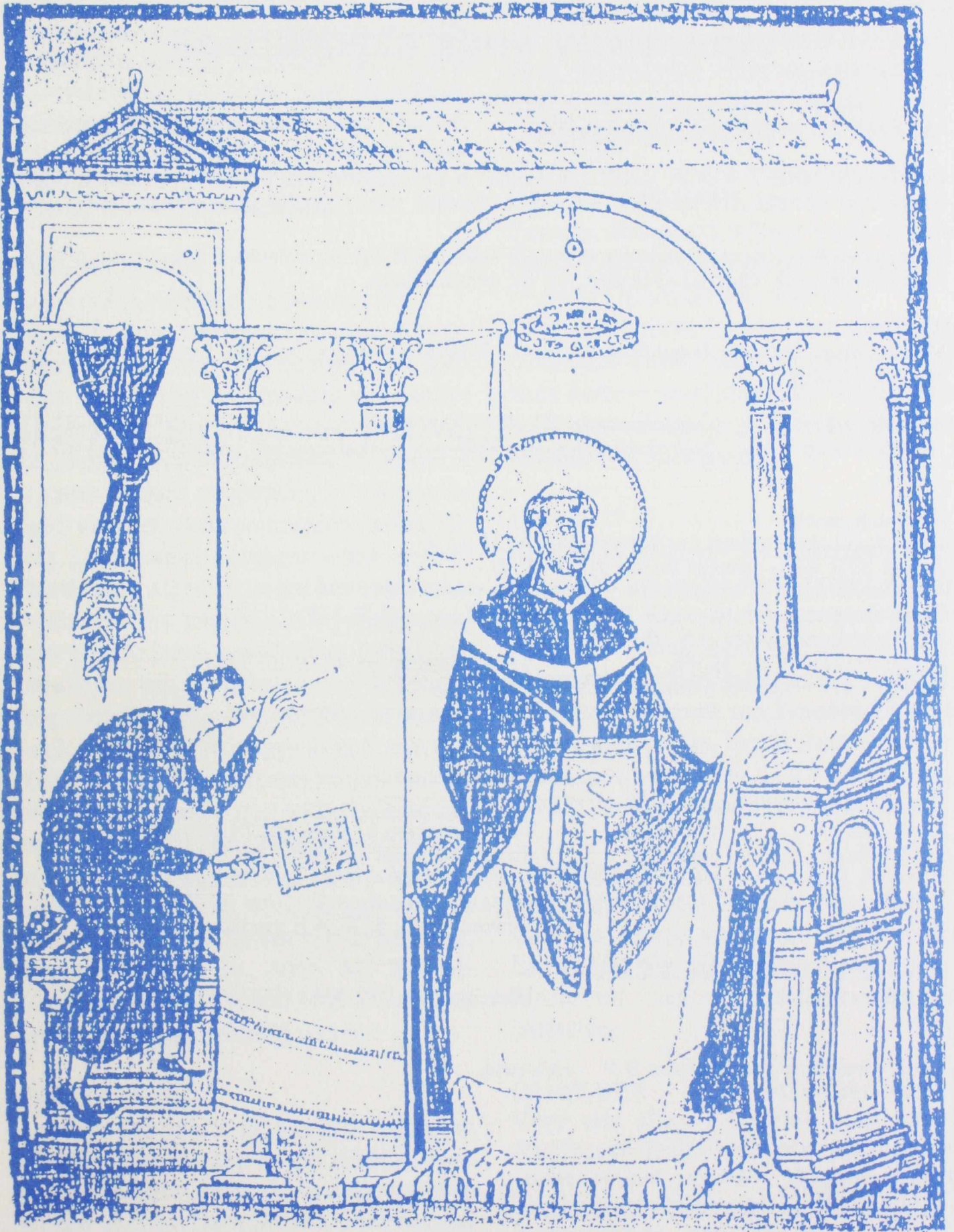


TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS



2001-3

Thema: Gregoriaans

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 26, nummer 3, augustus 2001

Verschijnt driemaandelijks

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.

Kopij voor het volgende nummer dient **15 september** op het redactie-adres binnen te zijn. Inlichtingen, ook voor advertenties, bij de administratie.

Redactie:

Marie-Louise Egbers, Jacqueline Elemans, Arnoud Heerings, Jolanda Kwast, Ria de Wolf, Marcel Zijlstra.

Redactie-adres:	Catharinastraat 73, 4811 XG Breda	tel. (076) 513 84 83
Administratie:	Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot	tel. (013) 533 10 94

Abonnementen:

Individueel abonnement per kalenderjaar NLG 37,50

België BFR 800,- overige landen NLG 42,50

Koorabonnement (3 exemplaren voor de prijs van 2) NLG 75,-

Losse nummers, ook van oude jaargangen, NLG. 10,- (BFR 225)

Themanummers NLG 13,50 (BFR 300)

Postgirorekening nr 39586

Bankrekening nr 42.06.65.323

(België: ABN-AMRO Hasselt nr 720-5202086-85)

alle rekeningen t.n.v. Stichting Amici Cantus Gregoriani te Posterholt.

Bestuur van de Stichting A.C.G.:

I. van Leijen	voorzitter
---------------	------------

M. Lambriex	secretaris
-------------	------------

R. A. M. Karsten	penningmeester
------------------	----------------

J. Kwast	
----------	--

B. Lamers	
-----------	--

Mondriaanlaan 6, 6708 NG Wageningen

Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot

Raadhuisstraat 4, 6061 EA Posterholt

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

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

ISSN: 1380-9776

Bij de voorplaat:

St. Gregorius en zijn schrijver, ca. 984.

Registrum Gregorii, Trier, Stadtbibliothek

MEDEDELINGEN

IN MEMORIAM

Helaas moeten wij berichten dat P. Rupert Fischer osb, groot handschriftenkenner en redactielid van de Beiträge, op 18 juni onverwacht is overleden. Zijn uitgeleide: Resurrexi et adhuc tecum sum. Posuisti super me manum tuam. Mirabilis facta est scientia tua.

Wie zal zijn werk voortzetten?

BIJEENKOMSTEN

Zangersdag, zaterdag 3 november 2001

Stichting Amici Cantus Gregoriani organiseert op zaterdag 3 november haar jaarlijkse zangersdag voor beoefenaars van het Gregoriaans. Deze dag (ochtend en middag) zal plaatsvinden in Roermond bij Kapel in 't Zand. In deze zangersdag zullen, aan de hand van een nader te bepalen themastelling, gregoriaanse gezangen worden bestudeerd, soms afgestoft, maar bovenal zullen de deelnemers zingen. De ervaringen van voorgaande jaren waren alom positief en het zingen van de Gregoriaanse gezangen mag zich gelukkig nog steeds een warme –ook landelijke- belangstelling koesteren. Verdere gegevens omtrent programma en organisatie worden nog nader bekend gemaakt. Reserveer nu alvast deze datum in uw agenda. Wilt u zelf of als koor direct nader geïnformeerd worden, laat het dan weten aan het secretariaat van de stichting: Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot. Tel: 013-5331094; e-post: amici-cantus-gregoriani@wxs.nl

IN DE LITURGIE

Laudate Dominum in Kortrijk nodigt in oktober elke zondag en op Allerheiligen een gregoriaans koor uit voor de Hoogmis en een auditie. Dikwijls een goed bekend

staand plaatselijk koor, waaronder ook Martin Polspoel, maar heel bijzonder op 28 oktober de Praagse schola olv David Eben. De hoogmis wordt uitgezonden door VRT I. Inlichtingen op de website www.laudatedominum.be

NIEUW VERSCHENEN

Fowells, Robert M., Chant made simple, ISBN 1-55725-253-x. Kort commentaar: zo simpel is het nu ook weer niet.

Crocker, Richard L., An introduction to Gregorian chant, ISBN 0-300-08310-6. Kort commentaar: een gids vooral voor luisteraars die goed geïnformeerd willen worden. Met curieuze cd.

CONCERT

Cercamon zingt op 28 september 2001 om 20.15 uur in de Dekenkapel van de Pieterskerk, Utrecht. Toegang: f 20,00; reserveren vanaf 14/9 op 030-2511082, programma: Hoogliedteksten en liturgische stukken ter ere van St. Lebuinus. Info bij het secretariaat, Ingrid Smit Duyzentkunst, Zeeltstraat 149, 3525 TE Utrecht, e-mail: jan.nuchelmans@worldonline.nl

TENTOONSTELLING

Catharijneconvent, Utrecht: t/m 16 sept, Barokke kerkgewaden uit de Gouden Eeuw; 3/11 t/m 3/3 Middeleeuwse miniaturen uit het Christelijke Oosten (Armenie).

OP HET WEB

Voor wie alles wil weten over handschriften en de tijd heeft: een cursus paleografie op het internet, 'ductus', adres: www.medieval.unimelb.edu.au/ductus/ ■

LITURGISCHE KALENDER

september, oktober, november 2001

C-jaar

zondag	2	september	Tweeëntwintigste zondag door het jaar
zaterdag	8	september	Feest van Maria Geboorte
zondag	9	september	Drieëntwintigste zondag door het jaar
vrijdag	14	september	Feest van Kruisverheffing
zondag	16	september	Vierentwintigste zondag door het jaar
vrijdag	21	september	Feest van de H. Mattheus, apostel en evangelist
zondag	23	september	Vijfentwintigste zondag door het jaar
zaterdag	29	september	Feest van de H. aartsengelen Michaël, Gabriël en Raphaël
zondag	30	september	Zesentwintigste zondag door het jaar
zondag	7	oktober	Zevenentwintigste zondag door het jaar
zondag	14	oktober	Achtentwintigste zondag door het jaar
donderdag	18	oktober	Feest van de H. Lucas, evangelist
zondag	21	oktober	Negenentwintigste zondag door het jaar, Wereldmissiedag
donderdag	25	oktober	Hoogfeest van de Kerkwijding van alle kerken waarvan de wijdingsdatum niet bekend is
zondag	28	oktober	Dertigste zondag door het jaar
donderdag	1	november	Hoogfeest van Allerheiligen
vrijdag	2	november	Allerzielen, Gedachtenis van alle overleden gelovigen
zondag	4	november	Eenendertigste zondag door het jaar
dinsdag	6	november	Feest van alle HH. Verkondigers van het geloof in onze streken
woensdag	7	november	Hoogfeest van de H. Willibrord (Nederland)
vrijdag	9	november	Feest van de Wijding van de Basiliek van Lateranen
zondag	11	november	Tweeëndertigste zondag door het jaar (België)
zondag	18	november	Drieëndertigste zondag door het jaar
zondag	25	november	Hoogfeest van Christus, Koning van het heelal
vrijdag	30	november	Feest van de H. Andreas, apostel



Zangersdag Gregoriaans zaterdag 3 november 2001

Stichting Amici Cantus Gregoriani organiseert op zaterdag 3 november haar jaarlijkse zangersdag voor beoefenaars van het Gregoriaans. Deze dag (ochtend en middag) zal plaatsvinden in Roermond bij Kapel in 't Zand.

In deze zangersdag zullen aan de hand van een nader te bepalen themastelling Gregoriaanse gezangen worden bestudeerd, soms afgestoft, maar bovenal zullen de deelnemers zingen.

De ervaringen van voorgaande jaren waren alom positief en het zingen van de Gregoriaanse gezangen mag zich gelukkig nog steeds in een warme - ook landelijke - belangstelling koesteren.

Verdere gegevens omtrent programma en organisatie worden nog nader bekend gemaakt. Reserveer nu alvast deze datum in uw agenda.

Wilt u zelf of als koor direkt nader geïnformeerd worden, laat het dan weten aan het secretariaat van de stichting; Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot. Tel: 013-5331094; e-post: amici-cantus-gregoriani@wxs.nl

Sinds 1991 is het zomernummer van de jaargang bijna dubbeldik en gewijd aan een specifiek thema. De auteurs krijgen in dit themanummer meer ruimte en kunnen daardoor dieper op hun onderwerp ingaan. Zo ook dit jaar.

De redactie heeft er deze keer voor gekozen, geen auteurs 'van buiten' te benaderen maar de aflevering zelf samen te stellen. Zo wordt dit themanummer tot een portret: van ieder redactielid telkens één karakteristiek eruitlichtend, een musicoloog, een theoloog, een uitvoerend kunstenaar, een journalist, een pedagoog. Elk vanuit onze eigen invalshoek laten wij in een kort artikel zien waardoor onze interesse in het gregoriaans wordt gemotiveerd, steeds aan de hand van een bepaald gezang. Daarmee loopt door dit nummer als rode draad 'het gregoriaans en ik', een lijn die we in de toekomst nog even vol willen houden en waarin wij steeds een willekeurig iemand vragen of het gregoriaans voor hem of haar iets betekent en zo ja, wat.

De aflevering is ook een staalkaart van wat de liefhebber zo in het gregoriaans interesseert. Gezongen gebed en meditatie, de precieze muzikale vormgeving van de tekst, hoe men daar in de loop van de tijd mee om is gegaan, wat het ons nu nog te zeggen kan hebben. Uw redacteur heeft leren zien hoe het palet aan mogelijke interesses zich sinds de zestiger jaren heeft uitgebreid: gregoriaans is niet meer uitsluitend de vrome expressie van katholieke identiteit of een droog onderwerp uit de muziekgeschiedenis.

Het Tijdschrift voor Gregoriaans heeft als belangrijke taak, die bredere interesse te voeden door enerzijds in te gaan op het hoe en waarom van de gezangen en anderzijds de resultaten van wetenschappelijk onderzoek voor bredere kring toegankelijk te maken, kortom het gregoriaans te laten zien in zijn context van liturgie, geloof en cultuur. Het is de ervaring van de redactie dat met name in de algemenere artikelen de diepgang en het beschouwende karakter moeilijk te verenigen is met vlotte leesbaarheid en eenvoudige formulering.

Zo proberen wij opnieuw in dit themanummer een brug te slaan tussen de specialisten die zich diepgaand en over langere tijd met het hoe en waarom bezighouden, en al diegenen die vreugde beleven aan het zelf zingen en luisteren en die zich misschien ook soms afvragen waar dat nu vandaan komt. Wij wensen u veel lees- en zang- genot. ■

De eerste volgelingen van Jezus Christus kwamen in elkaars huizen bijeen en bezochten daarnaast de tempel en de synagoge (zie het boek Handelingen). In deze joodse gebedsplaatsen zullen zij zich ongetwijfeld hebben aangepast aan de heersende cultuur. In de tempel te Jeruzalem werden tijdens de eredienst psalmen gezongen. Het Boek der Psalmen zoals dat in het Oude Testament is te vinden, is eigenlijk een liedboek. Dat is nog duidelijk te zien aan de opschriften van een aantal van die psalmen, zoals: 'Voor de koorleider. Met begeleiding van snaarinstrumenten. Op de achtste wijze. Een psalm van David' (Psalm 6).(2) Hoe die achtste wijze heeft geklonken, weten we niet, zoals we evenmin de melodieën kennen van 'Leliën' (psalm 45, 69 en 80), 'Vernietig niet' (psalm 57, 58 en 59) of 'de Griekse wijze van "Verre eilanden"' (psalm 56). In een mondelinge muziektraditie, waarin dus geen muzieknotatie werd gebruikt, waren dit echter belangrijke aanwijzingen, waarmee men in staat was de geschreven teksten te zingen. Voor ons is niet meer te achterhalen hoe deze liederen hebben geklonken. Sporen van de joodse wijze van het zingen van de psalmen zijn misschien nog te vinden in de manier waarop in hedendaagse synagogen wordt gezongen. Daar moet dan wel bij worden opgemerkt dat de eerste optekening van de synagogale melodieën pas zeer laat tot stand is gekomen, in de dertiende eeuw van de christelijke jaartelling. Van het christelijke zingen weten we meer, deels doordat er veel vroeger een vorm van notatie werd gebruikt, maar ook dankzij beschrijvingen in literaire bronnen uit de eerste eeuwen van het christendom.

de eerste eeuwen

Muziek speelde vanaf de vroegste tijd een rol in de christelijke eredienst. Reeds de apostel Paulus wekt de gelovigen op, 'psalmen, hymnen en geestelijke liederen' te zingen. Maar of Paulus hiermee op de genres doelde zoals die uit latere overlevering bekend zijn, is de vraag. Het lijkt er zelfs op dat met name het zingen van de 150 psalmen uit het Oude Testament niet plaatsvond bij de oud-christelijke misvieringen van de eerste eeuwen. Pas uit de vierde eeuw stammen de berichten waarin men schrijft over het christelijk psalmzingen tijdens de eucharistie. Voordien ontbreekt elk spoor, net zoals psalmzingen in de synagogale eredienst geen gebruik was. Het christelijk psalmzingen, zo lijkt het, ontstaat pas in de derde eeuw, onder invloed van het in die tijd opkomend Egyptisch en Palestijns monnikendom. In de vierde eeuw zien we dat in de eucharistievieringen het psalmzingen in zwang raakt, en, getuige Augustinus en andere Kerkvaders, grote populariteit krijgt. Pas van rond 432 dateert het document dat melding maakt van de introductie van psalmzingen in de woorddienst, door paus Celestinus I. In datzelfde document wordt ook nog eens nadrukkelijk gezegd dat het psalmzingen voor die tijd niet in de mis had plaatsgevonden.

responsoriale zang

De 'wijze' waarop werd gezongen in de tijd van Augustinus, kunnen we met behulp van zijn preken schematisch reconstrueren. Een psalm werd door een voorzanger in zijn geheel gezongen, telkens onderbroken door het volk, dat één van de verzen steeds weer herhaalde, als een soort beurtzang. Een dergelijke uitvoeringswijze, waarbij een solist in afwisseling zingt met koor dan wel gemeente noemen we responsoriaal. Over de precieze vorm van de psalmmelodieën worden we niet ingelicht. Maar wanneer het over de klank van psalm 132 vers 1 gaat, zegt Augustinus dat deze zo liefelijk is, dat zelfs zij die het psalter niet kennen, dit vers citeren. Daarbij is het niet duidelijk of de melodie van de voorzanger dan wel het refrein van het volk wordt bedoeld. Het is heel goed mogelijk dat het volk een liefelijk wijsje zong, terwijl de voorzang niet meer was dan de strenge recitatie van de verzen, melodieën zoals nu in het Graduale Simplex staan.

antifonale psalmodie

De gewoonte om een koor of gemeente in twee helften te splitsen en elk van deze helften afwisselend een psalmvers te laten reciteren, wordt antifonale zang genoemd. Deze wijze van zingen zou in de oudste kloosters in Syrië zijn ontstaan en door Ambrosius, die vertrouwd was met het Oosten, naar Milaan gehaald. Augustinus raakte heftig ontroerd toen hij, nog niet gedoopt, getuige was van deze zang. Ook hier ontbreekt weer elk spoor van muzikaal bewijs; we hebben slechts de geschreven getuigenissen. Pas veel later, in de negende eeuw, zal de antifonale manier van psalmodiëren worden beschreven en opgeschreven door theoretici.

de hymne

De hymne is al vroeg verbonden met de naam van Ambrosius en er ook altijd nauw mee verbonden gebleven. Reeds de monnikenvader Benedictus noemt in zijn Regel de hymne het 'Ambrosianum'. Hoe de hymne naar het Westen kwam, beschrijft Augustinus in zijn Belijdenissen. Tijdens de belegering van de kerk van Milaan door Justina, de ariaanse moeder van keizer Valentinianus, had Ambrosius zich met zijn gelovige gemeenschap verschanst in de kerk. Om te voorkomen dat het volk neerslachtig zou worden en de moed zou verliezen, zo schrijft Augustinus, is er toen een begin gemaakt met het zingen van hymnen en psalmen, naar het gebruik van oosterse streken (Belijdenissen IX, vi, 15). Dankzij Augustinus weten we dat een aantal hymnen die nog altijd in de liturgie functioneren, van de hand van Ambrosius zijn. Hymnen zijn strofische gezangen die in een grote verscheidenheid aan metrische versvoeten zijn geschreven. Aan Ambrosius zelf worden minstens vier hymnen toegeschreven, waarvan *Aeterne rerum conditor* (Eeuwige schepper van 't heelal) misschien wel de bekendste is.

De overlevering van de melodieën van de hymnen is laat, later nog dan die van veel andere gregoriaanse gezangen. Het oudste hymnarium met genoteerde melodieën dateert van rond het jaar 1000. Hoewel de condities voor een stabiele overlevering gunstig lijken - de hymnen zijn grotendeels syllabische gezangen, waarbij elke lettergreep een toon heeft - valt er toch maar weinig met zekerheid te zeggen over de oorspronkelijke melodieën uit de tijd van Ambrosius en Augustinus.

het alleluia

Een andere melodie over welks oudste vorm we slechts kunnen speculeren, is die van het vroeg-christelijk 'alleluia'. Met blijdschap kondigt Augustinus in een van zijn preken aan dat de tijd van het alleluia weer is aangebroken, de Paastijd, waarin elke dag het alleluia werd gezongen. Uit weer andere teksten blijkt dat hij ook de gewoonte kende om langgerekte reeksen tonen over één lettergreep te zingen, de zogenaamde melismen. Maar of het alleluia uit de oude kerk op zijn in middeleeuwse handschriften overgeleverde opvolgers leek, en of Augustinus überhaupt aan een zelfstandig gezang dacht, is niet duidelijk.

de stille eeuwen

Met de verbreiding van het christendom over Europa zien we in de verschillende regio's specifieke liturgische gebruiken tot ontwikkeling komen. Op het Iberisch Schiereiland ontstond de zogenaamde mozarabische liturgie, in Gallië de gallicaanse, in Milaan ontwikkelde zich de ambrosiaanse liturgie en op de Britse eilanden ontstond de keltische liturgie. Opvallende overeenkomsten tussen deze liturgieën zijn vooral hun oosterse karakteristieken. Waarschijnlijk komt dit doordat de impulsen voor deze vormen van eredienst werden gegeven vanuit Milaan, waar de invloed vanuit Byzantium groot was. Het is niet gemakkelijk de muziek uit deze verschillende rites een plaats in de muziekgeschiedenis te geven, vooral door specifieke problemen rond de overlevering van de gezangen.

oud-romeinse en gregoriaanse gezangen

Ook te Rome ontwikkelde men in de periode tussen 400 en 800 een geheel eigen liturgie. De begrijpelijke aantrekkingskracht van de Stad maakte dat men in andere gebieden zich naar deze liturgie wilde richten. Enerzijds ontstond dit verlangen vanuit de 'missiegebieden', anderzijds valt ook een verlangen vanuit Rome waar te nemen de gehele christenheid op een en dezelfde wijze liturgie te laten vieren.

het ontstaan van de gezangen

De precieze ontstaanstijd van de gezangen die we nu kennen als de gregoriaanse, is onbekend. De handschriften met muzieknotatie geven een terminus ante quem van ca. 880, dat wil zeggen dat ze vóór 880 de vorm moeten hebben gekregen waarin ze rond 900 voor het eerst werden genoteerd. Uit beschrijvingen in theoretische tractaten kunnen we opmaken dat bepaalde delen van het repertoire zeker al rond 850 in hun latere vorm bekend waren. Van rond 800 stammen de oudste handschriften met gezangteksten: de selectie van de psalmverzen voor de missen door het hele jaar lag toen al geheel en al vast. Uit een klein geschrift dat waarschijnlijk uit dezelfde tijd stamt, het zogenaamde Tonaarium van St. Riquier (een abdij bij Abbeville ten noordwesten van Amiens, met in de negende eeuw een belangrijke school), weten we dat een aantal van deze misgezangen toen al in dezelfde toonsoort werd gezongen als waarin ze in latere muziekbronnen zijn overgeleverd.

de makers

Wie heeft het gregoriaans gemaakt en waar komt het vandaan? Het zijn vragen waar de muziekwetenschap bij lange na nog geen eenduidig antwoord op heeft. Lange tijd, tot in de twintigste eeuw toe, heeft men gedacht dat de gregoriaanse melodieën iets te maken hadden met haar naamgever, paus Gregorius I (590-604). Maar in de afgelopen vijftig jaar is men gaandeweg tot de conclusie gekomen dat Gregorius de Grote eigenlijk niets met de gezangen zoals wij die nu kennen van doen heeft gehad. Wel heeft Gregorius enkele aanpassingen van de liturgie doorgevoerd, onder andere met betrekking tot het alleluia. Maar dat de melodieën die wij nu zingen al door Gregorius werden gekend, is hoogst onwaarschijnlijk.

Het inzicht dat het gregoriaans in de vorm waarin wij het kennen niet uit Gregorius' tijd stamt, maar van later, dateert eigenlijk al van de negende eeuw. In het jaar 884 schreef Notker, een monnik uit het fameuze Zwitserse klooster Sankt Gallen, een geschiedenis van het leven van Karel de Grote. In dit werk, waarin 'Wahrheit und Dichtung' nogal eens door elkaar heen lijken te lopen, komen we ook een aantal passages tegen over de liturgische zang. In het tiende hoofdstukje van zijn werk vertelt Notker een verhaal dat hij naar eigen zeggen ook zelf maar moeilijk kan geloven. Want, schrijft Notker, de manier van zingen van de Romeinen is totaal verschillend van die van de Franken (Notker beschouwde zichzelf als een Frank). In dat, naar Notkers eigen zeggen ongelooflijke, verhaal wordt vervolgens verteld hoe Karel de Grote Romeinse zangers laat komen om de Romeinse zangen aan de Frankische collega's te onderwijzen. Karels reden hiervoor is dat hij niet langer wilde toestaan dat er in de verschillende Frankische steden op uiteenlopende wijze zou worden gezongen. Door de komst van de Romeinen moest dit euvel worden opgelost: alle zangers zouden hetzelfde moeten zingen. Helaas was dat niet zo, want de Romeinse zangers spraken uit jaloezie met elkaar af dat ze op verschillende plaatsen allemaal iets anders zouden onderwijzen. Wanneer Karel vervolgens merkt dat er nog steeds niet op alle plaatsen hetzelfde wordt gezongen, gaat hij naar de paus. Deze straft uiteraard de zangers die de boel zo in de war hebben gestuurd, en zegt tegen Karel dat hij het nu op een andere manier wil proberen. Hij laat twee zangers uit het Frankische rijk naar Rome komen, die zich onder de Romeinse zangers mengen, zonder dat de Romeinen weten dat ze in dienst van Karel zijn. Deze twee prenten zich het repertoire goed in, en leren dat vervolgens aan de zangers in het Frankische rijk. Uit historische documenten weten we dat in elk geval een aantal elementen uit dit verhaal op feiten teruggaan. Zo hebben we een achtste-eeuwse brief van de paus aan de Frankische koning, waarin hij vraagt een van zijn zangers terug te sturen. Romeinse zangers kwamen dus naar het Frankische rijk om de gezangen te onderwijzen. Of ze dat goed deden of niet, weten we eigenlijk niet.

Ook andere documenten van rond het jaar 800 getuigen dat het Karolingische gezag er veel aan gelegen was de Romeinse liturgie, met alles erop en eraan, in het Frankische Rijk te introduceren. Muziekbronnen van later datum (vanaf 1080) uit enkele Romeinse kerken lijken bovendien te bevestigen dat de Romeinen op zeker moment een heel andere manier van zingen hadden dan de Franken. En dankzij Notkers opmerking weten we dat

het al in de negende eeuw het geval moet zijn geweest, ondanks de inspanningen van de Romeinse cantores die naar het Frankische gebied waren gekomen. Het zou te ver voeren om in het korte bestek van dit artikel alle mogelijke interpretaties van Notkers verhaal uitgebreid uit de doeken te doen.

Tegenwoordig neemt men vrij algemeen aan dat de Romeinse zangen ergens in de tweede helft van de achtste eeuw naar het Frankische rijk zijn geëxporteerd. Dat gebeurde met behulp van zangers die ze hun collega's ten noorden van de Alpen gingen leren. In die tijd bestond er nog geen muzieknotatie. Uiteraard kon er wel tekst geschreven worden, en die gezangteksten worden dan ook teruggevonden in enkele handschriften van rond 800. In een van die manuscripten, afkomstig uit het Gentse klooster Blandijnsberg, staat een interessant gegeven. Bij de gezangen voor de zevende zondag na Pinksteren staat de opmerking: 'Iste ebdomata non est in antefonarios Romanos' (deze week staat niet in de Romeinse zangboeken). Wanneer we dan in de oud-romeinse boeken kijken, dan staan de gezangen voor die week er inderdaad niet in. Toch hebben die gezangen melodieën die in stijl niet verschillen van de rest van het gregoriaanse repertoire. Ook hieruit zou je weer vele conclusies kunnen trekken, maar ik geef er voor het gemak maar één: de Frankische zangers waren heel wel in staat in de stijl van het gregoriaans te componeren.

Wanneer we nu naar de melodieën uit de Romeinse handschriften gaan kijken, dan zien we dat hun stijl radicaal verschilt van de ons bekende gregoriaanse melodieën. Weliswaar hebben de Romeinse melodieën min of meer dezelfde omvang, en gaan ze ook op dezelfde plaatsen omhoog en omlaag als hun Frankische tegenhangers, maar de uitwerking verschilt dramatisch. Als Notker dan ook zegt dat de manier van zingen van de Romeinen zo verschilt van de zijne, de Frankische dus, dan kunnen we hem daar zo'n elfhonderd jaar later alleen maar gelijk in geven. En we begrijpen ook waarom Notker het verhaal over de zangers die de Romeinse melodieën hadden onderwezen maar zo moeilijk kan geloven: hoe kunnen zo verschillende melodieën rechtstreeks uit Rome zijn overgenomen, als de Romeinen zo totaal anders zingen?

Zo rond 800 is dan ook mogelijk het volgende gebeurd: In het Frankische rijk bestonden verschillende zangtradities, die van Metz, die van Tours, die van Rouaan enzovoorts. Toen men op zeker ogenblik eenheid wenste in de liturgieën in de zang, ging men naar Rome, om er boeken en zangers vandaan te halen. De boeken kwamen, de zangers kwamen, en met veel inspanning en moeite werd de Romeinse liturgie met haar gezangen ingevoerd. De Frankische zangers en liturgisten waren het echter niet eens met alles wat uit Rome kwam. Een aantal van hun eigen gebruiken wilden ze koste wat kost handhaven. En zo komt het dat men die gezangen voor de zevende zondag na Pinksteren dan toch maar in de boeken opnam. Men paste ook de tekstuele vorm van bepaalde genres aan de eigen manier van uitvoeren aan. Zo hebben we een brief uit het jaar 819, waarin een zekere abt Helisachar aan bisschop Nidibrius van Narbonne verhaalt, hoe hij de teksten van de gezangen uit het nachtofficie heeft aangepast, zodat er een zinvol geheel ontstond. En met deze Frankische aanpassingen van de teksten, moet men ook de melodieën hebben aangepast. De stijl van het gregoriaans zoals wij dat nu kennen is in feite een mixtum van Romeinse inventiviteit en Frankische eigenzinnigheid.

Nadat de melodieën zo waren ontstaan, kregen ze een onaantastbare status. Dat kwam onder meer door hun Romeinse herkomst, maar ook doordat de naam van Gregorius al heel snel met de melodieën verbonden raakte. Aan het begin van het eerdergenoemde vroeg-negende-eeuwse Antifonale van de Blandijnsberg staat: 'In Dei nomen Antefonarius ordinatus a sancto Gregorio per circulum anni' (In Godes naam Zangboek door Sint Gregorius geordend voor de jaarkring). In een nog ouder geschrift, het Cantatorium van Monza, wordt een klein gedicht aangetroffen, waarin gezegd wordt dat Gregorius de bisschop dit boek van de kunst der muziek heeft samengesteld voor de schola cantorum. Hoewel er geen noot in het boekje te vinden is, wordt het handschrift met alleen maar gezangteksten toch in verband gebracht met de muziek, net zoals we nu een boek met alleen maar de teksten van popliedjes een songbook noemen. Waar dat Gregorius-verhaal uiteindelijk vandaan komt, is onbekend. Sommige moderne onderzoekers denken dat niet Paus Gregorius I, de Grote, is bedoeld, maar Gregorius II. Vast staat dat de grote geleerde monnik Walafrid Strabo (809-849) al enkele decennia na het rijmpje in het Cantatorium van Monza, de heilige paus Gregorius I en de gregoriaanse melodieën met elkaar in verband brengt.

Zo werden de melodieën bijna 'heilig'. Men deed er dan ook alles aan om ze goed in te studeren, te onthouden en over te leveren. De clerici-zangers in het Franse Lyon waren dag in dag uit met niets anders bezig, getuige het gemopper van hun bisschop Agobard, die in 838 vond dat ze ook tijd aan andere geestelijke zaken moesten besteden. Hij achtte het schadelijk voor hun zielen dat ze niets anders deden dan zingen. Ergens in de loop van de negende eeuw moet dan ook het eerste hulpmiddel zijn bedacht om de melodieën gemakkelijker te onthouden en voor het nageslacht te bewaren. De oudste bewaarde geschriften met tekens waarmee men muziek kon noteren dateren van rond 850. Pas van rond 900 dateren de boeken waarin alle *misgezangen* met zogenaamde neumen werden opgetekend. Deze neumen geven niet meer aan dan het globale verloop van een melodie. Men neemt wel aan dat ze ontstaan zijn uit de accenten die bij het schrijven werden gebruikt. In elk geval zijn deze accenten handig om de werking van de neumen te illustreren. Wanneer men op twee achtereenvolgende lettergrepen een lagere en een hogere noot wilde zingen, schreef men een liggend streepje ('accent grave') een omhooggericht streepje ('accent aigue'). In muziekvoorbeeld 1 zien we dit op het woord 'Deus'.

↘ /
De - us

✓
Do - mi - ne

^
Do - mi - ne

Muziekvoorbeeld 1, elementaire neumen.

Als men nu op een lettergreep twee tonen wilde laten klinken, waarbij de eerste toon lager dan de tweede was, combineerde men de twee accenten tot een samengestelde neum (pes), zoals in het notenvoorbeeld op de lettergreep 'mi'.

Wilde men twee tonen noteren op een lettergreep waarvan de eerste hoger was dan de tweede, dan noteerde men eerst het 'accent aigue' en plakte daar de 'grave' aan vast, zoals op de lettergreep 'Do'.

Op deze wijze was men in staat hele melodieën te noteren in hun globale verloop. Exacte

toonhoogtes noteerde men niet, zodat alleen iemand die de melodie al kende enige steun had aan deze neumennotatie. Het probleem van de overdracht aan latere generaties bleef echter bestaan. Dit werd pas opgelost aan het begin van de elfde eeuw, toen men ontdekte dat je neumen ook op lijnen kunt schrijven en daarmee de exacte afstanden tussen de tonen op papier kon vastleggen. Uit die methode ontstond in de dertiende eeuw het bekende schrift met blokjes op vier lijnen, het zogenaamde 'kwadraatschrift'. Dit schrift wordt tot op de dag van vandaag gebruikt voor de notatie van gregoriaanse melodieën. Maar ook ons moderne notenschrift is uiteindelijk terug te voeren op die elfde-eeuwse uitvinding van het lijnenschrift.

de ontwikkelingen van de melodieën

De ontwikkeling van de melodieën sinds de vroegste christenheid tot aan de Karolingische Renaissance is ons onbekend. Uit de oud-christelijke periode zijn oorgetuigenverlagen overgeleverd die ons informeren over de genres, de wijze van uitvoering en de plaats van de gezangen in de liturgie. We weten niet hoe in de vierde eeuw de psalmmelodieën klonken. Misschien waren het wel rijkversierde melodieën, zoals we die bijvoorbeeld kennen van de tractusgezangen uit het gregoriaanse repertoire. Van deze melodieën wordt wel beweerd dat ze teruggaan op de vierde eeuw, omdat het aan elkaar schakelen van vaste melodische motieven, het zogenaamde centoniseren, een techniek is die zijn parallel heeft in de beeldende kunst van die tijd. Volgens Helene Nolthenius worden op sarcophagen uit de vroeg-christelijke periode steeds dezelfde afbeeldingen op verschillende manieren aan elkaar gekoppeld (zie Nolthenius, blz 24-27).

Maar tussen de tijd dat die melodieën klonken en het moment waarop ze voor het eerst werden opgeschreven, zitten minstens vijf eeuwen. En het is dus ook maar de vraag of deze gezangen werkelijk zoveel eeuwen onveranderd zijn overgeleverd. Ook analyses waarbij melodieën tot op hun meest wezenlijke onderdelen worden ontleed, helpen ons eigenlijk niet verder. Het is een raadsel en zal het altijd ook blijven, hoe interessant we er natuurlijk over kunnen speculeren. De voornaamste reden dat we er niets van weten is het gebrek aan muzieknotatie. 'Als ze niet door het menselijk geheugen worden vast-

The image shows a musical score for a Gregorian offertory. It consists of three staves of four-line red staves with black square neumes. The first staff begins with a large initial 'D' and the text 'Omi-ne *convérte-re, et é-ri-pe á-nimam'. The second staff continues with 'me- am : salvum me fac pro- pter mi-se-ri-córdi- am'. The third staff ends with 'tu- am.'.

Muziekvoorbeeld 2, het gregoriaanse offertorium *Domine convertere*.

gehouden, gaan de geluiden verloren, daar zij niet kunnen worden opgeschreven', schrijft de zevende-eeuwse bisschop Isidorus van Sevilla (570-636). Dat probleem van toen is ook ons probleem, want we kunnen niets reconstrueren van wat eeuwen geleden alleen maar heeft geklonken. De zogenaamde donkere eeuwen, de periode tussen de val van het Romeinse rijk en de opbloei van cultuur onder Pepijn de Korte en, vooral, Karel de Grote en zijn opvolgers, zijn vanuit ons oogpunt ook stille eeuwen. Natuurlijk klonken, verspreid over Europa, de lofzangen van de langzaam maar zeker terrein winnende Kerk. Die Kerk werd opgebouwd temidden van de puinhopen van verval en strijd. Van een eenvormige zang of liturgie was in die periode dan ook nog geen sprake.

Ook de verhouding tussen de oud-romeinse en de gregoriaanse melodieën is onbekend. Veelal wordt verondersteld dat het oud-romeins, ofschoon overgeleverd in jongere handschriften, ouder zou zijn. Er zijn echter geen objectieve criteria waarmee dit is vast te stellen. De muziekvoorbeelden 2 en 3 willen laten zien dat oud-romeinse en gregoriaanse melodieën vaak zeer dicht bij elkaar liggen, maar dat de Romeinen meer noten nodig hadden om hetzelfde uit te drukken.

latere ontwikkelingen

De Karolingische Renaissance was een periode van opbloei, maar ook van restauratie. Ook de liturgische gezangen bleven niet gespaard voor de kritiek van de liturgisten aan en rond het hof van Karel de Grote. Dankzij enkele brieven uit de eerste helft van de negende eeuw, weten we dat aan de liturgie zoals die uit Rome was gekomen, het nodige is versleuteld. Men paste om theologische en esthetische redenen de teksten van de gezangen aan. Ook de muziek moet in die periode op verschillende plaatsen zijn aangepast. Maar vanaf het moment dat het gregoriaans zijn vorm gevonden had, ik schat tussen 820 en 850, werd alles eraan gedaan om de melodieën zo precies mogelijk over te dragen. Wanneer we de oudste melodiebeschrijvingen, van rond 850, vergelijken met de vroegste muzieknotatie van een halve eeuw later, zien we dat er nauwelijks verschillen te vinden



Muziekvoorbeeld 3, de oud-romeinse overlevering van het offertorium *Domine convertere* (transcriptie door Margaretha Melnicki Landwehr uit ms Roma, Vat. Lat. 5319, fol 68).

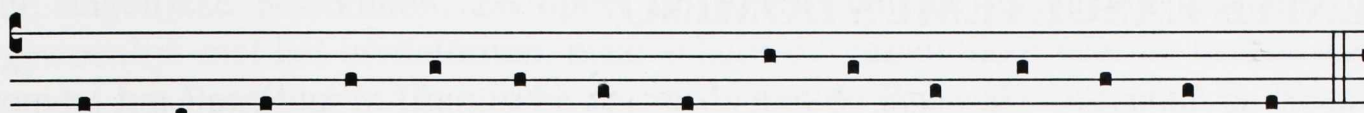
zijn. De mondelinge overlevering is waarschijnlijk tot het jaar 1000 heel precies geweest.

Volgens de *Admonitio Generalis*, een document met een reeks verordeningen voor met name de clerus uit 789, diende elke clericus in het rijk van Karel de Grote de Cantus Romanus te kennen en te gebruiken. Een synode in 804 stelde de vorm en inhoud van de mis voor het gehele rijk verplicht. Aan tekst noch muziek mocht iets veranderd worden. Elke vorm van creativiteit werd daarmee eigenlijk gefnuikt. Heel slim heeft men toen gedacht: niets veranderen en alles doen wat er staat is één ding, maar wie zegt ons dat we niets mogen toevoegen? Door tropen te schrijven hield men zich precies aan de regels, en kon de creativiteit toch worden uitgeleefd. Een trope is een muzikale en/of tekstuele uitbreiding op een bestaand gezang. De techniek van het tropenschrijven is afkomstig uit Normandië, maar werd in het beroemde klooster Sankt Gallen, in het huidige Zwitserland, tot grote hoogten gebracht door de monnik Notker Balbulus (840?-912). Aanvankelijk werd de techniek voornamelijk als een ezelsbruggetje gezien. We moeten ons goed realiseren dat in die tijd de muzieknotatie nog in een, vanuit ons standpunt, primitief stadium verkeerde. Men moest lange melodieën geheel uit het hoofd kennen, en dat zal niet altijd gemakkelijk zijn geweest. Uit onderzoek en uit ervaring weten we echter dat iets vaak makkelijker te onthouden is wanneer we er iets anders aan vast kunnen knopen. Een telefoonnummer is makkelijker te onthouden wanneer je een keer met de verschillende cijfers een rekensommetje, zelfs als het absurd is, hebt gemaakt. Notker beschrijft in het voorwoord van zijn *Liber Hymnorum* hoe hij moeite had de lange woordloze melodieën van het alleluia te onthouden. Tot er op een dag een priester uit Jumièges aan de deur verscheen, op de vlucht voor de Noormannen. Deze clericus had een antifonale bij zich, waarin woorden onder de lange melodieën waren geschreven. Notkers enthousiasme gold in eerste instantie de techniek, niet het Normandische resultaat. Hij besloot er dus zelf een aantal te schrijven.

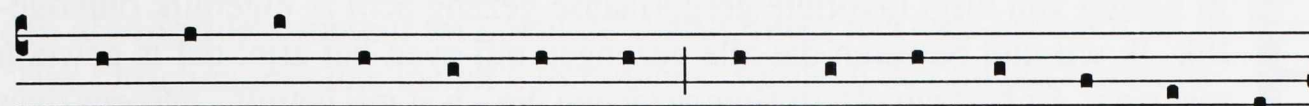
de sequentia

Uit de techniek van het tropenschrijven zijn verschillende vormen voortgekomen. De belangrijkste is de sequentia. De sequentia is een genre dat in de middeleeuwen razend populair was, totdat het Concilie van Trente (1563-1564) de meeste uit de liturgie liet verwijderen. Het is vaak moeilijk te herkennen hoe de sequentia zich tot het lange melisme van het alleluia verhoudt. Dat komt waarschijnlijk doordat de alleluia's zich nog verder ontwikkelden nadat er sequentia's bij gemaakt was, terwijl in die sequentia's de melodie door de aanwezigheid van tekst als het ware versteende. Bovendien werd in de sequentia een herhalingsprincipe ingevoerd, dat in muziekvoorbeeld 4 goed zichtbaar is.

Zo bleven in de muziek die niet veranderd mocht worden toch allerlei nieuwe verschijnselen de kop opsteken. Ook de meerstemmigheid is in feite een loot aan de boom van het gregoriaans. Tot in de twintigste eeuw bleef men gregoriaanse melodieën componeren, of paste men oeroude melodieën aan nieuwe teksten aan. En ook al zou men ophouden met het componeren van nieuwe melodieën, dan blijven er steeds nieuwe manieren om het gregoriaans uit te voeren. De geschiedenis van het gregoriaans is nog niet voltooid. ■

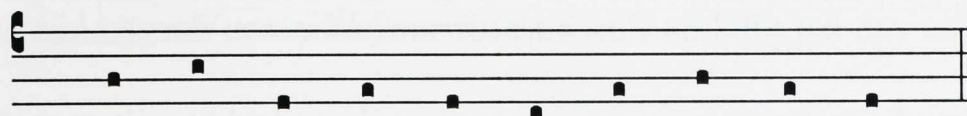


1. VÍc - ti - mae pa - schá - li lau - des ím - mo - lent chri - sti - á - ni.



2. Ag - nus re - dé - mit o - ves: Chri - stus, ín - no - cens Pa - tri

3. Mors et vi - ta dú - él - lo con - fli - xé - re mi - rán - do:



re - con - ci - li - á - vit pec - ca - tó - res.
dux vi - tae mór - tu - us reg - nat vi - vus.

Muziekvoorbeeld 4, het begin van de sequentia *Victimae Paschali*.

LITERATUUR:

Aurelius AUGUSTINUS, *Belijdenissen*. Vertaald en ingeleid door Gerard WIJDEVELD. (Baarn, 1985); BENEDICTUS van Nursia, *Regel voor monniken*. Vertaald en ingeleid door F. VROMEN osb. (Slangenburg 1983).

Richard L. CROCKER, *The early Medieval Sequence*. (Berkeley etc, 1977).

Louis Peter GRIJP, 'De zingende Hadewijch' in: Frank WILLAERT e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage landen*. (Amsterdam, 1992): 6292.

David HILEY, *Western Plainchant*. (Oxford, 1993).

Richard H. HOPPIN, *Medieval Music*. (New York, Londen, 1978).

Michel HUGLO (with Jane BELLINGHAM and Marcel ZIJLSTRA), 'Gallican Chant' in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (2001).

Frits VAN DER MEER, *Augustinus de Zielzorger*. (Brussel, 1947). *Lofzangen der Latijnse kerk*. (Utrecht, Antwerpen 1970).

James MCKINNON, 'Christian Antiquity' in: J. MCKINNON (ed.), *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th century*. (Houndmills etc., 1990).

Helene NOLTHENIUS, *Muziek tussen hemel en aarde*. (Amsterdam, 1980).

J.W. SCHULTE NORDHOLT, *Hymnen en liederen verzorgd en vertaald door ...*, (1964).

Karlheinz SCHLAGER, 'Hymnus' in: *Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begr. von Friedrich Blume, hrsg. von Ludwig Finscher. (Kassel, 1994).

A.M.J. ZIJLSTRA, 'Egmond revisited. Swiss elements in Dutch chant manuscripts', in: *Tijdschrift van de Nederlandse Vereniging voor Muziekgeschiedenis* XLV (1995): 317.

—, *Zangers en schrijvers. De overlevering van het Gregoriaans van ca. 750 tot ca. 1150*. Dissertatie Universiteit Utrecht. (1997).

Het kiezen van mijn favoriete gregoriaanse gezang acht ik eigenlijk onmogelijk. Ik wil niet beweren dat alle gezangen mij even lief zijn: dat is gewoon niet waar. Er bestaan offertoriumgezangen die - wat mij betreft - nergens overgaan. Maar daar staan zo veel gezangen tegenover die precies goed zijn (alles mooi in proportie, werkelijk elke noot op precies de juiste plaats) dat ik kiezen voor de een als verraad aan de ander ervaar. Wie kan de kracht van het graduale *Viderunt omnes* vergelijken met de souplesse van het alleluia *Pascha nostrum*? Wie zou durven kiezen tussen deze twee gezangen?

Als ik dan - na dit voorbehoud - toch een keuze maak, gaan mijn gedachten uit naar de gezangen van het officie. De sfeer van de canonieke gebedsdiensten heeft mij altijd bijzonder geraakt. Mede hierom kies ik als favoriete gezang het invitorium van Pasen: *Surrexit dominus vere, alleluia*. Niet slechts de antifoon, maar naar de gehele liturgische structuur: antifoon afgewisseld met de verzen uit Psalm 94, *Venite exsultemus*.

Ik wil mijn keuze als volgt verdedigen:

Allereerst is de tekst van de antifoon HET centrale gegeven van het Christendom: 'de Heer is waarlijk opgestaan'. Vooral dat waarlijk, «vere», is wat mij betreft overtuigend. Hij is waarlijk opgestaan, er is geen enkele reden tot twijfel. Zonder verrijzenis zou zelfs het gehele gregoriaans nutteloos en ijdel gezang zijn flatus vocis

De muzikale vorm van het invitorium is een effectieve afwisseling tussen cantores en koor. Een enkele voorzanger, als ware hij de eerste bezoeker van het verlaten graf, intoneert de antifoon en cantores voegen zich later aan zijn zijde. De hele schola herhaalt de antifoon waarna de cantores de psalmverzen zingen. Na elk vers klinkt weer de antifoon. Dit is een eenvoudige muzikale vorm die toch nimmer verveelt. Elke herhaling doet er een schepje bovenop. Wie - net als Thomas - na de eerste herhaling nog niet zeker weet dat de Heer verrezen is, moet zich na drie of vier herhalingen wel gewonnen geven: Hij is waarlijk opgestaan.

Ook de zesde psalmtoon van de uitnodigingspsalm is muzikaal indrukwekkend. Dit komt vooral omdat de psalmtoon - vergelijkbaar met de tonus peregrinus - twee reciteertonen heeft. Dit geeft een zeer mysterieuze sfeer, een sfeer die uitstekend past bij de wonderbaarlijke Paasnacht.

Het invitorium beschouw ik als de opening van het officium lectionis (lezingendienst), de moderne equivalent van de metten. Dit omdat ik een uitgesproken voorstander ben van de moderne liturgische praktijk. De nieuwe ordo verdient de voorkeur boven wat ik enigszins chargerend aanduid als 'archeologie'. Dat mensen goede redenen kunnen hebben om bijzonder verbonden te zijn met de oude ordo (officie en/of mis) respecteer ik, maar de nieuwe ordo vertegenwoordigt nu eenmaal de huidige liturgie van de Kerk. Allerlei particuliere overwegingen - al dan niet terecht - doen daar niets aan af.

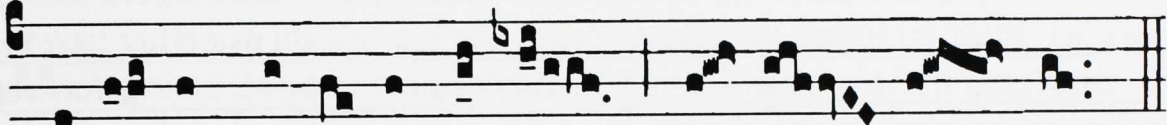
Ik ben een liefhebber van liturgische rubrieken en vooral van gebruiken die afwijken van

de dagelijkse gewoonten. Zo opent op paaszondag de lezingendienst niet zoals gewoonlijk met het invitorium, maar schuift dit gezang door naar de lauden. Dit is omdat het Paasfeest in liturgische zin reeds met de Paaswake begonnen is. Normaal vervangt de Paaswake het officium lectionis van Pasen. Alleen degene die de Paaswake niet heeft bijgewoond, bidt deze officiedienst. Mede hierom heeft het officium lectionis een afwijkende structuur en opent de dienst direct met vier lezingen uit de Paaswake. ‘Hoc Officium absolute incipit a lectionibus’ vermeldt de Liturgia Horarum. ■

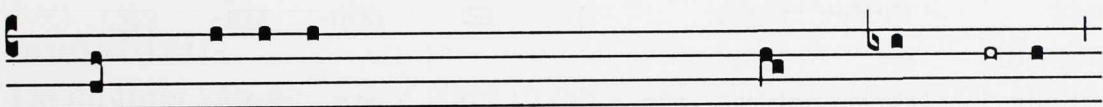
Hieronder een samenvatting van de volledig uitgeschreven versie zoals die te vinden is in het Liber Hymnarius, blz. 79 en 154.

♩.VI*

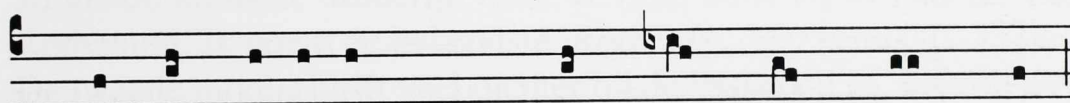
S



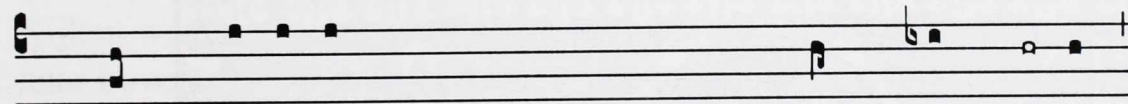
Urré- xit Dómi- nus ve- re, al- le- lú- ia.



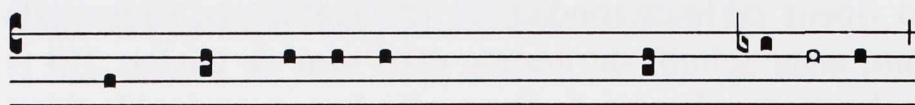
- | | | | |
|----|--|-----|------------|
| 1. | Ve- níte, exsulté- | mus | Dó- mino, |
| 2. | Quó- niam Deus mag- | nus | Dó- minus, |
| 3. | Quó- niam ipsíus est mare, et ipse fe- | cit | il- lud, |
| 4. | Hó- die, si vocem eius au- | di- | é- ritis: |
| | Gló- ria Patri | et | Fí- lio, |



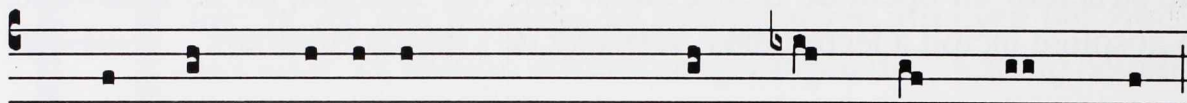
- | | | |
|---|-----------------------|----------------------|
| 1 | iu- bi- lémus Deo sa- | lu- tá- ri no- stro. |
| 2 | et rex magnus su- | per om- nes de- os. |
| 3 | et á- ridam fundavé- | runt ma- nus e- ius. |
| 4 | no- lí- te obdurá- | re cor- da ve- stra, |
| | et Spi- | rí- tu- i Sanc- to. |



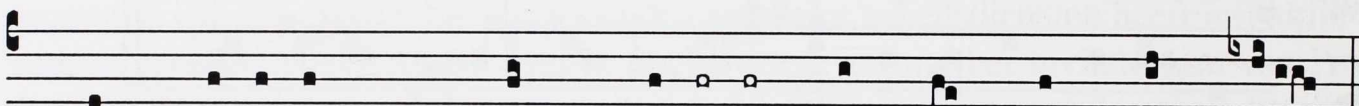
- | | | | |
|---|-------------------------------------|-----------|---------|
| 1 | Prae- occupémus fáci- | em | e- ius |
| 2 | Quó- niam non repéllet Dóminus ple- | bem | su- am, |
| 3 | Ve- níte adorémus et procidámus an- | te | De- um, |
| 4 | sic- ut in exacerbatióne, secún- | dum | di- em |
| | Sic- ut erat in | prin- cí- | pío, |



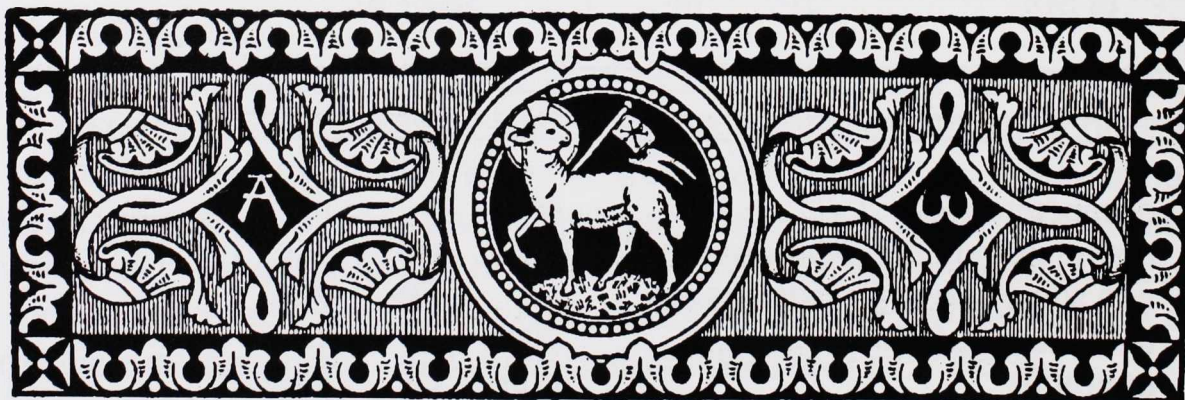
3a plo- ré- mus coram Dómino qui fecit nos, †
4a ten- ta- tiónis in de- sérto, †



1 in con- fes- si- ó- ne,
2 qui- a in manu eius sunt om- nes fi- nes ter- rae,
3 qui- a ipse est Dómi- nus De- us no- ster,
4 u- bi tentavérunt me pa- tres ve- stri:
et nunc et sem- per,



1 et in psal- mis iu- bi- lé- mus e- i.
2 et altitúdines món- tium ip- se cón- spi- cit.
3 nos autem pópulus e- ius, ...
3b et o- ves pás- cu- æ e- ius.
4 pro- bavérunt et vi- dé- runt ó- pe- ra me- a.
et in saé- cula sae- cu- ló- rum, a- men.



«Voorwaar, Ik zeg U: Onder wie uit vrouwen geboren zijn, is niemand opgestaan die groter is dan Johannes de Doper. Niettemin is de kleinste in het Rijk der Hemelen groter dan hij.» (Mt. 11:11)¹

Deze mysterieuze woorden van Jezus geven te denken. Eén ding is duidelijk: hij is één van de allergrootsten, de man tussen oud en nieuw, de stoere profeet, waar geen van de evangelisten omheen kan, ook niet die andere Johannes, de dromer naar de hemel, de geliefde, de mysticus. De St. Jan van Lateranen, de moeder van alle Christenkerken, heeft hen beiden als patroon.

In mijn gevoel vullen ze elkaar aan, die twee tegenpolen: hemel en aarde. De Doper viert zijn geboortefeest op 24 juni: 'in nativitate', een half jaar vóór 25 december. Zijn ont-hoofding, zijn lijden: 'in passio' wordt dan nog eens apart herdacht op 29 augustus. Het feest van de Evangelist volgt snel op de geboorte van Jezus: op 27 december.

modaliteit

De dagmis van de Doper staat in het Graduale Romanum (en Triplex) op bladzijde 570, en ik stel U meteen een vraag. Waarom staat de introïtus in de eerste modus en de communio in de tweede, terwijl dezelfde tonen en toonsverhoudingen worden gebruikt? Kenmerkend voor de eerste modus is toch het sterk stijgend karakter van de melodie vanuit de basistoon re. De dominant, de tegenpool van de basistoon ligt dan een kwint hoger, de la dus. Een heel typerende intonatie-formule van de eerste modus laat dat stijgende karakter duidelijk zien. U vindt deze bij een aantal introïtus in het Graduale Romanum. Ik noem de bekendste: *Rorate* (p. 34); *Iustus* (p. 332); *Gaudeamus* (p. 545). De tweede modus blijft veel dichterbij de basistoon re, waarbij de dominant op een tertsafstand ligt, de fa dus.

Notenvoorbeeld 1 en 2 laten u de twee gezangen zien waarover ik u de vraag naar de modaliteit stelde.

Op enkele woorden na hangt de hele introïtus aan het lijntje fa: een sterk argument dus om dit gezang te beschouwen als een tweede-modus-melodie.

Kijken we naar de communio, dan zien we daar een veel levendiger beweging, met name naar boven gericht: een sterk argument om dit gezang te beschouwen als een eerste-modus-melodie.

De tonen waaraan de communio hangt zijn:

de la:	de hele eerste zin tot de cadens bij 'vocaberis';
de sol:	'praeibis' tot de cadens bij 'Domini';
de fa en de re:	'parare' tot en met 'eius'.

In grote lijnen is de communio dus een gezang met een neerwaartse lijn: la - sol - fa - re.

D E ven- tre matris me- ae *
vō- cá- vit me Dó-mi- nūs
nō- mi- ne me- ō : et pō- su- it ōs me- ūm
ut glá-di- ūm ā- cú- tūm : sub tēgumén- tō ma- nūs
su- ae pro- té- xit mē, pō- su- it mē qua- si
sa- gít- tam e- nī lé- ctām. Ps. Bonum est confi- té- ri Dómi-

Notenvoorbeeld 1: de introïtus *De ventre*, GT 570.

Vertaling: Vanaf de schoot van mijn moeder heeft de Heer mij geroepen bij mijn naam; en Hij heeft mijn mond gemaakt tot een scherp zwaard; onder de dekking van zijn hand heeft Hij mij beschermd. Hij heeft mij gebruikt als een uitgekozen pijl.

Wanneer we naar de rij dominanten kijken: la, sol en fa, hebben we met de volledige re-modaliteit, de protus, te maken, dus zowel 1e als 2e modus.

Veel voorkomend in de levende muziek is de sol als dominant van de re. Deze alternatieve dominant is nooit theoretisch erkend binnen de octoëchos, het systeem van acht modaliteiten. (Dit systeem is een Middeleeuwse vinding, dat onder invloed stond van de oude Griekse muziektheorie. Vandaar de namen dorisch voor re, phrygisch voor mi, lydisch voor fa en mixolydisch voor sol.)

CO. II
RBCKS

T

U, pu-er, * pro-phé-ta Altíssi-mi vo-
cá-be-ris : prae-í-bis ē-nim añ-tē fá-ci-em
Dó-mi-ni pá-rá-re vi-as e-ius.

Lc. 1, 76

Notenvoorbeeld 2: de communio *Tu puer*, GT 572.

Vertaling: Gij, knaap, zult profeet van de Allerhoogste genoemd worden:
gij zult vooruit gaan voor de Heer om te bereiden zijn wegen.

Wij duiden de re-modaliteit nu veel liever aan met de naam protus: de re-modaliteit dus, die zowel eerste als tweede modus omvat.

Met de komst van het Psalterium Monasticum is de octoëchos-theorie aangevuld: In de re-modaliteit krijgt de sol erkenning als mogelijke dominant (reciteertoon van de psalmodie). Ook wordt de sol opgenomen als dominant in de deuterus, de mi-modaliteit. Ook voorlopers van de ons bekende modaliteiten krijgen een plaatsje in de rij, hierover straks meer. Echt nieuw is dit laatste niet, omdat het Antiphonale Monasticum al in 1934 (!) melding maakt van het één en ander. Nieuw is wel, dat al die mogelijkheden nu als een soort erkenning in de lijst zijn opgenomen.

De dominanten bepalen de spanningsverhouding met de tonica (hier dus de re). Bekijken we het gezang *Tu puer* globaal melodisch, dan zie ik de volgende bewegingen:

la ▼ re	van 'Tu' tot en met 'vocaberis';
la ▼ re	van 'praeibis' tot en met 'Domini';
re ▲ fa ▼ re	van 'parare' tot en met 'eius'.

Zonder iets van de oorsprong van dit gezang te weten, wekt het de indruk dat het ontstaan is rond de toon la, en dat het zich geleidelijk ontwikkeld heeft in neerwaartse richting. Zo'n ontwikkeling noemen we authentiek.

Namen zijn hulpmiddelen. Je kunt ze door andere vervangen wanneer daarbij aan de betekenis geen onrecht wordt gedaan; ik waag een poging:

de toon	wordt ook	gezien als:
la	—	mi
sol	—	re
fa	—	do
mi	—	si
re	—	la

Op deze manier kloppen alle afstanden en heten de dominanten nu mi, re en do, de zogenaamde moedertonen, waarvan de specialisten denken dat van daaruit alle modaliteiten zijn ontstaan. Modaliteit niet gedacht als ladder maar als een conclusie achteraf met betrekking tot de toonsverhoudingen in een bepaald gezang.

Hoe moet ik me dan de ontwikkeling van een tweepolige modaliteit vanuit een mi, re of do voorstellen?

Er bestaan een éénpolige melodieën, dat wil zeggen melodieën die om één kerntoon heen cirkelen, meer niet. Een voorbeeld: de antifoon *Clamavi* (PM, p. 285). In deze antifoon mogen we de la zien als een mi (vergelijk de tabel hierboven).



Vertaling: Ik heb geroepen en Hij heeft mij verhoord.

Vervolgens ontstaan melodieën vanuit één van de moedertonen die zich in neerwaartse richting een nieuwe eindtoon verschaffen. Als voorbeeld de ant. *A timore* (PM, p. 165).



Vertaling: Van de schrik van mijn vijanden, red, Heer, mijn ziel.

We beschouwen nu de fa als de moedertoon, we zien hem als een do; de slottoon re is dan te zien als een la. De gang van de melodie is dan tweepolig:

fa	▼	re
do	▼	la
dominant	▼	tonica

Toegepast op onze stukken:

In de communio *Tu puer* is het uiterste verschil tussen dominant en tonica niet een terts zoals hierboven maar een kwint. De moedertoon is de hoogste dominant, de la (= mi). De dominant komt steeds een stap omlaag. De eindtoon, tonica: re (= la), is het resultaat van deze neerwaartse ontwikkeling. Daar komt nog bij, dat de gezangen van het Graduale een sterke ontwikkeling hebben doorgemaakt in de zin van virtuositeit en versiering. De gezangen van het officie zijn veel eenvoudiger gebleven.

Natuurlijk konden de moedertonen zich ook naar boven ontwikkelen zoals bijvoorbeeld in de volgende antifoon *Angeli eorum* (AM, p. 260):

3 Ant.
VIII G

A

Nge-li e- ó-rum * semper vi-dent fá-ci- em Pa-tris.

Vertaling: Hun engelen zien steeds het gezicht van de vader.

De eindtoon (en de begintoon) is de sol, die wij zien als een moedertoon do. De hoogste toon, de dominant do, moet dan beschouwd worden als een fa, en is geen moedertoon.

tonica	▲	dominant
do	▲	fa
sol	▲	do

De dominant fa is hier het gevolg van de stijgende ontwikkeling; zo'n ontwikkeling wordt een archaïserende ontwikkeling genoemd.

Terug naar de twee gezangen van de Doper. Staan ze in de eerste of tweede modus? Is dat een belangrijke vraag? Nee, zolang we zicht houden op de toonsverhoudingen, in samenspel met tekst en ritme. Ja, wat betreft de keuze van de psalmodie. Die hangt af van de modusbepaling.

ritmisch verloop

De eerste vespers van de Doper (24 juni) begint met de antifoon *Ipse praeibit* (AM, p. 920).

I

-PSE prae-í-bit * ante il-lum in spí-ri-tu et vir-

tú-te E-lí- æ, pa-rá-re Dómi-no ple-bem perfé-ctam.

Vertaling: Deze zal voor Hem uitgaan in de geest en de kracht van Elia, om de Heer een volmaakt volk te bereiden.

Een klein overzichtje van de gebruikte neumen levert het lijstje van de volgende bladzijde op. Dit lijstje is een zeer theoretische benadering van deze tekens. Ze gaan pas leven in samenhang met de tekst en melodie.
Deze neumen komen uit het Antiphonarium van Hartker, kluizenaar van het klooster te St. Gallen in Zwitserland. Dit handschrift ontstond rond het jaar 1000. De antifoon *Ipse* staat er als volgt in:²

*Ipse preibit ante illum in spiritu diuinitate helyae parare domino ple-
bem perfectam. Ps. Te decet ymnus.*

De tekens boven de tekst hebben allereerst een ritmische betekenis. De melodie is in andere handschriften op een later tijdstip genoteerd, toen het niet meer mogelijk was die te onthouden. Deze verfijnde ritmische tekens geven samen met de melodie en de tekst een goed beeld van wat de auteur bedoelde; we wagen een poging.

Tekens voor één toon boven een lettergreep:

virga	/	= relatief hoger	De lengte hangt af van de lengte van die lettergreep wanneer de tekst wordt uitgesproken.
tractulus	-	= relatief lager	De lengte hangt af van de lengte van die lettergreep wanneer de tekst wordt uitgesproken.

Neumen die uit twee tonen bestaan:

pes	✓	laag - hoog	De ronde vorm wijst op een vloeiend en vlot zingen
pes quadratus	✓	laag - hoog	De hoekige vorm drukt uit dat de beweging trager is.
clivis	↗	hoog - laag	
virga strata	~	In dit geval: twee tonen op gelijke hoogte.	

Neumen die uit drie tonen bestaan:

porrectus	↗	hoog - laag - hoog
torculus	↘	laag - hoog - laag

De eerste beweging richt zich op 'illum' middels een syllabisch stijgende melodie. Syllabisch wil zeggen dat elke lettergreep maar één toon heeft. Daardoor kan het tekstritme maximaal gevolgd worden. Ook de melodie houdt rekening met het tekstritme door relatief hoge tonen te plaatsen op accentlettergrepen. 'Illum' duidt op Christus. Logisch dat dit woord muzikaal de aandacht krijgt door de pes en de even doorklinkende dubbele noot. De daarop volgende pes quadratus (zie het lijstje) kondigt het hoogtepunt van de melodie aan op 'spiritu'. Opvallend zorgvuldig blijft de tekstbehandeling, zowel wat betreft de melodie als de plaatsing van de neumen. Toch staat deze antifoon als compositie niet alleen. Ze heeft melodische elementen die ook bij andere teksten te vinden zijn. In die zin is ze een lid van een grote familie antifonen. Terwijl de melodie zich plooit naar de tekst, heeft zij ook haar eigen wetmatigheid: in dit geval een boogvorm, waarbij de middencadens samenvalt met 'Eliae' op de dominant do. De nazin eindigt op de tonica sol.

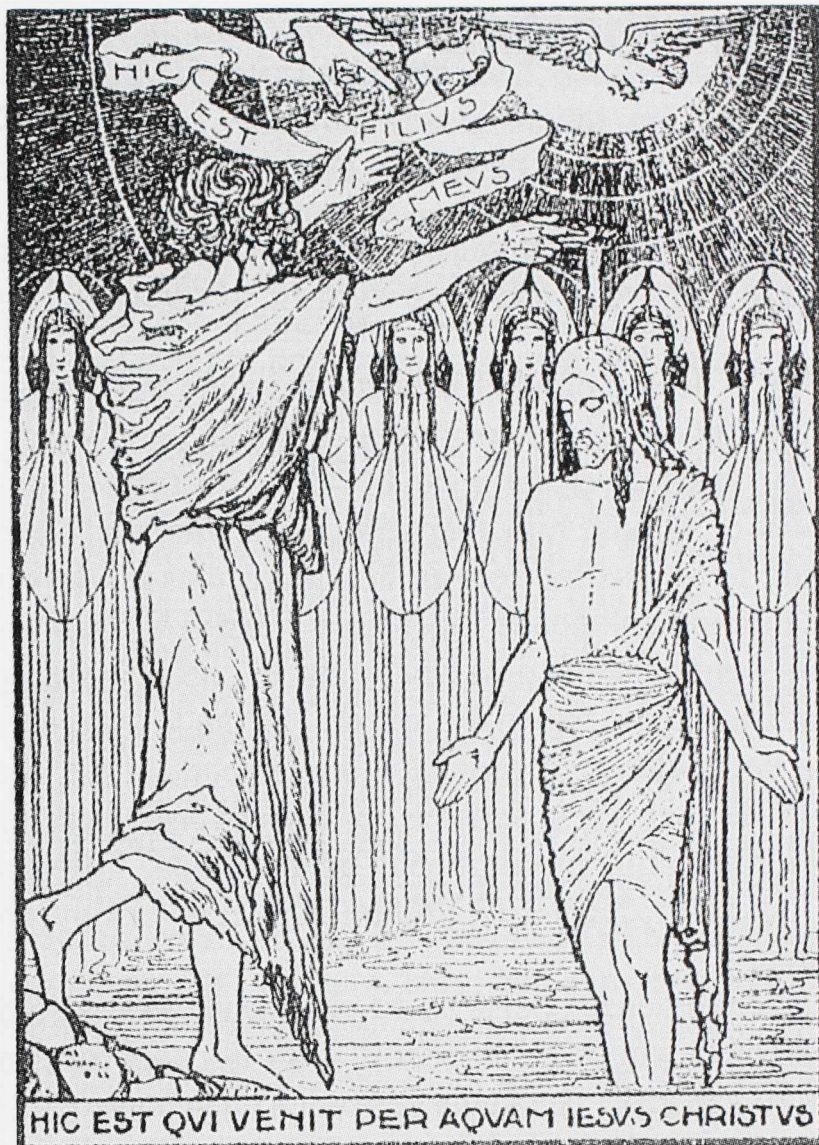


De zevende en achtste modus hebben als basistoon sol, en, zoals dat was bij de eerste en tweede modus, ligt de zevende modus hoog ten opzichte van de achtste.³ De dominanten in *Ipse praeibit* zijn:

do tot en met 'ante', dan
re tot en met 'virtute' en weer
do vanaf 'Eliae'.

Op 24 juni vierden we het feest van Johannes de Doper, 'één van de grootsten'. De liturgie van zijn feest is indrukwekkend. Wellicht een reden om volgend voorjaar daar, zo mogelijk, aandacht aan te besteden.

Johannes en Johannes, hemel en aarde, ritmiek en melodiek, tot ons gekomen door herinneringen, door woorden, eeuwen lang, door gemeenschap zijn, kerk zijn, St. Jan van Lateranen. ■



LITERATUUR:

Graduale Romanum (Solesmes, 1974).

Graduale Triplex, (Solesmes, 1979).

Psalterium Monasticum (Solesmes, 1981), afgekort PM.

Antiphonale Monasticum, (Descleé, Rome e.a., 1934), afgekort AM.

NOTEN:

De illustratie is van de hand van Jos. Speybrouck, in: *Volksmisboek en Vesperale*, (Affligem 1955).

1. Mt. 11:11= Uit het evangelie van Matteus, hoofdstuk 11 vers 11; in: *De Bijbel*, Willibrordvertaling, Kath. Bijbelstichting, (Boxtel, 1975).
2. *Antiphonarium Hartkeri*, St. Gallen Stiftsbibliothek, 391, facsimile: *Monumenta Paleographica Gregoriana* 4/II, p. 81.
3. Analoog aan de besproken modaliteiten verhouden zich de derde en de vierde modus tot elkaar op de basistoon mi en de vijfde en zesde op de basistoon fa.

Domine, labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam.

Heer, open mijn lippen en mijn mond zal uw lof verkondigen (psalm 51: 17).

In de oorspronkelijke taal waarin de psalmen geschreven zijn, het Hebreeuws, wordt het boek met psalmen 'tehillim' genoemd, terwijl men in de Septuaginta, de griekse vertaling van het Oude Testament, spreekt over 'psalmoi' en in de Vulgaat, de latijnse bijbelvertaling uit de vierde/vijfde eeuw na Christus, over 'liber psalmodum'. Het psalter kent in het hebreeuws en de vertalingen ervan in het Grieks en het Latijn uiteenlopende indelingen waarbij wel het getal van 150 gehandhaafd blijft. Want hoewel de Septuaginta een psalm 151 heeft wordt bij deze opgemerkt dat het gaat om een late psalm die buiten die van de 150 om is overgeleverd.¹

In het psalter zijn gedichten bijeengebracht die door meerdere auteurs geschreven zijn. Om de psalmen in te delen bestaan er verschillende mogelijkheden. Zo kan de inhoud een leidraad zijn, bijvoorbeeld boetpsalmen, lofpsalmen, maar ook het gebruik van de Godsnaam, JHWH of Elohim, kan een verwantschap geven tussen verschillende psalmen.

Deze religieuze poëzie stamt uit de oude joodse cultuur met haar vertelkunst, (beeldende) taal en bewogen geschiedenis. Dààr ligt haar bakermat. Maar ook binnen het christendom is zij van grote betekenis geworden en gebleven; dit geldt zeker voor haar verbinding met de muziek. In het grieks staat het woord 'psalm' voor het tokkelen op een snaarinstrument of voor de melodie als zodanig. Toch wordt de uitleg van de muzikale aanduidingen rondom en binnen de psalmen nog altijd niet eenduidig geïnterpreteerd door bijbelexegeten.

Zeker is wel dat men door alle eeuwen heen de psalmen heeft gelezen, gereciteerd, gezongen, instrumentaal heeft getoonzet en beeldend heeft vormgegeven. De taal van de psalmen is zelfs in die mate doorgedrongen dat zij binnen de nederlandse spreektaal is opgenomen in de vorm van vertrouwd geworden woorden, spreekwoorden en uitdrukkingen.²

Een van de voor ons bekende en belangrijke routes waarlangs de psalmen zijn meegedragen is die van de contemplatieve kloosterorden. De kloosterlingen leven volgens vaste gebedsuren, de getijden: 'Middernacht, tot ùw lof wil ik opstaan... dagelijks spreek ik uw lof, zeven malen'.³ In de Regel van Benedictus wordt er geschreven over het gebruik van de psalmen, psalmen voor de nachtelijke uren, het aantal en de volgorde van de psalmen tijdens de uren, maar wanneer de Regel aangeeft hoe bepaalde handelingen gedaan dienen te worden, dan wordt dit eveneens met citaten uit de psalmen onderbouwd.

Een ander voorbeeld waaruit blijkt dat de psalmen invloedrijk zijn geweest is dat het in de Middeleeuwen niet ongebruikelijk was om het Latijn te onderwijzen met behulp van het psalter. Kwamen jongens op deze manier al vroeg in contact hiermee, ook voor vrouwen was het psalter dikwijls een van de meest vertrouwde bijbelgeschriften. In een

brief van Albert, prior van het klooster op de Disibodenberg waaraan Hildegard von Bingen (1098-1179) als tiende kind uit het gezin werd toevertrouwd, schrijft hij: 'Wij weten immers dat gij bij ons bent opgevoed en onderwezen en dat gij hier het kloosterleven leidde. Wij weten immers ook dat gij slechts vrouwelijke werkzaamheden vermag te volvoeren, en dat gij in geen andere boeken onderwezen zijt dan het eenvoudige psalter...'.⁴ Aan Bernardus van Clairvaux schrijft Hildegard: 'want ik kan slechts in zoverre lezen dat ik een tekst als geheel doorgrond, maar niet de wijze waarop zij samengesteld is... Ik ben immers niet onderwezen door geleerden, niet onderwezen in uiterlijke zaken. Maar: ik ben onderwezen in mijn ziel...'.⁵

Binnen de liturgie van de uiteenlopende kerkelijke tradities zijn het de psalmen die steeds een verwantschap blijven doen voelen. Wellicht is het van hieruit te begrijpen dat ik, komend uit de gereformeerde traditie, tijdens mijn eerste kloosterverblijf in het bijzonder door het psalmodiëren getroffen werd. In de betrekkelijke eenvoud qua toonzetting meende ik eenzelfde doelstelling te herkennen als in de toonzetting van de Geneefse psalmen, namelijk dat het vooral de tekst is waarop de aandacht gericht is. Pas veel later verstond ik dat het psalmodiëren van de psalmteksten kan samenvallen met bidden.

Er gebeurde nog iets dat mijn liefde voor het psalmodiëren deed verstevigen. In de beurtzang bleek het bidden niet alleen verticaal maar ook horizontaal gericht te zijn: tot steun aan elkaar, als een gebed dat nooit stilvalt, zelfs als je als mens in sommige tijden van het leven verstomt. Het intrigeert mij: dezelfde melodische lijn met haar flexa, cadensen en woordaccenten steeds opnieuw gezongen, soms minuten lang, laat een ontspanning ontstaan die op haar beurt ruimte creëert voor een bewustwording van de inhoud. Het heeft mij steeds opnieuw tot nadenken gestemd hoe eenvoudig, in dit geval die van de muziek, tot grote diepten kan leiden.

Het zijn deze ervaringen (geweest) die mij tot op de dag van vandaag enthousiasmeren. Zoiets dieps en zoiets basaals. Zou het toeval zijn dat het trainen van de ademhaling tijdens mijn zanglessen bij Lida Dekkers steeds terugkeren naar en beginnen bij het zingen van de psalmen volgens de psalmodie? Zij kunnen nog altijd als lesboek dienen, zeker, maar dat is tè klein uitgedrukt ... ■

NOTEN:

1. S. DEE en J. SCHONEVELD (red.), *Encyclopedie van het Oude en Nieuwe Testament* (Baarn, z.j), deel 2, p. 168.
2. Zie: J. VAN DELDEN, *De tale Kanaäns, Bijbelse woorden, spreekwoorden en uitdrukkingen* (Nijkerk, 1982).
3. Psalm 119: 62, 164.
4. Zie: E. MULDER, *Hildegard, een vrouwelijk genie in de late Middeleeuwen* (Baarn, 1982), p. 49.
5. idem, p. 34.

Gregorianisten kennen waarschijnlijk allemaal de hymne voor het feest van Johannes de Doper, *Ut queant*. Guido van Arezzo greep deze in de elfde eeuw aan om zijn jonge zangers toontreffen te leren, waarmee hij het muziekonderwijs voor altijd ingrijpend veranderd heeft.

Wat was er dan vóór Guido?

Die vraag is gemakkelijk gesteld, maar het blijkt niet eenvoudig hem ook te beantwoorden. In de negentiende en twintigste eeuw lijkt weinig bekend te zijn geworden over de inhoud en methoden van het zangonderwijs van de eeuwen vóór Guido. Dat laat zien hoe belangrijk de stap van Guido is geweest, maar is er dan helemaal niets over het muziekonderwijs vóór zijn tijd te zeggen? De helft van Valkestijns *Geschiedenis van de jongenszang* gaat erover, en toch zijn er weinig directe gegevens te vinden.

Allereerst komt dat doordat men vanaf de Griekse en Latijnse Oudheid verschil maakte tussen de muziek als kunst en als wetenschap. De eerste Christenen verwierpen bovendien de profane muziek die zij in de theaters konden horen. De vervoering waarin je kunt



Afbeelding 1, Guido en zijn bisschop Theobald bij een monochord.

raken bij het horen van muziek was bij sommige Griekse filosofen en bij de Christenen een beetje verdacht.

Griekse filosofen sloegen de muziek als wetenschap veel hoger aan dan de muziek als kunstvorm. Een leidinggevend iemand, iemand die een ontwerp maakt volgens de regels van de kunst, is in hun ogen belangrijker dan degene die de opdracht uitvoert. Het kennen en kunnen toepassen van de regels is dus in hun ogen belangrijker dan de praktische vaardigheid, de virtuositeit.

En voor de muziek geldt dat in bijzondere mate. Vanaf Pythagoras zien de geleerden verband tussen de verhoudingen van toonhoogten en de verhoudingen van de banen van de planeten en het firmament der sterren. Zo komen zij tot hun idee van een onhoorbare muziek der sferen, de ideale muziek, waarvan de menselijke muziek (de menselijke stem?) een onvolmaakte afspiegeling is.

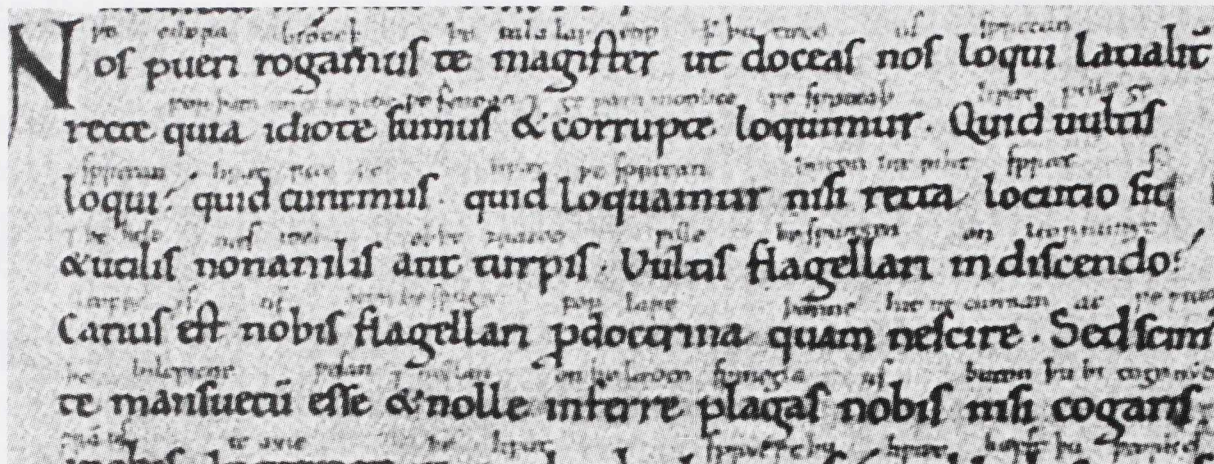
Pas in de negende eeuw, nadat de Romeinse traditie heeft gebotst op de Gallikaanse, gaan de Frankische theoretici zich ook met wetmatigheden van de hoorbare (kerk)muziek bezighouden. Terwijl zij aan de ene kant hun goede zangers wisten te waarderen, vinden we ook talloze denigrerende opmerkingen aan het adres van die domme zangers die de regels van de kunst niet beheersen en alleen maar kunnen zingen zoals ze het hun zangmeesters hebben horen voordoen. Veel van die opmerkingen kunnen wij plaatsen tegen een achtergrond van een groeiend begrip voor modale structuur, van een toenemend gevoel voor modale eenheid en het willen uitbannen van laddervreemde tonen. Dergelijke opmerkingen laten zien dat in die tijd de theorievorming nog geen grote invloed had op de praktijk van het zingen: in de mondelinge traditie werden de gezangen nog onveranderd doorgegeven.

Als illustratie van de hardnekkigheid waarmee de zangers vasthouden aan de traditie geef ik een veel later voorbeeld uit de kroniek van het klooster van St.-Truiden in het begin van de *twaalfde* eeuw, het relaas van de komst van de nieuwe muziekleraar Rudolf, geciteerd door M. van Schaik.¹

Rudolf voert de methode van Guido van Arezzo in en bereikt tot verbazing van de ouderen dat de leerlingen dadelijk kunnen zingen wat ze nooit hebben horen voordoen. Deze Rudolf kan in de liturgie echter niet direct meezingen, want de zangers van St.-Truiden 'zingen heel verschillend van onze streekgenoten, zonder dat we weten waar de oorsprong van dit verschil ligt.' Rudolf stelt dan in overleg met de zangers de traditie van St-Truiden op schrift (dat gebeurt dan kennelijk voor het eerst), maar hij kan de melodie niet volgens de regels van de kunst op de notenbalk brengen, behalve voor die gedeelten die beantwoorden aan de juiste toonaard. Anderzijds wil hij niet zonder reden ingrijpen in de plaatselijke gebruiken.

Ik vind de laatste opmerking dubbelzinnig. Laat hij uit respect de plaatselijke traditie ongemoeid, of vindt hij als zangmeester juist het bestaan van de regels een belangrijke reden om in te grijpen? Hoe dan ook, bij de komst van Rudolf, een eeuw na Guido en drie eeuwen na de invoering van de modi zingen ze in St.-Truiden kennelijk nog laddervreemde tonen en wordt het repertoire *viva voce* overgedragen.

Er is nog een tweede, totaal andere, reden die maakt dat we weinig te weten komen over het eerste muziekonderwijs: de school was geen instituut om met genoeg aan terug te denken. Zo was het sinds mensenheugenis. Augustinus zegt in 410:² 'Wie zou niet hui-



Afbeelding 2, tekst van een leergesprek tussen meester en leerling.
De (Engelse) vertaling staat er steeds boven.

veren en de dood prefereren als hij voor de keuze werd gesteld, te sterven of opnieuw zijn kinderjaren te ondergaan?’

Zo wordt ook in de negende eeuw over Gregorius de Grote (600) verteld: ‘Nu nog toont men het bed waarop Gregorius lag als hij de pueri symphoniaci zelf onderrichtte of strafte met de roede die men u nog toont.’

In de tiende eeuw leerden Engelse jongens hun Latijnse conversatie als volgt:³

Ll (leerlingen): ‘Wij leerlingen vragen U, Meester, ons goed Latijn te leren spreken, want wij kennen het niet goed en spreken het slecht.’

M(eester): ‘Waarover zouden jullie willen spreken?’

Ll: ‘We willen goed leren spreken over nuttige dingen, niet over ijdele zaken.’

M: ‘Zijn jullie bereid, slaag te krijgen?’

Ll: ‘Het is beter, slaag te krijgen dan dom te blijven, maar wij weten dat u geen slaag geeft als wij het niet verdienen.’ ...

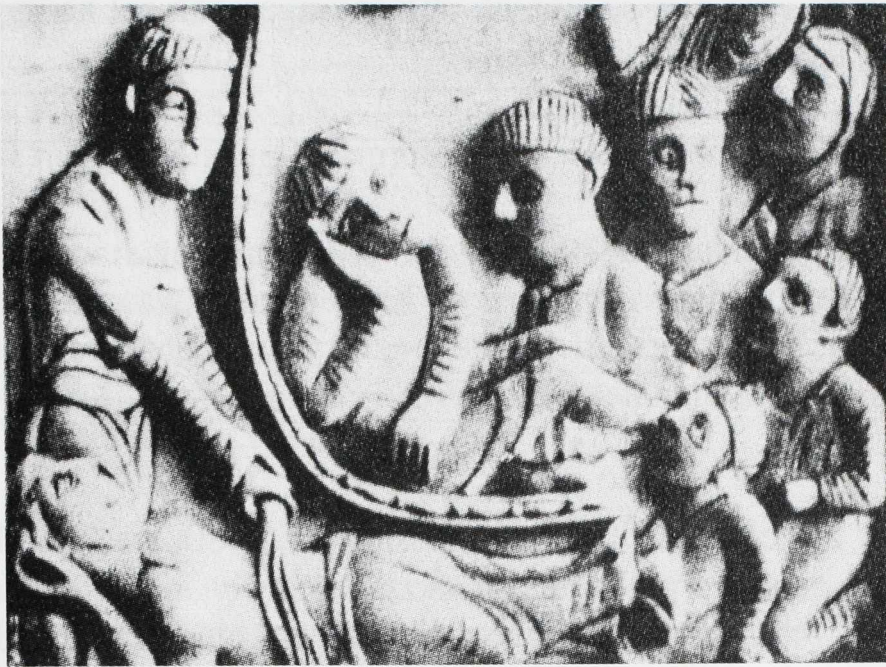
In de dertiende eeuw maakt Paus Clemens IV de opmerking dat koorjongens bij hun overlijden de Mis der martelaren verdienen in plaats van het Requiem. En tot in de zestiende eeuw wordt de schoolmeester afgebeeld met een roe; dikwijls wordt ook in een hoekje van de prent getoond hoe een leerling slaag krijgt (afbeelding 3).

wie leerden er?

Tot nu toe heb ik stilzwijgend aangenomen, dat het jongens waren die leerden zingen. Was dat ook zo?

Ik denk dat je die vraag in het algemeen en tot ruwweg de twaalfde eeuw met ‘ja’ kunt beantwoorden. Valkestijn bericht uitvoerig hoe vanaf bijna de vroegste tijden van het Christendom in het Oosten en later ook in het Westen de bisschoppen jonge kinderen opleidden tot zangers voor de eredienst, ook als springplank naar een verdere carrière. Volgens de besluiten van ettelijke synoden in de zesde eeuw moeten zelfs alle parochiepriesters jongens in huis opnemen om hen te oefenen in het zingen van psalmen en verzorgen van lezingen.

Ook in de kloosters werden jongens opgeleid. Het was tot in de twaalfde eeuw in de betere kringen gebruikelijk, een of meer kinderen op jonge tot zeer jonge leeftijd aan een



Afbeelding 3, bestraffing van een leerling, 9de eeuw.

klooster toe te vertrouwen, aan God af te staan, zodat men er zeker van kon zijn dat de spirituele belangen van de familie goed behartigd zouden worden. Deze jongens (en meisjes) werden ondanks hun jeugdige leeftijd vanaf hun oblatie als monnik en moniaal beschouwd en deelden in het gehele koorbed. Hun eerste taak was dan, de Psalmen uit het hoofd te leren. Daarnaast zullen de kloosters en bisschoppen ook vondelingen en wezen hebben opgenomen, waaronder ook begaafde jongens moeten zijn geweest die de kans kregen, 'door te leren'. Gestimuleerd door de wetgeving van Karel de Grote was het een tijdlang ook mogelijk, op de kloosterschool onderwezen te worden zonder een geestelijke carrière na te streven.

Door het leren van de Psalmen maakten de leerlingen kennis met de kunst van het lezen en schrijven. In wat nu groep vijf van de basisschool zou zijn:

'Iedere dag lazen we een stuk van het Psalter. Dat schreven we dan op onze wastafel. Daarna moest iedereen de schrijffouten van zijn buurman verbeteren. Dit werd nagekeken door een leerling van 'groep zes'. De tekst werd dan woordelijk uitgelegd en dat stuk moesten we de volgende dag uit het hoofd leren. Zo leerden we in een jaar het hele psalter'.

Zingen was een onmisbaar onderdeel van de opleiding. 'Niets is belangrijker dan de vorming van de jongensstem voor de eredienst. Niemand kan die dienst optimaal vervullen die de zangkunst niet beheerst. Wij gebruiken de zangkunst bij de lectio, bij de psalmodie, ja de gehele eredienst steunt op het zingen.'

Alcuinus, de 'minister van onderwijs' van Karel de Grote, zegt over de zangmeester van de Akense hofschool: '... Hij leert de jongens de heilige gezangen. Om de zoete tonen met welluidende stem te zingen leert hij hen het ritme, de tactus en de constructie van de toonkunst kennen'.

Hoe ver ging dat basis-onderwijs? De grote Engelse geschiedkundige Beda vertelt uit zijn jeugd in het klooster Jarrow, rond 680, hoe hij als kind samen met zijn leermeester, de abt, tijdens een epidemie als enigen het volledige koorbed volhielden. Mogen we

daaruit concluderen dat Beda vóór zijn stembreuk alle gezangen van het koorgebed uit zijn hoofd kende? En zo ja, was hij dan uitzonderlijk?

Als directe bronnen schaars zijn, moeten we onze informatie langs omwegen verzamelen. Waar kunnen we dan terecht?

Er zijn twee belangrijke soorten van indirecte bronnen. In beschrijvingen van orden van dienst vinden we de taken die de jongens in de liturgie hadden, taken waarop zij moesten zijn voorbereid. Leerboeken, de geschriften van de muzikwetenschappers uit die tijd, geven ons enigszins inzicht in de leermiddelen die werden gebruikt.

de taken van de jongens

Volgens Valkestijn zijn er al getuigenissen in het Oosten rond 180, waaruit blijkt dat jongens op een georganiseerde manier psalmen leerden zingen.

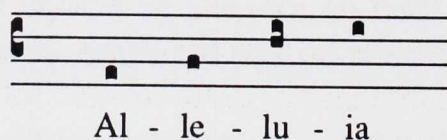
Uit Rome, ca 800, stamt een zeer nauwkeurige beschrijving van een gecompliceerde uitvoering van een alleluia, *Dominus regnavit*. Ik geef dit gezang in zijn Romeinse vorm in zijn geheel. Helaas heb ik niet de beschikking over de gregoriaanse noten maar de 'bolletjes' notatie van de musicologen: deze transcriptie komt uiteindelijk van Smits van Waesberghe. Bogen geven aan, welke noten tot één groep behoren. De tekstplaatsing van het eerste woord Alleluia wordt niet gegeven, maar wordt duidelijk bij de tweede, lange versie.

Merkwaardig is hoe, na het eerste vers, de mannen de jongens steeds de tekst van het volgende vers aanreiken. Ze doen dat niet op de melodie, zoals wij min of meer vanzelfsprekend zouden voorzingen, maar ze gebruiken daar een recitatief met dalende cadens voor, die mijns inziens de modaliteit definieert. We merken ook op dat het alleluia zelf tussen de verzen niet wordt herhaald: het fungeert niet als een respons maar als een antifoön. Wanneer dan aan het eind het alleluia terugkomt, is het eerst in een langere versie, 'cum melodiae'. Tot slot herhalen de mannen het nogmaals, waarschijnlijk de korte versie (het notenbeeld wordt in de transcriptie niet gegeven).

Op de vorige bladzijden staat de volledige uitvoering van dit alleluia *Dominus regnavit*.

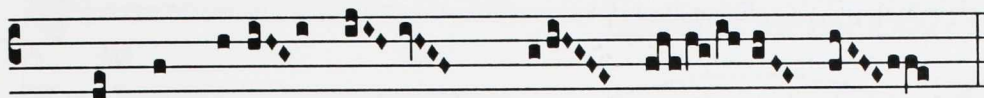
analyse van het alleluia-refrein

In de notenvoorbeelden hieronder heb ik de 'bolletjes' terugvertaald naar kwadraatnotatie. In het lange alleluia vinden we allereerst de tekstplaatsing voor de korte vorm: een pes op al-, een punctum op -le-, en de eerste groep op -lu-. Daarin herkennen we een versierde versie van het oer-alleluia, zoals er meer zijn in ons huidige graduale; ik denk bijvoorbeeld aan het alleluia *Dies sanctificatus* en zijn verwanten, dat een andere versiering heeft boven dezelfde grondstructuur:



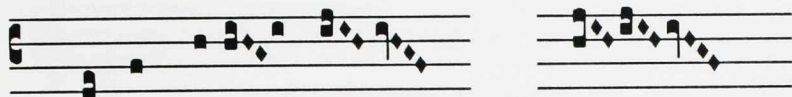
Als we vervolgens de twee versies van de alleluia-roep vergelijken, blijkt de iubilus van de korte versie uit twee gedeelten te bestaan. Het eerste deel bestrijkt de eerste groep op

de lettergreep -ia, dan volgt het slot van de iubilus:



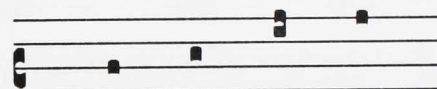
Al- le- lu- ia ...

In de lange versie is hiertussen nog een melisma gevoegd. Dit heeft weer een duidelijke melodische structuur: eerst wordt het begin van de iubilus met een uitbreiding herhaald.



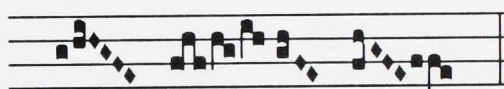
Al- le- lu- ia ... (uitbreiding)

Dan volgt, beginnend met de laatste twee noten van de eerste balk in afbeelding 5, een hoog gelegen alleluia-motief dat zelfs naar een hoge sol reikt, zie hiernaast:



Al - le - lu - ia

De rest van de tweede regel is dan een spel met de tonen fa re do.



hoge ligging: versiering van re, dan re en do;

vervolg van de iubilus.

De verbinding met het slotmelisma wordt gemaakt door een si. Deze toon heeft al een hele tijd niet meer geklonken en krijgt daarmee een signaalwerking.

Al met al is dit geen losse keten van noten, er is een duidelijk te onderkennen structuur die ook muzikaal uitgebuit kan worden, maar toch is dit lastige muziek om zonder notatie te onthouden! Bekend is het verhaal van Notker de Stotteraar van Sankt Gallen, waarin hij beschrijft hoe hij als jongen de melodiae longissimae maar niet in zijn hoofd kon stampen, totdat een franse monnik hem een hulpmiddel aan de hand deed, namelijk onder het melisma een tekst te plaatsen. Dit bleek een goed idee en leidde tot een nieuwe kunstvorm, de sequentia. Uit een voorbeeld blijkt dat het oude gebruik om de jongens te laten voorzingen nog steeds bestond. Een sequentia 'uit Notkers tijd' bij de laatste alleluia vóór de vastentijd heeft als tekst:

Zingt nu met vreugde, jongemannen, Alleluia,
en antwoord steeds, jongens: Alleluia,
en zing dan samen: Alleluia.

In het Frankenland ontstaan rond 900 (dus nog vóór de eerste notaties!) nieuwe kerkmuzikale vormen: behalve de genoemde sequentia na het alleluia, ook verschillende vormen van tropering, het liturgisch drama en de eerste meerstemmigheid. Ook hierin hadden de jongens hun taak.

‘De koorleider zingt met de koorjongens: Alleluia.

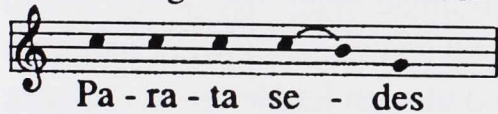


De volwassen zangers herhalen dit.

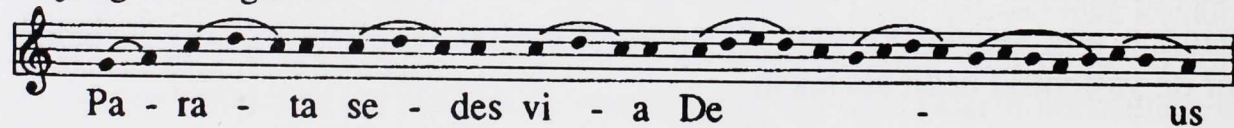
Dan zingt een subdiaken met de jongens het vers, de mannen herhalen het:



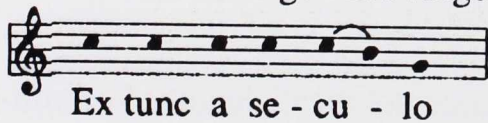
Dan kondigen de mannen voor de jongens aan:



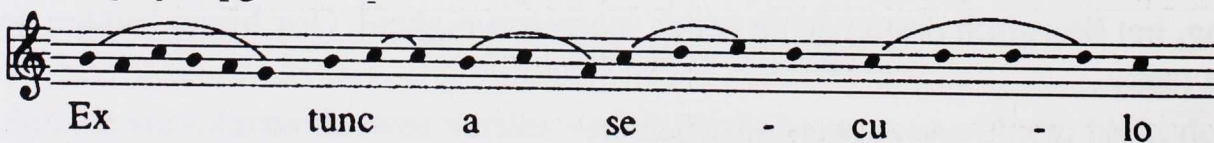
De jongens zingen het vers:



De mannen kondigen het volgende vers aan:

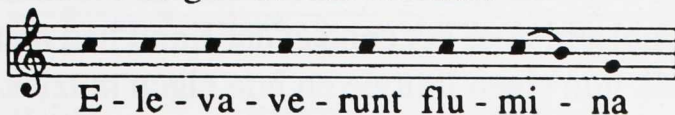


De jongens zingen:

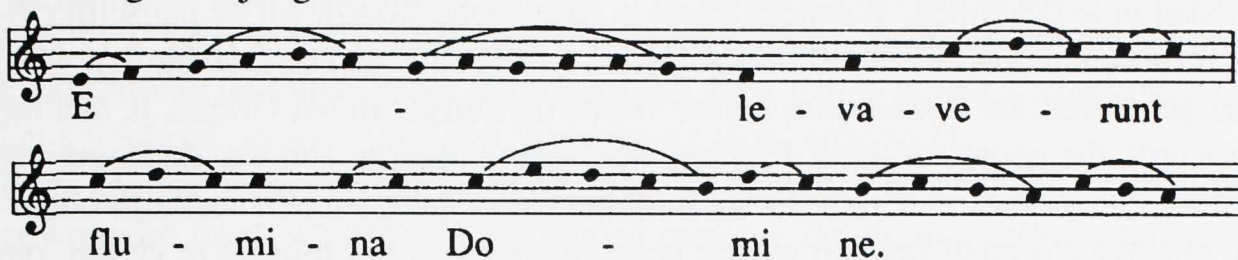




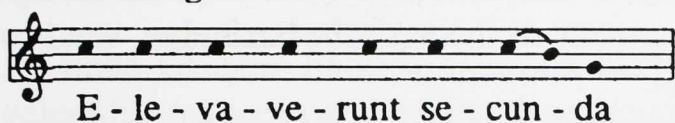
Weer kondigen de mannen aan:



Dan zingen de jongens het vers:



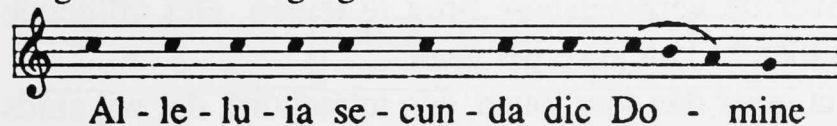
Weer kondigen de mannen aan:



Dan zingen de jongens het vers:



Na deze verzen begroet de koorleider de aartsdiaken en terwijl deze terugknikt volgt de aankondiging:



Dan begint het alleluia met de melodiae door de jongens:



(Afbeelding 5, het lange alleluia)

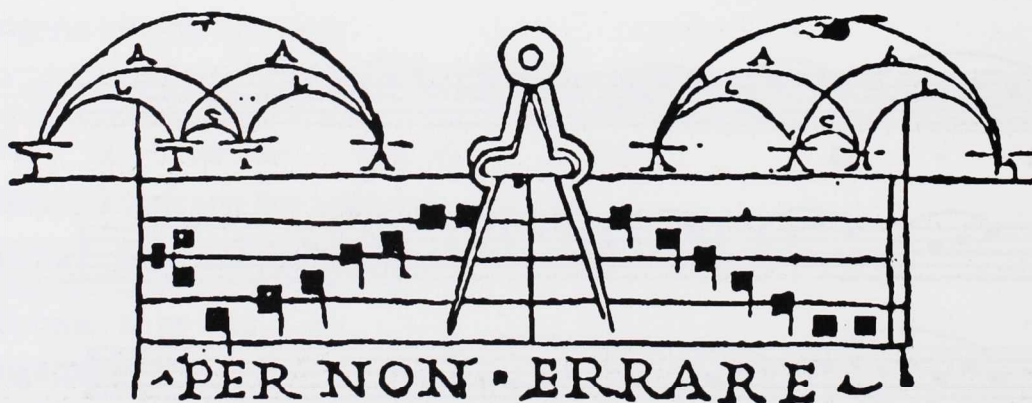
Als dit ten einde is herhalen de zangers het alleluia.

hoe leerden ze?

Er is een groot gat in de beoefening van de muziek (als wetenschap) tussen de grote mannen van de vierde eeuw, Boethius en Cassiodorus, en de tijd van en na Karel de Grote. Pas in de negende eeuw ontstaat belangstelling voor het hoe en waarom van de toenmalige (kerk)muziek. Dit werd ongetwijfeld gestimuleerd door het contact dat Karel had met alle grootmachten van zijn tijd. Deze hadden elk hun eigen liturgie en hun eigen muziek. Vanoudsher werd in Gallie het gallikaans gezongen. Er zijn sporen van een vroege Griekse invloed in te bekennen. Wanneer Karel in Rome was, hoorde hij de pauselijke liturgie, in een of andere vorm van het oud-romeins; aan het hof van de Lombarden werd ambrosiaans gezongen; de Byzantijnse keizer vierde de liturgie in het Grieks. Ik stel me zo voor dat Karel, die gedreven werd door het idee, de opvolger te zijn van de Romeinse keizers en door een gevoel van verantwoordelijkheid voor het zieleheil van zijn onderdanen, zich afgevraagd moet hebben wat de beste manier was om liturgie te vieren, om op die manier de machtigste band met het heilige te onderhouden. Vandaar, denk ik, zijn keuze voor de pauselijke liturgie, vandaar de hernieuwde theoretische bezinning, vandaar het overnemen van de oktoechos uit Byzantium.

De oude Grieken hadden zich al bezig gehouden met 'toonhoogte'. Deze theorieën waren in het Westen bekend dank zij Boethius. Het hulpmiddel om toonhoogten te vergelijken was het monochord, letterlijk de eensnaar. Als je nu een monochord wilt bouwen, neem je een plank van ongeveer een meter en je spant daar bijvoorbeeld een cellosnaar op over twee bruggen. Aan de ene kant wordt de snaar vastgehouden door een oogje, aan de andere kant gespannen door een stenschroef. Dan heb je een verplaatsbare brug nodig om een variabel deel van de snaar tot klinken te brengen en je moet de plaats van de brug nauwkeurig kunnen bepalen om te weten welke snaarlengte welke toonhoogte geeft. Je brengt dus een millimeter-verdeling tussen de twee vaste bruggen aan. Zo vind je eerst het oktaaf door de snaar op de helft over de verplaatsbare brug te leiden. Het volgende interval is de kwint, op een derde deel, en zo kun je verder gaan.

In eerste instantie gebruikte men niet meer dan vier tonen, een tetrachord, dat wij sinds Guido re mi fa sol noemen. De negende-eeuwse namen zijn eerste toon, tweede toon,



Afbeelding 4, het gaat om de halve cirkels die de verschillen tussen de intervallen aangeven. Aan de notenbalk met Guido's hexachord eronder is te zien, dat het handschrift uit een veel later tijd is.

derde toon, vierde toon.
 De kwaliteit van de tonen werd aangegeven met korte melodische definities:

tritus	deuterus	protus	tetrardus	protus	tetrardus
fa mi fa	mi do re mi	la fa la	sol si sol	re fa mi re	do mi do

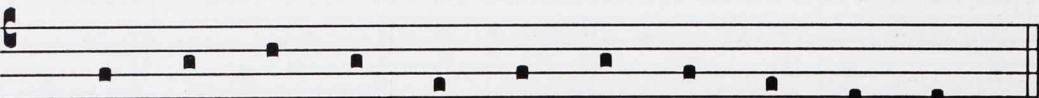
Hierbij werd ook een systeem van tekens ontwikkeld, de zogeheten daseia-notatie, dat de kwaliteit van de tonen in het tetrachord liet zien. Bij de la, een kwint boven de re, begint het tetrachord opnieuw met een ‘hoge eerste toon’ enzovoort.
 Even een zijsprong: de hymne van Guido, *Ut queant*, is ook bekend met een andere, meer gewrongen tekst, waarin de lettergrepen pro(tus), de(uterus), tri(tus) en te(trardus) op de juiste plaatsen terug te vinden zijn.⁴

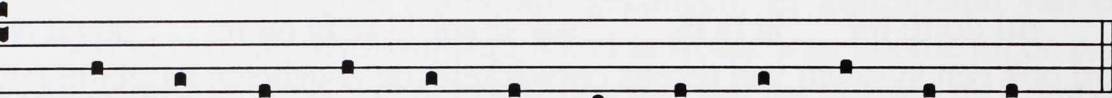
De oude Grieken hadden zich ook bezig gehouden met modaliteit. De karolingische geleerden realiseerden zich dat deze theorie niet paste op de melodische patronen van het gregoriaans. In plaats daarvan hebben zij hun modale theorie ontleend aan de Byzantijnse traditie, waar een systeem van 8 modi bestond. Dit waren melodieën voor verschillende tijden van het jaar, misschien zoals wij ooit recitatieven hadden voor feesten, zondagen en weekdagen, of verschillende melodieën voor de dagelijkse hymnen afhankelijk van de liturgische Tijd.
 De stap van de ‘tonen’ als ‘toonkwaliteiten’ naar ‘tonen’ als ‘karakteristieke melodieën’ werd gelegd met behulp van een alleluia-formule, die op elk van de vier ‘toonkwaliteiten’ begonnen kan worden en zo vier ‘karakteristieke melodieën’ oplevert:

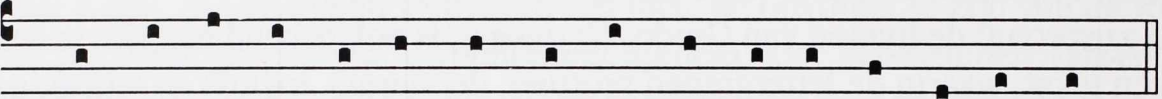
4 maal ‘Al-le-lu-ia’

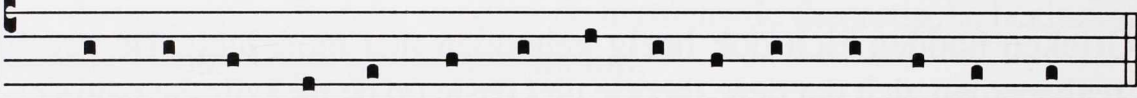
De begin- en eindtoon van deze formule dragen steeds dezelfde naam, hebben dezelfde kwaliteit, maar liggen een kwint uit elkaar. De uitgewerkte melodieën verschillen van elkaar in de plaats van de halve toon. Het is niet moeilijk, deze vier melodieën te zingen wanneer je iedere volgende versie steeds een toon hoger begint. Het wordt interessant als je probeert, de vier verschillende versies op dezelfde hoogte te beginnen: dan voel je pas goed het verschil tussen de kwaliteit van hele en halve tonen, en het karakteristieke van elk van de vier patronen. In gregoriaanse notatie is dat niet makkelijk weer te geven. Het gaat beter in moderne notatie:⁵

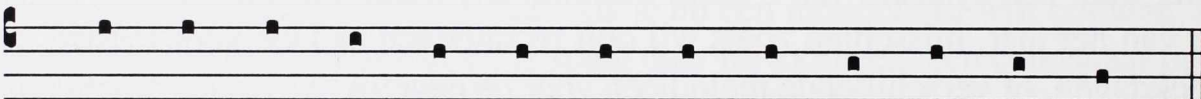
Na deze theoretische beschouwingen wordt de sprong naar het ‘repertoire’ gemaakt met de volgende kleine voorbeeld-antifonen.

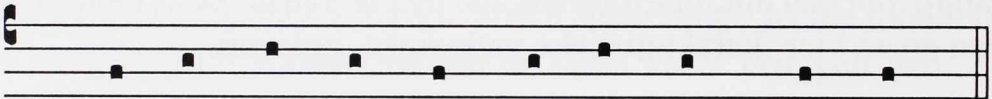
1

 Lau - da - a - te Do - mi - num de - e ce - lis.

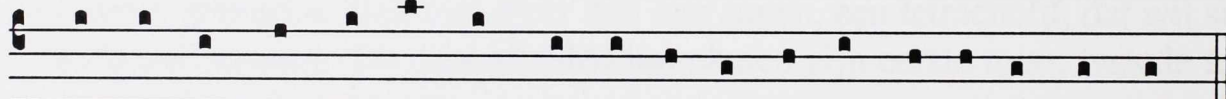
2

 Ce - li ce - lo - rum, la - u - da - te - e De - um.

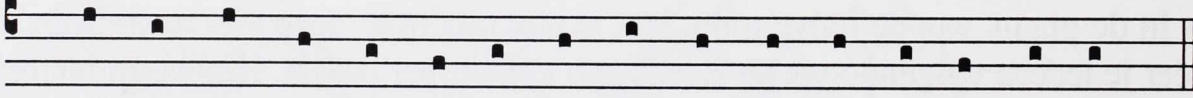
3

 Con - fi - te - bo - r Do - mi - no ni - mis in o - o - re me - o.

4

 Lau - da - a - bo De - um me - e - um in vi - ta - a me - a.

5

 In - tel - le - e - ge cla - mo - rem me - um Do - mi - ne.

6

 Mi - se - re - re - e me - e - i De - us.

7

 Si - it no - men Do - o - mi - ni be - e - ne - di - c - tum in se - cu - la.

8

 In e - ter - num e - t in se - e - cu - lum se - e - cu - u - li.

Inmiddels kristalliseert ook het verschil tussen authentieke en plagale modi uit.

Na deze voorbeelden moet de leerling in staat worden geacht, de antifonen van het officie te leren, vervolgens de antifonen van het Proprium Missae, daarna kon men gaan denken aan de melismatische gezangen.

Hierboven kwam al ter sprake hoe lange melisma's konden worden aangeleerd.

Rest nog, iets te zeggen over het klankideaal in de negende en tiende eeuw. Ook hier kan ik niet meer doen dan een paar illustraties geven. De gegevens die er zijn hebben betrek-

king op het ambt van de lector, maar we weten dat dit lezen hardop en reciterend gebeurde. En wie niet weet hoe dit klinken kan, ook in het Nederlands, die moet maar eens op een hoogtijdag bij ons in de Egmondse parochiekerk komen luisteren.

Enfin, Alcuinus geeft aanwijzingen over houding, adem, verzorgde uitspraak, klankvorming, die in de vertaling van Valkestijn verrassend hedendaags klinken. Het ideaal is dat de tekst met een vaste, gelijkmatige, soepele stem wordt voorgedragen.

Alcuinus' leerling Rhabanus Maurus zegt in de negende eeuw over de expressiviteit van de voordracht: de lector moet eerst goed studeren en de taal beheersen, zodat hij dadelijk herkent waar welke zinswendingen moeten worden toegepast. Dan kan hij de gedachten en gevoelens van de toehoorders op de inhoud van de tekst richten. Volgens de voordrachtsregels zal hij verschillende bij de tekst aansluitende gevoelens tot uitdrukking brengen, een eenvoudige aankondiging, droefheid, verontwaardiging, enthousiasme, aansporend, medelijdend. De klank van de stem moet eenvoudig, helder en sonoor zijn, mannelijk en krachtig, niet te laag, niet te hoog, geen onbeholpen, onbeschaafd, gebroken of vrouwelijk geluid.

Pas bij de hervormingen van Cluny (tiende eeuw) en Cîteaux (de Cisterciënzers, twaalfde eeuw) verandert dit klankideaal in de richting van een bescheidener geluid. ■

LITERATUUR:

Mgr. Drs. J. W. N. VALKESTIJN, *Geschiedenis van de Jongenszang tot aan de Reformatie*. (Brugge, 1989). Hieruit zijn de meeste citaten afkomstig.

M. VAN SCHAİK, 'Didactische vernieuwingen van het zangonderwijs in de elfde eeuw', in: R.E.V. STUIP en C. VELLEKOOP (red): *Scholing in de Middeleeuwen* (Hilversum, 1995).

A. OSTHEIMER, 'Das Modusverständnis in der Musica Enchiriadis', in: *Beiträge zur Gregorianik* 28 (Regensburg, 1999).

NOTEN:

1. Zie de literatuur.
2. AUGUSTINUS, *De Stad Gods*, boek 21, hoofdstuk 14.
3. Dit leergesprek wordt door meerdere auteurs aangehaald.
4. Zie F. SCHNEYDERBERG, *Tonale analyse met een Middeleeuws model*, TvG Cahier 2000, blz. 12.
5. Hier zien we trouwens het probleem met het in notatie brengen van de oude melodieën ten voeten uit geschilderd. In de tijd vóór het nadenken over toonhoogte zijn de melodieën associatief ontstaan door bekende fragmenten op steeds nieuwe manieren met elkaar te verbinden. Er was niets dat de componisten in de weg stond, een stukje 'protus' met een stukje 'deuterus' te verbinden, of een 'tritius'-fragment met een 'tetrardus'-fragment. Deze paren verschillen immers maar in één toon. Ook het verschil tussen een protus en een tetrardus is niet zo groot als het in moderne notatie lijkt. In de kleine omvang van gregoriaanse melodieën verschuift meestal niet meer dan één toon, die daarmee een verrassende kleur krijgt. Inmiddels bekende voorbeelden hiervan zijn Urbs Ierusalem, Populus Sion, Scapulis, en zo zijn er meer. Zie mijn artikel in dit Tijdschrift, aflevering 2000-3 en de verwijzingen aldaar.

Kan dat in de zomer-editie van het Tijdschrift? De stralende ster in het Oosten is voor Europeanen een typisch winterverhaal, wanneer de sterrenhemel veel sprekender is omdat de duisternis zoveel intenser is. Maar misschien herleest U dit korte verhaaltje straks in december nog eens. Ik kan het ook niet helpen, Vidimus heeft mijn hart gestolen.¹ Iedere toon hier spreekt me aan, ik noem wat elementen.

CO. IV RBCKS V

Cf. Mt. 2, 2

I- di- mus *stel-lam e-iūs in O- ri- énte, *ét

vē- nimus cum mu-nē-ri- bus ad-o-rā-re Dōmi- num.

Vertaling: Wij hebben zijn ster gezien in het Oosten en wij zijn gekomen met geschenken om de Heer te aanbidden.

De salicus onmiddellijk aan het begin richt de blik omhoog, ondanks de neergaande lijn verderop in het woord. Dat ornamentje laat je mijmeren: ‘vidimus’, wij hebben het gezien! De opgerichte ‘stellam’ heeft een verfijnde liquescent en een prachtige open terts sol-si, die je blik nog eens opricht naar de stralende ster. De voor mij Oosters aandoende melodie op ‘Oriente’ met de heldere tritonius licht op door de inzet met wederom een salicus.

Klosterneuburg doet daar heel iets anders.²

CO V

vidimus stellam eius in oriente que

stellam e- ius in O- ri- en- te et

De tweede zin waarschuwt ons onmiddellijk, door de quilismas, de lichtheid van zingen te handhaven. Daarna verandert er iets. Zij, de wijzen, komen namelijk met gaven en zij aanbidden Hem. De stemming slaat om, wordt plechtiger, de cadens zet in. Ondanks dat moet het verfijnde zingen aanhouden. Een enkel detail, let wel:



x = expectare, dat betekent: even aanhouden. 'Adorare', aanbidden: we moeten ons dus de accentlettergreep bewust zijn.

Ziet U ook bij de laatste lettergrepen van dit woord, de met goud afgezette mantels van de koningen over de grond zwieren, in hun deemoedig knielen voor het kind?

En dan dat kind zelf, 'Dominum'. De halve afstand van de mi-modaliteit maakt de cadens volmaakt ...

En dat alles in een juweeltje van slechts twee regels. Wat wilt U nog meer op dit stralende winterfeest van Openbaring?

Het licht breekt door! ■

NOTEN:

1. Graduale Triplex, p. 59.
2. Graduel de Klosterneuburg, Universiteitsbibliotheek, Graz 807 (12e eeuw), facsimile (Bern, 1974) p. 25v.



Vidimus stellam!

Zo midden tussen de essentialia van het gregoriaans komt het de lezer misschien vreemd over dat dit artikel uitsluitend gewijd is aan een handschrift uit Laon, nu een relatief onbekende plaats in Noord-Frankrijk (zie afbeelding 1).

Er is echter een goede reden voor dit onderwerp: Laon 239 is een van de belangrijkste gregoriaanse handschriften. Het is vermoedelijk rond 930 ontstaan. Hiermee is het een van de oudste (tamelijk) volledig overgeleverde muziekhandschriften: alleen het Cantatorium, Sankt Gallen 359, is ouder. Alle andere beroemde handschriften zoals de Codex Hartker, Sankt-Gallen 390-391 en Einsiedeln 121, zijn van latere datum. Prettige bijkomstigheid is dat Laon 239 voor de gregorianist goed bereikbaar is: de facsimile is als deel tien van de *Paléographie Musicale* (1909, herdrukt in 1992) gepubliceerd.

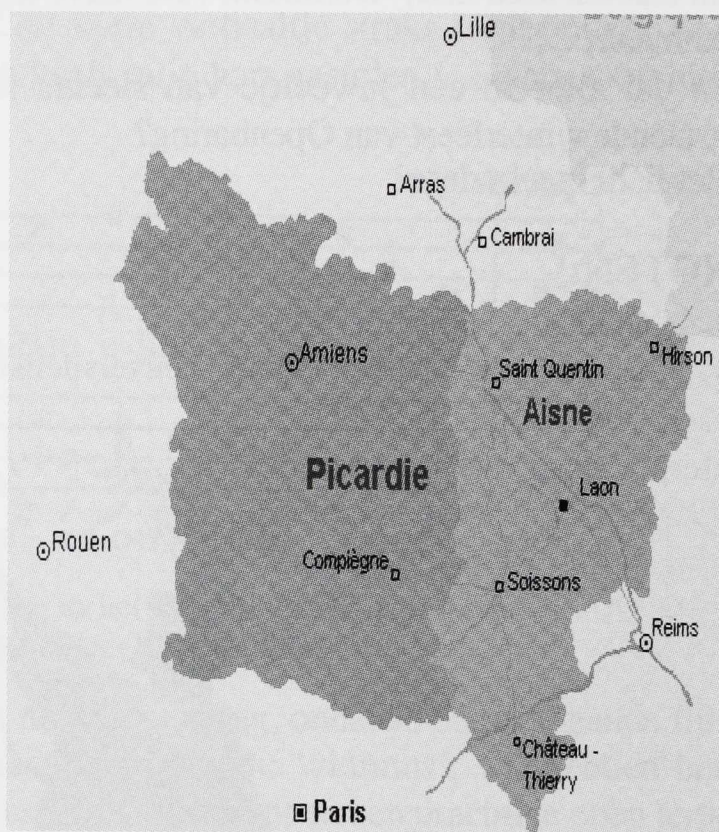
Ik beschouw Laon 239 als een van de essentialia van het gregoriaans. Argumenten voor deze stelling hoop ik in de loop van dit artikel te kunnen aandragen.

De opzet van dit artikel is dat ik nogal sterk inzoom op een relatief klein detail uit de rijke geschiedenis van het gregoriaans: slechts één enkel handschrift, Laon 239. Maar aan de hand van de aldus verkregen detailinformatie hoop ik de lezer toch enige inzichten te kunnen aanreiken die naar mijn mening essentieel zijn voor de moderne interpretatie van het gregoriaans.

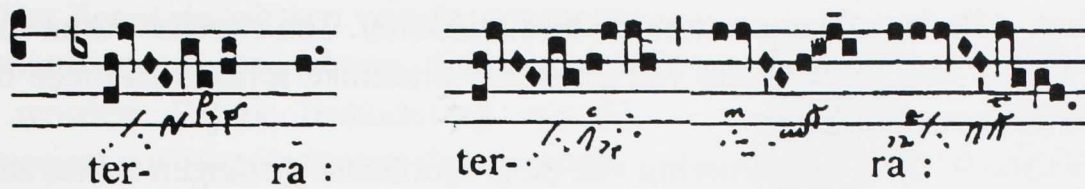
interpretatie

Vertrekpunt voor alle theorieën over de interpretatie van het gregoriaans is, dat niemand weet hoe het gregoriaans 'oorspronkelijk' geklonken heeft. Niemand heeft een goede auditieve indruk van het stemgebruik van de middeleeuwse zanger.¹ Niemand kent de relatie tussen de overgeleverde bronnen en de toenmalige praktijk en niemand heeft een adequaat beeld bij de functie van sommige details in de oude handschriften.

Ik geef in dit verband één - hopenlijk - treffend voorbeeld. In Einsiedeln 121 staat bij het offertorium *Iubilate Deo* (het tweede woord 'terra') de 'g' van gutture [met de keel].



Afbeelding 1. Kaartje van Noord-Frankrijk.



Wat wordt hier mee bedoeld? Moet dit met een soort keelklank worden gezongen? Of met een ons inmiddels onbekende keeltechniek? Hoe kunnen we hier ooit achterkomen? De aanduiding wordt des te vreemder omdat het woord ‘terra’ twee maal voorkomt in het offertorium, twee maal op hetzelfde melodische fragment. De eerste maal wordt de aanwijzing ‘g’ niet gegeven; moet de passage de eerste maal ‘zonder keelklank’ uitgevoerd worden, de tweede maal ‘met’? Het antwoord op deze vraag is waarschijnlijk nooit meer te achterhalen.

Mede tegen de achtergrond van soortgelijke problemen heeft geen enkele theorie over de interpretatie van het gregoriaans een definitief karakter. Altijd ontbreekt er wel een stukje van de puzzel. Zodoende kunnen we het gregoriaans alleen op eigen kracht weer ‘levend’ maken. De oude handschriften zijn het enige venster dat we hebben op het gregoriaans uit de Gouden Periode.² Het lijkt mij daarom zo goed als uitgesloten dat er waardevolle interpretaties van het gregoriaans bestaan die apert met de oude bronnen in tegenspraak zijn.³ Maar omdat de oude bronnen niet op al onze vragen een antwoord geven (en omdat de oude bronnen ons vragen stellen die we niet allemaal kunnen beantwoorden) zullen we het nooit zonder onze eigen creativiteit kunnen stellen.

geheugencultuur

De periode van de Middeleeuwen was een geheugencultuur. Onze moderne tijd daarentegen lijkt te complex voor louter het menselijk geheugen en wij hechten daarom veel belang aan ‘externe’ geheugens: het schrift, het beeld en grote verzamelingen van beide zoals bibliotheken en het internet. Elke dag krijgen wij enkele tientallen pagina’s tekst voorgeschoteld. Of wij het nu willen of niet: dagelijks worden wij overspoeld door beelden en teksten.

Teksten en beelden functioneren in onze moderne cultuur op manieren die heel verschillend kunnen zijn van de middeleeuwse. Ook de achterliggende ideeën kunnen verschillen. Bij het notenschrift bijvoorbeeld gaan onze gedachten al snel uit naar een componist die zijn individuele ‘vondsten’ zo nauwkeurig mogelijk op papier zet. Alleen de componist weet hoe zijn ideale kunstwerk klinkt. Hij heeft het immers geschapen en naast hem heeft niemand het werk ooit gehoord. Het is vervolgens de taak van de uitvoerend kunstenaar om zo dicht mogelijk bij dit ideale kunstwerk te komen. Hierbij beseffen we dat er altijd een interpretatie-marge blijft. Bij bestaande composities hebben we zelfs de taak om de notentekst op een *originele* wijze te interpreteren. Louter herhaling is niet voldoende. Interpreteren is op een originele manier naspelen.

We moeten niet de fout maken om deze moderne houding terug te plaatsen in de Middeleeuwen. Allereerst bracht de middeleeuwse zanger de gezangen niet in verband met composities van individuele componisten maar met een *collectieve* traditie. Het schrift was zo geen smalle weg naar de ideeën van een componist maar de weerslag van een

brede traditie. Alle betrokkenen stonden hier middenin. Ten tweede waren schriftelijke bronnen ten tijde van het ontstaan van Laon 239 uitermate schaars en mede hierdoor al genoten ze een groot gezag.⁴

Of cantores rond 930 bij de uitvoering van de gregoriaanse gezangen echter een boek ter hand namen, is de vraag.⁵ De cantores zongen hun gezangen vermoedelijk geheel uit het hoofd of zij werden terzijde gestaan door een geschreven tekst. Muzikale manuscripten fungeerden 'slechts' als naslagwerken, die alleen bij twijfel geraadpleegd werden.

Alle kathedralen en kloosters hadden waarschijnlijk slechts één muzikaal handschrift dat met de grootst mogelijke zorg werd bewaard en dat de absolute norm vormde voor de traditie. Bij een dergelijke schriftelijke bron werd waarschijnlijk geen ruimte voor interpretatie ervaren, de traditie moest zo getrouw mogelijk in stand worden gehouden.⁶ Het is aannemelijk dat per klooster/kathedraal een 'aartscantor' verantwoordelijk was voor de naleving van de 'voorschriften' van de traditie. Deze aartscantor was vermoedelijk de echte belichaming van de muzikale autoriteit in het klooster. Hij zorgde voor de solozang in de liturgie en was verantwoordelijk voor het muziekonderwijs. De muzikale handschriften waren oorspronkelijk de 'aantekeningenboeken' van de aartscantor. Deze boeken werden aan elke volgende generatie doorgegeven en konden uitgroeien tot kostbare manuscripten. Laon 239 is een van de vroegste voorbeelden van een dergelijk manuscript.⁷

Als we Laon 239 aan een minutieus onderzoek onderwerpen is het vervolgens de vraag hoeveel we over het gregoriaans te weten *kunnen* komen. Laon 239 is 'slechts' een prak-



Afbeelding 2. De kathedraal van Laon.

tijkboek. Het bevat de teksten van de gezangen en de vroege muzikale tekens die neumen genoemd worden. Bij de bestudering van de neumen mogen we niet vergeten dat de aarts-cantor alle gezangen uit zijn hoofd kende. Hierdoor was het voor hem niet per se noodzakelijk om het toonhoogteverloop precies vast te leggen. Een geheugensteun (hoog, laag, lager en weer omhoog) was wat hem betreft voldoende. Ook andere zaken die vanzelfsprekend waren, werden niet genoteerd. Welke dat nu precies waren, is natuurlijk niet altijd meer te achterhalen. En om het nu helemaal ingewikkeld te maken, soms geven de neumen aanwijzingen die wij interpreteren als waarschuwingen tegen 'vergissingen' die wij in het geheel niet meer geneigd zijn te maken. Wij hebben niet meer in het hoofd, waar de aanwijzingen in de bronnen op anticiperen.



Afbeelding 3. Gevel van de kathedraal , begonnen vóór 1200.

de plaats Laon

De stad Laon (departement Aisne) is in onze moderne tijd vooral bekend om de zeer fraaie kathedraal, de Notre Dame (zie afbeelding 2, een luchtfoto). De kathedraal van Laon vormt (samen met o.a. de kathedralen van Parijs, Reims, Chartres en St-Denis) het hoogtepunt van de Franse gotiek. De toerist die zich naar Laon begeeft, kan het imposante silhouet van de kathedraal al van verre bewonderen. Laon - een oud pelgrimsoord - ligt bovenop een hoge heuvel en kijkt uit over een lange laagvlakte richting de Belgische grens.

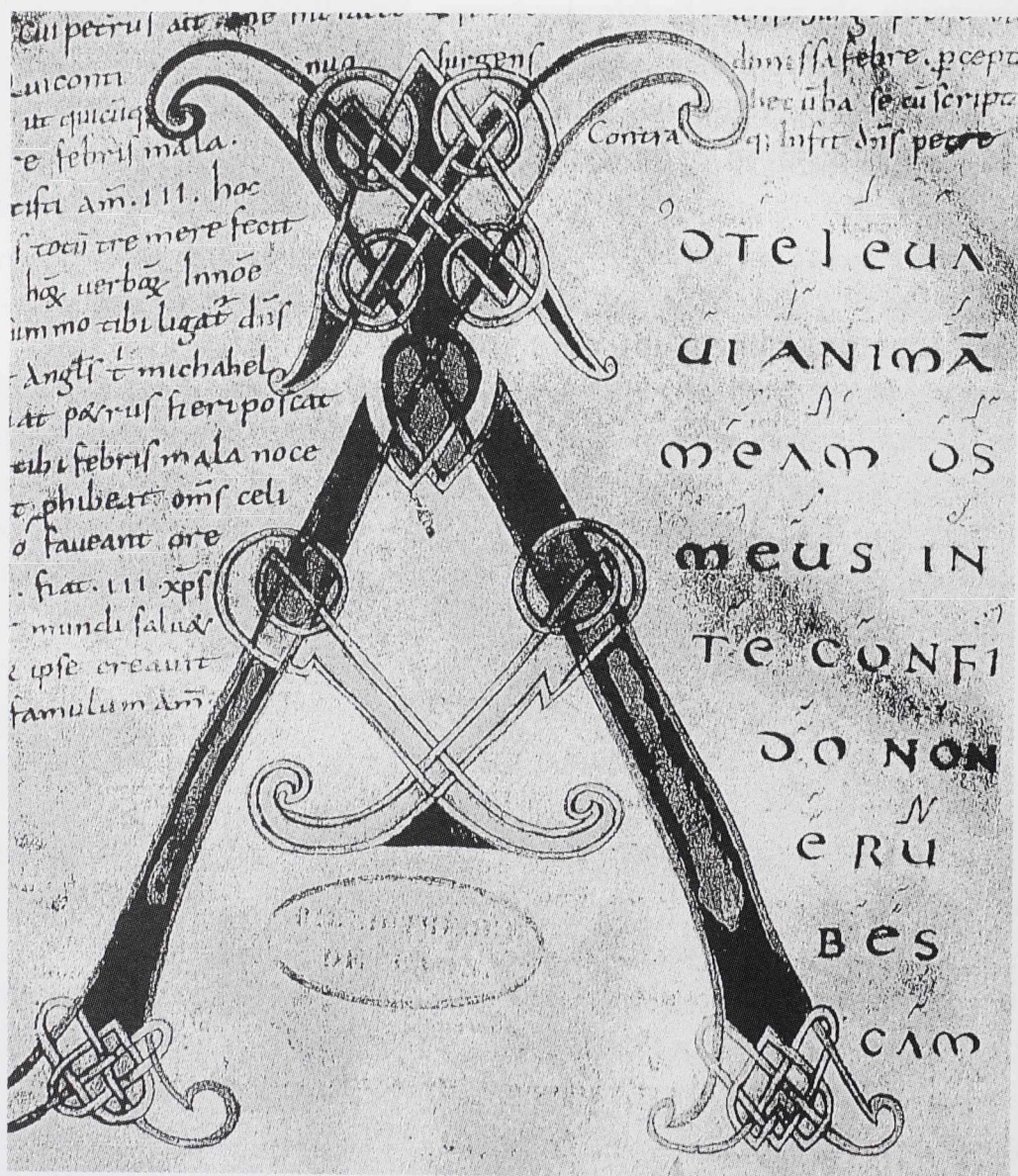
De hoge heuvel, een natuurlijk fort, is al sinds het Neolithicum bewoond. De Romeinen bouwden er in de derde eeuw voor Christus een echt fort. Het bisdom Laon werd in 497 door bisschop Remigius van Reims (438-533) gesticht. Later bouwden de Karolingische koningen er een paleis waar zij zich bijzonder graag ophielden.

In de Middeleeuwen stichtten verschillende ordes kloosters te Laon: de Benedictijnen (St Vincent-klooster), de Augustijnen (de priorij van St Johannes), en de Tempeliers. Met deze kloosterordes heeft Laon 239 echter niets van doen. Het manuscript is vermoedelijk geschreven voor gebruik in de stadskerk van Laon. Een gedicht van Alcuinus van York (735-804) maakt voor het eerst melding van een kathedraal te Laon. Met de bouw van de huidige kathedraal van Laon werd pas na het midden van de 12e eeuw begonnen. Aangezien Laon 239 in het jaar 930 is ontstaan, is het handschrift niet voor deze huidige kathedraal vervaardigd. Het manuscript werd voor een voorloper van dit godshuis geschreven, een bisschopskerk die in 1112 door brand verwoest werd. Het is vervolgens aannemelijk dat het handschrift nog wel enige tijd in de huidige kathedraal gebruikt is.

Liturgisch onderzoek heeft uitgewezen dat het handschrift tot ongeveer 1250 ‘up to date’ is gehouden. Laon 239 is dus ongeveer 300 jaar in gebruik geweest in een ‘episcopale’ setting, niet in een klooster.

Drie eeuwen liturgiegeschiedenis hebben voor het handschrift natuurlijk consequenties gehad. Op verschillende plaatsen in het handschrift zijn er aanpassingen aan de liturgische noden van de tijd. De belangrijkste aanpassing is de toevoeging van zes pagina’s (vóór de eerste zondag van de Advent) met gezangen die elders in het handschrift niet te vinden zijn. Deze gezangen - voornamelijk alleluia’s - werden blijkbaar na 930 aan de liturgie toegevoegd en maakten geen deel uit van het originele corpus. De notatie van de gezangen geschiedde door twee verschillende handen.

Een tweede aanpassing betreft de gewoonten van de dag. In de loop van de 11de eeuw raakte overal in Europa tijdens de Mis de offergang van de gelovigen in onbruik. Het was daarom niet langer noodzakelijk om op de aangewezen plaats in de Mis een omvangrijk



Afbeelding 4. De eerste zondag van de Advent, oorspronkelijk de eerste pagina van Laon 239, 2/3 van de ware grootte. Linksboven de ‘A’ is een exorcisme genoteerd.

gezing (het offertorium) te zingen. De zangers kortten daarom het gezang in: alle verzen werden geschrapt. Dit is ook in Laon 239 gebeurd. De tekst bleef meestal ongewijzigd maar de neumen van de verzen werden met een vloeistof onzichtbaar c.q. onleesbaar gemaakt.

Naast deze grote ingrepen is ook sprake van een aantal kleine aanpassingen van de rubrieken, bijvoorbeeld het schrappen van een tweede psalmvers bij de introïtus. Deze kleine veranderingen lijken van weinig belang maar spelen een grote rol bij de datering van het handschrift.

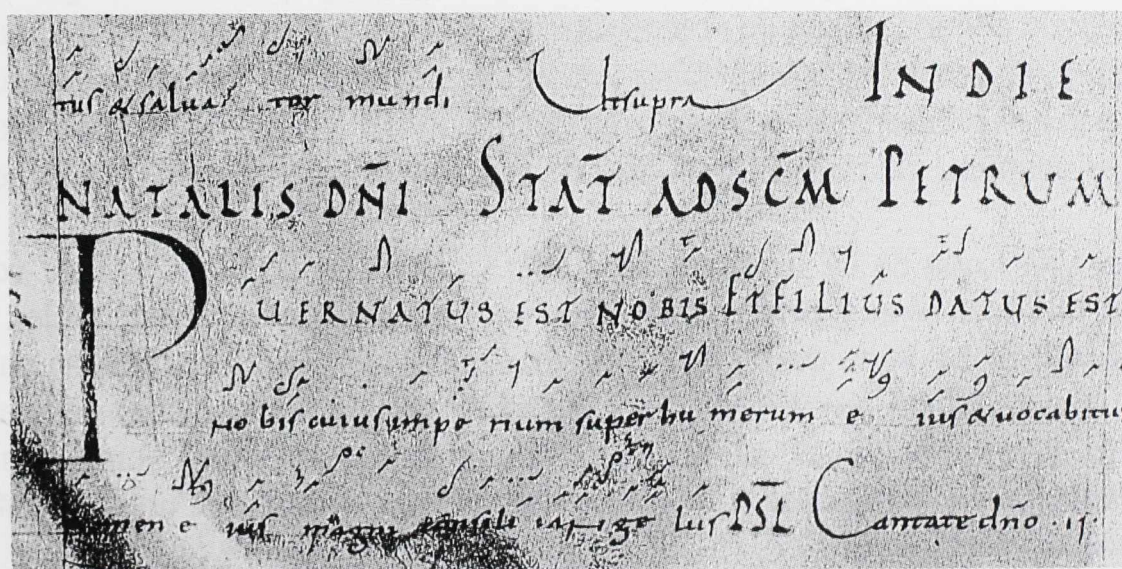
het Graduale Laon 239

Laon 239 is een Graduale. Het bevat alle wisselende gezangen van de Mis. Het manuscript begint met de eerste zondag van de Advent en sluit af met de Votiefmis voor de reizigers. Ordinariumgezangen zijn niet in Laon 239 te vinden. Ook ontbreken tropen en sequentiae. Het graduale bestaat uit 88 folio's. Er is slechts één gekleurde illustratie: de 'A' van de introïtus *Ad te levavi*. (zie afbeelding 4).

Helaas heeft het handschrift in de loop der eeuwen veel te lijden gehad. Er is waterschade en er zijn op drie plaatsen pagina's verdwenen. De belangrijkste lacunes zijn:

Van de eerste Mis van de H. Ioannes (apostel) tot de geboorte van de gebroeders Fabianus en Sebastianus. Dit zijn in totaal dertien ontbrekende Missen. Ook het feest van Driekoningen is onderdeel van de lacune. Het grote probleem is echter dat deze lacune zich voorin het handschrift bevindt. De Middeleeuwse kopiïsten hadden namelijk de gewoonte om het uitschrijven van twee maal hetzelfde gezang zo veel mogelijk te vermijden. Kwam in de loop van het kerkelijk jaar een gezang voor dat reeds eerder gezongen was, dan verwezen de kopiïsten hier bijna altijd naar. In Laon 239 wordt dan ook een aantal keren verwezen naar gezangen die voor moeten komen op de verdwenen pagina's.

Minder omvangrijk is de lacune van het feest van de broeders Abdon en Sennes en de geboorte van Eusebius. Nog minder omvangrijk is de lacune van Caesarius tot en met het commune van de bisschoppen.



Muziekvoorbeeld 1, Laon 239, een deel van pag. 20 met de dagmis van Kerstmis.

Al met al is er toch een redelijk compleet corpus gezangen overgeleverd.

Als we met dit alles in het achterhoofd het handschrift Laon 239 openslaan, treffen we neumen aan aan uit de zogenaamde familie van Metz (zie muziekvoorbeeld 1 en 2).

De zeer gedifferentieerde neumen van Laon 239 worden gewoonlijk genoemd naar de beroemde koorschool van Metz. Ondanks het grote historische belang van deze koorschool⁸ zijn uit Metz in het geheel geen vroege handschriften overgeleverd. Wel uit het bisdom van Laon zo'n tweehonderd kilometer ten Westen van Metz. Net als Metz vormde dit bisdom sinds de 9de eeuw een onderdeel van Lotharingen. Een betere naam voor de neumenfamilie uit Noord-Frankrijk is dan ook de bredere aanduiding 'Lotharingse neumen'. In dit artikel maak ik consequent gebruik van de term: 'Lotharingse neumen'. Laon 239 is het belangrijkste handschrift uit deze neumenfamilie.

De Lotharingse neumen hebben zich verspreid in een brede band van Strasbourg, Metz, Verdun, Reims, Laon, Cambrai en Arras. Ze zijn echter niet de enige neumen uit Frankrijk. Er bestaat ook een oude neumenfamilie: de Paleo-frankische neumen, een Bretonse en een Aquitaanse familie. Deze neumen worden alleen in gespecialiseerde handboeken behandeld. De Paleo-frankische neumen en de Bretonse neumen zijn zeer oude neumen die al vroeg van het toneel verdwenen. Het Aquitaanse schrift (Zuid-Frankrijk) kon zich aanmerkelijk langer handhaven. Dit schrift is goed leesbaar en vertoont in het Noorden van zijn verspreidingsgebied enige gelijkenis met de Lotharingse neumen.

neumentypen

Voordat ik nader inga op de Lotharingse neumen, wil ik het onderscheid tussen 'puntneumen' en 'accentneumen' behandelen.

Zoals misschien bekend, is er in Europa een groot aantal neumenfamilies. Deze families kunnen in twee typen worden ingedeeld:

Accentneumen: door de *vorm* worden hogere noten van lagere onderscheiden. De belangrijkste representant van de accentneumen zijn de neumen uit Sankt Gallen. In dit schrift geeft een virga altijd een hogere noot weer, een tractulus altijd een relatief lage.

Puntneumen: de afstand tussen de noten kan door de *positie* ten opzichte van elkaar worden afgelezen, de plaatsing ten opzichte van elkaar. Een relatief hoge noot wordt hoger genoteerd dan een relatief lagere. De belangrijkste representant van de puntneumen zijn de Lotharingse neumen. De puntneumen zijn de voorlopers van het diastematische notenschrift.

De neumen van Laon en de neumen van Sankt Gallen zijn de belangrijkste vertegenwoordigers van deze twee typen neumen. Niet voor niets is het Graduale Triplex daarom voorzien van rode neumen onder de lijnen (accentneumen = Sankt Gallen) en zwarte neumen boven de lijnen (puntneumen = Laon).⁹ Als we de Sankt-Galler neumen en de neumen van Laon met elkaar vergelijken, valt op hoe eensgezind beide families de gezangen weergeven. Het relatieve toonhoogteverloop is - voor zover uit de neumen af te lezen - bijna altijd gelijk; de verschillen zijn eigenlijk te verwaarlozen.¹⁰

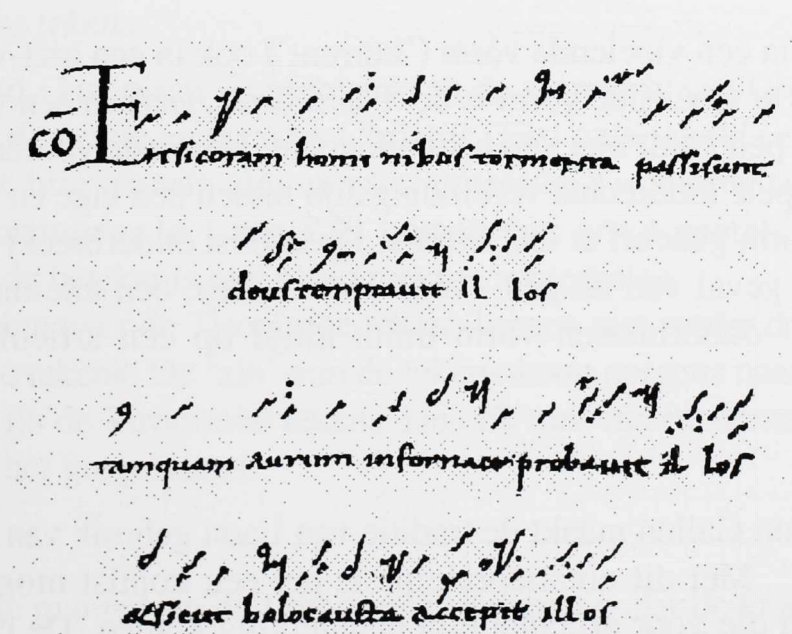
Ritmisch is er echter meer aan de hand. De verschillen zijn weliswaar niet zo heel groot,

maar de Lotharingse neumen lijken wat gedetailleerder te zijn dan de neumen van Sankt Gallen.

Is het onderscheid tussen accent- en puntneumen nu nog van belang voor onze studie van Laon 239? Jawel, omdat aan de hand van deze indeling duidelijk kan worden gemaakt dat binnen de twee groepen geheel andere conventies gelden. Zoals we reeds zagen, is bij de neumen van Sankt Gallen de vorm een indicatie van de (relatieve) toonhoogte. Een virga is hoger dan de noot daarvoor (of soms daarna). De Lotharingse neumen kennen dit principe niet. Er is geen vorm die aangeeft dat een noot hoger of lager is dan de vorige. Wel krijgt de noot een hogere plaats op het papier en geeft de plaatsing van de noten het globale verloop van de melodie weer. Dit wordt een diastematische notatie genoemd.¹¹ Vanzelfsprekend is deze notatie in Laon 239 nog lang niet zo nauwkeurig dat 'a vue' een nieuwe melodie gezongen kan worden. Sterker: de Lotharingse neumen vertegenwoordigen een zeer vroege fase in de ontwikkeling naar een diastematische notatie. De ordening naar toonhoogte is slechts zeer globaal. Het idee van (al dan niet denkbeeldige) lijn die één en dezelfde relatieve toonhoogte aanduidt, is in Laon niet aanwezig. De neumen zijn nog 'in campo aperto' genoteerd, d.w.z. 'in het open veld'. Lijnen verschijnen pas rond 1000 in de handschriften. Eerst een, later twee, - al of niet gekleurd - totdat dit aantal uiteindelijk tot vier uitgroeit.

de neumen

Als we ons nu tot de behandeling van de neumen van Laon wenden, moet ik een ernstig voorbehoud maken. Het is niet mogelijk om in een paar pagina's alle neumen van Laon de revue te laten passeren. Hiervoor verwijs ik graag naar het overzichtsartikel van Rupert Fischer (zie Literatuur). Hoewel het beroemde boek van Cardine voornamelijk ingaat op de neumen van Sankt Gallen, valt hier tussen neus en lippen ook wel wat over de neumen van Laon te leren. Nog beter is de 'Einführung' (zie eveneens Literatuur).



Muziekvoorbeeld 2, de communio *Et si coram*.¹²

Het centrale element van de notatie van Laon is de ‘uncinus’ (haak); zie ‘et’ in muziekvoorbeeld 2. De uncinus vertegenwoordigt de basiswaarde van een lettergreep. Naast de uncinus komen ook de punctum en de oriscus als elementen voor. Als varianten van de uncinus komen voor: een ‘kleinere’ uncinus (zie ‘si’), en een liquescerende vorm (onder andere voor de uitvoering van de i, m, n, r). De virga komt geïsoleerd niet voor.¹³ De punctum duidt op een vlugge, lichte noot.

Al met al wordt in Laon 239 op een overtuigende wijze de waarde van een noot (= de waarde van een lettergreep) flexibel genoteerd. Er zijn vlugge noten en uncini in verschillende doseringen. Laon 239 is daarom uitstekend in staat om op een dynamische wijze de waarde van lettergrepen vast te leggen. Niet absoluut, maar altijd in verhouding tot elkaar. Het manuscript is zo de beste illustratie van wat Dom Joseph Pothier (1837-1923) het ‘rhythme oratoire’ van het gregoriaans noemde: ‘De waarde van een enkele noot is zeer variabel, variabeler wellicht dan de waarde van welke andere noot dan ook’.¹⁴ Onwillekeurig denk ik in dit verband ook aan de treffende Latijnse voorbeelden die Cardine geeft in zijn *Sémiologie grégorienne* (pag. 10):

Spreek eens uit: ‘Veni Domine’ en ‘Dii eorum’

Iedereen begrijpt dat de syllabes van het tweede fragment ‘van nature’ sneller uitgesproken worden dan het eerste. Laon 239 probeert dit verschil vast te leggen! Als beide fragmenten na elkaar zouden voorkomen zou het eerste fragment voornamelijk uit ‘puncta’ bestaan, het tweede uit uncini.

Laon 239 kent verder alle neumen die we uit de Sankt Galler traditie kennen: de podatus, de clivis, porrectus, de quilisma, etc. Alle neumen kennen ook een liquescerende variant. Deze is groter en heeft een gekrulde, ronde vorm. Een typische ‘Laon-neum’ is alleen de lineola (‘veegje’). Dit teken komt alleen in samenstellingen voor; als laatste noot van drie (of meer) unisono noten. De figuur van de trigon komt in Laon 239 niet voor.

Ritmische modificaties

Alle neumen komen behalve in een vloeiende vorm (‘kurrent’) ook in een niet-vloeiende vorm (‘niet-kurrent’) voor. De vloeiende vorm is de ‘basisvorm’, vaak in één vloeiende pennenstreek geschreven. De pen komt niet van het perkament. Het beste voorbeeld is de eenvoudige podatus: een simpele loodrechte verbindingslijn tussen een lage en een hoge noot. Bij de niet-vloeiende vorm gebeurt er iets extra’s. De kopiist onderbreekt de vloeiende lijn en schrijft - in het geval van de pes - twee losse noten: een uncinus en een virga. Deze ‘niet-vloeiende’ onderbroken vorm duidt altijd op een articulatie. Zie muziekvoorbeeld 2, ‘Sicut’.

Neumscheiding

Net als bij de neumen uit Sankt Gallen maakt de traditie van Laon gebruik van het principe van de ‘neumscheiding’. Met dit notatieprincipe is het een kopiist mogelijk om bepaalde tonen aan te wijzen die voor articulatie in aanmerking komen. De conventie luidt dat als een toon in een neumengroep geschreven had kunnen worden, maar hij is er

speciaal uit losgemaakt (apart geschreven) dan wordt deze noot gearticuleerd. Zie bijvoorbeeld het eerste woord van de tractus *Beatus vir*. De tweede lettergreep is van vier noten voorzien; drie stijgende en een dalende. Dit had prima geschreven kunnen worden als een ‘scandicus flexus’. De neumscheiding komt op dezelfde manier ook in Sankt Gallen voor.



Muziekvoorbeeld 3, uit de tractus *Beatus vir*, GT 481.

Litterae significativae

De belangrijkste letters in Laon 239 zijn de ‘t’ (tenete) en de ‘a’ (augete). De ‘t’ wijst op een articulatie van een noot, de ‘a’ op een articulatie van twee noten. De letter ‘c’ wijst op een vlugge noot, meestal op een plaats waar het gevaar van een verbreding dreigt. De aanduidingen zijn dus in sommige gevallen ervaringsaanwijzingen, latere toevoegingen om bepaalde fouten te voorkomen. Dit geldt vooral voor de ‘c’. De ‘t’ en de ‘a’ zijn noodzakelijke aanwijzingen voor de articulatie van de melodieën en moeten altijd gehonoreerd worden.

De litterae significativae kunnen echter ook op plaatsten staan die wij niet meer als moeilijk ervaren. Bijvoorbeeld in het geval van de aanduiding ‘eq’ = aequaliter; op dezelfde toonhoogte blijven. Blijkbaar waren de zangers op sommige plaatsten *niet* geneigd om op dezelfde toonhoogte door te gaan. Vaak is dit voor de moderne zanger een nutteloze aanwijzing omdat wij de beschikking hebben over de kwadraatnotatie, die de toonhoogte aangeeft..

Op sommige plaatsen is sprake van een ‘n’ = non, niet; nectum, verbonden! Dit teken komt globaal overeen met de ‘c’ (celeriter) in de Sankt-Galler traditie: niet articuleren, doorgaan! De ‘m’ wijst erop dat een bepaalde articulatie niet overdreven moet worden. Het verschijnsel van de episema is in Laon 239 onbekend.

Tironische tekens

Het woord ‘Tironisch’ is afgeleid van de secretaris van Cicero, Marcus Tullius Tiro, die leefde in de eerste eeuw voor Christus. Tiro ontwikkelde een soort stenografie waarmee hij o.a. de brieven van zijn meester noteerde. Tironische tekens zijn dus een soort muzikale afkortingen. In Laon 239 komen een groot aantal Tironische tekens voor maar helaas is de betekenis niet altijd meer te achterhalen.

De artikelen over de Tironische tekens komen niet verder dan een classificatie van de verschillende tekens. De ‘zin’ van de tekens komt nergens naar voren. Naar mijn bescheiden mening zijn de Tironische tekens dan ook niet van fundamenteel belang voor de interpretatie van het gregoriaans.

besluit

De snelste manier om de Lotharingse neumen onder de knie te krijgen is bestudering van het Graduale Triplex. Bij systematische vergelijking zal blijken dat de neumen van Laon

een fractie fijnzinniger zijn dan de neumen van Sankt-Gallen. Twee eenvoudige voorbeelden mogen hier volstaan. In Laon 239 wordt de niet-kurrente clivis voorgesteld door twee losgemaakte uncini (dalend); in Sankt Gallen door een clivis voorzien van een episema. Maar als we goed naar Laon 239 kijken, zien we dat de eerste uncinus groter is dan de tweede, zoals in muziekvoorbeeld 2 driemaal bij het woord 'illi'. De eerste toon kan dus ook iets 'langer' gezongen worden dan de tweede. In Sankt Gallen is dit onderscheid niet te maken.

Eenzelfde soort verschijnsel komt ook voor bij de niet-kurrente torculus. In Laon bestaat deze uit drie losse uncini, waarvan de middelste duidelijk de grootste is. De hoogste noot is blijkbaar de belangrijkste noot van deze torculus. Sankt Gallen heeft voor de niet-kurrente torculus een apart teken waar deze verfijning wederom niet uit af te lezen is.

Als men - gewapend met de kennis van de neumen van Laon 239 - vervolgens een blik werpt op de streepjes in de kwadraatnotatie van het Graduale Triplex is het duidelijk dat deze niet altijd in overeenstemming zijn met de articulaties uit deze belangrijke bron. Door de gehanteerde methodologische uitgangspunten van Solesmes komt ook de groepering van de neumen niet altijd met Laon 239 overeen.

Het belangrijkste bezwaar tegen de Vaticaanse notatie is echter dat het Graduale Romanum maar drie basiswaarden kent: gewoon, verlengd door een episema en verlengd door een punt. Laon 239 daarentegen is in staat om een aanmerkelijk gevarieerder palet te bieden. En dit is precies de reden waarom ik Laon 239 als een van de essentialia van het gregoriaans beschouw. Laon 239 maakt duidelijk dat het gregoriaanse ritme op een subtiële wijze 'gedicteerd' wordt door de 'dictie' van de Latijnse tekst. Het ritme van de tekst is hiermee de belangrijkste bouwsteen van het gregoriaanse ritme. De 'oude' traditie van Solesmes had hier een beetje het zicht op verloren. Het gregoriaans van Mocquereau had veel weg van een fraaie melodie waar min of meer per toeval ook een tekst onder staat. In de moderne semiologie is het precies andersom. De semiologie beschouwt het gregoriaans in de eerste plaats als een gezongen tekst. Maar misschien moeten we beide benaderingen niet al te zeer tegen elkaar uitspelen. Het gregoriaans moet in de eerste plaats gezongen gebed zijn. En dat is natuurlijk mogelijk in zowel de traditie van Mocquereau als in de moderne semiologie. ■

LITERATUUR:

Paléographie Musicale, volume X: Le Codex 239 de la bibliothèque de Laon (Tournai, 1909), herdrukt in 1992.

L. AGUSTONI en JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*. Band 1: Grundlagen; Band 2 Ästhetik (Regensburg, 1987).

E. CARDINE, *Sémiologie grégorienne* (Sablé sur Sarthe, 1970).

S. CORBIN, 'Die Neumen', in: *Paleographie der Musik*, deel 1, 3.1-3.231 (Köln, 1979).

R. FISHER, 'Laon, Bibl. de la ville, 239', in: *Beiträge zur Gregorianik* 21 (1996), pp. 75-88.

J. KOHLHÄUFL, 'Die Tironischen Noten im Codex Laon 239', in: *Beiträge zur Gregorianik* 27 (1999), pp. 21-31.

J. POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* (Tournay, 1880).

NOTEN:

1. Isidorus van Sevilla (636) schrijft overigens in zijn *Etymologiarum*: “De perfecte stem is hoog, zoet en luid”. Deze uitspraak zou nog steeds geldig kunnen zijn.
2. Deze opmerking is geen aanzet tot een polemiek over de vraag ‘wat is nu wel en wat is geen gregoriaans’? Alle eenstemmige liturgische muziek op Latijnse teksten is wat mij betreft gregoriaans. Dus ook de sequentia en ook credo III.
3. Degenen die een polemische ondertoon voelen bij deze opmerking (zie ook noot 2) hebben het echter nu wel bij het rechte eind. Ik doel op een groot aantal cd’s van de Franse musicoloog Marcel Pérès.
4. De belangrijkste schriftelijke bronnen waren ‘uitingen’ van het hoogste gezag: de Kerk (Bijbel en filosofische tractaten) en de koning (wetboeken).
5. Namen van componisten van gregoriaanse gezangen zijn in het geheel niet overgeleverd. De gezangen zijn vermoedelijk in een proces van ‘instant composing’ ontstaan.
6. Hoe deze absolute bron zich uiteindelijk weer verhiel tot de alledaagse zangpraktijk is de vraag.
7. Hoewel ik nadrukkelijk moet aantekenen dat Laon 239 in zijn oorspronkelijke vorm in één keer afgeschreven is. Het handschrift is geen compilatie van ‘aantekeningen’. Deze kunnen wel als bron zijn gebruikt.
8. Bisschop Chrodegang van Metz speelde een belangrijke rol bij de verbreiding van het ‘Romeinse gregoriaans’ ten tijde van Pepijn de Korte.
9. Door de lacunes in het handschrift Laon 239 konden niet alle gezangen in het Graduale Triplex van zwarte neumen voorzien worden. De rode neumen uit de Sankt-Gallerfamilie komen uit maar liefst zeven (altijd latere) handschriften, zodat het aantal gezangen zonder rode gezangen gering is gebleven.
10. Zie voor enkele kleine verschillen bijvoorbeeld de introitus *Spiritus Domini* van de dagmis van Pinksteren.
11. De Sankt Galler neumen zijn adiastematisch.
12. In Laon 239 is de communicio over twee regels uitgeschreven.
13. De virga komt slechts als niet-kurrente noot in samengestelde neumen voor, bijvoorbeeld als tweede noot van een gearticuleerde pes of als hoogste noot van een scandicus. Laon laat zo toch met de vorm zien dat er sprake is van een relatief hoge noot, zij het een relatief hoge ‘gearticuleerde’ noot.
14. Pothier, pag. 155.

Subvenite werd vroeger gezongen wanneer het lichaam van een overledene de kerk werd ingedragen. Ook tegenwoordig bestaat die mogelijkheid nog, in elk geval bij de Benedictijnen. In de parochiekerken, zo luidt het voorschrift, mag het responsorie alleen bij het binnendragen worden gezongen als een speciale pastorale reden twee gezangen vereist (de introïtus moet immers ook gezongen worden).

Tegenwoordig kennen we *Subvenite* voornamelijk als absoutegezing. Het is een van de gezangen die in twee versies in het Graduale staan: een seculiere variant en een Benedictijner versie (GT 878). Die laatste versie heeft mijn voorkeur, vanwege de reciteertoon mi die dit gezang een mystieke sfeer geeft. De fa in de seculiere versie is mij me te brutaal. Ik denk niet dat er iets op tegen is om in parochiekerken de Benedictijner variant te zingen. De tekst van *Subvenite* is ontroerend, en heel toepasselijk zowel bij binnenkomst in een kerk als bij de absoute:

Komt te hulp, heiligen Gods, komt toegesneld, engelen van de Heer:
neemt zijn ziel op en biedt haar aan vóór het aanschijn van de Allerhoogste.

℟. Moge Christus u ontvangen, die u geroepen heeft, en dat de engelen u mogen geleiden naar de schoot van Abraham.

Ontelbare malen heb ik het responsorie gezongen en het heeft me nooit verveeld. Ik leerde het echter niet zingend kennen, maar via een boekje over kunstschaten in Europa. Frits van der Meer beschrijft in zijn boek *Uit het oude Europa* El Greco's schilderij 'de begrafenis van de graaf van Orgaz'. Dit schilderij toont in het onderste register hoe de graaf door Augustinus en Stefanus in zijn graf gelegd wordt. Volgens Van der Meer vindt deze scène plaats nadat het Subvenite was gezongen. De graaf was een rechtschapen en godvruchtig man en had in zijn leven veel goed gedaan voor het Augustijner klooster van Sant Esteban. Op uitnodiging van het gezang komen deze twee heiligen toegesneld om de graaf in de groeve te leggen. De bovenste helft van het schilderij toont de hemel, met Christus in het midden en Maria en Johannes de Doper aan weerszijden, alsmede een menigte van engelen en heiligen. Een van de engelen heeft een kind in de armen, de ziel van de graaf, die hij omhoog brengt naar de Allerhoogste, Christus. Uiteraard zocht ik na het lezen van het verhaal *Subvenite* op in mijn boek. Ik zong het voor mezelf, ik vond het mooi. Maar pas toen we met het koor waren uitgenodigd een uitvaart te zingen, kreeg het gezang zijn volle uitwerking. Bij de repetitie zag ik het beeld van het schilderij levendig voor me en raakte ik tegelijkertijd in vervoering over de tekst en de melodie. Kennelijk was aan me te zien dat de ervaring van een Gesamtkunstwerk van liturgie, tekst, muziek en beeld me niet onberoerd liet, want toen het uit was zei Wim van Gerven, de koorleider: 'Voor jou moeten we dit vast en zeker ook op je begrafenis zingen.' Deze gebeurtenis op zich lijkt me al een bijzondere pastorale reden om dat te zijner tijd maar zo vaak mogelijk te doen. Al hoop ik dat het nog wel even zal duren voordat het zo ver is. ■

RESTAURATIEGESCHIEDENIS VAN HET GREGORIAANS

‘avec prudence, bien sûr’

Jolanda Kwast

Bij het lezen en nadenken over de restauratiegeschiedenis van het gregoriaans is het onvermijdelijk dat er een aanzienlijk aantal vragen ontstaan die te maken hebben met het definiëren van begrippen als ‘gregoriaans’, ‘restauratie’, ‘restitutie’, ‘traditie’. Deze begrippen zijn namelijk niet eenduidig te interpreteren. Dat heeft te maken met het feit dat de inhoud ervan in de loop van de geschiedenis verandert. Daardoor ontstaat de situatie dat datgene wat je als onderwerp vanuit een historische invalshoek wilt bestuderen juist zèlf in de loop van de tijd verandert. Maar mag je dezelfde begripsaanduidingen met een andere inhoud nog wel met elkaar vergelijken? Waar ligt de grens tot waaraan een vergelijking opgaat en waar niet meer? Hierop wordt aan het einde van het artikel teruggekomen. Een ander aandachtspunt bij het onderwerp van de restauratiegeschiedenis van het gregoriaans heeft te maken met het in meerdere of mindere mate kunnen bewaren van een afstand tot het onderzoeksmateriaal. Waarom is dat belangrijk en waar ligt het aan of dat wel of niet lukt? Bovendien ligt er nog de vraag naar waarom men nu juist in de 19e eeuw belangstelling kreeg voor de Middeleeuwen waardoor er, in het verlengde hiervan, een behoefte ging ontstaan om terug te keren naar de bronnen, ook die van het gregoriaans.

inleiding

Het is juli 1884 wanneer de benedictijner monnik Dom André Mocquereau (1845-1930), naar de Bibliothèque Nationale in Parijs reist om gregoriaanse manuscripten te bestuderen. In de brief van 20 juli 1884 schrijft hij aan zijn abt van Solesmes: ‘Au milieu de tous ces vieux bouquins liturgiques je me trouve heureux... Tous me rappellent les bons vieux moines qui les ont écrits pour l’Office divin’¹ [Temidden van al deze oude liturgische boeken voel ik mij gelukkig... Zij herinneren mij aan de goede oude monniken die ze schreven voor de goddelijke dienst]. Wie ooit in de gelegenheid is (geweest) om een handschrift te bekijken, te ruiken, met handschoenen aan aan te raken en te horen kraken bij het omslaan van de perkamenten of papieren folio’s, zal het door Mocquereau omschreven gevoel van verrukking wellicht herkennen. Het verleden komt in het manuscript op een van de meest directe manieren tot ons wanneer je dit vergelijkt met een overdracht van het verleden door middel van verhalen, waarbij het niet alleen gaat om de inhoud maar ook om hoe de inhoud wordt overgedragen. Juist dit laatste bepaalt voor een belangrijk deel of men het verhaal voor waar aanneemt of niet. Er kunnen vanuit dezelfde verhaalkernen verschillende variaties ontstaan zoals dat bijvoorbeeld het geval is bij de evangeliën van respectievelijk Mattheus, Marcus en Lucas. Behalve dat mensen zich al eeuwenlang buigen over de vraag hoe wij de bijbel het beste kunnen lezen, zien we dat ook degene zèlf die een deel van de bijbel schreef dat deed door middel van een interpretatie van hetgeen men zag of hoorde of waarover men wellicht ook las. Zelfs wanneer wij

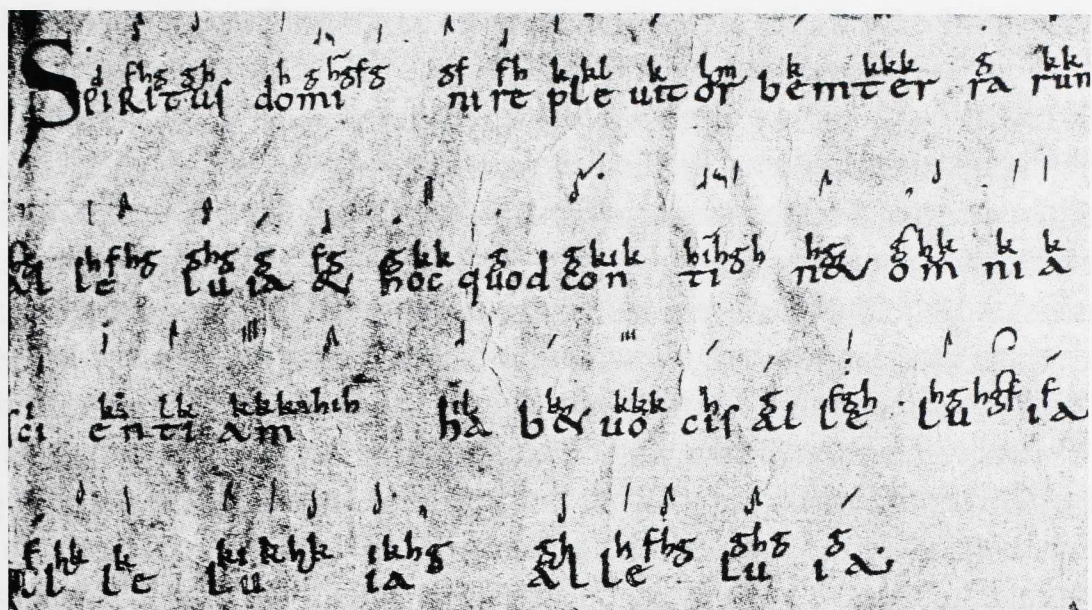
de gegevens waarop de verhalen zich stoelen nog kunnen nagaan, weten we dat men niet in iedere periode van de geschiedenis dezelfde, dus vergelijkbare, gegevens heeft vastgelegd. Een voorbeeld is dat er meer middeleeuwse documenten met namen van machthebbers zijn te vinden dan met namen van onderhavigen. Een ander voorbeeld betreft het aantal middeleeuwse documenten dat gaat over mannen in vergelijking met het aantal dat gaat over vrouwen. Wie werden er genoemd, waarom werden zij genoemd en hoe werden hun beroepen, burgerlijke staat, handelingen en gebeurtenissen beschreven? En vooral ook: wat werd als bekend en vanzelfsprekend verondersteld en daarom niet expliciet genoemd en wat wel? Dit alles zegt iets over de tijd die men bestuderen wil en over datgene dat men als 'de' geschiedenis wilde vastleggen. Wat of wie mocht nooit vergeten worden?

De vertelkunst met haar zakelijke en artistieke aspecten uit en over een tijd - de Middeleeuwen - waarin de wetenschappen werden opgevat als 'artes', - kunsten - kent een grote gelaagdheid. Wanneer wij hiernaast de gregoriaanse handschriften leggen, lijken deze bronnen aanvankelijk eenduidiger te zijn. Met behulp van een passende methodologie heeft men geleerd de inhoud ervan te bestuderen vanuit een waarneming die weliswaar een eigen waarneming is, maar die door anderen op eenzelfde wijze gedeeld wordt. Dit soort van onderzoek komt hiermee tegemoet aan de positivische wetenschapsbeoefening die, vanuit bèta-wetenschappen als natuurkunde, scheikunde en dergelijke, ook de alfa- en gammawetenschappen, waaronder die van de geschiedenis valt, heeft geïnspireerd. Het gaat er bij de positivistische wetenschapsbeoefening om, een bewering aan te kunnen tonen door middel van 'harde' feiten, dat wil zeggen feiten die empirisch te toetsen zijn, die tastbaar, meetbaar, weegbaar enzovoort zijn. Vanuit deze benadering hoopte en hoopt men, zeker in het begin van de positivistische wetenschapsbeoefening, het ideaal van een objectieve weergave van de werkelijkheid te kunnen benaderen. Inmiddels heeft men dit opnieuw geformuleerd in: een hoge mate van waarschijnlijkheid. Het is deze aanvaardbare mate van waarschijnlijkheid die op dit moment ook als hoofdroute gekozen wordt bij het restaureren van het gregoriaans. Het zijn de handschriften met latijnse teksten en muziekaanduidingen die ons als enige sporen resten van de gregoriaanse zang die in ieder geval klonk in de eeuwen rondom het jaar 1000 na Christus. Concrete klanken zijn er niet meer; hooguit leren neergeschreven tekens ons hoe deze gezangen ooit mogelijk gezongen werden. Hiernaast groeit het inzicht dat wij ons niet alleen dienen te baseren op de handschriften, maar dat verdieping in het verschijnsel van de orale traditie - de mondelinge overlevering van gezangen die vooral binnen andere culturen nog aanwezig is en daarom door middel van ervaring binnen zo'n cultuur en met behulp van de etnomusicologie - een belangrijke pijler vormt om tot een goed inzicht te komen in deze oude liturgische muziek. Met dit recente voorstel kent ook de restauratie van het gregoriaans geen stilstand maar een eigen geschiedenis.

de Middeleeuwen en de 19e eeuw

In de negentiende eeuw worden er twee ontdekkingen gedaan die van groot belang zijn voor de restauratie van het gregoriaans. De eerste ontdekking vindt op 18 december 1847

in Frankrijk plaats. Het betreft de vondst van het handschrift Montpellier H. 159 in de bibliotheek van de medische faculteit aldaar. De alfabetische muzieknnotatie van dit handschrift heeft als sleutel gefunctioneerd bij de ontcijfering van de neumen. Montpellier H. 159 is een 'Antiphonarium tonale missarum' uit de elfde eeuw.² Tussen de latijnse tekst van de gezangen en de daarboven geschreven neumen staan letters die verwijzen naar een systeem van verschillende toonhoogten (zie afbeelding1). Voor met name de oudste handschriften waarvan de neumen niet rond een of meerdere (denkbeeldige) lijn(en) staan opgetekend is dit handschrift, letterlijk, toonaangevend geworden.



Afbeelding 1, een deel van een bladzijde, Mp H 159

Hiermee was niet de vraag naar het ritme - spanning en ontspanning, woordaccent, frase-ring - van de gezangen opgelost. Montpellier H. 159 kwam dus tegemoet aan een bepaald aspect van de muziek. Maar hoe handig dit handschrift met dubbele notatie ook is, er was nog verder onderzoek nodig om de plaats ervan te kunnen bepalen ten opzichte van andere handschriften door middel van vragen als: zijn er nog meer handschriften met exact dezelfde melodieën of bevinden zich binnen Montpellier H. 159 ook melodische eigenheden ten opzichte van andere bronnen en hoe moeten we dit interpreteren: als schrijffouten of als een bewust gekozen melodie?

Eveneens in de negentiende eeuw, namelijk in 1888, kwam er een tweede doorbraak doordat men de handschriften ging fotograferen. Hiermee won men niet alleen aan tijd maar, belangrijker nog, aan precisie. Vóór deze ontwikkeling maakte men gebruik van steendruk³ en van het met de hand overschrijven van codices.

Naast de hierboven genoemde ontwikkelingen kenmerkt deze eeuw zich door hernieuwde, vanuit de politiek opgeroepen, plaatsbepalingen waaraan ook de kerk niet heeft kunnen ontkomen. De aanzet om het gregoriaans te gaan restaureren reikt verder dan de twee hierboven genoemde tastbare feiten. Vellekoop, de musicoloog, stelt: 'Het onderzoek naar het gregoriaans, dat in het midden van de negentiende eeuw op gang kwam, kan worden verklaard vanuit een context die werd gekenmerkt door een volkomen gebrek aan eenheid in liturgie en kerkgezag'.⁴ Raedts, de kerkhistoricus, ondersteunt deze analyse terwijl hij tegelijkertijd het volgende hierbij opmerkt: 'Eenheid van liturgie was in de

negentiende eeuw geen volstrekt nieuw ideaal van de kerk. Toen Pius V (1566-1572) in 1570, na het Concilie van Trente (1545-1563), een nieuw romeins missaal had uitgevaardigd, had hij het gebruik daarvan aan alle katholieken van de latijnse rite voorgeschreven, maar hij had daarbij een belangrijke uitzondering gemaakt voor die bisdommen en kloosterordes die een liturgie hadden die ouder was dan tweehonderd jaar. Die uitzondering betekende in feite dat in Frankrijk en in het Duitse Rijk de meeste bisdommen hun eigen liturgie konden blijven vieren. Vooral in Frankrijk waren de katholieken trots op hun oeroude gewoonten en tradities, waarvan vele teruggingen tot diep in de christelijke Oudheid. Zo hadden de kathedraal van Chartres en de abdijkerk van Saint-Denis de gewoonte om op Witte Donderdag de mis te vieren in het Grieks en niet in het Latijn. Het bestaan van dergelijke eerbiedwaardige rituelen had ook een kerkpolitieke betekenis: het leek een bevestiging van het onomstotelijke feit dat de Franse kerk altijd al een grote mate van onafhankelijkheid van Rome vertoond had en op wezenlijke punten een eigen traditie had gehandhaafd, waar Rome niet aan kon komen. Om die eigenstandigheid te bewaren, hadden in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw veel Franse bisdommen hun eigen liturgie zorgvuldig gecodificeerd, gezuiverd en hervormd naar de smaak van die tijd, wat de overtuiging dat de Franse liturgie verre superieur was aan die van Rome nog versterkt had. De Revolutie had hierin geen verandering gebracht: Frankrijk bleef het land waar ieder bisdom zijn eigen gebruiken met zorg koesterde.

Het was tegen deze bonte verscheidenheid van rituelen en tradities dat Guéranger zich in toenemende mate verzette. Al in 1830 publiceerde hij vier artikelen over de eenheid van de liturgie in het tijdschrift *Mémorial catholique*... Hoewel vrijwel alle gedachten die Guéranger in de loop van zijn leven over de liturgie ontwikkelde in deze artikelen al geformuleerd zijn, werden zij toen nauwelijks opgemerkt, waarschijnlijk omdat zij verschenen op een tijdstip dat de explosieve politieke situatie in Frankrijk ieders aandacht opeiste. Guérangers overtuiging dat de liturgie centraal zou moeten staan in de wederopbouw van de kerk werd nog versterkt in de jaren na 1830, omdat hij toen zijn tweede grote doel in het leven kon realiseren, een herstel van het monastieke leven in Frankrijk. In 1833 vestigde hij zich met enkele vrienden in de ruïne van de priorij van Solesmes, vlakbij zijn geboorteplaats, en begon daar aan de wederopbouw van de benedictijnse orde die in Frankrijk door de Revolutie helemaal was verdwenen. De belangrijkste reden waarom Guéranger voor zijn gemeenschap de benedictijnse traditie verkoos... was juist de centrale plaats die de liturgie in het leven van de benedictijn innam... In 1837 was de communiteit zo gegroeid dat Solesmes verheven werd tot abdij met Guéranger als eerste abt. In de jaren daarna begon Guéranger aan zijn meest succesvolle en invloedrijke werk, de *Institutions liturgiques*, waarvan in 1840 het eerste deel verscheen.

Het doel van de schrijver was in dit boek om 'de handschoen op te nemen en zich tot kampioen te maken van de kerk van Rome, die nog steeds zingt en altijd zal zingen tot aan het einde der tijden de gezangen en gebeden die de heilige Gregorius de Grote twaalf eeuwen geleden bijeengegaaard heeft uit het vele dat zijn voorgangers hadden geschreven'...

De terugblik op de geschiedenis van de liturgie, vooral die van de Middeleeuwen, was voor Guéranger het middel bij uitstek om de eenheid die sindsdien verloren gegaan was, weer te herstellen: 'Wat is er geworden van de eenheid die Pepijn en Karel de Grote, in samenwerking met de pausen, in al onze kerken gevestigd hadden?'.⁵

Op deze wijze wordt het begrijpelijk dat het juist de Abbaye St.-Pierre in Solesmes is waar een paleografisch atelier wordt ingericht om onderzoek te verrichten naar de oudste handschriften van het gregoriaans in de hoop op het zo dicht mogelijk kunnen naderen tot de oorspronkelijke zang. Er hadden zich immers, met name na het Concilie van Trente, veel wijzigingen binnen de gezangen voorgedaan. Aan de Italiaanse componist Giovanni da Palestrina (ca. 1525-1594) werd in 1577 door paus Gregorius XIII (1572-1585) gevraagd om een herziening van de melodieën van het gregoriaans. De uitgave ervan maakte Palestrina zelf niet meer mee. De beroemde *Editio Medicea*, met goedkeuring door Rome, ontstond pas in 1614-1615. Deze editie kenmerkt zich doordat de melodieën aanzienlijk afwijken van die welke staan opgeschreven in de middeleeuwse bronnen. Een verdere ontwikkeling binnen het gregoriaans is dat men in de zeventiende en achttiende eeuw maatstepen gaat aanbrengen en dat men tegenstemmen en begeleidingen gaat toevoegen aan de gezangen. Wanneer Dom Guéranger in de jaren 1840-1841 stelt: 'Il faut revenir à la liturgie romaine'⁶ - wij moeten terug naar de Romeinse liturgie - verbindt hij hieraan de restauratie van het gregoriaans. Vanaf 1856 begint men in Solesmes middeleeuwse handschriften te bestuderen: Jausions als eerste monnik, waarbij zich al spoedig Pothier voegt. Het is Pothier die de codices bestudeert door ze handmatig over te schrijven om op deze wijze hun herkomst te kunnen achterhalen. Via het determineren hoopt hij het oorspronkelijke gregoriaans te hervinden. Pothier's werk resulteert in 1880 tot zijn boek *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition* en in 1883 tot het door hem samengestelde *Liber gradualis*. Sinds 1880 kent het paleografisch atelier nog een belangrijke onderzoeker: Dom Mocquereau. Om het *Liber gradualis* van Pothier wetenschappelijk te ondersteunen en, waar nodig, te verbeteren begint Mocquereau, met behulp van de inmiddels ontstane fotografische mogelijkheden, in 1889 met de serie *Paléographie musicale* die bestaat uit facsimile-uitgaven van handschriften. Daarnaast schrijft hij zijn tweedelige studie *Le nombre musical* die ingaat op vragen rondom het ritme van de neumen en de betekenis van de accenten in het latijn wanneer klank en woord zo intensief met elkaar verweven zijn als dat het geval is bij het gregoriaans.

Uit de bestudering van de schrijfwijze van de neumen volgt echter nog niet als vanzelfsprekend een antwoord op de vraag naar de muzikaal-artistieke interpretatie van de neumen. Het is Dom Cardine, eveneens een monnik van Solesmes, die zich op de studie gaat toeleppen die genoemd wordt: semiologie van het gregoriaans. In de nederlandse vertaling van colleges van Cardine luidt de definitie van de semiologie: 'hoe men de reden (logos) achterhalen kan van de verscheidenheid der tekens (semeion) hetgeen moet leiden tot het vinden van grondslagen voor een objectieve en authentieke interpretatie. Deze interpretatie moet - in plaats van zich te baseren op moderne esthetische of ritmische principes, en daardoor vreemd aan het gregoriaanse tijdperk - zich laten leiden door de

feiten die we onthullen door vergelijkend onderzoek van de verschillende tekens: alleen zo kan een werkelijke basis gevonden worden voor een praktische uitvoering'.⁷ Bovendien verleent Cardine een grote dienst aan zangers met zijn *Graduel neumé*, hoewel hij later niet meer achter dit werk kan staan omdat hij een keuze gemaakt heeft uit de St. Galler-handschriften in plaats van een bepaald handschrift in zijn geheel te volgen. In het begin van de jaren zeventig van de twintigste eeuw kon dit Graduale vervangen worden door het *Graduale triplex*, een Graduale met kwadraatnotatie op lijnen met daaronder de latijnse tekst. Boven de lijnen staat in zwart het handschrift Laon 239 en tussen de kwadraatnotatie en de tekst in rood de neumen van de St. Galler-handschriften geschreven. In het voorwoord staat bovendien welke andere handschriften men geraadpleegd heeft bij de uitgave van dit Graduale. Het betreft handschriften met en zonder neumen. De hoofdletters aan het begin van de gezangen verwijzen naar de gebruikte manuscripten.

Op grond van de facsimile-uitgaven en het Graduale Triplex treedt de studie van het gregoriaanse bronnenonderzoek steeds verder de kloostermuren van de abbaye St. Pierre in Solesmes uit. In haar studie uit 1998, *Decadent enchantments, The revival of gregorian chant at Solesmes*, stelt Bergeron: '... I was not just discovering another unknown musical tradition but, in effect, rediscovering my own. It was a tradition that had slipped by a whole generation of Catholics who, like me, had come of age after the Second Vatican Council, a generation raised on the flat vernacular of the suburban church, with its plain-clothed celebrants and folksy guitar masses. For us, knowledge of the Latin liturgy had become esoteric, relegated to university curricula. The secrets of its music now lay in the hands of our professors, not our priests'.⁸

Maar ook de andere kant uit in de tijd, namelijk vòòr de onderzoeksperiode door de monniken van Solesmes, zijn er mensen die zich vanuit bronnenonderzoek hebben toegelegd op de studie van het gregoriaans. Te denken valt aan Martin Gerbert (1720-1793), een benedictijnse monnik uit het klooster Sankt Blasien, die in Sankt Gallen en Einsiedeln de handschriften met gregoriaanse gezangen heeft ingekeken die later zo bekend zouden worden. In zijn studie *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* - over de zang en de gewijde muziek vanaf de eerste tijd van de kerk tot aan de huidige tijd - plaatst hij het gregoriaans binnen de context van hierbij horende onderwerpen als teksten van kerkvaders, liturgie, muziektheorieën en de zangers met hun zangopvattingen.⁹ Van deze zelfde Gerbert is het uit 1784 afkomstige driedelige werk *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* - de kerkelijke schrijvers over gewijde muziek - waarin hij middeleeuwse muziektraktaten uitgeeft.

Naast Gerbert zijn er vóór het bekend geworden werk uit Solesmes nog meer onderzoekers geweest die inzicht hebben proberen te krijgen in middeleeuwse codices, waaronder die met gregoriaanse gezangen. Bekend is ook geworden Charles-Edmond-Henri de Coussemaker (1805-1876) die vanuit een bewustwording van de invloed van de gehanteerde wetenschappelijke methode op het onderzoek verschillende studies schreef. Zo schreef hij een nieuwe, aanvullende editie van het bovengenoemde werk van Gerbert: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*.¹⁰

de afstand van de onderzoek(st)er tot het materiaal

Bij de studie van het gregoriaans is er sprake van een historische gelaagdheid. Vanuit een orale traditie waarvan geen geluidsdocumenten bestaan wordt deze zang op perkament en papier opgetekend in een notatiesysteem dat zich door de tijd heen - en lang niet steeds lineair - beweegt. Het is op grond van de geschreven bronnen dat men inzicht probeert te krijgen in de oorsprong van deze religieus-artistische zang. Maar in een dergelijke poging doemt voor iedere onderzoeker het probleem op van de mogelijkheid hiertoe. In hoeverre immers kunnen wij ons nog een voorstelling maken van de gelovige en zingende mens in de Middeleeuwen? Vele tussenliggende eeuwen, die ook zelf de kijk op deze tijd beïnvloed hebben, zijn er inmiddels verstreken. Er is veel veranderd. Konden middeleeuwse geleerden bijvoorbeeld nog veel onderwerpen tegelijk overzien, de twintigste-eeuwse onderzoekers kenmerken zich juist door een verregaande mate van specialisatie. In de boeken die handelen over het gregoriaans en zijn restauratie is te zien hoe studies over een veelvoud van aspecten worden gevolgd door studies over 1 neum om vervolgens, vanuit een besef dat bepaalde zaken onderbelicht zijn gebleven, nieuwe wegen te zoeken. In het nawoord van de studie van Bergeron uit 1998 stelt zij: 'Under the authority of such unwritten tradition contemporary musicologists have sought to escape the limits of textual criticism... in the hope of finding new paths, new historical alternatives to unanswered (or unanswerable) questions. In this respect, the study of oral tradition has represented something like gregorian history's utopian beyond, a kind of metahistory. This 'beyond' of gregorian history was, of course, exactly what Mocquereau imagined for his own research, although he would attain it not by escaping but by embracing textual criticism, the basic analytical method of modern philology'.¹¹

Wat betekent dit bovengenoemde nu voor de afstand tussen het onderwerp van het gregoriaans en diegene voor wie deze zang de inhoud van de studie is? Het antwoord hierop kan vanuit verschillende kanten geformuleerd worden. Vanuit de visie van hedendaagse historici, taalkundigen, theologen en musicologen vraagt het lezen van bronnen om een bewust gekozen methode hiervoor. De te kiezen methode is afhankelijk van de periode waaruit een bron afkomstig is en hoe de mens in die tijd met taal en andere tekensystemen ter communicatie en expressie omging. In de Middeleeuwen is bijvoorbeeld een meervoudige schriftuitleg niet ongebruikelijk, integendeel. Naast een weloverwogen methode om de bron te onderzoeken zal er bovendien bijna altijd ook een verdieping in de mentaliteitsgeschiedenis nodig zijn. Dit heeft te maken met het feit dat de middeleeuwse mens de werkelijkheid en ook de hogere werkelijkheid anders interpreteerde dan dat wij dat nu doen. Wil men dus recht doen aan het te onderzoeken handschrift en dit handschrift in de erbij horende context kunnen plaatsen dan is een besef hiervan onontkoombaar.

Een ander punt dat bij het onderwerp van de restauratiegeschiedenis van het gregoriaans belangrijk is, is dat de eerste onderzoekers vooral geestelijken en professoren waren.¹² Vanuit dit alles kan men streven naar een zo groot mogelijke haalbare objectiviteit al zal deze nooit 100% kunnen zijn.

de omschrijving van enkele begrippen

Dat het gregoriaans als zang niet steeds dezelfde inhoud heeft gekend, moge blijken uit de behoefte om deze zang te gaan restaureren. Er is een periode geweest waarin de gezangen werden voorgezongen en nagezongen - het zogeheten 'viva voce zingen' -; paus Gregorius I (590-604) (zijn bijnaam 'de Grote' komt rond 1100 op) heeft deze zang gecompileerd maar niet gecomponeerd - de beroemde afbeelding van de duif die hem gezangen influisert is gebaseerd op een latere legendevorming -; ten tijde van de karolingische renaissance streeft men naar een eenheid in de liturgische gezangen binnen het gevormde rijk van Karel de Grote en zijn opvolgers; vanaf de achtste eeuw ontstaan er de ons eerst bekende handschriften met daarin alleen de teksten van de gezangen. In de eeuwen die hierop volgen ontstaan er handschriften met ook muzikale tekens: de neumen en later de kwadraatnotatie. Maar of de zang die bij de teksten kennelijk nog uit het hoofd gekend werd exact dezelfde is als die die staat opgetekend is maar de vraag. De enorme rijkdom aan nuances in de muziek die in de neumatische handschriften is terug te vinden vervlakt later: de zang wordt 'cantus planus': vlakke zang; en wordt het gregoriaans aanvankelijk zonder begeleiding gezongen, later ontstaat er een periode waarin er orgelbegeleidingen gaan ontstaan bij de ordinariumdelen van de mis. Aan de basis van iedere poging tot herstel van de gezangen ligt de moeilijke vraag: hoe definieer je 'het' gregoriaans?

De vraag bij de restauratie is welk uitgangspunt het beste gekozen kan worden om de gezangen te toetsen aan de bron. Immers, het lezen van een bron leidt niet als vanzelfsprekend tot eenduidigheid en sluitende oplossingen. Wat is de toelaatbare marge bij de verschillende aspecten die opdoemen vanuit en rondom een bron? In hoeverre is het bijvoorbeeld wenselijk om (nog) ruimte te geven aan vertrouwde zangtechnieken en interpretaties die vanuit de bronnen te bevragen zijn?

Restauratie, restitutie is een vorm van herbrønning. Maar de ingewikkeldheid bij het gregoriaans is dat de geschiedenis begint met een periode van mondelinge overlevering die gevolgd wordt door het ontstaan van vroege handschriften in een periode waarin het gregoriaans over haar hoogtepunt heen is. Het gaat bovendien om een geschiedenis van overdracht van heilige teksten waarbij het punt van de canoniciteit een belangrijke rol speelt die in een concrete vorm opdoemt in de strijd om het uitgeversrecht van de herziene uitgaven. De geschiedenis van de gregoriaanse zang laat zich in dit opzicht heel goed vergelijken met de uitgaven en vertalingen van de bijbel waarbij zich vergelijkbare vragen rondom oraliteit, schriftcultuur en canoniciteit voordoen.

Interessant is de stelling van Jeffery die wellicht kan inspireren tot verder onderzoek en zangplezier: 'Rather than drawing firm conclusions, I will sum up by saying that the way to develop an ethnomusicological approach to music history is to learn to see the past less as a precursor of our own period and more as a distinct culture, existing of itself and intelligible on its own terms'.¹³ ■

NOTEN:

1. P. COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes et l'édition Vaticane, (Solesmes 1969), p. 124.
2. Zie *Paléographie musicale*, VII-VIII (Solesmes 1995).
3. In H. LITJENS, *De restauratie van het gregoriaans*, (Venlo 1985) vermeldt hij op bladzijde 25: 'Intussen had Ildefons von Arx, bibliothecaris van de Stiftsbibliotheek van Sint Gallen omstreeks 1830 in die bibliotheek de codex 359 ontdekt, een Antiphonarium missae uit de 10e eeuw. In 1851 publiceerde L. Lambillotte deze codex in steendruk...' Litjens verwijst hierbij naar de afbeelding op bladzijde 24 van zijn boek als zijnde de codex St. Gallen 359 van Lambillotte uit 1851. Deze afbeelding is echter niet St. Gallen 359 maar Einsiedeln 121 folio 407.
4. K. VELLEKOOP, 'De ontdekking van de middeleeuwse muziek, een historiografische studie', in: E. MULDER, (red.), *Terugstrevend naar ginds, de wereld van Helene Nolthenius*, (Nijmegen, 1990), p. 180.
5. P. RAEDTS, 'De katholieken en de Middeleeuwen, Prosper Guéranger OSB (1805-1875) en de eenheid van de liturgie', in: R. STUIP, R. & C. VELLEKOOP, *De Middeleeuwen in de negentiende eeuw*, (Hilversum, 1996), pp. 95 - 97.
6. Ontleend aan zijn *Institutions liturgiques*; geciteerd uit: K. VELLEKOOP, *De ontdekking van de middeleeuwse muziek, een historiografische studie*, p. 181.
7. E. CARDINE, *Semiologie van het gregoriaans*, nederlandse vertaling door G. Sars (Sint-Odiliënberg, 1991). De oorspronkelijk tekst is te vinden in de *Etudes grégoriennes* XI (1970).
8. K. BERGERON, *Decadent enchantments, The revival at Solesmes*, (Berkeley, 1998), p. xi.
9. M. GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* (Sankt Blasien, 1774).
10. Dit vierdelige werk verscheen in respectievelijk 1864, 1867, 1869 en 1876. In 1908 kwam er een herdruk. Zie K. VELLEKOOP, 'De ontdekking van de middeleeuwse muziek, een historiografische studie', in: E. MULDER, (red.), *Terugstrevend naar ginds, de wereld van Helene Nolthenius*, p. 180.
11. K. BERGERON, *Decadent enchantments, The revival at Solesmes*, p. 154.
12. Zie noot 8.
13. P. JEFFERY, *Re-envisioning past musical cultures, Ethno-musicology in the study of gregorian chant* (Chicago, 1995), p. 5.

Wanneer iemand mij vraagt wat mijn favoriete muziek is, heb ik daar meestal heel snel een antwoord op: mijn favoriete muziek is het lied of het gezang waar ik op dat moment mee bezig ben. Ik geef toe: het is een makkelijk en oppervlakkig antwoord, het blijft in het hier en nu.

Er is ook muziek die gedurende langere tijd met je meegaat, muziek die iets lijkt te zeggen over de manier waarop je in het leven staat. Met name gregoriaanse gezangen vind ik daar heel sterk in.

Dat is aan één kant niet zo verbazingwekkend. De meeste gezangen hebben immers een psalmfragment als tekst en het is al zo vaak gezegd dat alle menselijke emotie wordt uitgesproken in het persoonlijke gesprek tussen de psalmist en zijn God. Als je er dan van overtuigd bent dat de gregoriaanse melodie een verklanking is van dat gesprek en een mogelijke betekenis ervan, mag je niet verbaasd zijn wanneer je daar ook je eigen emoties in terugvindt.

Aan de andere kant is het wonderbaarlijk: de Psalmen zijn zeg maar drieduizend jaar geleden gedicht, duizend jaar geleden op deze muziek gezet, en hoezeer ook onze leefwijze ondertussen is veranderd, wij mensen zijn niet zo veranderd dat het ons niets meer zegt.

Waarom denk ik dan in dit verband aan het Kyrie, met name dat van de Requiemmis?

Ik heb het voorrecht, koorleider te zijn geweest in de Ruïnekerk in Bergen bij Alkmaar. Die kerk heet niet voor niets zo. Eens stond ter plekke een gothische kerk, groter dan je in een dorp verwacht. Tijdens het beleg van Alkmaar is hij vrijwel helemaal verwoest: het koor staat nog, maar van het schip zijn alleen een paar stukken muur bewaard.

Midden in het grasveld waar ooit het schip was, staat nu een boompje, een pruim, die in het voorjaar één week lang vol zit met witte bloesem. Dat bloeiende boompje tussen de vervallen muren van het kerkgebouw heeft voor mij symbolische waarde.

Vandaar misschien dat ik op mijn vakantie vijf jaar geleden zo geraakt werd door de voormalige abdij van Fontenay in Bourgondië. Eens was dit een grote en bloeiende abdij, na de Franse Revolutie was het complex een tijdje in gebruik als papierfabriek, nu is het een *cultuurmonument*: wat er nog aan gebouwen staat is gerestaureerd en wordt goed onderhouden, je kunt het bezichtigen als een openluchtmuseum.

De abdijkerk is groter dan menige parochiekerk, een ruimte met prachtig helder licht, een hoog houten dak, zand op de grond, een stenen tafel, een beeld. En leeg, helemaal leeg. De paar mensen die er rondlopen zijn zwarte vlekken in het tegenlicht. Ik ervaar leegte, niet de intieme leegte van de afwezige aanwezigheid, niet de leegte van de heilige plaats, nee, lege leegte. Uit mijn mond klinkt een gezang, het kyrie van het Requiem.

Zo zal ik een paar dagen later staan in het schemerdonker van de zuilencirkel in de krypte van de St.-Bénigne in Dijon en uit mijn mond klinkt opnieuw een gezang, Sanctus.

Ik denk aan de Kerk in Noord-Afrika, in de vijfde eeuw overmeesterd door het Arianisme van de Visigoten, dat op zijn beurt werd overvleugeld door de Islam. Ik denk aan onze eigen Kerk, vechtend tegen secularisatie, zoekend naar betekenis nu.

Ik zie een bloeiend pruimenboompje tussen de ruïnes van een kerkgebouw, en ik vind hedendaagse betekenis in dat oude gregoriaans. Kyrie eleison. ■

INHOUD

Van de redactie.....	101
De geschiedenis van het gregoriaans.....	102
<i>Marcel Zijlstra</i>	
Venite exsultemus Domino.....	112
<i>Arnoud Heerings</i>	
Een tweeluik.....	115
<i>Marie-Louise Egbers</i>	
Psalmodiëren.....	122
<i>Jolanda Kwast</i>	
Gregoriaans leren zingen rond de tiende eeuw.....	124
<i>Jacqueline Elemans</i>	
Een stralende ster.....	136
<i>Marie-Louise Egbers</i>	
Laon als bakermat van het gregoriaans.....	138
<i>Arnoud Heerings</i>	
Subvenite.....	150
<i>Marcel Zijlstra</i>	
Restauratiegeschiedenis van het gregoriaans: 'avec prudence, bien sûr'.....	151
<i>Jolanda Kwast</i>	
De grond van het hart.....	160
<i>Jacqueline Elemans</i>	