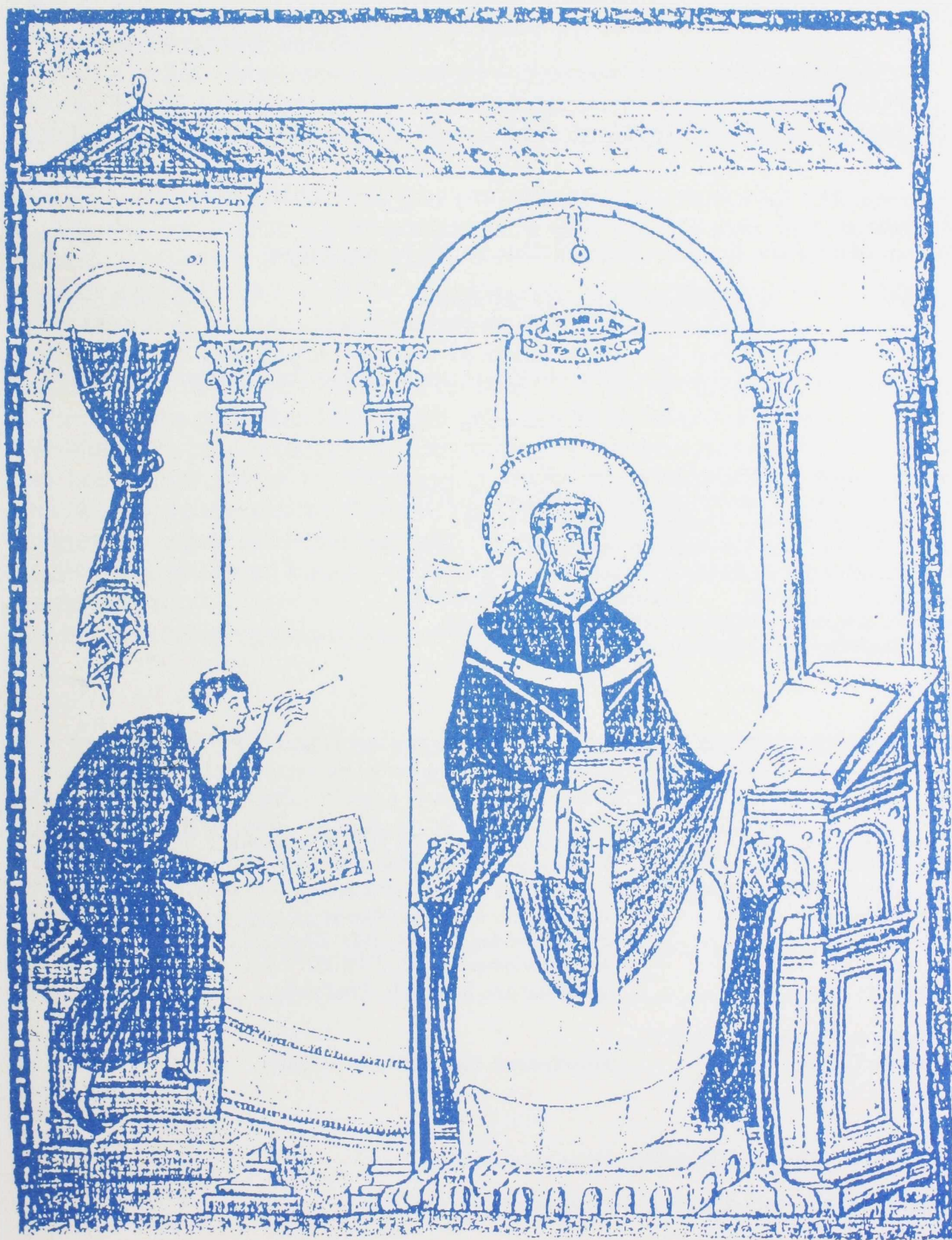


# TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS



1998-1



Jaargang 23, nummer 1, februari 1998

Verschijnt driemaandelijks

**Redactie:**

Marie-Louise Egbers, Jacqueline Elemans, Theo de Wit, Marcel Zijlstra.

Redactie: Catharinastraat 81, 4811 XG Breda

tel. (076) 522 14 58

Administratie: Torenhoeckstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot

tel. (013) 533 10 94

Kopij voor het volgende nummer dient uiterlijk 15 maart 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

Mondriaanlaan 6, 6708 NG Wageningen

Torenhoeckstraat 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

Adviseur van de Stichting A.C.G.

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*



**E**en nieuwe jaargang biedt de redactie de gelegenheid creatief met ideeën te stoeien, om ze langzamerhand te stroomlijnen tot een goed geheel. In deze zorg om jaargang 1998 mogen we ons verheugen in de toewijding van bekwame auteurs.

Allereerst stel ik aan u voor degenen die u meerdere malen zult tegenkomen.

Jolanda Kwast beschrijft markante momenten in de West-Europese cultuurschiedenis, die uiterst belangrijk waren voor de ontwikkeling van het gregoriaans.

Lida Dekkers opende eind vorig jaar een reeks over stemvorming, met name ten dienste van het zingen van gregoriaans. Zij gaat daar nu mee door en sluit de reeks in de volgende aflevering af.

In deze jaargang vindt u verder artikelen over verschillende locaties die belangrijk waren in de ontstaansgeschiedenis van het gregoriaans.

Ook Hildegard van Bingen kan aan de aandacht van het tijdschrift niet ontsnappen. Ondanks haar eigen idioom is verwantschap met het gregoriaans moeilijk te ontkennen. We gedenken haar 900ste geboortedag op bescheiden wijze.

De redactie is zeer verheugd over de reacties die binnenkwamen naar aanleiding van het artikel *Fluxus* in aflevering 2 van vorig jaar. Het heeft veel te lang geduurd eer we die konden plaatsen, wat ons oprecht spijt.

Volgens de regels van het debat krijgt de auteur de gelegenheid zijn verdediging op de binnengekomen kritiek gelijktijdig te plaatsen. Hij of zij heeft hiermee het laatste woord.

Dat het u en het gregoriaans goed moge gaan in 1998. ■

Ook de Stichting Amici Cantus Gregoriani is de afgelopen tijd geconfronteerd met prijsverhogingen. Teneinde de kwaliteit van ons Tijdschrift te kunnen blijven handhaven, zien wij ons genoodzaakt per 1 januari 1998 een kleine verhoging van de abonnementsprijs door te voeren. Wij zijn ervan overtuigd dat u hiervoor begrip kunt opbrengen.

Voor de nieuwe bedragen verwijzen wij u naar de pagina hiernaast. ■



# DE DOM VAN AKEN TEN TIJDE VAN KAREL DE GROTE

## Ravenna en Constantinopel als referentie

Leonard van den Houten\*

### De Karolingische Renaissance

**D**e regeringsperiode van Karel de Grote, 768-814, wordt beschouwd als -de aanzet tot- een bloeiperiode op velerlei gebied. Karel zag zichzelf in zijn politieke en bestuurlijke streven als opvolger van de eerste christelijke keizer Constantijn (306-337); zeker toen hij op kerstdag van het jaar 800 in Rome door paus Leo III (795-816) tot keizer gekroond werd, kon hij die aanspraak volledig waarmaken. Teneinde hieraan gestalte te geven streefde Karel in zijn uitgestrekte rijk naar uniformiteit op het gebied van de politiek, administratie en ambtenarenapparaat, onderwijs, cultuur, schrift en liturgie. In dit streven vormde het christelijk geloof een belangrijke bindende factor en zocht Karel bewust aansluiting bij de klassieke traditie, waarbij hij vooral de Romeinse Oudheid tot voorbeeld nam -*renovatio imperii Romani*-. Hij trok belangrijke geleerden van elders aan, zoals Paulus Diaconus, Alcuinus van York en Theodulf van Orleans die allen een grote belangstelling hadden voor de klassieke literatuur en die soms zelfs prefereerden boven de bijbel. Van onschatbare waarde waren de activiteiten die in de kloosters werden ontplooid. Daar kwamen geleerden en kunstenaars uit heel Europa samen en werden vele teksten van Romeinse schrijvers en van de kerkvaders door monniken nauwgezet gekopieerd; zonder hun werkzaamheden zouden wij nu veel minder kennis van de klassieke oudheid hebben gehad. Karel zelf verdiepte zich ook in de klassieken: volgens zijn biograaf Einhard (ca. 770-840), die het model voor zijn *vita Caroli Magni* (ca. 833) ontleende aan Suetonius' levensbeschrijvingen van de Romeinse keizers, sprak hij Latijn als was het zijn moedertaal en beheerste hij Grieks in passieve zin.

Ook op het gebied van de architectuur en de beeldende kunsten vond ten tijde van Karel en zijn opvolgers een ongekennde bloei plaats; ook hier vormde de Romeinse Oudheid het referentiekader. Er werd vooral teruggegrepen naar voorbeelden uit de laat-Romeinse, christelijke wereld van de 4e-6e eeuw. Deze herleving staat bekend als de Karolingische Renaissance.

Aken vormde vanaf omstreeks 794 het centrum van waaruit alle activiteiten van het Karolingische hof werden ontwikkeld. In Aken verrees ook, als onderdeel van een groter paleiscomplex, de kapel van Karel de Grote, de huidige Dom die tot op de dag van vandaag een uitstekende indruk geeft van zijn oorspronkelijke, Karolingische vorm. Deze keizerlijke Paltskapel, dit relik van Karel de Grote, zijn grafkerk en de latere kroningskerk van talloze van zijn opvolgers vormt een treffende illustratie van het renaissancistische karakter van deze grootse periode, waarbij mijns inziens de Byzantijnse traditie de voornaamste referentie vormde voor Karel en zijn adviseurs.

---

\* Drs. Leonard van den Houten studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht en is momenteel als docent werkzaam aan deze Universiteit.



## Karel de Grote en Aken

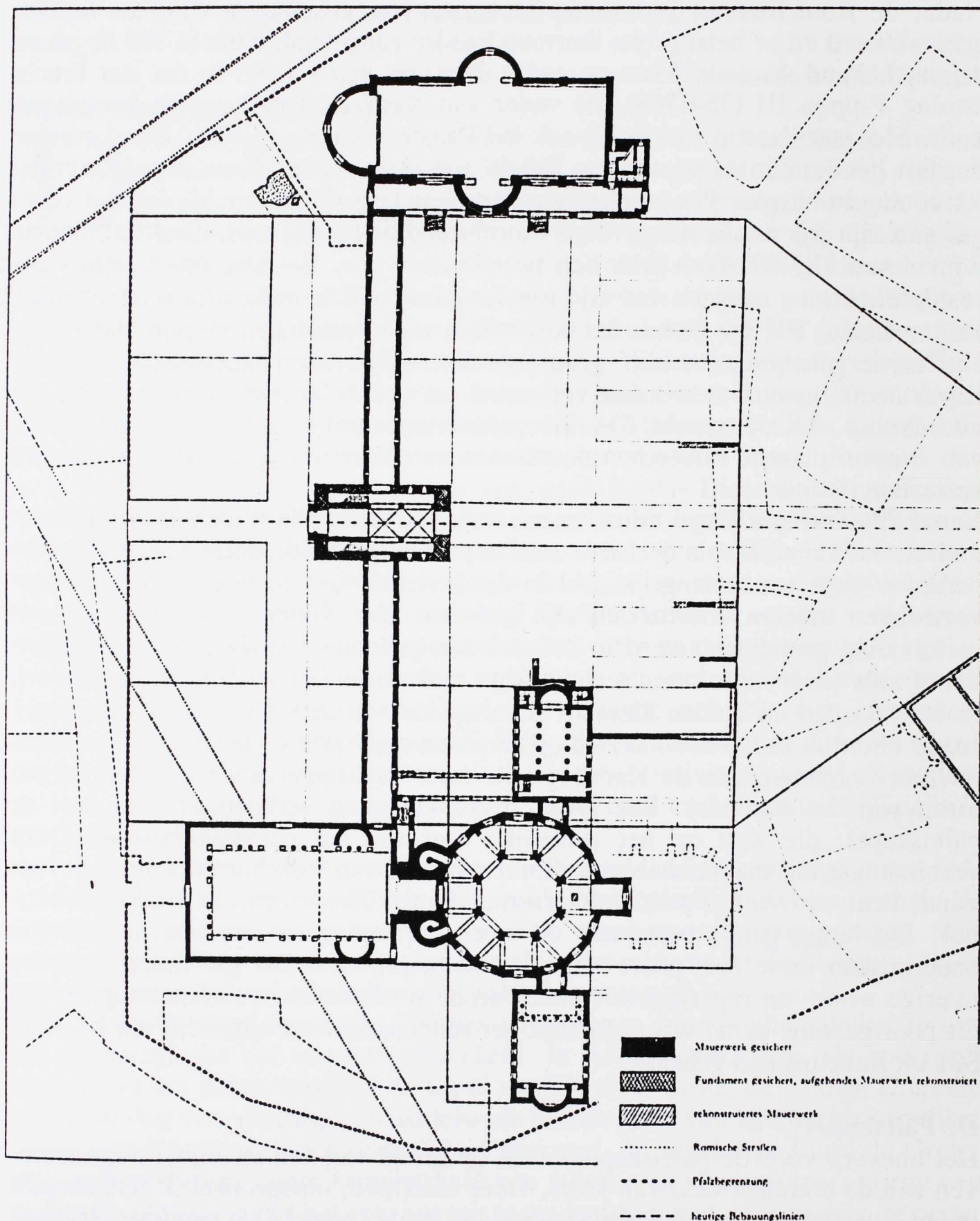
Nadat de Romeinen er gedurende de eerste vier eeuwen na Christus hadden gebivakkeerd en er belangrijke thermen hadden aangelegd, duikt in 765 de plaats die nu bekend staat als Aken op onder de naam *Aquis Villa*. In dat jaar bracht koning Pippijn III (754-768), de vader van Karel de Grote, er de kerstdagen door. Het jaar daarop vierde hij ook het Paasfeest in *Aquis Villa*. Karel maakte er voor het eerst in de winter van 768-69 zijn opwachting, direct na zijn kroning tot koning in Noyon. Pas twintig jaar later, een periode waarin hij definief vorm gaf aan zijn rijk en diens gevolg voortdurend onderweg was, deed Karel in de winter van 788-89 Aken voor een tweede maal aan. Het idee om er zijn vaste residentie en het centrum van zijn pas veroverde rijk te maken, is waarschijnlijk toen ontstaan. Hiertoe diende het bescheiden onderkomen van Pippijn -dat gezien zijn eerdergenoemde verblijf gedurende de hoogfeesten ongetwijfeld ook een kapel heeft omvat- te worden verbouwd tot een belangrijk paleiscomplex als uitdrukking van zijn macht. De door opgravingen aangetoonde bouw uit de tijd van Pippijn plaatste bovendien de plannen van Karel op diezelfde plaats in een bestaande traditie.

Vanaf 794 verbleef Karel min of meer vast, voor zover de situatie in zijn rijk dat toeliet, in Aken. Het is derhalve zeer aannemelijk dat de bouw van het paleiscomplex voor een belangrijk deel in dat jaar voltooid is; woon- en regeringsvertrekken moeten voorhanden zijn geweest. Het complex, uitgelegd op een rechthoekig grondplan, werd in het noorden gedomineerd door een koninklijke hal of aula (*aula regia*): een rechthoekige zaal met in het westen een hoofdapsis, in het noorden en zuiden kleinere nevenapsiden en in het oosten een aangrenzende toren; deze hal bevond zich op de plaats waar zich nu het gotische stadhuis bevindt (restanten van de Karolingische toren zijn opgenomen in de oostelijke toren van het stadhuis). Een lange overdekte gang verbond de aula met de paleiskapel, die zich op het zuidelijke deel van het complex bevond. Deze verbindingsgang maakte het voor Karel mogelijk om, beschermd tegen weer en wind, heen en weer te pendelen tussen de koninklijke verblijven en de paleiskapel. De lange gang, bestaande uit twee verdiepingen, werd in het midden onderbroken door een poort- annex gerechtsgebouw. Dit gaf toegang tot de overige woon- en regeringsvertrekken en de werkplaatsen van het complex. Bij dit poortgebouw stond waarschijnlijk het ruitersstandbeeld opgesteld dat Karel in 801 uit Ravenna had gehaald.

## De Paltskapel

Het ontwerp voor de paleiskapel wordt op grond van een inscriptie toegeschreven aan de architect Odo van Metz. Deze inscriptie, oorspronkelijk aangebracht in het benedendeel van de kapel, vermeldde dat '*egregius Odo magister, Metensi fatus in urbe quiescit*'<sup>1</sup> de bouw heeft uitgevoerd. Ongetwijfeld echter zullen geleerden aan het hof van Karel, die uitstekend op de hoogte waren van de toenmalige bouwkunst in Constantinopel, Rome en Noord-Italië, een stem hebben gehad in het ontwerp; met name de eerdergenoemde Einhard wordt een leidende rol toegedicht op het gebied van architectuur en beeldende kunst aan het



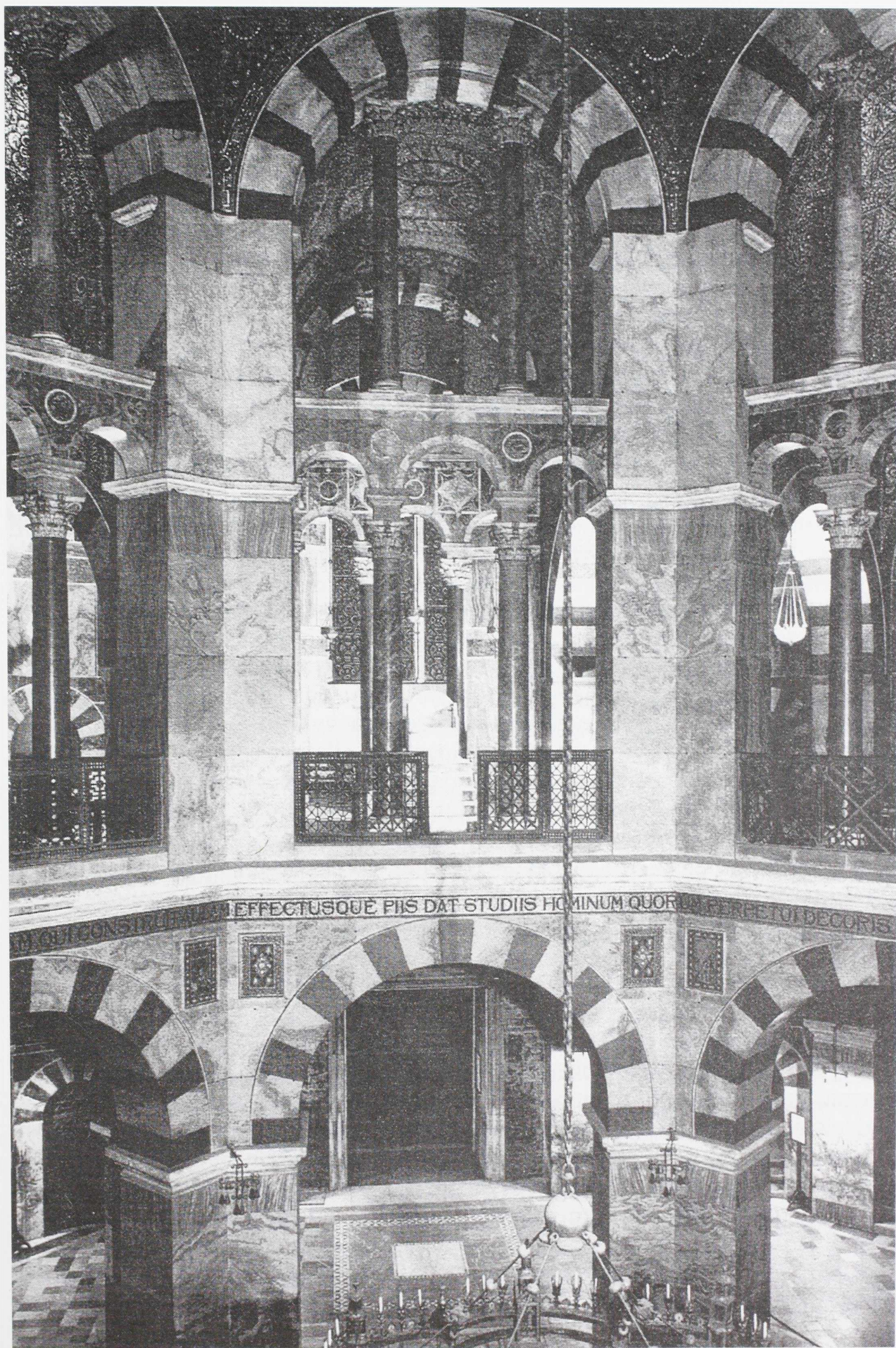


Plattegrond van het paleiscomplex te Aken, met in het zuiden de Paltskapel

Afbeelding rechts:

Interieur van de centrale binnenruimte, naar het westen; op de galerij is de troon van Karel zichtbaar.







sius tussen 525-532. De belangrijkste bouwwerkzaamheden, die voor een belangrijk deel gefinancierd werden door de bankier Julianus Argentarius, vonden plaats onder aartsbisschop Victor (538-545). De wijding van de kerk geschiedde in 547 onder aartsbisschop Maximianus. De bouw van de kerk vond derhalve grotendeels plaats na de inname van Ravenna door de Byzantijnen in 539, hetgeen voor een belangrijk deel het Byzantijnse uiterlijk ervan verklaart. De kerk kenmerkt zich door een achthoekig centraal grondplan, waarbij de centrale ruimte wordt bekroond door een koepel, die rust op acht zware pijlers. De acht zijden van de centrale ruimte worden doorbroken door hoge halfronde nissen (*exedrae*), die tot aan de lichtbeuk reiken. De nissen zijn middels zuilenstellingen met rondbogen in tweeën gedeeld, waarbij de onderste zuilen op de grond rusten. Rondom de centrale ruimte bevindt zich een omgang, die eveneens achthoekig is. Aan de oostzijde ligt de koorpartij, die uit één enkele ruimte bestaat. De westbouw is onder een schuine hoek -en derhalve asymmetrisch- ten opzichte van de centraalbouw geplaatst.

Uit deze korte beschrijving van de -in het kader van dit artikel- essentiële en kenmerkende elementen van de San Vitale blijkt dat er gelijkenis met de Paltskapel van Karel bestaat inzake het grondplan; beide kerken bezitten een, door een koepel bekroonde, achthoekige centrale ruimte. Ook de geleiding van de rondbogen op de hoofdverdieping van de Paltskapel en die van de nissen in de San Vitale vertoont grote overeenkomsten. Er zijn echter ook belangrijke verschillen te constateren. Daar waar de centrale binnenruimte in Aken wordt omgeven door een zestienhoekige omgang, daar bevindt zich in Ravenna een achthoekige omgang. De onhandige en merkwaardige plaatsing van de zuilen op het niveau van de galerijen in Aken is niet gehanteerd in Ravenna, waar de zuilen een keurige arcade schragen. De centrale ruimte in Aken kent een sokkelachtige, door rondbogen en zware pijlers bepaalde benedenverdieping, die in Ravenna ontbreekt. De zijden van de centrale ruimte in de San Vitale worden door hoge nissen doorbroken, waardoor een meer plastische conceptie ontstaat. Voorts bestaat het koor in Aken uit twee bouwlagen, terwijl het koor van de San Vitale uit slechts één enkele ruimte bestaat. Tenslotte wijkt ook de plaatsing van de ingangspartij in Aken in belangrijke mate af van die in Ravenna en ontbreken in Ravenna de -in Aken oorspronkelijk wel aanwezige- basilicale bijgebouwen. Ondanks de geconstateerde architectonische verschillen, die de overeenkomsten alleszins lijken te overtreffen, is ons tot op heden geen andere bouw bekend die zo dicht bij de Paltskapel in Aken staat dan de San Vitale. Bovendien zijn er belangrijke historische en ideologische omstandigheden die een relatie tussen Karel en Ravenna aannemelijk maken. Karel is, voor zover wij weten, twee maal in Ravenna geweest (waarbij, met het oog op de aanvang van de bouw in Aken, vooral zijn eerste bezoek van belang is), namelijk in 787 en 801; het is derhalve heel goed mogelijk dat hij de San Vitale met eigen ogen heeft gezien. Bovendien, zo blijkt uit een brief van paus Hadrianus I uit 786/87, kreeg Karel toestemming om '*mosivo atque marmores*'<sup>5</sup>, uit het paleis in Ravenna te halen ten behoeve van de bouw in Aken. Naast deze concrete contacten met Ravenna, kan Karel ook op meer ideologische gronden aansluiting hebben gezocht bij



zestienhoek en was rechthoekig van vorm. Het bestond uit twee verdiepingen, waarbij zich op elke verdieping een altaar bevond; het altaar op de begane grond was gewijd aan Maria, het altaar op de verdieping aan Christus Salvator. Ook de koorruimte op de verdieping opende zich via een identieke zuilenstelling naar de oostelijke galerij.

Oorspronkelijk bevond zich zowel ten noorden als ten zuiden van de centraal-bouw nog een basilicale aanbouw, die door zuilenrijen was onderverdeeld in drie beuken. Tevens lag voor het westwerk oorspronkelijk een atrium, omsloten door drie arcaden; de huidige bebouwing volgt grotendeels nog de omtrekken van deze voorhof.

De paleiskapel van Karel de Grote in Aken wordt van oudsher in de kunst- en architectuurgeschiedenis een uitzonderlijke positie toegekend. De belangrijkste reden hiervoor is de toepassing van een centraal grondplan, waarbij een gebouw wordt opgetrokken rond een centraal punt en derhalve een cirkelvormige of polygonale plattegrond kent. Dit grondplan wijkt in belangrijke mate af van het tot dan toe gebruikelijke basilicale grondplan, dat langwerpig is en bepaald wordt door een lengteas. Reeds Karels tijdgenoten beseften dat in Aken een uitzonderlijk en belangrijk bouwwerk was verrezen, getuige de talloze loftuitingen; Einhard spreekt van een '*basilicam plurimae pulchritudinis*'<sup>3</sup> en Karel zelf wordt meer dan eens vergeleken met de oudtestamentische koning Salomo, die de tempel bouwde. Dat het bouwwerk ook in latere perioden nog hogelijk gewaardeerd werd, blijkt uit de vele kerken en kapellen die rechtstreeks teruggaan op de Paltskapel in Aken. De keuze voor dit opmerkelijke en ongebruikelijke grondplan, tot dan voornamelijk voorbehouden aan kleinere doop- en grafkapellen, heeft onder kunsthistorici dan ook de vraag opgeroepen welke voorbeelden en achtergronden Karel en zijn adviseurs hiertoe hebben gebracht. Het onderzoek naar de mogelijke voorbeelden voor het ontwerp beheerste en beheerst nog steeds alle literatuur met betrekking tot de Dom van Aken, te meer daar het op grond van de huidige kennis van de middeleeuwse architectuurgeschiedenis zeer onwaarschijnlijk wordt geacht dat het ontwerp 'aus dem Nichts oder vermöge eines bloßen Machtwortes oder unvermittelt wie Athena aus dem Haupte des Zeus entsprungen sein könnte'.<sup>4</sup>

## Ravenna

In de lange geschiedenis van het onderzoek naar de mogelijke voorbeelden voor de Paltskapel zijn talloze bouwwerken aangehaald waarvan bepaalde elementen ook in Aken zijn terug te vinden; het mag duidelijk zijn dat de vele hypotheses zijn ingegeven door de omstandigheid dat ons geen bouwwerk bekend is -noch middels literaire bronnen, noch middels monumentale overblijfselen- dat in al zijn elementen en bijzonderheden als model voor de Paltskapel kan worden aangemerkt. Eén gebouw echter, hoe omstreden ook, doemt in deze hypotheses telkens weer op, ongetwijfeld ondermeer omdat het, evenals de Paltskapel zelf, uitzonderlijk goed bewaard is gebleven: de San Vitale in Ravenna.

De opdracht tot de bouw van de San Vitale is gegeven door aartsbisschop Eccle-



oostelijke apsis stond opgesteld? Het *chrysotriklinos* werd echter niet alleen voor wereldlijke, representatieve doeleinden gebruikt; er vonden ook religieuze processies en handelingen plaats, onder andere op Palmzondag. Bovendien gebruikte de keizer de ruimte voor persoonlijke devotie en gebed, daarin bijgestaan door de rijke mozaïekdecoratie, bestaande uit onder andere een tronende Christus (in de apsis), Maria en heiligen. Het is mijns inziens derhalve niet op voorhand uit te sluiten dat de troonzaal in het paleis te Constantinopel, een gebouw 'wenigstens halbkirchlichen Characters'<sup>6</sup>, een rol heeft gespeeld in het ontwerp van de Paltskapel. Wellicht kan in dit verband ook gewezen worden op het feit dat de Paltskapel zelf niet uitsluitend voor religieuze doeleinden werd gebruikt; in 813 kroonde Karel in de Paltskapel zelf zijn zoon Lodewijk tot mede-keizer.

Het is bovendien zeer waarschijnlijk dat men aan het hof van Karel de Grote bekend was met zowel de Sergios- en Bacchoskerk als met het *chrysotriklinos*. Ondanks het feit dat Karel zelf nooit in Constantinopel is geweest, waren er wel in ruime mate contacten met deze stad middels wederzijdse afgezanten en onderhandelaars, individuele hovelingen, reizigers en rondreizende kunstenaars; zij hebben ongetwijfeld, hetzij schriftelijk hetzij mondeling, verslag gedaan van de pracht en praal van deze stad. Bovendien stond de Sergios- en Bacchoskerk ter beschikking van de in de stad aanwezige westerse geestelijkheid ter viering van de mis.

### Tenslotte

Het uitzonderlijke en ongebruikelijke ontwerp van de Paltskapel in Aken heeft voortdurend de vraag naar de herkomst en oorsprong ervan opgeroepen. Ofschoon in de jongere literatuur steeds meer aandacht komt voor de typische *Eigenart* ('*propria dispositione*'<sup>7</sup>) en de wezenlijk nieuwe elementen van het gebouw, kan mijns inziens de relatie met Ravenna en Constantinopel nooit en te nimmer verloochend worden. Karel en zijn adviseurs zullen bij hun plannen voor het paleiscomplex (ook dat vertoont overeenkomsten met Byzantijnse residenties) en de Paltskapel in Aken hebben uitgezien naar architectonische modellen die de bestaande Longobardische en Frankische voorbeelden in pracht en praal overtroffen. Die modellen nu troffen zij bij uitstek aan in Ravenna en Constantinopel, steden die bovendien verbonden waren met de illustere voorgangers van Karel, met wie hij zich zo graag wilde identificeren. De San Vitale, de Sergios- en Bacchoskerk en het *chrysotriklinos* zijn mogelijk alle drie inspiratiebron geweest bij het ontwerp van de Paltskapel, waarbij de San Vitale wellicht, gezien zijn grotere bereikbaarheid en Byzantijnse uiterlijk, een hoofdrol heeft gespeeld als bemiddelaar voor de beide bouwwerken in Constantinopel. ■



## NOTEN:

1. Kaemmerer, 10.
2. Aldus Widukind van Corvey in zijn *Res gestae Saxonicae*, ca. 967. Schöne, 131.
3. Kaemmerer, 6.
4. Boeckelmann, 4.
5. Kaemmerer, 4.
6. Fichtenau, 11.
7. Aldus Notker Balbulus in zijn *Gesta Karoli* (na 883) over de aanleg van de Paltskapel. Boeckelmann, 14.

## LITERATUUR:

- GÜNTHER BANDMANN, 'Die Vorbilder der Aachener Pfalzkapelle', in: *Karl der Große, Lebenswerk und Nachleben*, Bd. III, ed. W. Braunsfels en H. Schnitzler, (Düsseldorf 1965), pp. 424-462.
- WALTER BOECKELMANN, 'Von den Ursprüngen der Aachener Pfalzkapelle', in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 19 (1957), pp. 9-38.
- HEINRICH FICHTEAU, 'Byzanz und die Pfalz zu Aachen', in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 59 (1951), pp. 1-54.
- ERNST GÜNTHER GRIMME, *Der Dom zu Aachen: Architektur und Ausstattung*, (Aachen 1994).
- WALTER KAEMMERER, *Quellentexte zur Aachener Geschichte*, Heft 2: *Vor- und Frühzeit*, (Aachen 1960).
- WOLFGANG SCHÖNE, 'Die künstlerische und liturgische Gestalt der Pfalzkapelle Karls des Grossen in Aachen', in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 15 (1961), pp. 97-148.

De afbeeldingen zijn afkomstig uit:

ERNST GÜNTHER GRIMME, *Der Dom zu Aachen: Architektur und Ausstattung*, (Aachen 1994).



**I**n 1996 was ik een paar dagen op herfstvakantie in Oxford. Daar is, wist ik, een schitterende muziekwinkel, met een grote collectie boeken en bladmuziek: Blackwell's in Holywell Street, waar je uren kunt grasduinen. Inmiddels was er ook een kleine CD-afdeling, en daar vond ik een enigszins merkwaardige opname, getiteld *Vox de nube*, stem uit de wolk, gezongen door Ieren, een zangeres en benedictijner monniken. Het begon met een Magnificat, en het klonk als een mengsel van gregoriaanse psalmtonen, met ritmes ontleend aan de Ierse volksmuziek. Wat was dit? Wel een opname om van te genieten, de vreugde spatte eraf. Er stond nog veel meer moois op de CD, o.a. gezangen uit de Oosterse ritus en muziek van een mij totaal onbekende Zwitserse mysticus, heel gevarieerd maar toch een eenheid, dus ik nam hem mee naar huis.

Maar wat was dat voor Magnificat?

Maanden later had ik het *Graduale Simplex* voor mij, op zoek naar geschikt materiaal voor beginnende scholazangers. Het lag open bij de Mis van het Hoogfeest van Pasen, waarin twee gezangen met een ongebruikelijke muzikale vorm voorkomen, volgens Agustoni<sup>2</sup> van Gallicaanse oorsprong. Ik zocht een Paaslied en zong dus de Mis door.

Maar wat was dat toch voor een psalmtoon, die was ik eerder tegengekomen ... en het kwartje viel, het was de toon van het Magnificat van mijn vakantieherinnering.

In het voorjaar was ik in Watou op het Gregoriaans festival, wij zongen de Vespers. Het was nu feest der herkenning: frater Pouderoyen had deze psalmtoon gekozen voor de psalmodie. Mijn interesse was definitief gewekt, ik wilde meer weten.

## Wat is Gallicaans?

Agustoni zegt in zijn bespreking van het *Graduale Simplex*<sup>3</sup> dat men voor enkele gezangen teruggerepen heeft op de oudere tradities: de Mis voor Kerstmis bevat gezangen uit het Ambrosiaans, de Mis van Pasen uit het Gallicaans. Maar hij geeft geen verwijzing naar literatuur om zijn opmerking kracht bij te zetten.

Ik zocht dus mijn toevlucht in de leerboeken.<sup>4</sup> Daar staat dat het Gallicaans, net als het Ambrosiaans, het Mozarabisch en het Beneventaans, een van de zogenaamde lokale tradities is, namelijk de voorganger van het Gregoriaans in het Karolingische rijk, waar het op bevel van Pepijn de Korte en zijn zoon Karel de Grote vervangen werd door het gezang van Rome. De melodieën van het Gallicaans zijn dus niet genoteerd, want Karel leefde rond 800 en muzieknotatie werd pas rond 900 op grote schaal gebruikt. Hoe kun je dan iets van die muziek afweten? Het Ambrosiaans wordt nu nog in Milaan gezongen, van het Mozarabisch zijn neumen overgeleverd, maar van het Gallicaans is er alleen maar tekst. Kún je dan wel iets van de muziek te weten komen?

Ik heb niet op alle vragen antwoorden kunnen vinden.



## Invloeden

Een van de problemen is dat het huidige Frankrijk, waar we het Gallicaans moeten zoeken, een groot gebied is. Tegenwoordig rossen we over de Route du Soleil binnen 24 uur van Nederland naar de Provence, maar we praten hier over het begin van de achtste eeuw. De toenmalige bevolking bestond uit een aantal min of meer zelfstandige stammen, verenigd in het Merovingisch koninkrijk.

In 497 of 498 had Clovis het Christendom aanvaard nadat hij de Alemannen verslagen had, maar wie had hem van Christus verteld, en hoe verbreidde het Christendom zich daarna?

Karel Martel houdt in 723 de uit Spanje oprukkende Moren tegen, een getuigenis van politieke eenheid, maar hoe groot was de culturele eenheid?

In het Zuiden, aan de Middellandse zee, was multi-nationaal verkeer over zee, ook uit Byzantium, in het Noordwesten kwamen Ierse monniken, in het Zuidwesten zaten nog Visigoten klem tussen de Franken en de Moren. We moeten aannemen dat de culturele verschillen tussen de diverse uithoeken van het Merovingische rijk groot geweest kunnen zijn.

Monniken zongen de liturgie, maar hoeveel en wat voor contacten waren er tussen de kloosters? Hoe eenvormig was 'de' Gallicaanse liturgie? Hoe en wat zong men? Was er zo iets als een 'men'?

## De Gallicaanse liturgie

Er zijn enkele oude Gallicaanse liturgische boeken bewaard. Het zijn sacramentaria (die de Misgebeden bevatten), missalen en lezingenboeken. Gezangenboeken zijn niet bewaard, zo die al bestaan hebben. Verder schreef Gregorius van Tours (voor 600) in zijn Geschiedenis van de Franken ook over de eredienst, er zijn levensbeschrijvingen van heiligen, kloosterregels, en er is een aantal brieven van iemand die Pseudo-Germanus genoemd wordt en die waarschijnlijk in de achtste eeuw in Bourgondië leefde. Uit al deze documenten blijkt dat de Gallicaanse Misliturgie niet eenvormig was, maar dat ieder diocees zijn eigen gebruiken had, zij het op een gemeenschappelijk stramien.

Dat stramien is anders dan het Romeinse. Het is deels tweetalig: Grieks en Latijn. Ik geef hier de beschrijving van de Woorddienst in Bourgondië zoals Pseudo-Germanus die volgens Huglo<sup>5</sup> geeft.

De dienst begon met een *Antiphona ad praelegendum* (wie zongen die?). Daarna riep de diaken op tot stilte, en volgde een gebed (Collecta).

Vóór de lezingen werden ook gezongen:

het *Trisagion*, Aius (van het Grieks Agios), ingezet door de bisschop en overgenomen door de zangers, in het Grieks en het Latijn. Ik denk dan ogenblikkelijk aan de Goede Vrijdag-liturgie, waarin het Aius eveneens voorkomt. Het Aius schijnt pas vanaf de elfde eeuw in Rome bekend te zijn, het is daar dus jonger dan in Frankrijk, en kan dus teruggaan op de oude Gallicaanse praktijk. Geldt dit ook voor de melodie die wij nu nog zingen?

Drie jongens zingen vervolgens eenstemmig *Kyrie eleison*, betekent dit dat er ook meerstemmig, natuurlijk in oktaven, maar misschien ook in andere samenklanken, gezongen kon worden?

Dan volgt de Prophetia, ofwel het *Canticum Zachariae* (Luc 1, 68-79), ingezet



door de priester. (In de Vastentijd wordt dit vervangen door een antifoon, *Sanctus Deus archangelorum*.) Dit wordt gevolgd door een gebed.

Dan volgen de lezingen en hun omlijstende gezangen:

een lezing uit het Oude Testament, gevolgd door het Lied van de drie jongelingen (Dan 3, 52 ff),

een lezing 'ex Apostolo', d.w.z. uit de Handelingen, uit de Brieven, de Apocalyps of zelfs uit Heiligenlevens. Hierop volgde een responsorium, gezongen door de jongens.<sup>6</sup>

Vóór de lezing uit het Evangelie, terwijl de diaken richting ambo gaat, wordt een *Antiphona ante Evangelium* gezongen. Dan zingt de diaken het Evangelie, en erna volgt tijdens de terugtocht een *Sanctus*, in het Latijn gezongen door de clerus. Wie zijn dat, de priesters rond de bisschop, of de schola, of zijn die twee groepen identiek?

Dan wordt een preek van een Kerkvader voorgelezen. Op de preek volgen Preces, voorbeden, met een respons voor het volk. Daarna wordt de Catechumenen verzocht, de kerk te verlaten. Dit moet waarschijnlijk als een restant van een oudere praktijk worden gezien.

Ook de viering van de Eucharistie is anders dan in de Romeinse ritus, maar omwille van de beknoptheid verwijs ik voor een beschrijving naar het artikel van Huglo. Er wordt dus veel gezongen, kunnen we nog weten hoe?

### **De resten van het Gallicaans**

De uitgestrektheid van het Karolingische rijk had ook een voordeel. Karel was in staat, zijn wil op te leggen aan zijn onderdanen, en slaagde er in, één liturgie voor heel het rijk door te voeren, maar zijn opvolgers waren niet zo sterk. Bekende en beminde Gallicaanse gezangen konden een plaats vinden in liturgische 'neven-aktiviteiten' zoals processies en dergelijke, en dat des te makkelijker wanneer men verder van het centrum van de macht en Karel's autoriteit verwijderd was.

Sporen van het Gallicaans worden gezocht en misschien gevonden in Aquitanië, zuid-west Frankrijk, juist in de wat latere handschriften: de eerste manuscripten moeten de norm duidelijk maken, de latere kunnen misschien meer de werkelijke praktijk vastleggen. De gezangen worden dan opgeschreven in hun nieuwe functie, zonder te zeggen waar ze oorspronkelijk vandaan kwamen.

Hoe weet je nu wat tot het oorspronkelijk Gallicaans behoort en wat een latere Gregoriaanse compositie is?

### **Een proces van eliminatie**

Gallicaanse gezangen worden mogelijk gevonden in Aquitaanse handschriften vanaf de elfde eeuw. Om ze te identificeren moeten de gezangen in een handschrift een aantal 'zeven' passeren. De eerste zeef verwijdt die gezangen die tot het zogenaamde 'vieux fonds' behoren, want deze zijn Gregoriaans. De tweede zeef verwijdt de eigentijdse gezangen, voornamelijk geschreven voor nieuw-ingevoerde feestdagen, want deze zijn 'franco-romeins'.

Dan blijft over wat mogelijk tot het authentieke oude repertoire behoort. Hiervan moet de herkomst worden bepaald. Zijn er parallellen in het Ambrosiaans en



Mozarabisch, en welke versie is dan de oorspronkelijke? Er zijn criteria die tezamen of afzonderlijk gebruikt worden. Waarschijnlijk heeft een onderzoeker een zekere gevoeligheid nodig om daarbij tot juiste conclusies te komen. Het gaat om de liturgische functie, de tekst en de muziek.

### Gallicaanse teksten

Eigentijdse liturgische boeken laten zien dat de Gallicaanse liturgische gebeden duidelijk een ander karakter hebben dan de Romeinse. Ook nu nog zijn de gebeden in de H. Mis kort, eenvoudig en dogmatisch duidelijk, en worden ze opgedragen aan de Vader, door de Zoon, in eenheid met de Heilige Geest. In Gallië werden de liturgische gebeden ook dikwijls aan de Zoon gericht, Dominus Jesus, zijn ze wijldloper en vol beeldspraak.

Enkele van deze teksten zijn bewaard in de Latijnse liturgie. Het Te Deum en het Gloria zijn van Gallicaanse herkomst, en boven alles het Exultet van de Paaswake. We kennen deze teksten waarschijnlijk allemaal en weten hoe uitbundig ze zijn.

### Gallicaanse muziek

Hier blijft altijd een zekere mate van twijfel, omdat de muzieknotatie niet uit de tijd van ontstaan stamt. We zullen zonder nieuwe ontdekkingen van oude bronnen nooit weten in hoeverre de gezangen hebben blootgestaan aan het proces van 'fatsoenering', aanpassing aan de regels van de octoëchos.

Het gezang *Collegerunt* (GT 135) valt af: dit blijft hangen in de tweede zeef (zie boven). Frater Cees Pouderoyen vertelt een smakelijk verhaal over dit gezang, hoe het de stijl van de Romeinse zangers imiteert, zo niet persifleert. Dat kan alleen ná de introductie van het Romeins gebeurd zijn. Dit gezang moet dus van later tijd zijn, dat wil zeggen franco-romeins. Wel blijft het Offertorium *Elegerunt* (GT 634) staan.

Er is een waarschijnlijk Gallicaanse introitus voor de Missa Defunctorum, *Donet nobis requiem*, zie muziekvoorbeeld 1.

Het offertorium *Factus est repente*, niet te verwarren met de Communio op die tekst, is mogelijk Gallicaans. De identificatie van dit gezang is een mooi voorbeeld van detective-werk, zie muziekvoorbeeld 2.

Voorts wordt genoemd een antifoon met het incipit *Ave Rex noster*. In mijn oude Liber Usualis vind ik een antifoon met die tekst op blz. 589, een processiegezing voor Palmzondag, is dit de bedoelde melodie?

Huglo heeft het hymnarium van het Gallicaans Officie gereconstrueerd. Van één van de hymnen heeft Stäblein de muziek teruggevonden 'in een Italiaanse bron', zie muziekvoorbeeld 3.

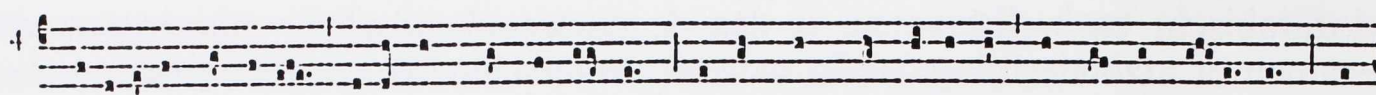
En zelfs wordt de psalmtoon genoemd waarmee dit artikel begon, muziekvoorbeeld 4.

### Muziekvoorbeelden

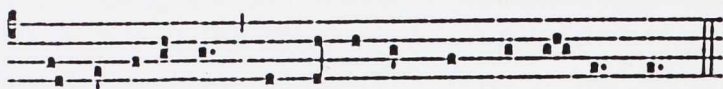
Voorbeeld 1: de Introitus *Donet nobis requiem*

De melodie is gevonden in het hs. Albi. Huglo verwijst naar de uitgave van C. Gay<sup>7</sup>, met als voorgestelde nieuwe tekst *Dona eis* in plaats van *Donet nobis*.





Dona e-is Domine \* réqui-em sempi-tér-nam, et imple splendó-ri-bus á-ni-mas e- ó-rum, et



os-sa e-o-rum requi-escant in lo-co sancto.

### Muziekvoorbeeld 1

Vertaling: Geef hen (Geve ons) Heer, de eeuwige rust, en vervul met luister hun zielen, en hun gebeente moge rusten in gewijde grond.

Dit gezang lijkt bewust gecomponeerd volgens een driedeling: de muziek van de eerste zin komt met kleine maar essentiële veranderingen, die door de tekst worden bepaald, terug in de derde zin. De finalis is mi, de la heeft in de tweede zin dominant-functie, 'dus' is de modus-aanduiding volgens de octoëchos een vierde modus. Toch is ook de sol belangrijk als secundaire structuurtoon. Het gezang is in feite gebouwd rond de noten la sol mi. Dit gezang staat dicht bij de pentatoniek.

De zetting is slank, bijna syllabisch. De tekst is zorgvuldig behandeld: de kleine frasering na *Domine* wordt gerealiseerd door de torculus op de finalis mi, terwijl in de slotzin bij de herhaling op hetzelfde punt in de melodie de spanning wordt opgevoerd door de sol, als voorbereiding voor de la, bij de tekst *ossa eorum requiescant*.

### Voorbeeld 2: het Offertorium *Factus est repente*

Dit gezang is geïdentificeerd door Dom Hesbert<sup>8</sup> in een staaltje geduldig muzikaal detectivewerk. De tekst van het gezang komt voor in het hs. Mont-Blandin, een van de zes uitgegeven in het Antifonale Sextuplex en daterend uit het achtste eeuwse Vlaanderen. Het gezang is een alternatief offertorium voor Pinksteren naast het 'officiële' gezang *Confirma hoc*. Hesbert heeft een melodie gevonden in de Beneventaanse traditie, en twijfelt er niet aan dat dit de originele melodie is, zonder dat hij het woord Gallicaans gebruikt. Zie de transcriptie in Bv VI 34 in muziekvoorbeeld 2

Dom Hesbert beschrijft dit stuk in de klassieke termen van de octoëchos. Hij brengt het onder in de achtste modus, maar het is een ontwikkelde vorm van die modus. In hoeverre is deze melodie beïnvloed door de theorie van later tijd?

Een volledige muzikale analyse zou te ver voeren, ik maak een paar opmerkingen. Het offertorium is veel meer versierd dan de antifoon van zojuist, maar het corpus laat misschien een zelfde soort structuur zien. Er zijn drie grote muzikale zinnen, waarbij de eerste en de laatste met dezelfde cadens eindigen.<sup>9</sup>

Het vers bestaat uit een aantal zinnen en zinsdelen die steeds op dezelfde manier in elkaar zitten. De aanhef van iedere regel is de stijgende kwart sol do, ofwel als pes, ofwel op een of andere manier ingevuld. De dominant is re, maar de melodie blijft daar niet op of om hangen: zij omspeelt de re en daalt daarin zelfs



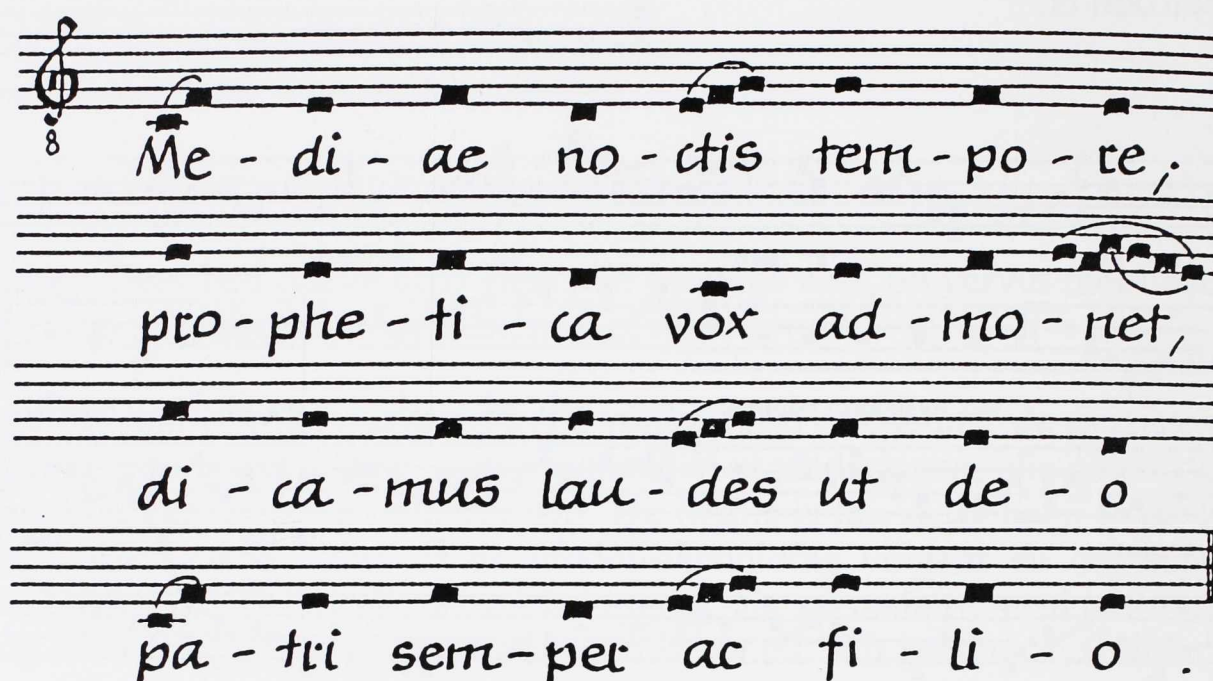
steeds tot de la. De cadens van iedere regel heeft telkens dezelfde torculus-figuur. De regels verschillen steeds in lengte en daardoor in de manier waarop het basispatroon wordt ingevuld. De componist is inventief geweest in zijn variatietechniek: geen twee regels zijn hetzelfde, terwijl er toch duidelijk een grondpatroon is.

Fa-ctus est re-pen-te de coe-lo  
so-nus tamquam adve-ni-en-tis spi-ri-tus ve-he-mentis,  
et re-ple-do-mum u-bi e-rant se-den-tes, al-le-lu-ia. V. Et ap-pa-ru-e-runt: A-posto-li  
dis-per-ti-tae lin-guae tam-quam i-gnis, se-dit-que su-pra sin-  
gu-los e-o-rum; et re-ple-ti sunt  
o-mnes Spi-ri-tu San-cto, et coe-pe-runt lo-qui ma-gna-li-a De-i. Al-le-lu-ia.

Muziekvoorbeeld 2



dominica tertia et quarta in quadrag.  
ad noct.



Muziekvoorbeeld 3

Vertaling:

Midden in de nacht spoort de stem van de profeet ons aan. Laten wij de lof zingen voor God de Vader voor altijd en de Zoon.

Deze hymne heeft ongetwijfeld meer coupletten: het woord *ut* zou eigenlijk aan het begin van een nieuwe zin moeten staan die in het tweede couplet wordt voortgezet.

De melodie staat eigenlijk niet in een modus. De finalis is mi, maar de la is niet sterk aanwezig, dus is het geen vierde modus. Een derde modus is het zeker niet, want de si is helemaal afwezig. Omdat de eerste en laatste zin met sol fa mi eindigen zou je van een terts-deuterus kunnen spreken, maar dat blijft toch vanuit een theoretisch dwangbuis gedacht. Al zingend vind ik dat het gezang eigenlijk gebouwd is rond het interval fa mi, dat ik steeds bijna met tederheid wil zingen.

Voorbeeld 4: Alleluia-psalmodie

Misschien was de eerste vorm van responsoriale psalm de alleluia-psalm, met als respons 'Alleluia!' Dit is gedocumenteerd <sup>10</sup> vanaf de zesde eeuw voor de Laudens van feestdagen. Dit gebeurde op een schema van drie verzen, met een enkel, een tweevoudig en een drievoudig alleluia als respons. Uiteraard wordt ook in de Paastijd met name psalm 113, *In exitu*, als Alleluiapsalm gezongen.

Een toon voor de alleluiapsalm vinden we bij Huglo, hij verwijst naar handschriften uit Rouaan en de Anglo-Normandische traditie.





#### Muziekvoorbeeld 4

We zien dat de eerste twee verzen een andere 'toon' en een andere respons hebben dan het derde vers. Bovendien heeft steeds de voorzin een andere reciteertoon dan de nazin. Het is een theoretisch ingewikkeld geheel, terwijl het om te zingen niet zo lastig is en veel voldoening geeft. We zien alle kenmerken van de Gallicaanse psalmodie: de voorliefde voor meerdere tenores, een zekere dramatiek in de verklanking, de verschillende alleluia-refreinen met meer dan een alleluia.

Mijn vertrekpunt voor dit artikel was die CD uit Ierland met dat Magnificat en die psalmtoon. Zo is de cirkel nu rond. Deze toon heeft eeuwen begraven gelegen in de bibliotheken van Normandier en Engeland, maar is herrezen door de geduldige arbeid van monniken. Wat wacht er nog op herontdekking? ■

#### NOTEN:

1. Dit artikel is ontleend aan: HUGLO, M.: "Gallican rite, music of the", in: *The New Grove*, ed. Stanley Sadie, en van de zelfde auteur: "Altgallikanische Liturgie", in: *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, ed. K.G. Fellerer (Kassel 1972), en de literatuurverwijzingen in deze artikelen.
2. AGUSTONI, L.: "Gregorianischer Choral", in: H. Musch, *Musik im Gottesdienst*. (Regensburg 1983), blz. 245.
3. zie noot 1.
4. zie bijvoorbeeld red. Siem Groot: *De lof Gods geef ik stem* (Baarn 1993), blz. 49.
5. zie noot 1.
6. Dit is al een latere praktijk, Gregorius van Tours geeft hier volgens Huglo een Psalmus Responsorius, te zingen door de Diaken, met een respons voor het volk.
7. GAY, C.: *Etudes Grégoriennes 2* (1957) blz 128.
8. HESBERT, DOM R.-J.: "Un antique offertoire de la Pentecôte: Factus est repente", in: *Organicae voces*, Festschrift J. Smits van Waesberghe (Amsterdam 1963) blz. 59.
9. Dit is een vorm die je ook in een aantal Introitussen vindt. Nu zijn de introitussen gecomponeerd in een betrekkelijk korte periode rond het jaar 600. Het is jammer dat we alleen dit offertorium hebben om te vergelijken, we mogen geen conclusie trekken.
10. zie OURY, G.: "Psalmum dicere cum alleluia", *Ephemērides liturgicae* 79 (1965) blz 97 - 108. Dit artikel gaat over alleluia-psalmodie, maar er staat geen noot muziek in!



# MUZIEK ALS HARMONIE-IDEE: OVER HAAR SAMENHANG MET HET NUMINEUZE VOLGENS DE OVERLEVERING VAN BOËTHIUS (480-525)

Jolanda Kwast\*\*

*Dit artikel over de laat-romeinse schrijver Boëthius die met zijn geschriften over muziek zo dienstbaar zou gaan worden aan de Middeleeuwen, vormt de eerste van een reeks van vier artikelen. In de reeks wordt vanuit het verloop van de geschiedenis gekeken naar het gregoriaans en naar onderwerpen die daaraan verwant zijn.*

*Wanneer de hele serie gepubliceerd is, ontdekt men hoe complex het begrip 'musica' eigenlijk is. De dialoog tussen theorie en praktijk, tussen de 'ars musica' en het 'incantare' (bezingen én bezweren) doemt steeds opnieuw op.*

*Boëthius' studie De institutione musica, waarin de grieks-antieke muziektheorie en zijn benamingen samengevat wordt in het Latijn, is veelvuldig geraadpleegd binnen de scriptoria waar men het gregoriaans tijdens de Karolingische renaissance (zie het tweede artikel) trachtte te analyseren en op schrift te stellen. Maar hoe moeilijk het was om de verbinding te leggen tussen het grieks-antieke toonstelsel zoals Boëthius dat beschrijft en het in modi ingedeelde tonale verloop binnen het gregoriaans blijkt bijvoorbeeld uit de elfde eeuwse brief van Guido van Arezzo, De ignoto cantu, waarin hij over Boëthius' De institutione musica opmerkt: "... cuius liber non cantoribus sed solis philosophis utilis est / ... wiens boek niet voor zangers maar alleen voor filosofen te gebruiken is".<sup>1</sup>*

**O**p 21 oktober van 1996 vond er in de Onze Lieve Vrouwe Abdij van de Benedictinessen in Oosterhout een studiedag plaats van de Gregoriaanse Academie. Fred Schneyderberg sprak over 'de onderlaag van de modaliteiten'. In de toegezonden stof vooraf staat: "Op de muziektheorie van de Middeleeuwen heeft Boëthius een zeer grote invloed gehad. Als Pythagoreeër verwierp hij een groot aantal elementen uit de antieke Griekse theorie... Ook het denken over muziek heeft in de Middeleeuwen invloed ondergaan van de griekse filosofie, zoals door Boëthius doorgegeven. In principe heeft de theorie niets van doen met de muzikale praktijk".<sup>2</sup>

Dit citaat in samenhang met de titel 'Muziek als harmonie-idee: over haar samenhang met het numineuze volgens de overlevering van Boëthius' zal waarschijnlijk niet zonder meer te begrijpen zijn.

'Muziek als harmonie-idee': heeft muziek dan te maken met denken? of 'over

---

\*\* Drs. Jolanda Kwast is theologe en musicologe. Zij legt zich toe op onderzoek naar Middeleeuwse manuscripten die zijn opgebouwd uit muziek en religieuze teksten. Op deze wijze probeert zij de muziek als interpreterende bron van het woord te verbinden aan de exegetische methoden zoals deze zich hebben ontwikkeld binnen de theologische wetenschap.

Als bestuurslid is zij verbonden aan de Stichting Amici Cantus Gregoriani en aan de Stichting Hildegard von Bingen.



haar samenhang met het numineuze': waarom staat hier niet 'het Goddelijke', of 'God', zoals dit spreekt uit de teksten die ons zijn overgeleverd door middel van het gregoriaans? Of 'als Pythagoreër' verwierp hij een groot aantal elementen uit de antieke Griekse theorie: was het dan zo dat Boëthius ook zelf een standpunt innam ten opzichte van de door hem vertaalde stof en dit standpunt binnen de vertaling opnam? En hoe zit het met die antieke Griekse theorie: had de ontwikkeling daarvan dan niet geleid tot één congruent systeem? En tot slot: 'in principe heeft de theorie niets van doen met de muzikale praktijk': maar over welke muzikale praktijk gaat het dan, die van de Middeleeuwen zoals deze klonk binnen kerken en kloosters of die van de antieke Oudheid waar goden en godinnen in tempels en bij orakels werden aangeroept?

Met de inhoud van dit artikel begeven we ons vele eeuwen terug naar een tijd waarin begrippen als geloof en muziek ons voor een moeilijke opgave stellen, namelijk die van het zo onbevengbaar mogelijk kijken naar begrippen als 'Christelijk geloof' en 'gregoriaans' die, hoezeer hun waarde een eeuwigheidsgehalte draagt, in hun vormgeving onderhevig zijn aan de loop van de geschiedenis.

Zelfs bij Boëthius is er sprake van een groot verschil tussen zijn religieuze muziekbeoefening, ontleend aan teksten uit de Oudheid, en die van de klanken van het gregoriaans dat weliswaar ook uit archaïsche brokstukken bestaat maar deze laat uitkristalliseren tot een kenmerkende zang van de christelijke kerk in West-Europa.

Was Boëthius eigenlijk wel een christen, is een veel gestelde vraag rondom hem en zijn geschriften. En deze vraag is niet met een eenvoudig ja of nee te beantwoorden. Boëthius' godsbeeld kennen wij immers alleen op grond van zijn geschriften en hieruit spreekt een complex beeld van het hogere, het goddelijke, het numineuze dat stoelt op elementen uit de Oudheid en uit het vroege Christendom.

De tijd waarin hij leefde en werkte, eind vijfde eeuw, begin zesde eeuw na Christus is een tijd waarin verschillende lijnen zich bij elkaar voegen tot een vorm van syncretisme. Immers, hoewel de religieuze openbaring of de goddelijke inspiratie door een schrijver of zanger als uniek wordt ervaren, blijkt deze, naast geheel nieuwe elementen, ook vaak al bestaande elementen uit de eigen of een aangrenzende cultuur te bevatten. Dit alles komt bij elkaar om zich vervolgens weer te ontplooien.

Zo bestudeert Boëthius nog de griekse geschriften uit een vroeger tijd en andere samenleving terwijl de liturgische gezangen van de christelijke ritus zich ontwikkelen. En toch komen deze lijnen bij elkaar, want ten tijde van de notatie van het gregoriaans zal men Boëthius veelvuldig raadplegen.

### **De samenhang tussen muziek en het numineuze**

In de Oudheid ging men er vanuit dat er een samenhang aanwezig was tussen muziek en het numineuze. Muziek was een kunst van godinnen -de muzen- en daarom kon juist muziek, als komend uit die hoge sfeer, gebruikt worden om de goden vanaf de aarde aan te roepen. Vanwege deze belangrijke functie werd er aan de vorm van musiceren dan ook veel aandacht besteed.



De Grieken verbonden bewust gekozen instrumenten en liederen aan de riten rond één van hun goden. De hierdoor opgeroepen stemming paste bij het karakter van een bepaalde god. Dionysos, de god van de wijn, werd ervaren als een god van vervoering. Daarom werd tijdens de Dionysos-verering de aulos bespeeld vanwege het extatische karakter van de klank van dit blaasinstrument. Tijdens de cultus rond Apollo, de god van het licht en van de dichtkunst, klonk echter het rustgevendende snarenspeel van de lyra.<sup>3</sup>

In de vroeg-christelijke literatuur is terug te vinden hoe ook de kerkvaders hebben nagedacht over de klinkende muziek in de liturgische viering. Zij vroegen zich zelfs af of er wel instrumenten gebruikt mochten worden. Zij waren in het algemeen zeer terughoudend in hun aanbevelingen. De instrumentale muziek zou door haar esthetiek de mens immers kunnen afleiden van de inhoud van het goddelijke woord. Maar over de zang, wanneer deze de tekst centraal bleef stellen, oordeelden zij positiever: deze, zo hadden zij ervaren, bracht hen tot God.<sup>4</sup>

In de Griekse Oudheid kreeg ook de toonsoort aandacht. Rond 400 voor Christus werd de dorische toonsoort gekarakteriseerd als rustgevend; de phrygische toonsoort daarentegen klonk opzweepend en was wel te gebruiken binnen de Dionysoscultus; de lydische toonsoort werd ervaren als smartelijk en de mixolydische als hartstochtelijk<sup>5</sup>. Het is interessant om hiernaast de tekst te plaatsen uit de abdij van Solesmes, toegevoegd aan hun video over Le chant grégorien, La Parole qui chante (waarbij men echter wel dient te bedenken dat aanduidingen als *dorisch* in de Oudheid een andere betekenis hadden dan in de Middeleeuwen): "Au moyen âge, l'ensemble des mélodies grégoriennes a été classé en huit catégories officielles, en fonction de la note finale de chaque pièce et de son ambitus, plus ou moins étendu vers le haut. Chaque mode était alors considéré comme l'expression d'un climat affectif ou moral particulier: 1. gravis; 2. tristis; 3. mysticus; 4. harmonicus; 5. laetus; 6. devotus; 7. angelicus; 8. perfectus".<sup>6</sup>

### Het ontstaan van de geschriften *De institutione musica* en *De consolatione philosophiae*

Te midden van de vroege ontwikkeling van het gregoriaans<sup>7</sup> was Boëthius in Rome op een andere manier bezig met de beoefening van muziek. Zijn aandacht ging in de eerste plaats niet uit naar de gezongen liturgie van de christelijke kerk, maar naar de grieks-antieke beschouwingen over muziek, in boeken overgeleverd, waarin eveneens een religieus aspect aanwezig is. Steeds minder mensen beheersten het Grieks. En des te belangrijker werd het dat de enkele geleerden die dit nog wel konden het gedachtengoed uit de grieks-antieke Oudheid probeerden vast te houden door in het Latijn soortgelijke geschriften te gaan schrijven.

*De institutione musica* is ontstaan tussen 500 en 507<sup>8</sup> in Rome. Als was hij er zelf bij geweest opent hij het boek met een beschrijving van allerlei muziektherapeutische ervaringen die tot op de dag van vandaag lijken te werken. Zo gebruikten de Pythagoreeërs bepaalde toonsoorten ter voorbereiding op hun slaap en



andere bij het ontwaken. Met haar klanken en ritme kon de ordening van muziek 'samenklinken' met de ordening van de geest en het lichaam van de mens. En vanuit hun opvatting dat het heelal altijd zoemend is kan het herstel van ziekte en/of psychische onevenwichtigheid onder een bepaalde stand van hemellichamen ook gerekend worden tot een vorm van muziektherapie.

Binnen *De institutione musica* zijn hiermee twee historische lagen aanwezig: die van de grieks-antieke Oudheid en die van de zesde eeuw na Christus in de kring van de romeinse adel waartoe Boëthius behoorde.

Bijna twintig jaar later is het geschrift *De consolatione philosophiae* ontstaan. Het lijkt erop dat deze filosofische beschouwing helemaal geschreven is vanuit de machteloze positie van Boëthius waarin hij aan het eind van zijn leven verkeerde. Hij zat gevangen en zou ter dood gebracht worden 'in agro Calventiano', een plaatsaanduiding die door historici verschillend wordt geïnterpreteerd. Ten grondslag aan dit lot, dat hij in gepersonifieerde vorm beschrijft als vrouw Fortuna, lag een vertrouwensbreuk tussen de senaat en koning Theodorich (493-526). *De consolatione philosophiae* ontrafelt Boëthius' gevoelsverwarring hierover. Filosofie en muziek, muziek als medicijn, muziek en dichtkunst: wellicht was hij al langere tijd bezig met deze studie en werden de woorden over het gekerkerd zijn hier later tussen gevoegd?

Het besef dat Boëthius nog de griekse geschriften kon bestuderen en dat hieruit zijn eigen werk is ontstaan vormt de basis voor de interpretatie van zijn geschriften. Er zijn nog griekse filosofen die in abstracties hun denken uiteenzetten over het numineuze en er zijn al concilies waarop dogma's geformuleerd worden rond de christologische vragen. De taalkundige begrippen met betrekking tot muziek en geloof staan lang niet vast in deze periode. Wat zij in het Grieks betekenen hoeven zij in het Latijn niet opnieuw te betekenen.

### ***De institutione musica: een studie over het muziekonderwijs***

In *De institutione musica* staan, de school van Pythagoras volgend, het getal en de verhouding van getallen centraal. Wat Pythagoras ontdekte en in getallen kon uitdrukken waren niet alleen de wetten van de hoorbare muziek, maar ook de wetten van de in principe onhoorbare muziek van het zoemend heelal. Het getal doet de muziek begrijpen en in het getal is de verklaring aanwezig van de samenhang tussen muziek en het numineuze. De legende over de vondst van Pythagoras, waarin dit allemaal te lezen valt, is in verschillende vormen overgeleverd. Boëthius ontleende zijn versie aan Nicomachus van Gerasa. Rond de eerste eeuw na Christus had ook Nicomachus zijn schriftelijke vorm van de Pythagoraslegende doorgegeven.<sup>9</sup>

De getallen 1, 2, 3 en 4 hebben een bijzondere betekenis: hun som is 10, het meest volmaakte getal en zij vormen samen de 'tetraktys', de viergroep. De goedklinkende, consonante intervallen corresponderen met de getallen 1, 2, 3 en 4. De tetraktys, die de geheimen van de muziek openbaart, openbaart hierin ook die van de gehele kosmos. Het begrip 'harmonie' is hierbij heel belangrijk. Muziek die berust op de getallen 1, 2, 3 en 4 kan ertoe bijdragen om een religieuze volmaaktheid te bereiken. Overal is muziek te vinden. Eigenlijk is alles



muziek: de kosmos in het groot en de kosmos in het klein. Op alle plaatsen in het universum waar de goddelijke harmonie bereikt wordt, is er sprake van muziek. Zij is harmonie-idee. Zo uitgebreid is dit begrip in de Oudheid.

Om het begrip muziek te kunnen hanteren, onderscheidt Boëthius drie trappen: *musica mundana*, *musica humana* en *musica instrumentalis*. Met *musica mundana* verwijst hij naar de harmonie van de kosmos. Vormen van *musica mundana* zijn de harmonie der sferen ofwel de muziek van de planeten rond de aarde, de harmonie van de vier elementen water, lucht, aarde en vuur en de harmonie van de vier jaargetijden. Het kunnen horen van de muziek van de planeten was, bij hoge uitzondering, aan Pythagoras gegeven. De tweede, lagere trap noemt Boëthius *musica humana*. Deze vorm van muziek verwijst naar de harmonie tussen geest en lichaam, naar de harmonie tussen de rationele en redeloze delen van de ziel en naar de harmonie tussen de verschillende delen van het lichaam. De weg om deze muziek te ontdekken is die van de introspectie: de mens mediteert over wat er in hem bestaat en hoe dit onderling samenhangt. De derde en laagste trap heet *musica instrumentalis*. Deze verwijst naar de muziek van instrumenten die geblazen, geslagen of getokkeld worden. Tot de *musica instrumentalis* behoort ook de menselijke stem<sup>10</sup>. Deze muziek is voor ieder mens in principe hoorbaar.

### ***De consolatione philosophiae*: een uiteenzetting over de troost die de filosofie een mens kan geven**

Aan het begin van het werk beschrijft Boëthius zijn situatie: met ketens om zijn nek staart Boëthius moedeloos naar de aarde. Deze beschrijving kan geïnterpreteerd worden als een verwijzing naar Plato's allegorie van de grot.<sup>11</sup> De grot waarin de mens verblijft, symboliseert de gevangenschap van zijn ziel in het lichaam. Met zijn ogen gericht op de aarde ziet hij alleen de schaduwen van de werkelijkheid. Deze schaduwen komen in *De consolatione philosophiae* overeen met de gaven van Fortuna -zij is de personificatie van het lot en het altijd onvaste- die slechts in schijn goed zijn.

De achtergrond van het betoog wordt gevormd door een toneel met allegorische figuren. *Philosophia* is één van de hoofdpersonen. Zij symboliseert de troostbrengende wijsheid. Tegenover haar staat een tweede, niet allegorische hoofdpersoon: Boëthius zelf. In werkelijkheid gaat het echter niet om twee maar om één persoon. Want Boëthius noemt *Philosophia* wel zijn voedster, zijn hoogste troost en geleidster tot het ware licht en zij spreekt hem aan als haar pleegkind, maar de dialoog tussen hen ontstaat uit een gesprek van Boëthius met zichzelf. *Philosophia* woont in hem. Daarom kan hij het gesprek met haar beschrijven als een zich herinneren. Uit de projectie van wat hij bij de afdaling in zichzelf vindt ontstaat *De consolatione philosophiae*.

De tegenpool van *Philosophia*, de onstandvastige Fortuna, wordt ook voorgesteld als een allegorische figuur. Zij is eveneens een vrouwelijke gestalte. Met haar handen draait zij haar rad als het lot van een mens rond. Draagt *Philosophia* de symbolen van wijsheid en recht -symbolen die verwijzen naar een evenwichtige harmonieuze ordening-, aan Fortuna behoort een symbool toe dat de orde juist verstoort.



De voorstelling van Philosophia's plotselinge komst symboliseert Boëthius' hoop op een spoedige lotskeer. Wellicht kan hij met Philosophia het geluk terugvinden dat hij ooit met haar deelde. Aan het voeteneinde van zijn bed zingt zij in haar eerste metrum -dit is het tweede metrum in *De consolatione philosophiae*- vreugdevol over musica mundana, namelijk over de banen waarlangs de sterren cirkelen en over de afwisseling van de jaargetijden. Samen met Boëthius onderzocht zij de goddelijke samenhang in de natuur van aarde en kosmos, waaraan zij hem nu moet herinneren. Met Philosophia schouwde Boëthius de hemelse ordening als voorbeeld voor het leven op aarde en zette hij de kennis van de goddelijke en menselijke dingen uiteen.

Maar in ditzelfde metrum zingt Philosophia ook klagend over Boëthius' diepe geestelijke val: "Niets was er wat zich verborg, niets was zo duister, of hij doorzocht het toen, bracht het aan 't daglicht. Nu is zijn geestkracht gedoofd, krachteloos geeft hij toe aan een zwaar gewicht dat op zijn nek drukt".<sup>12</sup>

Wanneer Philosophia verschijnt staan er al andere vrouwen rond zijn bed. Het zijn de muzen. Zij hebben hem zojuist de woorden voor het eerste metrum ingegeven. Zijn zij de muzen van de dichtkunst en de muziek -in de Oudheid hoorden ze bij elkaar- dan gebeurt er hier iets opvallends in *De consolatione philosophiae*. Want deze muzen moeten zo gauw mogelijk verdwijnen om plaats te maken voor de muzen van Philosophia zelf. Maar wat is het verschil tussen deze muzen? Is er een verschil in hun dichtkunst - muziek? Zijn de vormen van de metri onderling te onderscheiden? In ieder geval stuurt Philosophia deze muzen weg. 'Sirenes' noemt zij hen: zij verleiden Boëthius' geest om aan zijn ziekte te wennen. Wanneer zijn aandacht gericht blijft op Fortuna zal het voor haar moeilijk zijn om hem in herinnering te brengen dat de wereld niet geleid wordt door het blinde toeval maar door de goddelijke rede.

Om hem met haar krachtige instrument, de logica, te kunnen behandelen, zal zij hem eerst tot rust moeten brengen. In het aanreiken van haar medicijn komt haar goede inzicht in zijn verstoorde harmonie tot uitdrukking: het mildere medicijn van twee muzen uit haar eigen huis, de retorica en de musica, dient zij hem eerst toe. Retorica met haar overtuigingskracht van zoete redekunst en musica met haar lichte en ernstige modi zullen in zijn innerlijk binnendringen om hem voor te bereiden op haar krachtiger drank van de filosofie zelf. In het samenspel van deze personages wordt het duidelijk dat Boëthius hier de musica verbindt met de 'artes' van het trivium: de grammatica, dialectica en retorica. Muziek wordt verbonden met taal, terwijl zij in *De institutione musica* geplaatst wordt binnen het quadrivium, naast de andere rekenkunsten.

De komst van Philosophia betekent de komst van een vrouw die Boëthius wijst op de ordening van de goddelijke harmonie. Deze goddelijke harmonie, waarvan op aarde een afspiegeling te zien is, zou zich ook in zijn geest en lichaam kunnen afspiegelen. Wanneer het haar zal lukken om dit evenwicht zo te herstellen dat het in overeenstemming is met het goddelijke ordeningsprincipe waarop alle harmonie berust, dan zal hij genezen zijn.

De musica mundana en de musica humana komen in de inhoud van dit werk ter sprake. Philosophia brengt ze Boëthius in herinnering. De musica instrumentalis



komt echter in de vormgeving van het werk tot uitdrukking, namelijk in de metri. *De consolatione philosophiae* opent met zo'n metrum. Dit gedicht is geschreven in een treurige 'modus'.<sup>13</sup> Is bij Boëthius het woord 'modus' nog figuurlijk te interpreteren, uit latere overleveringen van *De consolatione philosophiae* is bekend dat enkele van deze gedichten letterlijk getoonzet werden.<sup>14</sup>

III  
 VERSVS BOEC I  
**O** STRELLIFAI  
 c onditōz orbis  
 q uiper pāuō  
 h ixiis solio  
 a pido celum  
 E urbine uersas  
 L egemque patj  
 S idem cogis  
 V e nunc pleno  
 L uida cor nu  
 T otis fratris  
 O bna flammis  
 c ondat stellar

IV  
 ITEM ALIUS  
 VERSVS BOEC II  
**B**ELLA BISQUINIS  
 o peratus annis  
 v ltoz atrides  
 E rigie ruiñis  
 f ratris amissos  
 T halamos piauit

No 1 I, metrum 5

No 2 IV, metrum 7

Parijs, B.N. MS. 1154, gedateerd 9e eeuw



**B**ELLIS VINIS OPERATUS VINIS  
Vltor acriter pbrj geruinit  
Fratris amissos thalamos piauit  
Ille dum gaudet darida de castro  
Optat cunctos redire cruore  
Exiit patrem miserumq; tristis  
Focdera nate iugulum sacerdos  
Fleuit amissos itacus sodales  
Quos ferus uasto recubans in antro  
Miserum manu polio phanis alio

IV, metrum 7

Oxford, Bodleian Library, MS Auct. F. 1. 15,  
gedateerd rond 1000

## Muziek als hoogste kunst - muziek als kunst van het hogere

Het begrip 'muziek' heeft in *De institutione musica* en *De consolatione philosophiae* een betekenis en indeling waarmee wij niet meer vertrouwd zijn. Als *musica mundana* en *musica humana* betekent muziek meer dan alleen klank. Haar begrippen zijn als metafoor te gebruiken om te kunnen spreken over de harmonie van de macrokosmos en over de harmonie van de microkosmos. Op deze wijze is de schepping muziek en is de klinkende muziek zelfs de laagste trede van een, denkbeeldige, ladder. Op elke trede, maar niet op elke trede in gelijke mate, geeft muziek uitdrukking aan het goddelijke ordeningsprincipe van de kosmos.

Het griekse harmonie-idee wordt in de muziektheorie van Boëthius in het latijnse taalgebied overgedragen. Het zoeken naar het goddelijke is een zoeken naar harmonie in de betekenis van evenwicht. Het luisteren naar klinkende muziek zou hem kunnen helpen dit evenwicht te bereiken. Indirect inspireert God zelf op deze wijze de mens tot muziek maken. ■



## NOTEN:

1. AREZZO, GUIDO VAN: *De ignoto cantu in Scriptores ecclesiastici de musica*, ed. Gerbert, M., (Styria 1905), 2, 50B.
2. SCHNEYDERBERG, F.: *Tonaliteit en notatie*, Een model voor tonale analyse van het gregoriaans, (z.p., 1966), 12.
3. NEUBECKER, A.J.: *Altgriechische Musik*, Eine Einführung, (Darmstadt 1977), 9, pp. 128-129.
4. AUGUSTINUS: *Confessiones* 10, 33, in *Patrologiae cursus completus series Latina*, ed. Migne, J.P., (Parijs, 1865) 32, kk. 799-800.
5. NEUBECKER, A.J.: *Altgriechische Musik*, pp. 139-140
6. *Le chant grégorien, La Parole qui chante*, Programme de la cassette et notes techniques, (Abbaye Saint-Pierre de Solesmes 1994) 11.
7. NOLTHENIUS, H.: *Muziek tussen hemel en aarde*, De wereld van het gregoriaans. (Amsterdam 1981)
8. CASSIODORUS: *Variae Epistulae*, 1, 45, 4, r 11, in: *Monumenta Germaniae historica, Auctorum antiquissimorum*, ed. Mommsen, Th., (Berlijn 1961), 12; zijn brief wordt gedateerd rond 507  
MÜNXLHAUS, B.: *Pythagoras musicus*, Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadriviale Wissenschaft im lateinischen Mittelalter, (Bonn 1976), pp. 9, 14. Zij dateert Cassiodorus' brief rond 510  
WILLE, G.: *Einführung in das römische Musikleben*, (Darmstadt 1977), p. 196
9. MÜNXLHAUS, B.: *Pythagoras musicus*, p. 39
10. BOËTHIUS: *DIM (Boetii De institutione musica)*, ed. Friedlein, G., (Frankfurt a.M. 1966), pp. 1, 2, 189, r 11-12. In het vervolg van boek I spreekt hij over 'vox' (pp. 1, 21, 213, 4-5) en 'canto' (pp. 1, 21, 213, r 10; 1, 21, 213, r 15-16)
11. SCHMIDT-KOHL, V.: *Die neuplatonische Seelenlehre in der Consolatio Philosophiae des Boëthius*, (Meisenheim am Glan 1965)
12. Boëthius: *DCPh (Boetii Philosophiae consolatio)*, in: *Corpus Christianorum series Latina*, ed. Bieler, L., (Turnhout 1957), p. 94, 1, m 2
13. Boëthius: *DCPh*, p. 1, m 1, r 2
14. PAGE, C.: *'The Boethian metrum 'Bella bis quinis': a new song from Saxon Canterbury'*, in: *Boethius, His life, thought and influence*, ed. Gibson, M., (Oxford 1981), pp. 306-311



# NEUMA, PNEUMA EN STEMBUGING BIJ HET ZINGEN VAN GREGORIAANS.

*Lida Dekkers*

*In dit tweede artikel uit een reeks van drie zal nader worden ingegaan op het stemgebruik bij reciterend zingen. Het eerste artikel verscheen in TvG 1997-4.*

**E**r is geen vorm van stemgebruik waarbij zang- en spreekstem zo nauw verweven zijn als bij recitatie. Reciteren is meer zingen dan gewoon spreken en meer spreken dan gewoon zingen. Om te kunnen reciteren zal een zanger zijn stem verheffen. Vanuit de vertrouwde spreekstem laat hij zijn stem stijgen tot roepstemhoogte. Niet alleen vraagt deze roepstem om een hogere toon, ook in de klank is ze luider en rijker aan boventonen. In overdrachtelijke zin heeft de stem bij recitatie een verheven en gedragen karakter. Wát er wordt gereciteerd klinkt plechtig.

De spreekstem is het meest eigene en intieme van onze stem. We zijn er zeer vertrouwd mee. Ze is nauw verbonden met ons eigen lijf. Ze is voor onszelf meer voelbaar dan hoorbaar. Vergeleken bij de roepstem is ze introverter en lager. Door haar hogere ligging ervaren we de roepstem als extravert. We beleven haar meer buiten onszelf, klinkend in de ruimte. Ze is ons minder vertrouwd.

Bij het reciteren gebruiken we onze stem op een speciale manier, bedoeld om teksten voor te dragen waarin niet het gewone en alledaagse wordt verwoord.

Ook de taal waarin we reciteren in het gregoriaans, het Latijn, is niet onze moedertaal. Het is ons niet mondeling ingefluisterd, maar schriftelijk overgeleverd. Het formulaire karakter schept een afstand en maakt het tot zo'n geschikt voertuig voor teksten waarin het heilige en goddelijke wordt aangeropen en beschreven. Wellicht laten we ons daarom in het Latijn veel gemakkelijker tot recitatie verleiden dan in het Nederlands.

## **Diverse functies van spieren en organen, betrokken bij het stemgeven**

Het stemgebruik bij recitatie is veel intensiever dan bij gewoon spreken. Daarom is meer activiteit nodig van alle spieren die betrokken zijn bij spreken en zingen. Dit moet zich niet vertalen in meer spanning, maar in een verhoogde tonus (eutonus). Van alle spiergroepen die bij het stemgeven een rol spelen, waaronder ook de 'ademhalings'spieren, wordt een hoge beheersingsgraad verlangd. Dit kan alleen bereikt worden door verfijning van de motoriek. Deze kenmerkt zich door doelmatigheid en lenigheid.

Alle spieren en organen, waar we bij het reciteren een beroep op doen, zijn echter ook belast met andere fysieke functies. Ten dele staan deze haaks op elkaar. Bovendien maken deze meer primaire functies gebruik van een veel grovere motoriek.



## Drie zijn er te onderscheiden:

### Primaire funktie:

kauwen, slikken, zuigen  
verbonden met de smaakzin: proeven  
verbonden met de reukzin: ruiken  
onderdeel van de spijsvertering  
onderdeel van de stofwisseling / ademhaling  
spierreflexen gericht op het afsluiten om het overleven veilig te stellen.

### Secundaire funktie:

spreken  
dynamisch, ritmisch  
bedoeld om te communiceren  
verbonden met de spraak: tongval  
verbonden met de taal: het taal-eigene  
verbonden met de dikte: uitspraak van klinkers en medeklinkers, articulatie.  
beheersing van de primaire spierreflexen ten behoeve van spreken  
streven naar een zo soepel mogelijke afwisseling van openings- en afsluitingstendensen. Daardoor mogelijkheid tot beweging.

### Tertiaire funktie:

zingen  
statisch  
verbonden met toonhoogte  
verbonden met de klank: het klankeigene  
verbonden met de fonetiek: klankkleur van klinkers en medeklinkers  
beheersing van de gewoonte-spraak (secundaire funktie)  
ten behoeve van optimale klankontplooiing  
beheersing van spierreflexen gericht op afsluiting (primaire funktie).  
streven naar een zo groot mogelijke openingstendens.  
Daardoor mogelijkheid tot stabiliteit en evenwicht.

Het wordt nu ook duidelijk, waarom bij het zingen zo'n grote beheersing van alle betrokken spieren wordt gevraagd. De tertiaire funktie is immers een luxe, gesublimeerde, gekunstelde, maar ook kunstzinnige funktie.

Reciteren is de schakel tussen spreken en zingen. Het vraagt om een verbinding tussen de secundaire en tertiaire funktie. Het kalmeert de primaire funktie. Daarom vormt ze een goed uitgangspunt voor de scholing van elke zanger van het gregoriaans. Psalmodie en canticum bieden hiervoor een dankbare basis.

## Kenmerken van het Frankische Latijn

Recitatie vereist voordracht. Voordracht vraagt om een heldere dikte. Dat houdt in: vertrouwd zijn met en beheersing van het taal- en woordeigene. Elke zanger moet zijn gewoonte-artikulatie, die voor een deel voortvloeit uit zijn moedertaal en de tongval van zijn geboortestreek, opgeven. Hij moet zichzelf, zijn spraak en zijn zang verbinden met de taal waarin hij wil reciteren. Voor het gregoriaans is dit het late Latijn. Doordat het repertoire is gevormd op frankische bodem, is dat



voor het grootste deel onderworpen aan de karakteristieken van het vroege frans met als voornaamste kenmerken:

1. nasaliteit,
2. elasticiteit,
3. buigzaamheid.
4. accentuering naar het einde van de zin.

ad 1. nasaliteit

Bij de ademhaling:

snel en licht, bijna snuivend, in voortdurend contact met de neus.

Halfsluiting tussen neusholte en mond- keelholte.

In- en uitademing wisselen elkaar soepel af. Zij lopen in elkaar over volgens een cyclisch principe.

Bij de phonatie:

Bij het tot klinken brengen van klinkers en medeklinkers wordt de neusholte als mede-resonator gebruikt. Dit roept een associatie met ruiken op.

De toonaanzet is niet abrupt maar verloopt een beetje glijdend.

Bij de artikulatie:

Consonanten nemen zowel bij de toon-inzet als tussen de vokalen een langer of korter moment van de toonduur in beslag. Ze worden gezongen op de toonhoogte van de vokalen waar ze bijhoren, ook al zijn ze zelf stemloos. Zo worden ze gevormd in de zangstem en opgenomen in de klank. Bij liquescenten wordt bijna de hele toon op de consonant gezongen om de resonantie in de neusholte bewust te ervaren.

Hier dringt zich de associatie met proeven en ruiken op - vgl. latijn: sapio = smaak, verwant met: sapientia = wijsheid.

ad 2. elasticiteit

Bij de ademhaling:

Een soepel middenrif, dat in staat is, aan adem en toon elasticiteit en veerkracht te verlenen.

In de klank:

De vokalen, vooral in beklemtoonde lettergrepen, worden een beetje 'opgerekt'. De klank wordt geïntensiveerd door de vokaal 'door te denken'!. De grootste intentie bereiken vokaal en toon aan het eind van een woord of syllabe.

In het ritme:

Het woordritme dient als leidraad. Accentuering komt niet tot stand door verzwaring van beklemtoonde lettergrepen, maar door uitrekken van de geaccentueerde syllabe. Hierdoor ontstaat een meer horizontale lijnvoering. In de akoestiek worden tonen niet vervormd door zware aanzetten, maar blijven lijn en diktie helder, zodat ze niet aan intensiteit inboeten.

ad 3. buigzaamheid

Bij de ademhaling:

De uitademing verloopt niet in een constante stroom met dezelfde ademspanning over de hele boog, maar buigt van toon naar toon, van woord naar woord. Stem- en adem buiging versmelten en reflekteren wat de zanger beweegt. Er ontstaat reliëf.

Bij de toonvorming:

De tonen, c.q. woorden worden niet allen even resonans rijk gezongen. Soms wordt de toon 'verdund' door de adem meer door de neus te leiden of door de mix



adem/toon anders samen te stellen. Dit zorgt voor een minder vaste stemplooisluiting, die de klank diffuus maakt, doordat er meer adem in de toon aanwezig is. Dunne, slanke tonen zijn beweeglijker en elastischer, en beter in staat stembuigingen te realiseren. De afwisseling met heldere, resonansrijke, vaste tonen, roept in de akoestiek een reliëf op dat de modale functies onderstreept.

ad 4. accentuering  
Bij de ademhaling:

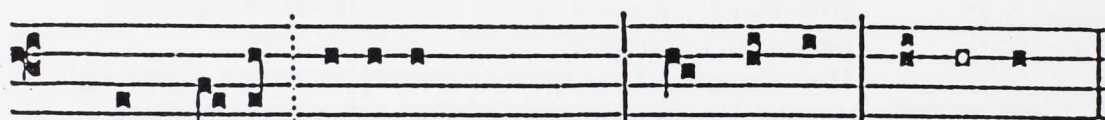
De ademboog volgt de zinsboog. In het Frans ligt de accentuering aan het eind van de zin. De adem moet daarom op spanning blijven tot aan de finalis-toon. De inademing wordt niet 'gehaald', maar volgt als een reflex op de uitademingsspanning, mits deze tot het einde van de frase wordt volgehouden.

Bij de frasering:

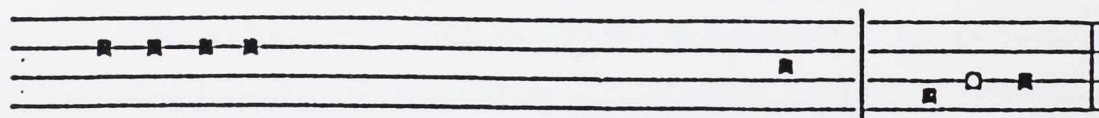
De lijnvoering in de zinnen moet horizontaal blijven verlopen. De toon mag niet wegzakken aan het einde van de frase. Dit vraagt om een grote openings-tendens van de zangorganen.

### Een voorbeeld

Ter verduidelijking nu een aantal fragmenten uit de lofzang van Maria, het Magnificat, in de Tonus solemnis van de tweede modus.



|                                       |       |                         |  |
|---------------------------------------|-------|-------------------------|--|
| 1. Ma-gní- fi- cat *                  | . . . |                         |  |
| 2. Et ex-sul- távit . . .             |       | spí - ri - tus me- us * |  |
| 3. Qui- a re- spéxit humili-<br>tátem |       | an- cíl- læ su- æ: *    |  |



|                                                             |          |
|-------------------------------------------------------------|----------|
| 1. ánima me- . . . . . a                                    | Dóminum. |
| 2. in Deo salutá- . . . . . ri                              | me- o.   |
| 3. ecce enim ex hoc beátam me di-<br>cent omnes genera- ti- | ó- nes.  |

Eerste halfzin: *Magnificat*.

De aanhef vanuit de medeklinker m wordt op dezelfde toon als de a gezongen en neemt een deel van de toonduur in beslag. Hetzelfde geldt voor Ma-gni-ficat.

Tweede halfzin: *anima mea Dominum*.

Als reciteerton een toonhoogte kiezen, die zich kan verbinden met de roepstem. Voor mannen- en vrouwenstemmen zal dat verschillend zijn. Voor de mannenstemmen zal ze liggen rond b of c', voor de vrouwenstemmen rond f' of g'. Dus



eerder op een kwint afstand van elkaar dan een oktaaf!

De a van a-nima, de e in mea, de o in dominum een beetje rekken en de vokaal intensiveren naar het einde van de syllabe toe.

Bij het sterretje, de mediatio (het halfslot) de toon uit laten klinken in de ruimte. Mond-, keel- en neusholte open laten staan. De inademing als een reflex vanzelf laten komen.

Derde zin, eerste helft: *Quia respexit humilitatem ancillae suae*

De medeklinkers n en l van ancillae hebben bijna het karakter van een liquescent. De tweede toon van de clivis op an- en de pes op -cil- worden voor een deel op de consonant gezongen.

Derde zin, tweede helft: *Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.*

Er zorg voor dragen dat de medeklinkers op de reciteertoon gezongen worden en zo de klinkers verbinden. Accentuering niet door zwaar aanzetten van de betreffende syllabe, maar door 'strekken' van de vokaal. De nazin doortrekken tot aan de terminatio (slot). De lijn mag niet wegzakken. De tonen moeten in de ruimte blijven klinken.

### Samenvattend

Tot besluit enkele associaties die de zanger kunnen helpen, zich de kunst van het reciteren eigen te maken.

Bij de psalmodie verheft de zanger zijn stem om zijn gebed op te laten klinken in de ruimte. Hij laat bewust de tonen door zijn lijf gaan, om de klank eerst aan zichzelf te ervaren. Pas dan projekteert hij zijn gezang in de ruimte, zodat de akoestiek zijn tonen kan modelleren en verder laten dragen. Hier ontstaat de associatie met aanroepen.

Bij het uitademen streeft de zanger ernaar, zo open mogelijk te blijven. Hij zet alle porieën van zijn lichaam open en zweet zijn tonen uit als een damp of geur - vgl. latijn sudare = uitscheiden, zweten.

De inademing neemt hij in zich op als een geur, die zijn smaak voor het gezang prikkelt. Via diktie en artikulatie proeft en kauwt hij zijn woorden - vgl. latijn ruminare = herkauwen. Dit helpt hem, de woorden te wegen en te overwegen en ze als spijs tot zich te nemen. Pas wanneer hij zijn teksten door veelvuldig herhalen letterlijk heeft ingelijfd, kan hij ze bij het verklanken aan de toehoorder en de ruimte overdragen. Het meest doeltreffend verloopt dit proces via het memoriseren van de gezangen, d.w.z. de liederen van buiten -of moet je zeggen van binnen - te leren en ze uit het hoofd te reciteren. ■

### LITERATUUR:

*Antiphonale Monasticum*, (Solesmes 1934)

ROHMERT, GISELA, *Der Sänger auf dem Weg zum Klang*: Lichtenberger Musikpädagogische Vorlesungen, 2. Auflage, (Köln: O. Schmidt, 1992), ISBN 3-504-68636-0

AGUSTONI, L. EN GÖSCHL, J.B., *Einführung in die Interpretation des gregorianischen Chorals*, deel 1: Grundlagen, Gustav Bosse Verlag, (Regensburg 1987), ISBN 3-7649-2343-1.



Arnoud Heerings

**O**nlangs verscheen bij Lindenberg Productions de CD *Media Vita* van de Schola Cantorum Karolus Magnus onder leiding van Stan Hollaardt. En laat ik het maar direct zeggen: deze nieuwe CD is helaas in de goede bedoelingen blijven steken. Geen aanrader dus en zeker geen bijzondere productie. Een hard, maar - naar ik vrees - *terecht* oordeel.

## Dodenliturgie

Op de CD zijn gezangen uit de dodenliturgie verzameld. Psalmen en hymnes uit het dodenofficie gaan vooraf aan gezangen uit de Requiemmis. In totaal zijn er 24 gezangen geprogrammeerd en dit is tevens mijn eerste bezwaar: de CD is slechts een bonte verzameling gezangen. Weliswaar is er een gemeenschappelijk thema - nl. de dodenliturgie - en volgen de nummers 11 tot en met 18 het stramien van de Requiemmis, maar voor de luisteraar is het uiteindelijk moeilijk om zijn oren erbij te houden. Het gregoriaans geheel ontdaan van zijn liturgische context verliest te veel van zijn glans om een gehele CD te blijven boeien. Hier komt nog bij dat het een uitzonderlijk lange CD is: bijna 80 minuten!

Bijzonder is wel dat op de CD enkele reconstructies staan van gezangen uit de Requiemmis van de hand van Fred Schneyderberg. Het is leuk en leerzaam om deze kundige reconstructies te vergelijken met de versies zoals die voorkomen in het Graduale Triplex.

## Semiologie

De Schola Cantorum Karolus Magnus beweert van zichzelf een semiologische schola te zijn. Helemaal ongegrond is deze bewering niet, maar ik krijg toch de indruk dat de semiologische zingwijze een redelijk recente verworvenheid is. Het koor heeft wel enige afstand genomen van de traditionele Solesmes-praktijk en zingt bijvoorbeeld de salicus op de moderne manier (de bovenste noot is aantrekkingsnoot), maar een afgeronde artistieke visie is er nog niet van gekomen. Het koor klinkt nog zoekende en mist in semiologisch opzicht de nodige overtuigingskracht.

Ook raakt het koor door de neumen het zicht op de tekst nog wel eens kwijt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat de neumen vaak meer betekenis krijgen dan de woorden. Het koor zingt soms duidelijk «neumen» en geen «woorden». De muzikale structuur van een grammaticale zin van hoofdletter tot punt blijft al helemaal buiten beeld. Daarnaast kiest het koor, als binnen een woord het woordaccent niet op dezelfde plaats als het melodisch accent valt, stevast voor het laatste. Bij de antifoon van het Invitorium *Regem cui* wordt bijvoorbeeld zeer duidelijk *omniá vívent* gezongen. Het resultaat is een raar huppelig ritme, terwijl ondanks de melodische pressie toch echt *ómnia vívunt* gezongen moet worden.



## De Geest zwijgt

In zekere zin zijn dit natuurlijk allemaal detailkwesties; het gaat om de CD als geheel. Wat is nu de totaalindruk van het gregoriaans van de Schola Karolus Magnus? Als ik dit probeer te verwoorden kom ik uit op: best degelijk en vitaal, maar tegelijkertijd ongericht en weinig spiritueel. De CD maakt niet bepaald een contemplatieve indruk. Wat mij betreft blijft de vonk uit, de Geest zingt niet mee. Hij zwijgt, terwijl het koor hard z'n best doet.

In de hoestekst schrijft de dirigent dat de Schola het gregoriaans wil laten beleven zoals deze zang oorspronkelijk bedoeld is, d.w.z. expressie verlenen aan het gewijde woord. Maar juist dit komt niet van de grond en dat is tevens mijn belangrijkste bezwaar tegen de CD. Hoe komt dit nu? Niet door de akoestiek van de opnamelocatie, want die is uitstekend. Aan het stemmenmateriaal ligt het ook niet. De Schola bestaat niet uit professionele beroepszangers, maar er zitten wel voldoende goede zangers in het koor om een mooie opname mogelijk te maken. Ik heb geen enkele aanleiding om te denken dat Stan Hollaardt een slechte dirigent is. Maar waarom wordt bijvoorbeeld altijd de eerste helft van een psalmvers met initium gezongen? Wat is dit voor een onbegrijpelijke liturgische blunder? Deze berust waarschijnlijk op een misinterpretatie van de Ordo Exsequiarum uit het Graduale Triplex, waar voor alle psalmverzen een (cursief) initium is aangegeven, maar dit moet alleen gezongen worden als na elk psalmvers de antifoon herhaald wordt. Overigens is het ook jammer dat de intonaties niet door een cantor gebeuren. Nu is er bij de psalmodie slechts afwisseling van koorhelften en een 'tutti' tijdens de antifonen.

Erger is: verraadt deze uitglijder geen grote onbekendheid met de traditie van het psalmodiëren? Heeft het koor ooit wel eens een liturgische uitvoering van een officiedienst gegeven en weet het koor dan niet dat het plechtige voorrecht van een initium bij elk vers alleen de cantica uit het Evangelie (zoals het Magnificat) toekomt? Is dit de reden waarom het gregoriaans van het officie zo met beide voeten in de aarde blijft steken? Waarschijnlijk wel. Psalmodiëren is geen goedkoop kunstje dat je een paar repetities voor de opname leert. Een goed lopende psalmodie is een collectieve vaardigheid die langzaam moet groeien, die de zangers langzaam maar zeker in het bloed moet gaan zitten en daarvan is op deze CD geen sprake. De CD ademt geen liturgische geest.

Dan kan de lezer mij tegenwerpen: worden hier dat dan geen te hoge maatstaven aangelegd? Waarschijnlijk wel, maar dan zeg ik op mijn beurt dat er al genoeg middelmatige gregoriaanse CD's op de markt zijn. ■



# REACTIE OP FLUXUS, EEN ALTERNATIEVE NOTATIE

De redactie ontving een schrijven, dat hieronder in vertaling wordt weergegeven.

Gent, 18 juni 97

Mijne Heren,

Wij zijn sterk betrokken bij het artikel van de heer Geert Maessen *Fluxus, een alternatieve notatie*, verschenen in het nummer 1997-2 van uw tijdschrift.

Ons koor (Chorale Saint-Irénée te Brussel) heeft verscheidene malen missen gezongen op grond van transcripties van de handschriften van Sankt Gallen.

U treft ingesloten een voorbeeld van de mis van de tweede zondag van de Vasten. De zangers beschikken tijdens de uitvoering van de mis uitsluitend en alleen over deze transcriptie.

Om verschillende redenen is dit experiment absoluut buitengewoon. Van de ene kant verplicht het de zangers de melodie van buiten te kennen, alsof ze hen mondeling is overgeleverd van generatie op generatie. U allen weet met mij dat een melodie die men van buiten kent geen concessies toestaat en perfectie vereist. Van de andere kant voorkomt het het lezen van noot voor noot en verplicht het tot frasering en het op één adem zingen van een frase. Het tempo is variabel en past zich aan in overeenstemming met de neumen en de melismen.

Om dit experiment beter te kunnen plaatsen wil ik u bovendien laten weten dat de leden van ons koor, over het geheel genomen, slechts een geringe muzikale opleiding hebben en dat de benadering van ons koor is gebaseerd op het lezen van een tekst, die op muziek gezet is, en niet op muziek die van woorden is voorzien. Door een dergelijke benadering stroomt de muziek vanuit de bron, terwijl de heilige Geest ons hierbij helpt.

Wij hebben geen enkel bezwaar als u dit schrijven en de bijlagen publiceert.

Hoogachtend, Bruno Zeegers, muzikaal directeur.

Den Blakkenlaan 26, B-9230 Wetteren.

CONJONCTION - 90

VI-SI-Q-NEN QUAN VI-QIS-TIS ,  
La vision que vous avez vue

(NE)-NI-NI DI-QE-RI-TIS ,  
n. persona me (la) dites

DO-NEC A MOR-TU-QIS RE-SUR-GAT (FI)-LI-US (HO)-NI-VIS  
jusqu'à ce que des morts ressuscitent le Fils de l'homme



**A**ldus, maar dan zonder vraagteken, kopte in dit tijdschrift (afl. 97-2) Geert Maessen (GM) een artikel over zijn vinding, de Fluxus-notatie. Een alternatieve notatie, maar ten opzichte van welke andere notatie(s) alternatief? In de gecursiveerde inleiding tot zijn uiteenzetting noemt hij de kwadraat- (als substraat van het GT) en de Lagalnotatie als 'losers' tegenover Fluxus, zijn vinding dus.

Omdat de kwadraatnotatie uit de XIIe eeuw stamt en ruim een eeuw geleden ten behoeve van A. Mocquereau's binair/trinair ritmesysteem pasklaar gemaakt werd, voel ik me niet geroepen die notatie te verdedigen. Tussen rondom 1910 en de tachtiger jaren van deze eeuw heeft men zich redelijk wel met dat systeem en die notatie kunnen redden.

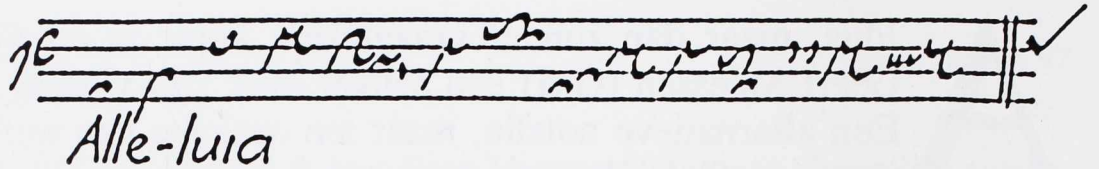
## **Alternatief ten opzichte van de Lagalnotatie**

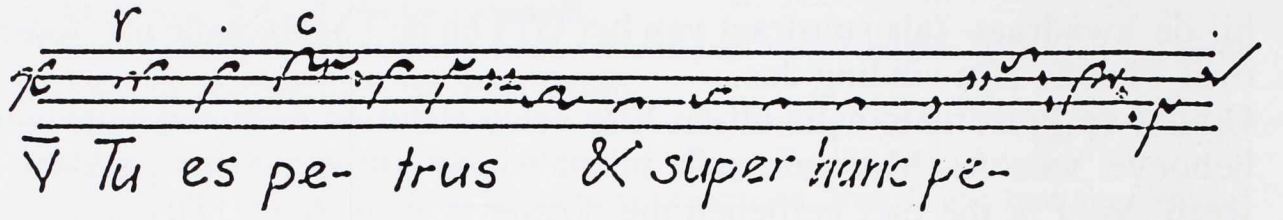
Als Fluxus dan een alternatieve notatie zou zijn, kan dat dan ook moeilijk anders zijn dan ten opzichte van Lagal, maar dan ook in zeer ruime zin. GM zegt zelf over Lagal: "Bestudering van het Graduale Lagal (GL) leerde me dat daar precies staat wat de semiologie van Dom Eugène Cardine beoogt" (pag. 70, na fig. 11). Hij vervolgt: "Het is uit de aard der zaak echter zo dat Lagal interpreteert". Het woordje 'echter' suggereert een tegenstelling, doch waartussen? Het kan moeilijk anders bedoeld zijn dan tussen genoemde semiologie (kennis omtrent de betekenis der neumen) en de interpretatie. Trouwens GM zegt zelf wat die interpretatie is, namelijk: "Hij, (Lagal) vertaalt accenten uit de neumen naar tijdsduren en geeft dit in de notatie weer in de lengte van de noten". Mede ter wille van de lezers zou ik GM willen corrigeren door 'accenten uit de neumen' te vervangen door 'specifieke vormen en toevoeging van letters en episemata der neumen'. Inderdaad, deze vormen en toevoegingen kunnen slechts geïnterpreteerd worden als nuancerings in de tijdsduur der tonen, in zover ze continu, dat wil zeggen van noot tot noot, in de handschriften voorkomen. Mijn vraag is dan: "Ziet GM in die toevoegingen respectievelijk de variatie van de neumvormen iets anders dan tijdsduurverschillen? Zo niet, bedoelt hij met 'interpretatie' iets anders dan hierboven geschetst, te weten een deskundige verklaring?"

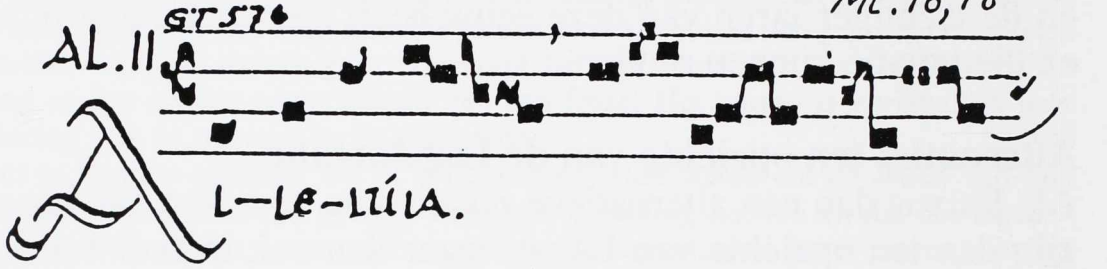
## **Interpretatie, een woord met twee betekenissen**

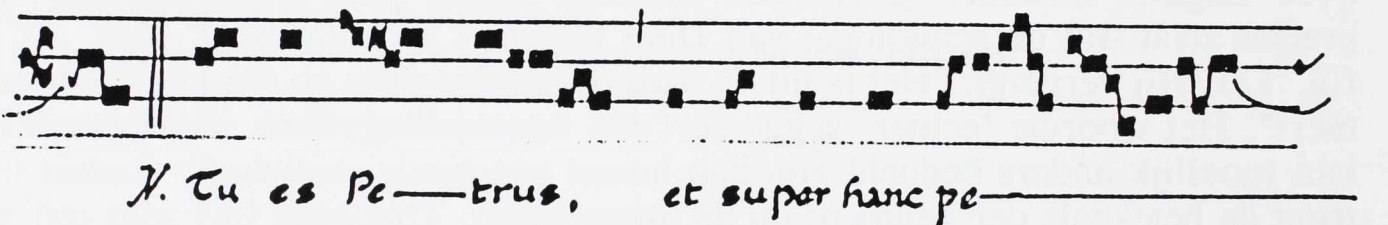
Hierboven bedoelde deskundige interpretatie zou men ook rationele of wetenschappelijke kunnen noemen. Daar tegenover staat de emotionele ofwel kunstzinnige interpretatie. Juist in de muziekbeoefening is deze laatstgenoemde interpretatie van groot belang, zeker waar het de zang betreft, niet het minst bij de beoefening van het gregoriaans. Het gaat dan om de woorden die gezongen worden en de betekenis daarvan, want dat is de ziel van het gregoriaans. Overigens: Van Dale onderkent genoemde betekenissen van het woord 'interpretatie' heel duidelijk.



FLUXUS AL II 



LAGAL AL. II 

Anno A: 

Voor GM gaat het er niet primair om hoe het gregoriaans vóór het begin van het tweede millennium gezongen werd, maar om de neumen van St. Gallen op de notenbalk geplaatst te zien. Daartoe moest hij voor elke neum een eigen vorm vinden die plaatsbaar was op de notenbalk, zodat iedere dirigent (en dus ook iedere zanger?) zijn eigen interpretatie aan elke neum kan geven. Hij geeft daartoe op pag. 73 een "representatieve greep uit de transcriptie van St. Gallen naar Fluxus". Met zijn 64 Fluxus-vormen verwijzen zij naar St. Gallen-neumen, hetgeen nog niet éénderde is van alle SG-neumen (zie pag. 4 van *Sémiologie Grégorienne* van Cardine). Die zal dan toch iedere zanger moeten herkennen als SG-neumen die een soort facelift hebben ondergaan. Daarbij laat GM (dus Fluxus) de dirigent of zanger vrijheid van interpretatie, "of die nu semiologisch, equalistisch of zelfs mensuralistisch is" (pag. 70, laatste alinea).

### Notatie van syllabische gezangen respectievelijk delen

GM noemt dit "schijnbare precisie die haaks staat op de geest van het gregoriaans" (pag. 70 onderaan, doorgaand tot regel 6 van pag. 71). Voor hen die het



Graduale Lagal niet uit de praktijk kennen zal ik uitleggen wat GM waarschijnlijk bedoelt:

in de oude handschriften zijn de lettergrepen van syllabische gedeelten voorzien van telkens één punctum respectievelijk tractulus of virga; hier en daar, vooral in het begin ervan is een *c* toegevoegd. Heel zelden krijgt een virga of tractulus een episema, vooral als het een belangrijk eenlettergrepig woord betreft. Dat betekent niet dat alle lettergrepen met een punctum of een virga zonder verder aanduiding even lang gezongen dienen te worden. Integendeel, er werd **declamatorisch** gepсалmodieerd en gereciteerd en waar dat niet voldoende gebeurde werd daarop gewezen en werd daarvan een aantekening in het handschrift gemaakt voor een volgende keer: zo leren wij van de fouten die 1000 jaar of meer geleden gemaakt werden!

Alle overige muziek die wij zingen of spelen of alleen maar horen is gemensureerd en daardoor zijn wij geneigd bij recitatieven en andere syllabische gezangen, evengoed in het Nederlands als in het Latijn, alle lettergrepen –behalve de laatste– even lang te zingen. Welnu, om dat te vermijden en te voorkomen schrijf ik in Lagal de tijdswaarde van elke lettergreep uit. Overigens wil ik in verband met dit vraagstuk verwijzen naar mijn boekje ZINGEN MET LAGAL (uitg. Stichting Lagal, Utrecht 1989), hoofdstuk II, pp. 10-31 (Het andere ritme van het gregoriaans). ■



**D**e vraag die de heer Hakkennes zijn reactie op mijn artikel als titel meegeeft, lijkt me zinloos. Het is immers zonneklaar dat Fluxus een alternatieve notatie is. Niet alleen voor Lagal en de kwadraatnotatie, maar ook voor modern muziekschrift en voor de neumnotatie van St. Gallen. Het staat iedere dirigent vrij om (voor zover beschikbaar) die notatie te kiezen die hem (om welke reden dan ook) het meeste aanstaat.

Van de vijf genoemde notaties staat Fluxus echter (afgezien uiteraard van St. Gallen zelf) het dichtst bij St. Gallen. De enige "interpretatie" van Fluxus t.o.v. St. Gallen is namelijk de toonhoogte, terwijl de drie andere notaties meerdere ingrepen plegen. Juist in die toonhoogte ligt bijvoorbeeld een alternatieve interpretatie van St. Gallen besloten. Want hoe "deskundig", "rationeel" en "wetenschappelijk" de semiologische interpretatie ook mag zijn, het blijft een "interpretatie", die niet noodzakelijk alle geheimen uit de handschriften tevoorschijn haalt, laat staan oplost. Het is nog steeds niet uit te sluiten dat de letters en episemata der neumen behalve ritmische aanwijzingen óók (of misschien zelfs uitsluitend) melodische aanwijzingen bevatten. Dat geldt zelfs voor de zogenaamde ritmische letters. Wie heeft bijvoorbeeld het sluitende bewijs geleverd dat het *celeriter* niet tevens kan betekenen: snel verder met de melodie; niet op de vorige toon(hoogte) blijven hangen? Het aardige van Fluxus is nu juist dat vanwege de letterlijke en vormelijke transcriptie, men verplicht is dit soort problemen onder ogen te zien. Fluxus dwingt m.a.w. neumen en noten tot overeenstemming te komen.

Het feit dat de semiologie, en dus ook Lagal, de handschriften interpreteert, is echter ook zonder deze constatering evident. In de handschriften stáán namelijk geen lange en korte noten, maar specifieke neumen met letters en episemas. Er hoeft geen serieus alternatief voor de semiologie te zijn om te kunnen constateren dat de semiologie een interpretatie is. En hoewel er inderdaad zeer goede redenen zijn om de semiologie het voordeel van de twijfel te geven, en een equalistische of mensuralistische interpretatie niet erg waarschijnlijk lijkt voor bepaalde gezangen uit de periode van vóór het tweede millennium, blijven dat niettemin alternatieve interpretaties. Ook andere metrische interpretaties zijn denkbaar, en soms zeker niet uit te sluiten. Lagal is hier, vaak terecht, bevooroordeeld. Fluxus is dat niet, maar wat Lagal bewerkstelligt doet Fluxus, indien gewenst, eveneens. Alleen geeft Fluxus hier inderdaad een keuzemogelijkheid. Een keuze voor de dirigent wel te verstaan. Maar daarmee nog niet voor de zangers. Tenzij dirigent en zanger dezelfde zijn, wat nog niet eens zo'n gekke gedachte is. Wellicht kan een artistieke interpretatie, waarover ik nog steeds niets heb gezegd, dán pas werkelijk van de grond komen.

Dat mijn lijst met slechts 62 neumen niet volledig is (maar wel representatief), komt doordat het een representatieve greep is. Ook Cardine's lijst, met 202 neumen, is niet volledig. Omdat zijn lijst tevens dienstig is aan een uitvoerige



analyse staan daarin zelfs allerlei neumen dubbel genoteerd. De 33 neumen uit kolom b voegen bovendien als neumvormen niets nieuws toe, omdat ze alleen zijn opgenomen vanwege de toegevoegde letters. En van die letters zijn er wederom veel meer dan de vier daar genoteerde. Voor de ontwikkeling van Fluxus heb ik uiteraard die hele lijst verwerkt - en meer. Om diverse redenen heb ik het alleen zinloos geacht om dat ook volledig te publiceren. Een van de redenen daarbij is dat ik wilde vermijden dat de zaak ingewikkelder lijkt dan ze in werkelijkheid is.

Dat is in feite ook mijn bezwaar tegen het proportioneel uitschrijven van de recitatieven. Het lijkt daardoor allemaal veel ingewikkelder dan het is, terwijl de werkelijke problemen van het gregoriaans daarmee verborgen blijven. In geval van die recitatieven komt het er namelijk gewoon op neer dat men het ritme van het Latijn moet volgen. Niet van buitenaf gedictend, maar van binnenuit begrepen en beleefd en op grond daarvan gefraseerd. Dáár gaat het om. En daarvoor is de tekst alléén, zonder noten dus, meer dan genoeg. In feite geldt dit voor het héle repertoire. Vóór 800 werd er níets genoteerd. Men zong zelfs de meest complexe gezangen uitsluitend op de tekst - en die kende men uit het hoofd - improviserend, centoniserend, in een nog levende traditie. Dat niveau lijkt voor ons niet meer haalbaar, daarvoor leeft het repertoire niet meer genoeg, maar dat we zelfs een recitatief niet zonder noten zouden kunnen zingen kan er bij mij niet in.

In de praktijk is intussen gebleken dat Fluxus inderdaad werkt. Allerlei (semiologische) fraseringen waar men vroeger moeite mee had, gaan nu vanzelf. Men maakt daarom minder aantekeningen, en kan zich b.v. meer op de inhoud van de tekst concentreren. Er is evenwel ook kritiek. Zo vindt men de soms veelvuldig toegevoegde letters en afwijkende sierneumen als "oriscus" en "quilisma" verwarrend. Hoewel dit in de eerste plaats een kwestie van gewenning is, roept het eens te meer vragen op naar de precieze aard van de melodieën en naar de juiste uitvoering van de versieringen, die momenteel grotendeels geen aandacht krijgen. Is b.v. een komma alleen maar een snelle noot, zoals Lagal suggereert, of zegt het ook iets over de wijze van uitvoeren, of zelfs over de melodie?

Het uitschrijven van reconstructies in Fluxus heeft tot het inzicht geleid, dat er veel grotere melodische en ritmische verschillen bestaan tussen de tiende-eeuwse neumen en de elfde-eeuwse noten dan men (ook de heer Hakkennes) tot nu toe vrij algemeen aanneemt. Dat verschil is zelfs zó groot dat in dat verband de pogingen tot "kritische" reconstructie zoals die momenteel bijvoorbeeld worden uitgegeven in de "Beiträge zur Gregorianik" als volstrekt zinloos moeten worden verworpen. In de eerste plaats mist men de gelegenheid om de frasering van de noten aan te passen aan de neumen, terwijl dát juist de belangrijkste les van Cardine was (de leermeester van de uitgevers). Met Fluxus wordt daarin per definitie voorzien. Ook met Lagal wordt dit probleem grotendeels opgelost. In de tweede plaats zijn de correcties bevooroordeeld tot Beneventum van omstreeks 1100, terwijl dat uiteraard niet hetzelfde is als St. Gallen van omstreeks 900, laat staan Metz van omstreeks 800. In de derde plaats zijn die correcties marginaal en vaak behoorlijk onbenullig. Slechts ongeveer 1 op de 20 noten



wordt aangepast, terwijl men bij de juistheid daarvan ook nog vaak ernstige vraagtekens kan plaatsen. In de vierde plaats leren we niets nieuws over de aard van de versieringen. Fluxus heeft kortom tot het inzicht geleid dat de tijd nog lang niet rijp is voor een "kritisch" Graduale. Het Graduale van Pothier en Mocquereau zoals we dat al honderd jaar kennen, is voorlopig meer dan kritisch genoeg, en soms zelfs beter dan de recente reconstructies. In dat verband spreekt het boekdelen dat het werk aan het "Graduel Critique" al dertig jaar stil ligt. Men is totaal niet geneigd om het onderzoek zoals dat van binnenuit, uit de oudste bronnen, met name door Fred Schneyderberg<sup>1</sup> en van buitenaf, uit de verdere ontwikkeling van de mediterrane monofonie, door Wouter Swets<sup>2</sup> wordt gedaan, serieus te nemen en geïntegreerd voort te zetten.

Een serieuzer bezwaar tegen Fluxus ligt daarom ook meer in die lijn: In het verschriftelijkingsproces dat met de geschiedenis van het gregoriaans kan worden beschreven en waarin een mogelijk vitale dansbare muziek steeds verder vergeestelijkte tot een soort religieus fantoom, kan Fluxus slechts een volgende stap van vervreemding betekenen. In die zin, d.w.z. in het licht van de eeuwigheid, zijn alle vorderingen afkomstig van "losers" - om dat woord ook maar eens te gebruiken. Ik kan me echter vertroosten dat die volgende stap wellicht noodzakelijk is om het gregoriaans tot de bron terug te voeren. ■

1. Zie: SCHNEYDERBERG, FRED: *Tonaliteit en Notatie. Een model voor tonale analyse van het Gregoriaans*. (1996)

2. Zie: SWETS, WOUTER: *Traditionele Turkse Kunstmuziek*. (1982)



# MEDEDELINGEN

## BELANGRIJKE BIJEENKOMSTEN

### Gregoriaans Academie

De volgende zittingen van de Academie zijn gepland op de volgende data:

11 mei 1998      Onderwerp: Het oorspronkelijke ritme van de oudste hymnen, Latijn en Grieks. Inleider: Jan van Biezen.

19 oktober 1998

Inleider: Dr. Marcel Zijlstra

11 januari 1999

Inleider: fr. Cees Pouderoyen.

### Zomercursus augustus 1998

De besprekingen aangaande deze leergang vorderen. Concrete mededelingen kunt u verwachten in aflevering 2 van dit tijdschrift. De data zijn hoogstwaarschijnlijk 19 t/m 22 augustus.

## GREGORIAANS TE BELUISTEREN

Wij ontvingen bericht van onderstaande scholae. U vindt vermelding van data en informatie.

### Schola Cantorum Amsterdam

april: 5 - 8 - 11 - 12      Getijden van Goede Week en Pasen,

mei: 20 - 21 - 30 - 31      Getijden van Hemelvaart en Pinksteren.

Info: 024 - 663 17 01

### Schola Cantorum Cercamon

maart: 17 - 18      }  
mei: 7      } Hildegard von Bingen

juni: 4 - 6 - 7 - 28      }

september: 8      }

Info: 050 - 526 10 98

### Tilburgs Gregoriaans Koor

maart: 1 - 15 - 22 - 29      }  
april: 4 - 11 - 12 - 26      } Eucharistie--  
mei: 2 - 24 - 31      } vieringen

Info: 013 - 543 03 82

### A.C.G. Mannenschola

februari: 28, Vespers en Eucharistieviering in Zaltbommel.

april: 25, Vespers en Eucharistieviering in Hooglanderveen.

Info: 040 - 241 16 04

### Amsterdamse Nova Schola Cantorum

22 februari, 22 maart, 12 april, 16.00u Vespers, Oude Kerk, Amsterdam

8 maart, 16.00u, Concert, Oude Kerk, Amsterdam.

13 april, Paasspel van Egmond, Adelbertabdij, Egmond-Binnen.

29 maart, 10 mei, 12.00 u: Eucharistie, Vredeskerk, Pijnackerstraat, Amsterdam.  
Info: 020 - 685 40 52

## BERICHTEN VAN ANDEREN

De **Specialisatiecursus Gregoriaans** van de S.N.K. (cursusleidster zr. Marie-Louise Egbers) is met succes afgerond door de volgende geslaagden:

D. van den Berg-Krijger, Ens

G. Cornelissen, Amersfoort

W. Gosens, Leeuwarden

A. te Kloese, Lekkerkerk

G. van Osch, Assen

T. van der Ploeg, Purmerend

P. van der Steen, Geldermalsen

Namens de redactie een hartelijke felicitatie!

De **S.N.K.** organiseert op 28 februari een dag Vocale Kerkmuziek.

Info: 030 - 231 31 74

Tot **Bijzonder Hoogleraar Liturgische Muziek** aan de Theologische Faculteit Tilburg heeft de Nederlandse Sint Gregoriusvereniging per 1 januari 1998 benoemd dr. A.C. Vernooij uit Zeist. De redactie wenst de nieuwe hoogleraar geluk en veel succes.

De **Stichting Musica Gregoriana** heeft haar tweede CD uitgegeven: "Gregoriaanse Koorzang". Vijf Limburgse koren zingen de vaste gezangen van de missen IV, IX, XI, XII en XVII, aangevuld met een aantal orgelopnamen van Gerard Sars.

Info: 0475 - 38 67 25 (14.00-17.00 uur), of 0475 - 53 58 01

De **Stichting Hildegard von Bingen** organiseert in samenwerking met de Katholieke Universiteit Nijmegen, ter gelegenheid van de negenhonderdste geboortedag van deze 12e eeuwse universeelgeleerde, een congres en twee concerten op 28 en 29 maart 1998.

Info: 030 - 692 27 87

### Om reeds te noteren:

Festival van Watou: 1-4 juni 2000

Internat. Convegno van de AISCGre: Pinksteren 1999 in Italië

Deutschsprachigen Sektion der AISCGre: Jaarlijks Studietreffen 2-3 oktober 1998 in Oldenzaal, i.s.m. KRO-Radio 4. Onder meer lezing door prof. J. B. Göschl.



## **Gregoriaans in het Festival Oude Muziek Nu in Hoorn, 5 juni.**

Ook dit jaar is begin Juni het Festival Oude Muziek voor Amateurs in Hoorn. Aan het Gregoriaans wordt aandacht besteed met een workshop *Kennismaken met Gregoriaans*. Het zelf zingen staat centraal, de gezangen worden gekozen rond psalm 138 (Gij kent mijn gaan en staan). Deze workshop is in eerste instantie bedoeld voor enigszins of meer ervaren koorzangers (M/V) die kennis willen maken met de rijkdom van het Gregoriaans. De middag wordt afgesloten met een vesper, waarin de deelnemers aan de workshop naar vermogen zelf zullen zingen.

De leiding is in handen van Jacqueline Elemans. De Vrouwenschola Cantata Femina geeft de nodige ruggesteun, maar ook de leden van de ACG zijn van harte welkom. Vroegtijdig opgeven graag, in verband met de samenstelling van het programma.

Tijd en plaats: Vrijdag 5 juni, 14:00-17:30, in de kapel van de St Cyriacuskkerk in Hoorn. Kosten: fl 25.

Opgeven bij Stichting De Kunst, Henriëtte Gorthuis, tel. 072-51 59 209 (ma, wo, do onder kantoortijd). Daar is ook informatie

verkrijgbaar over de overige activiteiten in het Festival, 4-7 juni.

## **Gregoriaans voor beginners door Jacqueline Elemans**

Om het inmiddels verzamelde materiaal voor een beginnerscursus Gregoriaans te testen loopt nu een projekt aan het Alkmaars Centrum voor Kunstzinnige Vorming. De respons is onverwacht goed: er hebben zich 23 cursisten gemeld, mannen en vrouwen, ervaren koorzangers en blanco starters. Aan de hand van de praktijkervaring kan het materiaal enigszins bijgesteld worden, maar in principe lijkt de aanpak te werken. De SNK verwacht het werkboek in Juni te kunnen publiceren.

## **Canta Femina**

De vrouwenschola Cantata Femina in Bergen(NH) zingt op Zondag Palmpasen, 5 april, een meditatief concert voor de Goede Week. Medewerking wordt verleend door de organist Frank van Wijk. Aanvang 19:00, plaats: de Ruïnekerk, Bergen(NH) ■



# LITURGISCHE KALENDER

maart, april en mei 1998

C-cyclus

zondag 1 maart  
zondag 8 maart  
zondag 15 maart  
donderdag 19 maart

zondag 22 maart  
woensdag 25 maart

zondag 29 maart

zondag 5 april  
donderdag 9 april  
vrijdag 10 april  
zaterdag 11 april  
zondag 12 april  
zondag 19 april  
zaterdag 25 april  
zondag 26 april

zondag 3 mei  
zondag 10 mei  
donderdag 14 mei  
zondag 17 mei  
donderdag 21 mei  
zondag 24 mei  
zondag 31 mei

Eerste zondag van de veertigdagentijd  
Tweede zondag van de veertigdagentijd  
Derde zondag van de veertigdagentijd  
Hoogfeest van de H. Jozef, bruidegom van  
de heilige maagd Maria  
Vierde zondag van de veertigdagentijd  
Hoogfeest van de Aankondiging van de Heer  
Maria Boodschap  
Vijfde zondag van de veertigdagentijd

Palm- of Passiezondag  
Witte Donderdag  
Goede Vrijdag  
Paaszaterdag / Stille Zaterdag  
Hoogfeest van de Verrijzenis van de Heer  
Tweede zondag van Pasen  
Feest van de H. Marcus, evangelist  
Derde zondag van Pasen

Vierde zondag van Pasen  
Vijfde zondag van Pasen  
Feest van de H. Mattias, apostel  
Zesde zondag van Pasen  
Hoogfeest van de Hemelvaart van de Heer  
Zevende zondag van Pasen  
Hoogfeest van Pinksteren





## INHOUD

|                                                                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Van de redactie                                                                                                                 | 1  |
| De Dom van Aken ten tijde van Karel de Grote<br><i>Leonard van den Houten</i>                                                   | 2  |
| Op zoek naar Gallicaanse gezangen<br><i>Jacqueline Elemans</i>                                                                  | 12 |
| Muziek als harmonie-idee: Over haar samenhang met het numineuze<br>volgens de overlevering van Boëthius<br><i>Jolanda Kwast</i> | 20 |
| Neuma, pneuma en stembuiging bij het zingen van gregoriaans<br><i>Lida Dekkers</i>                                              | 29 |
| Midden in het leven zijn wij door de dood omgeven. CD-bespreking<br><i>Arnoud Heerings</i>                                      | 34 |
| Reactie op Fluxus, een alternatieve notatie<br><i>Bruno Zeegers</i>                                                             | 36 |
| Fluxus, een alternatieve notatie?<br><i>Chris Hakkennes</i>                                                                     | 37 |
| Fluxus, een alternatieve notatie!<br><i>Geert Maessen</i>                                                                       | 40 |
| Mededelingen                                                                                                                    | 43 |
| Liturgische kalender                                                                                                            |    |