ik zo'n twee jaar geleden voor het eerst als 'ongekleed postulant' in de koorbanken stond, begon die lange weg waarvan Sint Benedictus zegt dat het begin ervan smal en moeilijk moet zijn. Monnik wilde ik worden en dat in een 'zo authentiek mogelijke uitvoeringspraktijk'.

Een vergelijking?

Het verzoek om een verhaal te schrijven over het verschil tussen het zingen van gregoriaans als gepassioneerd USGK-lid en het zingen van gregoriaans als net geprofeste benedictijner monnik, heeft me enig denkwerk gekost. Want een musicoloog ben ik niet en dus heb ik voor dit verhaal geput uit mijn ervaring als lid van het USGK en die als benedictijn (of beter: iemand die dat poogt te worden). Het vinden van verschillen is niet zo moeilijk, maar een vergelijking veronderstelt een gemeenschappelijke basis. En al lijkt die basis voor de hand te liggen: het zingen, het gregoriaans, toch is een monnik op de eerste plaats monnik. Hij is een beroepsbidder en geen zanger. Dat zingen is eigenlijk bijzaak, een 'toevalligheid', ook al besteden sommige monniken veel tijd en studie aan het gregoriaans. Toch zijn er overeenkomsten, en die hebben, net als de verschillen, vooral met 'gemeenschap' te maken. Die van de abdij en die van het USGK, want dat het USGK een gemeenschap is, blijkt alleen al uit het feit dat deze feestbundel wordt gemaakt.

Het gemeenschappelijke

een vader

In de vergelijking van het USGK met de abdij valt direct op, dat de centrale peiler die Sint Benedictus in zijn Regel aan monniken geeft, ook bij het USGK aanwezig is, misschien wel constituerend is: beide gemeenschappen worden door een 'vader' geleid.

In de communiteit is Vader Abt de centrale persoon. De monniken zijn 'zijn zonen' en zij worden door hem geleid. Jan Boogaarts is voor het USGK ontegenzeggelijk 'de vader' en de leden zijn ook 'zijn zonen'. Hij is trots op zijn zonen als het goed gaat, en streng als het fout gaat.

Zowel Vader Abt als Jan Boogaarts staan voor de taak uit de hun toevertrouwde en zeer verschillende mensen een eenheid te maken. Eerstgenoemde doet dat op basis van de Regel van Benedictus, laatstgenoemde kan niet op

zo'n regel bouwen, maar toch vormt hij al die individuen tot één koor; niet alleen tijdens de repetities en optredens, maar ook of misschien juist bij het napraten, tijdens het vele reizen en wachten.

Net als Vader Abt dat voor de abdij doet - al wordt hij daarin bijgestaan door een Raad -, bepaalt Jan wat er door het USGK wordt gedaan. In ieder geval hoe er gezongen wordt, maar ook op de programmering oefent hij invloed uit. Misschien minder direct, want er is een bestuur en een liturgist, maar zijn stem weegt zwaar en bovendien heeft hij erg veel contacten die vaak tot concerten of vieringen leiden.

het plezier

Grappigerwijs is het plezier van die twee gemeenschappen het best te beleven op hetzelfde moment: op reis. Is dat voor de gemeenschap de jaarlijkse picknick, voor het USGK zijn het de grote buitenlandse optredens, zoals de Goede Week in Praag of Parijs, of de Rome-reis.

het heiligen van de tijd

Dichterbij de vraagstelling van dit artikel ligt het gegeven dat het gregoriaans zowel voor de gemeenschap als voor het USGK tijd markeert en heiligt. Wanneer in de eerste Vespers van Palmzondag het responsorie *De ore leone* wordt ingezet, dan voel je, dan hoor je tot diep in je hart dat de Goede Week begonnen is, zoals ook de antifoon *In illa die* het begin van de Advent markeert. Bij het USGK heb ik datzelfde ervaren, weliswaar niet altijd zo direct aan het liturgisch jaar gekoppeld, maar wanneer *Statuit* wordt ingezet, ben ik steeds weer in de Kerk der Friezen in Rome bij de altaarwijding door de paus, en bij *Zelus meus* in de Donkere Metten van Witte Donderdag.

traditio

Als laatste overeenkomst wil ik wijzen op het doel dat zowel het USGK als de abdij voor ogen staat met het gregoriaans: het in stand houden van de rijke traditie van de Kerk, niet als een museumstuk of iets voor braderieën, maar als een levend, eigentijds fenomeen en dat door te geven.

Verschillen

bidden / zingen

Het signaleren van verschillen tussen het USGK en de abdij is niet moeilijk. Het simpele gegeven van de clausura maakt dat die verschillen groot zijn (of althans lijken). Maar voor deze vergelijking heb ik iets anders als uitgangspunt genomen: de plek van het gregoriaans in het USGK en in de abdij. In het USGK is het zingen het bindend element, voor een monnik is het één van de onderdelen van de dag. Het bidden, het 'staan tegenover de Heer', staat voor hem centraal en dat bidden gebeurt 'toevallig' voor het grootste deel gezongen. Dat 'toevallig' wordt overigens deels bepaald door een voorschrift uit de Regel van Sint Benedictus, al is er een grote vrijheid in interpretatie, en deels door het eigen karakter van de abdij - bij ons in Vaals worden

bijvoorbeeld de Metten geheel gezongen en niet gereciteerd.

dirigent / koorleider

Ook al is er in de abdij één de baas, Vader Abt, de praktische leiding van het zingen heeft hij overgedragen aan de koorleider. Die bepaalt weliswaar in belangrijke mate de wijze waarop gezongen wordt, maar dat gaat niet zo ver als Jan dat bij het USGK doet. Dat komt natuurlijk in de eerste plaats omdat het in de abdij om bidden gaat.

Dit verschil in 'invloed' tussen dirigent en koorleider is ook zichtbaar in de plek waar ze tijdens liturgische plechtigheden staan. Jan staat meestal vóór het koor, op een plek die voor ieder zichtbaar is. Jan verwacht ook dat ieder naar hem kijkt en zijn aanwijzingen volgt.

De koorleider staat echter net als de andere monniken in de banken en is voor zijn eigen koorhelpt niet of nauwelijks zichtbaar en voor de andere koorhelpt ook niet echt goed. Je kan slechts luisteren naar wat hij zingt (wat niet altijd even eenvoudig is) en dat proberen te volgen.

het oefenen

Een derde verschil is de plaats die de repetities innemen. Bij het USGK zijn de wekelijkse repetities en de extra repetities vlak voor een optreden de momenten waarop het USGK zich als koor vormt naar instructies van Jan, zo nu en dan aangevuld met een kleine discussie over een handschrift of een interpretatie. Die repetities zijn constituerend. Dat begint al bij het B-koor, want zonder de repetities van het B-koor te volgen kun je geen lid worden van het USGK. En als je eenmaal lid bent van het A-koor, het 'echte' koor, dan moet je regelmatig op de repetities komen, want anders vervreemd je langzaam maar zeker van het koor. De repetities, en de tijd ervoor en erna, zijn dientengevolge ook bepalend voor het koor als sociaal fenomeen. Dan zie je elkaar, bespreek je van alles en nog wat, dan ben je even USGK-lid om daarna weer op te gaan in je eigen leven.

De zanglessen op de abdij hebben een dergelijke functie in het geheel niet. De gemeenschap wordt gevormd door samen te bidden, te werken en te leven binnen de clausura. Je ontmoet elkaar vooral tijdens de recreatie twee keer per dag. Daar wordt de communiteit als sociaal fenomeen zichtbaar. De zanglessen op de abdij hebben ook niet die regelmaat van het USGK. Ze vinden incidenteel plaats, mede afhankelijk van de vele andere activiteiten die in de avonduren tussen Vespers en avondeten moeten plaatsvinden. Tijdens de zangles worden moeilijke passages uit het officie doorgenomen of probeert de koorleider langzaam gegroeide verkeerde praktijken ongedaan te maken.

Er is strikt genomen ook geen 'B-koor' waar postulanten en novicen doorkneed worden in de praktijk en theorie van het gregoriaans. Dat doorkneden lijkt meer te moeten gebeuren door mee te doen met het officie. Dan leer je in de loop van enkele jaren alles wat je moet kennen. Op initiatief van de novicen zelf worden nu in 'eigen kring' wel regelmatig stukken van het officie doorgenomen, maar dat gebeurt meestal onder eigen leiding en in de spaarzame vrije tijd.

Een aardigheid is het gegeven dat één keer per jaar, op Maurus en Placidus,

de novicen tijdens de Hoogmis de plaats van de echte Schola innemen. Mogelijkerwijs om te zien wie naar de Schola mogen, want dat is het A-koor in de abdij. De criteria waarop je daar lid van wordt, zijn mij overigens niet helemaal duidelijk: misschien 'erg graag willen en flink volhouden'. De gemeenschap wordt gevormd, of beter de leden van de gemeenschap worden als monnik gevormd tijdens het noviciaat: zonder noviciaat word je nooit monnik. Dan leer je hoe jij binnen die eeuwenoude monastieke cultuur monnik kan zijn. Het USGK heeft in het B-koor niet zo'n 'oefenschool' en is als sociaal fenomeen mede daardoor opener en dynamischer dan een kloostergemeenschap.

beperkingen

Een ander verschil is de stijl van zingen, de wijze waarop de muzieknotatie wordt geïnterpreteerd. En dan bedoel ik niet zozeer de keuze voor één bepaalde interpretatie als wel de manier waarop die keuze tot stand komt. Voorzover ik dat kan beoordelen is Jan de bepalende factor als het gaat om de interpretatie, de stijl van zingen. En dat voornamelijk op musicologische gronden.

In de abdij ligt dat anders. Daar gaat het primair om bidden en niet om muziek. Om het extreem uit te drukken: dat het mooi klinkt is mooi meegenomen. Dat heeft consequenties. Zo beperkt het de bewegingsruimte van de koorleider. Hij kan en mag niet aan het bidden van een monnik komen. Toen vijf jaar geleden de wijze van zingen werd veranderd, was de pijn niet zozeer musicologisch van aard. De pijn van zo'n harde ingreep komt voor een deel voort uit het moeten loslaten van wat dierbaar is, maar meer nog uit het feit dat de monniken niet meer op de vertrouwde wijze kunnen bidden en daarmee, op zijn minst tijdelijk, een geringere intensiteit van dat bidden beleven.

De koorleider is ook beperkt in het corrigeren van zijn medebroeders. Hij kan een beroep doen op het broederlijk samenleven en daarmee op het broederlijk samen zingen, maar alle broeders dragen elkaars gebreken. Ook als het om zingen gaat. Iemand van actieve deelname aan het officie uitsluiten omdat hij vals zingt, lijkt mij niet aan de orde.

benedictijner matigheid

Een heel ander gevolg van zingend bidden is dat in een gemeenschap waar de benedictijner matigheid zo authentiek mogelijk wordt beleefd, de expressie van het gebed ook aan die matigheid beantwoordt. Zij stelt grenzen aan de expressie van een tekst of een melodie en de interpretatievrijheid van de koorleider. Of positief geformuleerd: het is aan de koorleider om te voorkomen dat deze matigheid leidt tot een vlakke, expressieloze manier van zingen.

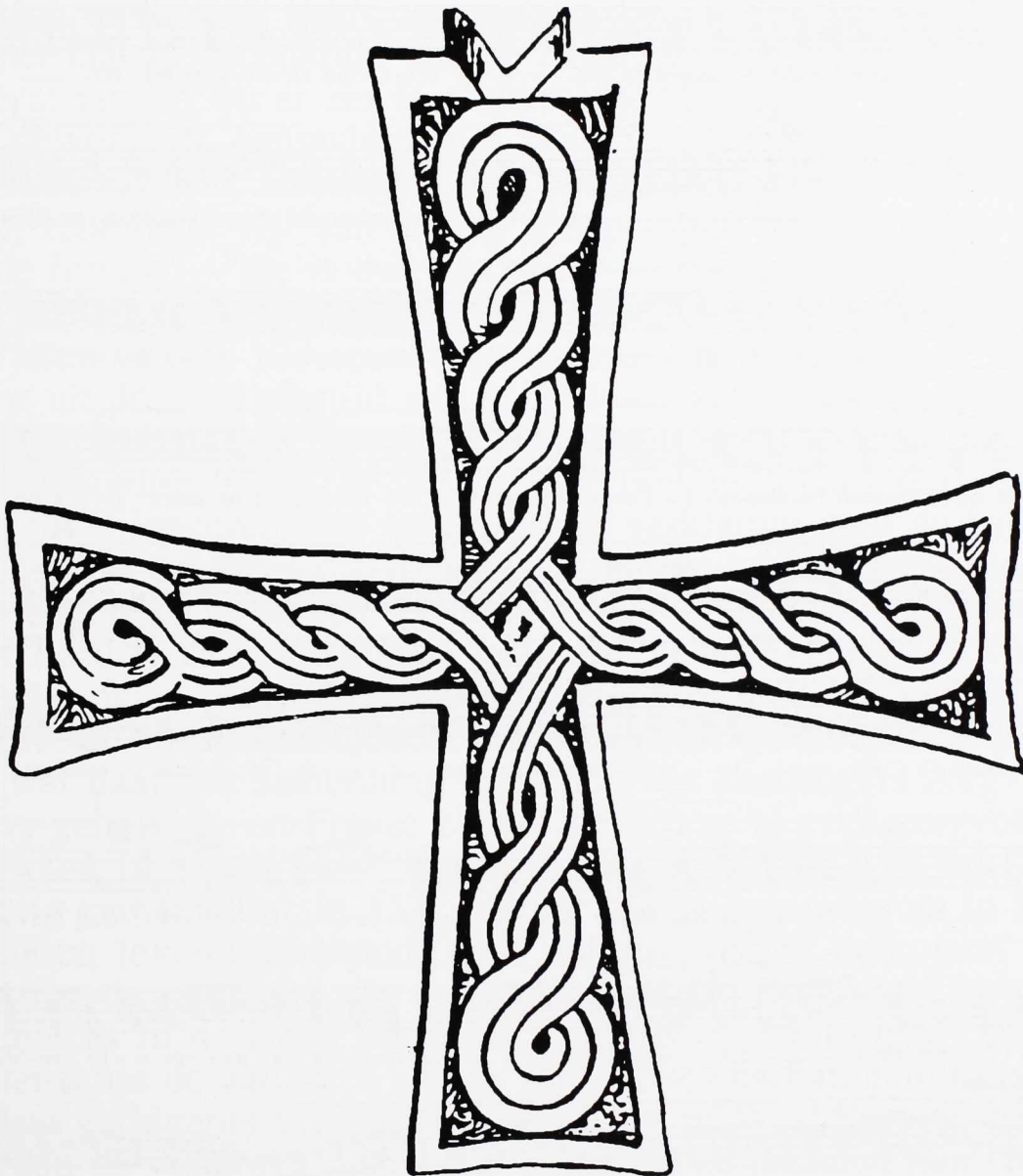
van passie naar professie

Met dit alles heb ik in grove lijnen enkele overeenkomsten en verschillen aangegeven tussen het zingen van het gregoriaans bij het USGK en in de abdij. Eén punt is echter nog niet aan de orde gekomen: het verschil tussen

passie en professie.

Was het zingen bij het USGK voor mij op de eerste plaats een passie, waar je met hart en ziel bij betrokken was, het zingen als monnik is dat - voor mij althans - niet. Het valt, zoals boven al gesteld, onder het regime van gematigdheid, waarin voor passie minder ruimte lijkt te zijn. Of misschien beter uitgedrukt: de passie komt op een andere manier tot uiting, want monnik zijn is iets dat je gepassioneerd moet doen, anders kan je het beter laten.

Hart en ziel zijn betrokken op het gebed, op de tekst, dat is de bron waaruit de monnik leeft, en waardoor hij vol kan houden wat hij bij zijn professie heeft beloofd. En dat heeft hij gedaan door het *Suscipe me* te zingen. ■



① A α β (2) B

Vah! — pe-ri-i, nihil est re-li-qui-i mi-hi, — cur es-se ce - pi? Cur ma-ter cur si-ve pa-ter

— γ — (3) A α β (4) B

fo-re me tri-bu-i-sti? He - - u, quid profer-ri mi-chi pro-fu-it aut ge-ne-ra - ri? Cur na-tu-ra

γ δ (5) C ϵ δ

pa-rens consis-te - re me sta-tu-e - has? Que lu-ctus mi-hi que ge-mi-tus hos pro-spi-ci - e - bas?

(6) C ϵ β (7) C ϵ

Quod querar in tan-tam mi-hi cri-men ob-es - se ru-i - nam? Qui mo-do di-ves c - ram vix aut

β (8) D γ (9) D γ

nul-li-us c - ge - bam? Pol-lens ar-gen-to pre-ci-o-sis ves-ti-bus au-ro. Sum mi-ser, — id-que me-i

(10) D γ (11) E ϵ

moles... est pau-pe-ri-e-i. Nam lat-et - ex ha-bi-tu me post mo-do quo — fru-ar u-su. Quod le-vi-us

γ (12) E ϵ

fer-rem si fer-re pri-us di-di - cis - sem. Sed ni de-ci-pi-or e-go sa-ne de-si-pi-e-bam?

(13) F μ (14) G ν

Sic er - go quod no-men Ni-cho-la-i i - na-ne co - le - bam? Quid ni noxa fi-des no-cu-it michi

μ (15) H ϵ (16) H ϵ

christi - co-la-rum, quae probat et — si-ne te sic te Nicho-la-e vi - ge - re. Is mi-chi tris -

(17) I λ

-tan-di cau-sam de - dit et — la - cri-man-di. Nec - so-lus fle-bo nec i - nul-tus cre - do

(18) J ν (19) J ν

do - - le - bo. Tu me-ri-tis sub-da-re probris ton-de-re — fla-gel - lis. Sed les-sus ce-dam,

(20) I λ

noctis ti-bi tem-po-ra — cre - dam. Quod ni - si ma-ne me-a-re-pa-res ti-bi cre-di-ta —

Coda (20) μ μ μ

cau-sa, pri - - mo fla - gel-la-bo te, — post-que fla - - gel-la cre - - ma - bu

Eén van de spelen uit het beroemde drama-handschrift Orléans 201 behandelt de oude legende van de ongelovige die zijn bezit onder de bescherming van een Nicolaas-beeldje stelt. Prompt wordt hij bestolen, maar na zijn bittere klacht zorgt de Heilige ervoor dat hij zijn schatten terugkrijgt; waarna de ongelovige zich uiteraard bekeert. In oudere versies van de legende is de ongelovige een *barbarus* uit Noord-Afrika; het gebeuren zou plaats gehad hebben in Calabrië omstreeks 900. In ms. Orléans echter is de *barbarus* een *judeus* geworden. De bewerkers van de stof, vooral de componist, zijn er op uit hun hoofdpersoon joodse trekken te verlenen. Waar, wanneer en waarom heeft die verschuiving plaats gehad? Paleografisch onderzoek heeft uitgewezen dat het handschrift ontstaan is in Blois, in het laatste decennium van de twaalfde eeuw.² Van de tien drama's die het bevat vinden we er zes in andere repertoires. Ons Jodenspel — in de literatuur gewoonlijk aangeduid met *Iconia* — hoort tot de *unica*, evenals het spel *Filius Getron*. Laatstgenoemd spel werkt met zes vaste melodieën, waarvan er tenminste vijf aan andere scheppingen ontleend zijn. Eén ervan komt uit de *Iconia* — die is dus iets ouder — en een andere melodie is ontleend aan een alba van Guiraut de Borneilh ('Reis glorios') die eveneens in de laatste jaren van de 12e eeuw ontstaan moet zijn. Zowel *Iconia* als *Filius* dateren dus uit de ontstaanstijd van hs. Orléans zelf; daarmee kunnen we het wat herkomst en datering betreft, stellen. Blijft de vraag naar het 'waarom' van de verschuiving *barbarus-judeus*. Een poging het wonder van Nicolaas als iets reëls te lanceren, ligt natuurlijk als verklaring voor de hand; de toekomstige kijkers uit het Loire-dal wisten niets van barbaren, maar hadden met joden dagelijks te maken. Daarnaast echter lijkt niet uitgesloten dat de componist flarden van synagogaal gezang had opgevangen en van dat uitheemse melos wilde profiteren in zijn nieuwe stuk. Is het mogelijk dat hij, Franse clericus, liturgische joodse muziek heeft gehoord? De joodse eredienst en wat daarmee samenhang werd door de aanhangers zorgvuldig binnenskamers gehouden, en Franse clerici hielden ze al even zorgvuldig erbuiten ...

Ruim twintig jaar tevoren, in 1171, zijn er tijdens een progrom in Blois vierendertig joden levend verbrand. Hun rabbijn wist te ontkomen en bracht verslag uit van de ramp aan zijn collega in Orléans. Dit bericht kwam vele jaren later terecht in de *Emek hachaba* van Joseph ha Cohen.³ In die vorm heeft het tenslotte de aandacht van de muziekwetenschap getrokken: de tekst is het oudste getuigenis van het *Alenu*-gezag in West-Europa. Er staat namelijk: 'Toen de vlammen oplaaiden verhieven ze tezamen hun stemmen en de christenen zouden gezegd hebben: "We horen een gezang en we weten niet wat het betekent, maar zo iets moois als vandaag hebben we nog nooit gehoord." En werkelijk werd bekend dat het gezang dat de christenen op dat verschrikkelijke moment gehoord hadden de hymne *Alenu* geweest was.'

Heeft de componist van de *Planctus Iudei* tussen de toeschouwers rond de brandstapel gestaan? Berichten over joodse muziek in de Middeleeuwen van Europa zijn zeldzaam, en de muziek zelf is nog zeldzamer. Ze schuwde de openbaarheid; er zijn zelfs gevallen bekend van gemeenten die het gezang van de christenen imiteerden, om geen aanstoot te geven. Dat onze *Iconia*-componist joodse liturgische muziek zou hebben gehoord is erg onwaarschijnlijk ... behalve als ze op de brandstapel weerklonk ...

Het zou natuurlijk mooi zijn als onze jodenklacht overeenkomsten vertoonde met het *Alenu*-van-toen, maar wie de hymne zoals die in onze eeuw gezongen wordt goed bekijkt ziet al gauw dat de melodie, met al haar drie-klanken en dominantseptiemen, thuis hoort in een na-middeleeuwse harmoniek. Voor zover ik weet werd ze voor het eerst opgetekend (en gedrukt) door Ahron Beer omstreeks 1705.⁴

A.Z. Idelsohn, en na hem Eric Werner, werden getroffen door de onmiskenbare verwantschap tussen het *Alenu* en het negende *Sanctus* uit de Editio Vaticana.⁵ Ze meenden dat hier sprake was van joodse invloed op christelijke zang. We weten evenwel dankzij de *Sanctus*-onderzoekingen van P.J. Thannabaur⁶ dat *Sanctus* IX pas in de 13e eeuw voorkomt, en dan allereerst in Duitsland. Als er werkelijk van beïnvloeding sprake is, heeft ze eerder omgekeerd en in elk geval later plaatsgevonden. Het *Alenu* uit Blois had kennelijk een andere wijs; de twaalfde-eeuwse kroniek van Salomo bar Simeon van Mainz⁷ weet althans te vertellen dat het gezang op de brandstapel laag begon en omhoog steeg — het omgekeerde verloop van het huidige gezang, dat hoog begint en afdaalt.

Het is waar dat ook de 'Jodenklacht' uit de *Iconia* hoog begint en afdaalt zoals men van een wanhoopsuitbarsting kan verwachten; maar het is ook niet waarschijnlijk dat onze componist de letterlijke melodie met zich meedroeg over een afstand van twintig jaar. Als onze 'klacht' iets citeert zijn het reminiscenties en formules, doelbewust bijeengezocht om joods-liturgische melodie te suggereren — een poging die meer aandacht van de muzikwetenschap had verdiend!

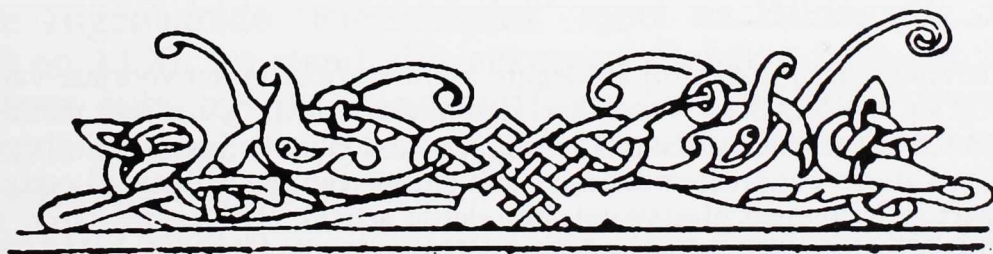
Wat in de 'klacht' onmiddellijk treft zijn de afwaarts rollende melismen die het notenbeeld beheersen, en doen denken aan stereotypen van het zg. *Mis-sinai*-gezag. Maar het merkwaardigst is de structuur, zowel van het geheel als van de frasen afzonderlijk. In de regel vertonen de gezangen van ms. Orléans een eenvoudige strofische vorm die op dramatische momenten tot recitatief of antifoon wordt. Hier en daar kijken troubadoursvormen om een hoekje of hebben we met litanie-achtige *lais* te maken. Onze *Planctus* echter is een buitenbeentje: hij past in geen enkele groep. Het best komt hij tot zijn recht als *lai*-achtige improvisatie van kleine motieven — in het notenvoorbeeld met Griekse letters aangegeven — die zich desnoods tot een vrije sequentie laten groeperen (abab / ccc / ddd / ee / fg / hh / iiji — coda) maar talrijke nuances ontsnappen op die manier aan onze aandacht. Echt duidelijk lijkt maar één ding te zijn: onze componist heeft hoe dan ook weet gehad van joods gezang. Hij gaat met initiaal- en slotformules om op een wijze die aan een uitspraak van Idelsohn doet denken: 'Die Weisen sind als

Zusammensetzungen von Motiven zu betrachten, die ursprünglich als Schlussmotiven entstanden. Bei weiterer Entwicklung wurden Motiven für den Anfang des Satzes und für die Vorbereitung des Schlusses geschaffen. Je reicher eine Weise an Motiven ist, desto später geschah ihre Abfassung.⁸ Deze ontwikkeling vinden we, lijkt me, in de *Planctus* nauwkeurig terug. De éérentwintig frasen van van het gezang brengen acht stereotype en twee individuele initiaalformules, plus zes stereotype en twee individuele cadensformules. Niet al die formules echter zijn aan hun traditionele plaats gebonden; soms treden ze midden in een frase op. Cadenzen worden niet enkel door de modus bepaald, maar ook door de tekst. De vele retorische vragen zijn voorzien van melodische vraagtekens, ongeveer zoals dat ook bij de joodse en christelijke recitatieven het geval is. Veel dalende cadenzen herinneren aan de typische *Tefilla*-cantillatie.

Al met al geeft de 'Jodenklacht' ons een voorbeeld van de echo's die een tot verborgenheid veroordeelde muziekcultuur kan afgeven. Dat maakt de *Iconia* tot één van de merkwaardigste en boeiendste uitingen van de late Middeleeuwen. De levendige voorstelling die het USGK vele jaren geleden ervan gaf in de hal van het Instituut voor Muziekwetenschap zal zowel de uitvoerenden als de talrijke toeschouwers lang in de gedachten gebleven zijn!⁹ ■

NOTEN:

1. Dit artikel is een bewerking met beknopte literatuuropgave van: H. WAGENAAR-NOLTHENIUS: "Der PLANCTUS IUDEI und der Gesang jüdischer Märtyrer in Blois anno 1171" in *Mélanges offerts à René Crozet*, (Poitiers 1966). Voor een uitgave van ms. Orléans 201 in modern notenschrift, zie: TINTORI, G. E. R. MONTEROSSO, *Sacre Rappresentazioni nel Ms. 201 della Biblioteca di Orléans*, (Cremona 1958).
2. CORBIN, S., "Le ms. 201 d'Orléans, drames liturgiques dits de Fleury" in: *Romania* LXXIV, 1953, p. 3 vv.
3. *Emek hachaba*, hebreuws-duits uitgave door M. Wiener, (Leipzig 1858) p. 31.
4. IDELSOHN, A.Z., *Hebraisch-orientalischer Melodienschatz*, (Leipzig/New York/Jerusalem 1914-1932), band VI, p. 190.
5. IDELSOHN, l.c., bd. VII, p. XXXII; vgl. E. WERNER, *The sacred bridge*, (Londen/New York 1959) p. 504, 541.
6. THANNABAUR, P.J., "Das einstimmige Sanctus" in: *Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft*, I, (München 1962), Tafel 9.
7. NEUBAUER, A. EN M. STERN, *Berichte über die Judenverfolgungen während der Kreuzzüge*, II, (Berlijn 1892), p. 145.
8. IDELSOHN, l.c., band II, p. XXIX.
9. Noot van de redactie: Voor een foto van de uitvoering van *Iconia* zie blz. 209.



VAN VISIOEN TOT COMPOSITIE

HET ONTSTAAN VAN HILDEGARD VAN BINGENS GEZANGEN*

Kees Vellekoop

In het jaar waarin de geboorte van Hildegard van Bingen (1098-1179) wordt herdacht, hoeven we niet verbaasd te zijn dat we worden overspoeld met informatie over deze opmerkelijke, veelzijdige vrouw. Wie op Internet gaat zoeken vindt zonder moeite meer dan 6000 treffers. Des te opmerkelijker is het dat haar naam vrijwel nooit voorkomt in muziek-geschiedenisboeken, zelfs niet als deze speciaal aan de Middeleeuwen zijn gewijd. Toch bestaat er al dertig jaar een editie van haar 77 gezangen en van de *Ordo virtutum*¹, en kunnen we beschikken over een groot aantal geluids-opnames. Kennelijk is er wél grote belangstelling voor haar muziek, maar blijkt het moeilijk haar composities in te passen in een historische ontwikkeling. Dit probleem wordt waarschijnlijk door verscheidene factoren bepaald. Enerzijds sluiten haar melodieën aan bij de modi van het gregoriaans, anderzijds hebben ze een aantal persoonlijke kenmerken, zoals bijvoorbeeld het veelvuldig voorkomen van wendingen vanuit de finalis via de kwint direct naar het octaaf, en de soms grote ambitus (toonomvang) van een gezang.² De teksten van haar gezangen zijn echter moeilijker in een traditie te plaatsen. Ze sluiten nauwelijks aan bij de gangbare teksten uit de bijbel of de geschriften van de kerkvaders, waaruit het gregoriaans doorgaans put, maar zijn verwoordingen van visioenen en denkbeelden van Hildegard zelf. Wanneer we ons verder realiseren dat er geen aanwijzingen zijn dat haar gezangen ooit buiten haar klooster op de Rupertsberg zijn gezongen, lijken we haar oeuvre te moeten beschouwen als een opvallend persoonlijke schepping, weliswaar van groot lokaal belang, maar zonder enige invloed op de ontwikkeling van het gregoriaans in ruime zin.

Over de rol van muziek in Hildegards leven en werk is bijzonder veel bekend. In een groot aantal, vaak omvangrijke, geschriften brengt ze haar visionaire ervaringen onder woorden en die waarnemingen waren zowel auditief als visueel.³ Er zijn vanaf 1148 berichten dat Hildegard in haar klooster zong wat zij in haar visioenen hoorde. De gezangen die wij van haar kennen zijn vastgelegd in een tweetal handschriften, waarvan het eerste in de laatste jaren van haar leven werd samengesteld, het tweede na haar dood:

-handschrift D: Dendermonde, St. Pieters en Paulusabdij, handschrift 9.

In dit handschrift, dat onder meer Hildegards omvangrijke verhandeling *Liber vite meritorum* bevat, zijn 50 van haar gezangen met hun melodie bewaard gebleven (f.153r-170v). Het handschrift werd circa

* Mijn onderzoek naar muziek bij Hildegard werd verricht in het voorjaar van 1998 tijdens een verblijf op het NIAS te Wassenaar. Een ander artikel, 'De kracht van de Geest en de zwakte van de regels. De totstandkoming van Hildegards *Symphonia*' wordt dit najaar gepubliceerd in de congresbundel naar aanleiding van het Hildegard-congres dat op 28 en 29 maart in Nijmegen plaatsvond. Een derde artikel, 'Hildegards *Ordo virtutum*. Van visioen tot gezongen drama' verscheen in Gregoriusblad 1998/3, p.165-169.



Hildegard en haar secretaris Volmar, bron onbekend

1175 door Hildegard gezonden aan het bevriende cisterciënzerklooster van Villers in Brabant.⁴

-handschrift **R**: Wiesbaden, Landesbibliothek, handschrift 2.

Deze zogenaamde 'Riesencodex' moet na Hildegards dood, tussen 1180 en 1190, tot stand zijn gekomen. Behalve haar geschriften bevat dit zeer omvangrijke handschrift op f.461r-481v vrijwel alle thans bekende gezangen - 75 van de 77 - met hun melodie, evenals tekst en muziek van de *Ordo virtutum*.⁵

Omdat er vrijwel geen verschillen zijn tussen de gezangen die zowel in **D** als

R zijn overgeleverd, mogen we aannemen dat beide handschriften teruggaan op een zogenaamde 'legger', een in dit geval niet bewaard gebleven handschrift, of losse bladen, waarvan kopieën gemaakt konden worden. We kunnen ons afvragen waarom Hildegard in **D** niet al haar gezangen liet opnemen.⁶ Maakte zij voor het klooster van Villers een selectie of zijn er na 1175 en vóór haar dood in 1179 nog nieuwe gezangen op schrift gesteld? Dit brengt me tot de vraag of het mogelijk is haar gezangen chronologisch te ordenen.

Chronologie

In het algemeen wordt ervan uitgegaan dat Hildegard al haar gezangen vóór 1158 componeerde. Deze opvatting is met name gebaseerd op een opmerking die zij maakt aan het begin van haar *Liber vite meritorum* (1158-1163). In de inleiding van dat werk somt zij op welke geschriften zij in de voorafgaande periode tot stand had gebracht en ze noemt daarbij de *Symphonia armonie celestium revelationum*. Met deze naam wordt tegenwoordig het gehele in **D** en **R** bewaarde corpus van gezangen aangeduid, maar of Hildegard in 1158 met die titel reeds datzelfde corpus bedoelde, betwijfel ik. Meer dan de helft van alle teksten van gezangen zal toen gereed zijn geweest, en we mogen aannemen dat Hildegard ze gezongen heeft, maar dat deze zangen wat tekst en melodie betreft identiek waren aan de schriftelijke versies in **D** en **R**, is onwaarschijnlijk. De meeste teksten die in 1151 in de *Scivias* voorkomen, zijn in **D** en **R** nauwelijks veranderd, maar dit geldt zeker niet voor al haar teksten. Zij werden geredigeerd en in sommige gevallen zo aangepast dat zij aan een liturgische vorm, bijvoorbeeld van een responsorie, konden voldoen.⁷ Bovendien moet vrijwel elke wijziging in een tekst gevolgen voor de melodie hebben gehad.

Voordat ik tot een chronologie van Hildegards gezangen probeer te komen, vat ik mijn uitgangspunten samen. De handschriften waarin Hildegards gezangen met tekst en melodie zijn vastgelegd, dateren uit de laatste jaren van haar leven (**D**) en de tien jaren nadien (**R**). De teksten van de meeste gezangen bestonden reeds veel eerder en blijken in **D** en **R** al of niet gewijzigd voor te komen. Het is zeer goed mogelijk dat de oorspronkelijke teksten door Hildegard werden gezongen, maar die versie zal in de meeste gevallen niet ongewijzigd in **D** en **R** zijn vastgelegd. Op grond van de datering van die geschriften van Hildegard waarin de teksten in het kader van een visioenbeschrijving voor het eerst voorkomen, kan in grote lijn het ontstaan van haar gezangencorpus chronologisch worden geordend. Van die gezangen waarvan de tekst niet teruggaat op een van Hildegards eerdere geschriften, neem ik aan dat ze in de laatste jaren van haar leven tot stand zijn gekomen.

Scivias (1141-1151)

In de periode dat Hildegard haar hemelse visioenen in de *Scivias* formuleert, schrijft Odo van Soissons aan haar: "Men zegt dat gij, verheven in de hemelse verschijnselen, veel ziet en veel in geschrifte openbaar maakt en de melodieën van een nieuw gezang (*modos novi carminis*) voortbrengt, terwijl gij

niets van deze geleerd hebt.” Odo moet dit hebben opgevangen tijdens het concilie dat in 1147-1148 in Trier werd gehouden en waar aandacht aan haar persoon en werk werd besteed.

Het allerlaatste visioen van de *Scivias* (III:XIII), uit 1151, is van groot belang omdat het de basis vormt voor een groot deel van de gezangen die we van haar kennen.

Het begint als volgt:

“Vervolgens heb ik gezien een allerhelderste lucht, waarin ik, op alle voornoemde betekenissen, een op wonderbaarlijke wijze verscheiden soort van toonkunst (*diversum genus musicorum*) heb gehoord in de lofprijzingen van de burgers van de hoogste vreugden, die op de weg der waarheid krachtig volhardden [...] En dat geluid, als de stem van een menigte in lofprijzing uit de hemelse hoogten in harmonie samenklinkend, sprak zo: ...”

En dan volgen de teksten van veertien hemelse gezangen in dit visioen, gewijd aan zeven verschillende groepen in de hemel, van hoog naar laag geordend:

de Maagd:	<i>O splendidissima gemma ...</i> <i>O tu suavissima virga ...</i>
de engelen:	<i>O gloriosissimi lux vivens ...</i> <i>O vos angeli ...</i>
de aartsvaders en profeten:	<i>O spectabiles viri ...</i> <i>O vos felices radices ...</i>
de apostelen:	<i>O cohors milicie floris ...</i> <i>O lucidissima apostolorum ...</i>
de martelaren:	<i>O victoriosissimi triumphatores ...</i> <i>Vos flores rosarum ...</i>
de belijders:	<i>O successores fortissimi ...</i> <i>O vos imitatores ...</i> ⁸
de maagden:	<i>O pulcre facies ...</i> <i>O nobilissima viriditas ...</i>

Voor elke groep dus twee gezangen. Deze veertien teksten vormen de basis voor de veertien gezangen die we zowel in **D** als **R** aantreffen. Daar is van elk tweetal het eerste gezang als antifoon genoteerd en het tweede als responsorie. Bij de responsories leverde dit soms problemen op. De *Scivias*-teksten zijn namelijk in proza dat geen herhalingen kent. Wil men er een responsorie van maken, dan moet op een bepaalde plaats het vers beginnen en ook een repetendum worden vastgesteld. In de meeste gevallen lukte het wel om het vers te markeren, maar soms is men er niet in geslaagd om een plaats voor het repetendum te kiezen en liet men het weg. Zo wordt ook aan sommige responsories een doxologie toegevoegd, aan andere niet.

Hetzelfde *Scivias*-visioen is evenzeer van belang als bron voor de *Ordo Virtutum*. We kennen dit spel vooral uit handschrift **R**, en alleen daar is het van muziek voorzien. Als we deze eindversie vergelijken met de *Scivias*-tekst, dan valt op dat in dit visioen niet meer dan de helft van de tekst van de ons

bekende *Ordo Virtutum* aanwezig is. Ergens in de periode tussen 1151 en de dood van Hildegard in 1179 moet het spel zijn definitieve vorm hebben gekregen. Op enig moment in die periode van bijna dertig jaar is er ongeveer evenveel tekst bijgekomen als er al was: voorgevoegd, tussengevoegd en toegevoegd aan de bestaande *Scivias*-tekst, waarvan bepaalde gedeeltes bovendien naar een andere plaats in het spel werden verzet.⁹ Ook in dit geval moeten we dus concluderen dat de *Ordo Virtutum*, zoals deze voorkomt in de *Scivias*, nooit op dezelfde wijze gezongen kan zijn als de *Ordo Virtutum* waarmee wij dankzij handschrift **R** vertrouwd zijn. Maar wanneer is die bewerking dan wel gemaakt? Ik denk dat er een sterke aanwijzing is dat dit pas een kwart eeuw na de voltooiing van de *Scivias* is gebeurd. De lange epiloog van het spel, *In principio omnes creaturae viruerunt*, is namelijk ontleend aan het tiende en laatste visioen in het derde deel van het *Liber divinorum operum*, dat Hildegard pas in 1173 voltooide.¹⁰

Teksten voor Disibodus en Rupertus (ca. 1155)

Nadat Hildegard Disibodenberg had verlaten, richt abt Cuno van Disibodenberg zich in een brief, die vóór het jaar 1155 wordt gedateerd, tot Hildegard op de Rupertsberg met een verzoek:

“ik vraag u of u het mij wilt onthullen, indien God u iets over onze beschermheilige de zalige Disibodus heeft geopenbaard, opdat ik niet uitstel hem daaruit met mijn broeders de meest toegewijde lofprijzingen te brengen.”

Zij antwoordt hem:

“Wat gij, o vader, hebt gevraagd, om u te schrijven indien ik iets over de zalige Disibodus, onder wiens bescherming u bent, zou zien en begrijpen, heb ik over hem in een visioen van de Geest gehoord, gezien en begrepen op de volgende wijze”.

Zij geeft dan in de brief drie teksten, die later in **D** en **R** als liturgische gezangen voor Disibodus zijn opgenomen. Het betreft de volgende gezangen:

O mirum admirandum ...

In **D** en **R** als antifoon.

O viriditas digiti Dei ...

In **D** en **R** als responsorie. Vers en repetendum zijn aangegeven in **D**; in **R** is daar de doxologie aan toegevoegd, met melodie, die ook weer door het repetendum wordt gevolgd.

O presul vere civitatis ...

in **D** en **R** als sequentia. Als sequentia is het een vreemde compositie. Gangbaar voor dit genre was in Hildegards tijd dat twee opeenvolgende strofen gelijk gebouwd zijn en op dezelfde melodie gezongen worden (aa) en dat vaak alle strofen eenzelfde tekststructuur hebben.¹¹ De volgende twee strofen worden dan beide op een andere melodie gezongen (bb). Hiervan is bij Hildegard geen sprake. De tekst van *O presul vere civitatis* in Hildegards brief is geen gedicht maar een prozatekst, achteraf ingedeeld in strofen die twee aan twee bij elkaar horen. De

melodie lijkt wel in de vorm van een sequens gegoten (aabb ...), maar een letterlijke melodieherhaling is uitgesloten omdat de onregelmatige structuur van de prozatekst dit niet toestaat. Bovendien is het niet Hildegards gewoonte om melodieën letterlijk te herhalen. Aangezien de oorspronkelijke tekst in de brief aan Cuno zeer lang is, kwam voor een bewerking tot liturgische compositie de sequentia-vorm het meest in aanmerking, omdat in dat genre de aabb-structuur naar believen voortgezet kon worden (ccddeeffgg enz.).

Als aanhang bij de *Vita sancti Ruperti* (1155) komen in **R** drie teksten voor Rupertus voor waarvan Hildegard zegt dat ze die 'in de hemelse harmonie heeft gehoord en geleerd':

O Ierusalem ...

O felix apparitio ...

O beatissime Roberte ...

De eerste tekst is in **D** incompleet overgeleverd en in **R** als een onregelmatige sequentia. In **R** ontbreekt een passage die wel in Hildegards oorspronkelijke tekst voorkomt. Na een gedeelte dat in strofeparen wordt ingedeeld, wordt voor strofe 5 tot 10 de herhalings-structuur geheel opgegeven. Het is duidelijk dat *O Ierusalem* oorspronkelijk geen sequentia was, maar dat men er, zo goed en zo kwaad als dat ging, een van heeft proberen te maken. De tweede en derde tekst zijn in **D** en **R** als antifonen opgenomen.

Miscellanea (1155?-1159)

Direct op de teksten voor Rupertus volgt in **R** een verzameling preken, brieven en dramatische teksten, die als Miscellanea wordt aangeduid en volgens Barbara Newman in de late jaren '50 tot stand kwamen.¹² Daarin is in het kader van hemelse waarnemingen een groot aantal teksten opgenomen die we in de latere handschriften weer als gezangen tegenkomen. Zo zijn er zestien teksten die we als gezang kennen uit **D** en op één na, ook in **R** aantreffen, en zeven gezangen die niet in **D**, maar wel in **R** voorkomen en dus mogelijk later een definitieve, schriftelijke vorm hebben gekregen.

O dulcissime amator ...

O pater omnium ...

de rubrieken in **D** en **R** bij deze gezangen zijn respectievelijk 'Symphonia virginum' en 'Symphonia viduarum'.

O magne pater ...

deze antifoon is het eerste gezang in **D** en het tweede in **R**.

O virgo ecclesia ...

Nunc gaudeant ...

O orzchis ecclesia ...

van deze drie antifonen voor Kerkwijding komt de laatste alleen in **R** voor.

O vis eternitatis ...

O cruor sanguinis ...

O pastor animarum ...

deze drie teksten, gericht tot God, komen als gezang niet in **D** voor, wel in **R**. De eerste tekst is het responsorie waarmee het gezangendeel in **R** begint, de andere twee zijn antifonen.

O frondens virga ...

Ave generosa ...

O virga ac diadema ...

'O frondens virga' komt als antifoön voor in **D**, maar niet in **R**.

'Ave generosa' wordt in **D** en **R** een hymne genoemd, maar is doorgecomponeerd. 'O virga ac diadema' is een sequentia.

O ignis Spiritus Paracliti ...

O ignee Spiritus ...

in **D** en **R** respectievelijk als sequentia en hymne gerubriceerd.

Een laatste groep teksten in de Miscellanea is aan Maria gewijd:

O viridissima virga ...

dit Marialied is in **D** verloren gegaan¹³ en heeft in **R** geen rubriek.

Alleluia O virga mediatrix ...

deze tekst is als gezang alleen in **R** overgeleverd.

O quam magnum miraculum ...

O tu illustrata ...

de eerste van deze antifonen is in **D** en **R** overgeleverd, de tweede alleen in **R**.

Ave Maria ...

O clarissima mater ...

deze teksten verschillen duidelijk van die van de responsories in **D** en **R**.¹⁴

Nunc aperuit ...

Quia ergo femina ...

In **D** en **R** is het begin van de eerste van deze twee antifonen gewijzigd in 'Hodie aperuit'.

O quam preciosa ...

Deze tekst komt als responsorie uitsluitend in **R** voor.

De meeste van deze teksten worden in de Miscellanea zo gepresenteerd, als zouden ze zijn ingegeven door een stem uit de hemel en in een muzikale context. Het is zeer goed mogelijk dat Hildegard - behalve op de gezangen uit de *Scivias* en die voor Disibodus en voor Rupertus - met name op deze teksten doelde toen zij in de inleiding van haar *Liber vite meritorum* (1158) zei dat ze in de voorgaande jaren aan de *Symphonia armonie celestium revelationum* had gewerkt. In de Miscellanea bevinden zich nog meer teksten die geschikt zouden zijn geweest om gezongen te worden. Indien deze ooit door Hildegard werden gezongen, dan is hun melodie kennelijk niet schriftelijk vastgelegd. Het interessante van alle wél vastgelegde gezangen is, dat zij in vele gevallen geredigeerd zijn. Bij de vele antifonen zijn de tekstwijzigingen relatief gering. Bij de responsories is het duidelijk dat de responsorievorm niet oorspronkelijk is maar later aangebracht. De gezangen

die als hymne of sequentia worden aangeduid in **D** en **R** voldoen slechts zeer globaal aan de vormcriteria die wij - en Hildegards tijdgenoten - daarvoor hanteerden. Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat alle genoemde teksten als goed klinkende prozateksten werden geschreven en gezongen door Hildegard, maar dat ze aan het eind van haar leven werden geredigeerd om ze als liturgische gezangen voor bepaalde gelegenheden te kunnen vastleggen in de handschriften **D** en **R**.

Wanneer Hildegard in de periode van 1160 (na de *Miscellanea*) tot ca. 1175 (handschrift **D**) nog visioenen met gezangen heeft gehad, dan heeft zij de teksten daarvan kennelijk niet als zodanig beschreven. De enige mij bekende uitzondering is de reeds genoemde epiloog van de *Ordo virtutum*, die gebaseerd is op een tekst uit Hildegards *Liber vite meritorum*, een werk dat zij in 1173 voltooide.

Overige gezangen

Tot nu toe hebben we gezien dat een groot aantal van Hildegards in visioenen gehoorde teksten later als gezang in **D** en/of **R** werden opgenomen. In deze beide handschriften komen echter nog 34 andere gezangen voor, waarvan we de oorsprong als visioentekst niet kennen. Het betreft:

D

Laus Trinitati ...

een antifoon voor de Drieëenheid.

D en R

O eterne Deus ...

een antifoon, gericht tot God.

Cum processit factura ...

Cum erubuerint ...

twee antifonen voor Maria.

Spiritus sanctus vivificans ...

Karitas habundat ...

twee antifonen voor de Heilige Geest, respectievelijk Caritas.

O speculum columbe ...

O dulcis electe ...

een antifoon en een responsorie voor Johannes de Doper.

Rex noster promptus ...

een responsorie voor Onnozele kinderen.

De volgende dertien gezangen zijn alle bestemd voor het feest van de 11.000 maagden:

Spiritui Sancto ...

(responsorie)

O rubor sanguinis ...

(een antifoon voor het Evangelie)

Favus distillans ...

(een responsorie)

Studium divinitatis ...

Unde quocumque ...

De patria ...

Deus enim ...

Aer enim ...

Et ideo puella ...
Deus enim rorem ...
Sed diabolus ...

deze acht antifonen worden voorafgegaan door de rubriek 'In matutinis laudibus' (D), resp. 'laudes' (R)

O Ecclesia ... (een sequentia)

Cum vox sanguinis ... (een hymne)

al deze zes gezangen hebben betrekking op Ursula, de laatste twee tevens op de 11.000 maagden.

R

O virtus Sapientie ...

O quam mirabilis ...

twee antifonen, gericht tot respectievelijk de goddelijke Wijsheid en de Schepper.

O felix anima ...

O beata infantia ...

een responsorie en een antifoön voor Disibodus.

Quia felix puericia ...

een antifoön voor Rupertus.

Mathias sanctus ...

dit gezang voor de patroonheilige wordt een hymne genoemd maar is wat de vorm betreft eigenlijk een sequentia.

O Bonifaci ...

een antifoön voor Bonifatius.

O Euchari columba ...

O Euchari in leta vita...

een responsorie en een sequentia voor Eucharius.

Columba aspexit ...

een sequentia voor Maximinus.

O choruscans lux stellarum ...

een votief-antifoön voor Kerkwijding (een rubriek ontbreekt).

Kyrie eleyson ...

de melodie van dit Kyrie is ontleend aan Hildegards 'O lucidissima ...', het responsorie voor de apostelen, dat teruggaat op de tekst in het *Scivias*-visioen.¹⁵

Het lijkt er dus op dat Hildegard zich in haar laatste jaren vooral op gezangen heeft toegelegd die aan een gemeenschappelijk, voor vele heiligen gebruikt, officie een persoonlijk tintje konden geven. Het gaat met name om heiligen die op de Rupertsberg en in de regio werden vereerd en het is niet uitgesloten dat een aantal gezangen op verzoek is gemaakt, zoals Hildegard dat ook al eerder had gedaan voor abt Cuno van Disibodenberg. Daar staat tegenover dat tot nu toe geen enkele aanwijzing is gevonden dat Hildegards gezangen ooit buiten haar klooster op de Rupertsberg zijn gezongen. ■

1. Hildegard von Bingen, *Lieder*. Nach den Handschriften herausgegeben von Pudentiana Barth OSB, M. Immaculata Ritscher OSB und Joseph Schmidt-Görg. (Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969, 1992-2).
2. De enige uitputtende analytische studie van Hildegards muziek is die van Ludwig BRONARSKI, *Die Lieder der hl. Hildegard*. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters. (Leipzig 1922) (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), Heft 9). Een voorbeeld van de extreme omvang van *O vos angeli* is beschreven door Eddie VETTER, 'De buitengewone toonomvang in een responsorie van Hildegard van Bingen', in *Tijdschrift voor Gregoriaans* (1998-3), pp. 129-142.
3. Zie voor de rol van de muziek in Hildegards geschriften: J. SCHMIDT-GÖRG, 'Zur Musikanschauung in den Schriften der hl. Hildegard.' In: *Der Mensch und die Künste*. Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag. (Düsseldorf 1961), pp. 230-237.
4. Het gedeelte met muziek is in kleuren-facsimile-editie beschikbaar: *Hildegard of Bingen, Symphonia harmoniae caelestium revelationum*. Dendermonde, St.-Pieters & Paulusabdij, ms. cod. 9. Peer, (Alamire, 1991). Zie ook de beschrijving van dit handschrift in het artikel van Jolanda KWAST, 'De muziek van Hildegard van Bingen (1098-1179) ten opzichte van het onderzoek naar het Gregoriaans', in: *Tijdschrift voor Gregoriaans* (1998-3), pp.115-123, met name pp. 116-119.
5. Het gedeelte met muzieknotatie in de 'Riesenkodex' is in facsimile uitgegeven in J. GMELCH, *Die Kompositionen der heil. Hildegard*, (Düsseldorf 1913). De verschijning van een kleuren-facsimile is onlangs aangekondigd.
6. Er zijn slechts twee gezangen, *O frondens virga* en *Laus Trinitati*, die wel in **D** maar niet in **R** voorkomen.
7. In mijn artikel 'De kracht van de Geest en de zwakte van de regels. De totstandkoming van Hildegards *Symphonia*' in de Nijmeegse congresbundel (in voorbereiding) ben ik hier dieper op ingegaan.
8. Dit gezang is waarschijnlijk het eerste gezang van Hildegard dat met neumen is overgeleverd. Het komt voor in het handschrift Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. Theol. Phil. 253, f. 40v. Dit handschrift wordt gedateerd in de periode 1254-1270. Zie M. SCHRADER en A. FÜHRKOTTER, *Die Echtheit des Schrifttums der heiligen Hildegard von Bingen. Quellenkritische Untersuchungen*. (Köln-Graz, 1956), p. 51.
9. Zie voor een analyse van de bewerking van het 'Spel der deugden' in de *Scivias* tot het gezongen drama in handschrift **R** mijn artikel 'Hildegard van Bingens *Ordo virtutum*. Van visioen tot gezongen drama.' In: *Gregoriusblad* (1998/3), pp. 165-169.
10. Dat het slotgebed aan deze tekst is ontleend werd al opgemerkt door M. BÖCKELER in 'Beziehungen des *Ordo Virtutum* der hl. Hildegard zu ihrem Hauptwerk *Scivias*' in *Benediktinische Monatsschrift* 7 (1925), pp. 25-44 en 135-145, speciaal p. 143.
11. Mogelijk moet deze opvatting worden herzien nadat Duitse sequentiae uit Hildegards tijd onderzocht zijn. Hiernaar is bij mijn weten nog geen onderzoek gedaan. In elk geval is de melodische herhalingsstructuur bij Hildegard losser dan bij de oudste, wel goed bestudeerde, Duitse sequentiae.
12. De tekst van de Miscellanea werd uitgegeven door J.B. PITRA, *Analecta sanctae Hildegardis*, (Monte Cassino 1882), pp. 358-368, met de onjuiste titel 'Ad vitam s. Ruperti epilogus'. Voor een gedetailleerde studie van de teksten van Hildegards gezangen en hun overlevering zie B. NEWMAN, *Saint Hildegard of Bingen, Symphonia. A critical edition of the Symphonia armonie celestium revelationum*. (Ithaca-London 1988), pp. 68-73: (Appendix:) 'The Symphonia and the "Epilogue to the Life of Saint Rupert".'
13. In **D** ontbreekt een blad tussen wat nu f.155 en f.156 zijn. Op dit blad moet het slot van *Ave virgo gloriosa* hebben gestaan en op de versozijde het begin van *O virga ac diadema*. Op de overblijvende ruimte tussen deze twee gezangen past mijns inziens precies *O viridissima virga*.
14. Zie voor een analyse van deze verschillen mijn artikel in de Nijmeegse bundel.
15. Zie voor een foto van het Kyrie en de verwantschap met het responsorie het artikel van Jolanda KWAST in *Tijdschrift voor Gregoriaans* (1998-3), pp. 120-123.

Les Mélodies Grégoriennes

d'après la tradition

par le R^{év.} Père Dom Joseph Pothier

Moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes, de la Congrégation de France.



Tournay, Imprimerie liturgique de Saint Jean
l'Évangéliste, DESCLÉE LEFEBVRE ET CIE.

EN L'AN DE GRÂCE M.DCCC.LXXX.—Tous droits réservés.

De titelpagina van 'Les Mélodies Grégoriennes'

LES MÉLODIES GRÉGORIENNES D'APRÈS LA TRADITION: EEN VERGETEN MEESTERWERK

Joost van Gemert

Jan Boogaarts heeft mij het erfgoed van Solesmes leren kennen, en daarvoor zal ik hem altijd dankbaar blijven. Dit erfgoed is zeer rijk, zo rijk zelfs dat niet alle aspecten altijd aandacht hebben gekregen.

Met vreugde terugdenkend aan mijn USGK-tijd wil ik de schijnwerper richten op het meesterwerk *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition* (Tournai 1880), waarbij Joseph Pothier (1837-1923) als auteur op het titelblad vermeld staat. Dit boek (kortweg: *Les mélodies grégoriennes*) heeft muziek die begraven was onder het stof der eeuwen tot nieuw leven gewekt en de erin geformuleerde inzichten zetten ons tot op heden aan het denken.

Het ontstaan van *Les mélodies grégoriennes* kan niet los worden gezien van de sociaal-culturele situatie in het negentiende-eeuwse Frankrijk.

Enige informatie over deze situatie is daarom noodzakelijk.

Een traditionalistisch ideaal

Het totale failliet van 1815 bracht de Franse culturele intelligentsia tot de opvatting dat de Franse Kerk zich los diende te maken van alle maatschappelijke bindingen, met name de bindingen met de staat, die onder het Ancien Régime sterk waren geweest. De Kerk diende zich voortaan te concentreren op haar eigenlijke taak en haar eigen tradities in ere te herstellen. Dom Prosper Guéranger (1806-1875) meende dat deze tradities gevonden konden worden in het kerkelijke leven van de middeleeuwen en de voorschriften van Rome, en herstelde in 1832 op basis van dit romantisch-traditionalistische uitgangspunt ('Ik zoek overal wat men dacht, wat men deed, wat men beemde in de Kerk tijdens de eeuwen van het geloof.') het Benedictijnenklooster te Solesmes in Midden-Frankrijk, dat had bestaan vanaf de elfde eeuw tot 1791. Hij leidde het als abt tot aan zijn dood, verrichtte zeer veel liturgiehistorisch onderzoek en meende dat ook het gregoriaans van zijn tijd niet in orde was.

In deze opvatting stond hij niet alleen. Choron klaagde al in 1825 over de 'doffe grafstemmen van de zangers'¹, en Berlioz spreekt in 1862 over 'de uitvoering van het plain-chant, steeds gezongen of liever geloeid door stierenstemmen, begeleid door een serpent of een ophicléide. ... Je zou geloven in een grot terechtgekomen te zijn, waar druïden een mensenofer voorbereiden'.² Men stoort zich aan de zware, trekkende en metrische uitvoeringen, waarin iedere noot apart wordt benaderd. Het versieren van de noten bevoordert nog eens de indruk van zwaarte en langdurigheid. De melodie wordt noot voor noot verdubbeld op de serpent, een groot houten blaasinstrument in basligging dat vrijwel niet zuiver te bespelen was.

Deze karikaturale beschrijvingen moeten betrekking hebben op slechte uitvoeringen. In 1793 spreekt de kapelmeester van de kathedraal van Vannes over 'de belles basse-tailles' als het meest geschikte stemtype voor de uitvoering van het gregoriaans, en hieruit kunnen we constateren dat men wel

degelijk het klankideaal van het Ancien Régime nastreefde.³ De oude uitvoeringspraktijk werd misschien ook niet mooi meer gevonden omdat zij een afgesloten tijdperk symboliseerde.

De kwestie van de authentieke lezing van de gregoriaanse melodieën werd in het Frankrijk van 1847 bijzonder actueel: in dat jaar ontdekte de musicus Jean-Louis-Félix Danjou het Tonarium van Montpellier (11e eeuw). In dit tonarium zijn de melodieën niet alleen in neumen, maar ook in letters opgetekend, en het was dus mogelijk om de lezing van de melodieën in dit handschrift vast te stellen. In 1851 werd het op basis van dit tonarium vervaardigde Graduale gepubliceerd dat bekend staat als de *Édition rémo-cambraisienne*. Guéranger nam dit Graduale in Solesmes in gebruik en gaf opdracht aan zijn monnik Dom Paul Jausions om verder op het onderwerp te studeren.

Jausions koos als zijn assistent de in 1859 ingetreden Joseph Pothier uit. Zij kregen het idee om de tot dan toe voor onleesbaar gehouden neumennotatie te vergelijken met de muzieknotatie bij dezelfde teksten in latere manuscripten met lijnnotatie. Op deze wijze legden zij de grondslag voor het inzicht in de adiastematische neumen. Jausions en Pothier werkten van 1862 tot 1867 samen aan een geschrift waarin zij hun nieuw verworven inzichten neerlegden, maar abt Guéranger durfde het, gezien het revolutionaire karakter ervan, niet aan om het te publiceren. Uiteindelijk verscheen het in 1880 onder de titel *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*. De in 1870 overleden Jausions werd niet op het titelblad vermeld. Het is een daad van eenvoudige rechtvaardigheid om Jausions en Pothier samen als auteurs te presenteren.

Les mélodies grégoriennes d'après la tradition

Les mélodies grégoriennes d'après la tradition is het meesterlijke resultaat van een langdurige gregoriaanse praktijk op basis van de intuïties van abt Guéranger en van de daarmee ten nauwste samenhangende wetenschappelijke reflectie door Jausions en Pothier. In het eerste hoofdstuk, getiteld *Excellence et caractère du chant liturgique*, formuleren de auteurs de volgende uitgangspunten:

- het gregoriaans was een onderdeel van de antieke cultuur en deelde in de volmaaktheid van die cultuur;
- deze volmaaktheid is verloren gegaan en dient herwonnen te worden.

Referentiepunt voor deze volmaaktheid is de tijd van paus Gregorius I, de Grote (ca. 600), omdat deze bij uitstek heeft gefunctioneerd als schakel tussen de antieke cultuur en de tijd daarna.

De ware aard van het gregoriaans is verloren gegaan doordat de uitvoeringspraktijk is veranderd: deze is zwaar en eentonig ('lourde et monotone') geworden en heeft daardoor elk melodisch karakter verloren, 'want klanken die elkaar eenvormig opvolgen zoals de lettergrepen bij een kind dat zijn les spelt, zijn evenmin een gezang als de les van het kind een lezen is'⁴. Het verlies van de uitvoeringspraktijk leidde tot het verval van de schriftelijke overlevering: 'Toen echter [de oorspronkelijke uitvoeringspraktijk] verlaten was, hebben onze koorboeken daarvan snel de gevolgen ondervonden: de gregoriaanse melodieën (die zoveel eeuwen intact waren gebleven) zijn gaan

lijden onder veranderingen en verminkingen van allerlei aard, vooral in de Gradualia en de Alleluiaverzen, waar de rijke vocalises die onze vaders in verrukking brachten en die voor ons, door onze uitvoeringswijze, onbegrijpelijk zijn geworden, moesten verdwijnen en inderdaad zijn verdwenen. Hoewel in onze moderne boeken de noten nog ongeveer intact zijn en op hun plaats staan zien we ze niet meer, zoals vroeger, verdeeld in diverse groepen, die de namen *podatus*, *clivis*, *torculus* etc. droegen en die, zoals wij zullen aantonen, van kapitaal belang waren in de praktische interpretatie van het gezang⁵. Het herwinnen van de antieke liturgische zang is mogelijk door bestudering van de schriftelijke overlevering, door het verzamelen van de aanwijzingen van schrijvers over muziek, en door beide aspecten met elkaar te confronteren.

Zoals altijd bij een pionierswerk dat meer dan honderd jaar oud is valt er een hoop op te merken bij de stellingen van de auteurs. Het is niet nodig om dit te doen met betrekking tot achterhaalde inzichten die geen afbreuk doen aan de baanbrekende aspecten van het werk. Een goed voorbeeld daarvan is de veronderstelde persoonlijke bemoeienis van paus Gregorius I, de Grote (hoewel het debat daarover ook in onze tijd nog niet verstomd is). Wel van belang is het om iets te zeggen over de ideologische aspecten van *Les mélodies grégoriennes*, omdat onvoldoende inzicht daarin kan leiden tot onjuiste opvattingen over de wetenschapshistorische plaats van het werk.

Taakstelling

Het is verleidelijk om de door de auteurs geschetste taakstelling te zien in het licht van het in de negentiende eeuw opbloeiende bronnenonderzoek. De opdracht die zij zich stellen is echter niet het uitvoeren van een bronnenonderzoek volgens de moderne opvattingen. Het gaat er hun om, de traditie te herstellen volgens de normen van het Concilie van Trente (1545-1563). Het Concilie van Trente had bepaald dat het traditionele erfgoed van de Kerk ongerept bewaard en overgeleverd moest worden, in de door de auteurs geciteerde bewoordingen van paus Pius V: 'ad pristinam SS. Patrum normam ac ritum'⁶. Deze ideologische lading is in de context van het negentiende-eeuwse Frankrijk van grote betekenis. Ook *Les mélodies grégoriennes* is een duidelijke exponent van de romantisch-traditionalistische opvattingen die leefden bij Guéranger en zijn aanhangers.

In dit romantisch-traditionalistische kader past ook dat de auteurs zichzelf een universele opdracht stellen: hun werk achten zij van belang voor de hele Kerk. Hun referentiekader is vooral de Franse situatie, maar zij zijn zich daarvan nauwelijks bewust. Af en toe lezen we iets over situaties elders (bijvoorbeeld een interessante opmerking over gregoriaans met een 'ritournelle de convention' in Rome)⁷, maar de bedoeling van deze opmerkingen is aan te tonen dat de door de auteurs gesignaleerde problematiek overal dezelfde is.

Het gregoriaans en de Antieken

Uit de stellingname dat het gregoriaans behoort tot de antieke cultuur blijkt - althans, indien men het begrip 'antieke cultuur' niet wil opvatten als de

‘cultuur van het Nabije Oosten’ - het ontbreken van inzicht in het samenspel van sociale en culturele factoren in de eerste eeuwen van de christelijke jaartelling. De stelling heeft Pothiers discipel Mocquereau geïnspireerd tot zijn opvattingen over het gregoriaanse ritme. Zij past binnen het geschetste kader: na het échec van het Napoleontische imperium kon de Kerk van Rome zich weer met kracht presenteren als de hoedster van de klassieke cultuur.

In *Les mélodies grégoriennes* speelt de stelling verder nauwelijks een rol, en dat kon ook niet anders: wat wist men in die tijd eigenlijk van de antieke muziek? Zij wordt op nogal dubbelzinnige wijze gehanteerd: uit de opmerkingen over paus Gregorius de Grote kan men opmaken dat de auteurs hem beschouwen als een overgangsfiguur tussen Oudheid en Middeleeuwen, maar daar staat tegenover dat ook Hucbald, Guido van Arezzo en andere middeleeuwse schrijvers over muziek met groot gemak tot de ‘anciens’ worden gerekend. Een belangrijke functie van de stellingname is, het streven tot reconstructie van de traditie meer gezag te verlenen.

Hiermee is voldoende gezegd over de aspecten van het werk die ideologisch bepaald, dan wel achterhaald zijn. Belangrijker zijn de tot op heden vruchtbare intuïties.

Het terugvinden van de traditie

Het belang dat de auteurs aan de uitvoeringspraktijk hechten blijkt al uit de programmatische titel van het tweede hoofdstuk: *Importance et conditions d'une bonne exécution du chant grégorien*. In dit hoofdstuk wordt gesproken over het vaststellen van een correcte versie van de melodieën en het reconstrueren van de ware uitvoeringspraktijk, maar het eerstgenoemde aspect wordt niet gedetailleerd behandeld. Opgemerkt wordt slechts dat de omstandigheid dat we dezelfde ‘modulations’ zonder zeer grote varianten terug kunnen vinden aantoonde dat deze handschriften teruggaan op eenzelfde bron, hetgeen het mogelijk maakt de melodieën met zekerheid te reconstrueren ‘dans leur intégrité primitive’⁸. Dit was de uitwerking voor het gregoriaans van de fundamentele ideeën van Guéranger (door deze zelf al in 1840 geformuleerd als volgt: ‘Men mag aannemen dat men de gregoriaanse frase in zuivere vorm bezit... indien bronnen afkomstig uit ver van elkaar verwijderde kerken dezelfde lezing vertonen.’)⁹ en bij deze stelling kunnen vragen worden gesteld. Dit neemt niet weg dat het onderzoek op basis van dit uitgangspunt tot baanbrekende resultaten heeft geleid en we de grote bronnenpublicatie *Paléographie Musicale* (begonnen door Pothiers leerling André Mocquereau in 1889 en tot op heden door Solesmes gecontinueerd) hieraan te danken hebben.

Wat betreft het primaat van de uitvoeringspraktijk gaan de auteurs heel ver: ‘... een middelmatig gezang dat redelijk wordt uitgevoerd is in ieder geval beter dan het meest volmaakte gezang dat slecht wordt geïnterpreteerd; en onze huidige boeken zullen (op voorwaarde dat men er profijt van weet te trekken) altijd te verkiezen zijn boven de meest volmaakte editie, zelfs de autograaf van Sint Gregorius, in de handen van onbekwame zangers’¹⁰.

Het is interessant dat de argumenten die Jausions en Pothier aanvoeren voor

een andere uitvoeringspraktijk in eerste instantie van esthetische aard zijn: zij resulteren niet uit langdurige reflectie op bronnen of theoretici, maar hebben wel daartoe geleid. Deze wisselwerking tussen intuïtie, theorie en praktijk zien we vaker: zij is prominent aanwezig in de Oude Muziek-beweging van onze eeuw. Men krijgt de indruk dat Jausions en Pothier bezig zijn geweest met het theoretisch onderbouwen van de onder Guéranger in Solesmes ontstane zangpraktijk. 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 geres taureerde melodieën; hij doelt daarbij in het bijzonder op het verlaten van de metrische uitvoeringswijze. 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'¹¹. Jausions en Pothier spreken in hun voorwoord 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'¹².

De fundamentele stellingen van *Les mélodies grégoriennes* kunnen als volgt worden weergegeven:

- De basiselementen van de traditionele notatie, punctum en virga, geven slechts een daling resp. stijging, dan wel een stabilisatie op gelijke hoogte aan. Zij hebben geen kwantitatieve betekenis, en dus is het ritme niet gebonden aan vaststaande verhoudingen;
- Punctum en virga hebben ook geen betekenis met betrekking tot het intensiteitsaccent;
- De klanken van de gregoriaanse melodie zijn niet meer dan 'les éléments matériels du chant'; zij moeten worden bezielde door het ritme. Het ritme is 'l'âme du chant'.

- Het ritme van het gregoriaans is op macro-niveau en op micro-niveau gebaseerd op de tekst, of althans op retorische principes ('rythme oratoire');
- De oorspronkelijke notatie geeft de gezangen het beste weer en dient zoveel mogelijk benut te worden.

Dat punctum en virga geen kwantitatieve betekenis hebben wordt door Jausions en Pothier ex absurdo aangetoond: zij citeren een aantal plaatsen waar een lange rij puncta of een lange rij virgae achter elkaar staan, en vragen zich af of een kwantitatieve interpretatie van die plaatsen zinvol is. Met betrekking tot het intensiteitsaccent volgen zij een soortgelijke procedure. Op deze wijze maken zij de weg vrij voor de theorie over het 'rythme oratoire', die hun belangrijkste prestatie is. In deze theorie zien we het meest duidelijk het Antieke gedachtengoed (zo men wil: het gedachtengoed van het Concilie van Trente) functioneren. Het ritme van de gregoriaanse melodie, aldus de auteurs, is vrij en hangt op macro- en microniveau samen met de structuur van de tekst: op macroniveau door de structuur van zinnen, zinsdelen en woorden, op microniveau doordat de lettergreepstructuur de uitspraak van

de woorden fundamenteel beïnvloedt.

Hierdoor wordt de melodie als vanzelf een rhetorisch hulpmiddel bij de tekst, en dit maakt het de auteurs mogelijk hun theorie over het gregoriaanse ritme volledig op te bouwen met behulp van antieke rhetoren en middeleeuwse muziektheoretici, die onbekommerd tot de 'anciens' worden gerekend.

Basiseis is dat woorden, zinsdelen en zinnen van de tekst gedurende het gezang goed kunnen worden onderscheiden: 'De expressie die men in het gregoriaanse gezang moet leggen is vooral de expressie die we zouden omschrijven als logisch en grammaticaal'.¹³ In hoofdstuk 10, *Des divisions dans la lecture et dans le chant*, zetten de auteurs uiteen dat dit betekent dat ook het gezang op een zinvolle wijze geproportioneerd moet zijn, vergelijkbaar met de zinvolle indeling van een spreektekst volgens de regels van Cicero en Quintilianus.

Jausions en Pothier laten zien dat op vergelijkbare wijze over het gregoriaans wordt gesproken door vele middeleeuwse muziektheoretici, b.v. door de anonieme auteur van de *Scolica enchiridis*, Guido van Arezzo, Aribio Scholasticus en abt Odo van Cluny: het gaat daarbij over het intact laten van woorden en zinsdelen, over kortere en langere pauzes (rusten), over de juiste momenten om adem te halen, over de juiste wijze om een muzikale passage af te ronden, en over de noodzaak van een soms wat versnelde, soms wat vertraagde, maar in het algemeen gelijkmatige en zeker niet metrische beweging.

In hoofdstuk 11, *Des traits mélodiques ou séries de formules sur une même syllabe*, wordt, met een beroep op Augustinus, het standpunt ingenomen dat melismatische gezangen niet zinloos zijn, maar juist uitdrukking geven aan onuitsprekelijke emoties en behoren tot het oorspronkelijke gregoriaanse repertoire. Deze uitspraak is van buitengewoon groot belang omdat de vraag of lange melisma's wel passend waren voor de liturgische zang al eeuwenlang werd gesteld en vele malen tot amputatie van gezangen had geleid. Tekstverstaanbaarheid is hier niet zo aan de orde, aldus de auteurs, maar omwille van een goede perceptie van het gezang dient ook hier een zinvolle proportionering hoorbaar gemaakt te worden, in de geest van Quintilianus, Cicero en de 'anciens' uit de Middeleeuwen. De structuur van de oorspronkelijke neumennotatie is daarbij een belangrijk hulpmiddel. Frappant daarbij is dat de auteurs hun eigen transcripties beschouwen als de ideale weergave van de oorspronkelijke notatie: in dit hoofdstuk, en ook elders in het boek, is de bewijsvoering altijd gebaseerd op transcripties in het door hen uitgevonden kwadraatnotenschrift. Het echte inzicht in de neumennotatie moest nog groeien, maar belangrijk is het fundamentele idee dat notatie drager van betekenis is en het nodig is deze betekenis te achterhalen.

Fundamenteel nieuwe inzichten in de neumennotatie zouden vooral worden vergaard door hun ordebroeder Eugène Cardine (1904-1988) en zijn leerlingen. Zeer belangrijk is Cardines theorie over de 'coupure pneumatique' (neumenscheiding), waarin hij stelt dat de verschillende mogelijkheden om een melodie in neumen op te tekenen benut worden om meer of minder belangrijke tonen of toongroepen te onderscheiden.¹⁴ Deze theorie is niets

anders dan een verdere uitwerking van de opmerkingen van Jausions en Pothier over het belang van de oorspronkelijke notatie.

Hoofdstuk 13, *Du rythme propre au chant grégorien*, bevat een uitwerking van hoofdstuk 10 voor de meer eenvoudige gezangen.

De uitwerking op microniveau van de gedachte dat de gregoriaanse melodie de retorische expressie is van de tekst is gebaseerd op een uitvoerige uiteenzetting over uitspraak en accentuering van het klassieke en oudchristelijke Latijn, en eveneens verspreid over een aantal hoofdstukken. In hoofdstuk 8, *De la prononciation latine*, wordt gesteld dat de belangrijkste functie van het accent, het verlenen van eenheid aan het woord, ook muzikaal waargemaakt moet worden. De Italiaanse uitspraak van het Latijn ligt dicht bij de oudchristelijke uitspraak en moet daarom worden nagevolgd: zonder haar kunnen de oude neumen niet worden begrepen. (Het is uit de context niet duidelijk of de auteurs hierbij de kwadraatnotatie of de 'echte' neumennotatie bedoelen.) Wanneer we denken aan de huidige historisch verantwoorde uitvoeringen van Franse muziek op Latijnse teksten kunnen we ons voorstellen dat deze uitspraak insloeg als een bom. De auteurs spreken verder over de diverse wijzen waarop accentuering kan plaatsvinden (tonisch, kwantitatief, intensief), en behandelen de accentverschuiving bij voor- en achtervoegsels, de accentuering van Hebreeuwse en Griekse leenwoorden, de verschillende tijdsduren die lettergrepen hebben al naar gelang zij omgeven zijn door meer of minder medeklinkers, tweeklanken en nog veel meer. In hoofdstuk 9, *De la manière d'unir en chantant les syllabes d'un même mot*, betogen zij vervolgens dat de waarde van de 'note simple' (d.w.z. de syllabische noot) variabel is en samenhangt met de plaats die de lettergreep in het woord inneemt. De gelijkmatige beweging die zij eerder als principe hebben gegeven leidt dus niet tot eenvormigheid.

Voor de (neumatische of melismatische) formules is er een analoge regel: deze moeten zo worden uitgevoerd dat de toehoorder altijd de samenhang van het woord kan ervaren. Vooral het eerste aspect wordt uitgewerkt in een aantal voorbeelden, waarin wordt aangetoond dat de structuur van de afzonderlijke woorden op subtile en gevarieerde wijze leidt tot een muzikaal resultaat. Er is echter ook in eenvoudige melodieën geen sprake van een mechanische relatie tussen het grammaticale woordaccent en de melodie: de aard van de tekst (b.v. een uitroep of een vraag) kan zodanig zijn dat het grammaticale accent van de afzonderlijke woorden niet meer in de melodie tot uiting komt, maar de muzikale frase als geheel een 'accent oratoire, soit logique, soit pathétique'¹⁵ te zien geeft.

In hoofdstuk 12, *Observations pratiques sur la valeur diverse des notes ou des formules*, herhalen zij nog eens uitdrukkelijk hun standpunt: 'Het is gemakkelijk in te zien dat de tekens in de gregoriaanse notatie, zoals de traditie haar ons heeft overgeleverd, zeker niet voordurend een waarde hebben die gelijk blijft en absoluut is. Integendeel, deze waarde varieert volgens de omstandigheden; en om haar te bepalen is het nodig rekening te houden met de verschillende posities die de noten kunnen innemen ten opzichte van de grammaticale of muzikale frase'¹⁶. In dit hoofdstuk wordt het thema vooral uitgewerkt met betrekking tot neumatische en melismatische passages, waarin

het woordaccent een minder grote rol speelt: we treffen hier relatief lange en relatief korte noten, pauzes en zelfs trillers aan. Voor de neumen geven de auteurs een aantal 'règles de position' die verdacht veel lijken op de regels uit de 13e-eeuwse *Ars cantus mensurabilis* van Franco van Keulen, maar hier niet tot metrische consequenties leiden. Ook hier worden de redeneringen weer gebaseerd op de kwadraatnotatie, en het ligt dan ook voor de hand dat de auteurs geen relatie leggen met hoofdstuk 6, *Les neumes par rapport à la durée ou à la force des sons. Lettres significatives. Signes romaniens*.

In dit hoofdstuk geven zij een uiteenzetting over de notatie van nuances in de oudste handschriften. Hun uitspraken hierover zijn incompleet, maar getuigen toch van fundamenteel juist inzicht in de betekenis van de verschillende vormen die de neumen kunnen aannemen in verband met het weergeven van nuancerings, en in het feit dat speciale tekens en neumen in relatie tot elkaar moeten worden gelezen. Op verschillende andere plaatsen spreken zij nog over bijzondere neumen die als 'signes d'ornement' beschouwd moeten worden, b.v. de quilisma-neum als aanduiding voor een 'son tremblé'¹⁷.

Over de tijdsduur van de toon in relatie tot de lettergreep en over de betekenis van de neumen en de daarin weergegeven nuancerings zouden nieuwe inzichten vooral door Eugène Cardine c.s. worden geformuleerd. We kunnen opnieuw constateren dat Jausions en Pothier essentiële aspecten reeds hebben doorschouwd. In het bijzonder wijs ik op de theorie van Cardine over de verschillende tijdsduren die een lettergreep kan beslaan ('temps syllabique normal', 'temps syllabique élargi' en 'temps syllabique plus fluide'),¹⁸ en die eveneens te maken heeft met de context van de lettergreep. De analyses die in hoofdstuk 12 worden gegeven herinneren de lezer aan de betoogtrant van Cardine, niettegenstaande het feit dat de neumennotatie van de handschriften er nog geen rol in speelt.

Daarmee zijn we beland bij het meest raadselachtige aspect van het boek. Enerzijds zijn Jausions en Pothier zich zeer bewust van de wezenlijke informatie die de neumennotatie uit de oude handschriften verschaft; anderzijds doen zij geen poging om hun scherpzinnige observaties over de rol van de Latijnse tekst in het gregoriaanse ritme te toetsen aan hun kennis van de neumennotatie. Cardine zal trachten tot een synthese van de beide aspecten te komen.

Een fascinerende vraag is, waardóór Guéranger en na hem Gontier, Jausions en Pothier tot hun ideeën zijn gekomen. Waren zij zich bewust van een verwantschap met de muziek van het Nabije Oosten? *Les mélodies grégoriennes* bevat twee interessante citaten die enig licht op deze vraag kunnen werpen. In hoofdstuk 2 citeren Jausions en Pothier als volgt het voorwoord van een *Recueil de chants Israélites récemment publié*: 'Men kan het gregoriaans, zo lezen wij ..., de vrijwel volledige afwezigheid van melodie en ritme verwijten. Zelfs een oppervlakkig onderzoek van de Romeinse liturgie zal aan de minst geoefende ogen tonen dat veel van haar hymnen, kantieken, antifonen etc. geen enkel melodisch karakter vertonen: het zijn onsamenhangende, achter elkaar geplaatste opeenvolgingen van noten, en men zou zeggen dat een onervaren hand deze notenlijnen, waaraan men meestal geen enkele muzikale

kwaliteit kan toekennen, willekeurig getrokken had'¹⁹. Jausions en Pothier vervolgen hun betoog met de aankondiging dat zij zullen aantonen dat deze stellingen onjuist zijn.

Al eerder hadden zij met misprijzen Fétis geciteerd, die in zijn *Histoire générale de la musique* lovend had gesproken over de toenmalige (door Jausions en Pothier verfoeide) uitvoeringspraktijk van het gregoriaans, en had gesteld dat deze het gelukkige resultaat was van een reactie tegen de 'goût oriental' die in de eerste eeuwen van de christelijke jaartelling overheerste.²⁰ In *Les mélodies grégoriennes* komen zij verder niet terug op de mogelijk relaties van het gregoriaans met de muziek van het Nabije Oosten: het boek is volledig gebaseerd op de stelling dat het gregoriaans een deel is van de antieke cultuur. Maar het is op zijn minst significant dat zij de afkeer van Fétis tegen de 'goût oriental' niet delen en blijkbaar ook menen dat het oordeel van iemand die gewend is aan de traditionele synagogale zang relevant is.

***Les mélodies grégoriennes* in huidig perspectief**

De opvattingen van Jausions en Pothier over de relatie tussen tekst en melodie op macro- en microniveau lijken voor de hand te liggen. De stellingen dat de structuur van de melodie samenhangt met de structuur van de tekst, en dat de aard van de lettergreep gevolgen heeft voor de verklanking van die lettergreep, lijken logisch voort te vloeien uit de afwijzing van metriek als muzikaal organisatieprincipe en maken een weinig revolutionaire indruk. Toch waren ze werkelijk revolutionair van aard. De hierboven aangehaalde uitspraken van Berlioz en Choron spreken boekdelen voor wat betreft de situatie in het negentiende-eeuwse Frankrijk, maar we kunnen zelfs stellen dat pas in onze tijd de consequenties werkelijk zijn getrokken.

Pothiers leerling André Mocquereau (1849-1930) publiceerde in 1908 zijn studie *Le nombre musical grégorien*. Deze studie is van onschatbare waarde geweest voor de kerkelijke praktijk, maar benam het zicht op het gregoriaans als virtuoze en buitengewoon genuanceerde muziek uit de mediterrane cultuur.

Ook in het gregoriaans volgens Mocquereau is uiteraard sprake van verklanking van een tekst op macro- en microniveau. In zijn opvattingen is er echter weinig ruimte voor de muzikale gevolgen daarvan. Wezenlijk voor de opvattingen van Jausions en Pothier is dat zij deze ruimte scheppen: 'dit 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'²¹.

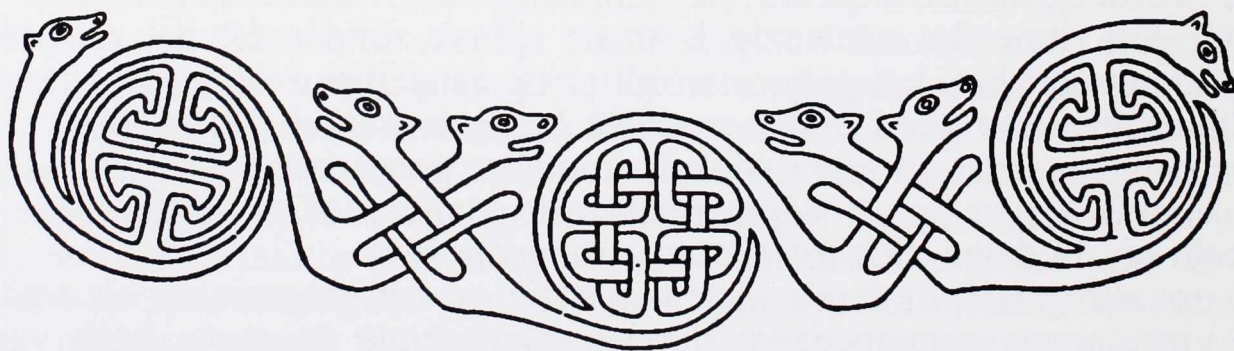
Deze opvatting was de basis voor hun visie op het gregoriaans als traditionele, virtuoze en genuanceerde muziek. Gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw kon deze visie weinig vrucht dragen, omdat in het kerkelijke beleid prioriteit werd gegeven aan een zo groot mogelijke verspreiding van

de gerestaureerde melodieën. Inmiddels beseffen we weer beter (met name dankzij Eugène Cardine) hoe belangrijk de fundamentele intuïties van *Les mélodies grégoriennes* zijn.

Oorspronkelijke notatie, retorische principes en contemporaine muziektheoretici staan in onze dagen centraal in de historische uitvoeringspraktijk. Het is niet waarschijnlijk dat *Les mélodies grégoriennes* hierin een rol heeft gespeeld; we schrijven echter 1880 en het boek mag visionair genoemd worden. ■

NOTEN:

1. WALLON, SIMONE: "Notes sur la pratique du plain-chant en France de 1750 à 1850 environ", in: *Divini cultus splendori. Liber festivus in honorem Jos Lennards* (Romae 1980), p. 414.
2. BERLIOZ, HECTOR: "La 'Musique d'église' de M. Joseph d'Ortigue," in: *À travers chants* (Paris 1862), p. 262.
3. WALLON: l.c.
4. POTHIER, JOSEPH: *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*. (Tournay 1880), p. 8.
5. id., p. 9.
6. Bulla *Quo primum tempore*, (1570.)
7. id., p. 11.
8. id., p. 14.
9. id., Préface, p. 3.
10. id., pp. 14-15.
11. CLAIRE, JEAN: "Dom Eugène Cardine (1905-1988)", in: *Études grégoriennes*, XXIII (1989), p. 21.
12. POTHIER, J.: o.c., Préface, p. 4
13. id., p. 18.
14. CARDINE, EUGÈNE: *Sémiologie grégorienne* (Solesmes 1970), p. 48.
15. POTHIER, J.: o.c., p. 33.
16. id., p. 163.
17. id., p. 42.
18. CARDINE, E.: o.c., p. 10.
19. POTHIER, J.: o.c., p. 15.
20. id., p. 9.
21. id., p. 191.



FORMULES EN HUN BETEKENIS VOOR DE OVERLEVERING VAN HET GREGORIAANS

Martin Claes

“**H**et gregoriaans heeft een stijl en een muzikale taal, gevormd door karakteristieke expressiemiddelen [...] Deze middelen [...] worden formules genoemd. Er zijn speciale formules die eigen zijn aan een bepaalde melodie. [...] Er zijn formules die gemeenschappelijk zijn aan meerdere melodieën. Deze (laatste) vertegenwoordigen het meest traditionele en meest karakteristieke van de klassieke kunst van het gregoriaans. Deze formules hebben een zekere analogie met de moderne muzikale thema's: ze laten variatie toe.” Zo schreef Ferretti in zijn studie over de esthetiek van het gregoriaans als één der eersten op een systematische wijze over het voorkomen van formules in het gregoriaans.¹

Homerus

Tien jaar eerder schreef Milman Parry een baanbrekende studie over het ontstaan van het oeuvre van Homerus.² In dit werk vestigde Parry de aandacht op het veelvuldig voorkomen van vaststaande uitdrukkingen en woordformules. Parry legde in zijn studie het verband tussen deze formules en een mogelijke mondelinge ontstaansgeschiedenis van Homerus' poëzie. Parry's hypothese werd genuanceerd en aangevuld door het werk van Alfred Lord in 1960.³ Lord verrichtte onderzoek naar Slavische zangers/dichters die geen kennis hadden gemaakt met het schrift. Deze zangers/dichters droegen zonder hulp van het schrift avondvullende epische gedichten voor onder begeleiding van hun snaarinstrument, de guslar. Nader onderzoek leerde dat deze 'liederen' sterk werden bepaald door formulair taalgebruik en verschijnselen als het voorkomen van vaste thema's, variatie van deze thema's en het voorkomen van een vast versritme. Lord werkte in zijn studie een vergelijking uit tussen dit Slavische schriftloze repertoire en Homerus' werk. Zo kwam men in de navolgende literatuur over het proces van mondelinge overlevering tot opstelling van een aantal karakteristieken voor werk dat via een mondeling schriftloos proces tot stand is gekomen, resp. is overgeleverd.

Een mondeling overgeleverd oeuvre is sterk bepaald door het voorkomen van formulair taalgebruik en stereotype thema's, is eerder additief dan hiërarchisch geordend van opzet, meer aggregatief dan analytisch, vertoont redundantie, is traditioneel van karakter, staat dicht bij de menselijke belevingswereld, heeft een zekere voorkeur voor sterkere emotionele kleuren en is eerder concreet dan abstract.⁴ Veel kritiek is er gekomen op het sterke theoretische onderscheid dat werd aangebracht tussen zgn. mondelinge en schriftelijke culturen. Wanneer het schrift eenmaal zijn intrede heeft gedaan in een samenleving heeft dit een revolutionaire omslag in denkwijze tot gevolg die onomkeerbaar is, aldus Ong c.s.⁵

In de toepassingen van het onderzoek naar de invloed van de introductie van

het schrift in de middeleeuwen is gebleken dat de overgang van mondelinge overlevering naar schriftelijke overlevering van allerlei zaken veel minder abrupt was. Lange tijd bestonden beide tradities naast elkaar. Ook de veronderstelde strikte scheiding tussen geestelijken en leken m.b.t. de kennis en beheersing van het schrift is niet houdbaar gebleken.⁶

Neumen

Het onderzoek naar mondelinge overlevering en de introductie van het schrift in de middeleeuwse samenleving is van belang voor onderzoekers van het gregoriaans omdat pas vanaf de negende eeuw neumnotaties worden teruggevonden waarin op rudimentaire wijze het melodieverloop wordt weergegeven.⁷

Het was vooral Leo Treitler die een verband legde tussen het onderzoek van Lord en Parry en de ontstaansgeschiedenis van het gregoriaans.⁸ Volgens Treitler zou het gregoriaans op soortgelijke wijze zijn ontstaan als het werk van Homerus en de gezangen van de Slavische barden. Een belangrijke rol hierin speelt het improviseren op basis van een grote kennis en vaardigheid in het koppelen van formules en thema's. Een langdurige discussie ontstond over de ontstaansgeschiedenis van het gregoriaans en aanverwante eenstemmige repertoires zoals ambrosiaans, beneventaans, oud-romeins, enz..

Treitler en Huckle kwamen tot de conclusie dat het gregoriaans is ontstaan als gevolg van een proces van mondelinge overlevering analoog aan dat van de Slavische barden en bijvoorbeeld het werk van Homerus. De vroegste handschriften zijn in de opvattingen van Treitler en Huckle geen handschriften om uit te zingen, maar exempla voor de cantores die tijdens het uitoefenen van hun taak de gezangen re-improviserend uitvoeren naar het voorbeeld van de uitgewerkte voorbeelden uit de handschriften en op grond van hun kennis en beheersing van formules en van de centonisatie van formules.

Medewerkers van de abdij van Solesmes en S. Corbin gaan uit van de hypothese dat het gregoriaans repertoire het resultaat is van een proces van mondelinge overlevering dat gedeeltelijk rond het jaar 800 in mondelinge vorm uitgekristalliseerd was en in de negende eeuw met behulp van neumen werd genoteerd. Het ontstaan van de verschillende notatievormen is het resultaat van gelijktijdige, maar min of meer onafhankelijke initiatieven op verschillende plaatsen.

K. Levy gaat uit van een repertoire dat is ontstaan als resultaat van mondelinge overlevering, maar dat rond 800 in schriftelijke vorm is gecanoniseerd. Levy gaat uit van een schriftelijk geneumeerd archetype dat verspreid werd door Europa en dat aan de basis lag van alle andere handschriftenfamilies, behalve aan die van de paleofrankische notatie.⁹

Formules

Van belang is dat als gevolg van deze discussie wederom de aandacht werd gevestigd op de studie van formules, niet alleen als structuurgevend element, zoals bij Ferretti, maar ook als een aan mondelinge overlevering verbonden

verschijnsel.

Onlangs werd de studie van formules op een andere wijze onder de aandacht gebracht door Fr. C. Pouderoijen: “‘componisten’ en zangers van gregoriaans hebben niet in neumen gedacht, maar in formules. De formules zijn sterk met het woord verbonden, maar hebben tevens een zekere mate van muzikale zelfstandigheid en hebben binnen de gregoriaanse composities soms als zelfstandig muzikaal middel een expressieve functie. Deze expressieve functie kan bijvoorbeeld de vorm aannemen van een bewust afwijken van een veel voorkomend patroon van opeenvolging van formules.”¹⁰

Vergelijkend onderzoek van neumennotaties heeft een schat aan paleografische gegevens opgeleverd. Ook werd duidelijk dat binnen het gregoriaans de sterke relatie tussen melodie en tekst een centraal gegeven is. Zodanig zelfs dat de tekst voor ons een sleutel kan zijn tot de interpretatie van de melodie: gregoriaanse zang als intensieve vorm van tekstdeclamatie.

Het onderzoek naar aard en ontstaan van de verschillende modaliteiten benadert de gregoriaanse composities vooral in hun melodische gestalte.

De regelmatig terugkerende melodische patronen, de interactie tussen tekst en melodie en de wijze waarop de melodische patronen elkaar beïnvloeden zijn het onderwerp van recente formulestudie. Paleografische gegevens betreffende modaliteit worden in deze benadering niet uit- maar veeleer ingesloten.

De wijze waarop tekst en melodie elkaar in de concrete gestalte van formules beïnvloeden kan ons veel leren over ontstaan en overlevering van het gregoriaanse repertoire.

Naar het gedrag van formules werd gedetailleerd onderzoek verricht door Fr. Pouderoijen. Formules worden aangepast aan tekst en modaliteit. Formules kunnen al naar gelang de woordaccenten en lettergrepen aangepast worden door verschillende compositietechnieken: o.a. synhaeresis en dihaeresis, recitatieven, invoeging van redundante cadensen. Formules kunnen gekoppeld worden, centonisatie, formules kunnen ten behoeve van de muzikale expressie worden gevarieerd en formules kunnen worden getransponeerd. Op deze wijze ontstaat een mozaïek van stereotypen, gerangschikt tot een geheel dat zijn eigen ritmiek heeft op verschillende niveaus. Om van deze esthetiek optimaal te kunnen genieten zou men de formules moeten kennen, omdat pas dan het spel van variatie, transpositie en modulatie herkenbaar wordt.

De toenmalige luisteraar, wellicht een lid van een kloostergemeenschap of kathedraal kapittel, zal dit spel van stereotype verwachting en doelbewuste afwijking ervan hebben herkend en gewaardeerd. Ons ontbreekt dit specifieke referentiekader waardoor wij ons maar moeilijk kunnen verplaatsen in de zanger en luisteraar van destijds. De regels volgens welke de formules zich aanpassen aan tekst en modaliteit, hoe zij zich gedragen in specifieke omstandigheden van centonisatie kunnen door onze huidige onderzoekers slechts door nauwkeurige vergelijkende studie worden geobserveerd.

De toenmalige cantores hebben eenvoudigweg over deze vaardigheden

beschikt. Over de vraag in hoeverre zij zich bewust waren van deze gecompliceerde regels omtrent het gedrag van formules kunnen we slechts speculeren.

Bekend is dat cantor-zijn in een abdij werd gezien als een volwaardige taak voor een monnik.¹¹ In het algemeen waren cantores langdurig gevormd. Er werd van hen verwacht dat zij, eenmaal volleerd, de meest gecompliceerde gezangen konden uitvoeren, waarschijnlijk solistisch of in een kleine groep zangers.

De gangbare hypothese is dat de cantores de gezangen leerden door langdurig in opklimmende moeilijkheidsgraad de gezangen te zingen zoals hun leermeester deze voorzong. Men begon als kind het leerproces door het Latijn te leren lezen, door zingend te leren lezen in kerk, refter en kapittelzaal, door vervolgens de eenvoudige mis- en officieantifonen te zingen en uiteindelijk het solistisch zingen van melismatische gezangen. Dit zou worden aangeleerd door voor- en na te zingen onder strenge tucht, de zgn. viva-voce methode.¹²

Improvisatie

Volgens Treitler zouden de zangers naar analogie van de Slavische barden improviseren op basis van formules en op basis van kennis van tekst- en melodietype.¹³ Afgezien van de vraag welke mate van vrijheid de zangers hadden bij dit improvisatieproces, is het onwaarschijnlijk dat zangers zonder meer tegelijkertijd dezelfde melodie improviseerden (zeker niet alle delen van de gezangen werden solistisch uitgevoerd). Bij deze hypothese blijft grotendeels onverklaard waarom in de loop van de negende en tiende eeuw over een groot deel van Europa in verschillende schrijfstijlen dezelfde gezangen tot in grote mate overeenstemmen. Een ontstaanstheorie waarbij een zekere mate van uitgekristalliseerd-zijn van de gezangen mogelijk is lijkt meer waarschijnlijk.

Zoals boven aangegeven kiest K. Levy de meest radicale vorm: hij gaat uit van een handschrift rond 800 dat in de periode erna werd afgeschreven en dat diende als schriftelijk archetype.

Een dergelijk handschrift moet grote autoriteit hebben bezeten. Er zijn echter geen aanwijzingen uit primaire of secundaire bronnen dat een dergelijk geneumeerd handschrift heeft bestaan.

In zijn artikel 'Abbot Helisachar's Antiphonar'¹⁴ tracht Levy op grond van een brief van Helisachar, abt van het St. Albinusklooster te Angers, aan Nidibrius, aartsbisschop van Narbonne, waarschijnlijk te maken dat destijds een herziening plaatsvond van een geneumeerd Antifonale. De brief wordt gedateerd tussen 814 en 822. Helisachar corrigeert sommige gezangen uit het officie omdat deze niet op bijbelse teksten waren gebaseerd. Hij vervangt niet bijbelse teksten door bijbelse teksten, maar hij kent niet de exacte melodie die bij de verbeterde teksten horen. Hij raadpleegt daartoe competente zangers die met grote accuratesse ervoor zorg dragen dat de juiste versie wordt genoteerd. Opmerkelijk is dat Levy's betoog nauwelijks argumenten aandraagt voor zijn veronderstelde geneumeerde archetype.¹⁵

Evenzeer opmerkelijk is dat een dergelijk door Levy verondersteld

geneumeerd manuscript, dat bewust als archetype heeft gediend, niet vermeld zou zijn in secundaire bronnen. Een dergelijk handschrift zou bijna de status moeten hebben gehad van een heilig boek dat zorgvuldig in de scriptoria van de verschillende abdijen werd afgeschreven. Hieromtrent is niets bekend.

Model

Het model dat de minste tegenstrijdigheden en complicaties met zich mee lijkt te brengen is dat van S. Corbin en de medewerkers van Solesmes. Het gaat er vanuit dat het gregoriaanse repertoire zich ontwikkeld heeft in een mondeling overleverings- en compositieproces analoog aan dat door Lord en Parry beschreven. Fixatie van de melodieën vond voor het misrepertoire in een vroeg stadium plaats, terwijl het officiërepertoire nog gedurende enige tijd ontwikkelingen kende. De zangers leerden deze min of meer uitgekristalliseerde gezangen uit het hoofd en gaven deze aan elkaar door via de viva-voce methode. Men begon aanvankelijk teksten te noteren in boeken, gevolgd door geheugensteuntjes voor de melodie in de vorm van primitieve tekens die tussen de tekstregels werden aangebracht. Deze geheugensteuntjes werden steeds verfijnder en er werden notatiesystemen ontwikkeld om het verloop van de melodie aan te geven, nog altijd uitgaande van een overwegend mondelinge zangcultuur. De tekens veronderstelden dat de zanger de melodie uit het hoofd kende en waren niet meer dan een hulp voor het geheugen. Deze adiastematische notatie werd gaandeweg al naar gelang het verloop van de melodie hoger of lager tussen de regels genoteerd, zodat het globale verloop van de melodie grafisch zichtbaar werd gemaakt. Uiteindelijk noteerde men rondom één en later twee lijnen, zodat het mogelijk werd de positie van de halve-toonsafstand vast te leggen, en daarmee grotendeels het 'notenbeeld'.

Geheugen

Een vraag die rijst in verband met bovenstaande hypothese rondom de totstandkoming van het gregoriaans is: hoe was het mogelijk dat cantores een dergelijk omvangrijk repertoire konden memoriseren? H. van der Werf suggereert dat bepaalde intervallen in combinatie met bepaalde teksten als oriëntatiepunten voor de cantores konden dienen, evenals de onderliggende structuur van een gezang.¹⁶

Een aantal factoren zal hierbij een rol hebben gespeeld. De vroeg-christelijke en ook Carolingische cultuur was een overwegend mondelinge cultuur, waarbij het schrift een marginale rol vervulde. Het was zeker niet ongewoon grote hoeveelheden tekst uit het hoofd te leren. We vinden hiervoor aanwijzingen in talloze documenten waaronder de Regel van Benedictus.¹⁷ Ook in de vroeg-christelijke tijd was het niet ongewoon kloosterlingen grote delen van de H. Schrift uit het hoofd te laten leren. Zo schrijft Hiëronymus (ca. 347-419) aan Gaudentius omtrent de opvoeding van Pacatula:

'Laat haar tot de puberteitsjaren het psalterium uit het hoofd leren, en laat haar de boeken van Salomon, de evangeliën en profeten tot de schat van

haar hart maken.¹⁸

Voorts zal ook de omgeving waarin de cantores leefden een belangrijke hulp zijn geweest bij het onthouden van het immense repertoire. De cantores in opleiding leefden immers in een door de liturgische tijden geordende omgeving, bijvoorbeeld een abdij. Stap voor stap werden zij ingevoerd in de liturgie en in de gezangen van de liturgie. Een dergelijke grote hoeveelheid informatie is slechts te onthouden wanneer er een ordening is aangebracht.

De ordening die zowel het te onthouden repertoire ordende als het leven van de cantores zelf was de ordening van de liturgie, die letterlijk het leven van alledag bepaalde. Deze liturgische ordening strekt zich uit op verschillende niveaus. Op micro-niveau is er de ordening van iedere dag: het ritme dat bepaald wordt door de verschillende uren van het getijdengebed met zijn vaste opbouw en structuur. Binnen de week is er de ordening van de wekelijks terugkerende psalmen en antifonen. Op macro-niveau is er de ordening van de grote liturgische tijden: de kersttijd, de vastentijd, de paastijd, de tijd na pinksteren.

In het algemeen werkt het menselijk geheugen zodanig dat benodigde informatie beschikbaar komt wanneer de context hiertoe aanleiding geeft. Zo spelen bij het memoriseren van langere stukken tekst of muziek overgangen tussen delen een essentiële rol. Wanneer men vraagt zonder verdere introductie een deel te reproduceren dat zich in het midden van de tekst bevindt, zal men beginnen de tekst te declameren vanaf het begin. Men herinnert zich het gevraagde deel wanneer men, beginnende bij het begin, daar is aangekomen. De overgangen tussen de verschillende delen zijn bepalende scharnierpunten.

Zo zal ook een monnik die dagelijks de lofzang van Maria zingt desgevraagd waarschijnlijk niet zonder meer kunnen zeggen hoe het zevende vers hiervan luidt, maar wel uit het hoofd de gehele tekst van voren af aan kunnen reproduceren en zich op die wijze uiteindelijk ook de tekst van het zevende vers kunnen herinneren.

Zo zal ook het grootschalig liturgische ritme van invloed zijn geweest op de werking van het geheugen van de toenmalige zangers. Wanneer de Kerstperiode is aangebroken, zijn de gezangen van Kerstmis gemakkelijker beschikbaar in het geheugen dan rond Pasen, wanneer men vol is van paasalleluia's.

Sporen hiervan zijn terug te vinden in de ordening van het gregoriaanse repertoire. Zo kent de Adventsperiode opvallend veel antifonen volgens het zgn. IVa model. Het zijn antifonen die volgens een vast melodisch patroon zijn opgebouwd en enige variatie kennen ten behoeve van de tekstdeclamatie, maar overigens grotendeels zijn gestandaardiseerd.¹⁹

Verschiedende onderzoekers constateerden dat het gregoriaanse repertoire kenmerken vertoont van een mondeling overgeleverd oeuvre. Het voorkomen van formules is een belangrijk kenmerk hiervan. Onze bronnen zijn echter primair schriftelijk, waarin zich een neerslag laat vinden van een proces dat grotendeels zonder schrift heeft plaatsgevonden. Wanneer we de aard van dit mondelinge proces willen achterhalen zien we ons geplaatst voor een methodologisch probleem: hoe immers op grond van schriftelijke

bronnen iets te zeggen over de schriftloze overlevering ervoor?

Interdisciplinaire benadering

Onderzoekers als Treitler hebben laten zien dat een interdisciplinaire benadering licht kan werpen op de vorm- en redactiegeschiedenis van het gregoriaans. Wel dient men te bedenken dat het om analoge gevallen gaat en dat analogieën per definitie hun beperkingen kennen en dus niet verabsoluteerd kunnen worden.

Voorts is inherent aan onze 'condition humaine' dat wij in ons onderzoek en in de wijze waarop wij naar de wereld kijken op onontkoombare wijze de sporen van onze twintigste eeuw meedragen. Dit komt ook tot uiting in vorm en inhoud van de vragen die wij stellen aan het verleden. Wanneer men kennis neemt van wetenschappelijk onderzoek dat in het verleden plaatsvond, ziet men sporen van de tijdgebondenheid van de betreffende publicaties. Het zou van naïviteit getuigen niet onder ogen te willen zien dat dit ongetwijfeld ook voor onze vragen ten aanzien van het verleden geldt. Zo zijn er critici die in het onderzoek rond de effecten van de introductie van het schrift in de samenleving, zoals o.a. door W. Ong verricht, resten vinden van een vooruitgangsgeloof. Anderen kritiseren Lord vanwege een verholen romanticisme ten aanzien van de 'orale samenleving'. Een strikte dichotomie tussen een mondelinge en schriftelijke cultuur, zoals we die o.a. in het werk van Ong vinden, blijkt niet houdbaar te zijn, zeker niet in toepassingen in de mediëvistiek.²⁰

Ook wij zullen door invloeden vanuit onze samenleving die vragen stellen op de aan onze tijd eigen specifieke wijze. Onderzoekers die na ons komen zullen mogelijk vragen stellen naar het waarom van de felle discussie rondom de vermeende tegenstelling tussen mondelinge en schriftelijke overlevering van het gregoriaans. Antwoorden op deze vraag zullen wellicht evenzeer licht werpen op het hoe en waarom van onze tijd als op het Carolingische verleden.

Besluit

Formules hebben een belangrijke rol gespeeld in ontstaan en overlevering van het gregoriaans. Gedetailleerde analyse van het repertoire kan dit aantonen, evenals onderzoek naar analoge gevallen van literair werk dat een fase van mondelinge overlevering heeft gekend. Waarschijnlijk zijn niet alleen formules van groot belang, maar meer in het algemeen ook de regelmatig terugkerende patronen die het onstaans- en overleveringsproces van het gregoriaans omgeven hebben. Te denken is aan een liturgisch ritme op macro-niveau zoals de cantores dat hebben gekend. Deze patronen zijn immers formules die de onmiddellijke context van het studie-object, het gregoriaans, bepalen. Hiervan is opvallend weinig studie gemaakt. Het ontbreken hiervan kan grotendeels op het conto worden geschreven van methodologische en heuristische problemen: wij kunnen onmogelijk in de huid van de Carolingische monnik-cantor kruipen. Anderzijds lijkt een benadering waarin het gregoriaans als studie-object niet wordt gereduceerd tot zijn schriftelijke neerslag veelbelovend. Gregoriaans is meer dan een

verzameling microfilms, facsimile-edities en musicologische handleidingen ter ondersteuning van onderzoek. Gregoriaans is in de eerste plaats gezongen gebed en op een geheel andere wijze in onze dagen het object van academische studie of museale expositie tijdens concerten of op geluidsdragers. Uiteraard leveren alle onderzoeksbenaderingen van het gregoriaans inzichten op die gezamenlijk meer licht werpen op de ontstaansgeschiedenis en de betekenis van het gregoriaans voor de twintigste eeuwse mens. Zowel een eenzijdig academische benadering die zich hullend in quasi-objectiviteit en daarmee de religieuze context vrijwel buiten beschouwing latend, als een nostalgische benadering die het gregoriaans uitsluitend wil zien als voor wetenschappelijk onderzoek onaanraakbaar kerkelijk erfgoed lijken weinig vruchtbaar.

Mogelijk zou een evenwicht meer benaderd kunnen worden wanneer de Kerk haar taak als hoedster van haar cultureel erfgoed serieus neemt en academici bereid zijn zich meer toegankelijk op te stellen voor de religieuze dimensie van het gregoriaans als gezongen gebed, functionerend in de eredienst van de mens aan God. ■



1. FERRETTI, P., *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*. Vol. I, vert. door A. Agaësse. (Paris 1938), p. 62.
2. PARRY, M., *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. (Paris 1928).
3. LORD, A.B., *The Singer of Tales*. (Cambridge Mass. 1960).
4. Ong, W.J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. (London 1982), pp. 31-77.
5. Cf. o.a. ONG (1982) Hoofdstuk 4 'Writing restructures consciousness', pp. 78-115. Voor een kritische beschouwing van de theorievorming m.b.t. mondelinge overlevering en toepassingen in de mediëvistiek zie M. DE JONG, "Geletterd en ongeletterd. Zin en onzin van een tegenstelling." in: *Oraliteit en Schriftcultuur*. red. R.E.V. Stuip/C. Vellekoop, (Hilversum 1993), pp. 9-31.
6. Cf. MCKITTERICK, R., *The Carolingians and the Written Word*. (Cambridge 1989).
7. Cf. HUGLO, M., "Les noms des neumes et leur origine." in: *Études grégoriennes*. I (1954) pp. 53-67.
8. TREITLER, "Homer and Gregory: the Transmissions of Epic Poetry and Plainchant", in: *The Musical Quarterly* 60 (1974), pp. 333-372.
9. Voor een samenvatting van de drie standpunten ten aanzien van het ontstaan van het gregoriaans zie K. LEVY, "Abbot Helisachar's Antiphoner." in: *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995) pp. 169-186, met name pp. 170-175. H. van der Werf maakte op sommige punten bezwaar tegen Levy's samenvatting van het standpunt dat van der Werf volgens Levy zou verdedigen, met name waar het gaat over de ruime mate van vrijheid in het improviseren die van der Werf volgens Levy toedicht aan de zangers. Van der Werf benadrukt dat het volgens hem gaat om re-improvisatie van tevoren memoriseerde gezangen door de cantores. Zie VAN DER WERF, H. "Communications" in: *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997) pp. 243-249.
10. Fr. C. Pouderoijen in een voordracht 'Das Studium von Formeln als ein Weg zur Text- und Melodieinterpretation.' tijdens een studie-weekend georganiseerd door de AISCGrete Vaals, 3-5 oktober 1997. Voor samenvatting en bespreking zie PRABL, F.K., "Gregorianik-Wochenende 3. bis 5. Oktober 1997 in Vaals." in: *Beiträge zur Gregorianik* 25 (1998), pp. 128-129.
11. FASSLER, M.E., "The Office of the Cantor in Early Western Monastic Rules and Customaries: a Preliminary Investigation." in: *Early Music History* 5 (1985) pp. 29-51.
12. SMITS VAN WAESBERGE, J. VAN, *School en muziek in de middeleeuwen*. (Amsterdam 1949), pp. 43-60.
13. TREITLER (1974) o.c.
14. LEVY (1995) o.c.
15. Zie ook de kritiek op dit artikel door A.M.J. ZIJLSTRA: "On 'Abbot Helisachar's Antiphoner' by Kenneth Levy, Summer 1995." in: *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997) pp. 238-242.
16. WERF, H. VAN DER, *Emergence of Gregorian Chant. A Comparative Study of Ambrosian, Roman and Gregorian Chant*. dl. I "A Study of Modi and Melodies.", pp. 109-110.
17. Cf. Regel van Benedictus o.a. Hoofdstuk 12: 'Vervolgens de zegeningen en de lofpsalmen; één les uit de Apocalyps, die uit het hoofd wordt opgezegd, die dan gevolgd wordt door de Ambrosiaanse hymne ...' Zie verder ook Regel van Benedictus IX.10, X.2, XII.4, XIII.11, VIII.3.
18. HIERONYMUS, Epist. CXXVIII, *Ad Pacatulam*, CSEL LVI, 160.
19. O.a. *Ecce veniet*, *Antiphale Monasticum* (= AM) 188, *Quaerite Dominum* AM 192, *Benedicta tu* AM 193, *Expectabo Dominum* AM 193, enz.
20. DE JONG (1993), o.c.

locum dare filia.

Ecce dñs ueniet

Omnes scientes

Ecce ueniet ppheta

Sps sct.

Metimeas maria

Veni dñe uisitare

Frumpent montes

Confortare manus.

Angelus dñi nunt.

Hierusalē respice.

Ante quā conuenerent

Querite dñm

De syon eribit lex.

Veniet fortior me

Benedicta tu. Expectabo.

Ecce ueniet deus & homo

Ex egypto uocauit

Syon noli timere

Leua it rusalem

Ecce in nubibus celi

P. i. .viii. T. Glā seculorum amen

P. i. .vii. T. Glā seculorum amen

P. vii. .vii. T. Glā seculorum amen

P. i. .iiii. T. Glā seculorum amen

P. i. .viii. T. Glā seculorum amen

P. i. .viii. T. Glā seculorum amen

P. i. .vii. T. Glā seculorum amen

P. viii. .vii. T. Glā seculorum amen

P. i. .vi. T. Glā seculorum amen

P. i. .i. T. Glā seculorum amen

P. i. .vii. T. Glā seculorum amen

P. i. .i. T. Glā seculorum amen

P. ii. .iiii. T. Glā seculorum amen

P. i. .ii. T. Glā seculorum amen

P. vii. .viii. T. Glā seculorum amen

P. i. .iiii. T. Glā seculorum amen

P. iii. .i. T. Glā seculorum amen

P. viii. .iiii. T. Glā seculorum amen

P. vi. .iii. T. Glā seculorum amen

P. iii. .i. T. Glā seculorum amen

P. i. .i. T. Glā seculorum amen.

EEN HULP VOOR DE KOORLEIDER: EEN TONARIUM-FRAGMENT IN HET CATHARIJNECONVENT

Ivo Geradts en Marcel Zijlstra*

In de bibliotheek van Rijksmuseum 'Het Catharijneconvent' te Utrecht bevinden zich onder de signaturen ABM od 22 en ABM od 23 twee wiegedrukken van de kerkrechtelijke *Decretalia* van paus Gregorius IX, die in 1489 in Venetië zijn uitgegeven. De dekbladen waarmee deze twee boeken in een ver verleden opnieuw zijn ingebonden, zijn genomen uit een veel ouder liturgisch handschrift. Op deze dekbladen bevinden zich fragmenten van het *Exsultet*, de Paasjubelzang. Daarnaast bevatten ze delen van een zogenaamd *tonarium*.

Een tonarium was sinds de vroege Middeleeuwen een hulpmiddel voor de koorleider. Het bevatte een opsomming van antifonen, die naar hun modus waren gerangschikt. Anders dan hun vaak cryptische voorkomen misschien doet vermoeden, werden tonaria om zeer praktische redenen vervaardigd. In de mondelinge overlevering van het gregoriaans was het niet altijd eenvoudig vast te stellen tot welke modus een gezang behoorde. Die modusbepaling was echter wel van belang, zeker wanneer er een psalmtoon bij een antifoon moest worden gezongen. De meeste tonaria bevatten dan ook alleen maar de gezangen waarbij een psalmtoon of een vers werd gezongen: officie-antifonen, responsories, introïtus- en communiagezangen. De functie van zo'n geschriftje wordt heel treffend beschreven door Regino van Prüm (ca. 840-915). In de inleiding tot zijn *Tonarium*, gericht en opgedragen aan aartsbisschop Radboud van Trier, beschrijft hij hoe hij een tonarium had gemaakt omdat hij regelmatig de psalmzangers met verwarde stemmen had horen zingen. Door het Antifonale te nemen en van elk der antifonen op te schrijven bij welke modus ze hoorde en met welke uitgang (*differentia*) de psalmtoon moest worden gezongen, kon dit euvel worden verholpen.¹

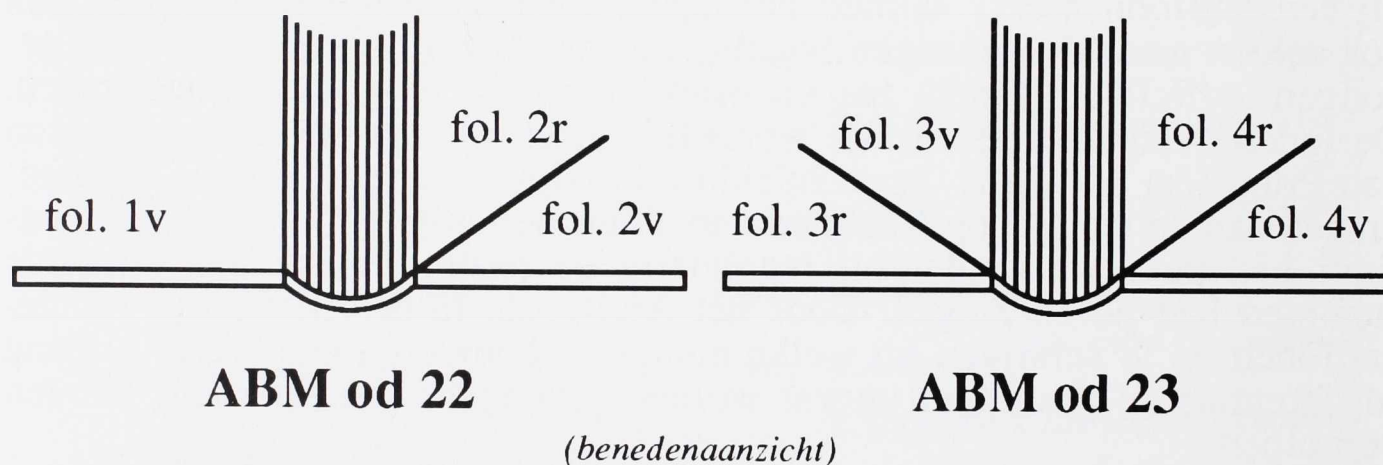
Het oudste bekende tonarium is afkomstig uit het klooster van St.-Riquier en zou van rond het jaar 800 stammen.² In dit geschriftje vinden we van alle genres van de wisselende misgezangen er enkele naar modus gerangschikt. Omdat dat eigenlijk voor praktisch gebruik niet zo noodzakelijk lijkt, is van dit alleroudste tonarium wel verondersteld dat het voor onderwijsdoeleinden in de kloosterschool werd gebruikt. Tonaria hadden dus waarschijnlijk twee functies: een praktische, op de dagelijkse zangpraktijk gerichte, en een educatieve. Nu Jan Boogaarts zich terugtrekt als koorleider, nadat hij eerder als docent aan de Utrechtse Universiteit afscheid heeft genomen, kunnen wij

* Dit artikel is grotendeels gebaseerd op een werkstuk dat Ivo Geradts heeft geschreven ter gelegenheid van een cursus middeleeuws bronnenonderzoek, in 1996 gegeven door Marcel Zijlstra aan de vakgroep Muziekwetenschap van de Universiteit Utrecht. De laatste heeft het stuk met het oog op publicatie in deze bundel op enkele plaatsen omgewerkt en aangevuld.

ons geen geschikter presentje voorstellen dan een editie van het elfde-eeuwse tonariumfragment dat waarschijnlijk uit de Lage Landen afkomstig is. Niet omdat we denken dat hij zo'n hulpmiddel nodig zal hebben, maar omdat het zijn dubbele functie in het hart van Gregoriaans Nederland op voortreffelijke wijze symboliseert.

Materiële kenmerken van het fragment

Het uiterlijk en de inhoud van de dekbladen maken onmiddellijk duidelijk dat zij uit hetzelfde handschrift afkomstig zijn. De vier perkamenten folio's, die een afmeting hebben van ca. 230 bij 170 mm., zijn met hun haarzijde tegen de platten gelijmd. Het voorste schutblad van ABM od 22 heeft als enige niet van het plat losgelaten, zodat van deze folio alleen de vleeszijde van het perkament zichtbaar is. Omdat van deze folio de inhoud niet naadloos aansluit op die van een van de andere folio's, is niet onmiddellijk vast te stellen of het een *recto* of *verso* zijde betreft. De bladspiegel van de dekbladen echter wijst erop dat zij in de druk met dezelfde bladrand in de rug zijn gezet als in de oorspronkelijk codex. Is deze veronderstelling juist, dan is de zichtbare zijde van deze folio de *verso* zijde. Bij gebrek aan een oorspronkelijke foliëring of paginering worden in het vervolg de zeven zichtbare foliozijden als volgt aangeduid.



De tekst van het fragment is geschreven in een karolingische minuskel. De foliozijden bevatten 19 tot 22 regels. Nieuwe secties in het handschrift beginnen met rode initialen. In het *Exsultet* op folio 2r/v (zie beneden) zijn enkele zwarte kapitalen met rode inkt versierd. De neumen zijn van het noordelijke type en zouden op de Lage Landen als plaats van herkomst van het fragment kunnen duiden,³ hetgeen door de notatie van de tekst niet wordt weerlegd. In het fragment zijn twee handen te herkennen. De eerste hand heeft alle tekst gezet en een deel van de neumen, namelijk die van het *Exsultet* en van de modelantifoon en de incipits van de eerste modus (zie beneden). De tweede hand heeft de overige neumen gezet en in de neumen van het *Exsultet* enkele wijzigingen en toevoegingen aangebracht.

Inhoud van het fragment

De oorspronkelijke volgorde van de foliozijden en de plaats van lacunes kan op grond van de inhoud eenvoudig worden vastgesteld:

Folio 2r en een deel van folio 2v bevatten het slot van het *Exsultet*, de Paasjubelzang.⁴ Folio 2r opent met de frase “sanctificatio noctis, fugat scelera ...” uit dit gezang en eindigt met “... ut nos famulos tuos omnem clerum”. Folio 3r vervolgt met “et devotissimum populum ...” en besluit het gebed met “... per omnia secula seculorum. amen”. *Papa*, *antistes* en *rex*, om wier heil wordt gesmeekt in het *Exsultet*, worden in het fragment helaas niet bij naam genoemd, waardoor een mogelijke aanwijzing voor de herkomst van het fragment vervalst.

Het *Exsultet*, dat door de priester op de Paasvigilie gezongen wordt, neemt in de liturgie een bijzondere plaats in. In de Middeleeuwen werd het dientengevolge vaak, buiten de meer gangbare liturgische bronnen om, in rijk versierde boekrollen opgetekend. Deze bijzondere plaats kan verklaren waarom het *Exsultet* in het onderhavige fragment in het gezelschap van een tonarium voorkomt. Ook het tonarium, dat de rol van theoretisch naslagwerk vervulde, behoort in strikte zin niet tot het corpus van liturgische boeken waarop de dagelijkse diensten steunden, zoals het Antifonale, Graduale en Lectionarium.

De rest van het fragment wordt gevormd door een tonarium van Officie-antifonen. Alle antifonen worden met een geneumeerd incipit aangeduid en zijn vergezeld van het geneumeerde initium en de geneumeerde terminatio van de doxologie (“Gloria” resp. “seculorum amen”). Het Tonarium is geleed in twee delen, die elk afzonderlijk de vorm van een zelfstandig tonarium hebben. Het eerste, kortere deel is een naar modus geordend exemplarisch tonarium, waarin voor elke differentia van elke modus één of enkele antifonen ten voorbeeld worden gegeven. Het tweede deel is een volledig tonarium dat de antifonen met bijbehorende modus en differentia, beginnend bij de eerste Zondag van de Advent, in liturgische volgorde opvoert.

Het exemplarische tonarium laat de opsomming van de incipits van elke modus voorafgaan door een voor theoretische doeleinden geconstrueerde antifoön in de betreffende modus. Deze geneumeerde modelantifonen, die zelf niet in de liturgie voorkwamen, worden veel in tonaria aangetroffen. Zij waren altijd voorzien van lange melismen, de zogenaamde *neumata*, die kenmerkende modale wendingen bevatten en zangers in staat stelden zelf door vergelijking de modus van een nog niet gedetermineerd gezang te bepalen.⁵ De aan het Nieuwe Testament ontleende teksten van deze antifonen waren zo gekozen dat het eerste woord naar het nummer van de modus verwees. Het exemplarisch tonarium opent op folio 2v onmiddellijk na het *Exsultet* met de lijst van antifonen voor de eerste modus en sluit op folio 3r met de antifonen van de achtste modus. De eerste en achtste modus zijn in hun geheel voorhanden. Van de tweede modus is alleen de modelantifoön bewaard, van de zevende alleen de negende tot dertiende differentia.

In de nu volgende editie van het tonariumfragment staat onder de letter D het nummer van de differentia, onder T de aan de antifoön toegewezen tonus.

[fol. 2v }

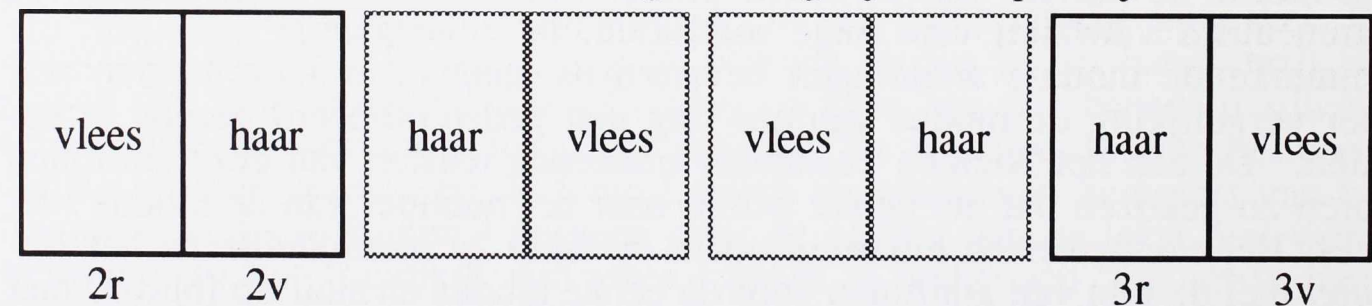
	D	T
<i>Primum querite regnum dei</i>		
Ecce nomen domini	i	i
Ante quam convenirent	i	i
Filie hierusalem	ii	i
Iter faciente	ii	i
Dum aurora	iii	i
Cum autem esset ste-phanus	iii	i
Apertis thesauris	iiii	i
Erunt primi	iiii	i
Appropinquant autem	v	i
Puelle saltanti	vi	i
Reges tharsis	vii	i
Volo pater	vii	i
Venit lumen tuum	viii	i
Exurge domine	viii	i
In omnem terram	x	i
<i>Secundum autem simile est huic</i>		
[...]		

[fol 3r]

	D	T
[...]		
Afferte domino	viii	vii
Orante sancta lucia	viii	vii
Recordare	x	vii
Clamaverunt	x	vii
Constitues eos	xi	vii
Miraficavit dominus	xii	vii
Venite benedicti	xii	vii
Redemptionem	xiii	vii
<i>Octo sunt beatitudines</i>		
In illa die	i	viii
Dum ortus fuerit	i	viii
Hodie scietis	ii	viii
Scitote	iii	viii
Apertum est	iii	viii
Gloria in excelcis domino	iiii	viii
Tu es qui venturus es	v	viii
Alleluia mane apud nos	v	viii
Sanctum et bonum est	vi	viii
Veniet forcior me	vii	viii
Omnis plebs ut vidit	vii	viii

De ontbrekende pagina's.

Op grond van het overgeleverde deel van het tonarium kan een schatting worden gemaakt van het aantal ontbrekende folio's tussen folio 2 en 3. Zowel folio 2v als 3r zijn haarzijden van het perkament. Als wordt verondersteld dat in de oorspronkelijke codex gebonden was met haarzijde tegenover haarzijde en vleeszijde tegenover vleeszijde, zoals algemeen gebruik was in de Middeleeuwse boekbinderij, moet tussen folio 2 en 3 een even aantal folio's gebonden zijn geweest. Te oordelen naar het aantal differentiae bij de modi I, VII en VIII zal de lacune geen vier folio'somvatten, waarmee alleen een lacune van twee folio's omvang als mogelijkheid openblijft.



Als de notatie van de ontbrekende folio's niet afwijkt van die van de overgeleverde folio's, dan zal de lacune ongeveer 80 regels omvatten. De vijf ontbrekende modelantifonen (van de modi III t/m VII) nemen hiervan naar schatting 15 regels in beslag, de ontbrekende antifoönincipits van modus VII ongeveer 10 regels (gelet op mogelijke verdubbelingen van differentiae). Daarmee blijven 55 regels over voor de antifoönincipits van de modi II t/m VI, hetgeen overeenstemt met gemiddeld 11 antifoönincipits per modus.⁶

Het tweede tonarium

Een liturgisch geordend tonarium zoals het tweede tonarium van het fragment is niet alleen van muziektheoretisch, maar ook van liturgisch belang. Dikwijls diende bij de compilatie van een groot tonarium van deze soort een gezangenboek uit de liturgische praktijk als voorbeeld, zoals bij het Tonarium van Regino van Prüm. In het geval van een tonarium van Officie-antifonen was dat een Antifonale. De antifonen of antifooinincipits werden, voorzien van een aanduiding van modus en differentia, in die volgorde in het tonarium opgenomen, waarin zij in het Antifonale voorkwamen. Een dergelijk tonarium is daarom een afspiegeling van de liturgie, waarbinnen het Antifonale werd gebruikt.

In de volgende transcriptie van het tweede tonarium is geprobeerd de liturgische plaats van de antifonen van het tweede tonarium te bepalen. Omdat Antifonales uit verschillende streken en tijden aanzienlijke variatie vertonen, vooral wat de keuze en ordening van de antifonen op de doordeweekse dagen aangaat, is het soms moeilijk de begrenzing van de feesten aan te geven. Het mogelijke voorkomen van alternatieve antifonen voor bepaalde onderdelen van het Officie maakt het onmogelijk om de liturgische indeling door aftellen van de antifonen vast te stellen. Bovendien werden soms in Antifonales op grond van liturgische overeenkomsten antifonen gegroepeerd, die in het kerkelijk jaar toch niet op dezelfde of aangrenzende dagen werden gezongen. Dergelijke groepen kunnen zonder nadere vermelding in een tonarium zijn overgenomen, waardoor het zicht op de liturgische volgorde van de antifonen wordt vertroebeld. Antifonales vertonen in de regel de minste verschillen op grote feestdagen. In de antifonenreeks voor Kerstmis kunnen zonder moeite de reeksen worden herkend die de seculiere bronnen in Hesberts *Corpus Antifonalium Officii* (=CAO) hanteren. Daarmee kan met grote zekerheid worden vastgesteld dat het fragment uit de seculiere en niet de monastieke liturgie stamt. Onder de zes seculiere bronnen in het CAO heeft het Antifonale van Bamberg de grootste gelijkenis met het fragment, ook al is er geen sprake van volledige overeenstemming. Deze bevinding verstevigt het op de notatie gebonde vermoeden dat het fragment van noordwesteuropese origine is.⁷

Op dezelfde manier waarop boven een schatting is gemaakt van de lacune tussen folio 2 en 3, kan een schatting worden gemaakt van de lacune tussen folio 4 en 1. Gelet op de vlees- en haarzijden van het perkament zou tussen deze folio's géén of een even aantal folio's gebonden moeten zijn geweest. Het ontbrekende aantal foliozijden zal daarom één (namelijk de onzichtbare zijde van folio 1) of vijf of negen, etc. bedragen. Vijf foliozijden lijkt al een te groot aantal voor de ontbrekende antifonen tussen de donderdag van de derde Adventsweek en Kerstmis, zodat het waarschijnlijk is dat de antifonen van de onzichtbare zijde van folio 1 (folio 1r) de lacune opvullen. Een moeilijkheid bij dit vermoeden is het feit dat alle weekdays van de vierde Adventsweek gewoonlijk naast de Benedictus- en Magnificatantifoon elk vijf eigen psalm-antifonen voor de Lauden hebben.

Dominica I. Adventus

			D	T	
		Missus est gabriel ⁸	v	viii	[3r]
Ad I. Vesperas	Magnificat	Ecce nomen domini	i	i	
Ad Laudes	1e psalm	In illa die	i	viii	[3v]
	2e psalm	Iocundare filia	i	viii	
	3e psalm	Ecce dominus veniet	i	vii	
	4e psalm	Omnes sicientes	vii	vii	
	5e psalm	Ecce veniet propheta	i	iiii	
	Benedictus	Spiritus sanctus	i	viii	
Ad II. Vesperas	Magnificat	Ne timeas maria	i	viii	
		Veni domine visitare ⁹	i	vii	
		Erumpent montes	viii	vii	
		Confortate manus	i	vi	
Feria II. Ad Laudes	Benedictus	Angelus domini nuntiavit	i	i	
Ad Vesperas	Magnificat	Hierusalem respice	i	vii	
Feria III. Ad Laudes	Benedictus	Ante quam convenirent	i	i	
Ad Vesperas	Magnificat	Querite dominum	ii	iiii	
Feria IV. Ad Laudes	Benedictus	De syon exhibit lex	i	ii	
Ad Vesperas	Magnificat	Veniet fortior me	vii	viii	
Feria V. Ad Laudes	Benedictus	Benedicta tu	i	iiii	
Ad Vesperas	Magnificat	Expectabo	i	iiii	
Feria VI. Ad Laudes	Benedictus	Ecce veniet deus et homo	iii	i	
Ad Vesperas	Magnificat	Ex egipto vocavi	viii	iiii	
Sabbato Ad Laudes	Benedictus	Syon noli timere ¹⁰	vi	iiii	
Ad Completorium	Nunc dimittis	Leva iherusalem	iii	i	

Dominica II. Adventus

	Ad Laudes	1e psalm	Ecce in nubibus celi	i	i	
		2e psalm	Urbs fortitudinis	iii	vii	[4r]
		3e psalm	Ecce apparebit	vi	vii	
		4e psalm	Montes et colles	i	i	
		5e psalm	Ecce dominus noster cum virtute	ii	iii	
		Benedictus	Super solium david	i	viii	
	Ad Vesperas	Magnificat	Beata es maria	i	viii	
			Ecce in nubibus celi ¹¹	i	i	
Feria II.	Ad Laudes	Benedictus	De celo veniet	viii	vii	
	Ad Vesperas	Magnificat	Ecce rex venit	i	iiii	
Feria III.	Ad Laudes	Benedictus	Super te iherusalem	i	iiii	
	Ad Vesperas	Magnificat	Vox clamantis	ii	v	
Feria IV.	Ad Laudes	Benedictus	Ecce mitto	v	viii	
	Ad Vesperas	Magnificat	Syon renovaberis	vii	iiii	
Feria V.	Ad Laudes	Benedictus	Tu es qui venturus es	vii	vii	
	Ad Vesperas	Magnificat	Qui post me veniet	i	iiii	
Feria VI.	Ad Laudes	Benedictus	Dicite pusillanimes	i	i	
	Ad Vesperas	Magnificat	Cantate domino	viii	vii	
Sabbato	Ad Laudes	Benedictus	Levabit dominus signum ¹²	i	i	
	Ad Vesperas	Magnificat	Ex egipto vocavi	viii	iiii	
	Ad Completorium	Nunc dimittis	Ante me non est	i	i	

S. Luciae Virginis et Martyris (13 dec.)

Ad I. Vesperas	Magnificat	In tua pacientia	i	i	
Ad Laudes	1e psalm	Orante sancta lucia	viii	vii	[4v]

	2e psalm	Lucia virgo	viii	vii
	3e psalm	Per te lucia virgo	i	viii
	4e psalm	Soror mea	i	viii
	5e psalm	Benedico te	i	viii
	Benedictus	Tanto pondere	vii	vii
Ad II. Vesperas	Magnificat	Columna es	ii	i
Dominica III. Adventus				
Ad Laudes	1e psalm	Veniet dominus et non tardus	iiii	i
	2e psalm	Hierusalem gaude	viii	vii
	3e psalm	Dabo in syon	i	viii
	4e psalm	Montes et omnes colles	iii	v
	5e psalm	Iuste et pie vivamus	ii	ii
Ad Vesperas	Benedictus	Iohannes autem cum audisset	i	i
	Magnificat	Tu es qui venturus es	v	viii
	Magnificat	Ite dicite iohannem ¹³	iiii	i
Feria II. Ad Laudes	Benedictus	Dicit dominus penitentiam	i	viii
Ad Vesperas	Magnificat	Beatam me dicent omnes	i	viii
Feria III. Ad Laudes	Benedictus	Consurge consurge	i	ii
Ad Vesperas	Magnificat	Elevare elevare	i	viii
Feria IV. Ad Laudes	Benedictus	Ponam in syon	i	viii
Ad Vesperas	Magnificat	Ponent domino gloriam	i	v
Feria V. Ad Laudes	Benedictus	Consolamini consolamini	i	ii
[...]				
In Nativitate Domini				
In I. Nocturno	1e psalm	Dominus dixit ad me ¹⁴	ii	viii [1v]
	2e psalm	Tamquam sponsus	i	viii
	3e psalm	Difusa est gratia	iiii	i
In II. Nocturno	1e psalm	Suscepimus deus	iii	viii
	2e psalm	Orietur in diebus	ii	iii
	3e psalm	Veritas de terra	ii	viii
In III. Nocturno	1e psalm	Ipse invocavit me	i	vi
	2e psalm	Letentur caeli	ii	iiii
	3e psalm	Notum fecit dominus	i	vi
Ad Laudes	1e psalm	Quem vidistis	ii	ii
	2e psalm	Genuit puerpera	ii	ii
	3e psalm	Angelus ad pastores	ii	vii
	4e psalm	Facta est cum angelo	ii	vii
	5e psalm	Parvulus filius	vi	viii
	Benedictus	Gloria in excelsis deo	iiii	viii
		Verbum caro ¹⁵	ii	vii
		Beatus venter	vii	viii
		Pastores dicite	i	viii
		Ecce maria	-	-
		Natus est nobis hodie	i	viii
		Natus est nobis deus	i	viii

Gelet op een gemiddeld aantal van ca. 20 regels per foliozijde, lijkt het onmogelijk dat alle antifonen van de derde Adventsweek en de Kerstvigilie op folio 1r genoteerd zullen zijn. Mogelijk zijn, om welke reden dan ook, de psalm-antifonen vervallen. Dit raadsel zal pas bij een eventuele restauratie van de boekband van ABM od 22 worden opgehelderd. Hoewel het soms onmogelijk is aan de hand van alleen een tekstincipit met

zekerheid vast te stellen welke antifoon bedoeld wordt,¹⁶ lijken alle antifonen te beantwoorden aan minstens één van de seculiere tradities die door Hesbert worden geboden. Slechts één antifoon, *Confortate manus*, waarvoor nauwelijks bronnen bekend zijn, vormt hierop een uitzondering.¹⁷ Om na te gaan of de antifoon in noordwesteuropese bronnen te traceren is, is nader onderzoek vereist. ■

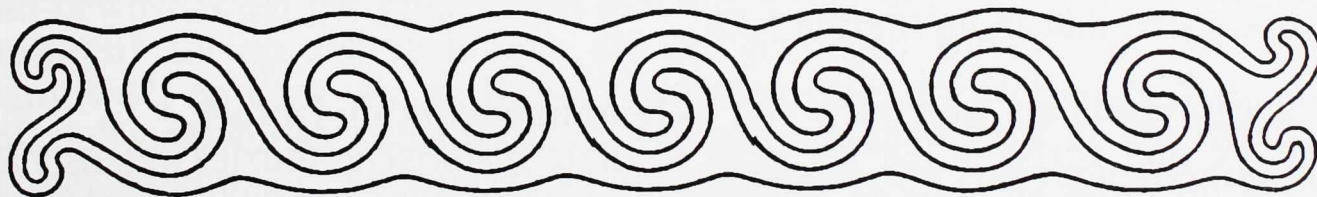
NOTEN:

1. Zie hierover A.M.J. ZIJLSTRA, *Zangers en schrijvers. De overlevering van het Gregoriaans van ca. 700 tot ca. 1150*. (Utrecht, 1997), p. 75.
2. Zie MICHEL HUGLO, *Les tonaires; Inventaire, Analyse, Comparaison*. (Parijs, 1971), pp. 25-29.
3. Ike de Loos vermeldt de neumnotatie van het fragment op pp. 79-80 van haar proefschrift *Duitse en Nederlandse neumnotaties in de 12e en 13e eeuw* (Utrecht, 1996). Zij rekent deze tot de notaties van de Zuidelijke Nederlanden.
4. Zie voor een moderne uitgave van het *Exsultet* bijvoorbeeld het *Liber Usualis*, pp. 739-740.
5. Deze *neumata* zijn overigens identiek met de melismen van oudere Byzantijnse intonatieformules (*enêchêmata*). Zie voor een uiteenzetting over de intonatieformules en modelantifonen ('antiennes-types') M. HUGLO, op. cit., pp. 383-89 en zijn artikel 'Tonary' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Deel 19, (London [etc.], 1980) pp. 55-59. Zie ook T. BAILEY, *The Intonation Formulas of Western Chant*. (Toronto, 1974).
6. Dit is een hoog getal in vergelijking met de aantallen incipits voor modus I en VIII. Het aantal differentiae voor de modi II t/m VI zal niet veel afwijken van de aantallen in bijvoorbeeld het (oudere) *Der Karolingische Tonar von Metz*. Dit geeft voor de verschillende modi de volgende aantallen diffinitiones (= differentiae):

I: 11	III: 7	V: 3	VII: 13
II: 2	IV: 10	VI: 2	VIII: 7

 De aantallen voor de modi I, VII en VIII zijn nagenoeg hetzelfde; alleen voor modus I heeft het tonarium één differentia meer. Een geschat gemiddelde van 11 incipits voor de modi II t/m VI brengt met zich mee dat met elke differentia gemiddeld meer dan twee incipits corresponderen. Zie voor een editie van het tonarium van Metz: W. LIPPARDT, *Der Karolingische Tonar von Metz* (Münster, 1965).
7. De voornaamste hulpmiddelen bij het opstellen van de lijst waren het door R.J. Hesberts geëditteerde *Corpus Antiphonarium Officii* (Roma, 1963, = CAO) en Lipphardts editie van het tonarium van Metz (zie noot 6).
8. Deze antifoon werd in de seculiere praktijk doorgaans later in de Advent gezongen. In monastieke Antifonales (zoals bron E en S van het CAO) wordt *Missus est gabriel* ook op de eerste Adventszondag gezongen. Mogelijk heeft dit monastieke gebruik zich een weg gebaand in de seculiere liturgie waaruit dit fragment stamt. Een andere mogelijke verklaring luidt, dat deze antifoon de lijst alleen aanvoert omdat zijn tekst het begin van de Advent treffend aanduidt.
9. De liturgische plaats van de drie antifonen *Veni domine visitare*, *Erumpent montes* en *Confortate manus* is niet onmiddellijk vast te stellen. Mogelijk betreft het alternatieven voor de Magnificat-antifoon van de tweede Vespers of anders Magnificat-antifonen die op andere dagen gezongen konden worden (als vervanging van de gegeven Magnificat-antifonen?). Het feit dat de antifonen *Veni domine visitare* en *Erumpent montes* in het CAO op vrijdag en zaterdag van de eerste Adventsweek resp. de zaterdag van de tweede Adventsweek voorkomen ondersteunen de tweede mogelijkheid. *Confortate manus* wordt

- niet in andere bronnen aangetroffen; zie met betrekking tot deze antifoön de laatste alinea van dit artikel.
10. De indeling van de antifonen *Syon noli timere* en *Leva iherusalem* is niet onaanvechtbaar. In de gegeven indeling zou bijvoorbeeld de eerder opgevoerde antifoön *Veni domine visitare* als Magnificat-antifoön kunnen optreden; dit gebruik van deze antifoön wordt bijvoorbeeld in de seculiere CAO-bronnen C, G, B en V aangetroffen.
 11. Waarschijnlijk is *Ecce in nubibus celi* een alternatieve Magnificat-antifoön. Een meer gewaagde verklaring is, dat *Ecce in nubibus celi* tweemaal opeenvolgend voorkwam in het Antifonale dat tot voorbeeld diende (namelijk voor de zaterdag van de eerste Adventsweek en de tweede Adventszondag), maar dat deze twee vermeldingen door een scribentenfout, een *saut du même-au-même*, slechts eenmaal in het tonarium zijn overgenomen. Met de tweede vermelding van deze antifoön zou de scribent zijn fout dan hebben rechtgezet.
 12. De indeling van *Levabit dominus signum, Ex egipto vocavi* en *Ante me non est* is onzeker.
 13. Waarschijnlijk is *Ite dicite iohannem* een alternatief voor *Tu es qui venturus es*.
 14. Een gedetailleerde studie van de antifonen van Kerstmis is te vinden in D.R. LE ROUX, 'Antiennes et Psalms de Matines et de Laudes pour Noël et le 1er janvier' in *Études grégoriennes* IV, pp. 66-170; dit artikel zou een hulpmiddel kunnen zijn bij het plaatsen van de liturgische praktijk in het fragment.
 15. Vermoedelijk zijn de antifonen *Verbum caro* t/m *Natus est nobis deus* Benedictus-antifonen voor andere dagen dan Kerstmis.
 16. In het CAO zijn bijvoorbeeld drie antifonen te vinden met het incipit 'Verbum caro' (namelijk de antifonen 5361, 5362 en 5363).
 17. In J.R. BRYDEN & D.G. HUGHES, *An Index of Gregorian Chant* (Cambridge, 1969) komt *Confortate manus dissolutas* als antifoön niet voor (wel een responsorium met een gelijkend incipit, *Confortate manus fatigatas*). Ik heb de antifoön nog in één ander handschrift kunnen opsporen, namelijk Codex Latinus 118 in de Universiteitsbibliotheek van Budapest. De aanwezigheid van *Confortate manus* in deze codex wordt vermeld in het Cantus-databestand op het WWW. H-Bu Cod.Lat. 118 is overigens de enige bron in het bestand die deze antifoön bevat. Merkwaardig genoeg identificeert *Cantus* de tekst als antifoön b219 uit het CAO, waarvoor volgens mij geen grond bestaat.



OVER DE SECULARISATIE VAN HET GREGORIAANS: EEN NIEUW HOOFDSTUK IN ZIJN GESCHIEDENIS

Gabriel M. Steinschulte

Het stijlvolle cultische gezang van de rooms-katholieke kerk dat put uit de late Oudheid, in de Europese middeleeuwen een periode van grote bloei beleefde en door de eeuwen heen de eigenlijke klankbelichaming van de Latijnse liturgie is, dit naar paus Gregorius de Grote genoemde, brede en in stilistisch opzicht nauwelijks volledig definieerbare repertoire van het gezongen cultisch gebed, beleeft in de decennia na het Tweede Vaticaans Concilie een volledig nieuw hoofdstuk van zijn geschiedenis.

Het is niet de bedoeling op deze plaats in te gaan op de blijkbaar als 'parfum de diable' onvermijdelijke interpretatiestrijd over de alleenzalmakende zangwijze van het gregoriaans, een controversale waarvan de wortels reiken tot de Karolingische tijd. In Nederland was in de jaren dertig van onze eeuw zelfs sprake van een gregoriaanse 'strijd'; hiervan legt de omvangrijke documentatie van Joseph Lennards (tegenwoordig in het bezit van de auteur) getuigenis af. De strijdlust (een blijkbaar onuitputtelijk regenerereerbare energie) van de protagonisten lijkt ook nu nog ongebroken, ware het niet dat de bataljons ontbreken om daadwerkelijk strijd te leveren, d.w.z. het ontbreekt aan een brede interesse onder de kerkmusici. Overigens moet het een boeiende onderneming zijn om ooit de geschiedenis te schrijven van de twisten over de juiste zangwijze van het gregoriaans. Want achter de musicologische of paleografische argumenten verborg en verbergt zich maar al te vaak een verschillend spiritueel vertrekpunt.

In dit licht doet het merkwaardig aan dat precies na het eerste oecumenische concilie, dat in zijn liturgieconstitutie het gregoriaans op een nooit eerder vertoonde wijze en expressis verbis omschrijft als de verheven 'cantus proprius'¹, dat als een uitvloeisel van dit pastorale concilie, dat geen geloofsthema's wilde behandelen, nou net die nieuw gekroonde, hoogst eerbiedwaardige 'cantus proprius' van de liturgie in toenemende mate een verwereldlijking ervaart waarvan alles overziend gezegd kan worden dat het gregoriaans als muzikaal repertoire tegenwoordig een grotere rol buiten de liturgische praktijk speelt dan in de liturgie zelf.

Het gregoriaans als voorwerp van wetenschappelijk onderzoek

Laten we niet vergeten dat het geen neutrale historische muziekwetenschap was die dit grote en voor de Europese muziekcultuur elementaire repertoire aan wetenschappelijk onderzoek onderwierp, maar de Kerk zelf.² Al het onderzoek was daarbij gericht op spirituele verdieping en artistieke vervolmaking van de levende liturgie. Hele congressen en studiedagen werden gevoed door dit meebeleven en meevieren van de liturgie in het gregoriaans.

Tegenwoordig wordt in vaksymposia en dergelijke hooguit nog in workshops of aan de rand de gelegenheid geboden om deel te nemen aan een liturgie. Het liturgisch-artistieke niveau daarvan komt slechts zelden

overeen met wat de geachte luisteraars erover te zeggen hebben. Uitgetreden en aan het burgerlijk leven aangepaste ex-monniken waren er altijd al. Dat tegenwoordig echter talrijke woordvoerders van de vakwereld van het gregoriaans precies die levensloop laten zien, moet wellicht ook worden geduid in het bredere kader van de secularisatie waarover we het hier hebben.³

Hoewel er inmiddels genoeg gezegd is over de relatieve waarde van historiseringspogingen in de muzikale uitvoeringspraktijk, doet zich bij de uiteenzettingen over het gregoriaans in het bijzonder een gemis voelen van iets dat in de muziektechnologie vanzelfsprekend is, namelijk het inzicht dat beoordelingen van buitenaf vaak misleidend en onbruikbaar zijn. Hoe meer de alwetende liturgische zanger zich dag en nacht te midden van een stabiele gemeente aan zijn cultische praktijken wijdt, des te beter kent hij daarvan de grenzen en mogelijkheden. Hetzelfde geldt natuurlijk omgekeerd, en dan zeker niet alleen voor de zangwijze van het gregoriaans in engere zin.⁴

Gregoriaanse concerten

Terwijl het algemene begrip 'kerkmuziek' staat voor een breed scala uiteenlopende genres en ook alle religieuze muziek omvat die bewust tot stand is gebracht met het (uitsluitende) doel van geestelijke stichting, kan de muziek van de liturgie, d.w.z. de muziek die uit de cultus is voortgekomen en zelf onderdeel van die cultus is⁵, in zekere zin worden beschouwd als het hart van de kerkmuziek.

Voor alle uitvoeringen van cultische muziek, ongeacht welke religie het betreft, geldt echter dat ze in concertvorm in wezen moeten worden beschouwd als ontoereikende noodoplossingen, omdat de levensruimte ontbreekt die deze muziek maakt tot wat ze is. Dit geldt net zo goed voor polyfone liturgische kerkmuziek als voor het gregoriaans. Maar de mate van onverdraaglijkheid lijkt toch wel onovertroffen bij het gregoriaans. Terwijl verreweg de meeste concerten met kerkmuziek zich vooral richten op composities uit het *Ordinarium Missae*, leeft een goed gregoriaans concert van de *proprium*-gezangen uit mis en brevier of van de psalmen zelf. Het gaat dus niet om individuele, ooit aan de liturgie toegevoegde gezangen als *Gloria* en *Credo*, maar om de liturgische belichaming van de over de dagen van het jaar verdeelde beschouwing en voorstelling van het heilsgebeuren zelf, voor het overgrote deel de gezongen openbaringsteksten uit de Heilige Schrift. Wie er zich dus van bewust is dat het gregoriaans met zijn kernrepertoire van ongeveer 3.500 stukken⁶ tot op zekere hoogte als de 'gezongen Bijbel' kan worden beschouwd⁷, en voor wie de Bijbel bovendien geldt als de Heilige Schrift, die zal zich nauwelijks kunnen onttrekken aan het gevoel dat er iets niet klopt als het gregoriaans als concert wordt uitgevoerd. De concertuitvoering in liturgische of paraliturgische kledij, eventueel ook nog ten beste gegeven in geseculariseerde kerken, heeft dan ook het effect van een misschien aardige, maar zinledige vertoning. Ook het programmaverloop heeft meer weg van een aaneenrijging van monstransen, kelken en andere cultusobjecten dan van levende liturgie. Pauzes, lezingen, acclamaties, bewegingen enzovoort die onlosmakelijk met de muzieksoort verbonden zijn, moeten over het algemeen achterwege blijven. Aan zangers en toehoorders worden zodoende te

grote eisen gesteld, anders dan in de liturgie, waarin het ondenkbaar zou zijn dat bijvoorbeeld drie grote responsoriale gezangen elkaar direct zouden opvolgen.

De auteur spreekt uit ervaring. Maar al te vaak vloeit uit de liefde voor deze muziek de wens voort het gregoriaans ook in concertvorm te verspreiden, gelet op het overduidelijk verlangen dat bij velen leeft maar door de nanciliaire kerk wordt genegeerd. Maar ook de gematigde uitvoeringsvorm van een 'spiritueel samenzijn' of een 'meditatief concert' kan ondanks de brandende kaarsen en alle goede bedoelingen niet de flauwe smaak wegnemen die de verbanning uit de liturgische sfeer achterlaat. Liturgie volgens de katholieke opvatting is nu eenmaal niet in de eerste plaats mensenwerk, maar leeft uitsluitend in en door de Heilige Geest. Liturgie is een reële gebeurtenis van aangezicht tot aangezicht met God, door Hem, met Hem en in Hem. *Christus in ecclesia cantat*. Zij gebruikt daarom zijn woorden: openbaringsteksten uit de Heilige Schrift. Wat is vergeleken daarmee een concert, een muzikale wedstrijd om de schoonheid van de muzikale expressie? In een museum laten sacrale beelden die van hun spirituele context zijn beroofd, per definitie al een onbevredigend gevoel achter; maar zelfs de allerprachtigste beelden zijn nog geen levende liturgie. Hoeveel meer betekent dan het verlies van de cultische context voor het gregoriaans 'in concert', als alleen door die context leven wordt gegeven?

Hoewel het wetenschappelijk colloquium wellicht de aangewezen plaats is voor interpretatieve experimenten, hebben talrijke musici tegenwoordig de een of andere overgebleven nis in de hedendaagse liturgische praktijk ontdekt als experimenteel gebied voor allerlei nieuwe zangvormen die ze zojuist op een cursus of aan een opleidingsinstituut menen te hebben geleerd. Zo slaagde bijvoorbeeld op 15 augustus 1998, tijdens de viering van het 750-jarig bestaan van de Dom van Keulen, de Choralischoola van de Dom er in om zelfs het paleografisch onschuldige, jonge Credo III te voorzien van semio-logische verrassingen. Zelfs het meest toegankelijke gregoriaanse repertoire van eenvoudige (volks)gezangen wordt op die manier van het kerkvolk vervreemd, zodat ook bij deze gezangen een actieve betrokkenheid van het volk steeds onmogelijker wordt.⁸ De afstand tot de liturgie wordt zodoende alsmaar groter. Het gregoriaans wordt een soort geheime muzikwetenschap en biedt als zodanig de ideale voorwaarden om door de new-age-beweging te worden geclaimd als een nieuwe oude gnosis van onze tijd.

Gregoriaans op CD

Sinds de eerste schreden op het gebied van de fonografie werden gezet zijn er ook opnamen met gregoriaans verschenen. De verkoop hiervan bleef echter in de regel beperkt tot een overzichtelijke kring van ware liefhebbers en vaklieden.

Maar sinds het overweldigende verkoopsucces van een eigenlijk al relatief oude EMI-opname van de toen nog Latijns gregoriaans zingende benedictijnen van Santo Domingo de Silos in Spanje beleefde de CD- en cassettemarkt wereldwijd een stormloop op vrijwel alle verkrijgbare opnamen met gregoriaans.⁹ De klanken van de gregoriaanse muziek prikkelden plotseling

een groot publiek dat daarmee voorheen nooit in aanraking was geweest, te beginnen bij de jongeren in de Spaanse discotheken.

Terwijl het gregoriaans in het liturgische leven van de katholieke wereldkerk ondanks nu en dan bewezen lippendienst momenteel, een enkele uitzondering daargelaten, nauwelijks nog een rol speelt en eerder met argwaan wordt bejegend, is het buiten de kerk voor het cultuurbewuste publiek al bijna *bon ton* (ook) voor deze muziek op zijn minst interesse te tonen.

Twijfelachtig is of deze wereldlijke belangstelling uiteindelijk teruggevoerd kan worden tot de feitelijke bedoeling van deze muziek, namelijk 'identificerende' uitdrukking van de liturgie te zijn. In elk geval is niemand tot dusverre op bevredigende wijze erin geslaagd het overweldigende succes te verklaren van deze muziek *pro fano*, dus buiten het heiligdom, nadat ze ondanks de bindende instructies van het Tweede Vaticaans Concilie uit het heiligdom was verdreven. Of heeft deze muziek misschien iets meegenomen van het *sacrum* of *fanum* dat in de kerkdiensten van tegenwoordig zo zelden meer te vinden is? Zou dat kunnen verklaren waarom verreweg de meeste jongeren geen christelijke kerkdienst meer bezoeken, terwijl ze de weg naar concerten met een geestelijk repertoire massaal weten te vinden?

Kan dit ongehoorde verkoopsucces van CD's en cassettes met gregoriaans niet ook worden geïnterpreteerd als een meer instinctief, nieuw soort votum voor het behoud van deze muziek? En waar zou ze op den duur kunnen worden behouden als dat niet het geval is op haar vererfde plek in de liturgie?

In dit kader is het ook opmerkelijk dat het bij het wereldwijde succes van de opnamen uit Santo Domingo de Silos niet gaat om een semiologisch gedifferentieerde of door beroepszangers perfect gepresenteerde uitvoering van het gregoriaans, maar eerder om een onopvallende, Spaans-mannelijke interpretatie van de traditionele zangwijze volgens de oude school van Solesmes, zij het door monniken met verstand en gevoel, die met deze muziek dag en nacht hun officie baden. Maar het valt niet te ontkennen dat juist de verkoopstrategie van de meest succesvolle CD's van EMI en haar dochterlabels bewust is gestoeld op een ongedefinieerd, wazig verlangen naar inzicht en de zijnservaring, die eerder een gnostische dan een christelijke oriëntering verraadt. Dit zal trouwens de meeste betrokkenen waarschijnlijk nauwelijks zijn opgevallen voor zover ze niet op die gedachte zijn gebracht door het curieuze uiterlijk van de covers, die alle christelijke symboliek ontberen. Zo schrijft David Foil in de begeleidende tekst bij de CD CHANT IV: 'It is a simple, vulnerable, almost threadlike musical line that floats freely in time and space. Yet the sound of CHANT seems to cradle the person who hears it. It banishes the fierce static of the modern world. It arrests, if only for a moment, the hurtling certainty of time. It bestows an ineluctable calm that transcends its origins. CHANT belongs now to everyone. It gives a serene, radiant and inclusive voice to the quest of prayer and meditation, to the inner journey that calms our spirit to renew our love, restore our vitality, reinforce our strength and clarify our vision. CHANT endures because it takes us out of the mundane, its very sound allowing us to sense, to embrace something better, purer and finer. There is no better way to approach the milestone of

the coming millenium than in the aura of CHANT. It echoes in the farthest reaches of the past, but it sounds in the here and now, to awaken us, to bind us, to lead us surely into the future'¹⁰.

Wie in de verleiding komt spontaan in te stemmen met deze beschouwingen, zou bij een aandachtige lezing eigenlijk moeten struikelen over wat misschien de kern van het citaat is: 'Chant belongs now to everyone'. Dit duidt er dus op dat de feitelijke opdracht van het gregoriaans, namelijk liturgische 'identificatiemuziek' van de katholieke wereldkerk te zijn, een wezenlijke voorwaarde is voor het feit dat dit (cultische) gezang 'nu allen toebehoort', ongeacht welke religie of wereldbeschouwing men aanhangt, niet alleen uit katholiek oogpunt een eufemistische omschrijving van hetgeen wordt bedoeld met profanering. Daarbij gaat het absoluut niet om roof, zoals het in conservatieve kringen wordt gevoeld¹¹, maar om het doorgaans respectabele oprapen van achteloos weggeworpen parels en edelstenen. De verkwisters die deze cultisch-muzikale kostbaarheden profaneren zijn degenen die er op hun manier toe bijdragen het gregoriaans te weren uit het liturgische leven van alledag, hetzij simpelweg als gevolg van een gebrekkige ontwikkeling, een tendentieus liturgisch fanatisme, pseudo-wetenschappelijke ijver gekoppeld aan modieuze gewichtigdoenerij of op grond van een principiële afkeer van deze muziek, die ongetwijfeld niet bij elk credo past.

Tot dusverre heeft de onverwoestbare organische orde en balans van het gregoriaans op den duur nog alle schofferingen, verminkingen en vergissingen overleefd, omdat het geworteld was in de werkelijke *ecclesia orans*. Als door de Heilige Geest geïnspireerde cultische expressie van de Kerk is in het gregoriaans een kracht aanwezig die zich onttrekt aan de mechanismen van het culturele leven en de muziek-marketing. Zoals u weet, waait de Geest waarheen HIJ wil. ■

NOTEN:

1. Liturgieconstitutie van het Tweede Vaticaans Concilie, hfst. VI, art. 116. Letterlijk staat hier: "Ecclesia cantum gregorianum agnoscit ut liturgiae romanae proprium: qui ideo in actionibus liturgicis, ceteris paribus, principem locum obtineat."
2. BOMM, Urbanus: "Gregorianische Reformprobleme im Licht der Weisungen Pius X", in: *Kirchenmusik in der Gegenwart*, verzamelde essays, ed. P. Theodor Bogler OSB, (Maria Laach 1956), pp 38 e.v.
3. De afgelopen dertien jaren hebben de volgende waarneming van de auteur bij het VIIIe Internationale congres voor kerkmuziek in 1985 in Rome op tragische wijze bevestigd: 'Misschien zou het interessant zijn om alle tegenstanders van het (Latijnse) volksge-zang eens te onderzoeken op hun persoonlijke kerkelijke discipline in het algemeen, hun dogmatische overtuigingen in het bijzonder en hun maatschappelijke oriëntatie als context. Vermoedelijk zou er dan in zeer korte tijd een helder beeld ontstaan'. STEINSCHULTE, Gabriël M.: "Zum Problem von Choralausgaben für den Volksgesang", in: *Christus in Ecclesia Cantat, VIII. Conventus Internationalis Musicae Sacrae Romae Anno Musicae Europaeo 1985*, edidit Joannes Overath, Musices Aptatio, Liber Annua-rius, (Rome 1986), p. 237.
4. BOMM, Urbanus: "Historismus und gregorianischer Vortragsstil", in: *Musices Aptatio 1985*, (Reprint v.h. I. Internationale congres voor kerkmuziek, Rome 1950), pp 260-263.
5. Zoals ook reeds in 1903 door Pius X verklaard in diens Motu proprio, bevestigt het

Tweede Vaticaans Concilie de status van de cultische zang als integraal bestanddeel van de liturgie zelf, d.w.z. het is geen versiering die eventueel kan worden weggelaten.

6. Vgl. MARBACH, Carl, op. cit.
7. COURAU, Hervé: "La Bible chantée dans la liturgie", in: *Musicae Sacrae Ministerium*, anno XXXII, (Rome 1995), pp 18-29.
8. Alleen al om pastorale redenen zou in de liturgie moeten worden afgezien van interpretatieverschillen die berusten op semiologische gronden. Het vermogen eenstemmig God te loven weegt zwaarder dan het verwerkelijken van een bepaalde zangwijze die het individu als beter of juist beschouwt.
9. Las mejores obras del canto gregoriano, Coro de monjes del Monasterio Benedictino de Santo Domingo de Silos, Directores: Ismael Fernandez de la Cuesta / Francisco Lara, EMI Classics, CMS 5 65135 2. De opnamen van de twee CD's stammen uit de jaren 1973, 1980 en 1981.
10. Chant IV, The Millenium, Schola Cantorum of Cologne directed by Gabriel Maria Stein-schulte, Angel Records 1997, 7243 5 56408 2 6; Copyright 1991 by EMI Electrola GmbH.
11. RINI, Suzanne M.: "Der grosse Gregorianik-Raub", deel 1, in *Mitteilungsblatt der Pries-terbruderschaft St. Pius X* voor het Duitse taalgebied, nr. 236, (augustus 1998), pp. 30-37.



Een opvoering van de *Iconia* in de hal van het Musicologisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht rond het jaar 1970. De rollen van *judeus* en Nicolaus worden vertolkt door Jan van Lieshout resp. Jos Leussink. Een jonge Jan Boogaarts dirigeert het USGK.

GEDATEERD OF ONVERGANKELIJK? HET GOEDE WEEK-PROJECT VAN HET USGK

Arnoud Heerings

Het USGK onder leiding van Jan Boogaarts heeft een flink aantal plaat- en CD-opnames gemaakt. Het meest spraakmakend zijn indertijd de opnames geweest van de Goede Week en Pasen.¹ In totaal werden vijf cassettes met platen gevuld. Opgenomen werden:

cassette 1. Witte Donderdag: Metten en Lauden, Missa Vespertina.

cassette 2. Goede Vrijdag: Metten en Lauden.

cassette 3. Goede Vrijdag: Middagplechtigheden.

cassette 4. Paaszaterdag: Metten en Lauden, Paasmis en het Paasspel van Egmond.

cassette 5. Paaswake.²

De opnames bestaan uit complete registraties van de liturgische diensten, inclusief alle lezingen en gezangen; alles bij elkaar ongeveer 15 uur liturgie. Voor het Goede Week-project werd samengewerkt met de KRO en Euro-sound. De opnames werden gemaakt tussen 1975 en 1984. In 1986 vond in de Pieterskerk te Utrecht een presentatie plaats van het gehele KRO-platen-project.

De tijd gaat hard; inmiddels zijn we ruim 12 jaar verder. De plaat heeft al geruime tijd plaatsgemaakt voor de CD en de opnames zijn al lang niet meer verkrijgbaar. Niemand heeft de moeite genomen om een digitale versie op de markt te brengen. Is dat terecht? Zijn de opnames te tijdgebonden? Met andere woorden: heeft Jan Boogaarts met deze opnames slechts een bescheiden visitekaartje afgegeven of is hier een historisch document gerealiseerd? Over deze vragen gaat dit artikel.

Voorhand

Op voorhand wil ik twee dingen stellen. Allereerst: het Goede Week-project is een uniek project geweest. Mij is geen enkel ander project van een dergelijke omvang en kwaliteit bekend. Alleen van de zijde van de monniken van Solesmes komt enige concurrentie. Zij hebben ook veel materiaal uit de Goede Week en Pasen opgenomen, maar zij hebben geen complete liturgische registratie uitgebracht.

Ten tweede: het Goede Week-project kon slechts slagen door een enorme inspanning. Geen ongerichte inspanning echter, maar een lange termijn-inspanning in dienst van een gedurfde visie. Daarover later meer.

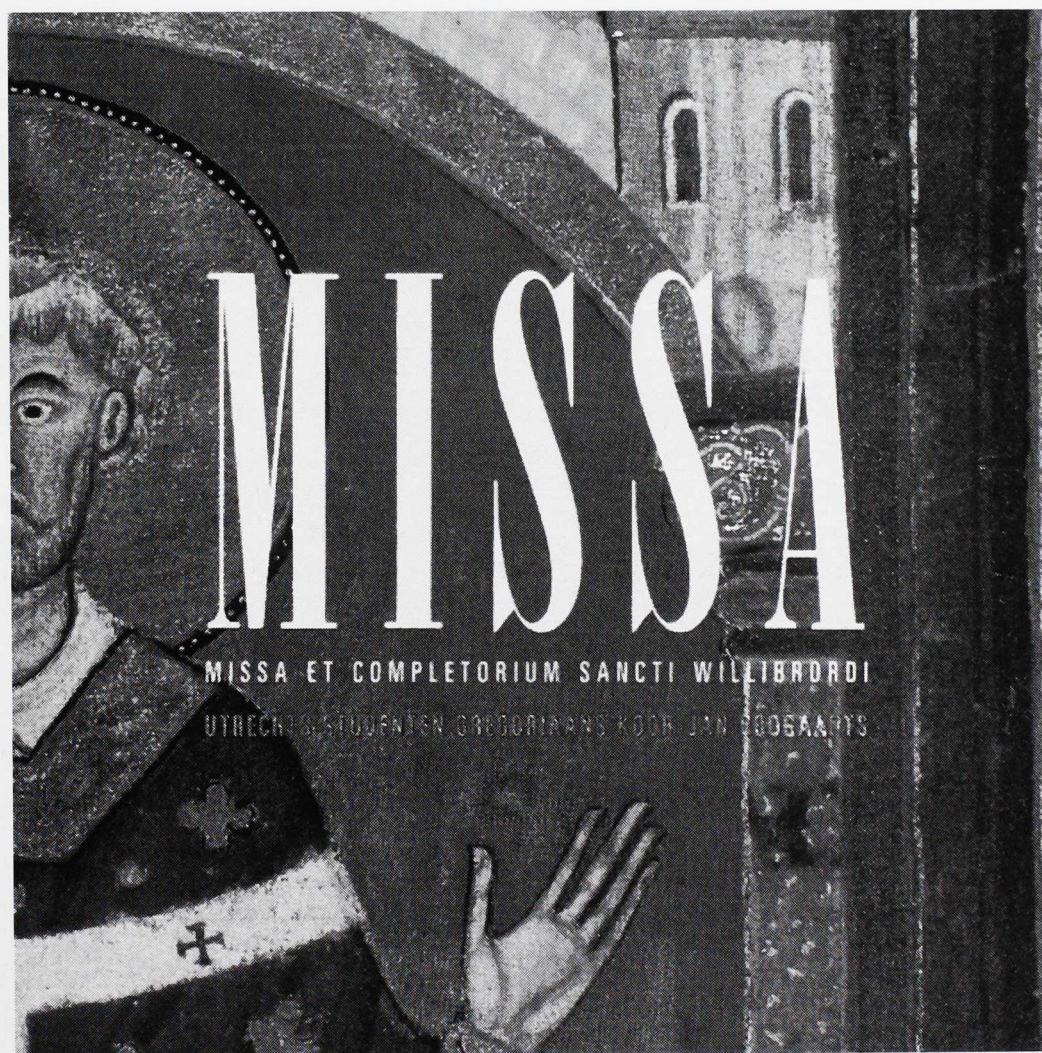
Aardverschuiving

De aanleiding van het Goede Week-project was natuurlijk de aardverschuiving in katholiek Nederland ten gevolge van het Tweede Vaticaanse Concilie. In tegenstelling tot wat vaak gesuggereerd wordt, beoogde dit concilie geen afschaffing van het Latijn als liturgische taal. Wel werden enkele besluiten genomen ten aanzien van een beperkte toepassing van de volkstaal in de

liturgie. Deze besluiten werden vervolgens aangegrepen om het Latijn in z'n geheel op een zijspoor te rangeren. Vox populi, vox Dei. Met het Latijn verdween vanzelfsprekend ook het gregoriaans.

Toen in het midden van de jaren '70 de eerste opnames plaatsvonden, was het gregoriaans nadrukkelijk 'not done'. In deze tijd van vernieuwing en verandering, waarin menig heilig huisje op z'n grondvesten stond te trillen, had het gregoriaans een behoudend en conservatief imago. Slechts ultra-orthodoxe bolwerken bleven het gregoriaans een warm hart toedragen. Het merendeel van de priesters en de gelovigen was echter 'progressief' en het gregoriaans deed er daarom beter aan om zich via een zijdeur de kerk uit te spoeden. Liever de poëtische teksten van Huub Oosterhuis dan de echte psalmen. In een land als Nederland waarin het gregoriaans altijd een bevoorrechte plaats in de kerkmuziek had ingenomen, betekende dit natuurlijk een scherpe breuk met de traditie.

Het mag duidelijk zijn dat iedereen die in deze tijd het complete Triduum Sacrum en de Paasliturgie wilde opnemen niet bepaald de wind mee had. Sterker: er stond een culturele orkaan tegen en de dirigent die in de jaren '70 een dergelijk groot project wilde volbrengen, moest een ijzeren doorzet-



Het USGK nam de Mis en Completen van het feest van de H. Willibrord op in 1995.

tingsvermogen bezitten. Jan Boogaarts had dat doorzettingsvermogen. Het project werd afgerond.

Zelfs Jan Boogaarts moet hebben beseft dat de Goede Week in de vorm waarin deze op de plaat werd gezet z'n langste tijd gehad had. In 1975 - toen de eerste opname een feit was - was de afbraak in volle gang en toen in 1986 een laatste presentatie van het project achter de rug was, was er in geheel Nederland bijna geen enkele parochiekerk meer te vinden waar bijvoorbeeld nog de Donkere Metten gevierd werden. En daarom wil ik spreken van een gedurfde visie, omdat - in een tijd waarin 'alles' dreigde te verdwijnen - Jan Boogaarts nog zo veel van de gregoriaanse traditie wist te bewaren om een hoogwaardige opname van de Goede Week te realiseren. Hij had de durf om tegen de stroom in een waardevol onderdeel van de katholieke liturgie levend te houden. Op de platen van de Goede Week is zodoende nog iets van de liturgische vormen behouden die in de tijd van opname al zo goed als verdwenen waren.

Liber Usualis

Voordat ik dit artikel begon te schrijven, heb ik eerst alle opnames van de Goede Week nog eens beluisterd. Een hele zit. Ik moest mijn oude pick-up uit de kelder halen en met mijn *Liber Usualis* op mijn schoot hoorde ik de lange diensten aan mij voorbij trekken. Het werd mij toen weer eens duidelijk dat gregoriaans primair 'doe-muziek' is, minder 'luister-muziek'. Niet dat beluistering onplezierig is, in tegendeel, maar meezingen en meedoen is gewoon veel bevredigender. Ik heb dan ook veel met de platen meegezongen, ook met het *Exultet* van de diaken en de gezangen voor de priester. Dat is het voorrecht van de huiskamer.

Ik heb mij bij de beluistering twee vragen gesteld: 1. is hier nu sprake van een tijdgebonden of een tijdloos document? En 2: welke ontwikkeling heeft het USGK sinds deze opnames doorgemaakt? Ik ben zelf al jarenlang lid van het USGK en ik besef dat ik bij de beantwoording van deze vragen niet buiten mijzelf kan treden. Hoe kan een vis praten over water? Ik doe - tegen beter weten in - toch een poging.

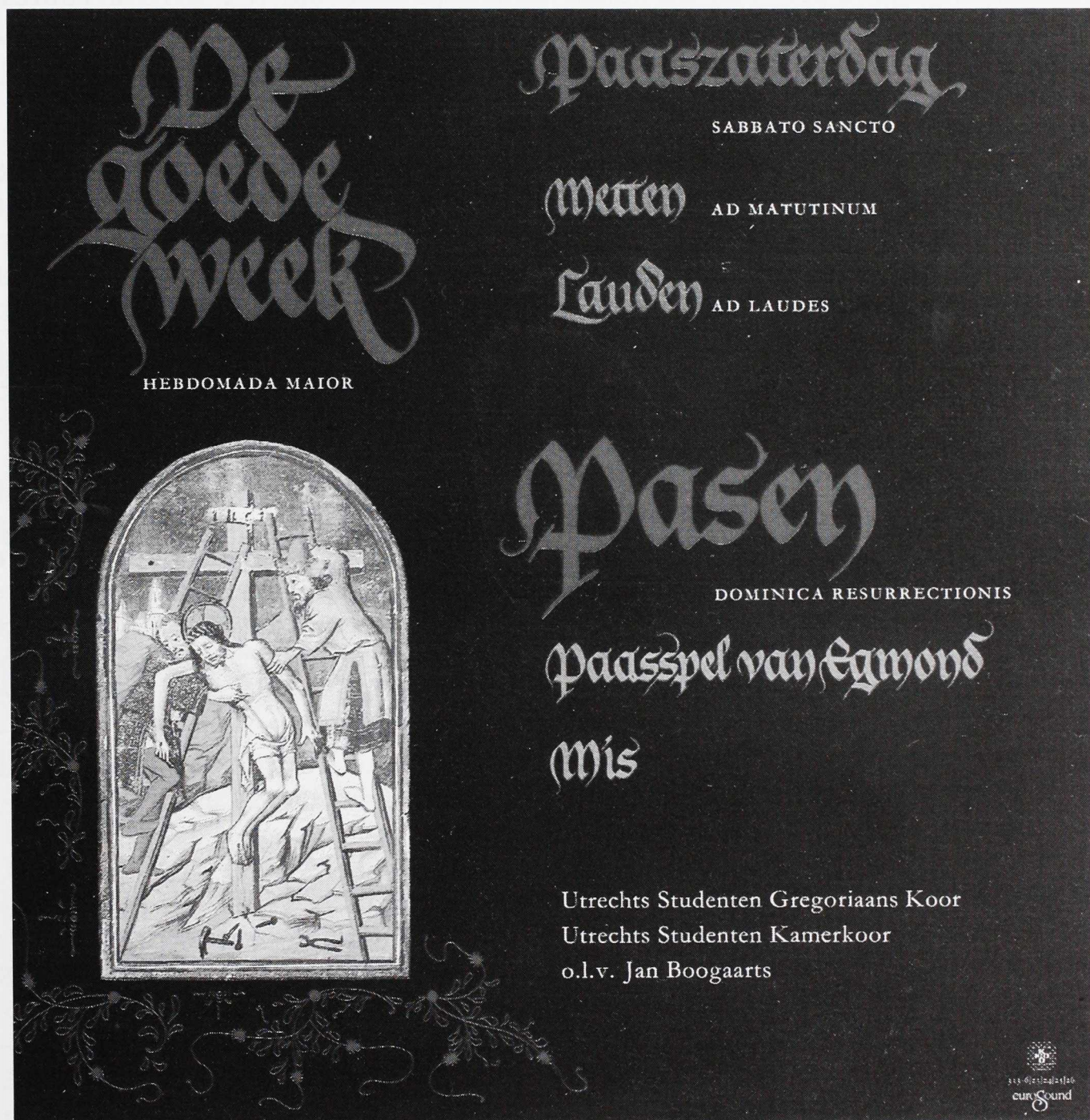
Tijdsdocument

Tijdloze documenten bestaan niet; laat dit duidelijk zijn. Ook de opnames van Jan Boogaarts en het USGK delen vanzelfsprekend in dit menselijk lot. Toch hebben de opnames van de Goede Week-plechtigheden enkele specifieke kwaliteiten die maar moeilijk elders te vinden zijn.

Het belangrijkste kenmerk van de opnames is misschien wel de oprecht liturgische geest.³ De opnames maken niet de indruk speciaal voor de plaat te zijn ingestudeerd. Het koor klinkt alsof het al jarenlang acht maal per dag bij elkaar komt voor de Mis en het Officie. De lange reeks psalmen van Metten en Laudan worden soepel en met gemak gezongen. Toch heeft deze quasi-monastieke routine ook een schaduwzijde: de psalmodie wordt onge-

lofelijk snel gezongen, te snel, naar mijn bescheiden mening. Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat de zangers meer met de snelheid dan met de inhoud van de tekst bezig waren.

Dit geldt niet voor overige teksten. De lezingen (bijvoorbeeld de klaagzangen van Jeremia) en de gebeden worden met veel aandacht en begrip gereciteerd. De stijl is steeds liturgisch: sober en zonder franje, zonder expressie zouden kwaadwillende buitenstaanders zeggen. Medestanders weten echter beter. Het gregoriaans is geen concertmuziek vragend om grote expressieve gebaren. Het is geestelijke muziek, liturgische muziek. Sterker nog: gregoriaans *is* liturgie. In deze zin zijn de opnames toch een klein venster op de onvergankelijke eeuwigheid.



De hoes van cassette 4.

Een belangrijke tijdgebonden factor is echter wel dat alle opnames consequent 'oude ordo'⁴ zijn. De liturgievernieuwing van Vaticanum II is niet meegenomen en het koor zong dan ook uit het *Liber Usualis* (editie 1962). Ook dit heeft weer twee kanten. Aan de ene kant is het zondermeer boeiend om de Goede Week en Pasen oude ordo te beluisteren, aan de andere kant zijn hiermee de opnames definitief gedateerd. Was de Latijnse liturgie al naar de uithoeken van het kerkelijk leven verdreven, de oude ordo is zo mogelijk nog verder afgedwaald.⁵ De opnames zijn hierdoor geen exempla voor de moderne liturgie. Het zijn exempla van hoe het ooit was.

Ontwikkeling

Voor de beantwoording van vraag twee wil ik het vooral over de manier van zingen hebben. Het USGK is nog steeds geen hyper-modern koor. De recente verworvenheden van de semiologie zijn niet aan het USGK voorbij gegaan, maar in essentie heeft het koor nog steeds een Solesmes-geluid zoals op de KRO-opnames. De nadruk ligt daarbij op de lange uitgezongen lijnen. De ritmische differentiatie blijft beperkt.⁶

Wel hebben in de loop der jaren enige semiologische modificaties à la Cardine plaatsgevonden. Ik noem de belangrijkste: bij de salicus is de derde noot aantrekkingsnoot geworden, episemata boven een podatus of een clivis gelden voor beide noten en de noten van de bivirga en de trivirga worden apart aangezet.⁷ Het belangrijkste is echter dat het USGK nimmer gezwicht is voor een louter technische uitvoering van neumen. Wel is het USGK zich steeds meer rekenschap gaan geven van het feit dat het gregoriaans primair een gezongen tekst is. Dit uitgangspunt is volkomen 'semiologisch correct' te noemen.

Het enigszins behoudende karakter van het USGK wordt - volgens mij - voornamelijk ingegeven door het feit dat het koor relatief frequent in de liturgie functioneert. Het is tot op zekere hoogte een liturgisch koor, zonder overigens aan een bepaalde kerk of kathedraal verbonden te zijn.⁸ Dit liturgisch functioneren legt beperkingen op aan de uitvoeringspraktijk. Het is bijvoorbeeld niet wenselijk om het ordinarium semiologisch in lijn te brengen met de proprium-gezangen omdat de gelovigen dan niet meer mee kunnen zingen. Ook stuit de uitvoering van gecorrigeerde versies op praktische problemen. Bij ongewijzigd beleid zullen deze kwesties nog lange tijd blijven spelen omdat de liturgische praktijk maar heel langzaam verandert.

CD

Tot slot nog even een overstap naar modernere tijden. Naast de plaatopnames maakte het USGK in samenwerking met de KRO ook een drietal CD-opnames: 1. de ambrosiaanse Mis van Driekoningen (1993). Deze CD is uniek omdat voor het eerst een opname beschikbaar kwam met een registratie van een volledige mis volgens de ambrosiaanse ritus (nieuwe ordo). Driekoningen (Epiphanie) is altijd een zeer belangrijk feest in Milaan geweest. De gezangen van dit feest vormen dan ook een hoogtepunt van het ambrosiaanse repertoire. De opname is uiteindelijk uitgebracht door Vanguard clas-

sics en is zeer goed verkocht. 2. Mis en Completen van St Willibrord (1995). Ook nu werd een volledige mis opgenomen, nu echter volgens de romeinse ritus. Het USGK wilde vanaf deze tijd - bij wijze van rode lijn - van alle officiediensten volgens de nieuwe ordo een voorbeeld uitbrengen. Op deze CD zijn als eerste voorbeeld de Completen te beluisteren. 3. Gezangen uit de Dagmis van het Hoogfeest van Petrus en Paulus (29 juni). Op deze CD staat het tweede voorbeeld van een complete officiedienst: de eerste Vespers van hetzelfde feest. Misschien dat het het USGK vergund is om ook nog eens het Officium Lectionis, de Lauden en de kleine uren op te nemen. ■

NOTEN:

1. Naast het Goede Week-project heeft het USGK nog meer plaatopnames gemaakt: Hymnen en Sequentia's, Vesperae in Circumcisione Domini, Mis voor een Kerkwijding en Completen van de Zondag/Lofgezangen.
2. Tijdens de opgenomen diensten is ook veel meerstemmigheid te horen. Maar liefst drie ensembles leveren een bijdrage van betekenis: het Utrechts Studenten Kamerkoor, het Vocaal Ensemble van het Brabants Conservatorium en de Capella Traiectina. Uitgevoerd wordt klassieke polyfonie van onder andere Palestrina, Isaac, Da Vittoria, Lassus en De la Rue.
3. Om het liturgische karakter van de opnames te waarborgen is het USGK heel ver gegaan. Een saillant detail hierbij is dat de rol van de priester daadwerkelijk door een priester vervuld wordt, in dit geval pastoor J.M. Mählmann o.p. Als deze tijdens de ritus van de wijding van de paaskaars de tekst bij het insteken van de vijf wierookkorrels in de kaars uitsprekt, is het net of deze handeling echt verricht wordt.
4. De liturgie volgt de Ordo Hebdomadae Sanctae Instauratus van 1955.
5. Het USGK heeft zich overigens nooit met een Tridentijnse restauratie beziggehouden. De Goede Week-traditie van het koor (Parijs en Praag) bestaat dan voor een deel uit de Donkere Metten volgens de oude ordo, de overige diensten worden volgens de ordo van Vaticanum II uitgevoerd. Zelfs dit kan problemen opleveren omdat sommige priesters op locatie nog wel eens willen aansturen op een novissima ordo.
6. Zoals gesteld; bij alle opnames maakte het USGK gebruik van het *Liber Usualis*. Hierin staan - zoals bekend - geen neumen aangegeven. Een ander punt van betekenis is dat het USGK altijd een groot koor is geweest. Hierdoor zijn ranke semiologische avonturen maar beperkt mogelijk.
7. Dit geldt mutatis mutandis ook voor de bistropha en de tristropha.
8. Er zijn wel traditionele banden met de St Catharina-kathedraal in Utrecht en de basiliek Ste. Clotilde te Parijs maar deze zijn 'los'.



Jan Boogaarts aan het orgel van de basiliek van Ste Clotilde in Parijs,
april 1998.

We blikken terug op 30 jaar Utrechts Studenten Gregoriaans Koor onder jouw leiding. Je hebt je wat dat betreft gehouden aan wat je wel eens gezegd hebt: als je iets dergelijks opzet, moet je het minstens 20 jaar volhouden.

Ja, dit is lange-termijnwerk. Je hebt te maken met een traditie van honderden jaren en dat is dan niet even in een paar uitvoeringen zomaar gestalte te geven. Dan moet je in die traditie gaan zitten en er elke dag mee bezig zijn, in het kader van zo'n liturgisch jaar. Ik zeg ook altijd tegen mijn studenten: Als je ergens aan begint, maak dan een vijfjarenplan en denk niet meteen na een half jaar: het lukt me niet. Als je dat plan goed voor ogen houdt, ontwikkelt het zich wel, dat is de enige manier. Maar het was in die periode natuurlijk heel duidelijk dat het gregoriaans en de liturgie bedreigd werden. Daar moest je iets tegenover stellen. Als je dat op zijn beloop gelaten had was er niets meer geweest. Gelukkig waren er velen die dat dachten, en die hebben doorgezet, in Roermond, Amsterdam, in Arnhem ...

Hoe was de situatie in Utrecht in de zestiger jaren toen het USGK ontstond? Wie namen het initiatief?

Het was in 1963. Ik was net student in Utrecht, toen professor Helène Wagenaar-Nolthenius mij vroeg "om met de studenten wat te doen". Je moet niet vergeten dat er in de jaren '60 in het onderwijs bijna geen auditieve voorbeelden waren. Er waren wat platen van Solesmes, en nog een paar andere platen, maar dat was uiterst beperkt. Dus Wagenaar vroeg mij: "Als ik die en die stukken behandel, kun jij dan wat laten horen?" En tegelijk was er de opvatting dat je die muziek veel beter begrijpt als je er zelf mee bezig bent. Het was dus in zekere zin een noodzaak, omdat er geen behoorlijk materiaal beschikbaar was. We zongen in die tijd van alles, zowel gregoriaans als vroege meerstemmigheid. Ook liturgische drama's hebben we toen al vrij snel opgevoerd, en we zongen ambrosiaanse missen, echte missen met professor Asselbergs, die priester was, als celebrant. Dat deden we dan in de kapel van het instituut voor kerkmuziek aan de Plompetorengracht. We zongen dan met groepen studenten uit verschillende jaargangen bij elkaar. De studie Muziekwetenschap was in die tijd zo opgezet: er waren twee soorten colleges: voorkandidaats en nakandidaats. Alle jaargangen zaten dan in dezelfde collegezaal en de prof gaf dan een driejaarlijkse cyclus waarin alle onderdelen van de studie aan de orde kwamen. Nu was het materiaal dat aangeboden werd door Wagenaar toch redelijk veel. En omdat veel studenten nu eenmaal niet kunnen zingen, althans nooit de gelegenheid hebben gehad te leren zingen, werd er langzamerhand een wat vaste groep gevormd van wat meer geroutineerde stemmen die de muziekvoorbeelden zongen. Het probleem was, dat alles op vrij korte termijn ingestudeerd moest worden: een of twee weken instuderen, dan ten gehore brengen in de collegezaal, en dan meteen weer de volgende opdracht. Dat gaf onvrede, je had het idee dat het beter zou gaan

als je er wat meer tijd in stak, en zo kwam het tot een vaste wekelijkse repetitie. En dat is langzamerhand het gregoriaans koor geworden, maar in feite is het dus al begonnen in september 1963. Wanneer het echt USGK is gaan heten weet ik niet. Maar de eerste tien jaren dat het koor bestond, deden we ook lang niet alleen maar gregoriaans, maar het hele gebied tot 1400, ook vroege meerstemmigheid, en ook alle liturgische drama's die we dan in de hal van het instituut voor muziekwetenschap uitvoerden. Als ik oude programma's bekijk, ben ik toch wel verbaasd dat we al zo vroeg zo veel deden, in dat hele grote gebied. En niet alleen met het gregoriaans koor als een los koor, maar in het kader van het instituut, met de verschillende scholagroepen, het Utrechts Studenten Kamerkoor en later de Capella Traiectina. De mentaliteit van de vroege jaren '60 was ook, dat de praktische muziekbeoefening van wezenlijk belang was. En dat is natuurlijk ook zo. Je kunt jarenlang colleges geven over fietsen, maar als je nooit zelf fietst, wordt dat niets. Zoals professor Reeser zei: als je zelf aan de piano een partituur doormodert, leer je meer dan als je luistert of er over praat. Maar dus pas langzamerhand is het USGK gevormd. Toen ik eenmaal afgestudeerd was, is het ook een beetje losgekomen van de collegezaal, en gingen we veel meer buiten het instituut doen.

Vind je het jammer dat het USGK zich tegenwoordig minder bezighoudt met andere dan gregoriaanse muziek?

Och, het maakt niet zoveel uit. Ik denk altijd dat het voor studenten, voor de leden zelf interessanter is als ze ook meer ervaren van de verbinding van het gregoriaans met de latere grote westerse muziek. Het is nu vaak zo: je hebt het gregoriaans en dan Beethoven. Vroeger liep het veel meer door. Het is natuurlijk ook wel zo, dat hoe meer je je specialiseert op een bepaald gebied, hoe makkelijker het wordt een bepaald niveau te halen; hoe breder je basis, hoe moeilijker. Het gregoriaans is een heel ander soort repertoire dan de vroege meerstemmigheid of ook latere muziek. Wat we natuurlijk ook veel gedaan hebben, is eenstemmige mannenkoormuziek, zoals bij voorbeeld de mis van Strategier.

Hoe zijn je ervaringen met de opdrachtwerken die voor het koor in de loop van zijn bestaan gecomponeerd zijn? Zoals de missa Archiepiscopi van Wilams en de Missa Ultima van Strategier?

Voor een eenstemmig koor is het een mooie afwisseling om in het kader van een liturgie op een andere manier een ritmisch spanningsveld te creëren. Dat maakt het hele spanningsveld iets interessanter. Als het een goede mis is, is er een thematische binding van het materiaal van de verschillende ordinariumdelen. Het is alleen jammer dat het *Ite missa est* daarbij nooit meegenomen wordt. Ik heb dat als ik zelf een mis componeerde altijd wel gedaan.

In wat voor een concert komt het gregoriaans het best tot zijn recht?

Ik denk dat als het om een echt concert gaat het voor de toehoorders interessanter is om dan een wat meer gevarieerd repertoire te kiezen. Ik denk dat een uur gregoriaans horen los van een liturgisch kader niet zo interessant is.

Je kunt dan een aantal stukjes achter elkaar zetten en daar een lijn in brengen, en verschillende vormen laten horen, maar het wordt natuurlijk meteen veel gevarieerder als je wat stukken alternatim orgel of met meerstemmigheid zingt.

We hebben als koor ook nogal wat platen en cd's opgenomen. Vind je het werken aan een plaat of cd prettig, of meer een "noodzakelijk kwaad"?

Ja, eigenlijk houd ik er niet zo van. De eerste opname die we maakten, was de mis *Terribilis est Locus iste*, met toen nog aalmoezenier Bär als celebrant, en dat was eigenlijk uit noodzaak. Het was zo'n chaos in de liturgie: niemand wist hoe het moest, en ze deden dus maar zo'n beetje wat ze dachten dat goed was. Het gros had het gevoel dat na Vaticanum 2 zo'n beetje alles kon, en dat er dan langzamerhand wel iets uit zou groeien. Het gevolg was in alle opzichten een chaos. Zelfs voor de mensen die eigenlijk wat traditioneler dachten was er weinig zicht op hoe het zou moeten. Ook was er vanuit Rome te weinig informatie, er werd te weinig gestuurd. Er was bij voorbeeld nog geen graduale, dat kwam pas in 1974. In die situatie hebben we een poging gedaan om een volledige liturgie volgens de nieuwe ordo op de plaat te zetten. Dat was toen een beetje pionierswerk. Het was een min of meer privé-uitgave. De hoes heb ik voor een gedeelte zelf ontworpen samen met een vriend, de hoezen zijn bij een kennis gedrukt. Later is de plaat herperst bij de KRO. Die eerste opname, van januari 1974, was dus min of meer een opname uit noodzaak. Van die eerste plaat is door veel pastoors en kerkkoren gebruik gemaakt. Veel dorpskoren die hun hele leven lang gregoriaans gezongen hadden, wilden dat wel vasthouden, maar wisten niet precies hoe het moest. In de praktijk ging het vaak zo, dat als wij ergens een mis zouden zingen, we een paar weken te voren zo'n plaat naar de pastoor stuurden om te laten horen hoe de nieuwe ordo in elkaar zat. Ook bij latere opnamen is het altijd een belangrijk streven geweest om te laten horen dat gregoriaans geen verzameling losse stukjes is, maar een organisch geheel, waarin alles past in een grote ritmische spanningsstructuur. Als je de stukjes los gaat zetten verliest het zijn waarde. En zo waren onze platen meestal een auditieve weergave van een echte dienst. Eén keer zijn we daarvan afgeweken, op verzoek van de KRO. We hadden toen al wat gregoriaanse platen gemaakt, en dat waren vaak wat minder bekende stukken. En juist in die periode dat het gregoriaans uit de kerk getrapt werd, waren er veel mensen die verlangden naar het bekende repertoire, naar 'smartlappen', zoals we dat noemden. Dan kwam er bij de KRO de vraag: heb je dat liedje niet ook op de plaat? En dat was er dan meestal niet. Vaak ging het dan om pseudogregoriaans, met bovenaan de hitlijst het *Rorate coeli*. Toen hebben we één keer een plaat met bekende nummers gemaakt: aan de ene kant van de plaat hebben we toen de complete opgenomen, met onder andere het *Salve Regina*, en aan de andere kant een aantal veel gevraagde gezangen. Ook hebben we een keer een plaat met hymnen en sequensen opgenomen. Dat idee kwam naar voren in het contact dat ik in die tijd had met professor Frits van der Meer. Het nieuwe hymnenboek was nog niet uit, en er was een streven naar authenticiteit, om de antieke hymnen weer op de goede manier te laten horen. Toen hebben

we een aantal van die hymnen opgenomen, met ook een aantal sequensen, waarvan sommige nog van voor Trente. Ik vind dat je dat bij hymnen nog enigszins kunt doen, dat zijn ook meer losse liederen, die niet echt tot het organisch gegroeide repertoire van het gregoriaans horen.

De serie platen van de Goede Week en Pasen die we in de jaren '70 hebben opgenomen was toch volgens de oude ordo?

Ja, ook dat was een verzoek van de KRO. In die periode werd het steeds duidelijker dat die hele rijkdom van de liturgie en van het gregoriaans van voor het tweede Vaticaans concilie definitief weg was. Het plan van Frans van Rossum van de KRO was toen: laten we proberen een exemplaar te maken van zoals het was, dus volgens de oude ordo. Na lang overleg hebben we toen gekozen voor de goede-weekliturgie inclusief Pasen omdat dat toch eigenlijk de kern van het hele kerkelijk jaar is. Zowel het grootste dieptepunt als ook het grootste arsismoment. Het was dan ook de bedoeling, dat er gezongen zou worden op de manier zoals dat in de 50 jaar daarvoor was gebeurd, dus ook grotendeels in de uitvoeringspraktijk van Mocquereau. Dat was wel een moeilijke beslissing. Als musicoloog ben je toch met handschriftenonderzoek bezig, en er waren nogal veel ontwikkelingen op dat gebied. En daar kun je dan een jaar of vijf niet echt aan werken. Misschien kun je bij professionele zangers wel een knop omzetten, en de ene keer volgens Mocquereau zingen en de andere keer bij voorbeeld volgens Cardine, maar met een studentenchor is dat natuurlijk onmogelijk. We hebben ons niet helemaal aan die beperking gehouden. Je hebt op een gegeven moment toch echt behoefte om meer te werken vanuit de tekstexpressie, en niet alleen groepjes van twee en drie te tellen. Maar op zichzelf is het redelijk gelukt in ongeveer 20 platen een beeld te geven van de praktijk van de eerste helft van de 20e eeuw. Na die platenserie heb ik veel veranderingen doorgevoerd. We zijn toen gaan werken uit het *Graduale Triplex*, en hebben geprobeerd een aantal nieuwe inzichten gestalte te geven. Dat is trouwens wel flink tegengevallen: je gooit maar niet eventjes het roer om; sommige dingen zijn zo ingebakken dat het moeilijk is om van allerlei oude gewoontes af te komen. Al gauw besefte ik: als ik dat doorzet in het tempo dat ik zou willen dan sla ik alles kapot. Ik heb toen ook weer een soort vijf-jarenplan opgesteld om de goede uitvoeringswijze van de verschillende neumen aan de orde te stellen. Eerst de vergrote clivis, dan de pes quassus, en zo kwam er elke twee maanden dan iets aan de beurt, zonder dat de koorleden dat echt als een programma ervaren hebben. En dan gaat het er natuurlijk om, wat eenmaal verworven is vast te houden. Ik denk dat dat proces nog een paar jaar zo door moet gaan tot we zijn waar we willen en moeten zijn. In veel opzichten zingen we nog te ouderwets.

Is het koor misschien te groot om iets in deze richting tot stand te brengen? Nee, dat niet. Als je met een kleine groep werkt dan ben je veel kwetsbaarder. En ik heb mij altijd op het standpunt gesteld: het gregoriaans is gezongen in kloosters en in parochiekerken, waar niet op de eerste plaats gelet werd op de vakbekwaamheid van de zangers. Er werd gewoon gezegd: je zit

in dit klooster en aan dit officie doe je dus mee. En of er nu tien of honderd monniken waren, iedereen zong mee. Natuurlijk waren er wel wat solistische stukken, maar in principe is het gregoriaans steeds door de hele gemeenschap gezongen. Dat was ook de praktijk vanaf 1900 in de meeste parochiekerken in Nederland. Het was de uitdrukkelijke wens dat het volk het ordinarium meezong. In de jaren '20 en '30 waren er ook volksmisweken, en cursussen, meestal door franciscanen georganiseerd, om dat gregoriaans voor iedereen te laten zijn. Dat is natuurlijk voor moeilijke stukken niet haalbaar, maar in een studentenkoor moet je dan niet de boel gaan verdraaien en met een paar specialisten op hoog niveau iets doen tegen wat altijd de traditie was: je komt er in en je doet mee.

Maar werkt dat ook, als je met je handschriftenonderzoek teruggaat naar de traditie van de tiende eeuw?

Ik ben ervan uitgegaan als leraar aan het conservatorium, waar ik erg veel te maken heb gehad met schoolmuziek, en met koordirectie waar je ook met amateurs werkt: in principe is iedereen muzikaal, en kan iedereen leren zingen. Het enige probleem in Nederland is dat de zangcultuur op de basisschool en de middelbare school dermate verwaarloosd is, dat bijna iedereen een achterstand heeft. Maar als het in een vroeg stadium goed aangepakt wordt, is er voor nagenoeg iedereen de mogelijkheid om goed te leren zingen. En studenten komen binnen op een leeftijd van 18 tot 20 jaar, en hebben zo'n achterstand. Als je er wat extra moeite voor doet, moet het mogelijk zijn om die achterstand weg te werken. Tenslotte is het lezen van noten makkelijker dan het lezen van letters. Het is wel zo, dat de zangmethodes over het algemeen teveel gericht zijn op het produceren van een op schrift gezette melodie. De snelle en goede methode is, om vanuit de innerlijke klankvoorstelling muziek te maken. Dat heb ik ook geprobeerd met de opleiding van gregorianisten waar te maken. Ik heb veel gewerkt met improvisatie, met het toongeheugen, met een melodie voorstellen en die dan laten reproduceren. Dat sluit aan bij de oude traditie van het gregoriaans waar überhaupt geen schrift is, waar de muziek nooit werd opgeschreven.

Het koor heeft vaak reizen gemaakt, met wel als opvallendste daarin de traditie om rond Pasen de liturgie in het buitenland te zingen: van 1975 tot en met 1990 in de St. Germain-l'Auxerrois in Parijs, daarna 5 jaar in Praag en sinds 1997 weer in Parijs, nu in de Ste. Clotilde. Waarom vind je dat zo belangrijk?

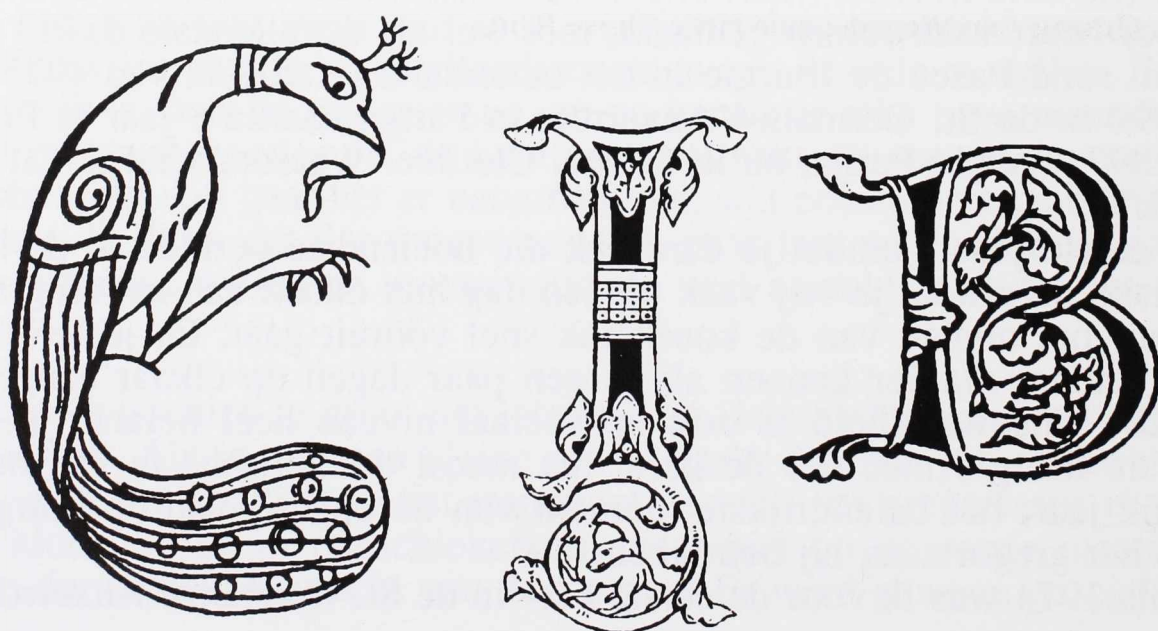
Op de eerste plaats omdat je dan juist die boeiendste periode in de liturgie meemaakt, en omdat je vrij vaak op een dag met elkaar aan het zingen bent, waardoor het niveau van de koorklank snel vooruit gaat. En je leert elkaar op een andere manier kennen als je een paar dagen op elkaar aangewezen bent. Die saamhorigheid is ook op sociaal niveau heel belangrijk. En je maakt de liturgie mee die de kern, het meest dramatische is van het hele kerkelijk jaar, het belangrijkste moment van de opgang van de liturgie. En daar is het gregoriaans bij betrokken.

Kerstmis 1974 was ik voor de eerste keer in de St. Germain-l'Auxerrois. Dat

was met het Utrechts Studenten Kamerkoor, maar in dat koor zaten ook de voorzangers van het USGK, zodat we ook alle gregoriaanse gezangen daar gezongen hebben. Maar ja, Kerstmis is toch een beetje een tweederangsfeest. Je moet ontzettend oppassen dat je niet verzeilt in de leuke smartlappensfeer met sentimentele liedjes. De liturgie met Kerstmis is niet authentiek, en kerst is meer een gezelligheidsfeest dan dat het echt intens het liturgisch jaar vertegenwoordigt. Toen heb ik dus meteen moeite gedaan dat naar Pasen te verschuiven, en dat lukte datzelfde jaar nog. En zo hebben we met het USGK van 1975 tot en met 1990 in de St. Germain-l'Auxerrois de goede-weekliturgie verzorgd. In de Ste. Clotilde, waar we sinds 1997 komen, is de sfeer ook goed. Ik hoop alleen, dat het op den duur zover komt, dat ze ook uit zichzelf moeite doen voor een goed verzorgde liturgie, en niet alleen omdat wij er zijn met Pasen.

Vind je dat er de laatste tijd weer meer ruimte komt voor Latijnse liturgievieringen?

Nee. De jongste generatie priesters heeft wat meer begrip voor de traditie, maar ik vind dat de weerstand tegen de Latijnse liturgie nog steeds groter wordt. Het wordt dan op de verstaanbaarheid gegooid, maar dat is een schijnargument. Ook vroeger kenden de meeste mensen geen Latijn, maar iedereen had in zijn missaal Latijn en Nederlands naast elkaar en iedereen kon altijd alles volgen. Ik merk bij de oude generatie kerkgangers grote behoefte aan de oude liturgie, maar dan krijg je het grote probleem dat ze de liturgie willen zoals ze die uit hun kinderjaren kennen, met weinig inzicht in de gang van zaken, met veel nostalgie, met een beetje gregoriaans en met veel wierook. Jonge mensen staan er vaak ontzettend voor open, dat merk ik in het gregoriaans koor. Alleen is het jammer dat ze heel weinig handreikingen krijgen, en te weinig de mogelijkheden leren kennen die er zijn. Het voordeel van het gregoriaans is natuurlijk dat het kwaliteit heeft, en in een lange traditie staat. En alleen met kwaliteit kun je eer brengen aan de Allerhoogste Kwaliteit. ■





PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA

00165 ROMA · VIA DI TORRE ROSSA, 21

IL PRESIDE ONORARIO

Eine der wichtigsten und ältesten Wurzeln des Cantus Gregorianus ist das Buch der Psalmen, das zu den Heiligen Schriften des Alten Bundes gehört. Die unter Eingebung des Heiligen Geistes verfaßten Psalmen lehren nach einem Ausspruch des hl. Athanasius die Sänger in der göttlichen Liturgie, wie man Gott loben soll und mit welchen Worten man ihn gebührend bekennt (S. Pius X. †1914, Const. „Divino afflatu“).

„Wen sollte nicht das in den Psalmen mit Sorgfalt vorgezeichnete Bild Christi, des Erlösers, mit Liebe erfüllen?“ Seine Stimme war es, die Augustinus in den Psalmen hörte, die Stimme, „die in allen Psalmen ertönt, singend, klagend, froh in der Hoffnung oder seufzend im Elend der Welt“ (St. Aug. Enarrat.i.ps. 43,1).

Auch Gregor der Große, Papst und Kirchenlehrer, erfährt im Gesang der Psalmen den Zugang zu Jesus Christus: „Wenn der Gesang der Psalmodie aus der Innigkeit des Herzens heraus ertönt, findet der allmächtige Herr durch ihn einen Zugang zum Herzen, auf daß er dem hinhorchenden Sinn die Geheimnisse der Weissagung oder die Gnade der Zerknirschung eingieße. So steht geschrieben: 'Ein Lobgesang bringt mir Ehre, und dies ist der Weg, auf dem ich ihm Gottes Heil zeigen will' (Ps.49,23). Was nämlich lateinisch *salutare*, *Heil*, bedeutet, das heißt hebräisch, *Jesus*. Im Lobgesang wird daher ein Zugang geschaffen, wo Jesus sich offenbaren kann, denn wenn durch den Gesang der Psalmen die Zerknirschung (*compunctio cordis*) ausgegossen wird, entsteht in uns ein Weg zum Herzen, an dessen Ende man zu Jesus gelangt“ (Hom.i.Ez I,15 PL – vergl. Homilien z. Ezechiel, Einsiedeln 1983,45 G. Bürke.). So wird der Gesang zum Weg, der zum Heile Christi führt.

Aus dem liturgischen Formenreichtum der gregorianischen Melodien entwickelte sich die musikalische Wunderwelt der Polyphonie, ein wahrer Fortschritt, der „in sich selbst wächst“ und „aus dem einen in ein neues sich verwandelt“ (vergl. Commonitorium, Vinz. v. Lerin, 450.). Die Väter des II. Vatikanischen Konzils haben diesem in Jahrhunderten bis in die Gegenwart gewachsenen „*Thesaurus Musicae sacrae*“ (Art. 114) als organisch gewachsenem Teil der Liturgie in ihrer Liturgiekonstitution verständlicherweise besondere Aufmerksamkeit geschenkt in den Artikeln eines besonderen Kapitels *De Musica sacra* (VI.). Diese Artikel geben den eigentlichen Willen der Konzilsväter wieder und bleiben infolgedessen die den Kirchenmusiker verpflichtenden Konzilsweisungen.

Dies wurde bekräftigt durch die von Papst Paul VI. am Fest der heiligen Cäcilia 1963, am letzten Tag der Abstimmungen in der Konzilsaula von St. Peter über die Liturgiekonstitution, errichtete weltkirchliche Fachorganisation, die *CONSOCIATIO INTERNATIONALIS MUSICAE SACRAE* (C.I.M.S., Roma) mit dem Chirograph *NOBILE SUBSIDIUM LITURGIAE* (22.XI.1963 – AAS 1964).

Seit 1964 berichtet der mehrsprachige Informationsdienst MUSICAE SACRAE MINISTERIUM über die seitdem veranstalteten Kongresse und Symposien in USA, Österreich, Deutschland, den Niederlanden, Italien, Frankreich, Brasilien, Tschechien, ~~Estland, Litauen, Lettland~~. --

Im Jahre 1977 wurde nach einem musikethnologischen Symposium in Rom (1975) ein internationales Forschungs-Institut der C.I.M.S. in Köln gegründet, mit einer Arbeitsstelle im Haus der Kirchenmusik in Maria Laach, über dessen Arbeiten bisher mehr als 10 Jahrbücher berichten.

Zu den ersten Mitgliedern dieser Consociatio Internationalis gehörten aus den Niederlanden der unvergessene Prof. Joseph Lennards aus Roermond und Drs. Jan Boogaarts.

Anläßlich der Jubiläumsfeier von 6 Lustren des Bestehens und vorbildlichen Wirkens des Utrechts Studenten Gregoriaans Koor und der Verabschiedung seines hochverdienten Dirigenten Prof. Jan Boogaarts ist es dem Unterzeichneten eine liebe Pflicht, der Chorgemeinschaft und seinem Meister die herzlichsten Segenswünsche auszusprechen und für langjährige Freundschaft und treue Mitarbeit in der C.I.M.S. zu danken, in besonders dankbarem Gedenken an das Jubiläums-Amt im Kölner Dom, dem 50. Jahrestag meiner Priesterweihe 1988.

Johannes Overath,
Ehrenpräsident der C.I.M.S.

INHOUD

Van de redactie	149
Over geestrijk musiceren <i>Wico Clements</i>	151
Van passie naar professie <i>Fr. Wim Klein</i>	155
De <i>planctus iudei</i> en het gezang van joodse martelaren te Blois in 1171 <i>Helene Nolthenius</i>	161
Van visioen tot compositie: het ontstaan van Hildegard van Bingens gezangen <i>Kees Vellekoop</i>	164
Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition: een vergeten meesterwerk <i>Joost van Gemert</i>	175
Formules en hun betekenis voor de overlevering van het gregoriaans <i>Martin Claes</i>	185
Een hulp voor de koorleider: een tonariumfragment in het Catharijneconvent <i>Ivo Geradts en Marcel Zijlstra</i>	195
Over de secularisatie van het gregoriaans: een nieuw hoofdstuk in zijn geschiedenis <i>Gabriel M. Steinschulte</i>	204
Gedateerd of onvergankelijk? Het Goede Week-project van het USGK <i>Arnoud Heerings</i>	210
Interview met Jan Boogaarts <i>Jaap Goetze</i>	217
Grusswort <i>Johannes Overath</i>	223
Mededelingen	op bijlage
Liturgische kalender	op bijlage