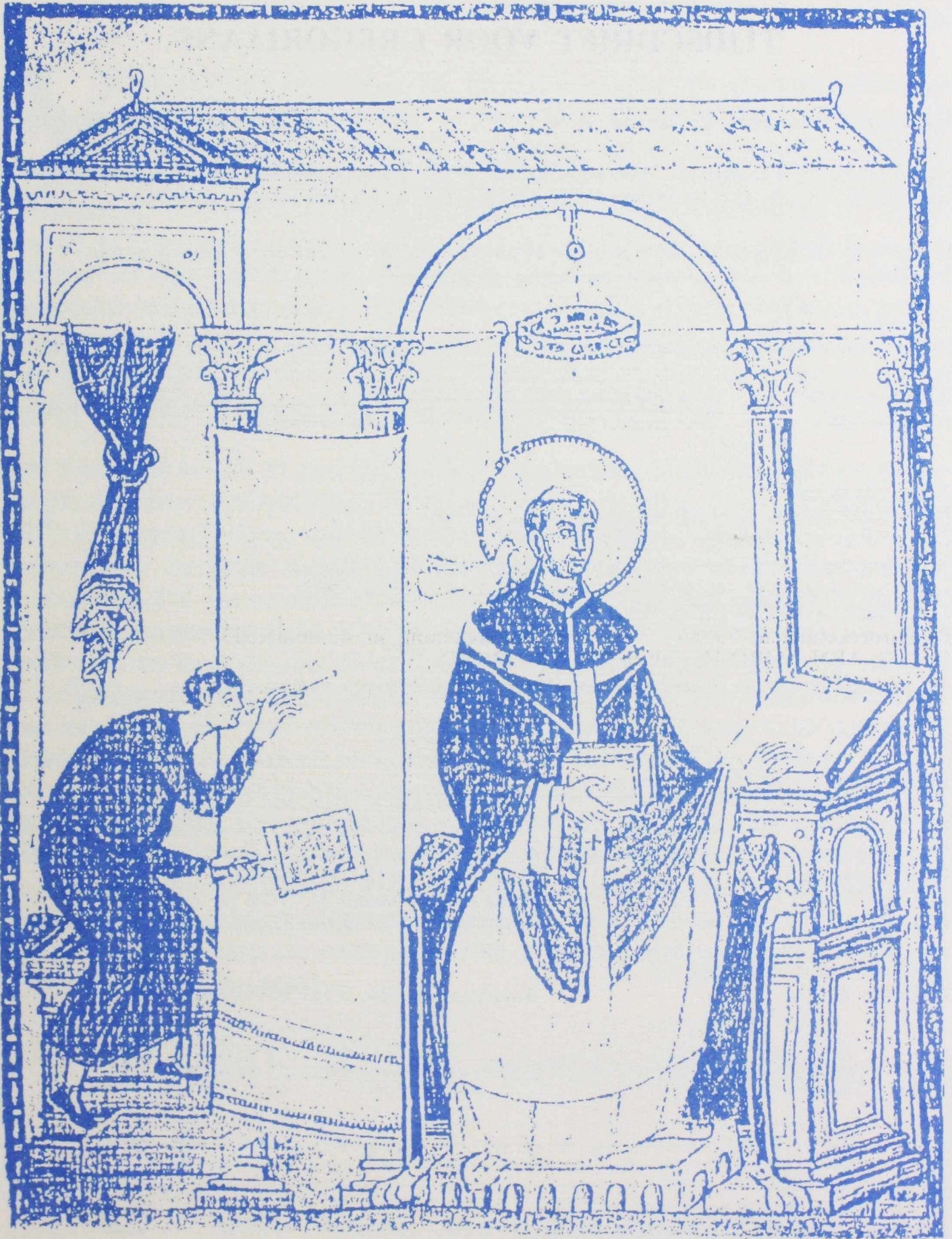


TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS



2001-1

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 26, nummer 1, februari 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 maart** op het redactie-adres binnen te zijn.
Inlichtingen, ook voor advertenties, bij de administratie.

Redactie:

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

Redactie-adres: Anna Paulownalaan 57, 3708 HJ Zeist tel. (030) 692 27 87
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

G. H. Claassen

J. Kwast

B. Lamers

Mondriaanlaan 6, 6708 NG Wageningen

Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot

Raadhuisstraat 4, 6061 EA Posterholt

Weesdijk 26, 4132 BL Vianen

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.

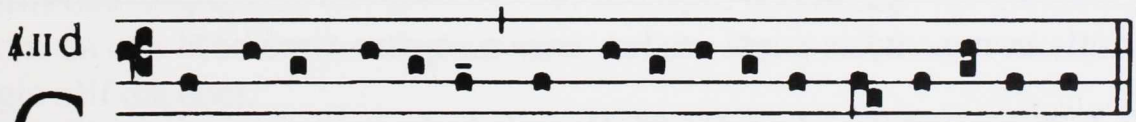
HET TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS BESTAAT 25 JAAR!

Van de redactie

Voor een tijdschrift dat 25 jaar bestaat, is er maar één passende redactionele inleiding: een welgemeend dankwoord aan al degenen die dit jubileum mede hebben mogelijk gemaakt. De redactie wil daarom *alle* mensen bedanken die op een of andere manier een bijdrage hebben geleverd aan het Tijdschrift voor Gregoriaans. We danken alle lezers, alle auteurs, alle vorige redactieleden, het bestuur van de ACG en verder iedereen die zich achter de schermen heeft ingezet. Zonder de inbreng van allen zou dit jubileum niet mogelijk geweest zijn. De redactie hoopt verder dat het Tijdschrift op een of andere manier een positieve bijdrage levert aan de beoefening van het gregoriaans in Nederland en België. De precieze invloed van het Tijdschrift is natuurlijk nooit te meten, maar de redactie hoopt dat menige zanger/zangeres zich door onze artikelen geïnspireerd heeft gevoeld.

Het Tijdschrift bestaat 25 jaar. Uit de inhoudsopgave van dit nummer blijkt dat dit heugelijke feit ruime aandacht krijgt. We kijken achterom en kijken vooruit. Vooral dit laatste is van cruciaal belang, want de toekomst van het Tijdschrift is vanzelfsprekend geen gelopen race. Het is hier niet de plaats om de feestvreugde met een sombere opmerking te bederven. Dat zou bovendien onterecht zijn want een 25-jarig jubileum is voor een tijdschrift een grote prestatie. Maar het Tijdschrift moet verder. In een vorige aflevering stelden we ons reeds de vraag of het Tijdschrift wel gelezen wordt. Deze vraag willen we in dit jubileumjaar nog nadrukkelijker stellen. Krijgt het Tijdschrift de aandacht die het - naar ons idee - verdient of verdwijnt het elke drie maanden ongelezen in het oud papier? En hiermee verband houdend: is het Tijdschrift een vakblad voor de enkeling of bereiken we een bredere doelgroep? Hoe komen we hier achter? Het juiste antwoord: door het aan de lezers te vragen. Dit is precies wat we het komende jaar gaan doen. Hoe zult u wel merken. Daarnaast willen we de lezers nadrukkelijk uitnodigen om eens sneller in de pen te klimmen. Worden bepaalde interessante onderwerpen naar uw mening categorisch gemeden? Bent u de stokpaardjes van een bepaalde auteur meer dan beu? Heeft u gewoon een goed idee? Laat het ons weten en we doen er iets mee. Het redactieadres vindt u aan de binnenzijde van de omslag. ■

Cantate Domino & benedicite nomen eius.



Antáte Dómino, et benedí-ci-te nó-mi-ni e-ius.

De introïtus ‘Tibi dixit’, GT 88, is niet spectaculair, niet onbekend, niet Waarom dan deze keuze in een toch zo bijzondere aflevering? Allereerst om het nuchtere feit dat de veertigdagentijd volgt op het verschijnen van deze aflevering; ook om het bijzondere van precies deze tweede zondag, en tenslotte, omdat de tekst zowel een blik richt naar het verleden als wel naar de toekomst: gezocht hebben en blijven zoeken. Maar wie of wat is het onderwerp van deze zoektocht? Laten we kijken en luisteren naar de introïtus zelf.

De vertaling: U zegt mijn hart: ik heb gezocht uw aanschijn: uw aanschijn
Heer zal ik zoeken; wend uw gelaat niet van mij af.
van het psalmvers: De Heer is mijn licht en mijn heil: wie zal ik vrezen?

L 55
E122

IN. III
BCKS

T

Ps. 26, 8. 9 et 1

I-bi di-xit cōr me- um, *quāesi-vi vul-
tum tu- um, vultum tu- um Dómi-ne requí-ram : ne
avértas fá-ci- em tu- am a me. *Ps. Dómi-nus il-lumi-ná-*
ti- o me- a, et sa-lus me- a : quem timé-bo?

Afbeelding 1, de introïtus Tibi dixit, GT 88. De melodische restituties in de introïtus zelf zijn volgens Beneventum VI-34 en Albi (Paris, B.N. 776). De psalmtenor is volgens Beneventum.

Zowel zacht als krachtig wordt het antwoord onmiddellijk gegeven: U Heer heb ik gezocht; - krachtig door de pes quadratus, - zacht door de si en het zweven op de do. Hieruit volgt alles wat nog gezongen gaat worden, althans als we goed luisteren naar de introïtus zelf. Immers het hele gezang doet aan als een grote zucht in dalende lijn:

si-do si-do-la-sol-mi.

Dit schema suggereert tevens een herhaling van de intonatie:

- Ti-bi	dixit cor	me-um
- vul-tum		tu-um
✓ ✓ /		

Daarna volgen de woorden: - quaesivi ... ik heb gezocht

✓ ✓ . ✓

en - requiram ... ik zal zoeken

woorden die de relatie duidelijk maken tussen de gemaakte keuze en het leven zelf, dat steeds opnieuw die bewuste keuze, dat toegekeerd staan, vraagt. Niet als een logisch gevolg, maar steeds opnieuw met hart en ziel.

Beide woorden hebben ook een gelijklopend ritmisch verloop en beide worden ze in hun beweging opgestuwd door tweemaal een pes quadratus. Die opstuwning leidt bij 'quaesivi' de beweging over het woord heen naar 'vultum tuum'. Door de omgekeerde melodische boog  en de hierboven beschreven beweging monden we uit in een bijna volmaakte middencadens. Mij dunkt, moet die laatste do even doorklinken.

'Requiram' houdt de beweging veel meer in zichzelf opgesloten, doordat de tweemaal pes quadratus hier uitwaaiert in een fraai klein melisme op de laatste lettergreep (. ✓) en het woord zelf een tussencadens-functie vervult, een cadens die de dalende lijn naar het eind voorbereidt.

In het voorgaande heb ik geprobeerd vanuit vier belangrijke punten zicht te geven op het globale ritmische verloop. Wat is modaal van belang?

Te zien dat de eerste zin reciteert op si - do vanuit een veerkrachtige sol. Wilt u dat de achtste modus noemen? Prima.

In de tweede zin gebeurt aanvankelijk hetzelfde, maar in de tweede helft zoekt de melodie haar grond in de mi. Wilt u dat derde modus noemen? Uitstekend.

Wat ik veel belangrijker vind is het zicht op de feitelijkheid, namelijk een melodie die zich in dalende richting ontwikkelt vanuit (si)-do. In vaktermen heet dat een natuurlijke of authentieke ontwikkeling vanuit de oercorde do. Toch is het misschien fraai, de psalmodie op si te zingen vanwege de (gerestitueerde) intonatie van de antifoon.

Het moge duidelijk zijn dat ik bij het jubileum van het Tijdschrift de tekst van deze introïtus niet naar mijn hand wil zetten. De mens zoekt naar God en wil in die houding blijven leven. Een sterke tekst, vooral in relatie met het evangelie, waarin Christus in volle heerlijkheid verschijnt op de berg Tabor. Toch zochten en zoeken wij in ons Tijdschrift ook steeds naar het brengen van de goede boodschap, het gregoriaans met al het schone en ook het verwijzende naar meer dan een louter zichtbare werkelijkheid, zoals de liturgie zelf dat doet.

In die zin durf ik mij aan te sluiten bij Petrus, Johannes en Jakobus, die in verrukking naar de ideale Mens turen, hunkerend naar het hoogst haalbare. ■

25 JAAR TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

IJs van Leijen, voorzitter van de ACG

Reeds 25 jaar bestaat het Tijdschrift voor Gregoriaans. Dat valt te constateren als we kijken naar de ontstaansgeschiedenis van het Tijdschrift.

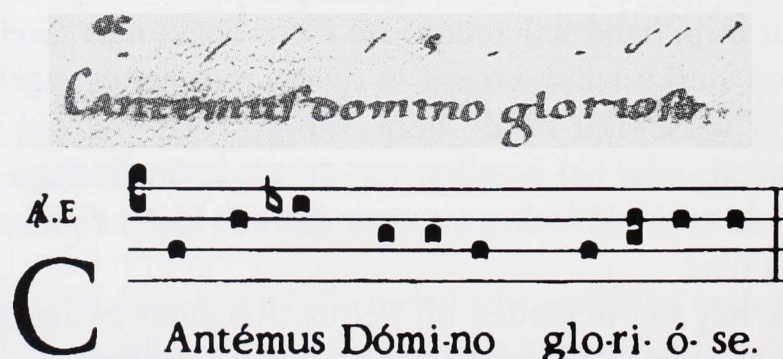
Op 21 februari 1976 verscheen het eerste nummer van 'Kerkoraal'. Het was een blad, gestart door een kleine groep enthousiaste mensen voor de leden en oud-leden van het koor van de Sint Jozefparochie in Helmond, met als doel om de kennis over het gregoriaans te verbreden. De naam was afkomstig van een vroeger koortijdschrift. Al snel werd het blad ook buiten deze kring van koorleden gelezen en geleidelijk aan ontstond een vriendenkring van lezers van dit blad, waarin de verspreiding van kennis over het gregoriaans centraal stond. Uit deze vriendenkring is de huidige stichting ACG ontstaan.

In 1984 is de naam van het blad gewijzigd in 'Tijdschrift voor Gregoriaans'. Ook de rubrieken en de opmaak hebben in de loop der tijd wijzigingen ondergaan. Toch durven we stellen dat het huidige tijdschrift begonnen is met de verspreiding van dit eerste nummer in 1976. Voor zover we kunnen nagaan is het Tijdschrift daarmee al 25 jaar het enige Nederlandse tijdschrift dat specifiek gericht is op het gregoriaans.

Bij dit 25 jarig bestaan past een speciaal woord van dank aan de huidige redactieleden en aan de personen die in het verleden deel hebben uitgemaakt van de redactie. Dank zij hen is het Tijdschrift voor Gregoriaans uitgegroeid tot een gerespecteerd, veelzijdig, boeiend en lezenswaardig blad voor iedereen die geïnteresseerd is in gregoriaans en het een warm hart toedraagt. Liefde voor het gregoriaans, de kennis van zaken en het enthousiasme van de redactieleden zijn nog steeds de basisingrediënten waarmee zij, elk nummer opnieuw, weer een aflevering weten op te stellen waar menig lezer naar uitziert.

Dank gaat natuurlijk ook uit naar de talloze auteurs die in de loop der jaren artikelen hebben geschreven. Zonder hun bereidheid en inzet zou het Tijdschrift niet zijn wat het al die jaren is geweest: een blad dat aan een trouwe schare lezers op een kwalitatief hoog niveau een veelheid van informatie biedt over het gregoriaans met de uitnodiging de nieuw verworven inzichten toe te passen in de zang.

Laten we hopen dat het Tijdschrift nog een lange toekomst voor de boeg heeft en een groeiende groep lezers weet te bekoren en inspireren. ■



VAN KERKORAAL NAAR TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jos Leenen

De eerste jaren van het Tijdschrift, toen nog Kerkoraal geheten, beschreven door een medeoprichter en voormalig redactielid.

Nu het Tijdschrift voor Gregoriaans, voorheen Kerkoraal, op 21-2-2001 haar 25 jarig bestaan viert, is een terugblik zeker op zijn plaats. Hoe is het Tijdschrift ontstaan? Wat had de eerste redactie ermee voor ogen? Wie waren de mensen van het eerste uur? Waar is het allemaal mee begonnen? Begon het wel 25 jaar geleden? Laten we teruggaan naar het zogenaamde eerste nummer van 21-2-1976. Plaats van handeling: Sint Jozefkoor Helmond.



KERKORAAL

5[#] Introitus. 8.

PIRI-TUS Dómi-ni • replé-vit or-
bem ter-rá-rum, alle-lú-ia, et
hoc quod cón-ti-net ómni-a, sci-énti-am habet
vo-cis, alle-lú-ia, al-le-lú-ia, alle-lú-ia.
Ps. Exsúrgat De-us, et dissipéntur in-i-mi-ci e-jus: • et fú.

Afbeelding 1.

K E R K O R A A L

Jaargang 1976 Nummer 1.
21-2-1976.

Redactie: J.v.Hout, R.v.d.Laar, J.Leenen, S.v.Lieshout,
J.v.Ommereen.

Redactieadres: Havenweg 2, Aarle-Rixtel.
tel. 04928-1512.

Kopij vóór 1 april.
- - - - -

VOORWOORD.

Men heeft er lang op moeten wachten maar " Kerkoraal " is weer terug. Wat grootser van opzet en met duidelijke toekomstplannen waarover verder in het blad meer.. Het is te hopen dat het blad zal leiden tot een nog grotere verbondenheid tussen de koorleden onderling en dat het zal bijdragen tot een betere geïnformeerdeheid van alle mensen die bij het koor betrokken zijn.

Redactie.

READER GREGORIAANS NUMMER I.

Afbeelding 2.

In afbeelding 1 zien we de omslag van het eerste nummer van 8 pagina's (2 aan weerszijden getypte A-4tjes, gevouwen en geniet). Het is een overdruk uit het Graduel Neumé van Dom Cardine met als toevoeging het woord 'kerkoraal'.

Achteraf gezien was de keuze voor het Graduel Neumé en daarvan de introïtus van Pinksteren een gelukkige keus. Begeesterd waren we als jonge ventjes van begin 20. We hadden het gevoel aan het begin van een nieuwe tijdsgeest te staan. In alle onbescheidenheid dachten we daarin een rol te kunnen vervullen. Hoe dikwijls hebben we niet verkondigd dat een hernieuwde belangstelling voor het gregoriaans te bespeuren viel.

De 5 nummers van de eerste jaargang zouden dezelfde omslag houden, zelfs het kerstnummer. Omdat in het laatste nummer een artikel uit het Gregoriusblad was overgenomen, handelend over het Nieuwe Graduale 1974, had dit nummer de ongebruikelijke omvang van 20 bladzijden. Misschien was dit al een eerste voorteken van het uit haar voegen barsten van het mededelingenblad van het Sint Jozefkoor. Ook al valt de naam Amici Cantus Gregoriani in deze jaargang diverse malen (in de nummers 2, 4 en 5). Waartoe zal dit alles leiden?

Maar eerst nog even terug naar het geboortenummer. Van blz. 2 nemen we in afbeelding 2 de gegevens en het voorwoord over. Wel staat vermeld jaargang 1976, maar daaruit is niet op te maken de hoevéélste jaargang dat is, het zal toch niet de 1976ste zijn? Een antwoord vinden we in de Kerkoraal van 1977 waarin sprake is van jaargang 2. Als redactieleden vinden we uiteraard leden van het Sint Jozefkoor, waaronder dirigent S. van Lieshout en ikzelf. Op het redactieadres werd het blad getikt op een typemachine met lint. Hoe snel kunnen dingen veranderen?

Wat opvalt in het voorwoord is, dat Kerkoraal 'weer terug' is. Grootser van opzet en met

duidelijke toekomstplannen. De doelstelling is tweeledig, gericht op het koor én op alle mensen die bij het koor betrokken zijn. Hier werd al de kiem gelegd voor wat later volgde. Als je je niet beperkt tot de mensen die bij het koor betrokken zijn maar je richt op alle mensen die bij het gregoriaans in het algemeen betrokken zijn, dan kom je uit bij het huidige Tijdschrift voor Gregoriaans. ('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.' Citaat van de tweede pagina van het tijdschrift van nu.)

Maar wat moeten we met: 'Kerkoraal is weer terug?' Er is blijkbaar nog een prenataal stadium. Welnu, Kerkoraal is inderdaad eerder ontstaan en even weg geweest, zoals dat vaker met blaadjes gaat. In 1971 werd Silvère van Lieshout dirigent van het St. Jozef-koor (overgenomen van Chris Koolen, die het in 1967 overnam van Theo Driessen). Nieuwe initiatieven ontstaan. In de archieven wordt een koorblad opgediept, dat in 1952 het licht zag: 'de Stem van St. Jozef'. Het logo is afgedrukt als afbeelding 3.

Voor zover na te gaan heeft dit mededelingenblad enkele jaren bestaan, het verdwijnt dan en komt weer terug in 1960 met een gewijzigd redactieadres. In 1967 verschijnt nummer 1 van jaargang 7 (?). Voor zover mij bekend, is dit de laatste jaargang geweest.

In 1972 is het koor weer rijp voor een nieuw koorblad. De wedergeboorte van 'de Stem van Sint Jozef' vindt plaats en krijgt de naam Kerkoraal (overigens een vondst van mij, waarbij ik altijd getwijfeld heb tussen Kerkooraal en Kerkoraal. Eigenlijk is de hele naam zeer discutabel.) Het blad, soms letterlijk één blad, was een langwerpig gevouwen A-4 vel, met op de omslag het woord Kerkoraal van boven naar beneden geschreven en verder met de namen en adressen van alle koorleden. Inhoudelijk kwamen er naast beschouwingen over het Tijdeigen, vooral praktische zaken aan bod: mededelingen, repetitierooster etc.

In die tijd bruiste het van activiteiten rondom het koor. Sint Jozefzangertjes waren er nog nauwelijks. Vanuit de lagere St. Jozefschool ijverden Silvère van Lieshout en ik voor aanwas van het koor. En met succes. Studiereizen naar Solesmes werden voor het koor georganiseerd. Onder druk van het programma verdwijnt Kerkoraal geruisloos. De geschiedenis van de 'Stem van St. Jozef' herhaalt zich.



koorblad van de Sint Jozefparochie

Redactie-adres:
Hindestraat 111
HELMOND



Afbeelding 3.

Maar de voedingsbodem is uitstekend en uiteindelijk, in 1976, is Kerkoraal terug en zoekt zich een weg, het koor overstijgend. Juist daarom mag dit nummer gezien worden als het eerste nummer van een niet meer te stoppen reeks.

van koorblad naar Tijdschrift

Dat het Sint Jozefkoor haar deuren wilde openzetten, blijkt al uit de eerste Kerkoraal van 1976, waarin sprake is van een sympathisantenactie. De zinsnede: ‘...voor een efficiënte en verantwoorde wijze van verbreiding van het gregoriaans...’ lijkt al verder te reiken dan men toen kon bevroeden.

In het blad van 1976 nr. 2 valt in het voorwoord weer de term: ‘Amici Cantus Gregoriani’. De sympathisantenkring met de Latijnse naam is voor de vrienden van het gregoriaans een feit geworden. Op 6 november 1976 is er een informatie-avond gepland voor de ‘Amici Cantus Gregoriani’. Enkele tientallen leden krijgen vanaf nu Kerkoraal thuisgestuurd. Inhoudelijk mag het blad er inmiddels ook zijn. De blik wordt wat dit betreft ook naar buiten gericht. Daarnaast blijven de noodzakelijke praktische zaken aangaande het eigen koor nog aanwezig. In 1977 is de stencilfase voorbij en komt het blad van een echte drukker. Kerkoraal is nu officieel het contactorgaan van de ‘Amici Cantus Gregoriani’, Tijdschrift voor Gregoriaans. De omslag heeft dit jaar de kleur groen en laat steeds een oud handschrift zien met een toelichting aan de binnenzijde. Standaard wordt de komende jaren in elk nummer opgenomen dat de ‘Amici Cantus Gregoriani’ een kring is van mensen die zich verbonden weten met het gregoriaans en door een jaarlijks terugkerende financiële bijdrage de verschijning van dit tijdschrift alsmede andere op het gregoriaans gerichte activiteiten mogelijk maken.

In het tweede nummer wordt vermeld dat van het eerste nummer 500 exemplaren extra zijn gedrukt om verspreid te worden. Het blad heeft nu meer dan 50 abonnees. Inhoudelijk groeit in de komende jaargangen Kerkoraal steeds verder uit. Rubrieken als bespreking, achtergronden, praxis, en mededelingen keren regelmatig terug.

In jaargang 3 van 1978, nr. 2 komt voor het eerst onder het kopje ‘cursus gregoriaans te Breda’ de



Tos, Theo Gastlaans Bijsterveld 5, Leo de Bruijn J. Stevensstr. 30, Frans Bijsterveld Leppelinstr. 15, Jan de Bruijn Cortenbechstr. 35R, Piet van Tolhoven 4, de Althstr. 60, Pils Goudewijns v. Speijk 1, 26, Theo, Frans Jozef Jans Kanaaldijk Nr. 81, Jan v. Dijk J. Stevensstr. 41, Henk Duimelinks Hindestr. 21, Pils v. Dijk Ad. de Ruyterpl. 16, Theo Driessen 5e Jagershof 285, Ad v. Dijk Luchthartpl. 33, Jozef Gruyters Nachtegaal 1, 90, Frans van Hout Hindestr. 83, Johan v. Hout Kruisbeekstr. 35, Aert Koolen Zoutmanstr. 39, Ad Koolen Futerstr. 11, Pierre, Jean Christ, Rud Koolen Kortenaerstr. 40, Jor Koppens Burg v. Hout-jaan 32, Jhen Kolenberg J. Stevensstr. 12, Henk Kleenbeek Burg, Diepstr. 31, Bukel, André v. d. Laar Trompetstr. 67, Remo, Rende v. d. Laar Hindestr. 2, Jos Leenen Ant. Nieuvestr. 9, Gerit v. Leuken Margriet 160A, Frans Jozef v. d. Lemputte Fast v. Leuwestr. 64, Silvère v. Lieshout Hoornstr. 7, Vos Lenders aeth. van Kell 49, Frans v. d. Laar Yondell 1, 28, Sijf Manders Uiverl. 22, Sijf den Ouden Bijsterveld 6, Ad Citen Vinkel 1, 16, Jan Kellmans Deestr. 22, Ad Slegers Wolfstr. 178, Jan, Bert v. Sas Geert Grotestr. 7, Tonny Slegers Rakeledijk 36, Jan Slinkels Splinetstr. 2, André Sprenger Anzelsweg 155, Paul Verhulst Leuwestr. 1, 16, Lambert Waijers Burg v. Hout 1, 213, Pils v. d. Velden Mercuriusstr. 54, Astor, Jack van Dijk Kellstr. 123.

Abbeelding 4

naam van Zr. Marie-Louise Egbers voor. In 1979 nr. 1 is er sprake van een heuse onderscheiding, door de ACG in het leven geroepen voor mensen die zich verdienstelijk hebben gemaakt op het gebied van gregoriaans. In datzelfde nummer 1 vinden we een uitgebreid verslag van de tweede informatieavond van de 'Amici Cantus Gregoriani', die op 13 januari in Helmond gehouden is. En dan ... onder 'mededelingen' zien we opnieuw een cursus gregoriaans aangekondigd met als cursusleidster Marie- Louise Egbers. Het bijzondere is dat deze cursus gegeven wordt onder auspiciën van de Amici. Helemaal bijzonder is dat Marie-Louise vanaf nu deel uitmaakt van de redactie van Kerkoraal, naast uitsluitend leden van het Sint Jozefkoor.

Bredere bekendheid geven aan de doelstellingen van de ACG is de achterliggende gedachte bij het opnemen van Marie-Louise in de redactie van het blad en in het bestuur. In dat licht moeten we ook de twee informatieavonden zien die op 26 april en 10 mei in Oisterwijk door haar worden georganiseerd. En bovenal halen we met haar iemand in huis, die met haar deskundigheid inspireert, stimuleert en richting geeft. Het Tijdschrift gaat met de komst van Marie-Louise Egbers steeds meer op eigen benen staan. Het eerdere koorblad is een landelijk tijdschrift geworden waar men niet meer omheen kan. We zijn met haar komst weer een nieuwe fase ingegaan.

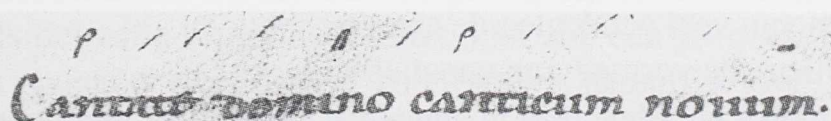
nieuwe namen ... een nieuwe naam

Als in 1984 besloten wordt tot een naamsverandering hebben o.a. nog drie mensen van het eerste uur zitting in de redactie. Het Tijdschrift voor Gregoriaans is een volwassen naam voor een volwassen tijdschrift. Voorzichtige wisselingen in de redactie doen zich in de loop der jaren voor. Leden van het Sint Jozefkoor vallen af om opgevolgd te worden door mensen buiten die kring.

2001

Nu in 2001 is van de eerdere verbondenheid met het Sint Jozefkoor niets meer te merken. Eén ding is echter gebleven: de aandacht voor het gregoriaans, die ons nog altijd bindt. Ik ben blij dat ik zolang (tot 1987) deel uit heb mogen maken van de redactie van een blad van zo'n allure als het TvG. Begonnen als een koorblaadje in 1976 heeft het uit kunnen groeien tot wat het nu is: een landelijk gewaardeerd blad. Het Tijdschrift is mij dierbaar omdat het gregoriaans mij zo dierbaar is. Trots ben ik ook op die onderscheiding die maar weinigen hebben mogen ontvangen: de speld en de oorkonde van de Amici Cantus Gregoriani: 'Cantate Domino'.

Ik feliciteer de redactie van harte met het jubileum en hoop dat het blad er toe zal blijven bijdragen dat het gregoriaans gezongen zal blijven worden op die plek waar het thuis-hoort. ■



CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM

HET TIJDSCHRIFT DE JAREN DOOR

Marie-Louise Egbers

Wanneer we in een globaal overzicht (dat is mijn opdracht) deze eerste 25 jaren van het Tijdschrift voor Gregoriaans bekijken, constateer ik drie perioden. De eerste loopt van 1976 tot 1985: de jaargangen 1 - 10; de tweede loopt van 1986 tot 1988: de jaargangen 11 - 13; de derde gaat van 1989 tot nu: vanaf jaargang 14.

In de eerste periode (1976 - 1985) valt het blad 'Kerkoraal' (dat was de naam) als het ware samen met de Helmondse situatie in de St. Jozefparochie:

- het parochiële koor met jongens en ook de vriendenkring daar omheen. Het blaadje functioneerde als kontakt- en informatiebulletin;
- het Wardcentrum, waarmee de bovengenoemde vriendenkring (vanaf aflevering 1:2 Amici Cantus Gregoriani, 'ACG' genoemd) een personele unie vormde.

Na een eerste periode van bloei, door het openstaan voor nieuwe ontwikkelingen, en groei in het ledenbestand naar een landelijk niveau, blijken Ward en ACG elkaar niet te verdragen. De langzaam zich uitbreidende redactie versmalt zich weer naar Helmond en de afleveringen doen denken aan die van de eerste jaargangen. Ondertussen is er de naamsverandering: 'Tijdschrift voor Gregoriaans'.

In een soort overgangsperiode (1986 - 1988) wordt de personele unie verbroken, zodat ò Ward ò ACG hun vleugels vrij uit kunnen slaan. De redactie krijgt een andere kleur; de muzikwetenschapper doet daar haar intrede; auteurs beginnen het aantrekkelijk te vinden hun medewerking te verlenen, maar echter alles zeer schoorvoetend.

Een vergadering in Essen-Werden (Duitsland) tijdens de semiologieweek van de AISCGre in augustus 1986 geeft een goede impuls aan het Tijdschrift. De redactie voelt zich gesteund door belangrijke vertegenwoordigers van de gregoriaanse wereld.

De derde periode (1989 - 2000) wordt ingezet door een zeer stabiele redactie, waarin alle know-how die wij noodzakelijk achten aanwezig is: een muzikwetenschapper, een gespecialiseerd praktiserend musicus, mensen met verstand van en liefde voor het gregoriaans en tevens voorzien van alle middelen om een zo optimaal mogelijke vormgeving aan de drukker aan te bieden. Geld is er immers alleen in zoverre het Tijdschrift zelf kostendekkend opereert. Er is ook een duidelijke taakverdeling.

Pas in 1997 komt de eerst wisseling in de wacht en tot onze vreugde mogen we constateren dat de redactie zich sindsdien alleen maar verbreed heeft met uiterst ijverige en consciëntieuze mensen. De namen achter dit verhaal kunt u in iedere aflevering op de binnenkant van de kaft lezen.

Wat levert deze derde periode op?

- prachtige artikelen van veel getalenteerde auteurs;
- een drastisch vernieuwde vormgeving vanaf 1996;
- een jaarlijkse thematische aflevering in augustus, vanaf 1991 met de volgende boeiende onderwerpen: sequentia, kyriale, het boek der psalmen, uitvoeringspraktijk, engelen,

kerkgebouwen, late Middeleeuwen, visioenen, Genesis, illuminaties. Alle zijn ze nog verkrijgbaar bij het secretariaat.

- veel relaties en warme belangstelling van een brede lezerskring;
- veel goede onnoembare dingen ...

Zelf heb ik alle hierboven beschreven stadia meegemaakt. Terugkijkend op de zorgen, de vreugden om een beetje vooruitgang, maar ook op alle 'primitieve' handmatig bezig zijn van de beginperiode voel ik behoefte om juist de mensen van het eerste uur hartelijk te bedanken. Zonder hen hadden we nu niet meer bestaan.

Met een vreugdevol gevoel om het verworvene blijven we zoeken naar beter. Uw kritiek en advies zijn daarbij van groot belang. ■

GREGORIAANS EN een ontmoeting zomaar op het perron

Na een lange en inspannende redactievergadering stond een van uw redacteuren 's avonds laat te wachten op de trein. We hadden o.a. gezocht naar korte artikelen die niet zwaar-wetenschappelijk en semiologisch verantwoord hoefden te zijn, maar die juist uw Tijdschrift konden verlevendigen. Het gregoriaans en ik, bijvoorbeeld: een kort interview met een foto van een meer of minder bekende Nederlander, en de vraag: wat vindt u van gregoriaans, heeft het een plaats in uw leven. Namen van hoogwaardigheidsbekleders waren over de tafel gegaan alsof wij dergelijke mensen dagelijks spreken, maar minstens even interessant is de mening van 'gewone mensen', mensen zoals u die misschien wekelijks naar de schola-repetitie gaan of het gregoriaans op zondagochtend, misschien zelfs onder de afwas, horen.

Uw redacteur stond daarover nog na te denken, maar zij was kennelijk niet de enige die het maar donker en eenzaam vond op het bijna verlaten station. Zo kwam zij in gesprek met een lange magere jongeman, een verpleger in opleiding, 19 jaar ... 'Wat doet u hier nog zo 's avonds laat?' ... Ik ging naar huis na die vergadering, hij moest nog terug naar het dorp in Friesland waar hij woonde.

O ja, gregoriaans, dat kende hij wel. Een vriend had het hem ooit laten horen, toen was hij zelf naar de bibliotheek gegaan en had een CD geleend.

Wat vind je ervan, wanneer luister je ernaar? en dan, een beetje bedachtzaam, een antwoord:

... Muziek met een hoog emotioneel - intelligent gehalte ...

ja, stemmingsmuziek, muziek om aan een dreigende depressie voorbij te gaan ...

en dan vraag je als beleefde Nederlander niet door aan een jongeman die je verder niet kent, zo 's avonds op een donker perron. Die foto kon natuurlijk niet.

Maar je denkt wel weer even na over die altijd weer terugkomende vraag, wat je zo boeit in dat gregoriaans, die vraag die je nog nooit hebt kunnen beantwoorden. ■

Naar aanleiding van de oproep van Jacqueline Elemans in de voorgaande aflevering van het Tijdschrift het volgende.

Bij het lezen van het artikel van Anthony Zielhorst vond ik het eerlijk gezegd fijn te lezen wat hij schreef. Sinds juni 1999 heb ik weer een gregoriaans koor onder mijn hoede, voor het eerst sinds 12 jaar! De leden van dit koor zijn begonnen met het zingen van gregoriaans uit een soort gemis: al tientallen jaren was het niet meer regelmatig gezongen in hun parochiekerk. Met het Gregoriaans Missaal als basis repeteren we elke 14 dagen 2 uur lang op een manier die mij en hun erg bevalt: de zangers hebben allemaal een bandje met de te zingen muziek, en aan de hand daarvan leren ze thuis de noten lezen en zingen. Op de repetities worden tempo en nuances aangepast, bijgesteld en lastige passages aandachtig herhaald. Daarbij moet worden bedacht dat niemand noten leest, en de gemiddelde leeftijd rond de 60 jaar ligt.

Desondanks 16 enthousiaste mannen, die steeds perfecter zingen. Omdat het Gregoriaans Missaal ons 'handboek' is, besteed ik geen aandacht aan semiologie. Toch zijn wij niet een gregoriaans koor dat zichzelf niet respecteert (een rare uitdrukking overigens: het gaat er toch niet om dat elke zanger semiologisch onderlegd moet zijn om goed / overtuigend / meeslepend te kunnen zingen?).

Inmiddels hebben we ruim tien keer bij allerlei missen gezongen, met toenemende waardering van de aanwezige kerkgangers (die overigens ook in aantal toenemen!)

Om in te gaan op de vraag die Elemans aan het eind van haar oproep schrijft: ik heb alle artikelen in de afgelopen jaargang gelezen, sommige ook aandachtig bestudeerd. Het valt me daarbij op - achteraf gesproken - dat ik altijd goed kijk naar de vertalingen van Latijnse teksten, die niet altijd zorgvuldig zijn; verder vond ik in de laatste aflevering het artikel van Wesselingh interessant om te lezen en dat van Marianne op ten Berg zeer boeiend: het geeft niet alleen het belang van bronnenonderzoek aan, maar ook de noodzaak van omgang met de bronnen. Let er bijvoorbeeld eens op met welke benamingen Cardine (!) in zijn *Semiologie* de schrijver van de handschriften noemt.¹ Hij gaat ook niet in op de vraag die eigenlijk op de achtergrond van Op ten Bergs artikel zweeft: hoe werden de handschriften in de praktijk eigenlijk gebruikt? Als handboek voor de dirigent? Als partituur om te controleren en aantekeningen bij te maken voor de uitvoering? Misschien maakte elk nieuwe koorleider wel zijn eigen aantekeningen in het manuscript, zoals een orkest-dirigent in zijn partituur ... Dat maakt het subjectieve aan deze handschriften natuurlijk alleen maar sterker. Kortom: een boeiende kwestie, die hopelijk nog veel artikelen in het Tijdschrift zal opleveren.

* Ton Tromp is leraar klassieke talen en dirigent van het Zuid-Gronings Gregoriaans koor. Van 1986 tot 1991 was hij voorzitter van de ACG.

Wat ik de laatste jaren heb gemist is de serie 'uit het koor geklapt'. Uiteraard vanwege oubolligheid afgeschaft, maar daardoor is er weinig te lezen wat betrekking heeft op de wekelijkse (of beter gezegd regelmatige) uitvoering van het gregoriaans in de mis. Afgelopen jaar moest 'mijn' koor bijvoorbeeld zingen in een woord- en communiedienst. Over de rol van het gregoriaans aldaar is in het Tijdschrift bij mijn weten nooit iets verschenen. De Nationale Raad voor Liturgie is alleen duidelijk over wat *niet* zou moeten. Uiteindelijk hebben wij een mooie oplossing gevonden met behulp van het Graduale Simplex.

Ten slotte: ga vooral door als Tijdschrift-redactie met het maken van dit unieke Tijdschrift.

Veel succes in de toekomst, met amicale groet. ■

NOOT:

- 1 notateur, 'opschrijver', *ecrivain*, 'schrijver' in het algemeen, *copiste*, 'afschrijver'. Zie: *Semiologie*, Nederlandse vertaling van Gerard Sars, blz. 6 (Noot van de redactie).

Cantate domino canticum novum

VII a

C antá-te Dómino cánti-cum no-vum:

laus eius ab extremis terræ

laus e- ius ab extrémis terræ.

Благословѣ дѹшѣ моѣ гдѣ: гдѣи бже мой, воз-
 величашася еси свѣлоу, во ѿповѣданіе и въ
 велелѣпотѹ ѡблѣкашася еси. Ѡдѣяшася свѣтомъ
 ѣакѡ ризѡю, простирѣши нѣбо ѣакѡ кожь. По-
 крыѣши водѣми превѣспреннаѣ своѣ, полагаши ѿблѣ-
 ки на косъхождѣніе своѣ, ходѣши на крнѣхъ вѣтрѣхъ. Тво-
 раши ѡгглы своѣ дѹхи, и слѹгѣи твоѣ пламень ѡгнен-
 ный. Ѡсновѣши зѣмлю на твѣрдн еѣ, не преклонѣтъсѣ
 въ вѣкѣхъ вѣка. Бѣздна, ѣакѡ ризѣ ѡдѣяніе еѣ, на
 горѣхъ стѣнѹтъ воды. Ѡ запреціеніѣ твоегѡ повѣг-
 нѹтъ, Ѡ гласѣ грѡма твоегѡ ѡубоѣтъсѣ. Восхѡдѹтъ
 горы, и низхѡдѹтъ полѣ въ мѣсто, ѣже ѡсновѣшѣ
 еси нѣмъ. Предѣлѣхъ положишѣ еси, егѡже не прѣйдѹтъ,
 низѣ ѡбратѣтъсѣ покрѣтити зѣмлю. Посылаши истѡчнѣхъ
 въ дѣбрѣхъ, посредѣ горѣхъ проидѹтъ воды. Напаѣѹтъ
 вѣѣ свѣри сѣльныѣ, ждѹтъ ѡнагри въ жаждѹ своѹ.
 На тѣхъхъ птѣицы нѣсныѣ привнѣгаѹтъ, Ѡ среды каме-
 нѣхъ дадѹтъ гласѣ. Напаѣши горы Ѡ превѣспреннихъ
 своихъ, Ѡ плодѣ дѣвѣхъ твоихъ насытитсѣ зѣмля. Про-
 забѣши травѹ скотѡмъ, и злакъ на слѹжебѹ чловѣ-
 комъ,

Afbeelding 1, 'Loof de Heer, mijn ziel', Oud-Kerk-Slavische tekst, *Veliki Sbornik*.

HET ZINGEN VAN DE PSALMEN IN DE BYZANTIJNSE RITUS: EEN GEBEDSHOUDING.

Grigori Sarolea *

Voordat ik inga op enkele aspecten van het zingen van de psalmen in de Byzantijnse ritus wil ik enkele termen verduidelijken.

Termen als Orthodox, Katholiek en Byzantijns zijn waarschijnlijk bekend.

Dit geldt ook voor geografische toevoegingen zoals Slavisch, Russisch, Grieks, enzovoort. Tot juiste combinaties komen blijkt echter lastig en er doen vele interessante - doch niet adequate - termen de ronde. Kortom: er is veel verwarring bij het benoemen van de Christelijke erediensten in 'het Slavische Oosten'. Ik vang daarom aan met een korte uitleg - volledigheid streef ik niet na - van de terminologie.

Het woord 'Byzantijns' heeft slechts betrekking op de ritus waarin de erediensten gevierd worden. Deze is weliswaar in Byzantium (Constantinopel, nu Istanbul) ontstaan maar de term Byzantijns heeft nu geen geografische betekenis meer. De Byzantijnse ritus verspreidde zich over grote gebieden in o.a. Oost-Europa. We spreken van de Byzantijnse ritus, net zoals er bijvoorbeeld een Latijnse ritus bestaat.

Tot het Tweede Vaticaans Concilie was de liturgische taal in de Latijnse ritus uitsluitend Latijn. De Byzantijnse ritus kent daarentegen de regel dat de eredienst in de landstaal, de volkstaal gevierd dient te worden. Derhalve kent in principe elke taalgebied de Byzantijnse ritus in zijn eigen taal.

Omstreeks 1650 stelde Patriarch Nikon de liturgie vast voor alle kerken binnen het Russische rijk. Ook de teksten werden vastgesteld en daar is tot op de dag van vandaag weinig verandering in aangebracht, zelfs niet in de taal zelf. De liturgisch taal in Rusland is in dit geval (en eigenlijk tegen de taalvoorschriften in) het Oud-Kerk-Slavisch (ook Oud-Bulgaars genoemd) en niet het moderne Russisch. Het best gebruiken we in dit geval de aanduiding 'Slavisch-byzantijnse ritus', net zoals er een 'Grieks-byzantijnse ritus' bestaat. Voor Byzantijnse erediensten die in het Nederlands gevierd worden, zou 'Nederlands-byzantijnse ritus' gebruikt kunnen worden. Deze term komt in de praktijk echter niet voor.

De verwarring ontstaat met het gebruik van het woord 'orthodox'. In de betekenis van 'recht in de leer' wordt het voor stromingen binnen vele geloofsovertuigingen gebruikt. Orthodox staat daarnaast ook voor (de leer van) de Oosterse kerk als geheel. Daarbij gebruiken we 'orthodox' in combinatie met een geografische toevoeging voor

* Grigori Sarolea werd in 1967 te Den Haag geboren. Hij studeerde koordirectie aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag en aan het Rotterdams Conservatorium. Vanaf 1998 studeert hij Muziekwetenschap te Utrecht. Grigori Sarolea is dirigent van diverse Slavisch-byzantijnse koren, w.o. het Arnheems Slavisch Koor, het Hoorns Byzantijns Mannenkoor en het Utrechts Byzantijns Koor. Daarnaast is hij artistiek leider van het Russisch-Oekraïens vocaal, instrumentaal en dansensemble 'Kalinka'.



ГЛАСЪ ПЕРВЫЙ. I. ВЕЧЕРНЯ.

№ 1. Господи воззвахъ. Больш. Знам. расп. *).

Д.
А.

Головщикъ.

Т.
Б.

Го - спо - ди, воз-звахъ, къ Те - бѣ, у - слы - ши мя.

Хоръ.

У - слы-ши мя, Го - спо-ди.

Головщикъ.

Господи, воззвахъ къ Тебѣ, услыши мя.

вонми гласу мо-ле-ні-я мо - е - го, вне-гда воз-зва-ти ми къ Те-бѣ:

*) Д. Соловьева.

Afbeelding 2, 'Heer, tot U roep ik', fragment, 'Znamennyj'-zangwijze; zetting D. Solovjov.

een kerkelijke jurisdictie in ‘het Oosten’, voor een patriarchaat: Russisch-orthodox, Grieks-orthodox. Formeel gaat Russisch-orthodox dus niet over de ritus.

Omdat in het patriarchaat van Moskou (de Russisch-orthodoxe Kerk) alleen de Slavisch-byzantijnse ritus gevierd wordt is een vermenging van termen begrijpelijk, maar niet juist. Bovendien wordt de Slavisch-byzantijnse ritus ook buiten de jurisdictie van het patriarchaat Moskou gecelebreerd. Er zijn grote groepen (bijvoorbeeld in West Oekraïne) die onder het patriarchaat van Rome vallen (Rooms-katholieken) en de Byzantijnse ritus vieren, al dan niet in hun eigen landstaal.

muziek

Hoe benoemen we de muziek? Hier zijn verschillende ‘juiste’ mogelijkheden: Russisch-orthodoxe kerkmuziek is een mogelijkheid en dan hebben we de muziek gekoppeld aan de jurisdictie waarbinnen de kerkmuziek van Rusland (inclusief het Russisch-orthodoxe Oost-Oekraïne, Kiëv) voor een groot deel haar wortels heeft. Toch zijn er onder andere jurisdicties vallende gemeenschappen waar ook dezelfde muziek gezongen wordt, bijvoorbeeld in het Benedictijner klooster te Chevetogne in België. Het begrip Slavisch-byzantijnse kerkmuziek is daarom niet alleen neutraler maar ook ruimer. Ook in geografische zin: de kerkmuzikale uitingen uit Bulgarije, Oekraïne, Servië en Macedonië kunnen eveneens onder deze noemer vallen. Louter geografische benamingen zijn eveneens goed te gebruiken: Bulgaarse, Griekse, Oekraïense, Russische, Servische, enz. kerkmuziek.

In dit artikel ga ik in eerste instantie uit van de gebruiken in de ‘Slavisch-byzantijnse ritus’, geïnspireerd door de klanken van de erediensten uit het Russisch Orthodox Theologisch Instituut St. Serge in Parijs en uit de kloosters en kerken in Moskou en Kiëv. Veel zal voor hen, die afkomstig zijn uit andere liturgische, taalkundige of culturele ‘gebieden’, herkenbaar zijn.

liturgie

De Byzantijnse liturgie wordt gezien als een afspiegeling op aarde van de hemelse liturgie die eeuwigdurend voor Gods troon gevierd wordt en waarin de engelen zonder ophouden het ‘Heilig, heilig’ zingen. Deze eeuwigdurende zang wordt op aarde verbeeld door onophoudelijke zang in de liturgie. Er mogen geen stiltes vallen. Het gezang van aardse dienaren Gods is als een klinkende icoon van de eeuwige engelenzang. Het gezang van de engelen is daarmee daadwerkelijk in de liturgie op aarde aanwezig, net zoals de heiligen die staan afgebeeld op de iconen.

Alle teksten worden gezongen. Gesproken woord komt in de liturgie niet voor. Op verschillende manieren worden de liturgische teksten tot klinken gebracht, echter altijd zonder instrumentale begeleiding. Slechts de menselijke stem is bij machte tekst, het Woord, voort te brengen en God te loven.



ПРЕДНАЧИНАТЕЛЬНЫЙ ПСАЛОМЪ.

№ 1. Греческаго распѣва *).

Дискантъ.
Альтъ.

Теноръ.
Басъ.

Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Гос - -

по - да. Бла-го-сло-вень е - си, Гос - по - ди.

Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я,

*) Львова.

Afbeelding 3, 'Loof de Heer, mijn ziel', fragment, 'Grečeski'-zangwijze; zetting A. Lvov.

psalmen

Psalmen nemen vooral in het officie een belangrijke plaats in. Naast de vele momenten waarin 'losse' psalmverzen voorkomen, worden ook volledige psalmen uitgevoerd. Soms echter klinken slechts enkele verzen van de psalm en worden deze gezongen als zijnde de gehele psalm, waarover later meer. De diverse manieren van uitvoeren van psalmen gelden ook voor andere type teksten. Hier beperken we ons tot de uitvoeringspraktijk van de psalmen.

recto tono

De (tonaal gezien) meest eenvoudige vorm is de *psalmodie recto tono*. Deze onderscheidt zich van gesproken tekst a) door een constante toonhoogte van het reciteren, b) enigszins verlengen van klinkers, c) vrijwel constant dynamisch niveau.

Bij gesproken tekst verandert de toonhoogte per letter(greep), zijn de klinkers korter en zijn dynamische gradaties duidelijker en explosiever. De tekst wordt dan ook niet geïnterpreteerd, maar 'neutraal', puur als een gebed gezongen. Een gebedshouding verklankt in psalmodie. Midden in de kerk staande met het gezicht naar het Oosten gericht zingt de **ЧТЕЦ** (štec, lezer) met zijn zangstem als drager van de tekst de psalm. Hij (of zij, wat met name in kleinere parochiekerken voorkomt) zingt uit een boek waarin de tekst ook neutraal met alleen de leestekens genoteerd staat. Zie afbeelding 1, een gedeelte van psalm 103 (104) in het Oud-Kerk-Slavisch. Deze psalm wordt bij de aanvang van de vespers op beschreven wijze 'gelezen'. Opgemerkt zij dat er ook uit edities gelezen wordt waarin het Kerk-Slavisch is omgezet in het moderne Russische alfabet, waar ook de verzen genummerd zijn.

Een moment waar *psalmodie recto tono* zeer prominent aanwezig is, is in de metten ((Последованіе утрени, Posledowanі'e utrenn'a)) en derhalve ook in de Vigiliëviering (Всенощное Бдение, Vsenoščnoe bdenie). Deze bestaat in de Slavisch-byzantijnse 'versie' uit het achter elkaar vieren van de vesper en de metten op de zaterdagavond en de avond voor een groot feest. De metten vangen aan met het lezen van zes psalmen (Шестопсалмие, Hexapsalmos) in twee groepen van drie: ps. 3, 37 (38), 62 (63) en ps. 87 (88), 102 (103), 142 (143).

ekphonesis

Een tweede wijze van psalmen uitvoeren is de *ekphonesis* (ἐκφώνησις, возгласъ, uitroep). De toonhoogte is niet langer constant, maar kan van de centrale reciteertoon afwijken met een halve of hele secunde. Op bepaalde momenten, met name aan het begin en het einde van de tekst en het begin en eind van verzen, komen zelfs grotere afwijkingen voor. Doorgaans wordt er in het geval van solistische *ekphonesis* een hogere reciteertoon gekozen dan bij het *recto tono* psalmodiëren. Ook worden beklemtoonde lettergrepen verlengd (over het algemeen in een verhouding van 1:2, in slotcadensen meer). Dynamische verschillen ontstaan door gebruik van verschillende toonhoogten en toonduren, maar worden niet vanuit een interpretatie aangebracht. Naarmate de



ПЕРВЫЙ АНТИФОНЪ ПЕРВОЙ КАѢИЗМЫ.

№ 6. Обычнаго напѣва.

Дискантъ.
Альтъ.

Теноръ.
Басъ.

Блаженъ мужъ, иже не иде на совѣтъ нече-сти-выхъ.

Ал - ли - лу - іа, ал - ли - лу - іа, ал - ли - лу - іа.

Послѣ каждаго стиха:
алилуіа.

Afbeelding 4, 'Gezegend de man', fragment, 'Обычно'-zangwijze; trad. (19e eeuwse) zetting.

№ 11. Греческаго распѣва *).

Д.
А.

Т.
Б.

Бла-женъ мужъ. Ал-ли - лу - і - а. И - же не и -

де на со-вѣтъ не-че-сти-выхъ, и на пу-ти

грѣш-ныхъ не ста, и на сѣ-да-ли-щи гу-би-

те-лей не сѣ-де. Ал-ли-лу-і-а.

Послѣ каждаго стиха:
аллилуіа.

*) Д. Соловьева. Можно пѣть квартною выше, въ положеніи октавы.

Afbeelding 5, 'Gezegend de man', 'Grečeski'-zangwijze; zetting D. Solovjov.

toonhoogte- en toonduurverschillen ten opzichte van de reciteertoon groter worden, gaat deze vorm meer naar wat we 'gezang' (пение, penie) noemen.

Ekphonesis komt bij psalmen in (meerstemmige) kooruitvoering voor en in een solistische uitvoering. De kooruitvoering vindt vaak antifonaal plaats, afhankelijk van de mogelijkheden van een kerkkoor), de solistische alleen responsoriaal tussen canonarch en koor. De hoogte van de reciteertoon en toonsoort waarin het koor zingt worden op elkaar afgestemd. Veelal hebben we dan te maken met grensgevallen tussen *ekphonesis* en

gezing. Zie afbeelding 2 (Господи боззвахъ, Gospodi wozzwach), aanvang van de psalmlezing 140 (141) en 141 (142) uit de vesper van de zondag. Elke groep van drie psalmen van de eerder genoemde zes psalmen in de metten wordt besloten met de tekst:

Слава Отцу и Сыну и святому Духу, и ныне и присно и во веки веков, аминь.
Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, слава Тебс Божс. (3х)

Eer aan de Vader en de Zoon en de heilige Geest..., amen. Alleluia, alleluia, alleluia, eer aan U, God (3 keer). Deze tekst wordt ook in het geval van het lezen van een enkele psalm altijd aan het slot toegevoegd. Is de psalm *recto tono* gelezen, dan zal deze toegevoegde doxologie ekfonisch gezongen worden. Is de psalm als *gezing* (waarover hieronder) uitgevoerd, dan kan zowel *gezing* als een ekfonische formule toegepast worden. *Ekphonesis* heeft vaak ook een signaalfunctie, bijvoorbeeld bij de bovengenoemde aan de psalm toegevoegde doxologie wordt een vaste ekfonische formule gebruikt als teken voor bijvoorbeeld de diaken om de Vredeslitanie aan te vangen. Bij *ekphonesis* krijgt het gebed meer een exclamatisch karakter.

‘gezing’

Een derde vorm is het *gezing*. De belangrijkste eigenschap hiervan is dat het reciteren (vrijwel geheel) verdwenen is en dat een melodie de tekst draagt in plaats van een reciteertoon. Hier kunnen we de drie bekende typen aantreffen: 1. syllabisch, 2. neumatisch en 3. melismatisch. Deze gezangen kunnen uit traditionele (oorspronkelijk eenstemmige) anonieme systemen van gezangen komen tot en met uitgewerkte composities van gekende componisten. In het laatste geval zien we dan ook interpretatie van de tekst en zelfs woorduitbeelding in de composities terug.

Indien een psalm als *gezing* voorkomt vervangt deze in veel gevallen een *recto tono* solistisch gepsalmodiëerde uitvoering. In dat geval worden slechts enkele verzen voorgeschreven en uitgevoerd. Zie afbeelding 3, een fragment van psalm 103 (104), nu in *gezing*-versie (vergelijk afbeelding 1), die meestal gezongen wordt in plaats van de gehele psalm in de eerdergenoemde Vigilieviering. De melodie in de discant (дискантъ) is dezelfde die Sergej Rachmaninov heeft gebruikt in zijn Vespers opus 37 (Всенощное Бдение). Deze vespers zijn overigens een ‘concertwerk’. Liturgisch zijn ze zeer moeilijk ‘inpasbaar’.

Men kan ook nog een mengvorm van *psalmodie recto tono*, *ekphonesis* en *gezing* aantreffen. De begrafenisdienst kent het in drie ‘staties’ reciteren van de gehele Psalm 118 (119) *recto tono* over gezongen doorlopend herhaalde refreinen.

Een ander voorbeeld, weer uit de vesper van de zondag, is de eerste antifoon van het eerste kafisma. Deze bestaat uit psalm 1, 2 en 3. In de meeste gevallen worden slechts enkele verzen uit deze psalmen gezongen telkens afgesloten met Аллилуйя, Alleluia. In een klooster kan men echter aantreffen dat de drie psalmen volledig uitgevoerd worden. De niet-gezongen verzen worden dan *recto tono* over het steeds herhaalde ‘refrein’ Аллилуйя, Alleluia gelezen tot het eerstvolgende gezongen vers van de psalm. Opgemerkt zij dat bij deze mengvorm de door het koor gezongen verzen meer richting *ekphonesis* dan naar *gezing* gaan. Zie voor de meest gebruikelijke versie, hier voor

gemengd koor gezet, afbeelding 4. Afbeelding 5 is een voorbeeld van dezelfde tekst maar dan als *gezing*.

Nederland

Op verschillende plaatsen en onder verschillende jurisdicties wordt in Nederland de Byzantijnse ritus gevierd. Meestal behoren 'Byzantijnse' kerkgemeenschappen tot een bepaalde groep immigranten b.v. Russen en Grieken. Deze vierten in eerste instantie hun erediensten (in Nederland) in de landstaal (Russen in Kerk-Slavisch). Vooral de Russisch-orthodoxe kerken in Nederland genieten een grote belangstelling van Nederlanders en derhalve een intensief 'Nederlands' kerkbezoek. In de Russisch-orthodoxe Kerk in Amsterdam (Kerkstraat, nabij Utrechtsestraat) is men ertoe overgegaan het Kerk-Slavisch met het Nederlands af te wisselen. Objectiviteit niet nastrevend kan ik opmerken dat de liturgie hier geen hinder van ondervindt, het 'liturgische ritme' blijft onaangetast. De Nederlandse teksten worden op dezelfde toon vanuit dezelfde intentie gezongen als de Kerk-Slavische. Een vergelijkbare ervaring is op te doen in de Orthodoxe Kerk in Londen waar Kerk-Slavisch, Grieks en Engels afwisselend te horen is. In het Benedictijner klooster te Chevetogne zingt men in de Byzantijnse ritus de (vooral *recto tono* gelezen) psalmen ook in het Frans en Nederlands. Opvallend is dat de kerken van het Oosters werk van de paters Capucijnen 'Pokrof' en de liturgieën door Actie en Ontmoeting Oosterse Kerken (A.O.K.) verzorgd zich vrijwel volledig aan het Kerk-Slavisch en / of Oekraïens houden. Deze (R.K.) organisaties worden door hoofdzakelijk Nederlanders geleid en bezocht doch hoofdtal van hun erediensten is niet het Nederlands. Hier zijn vooral esthetische redenen voor aan te dragen doch dit voert hier te ver. Ook de Nederlandse neiging mystiek en spiritualiteit buiten de eigen cultuur en taal te zoeken kan daarvoor wellicht een oorzaak zijn. Het zingen van de psalmen in het Nederlands binnen de Byzantijnse traditie is mijns inziens zeer wel mogelijk. We zullen kunnen leren van onze Slavische broeders door de hier beschreven vormen van psalmodiëren in onze moedertaal eigen te maken.

besluit

Psalmodie recto tono dient altijd de basis te zijn van elke vorm van het lezen en zingen van psalmen, in welke taal ook. Hoe sterker het innerlijke contact met de 'onversierde pilaar' van *psalmodie recto tono*, des te sterker de gebedskracht van het 'geschilderd beeldhouwwerk' van een uitgecomponoord *gezing*.

Een psalm zingen is een gebedshouding. ■

BRONNEN:

F. J. Th. J. VAN AGT, *Milleniumherdenking Arnhem* (Nijmegen 1988).

J. VON GARDNER, *Sytem und Wesen des russischen Kirchengesanges* (Wiesbaden 1976).

V. MOROSAN, *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia* (Madison 1994).

Велики Сборник 'Veliki Sbornik' 1 Svato-Troickij Monastir (Holy Trinity Monastery) (Jordanville, New York 1951).

Церковно-певчецкій сборникъ, *Cerkovno-pevčeskij Sbornik* deel 1 [herdruk van St.-Petersburg 1908] (Jordanville 1971).

Cerkovno-pevčeskij Sbornik deel 5, [herdruk van St.-Petersburg 1908] (Jordanville 1971).

GEZANGEN TUSSEN OOST EN WEST

confractoria en transitoria in de ambrosiaanse liturgie

Jeroen Boogaarts *

Tijdens de communie in de mis volgens de Ambrosiaanse ritus zijn er twee propriumgezangen: het *confractorium* en *transitorium*. Het *confractorium* wordt gezongen bij het breken van het brood, het *transitorium* bij het communiceren. Deze twee gezangen hebben op weg naar hun uiteindelijke vorm een uitgebreide ontwikkeling doorgemaakt. De diversiteit van deze gezangen is hier wellicht een afspiegeling van. Enerzijds zien wij aanwijzingen over de ontwikkeling en herkomst in de plaats en functie van de gezangen in de liturgie. Anderzijds geven de gezangen zelf, dat wil zeggen: de muziek, de teksten en de ordening van de gebruikte teksten, een aanwijzing. Dit levert al met al een aardig beeld van de gezangen en hun mogelijke ontstaan. Wel moeten we het vaak van 'circumstantial evidence' hebben, omdat harde feiten helaas ontbreken.¹

de ritus

De milanese liturgie heeft ondanks alle uniformeringspogingen van het 'Heilige Romeinse Rijk' zijn eigenheid weten te handhaven. Andere liturgieën, waaronder het beneventaans en mozarabisch, zijn deels bewaard gebleven. Van geen van deze liturgieën is het gehele melodiecorpus overgeleverd.

De canon van de milanese mis komt in grote lijnen overeen met de romeinse. Maar aansluitend aan de canon begint de communieritus met het breken van het brood. Het breken van het brood, ofwel de *fractio*, komt in de ambrosiaanse liturgie vóór het pater noster. De *fractio* wordt begeleid door een antifoon, het *confractorium*. Ook in de gallicaanse en mozarabische liturgie gaat het broodbreken vooraf aan het pater noster. Deze liturgieën hebben ook een antifoon bij de *fractio*. Is de plaats van de *fractio* en het gezang oorspronkelijk? Het antwoord op deze vraag hangt samen met de ordo van St. Gregorius en de plaats van het pater noster hierin. Heeft de heilige paus het gebed in de mis geïntroduceerd of heeft hij het slechts voor de *fractio* geplaatst om het te verbinden met de canon? Het laatste lijkt het meest waarschijnlijk. Milaan heeft dan de oorspronkelijke volgorde gehandhaafd en het *confractorium* is daarmee een apart gezang los van het *transitorium*. Indien de mis namelijk oorspronkelijk geen pater noster had, waarom zouden er dan twee gezangen zijn voor de ceremoniën van de *fractio* en communie die met elkaar verbonden waren?²

Waar het gezang zijn oorsprong vindt is niet duidelijk. Het zou in de 7e eeuw onder oosterse invloeden ontstaan kunnen zijn.³ Ook duiden parallellen in zangboeken van Noord-Italië op een pre-gregoriaanse oorsprong.⁴

Naast het broodbreken wordt in de milanese ritus ook een stukje van de hostie in de wijn gedoopt, de zogenaamde *intinctio*, of *commixtio*. (Dit gebruik, dat pas in de 12e-14e

* Jeroen Boogaarts is student muzikwetenschap aan de universiteit Utrecht; de *confractoria* en *transitoria* vormen het onderwerp van zijn scriptie.

eeuw is ingevoerd, komt ook in oosterse liturgieën voor.) De fractio en de commixtio hebben een dubbele functie: ten eerste het bevestigen van de eenheid van Christus onder de twee gedaanten (brood en wijn), ten tweede als begin van de voorbereidingen van de communie voor de gelovigen. De formule die hiervoor vanaf ongeveer de 13e eeuw gebruikt werd is:

- ‘Corpus tuum frangitur, Christe, calix benedicitur, sanguis tuus sit nobis semper ad vitam et ad salvandas animas, Deus noster.’
- Uw lichaam wordt gebroken, Christus, de beker gezegend, moge Uw bloed tot leven en redding der zielen zijn, onze God.

Wanneer het stukje hostie in de wijn wordt gedoopt:

- ‘Commixtio consecrati Corporis et Sanguinis Domini nostri Iesu Christi, nobis edentibus et sumentibus proficiat ad vitam et gaudium sempiternum.’⁵
- De vermenging van het gewijde lichaam en bloed van onze Heer Jezus Christus moge ons die het eten en drinken leiden tot eeuwig leven en vreugde.

De eerste formule is ontleend aan het transitorium (!) van de 2e en 14e zondag na Pinksteren.

Het confractorium vervult dus dezelfde functie als het agnus dei in de romeinse mis. Het ambrosiaans kent overigens wel het agnus dei, namelijk als transitorium in de Missa pro defunctis.⁶

De opkomst en het gebruik van het transitorium is ook nog niet geheel opgehelderd. Werd, toen het zingen van een psalm met antifoon tijdens de communie in onbruik

TRANS.

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'TRANS.' and begins with a large initial 'A'. The lyrics are written below the staves. The music is written in square neumes on a four-line staff. The lyrics are: 'Ccé-di-te, et é-di-te, * halle- lú-jah: Corpus Chri- sti súmi-te, hal- le- lú- jah : gustá- te, et vi- dé- te, halle- lú-jah, quam su- á-vis est Dómi-nus, hal- le- lú- jah.'

A Ccé-di-te, et é-di-te, * halle- lú-jah: Corpus Chri- sti súmi-te, hal- le- lú- jah : gustá- te, et vi- dé- te, halle- lú-jah, quam su- á-vis est Dómi-nus, hal- le- lú- jah.

Muziekvoorbeeld 1, Transitorium *Accedite et edite*, Antiphonale Missarum p. 215.

raakte, het gebed dat aanvankelijk voor de priester was veranderd tot antifoon? Wie zong het en bij welke handeling? Werd het door een cantor of een koor gezongen terwijl de priester communiceerde? Misschien werd het door alle gelovigen gezongen tijdens of na de communie, als vorm van dank? Tot slot is ook de mogelijkheid geopend dat het gezang door een koor gezongen zou zijn bij het terugbrengen van het Heilig Sacrament naar de sacristie. (Deze laatste mogelijkheid heeft ook een parallel in de byzantijnse ritus.) Een gezang dat volgens de Heilige Ambrosius in ieder geval gezongen is, is het transitorium *Accedite et edite* (Muziekvoorbeeld 1). In de tijd van de Heilige Ambrosius moet dit gezang waarschijnlijk nog als onderdeel van het ordinarium beschouwd worden: ook andere westerse liturgieën, waar onder het mozarabisch, maken in een vroeg stadium gebruik van deze tekst. De Griekse parallel heeft in de byzantijnse liturgie nog een centrale plaats.⁷ Het transitorium *Accedite* wordt in de ambrosiaanse ritus op de maandag na Pasen gezongen.

de muziek

Het ambrosiaans heeft een rijk aantal propriumgezangen. Dit zijn achtereenvolgens: ingressa, psalmellus, hallelujah (in de vastentijd vervangen door cantus), ante-evangelium (alleen met Kerstmis, Epiphanie en Pasen), post-evangelium, offertorium, confractorium en transitorium.⁸ Het confractorium en transitorium zijn antifonale gezangen evenals ingressa, ante- en post-evangelium.

Als uitgangspunt voor een beschouwing van deze gezangen wordt gekozen voor de vroegst beschikbare op lijnen genoteerde overlevering.⁹ Deze zogenaamde diastematische notering is in vergelijking met de notatie van het gregoriaans van een late tijd: de vroegste milanese handschriften dateren uit de 12e eeuw. Hoe dat komt is niet duidelijk. Zijn er handschriften van eerdere datum verloren gegaan of ontbreken zij eenvoudig? Dat laatste zou verklaard kunnen worden door een hechte orale traditie. Een dergelijke traditie heeft pas in een betrekkelijk laat stadium behoefte aan een precieze notering. De

CO. I
RBCKS
E
C-ce virgo concipi-et, et pá-ri-et
fí-li-um: et vo-cá-bi-tur no-men e-ius
Em-má-nu-el.

Is. 7, 14

Muziekvoorbeeld 2a, de Communio *Ecce virgo*, gregoriaans, Graduale Triplex p. 37.

handschriften geven een stadium weer waarin het liturgisch jaar nog niet volledig uitgekristalliseerd is. Zo ontbreekt een aantal misformulieren die van latere datum zijn. Kerstmis heeft bijvoorbeeld maar één mis: de dagmis, en de Paaskring is voltooid met Pinksteren, Drievuldigheidszondag ontbreekt.

In het vervolg van dit betoog komen alleen gezangen van het Proprium de Tempore aan bod. De gezangen van het Proprium de Sanctis worden niet behandeld. Dit omdat de gezangen van het Proprium de Tempore als oudste gelden.

In het totaal zijn er 40 verschillende confractoria. Er zijn 32 confractoria voor de periode vanaf de eerste zondag van de Advent tot en met Pinksteren. Voor de zondagen na Pinksteren zijn er 8 verschillende gezangen. Deze 8 gezangen maken deel uit van het zogenaamde *Commune Dominicale*. De gezangen uit het Commune worden in rotatie gebruikt voor alle zondagen na Pinksteren. Bovendien worden 6 confractoria van het Commune vanaf de 2e zondag na Epiphanie tot en met Dominica in Sexagesima in willekeurige volgorde gebruikt. Ook de 4e en 5e zondag na Pasen lenen het confractorium van het Commune. Waarom ook die zondagen het gezang ontlenden aan het Commune is niet duidelijk. Verderop komt dit nog aan de orde.

Er zijn 47 verschillende transitoria. Naast 35 gezangen voor de periode van de Advent tot en met Pinksteren behoren een 12-tal tot het Commune. Hiervan worden er 4 gebruikt voor de 2e tot en met de 5e zondag na Pasen. Voor het feest van Hemelvaart wordt het transitorium voor de woensdag na Pasen (Feria IV in Albis) gebruikt.

Het valt op dat er muzikale parallellen tussen enkele van deze gezangen en het gregoriaans zijn. Zo hebben 22 van de 40 confractoria een gregoriaanse pendant. Er zijn parallellen met verschillende gezangtypen uit het gregoriaans. Zo hebben 2 confractoria een parallel met een introïtus, 1 met een offertorium, 18 (waarvan alle 8 van het Commune) met een communio en 1 met een responsorium. Een parallel met de introïtus is niet geheel verwonderlijk, omdat ook de introïtus een antifonaal gezang is.

Bij de transitoria hebben slechts 10 van de 47 gezangen een gregoriaanse parallel: 1 met een offertorium, 5 (waarvan 1 uit het Commune) met een communio, 4 met een

CONFRAC.

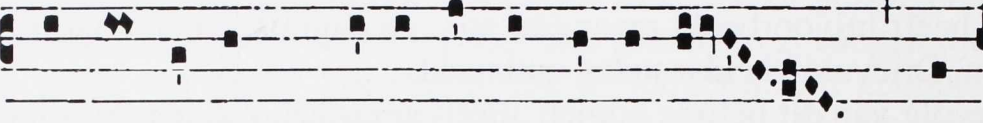
E

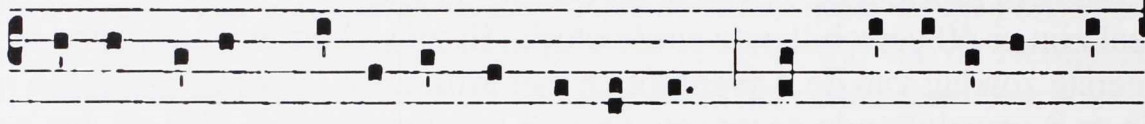
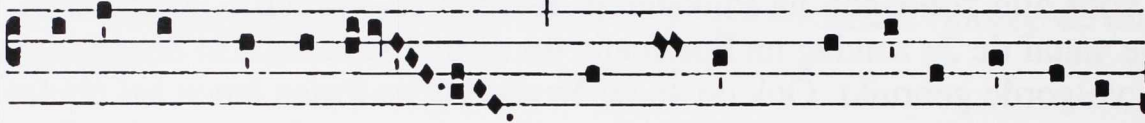
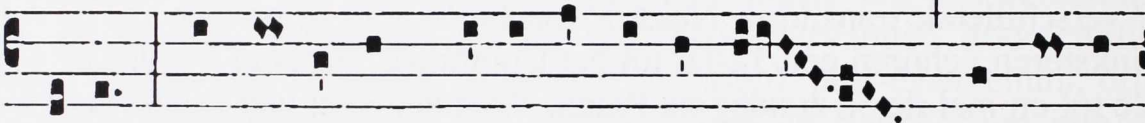
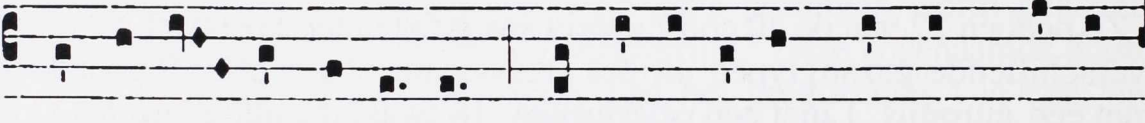
C-ce Vir-go * in ú-te-ro concí-pi-et, et pá-

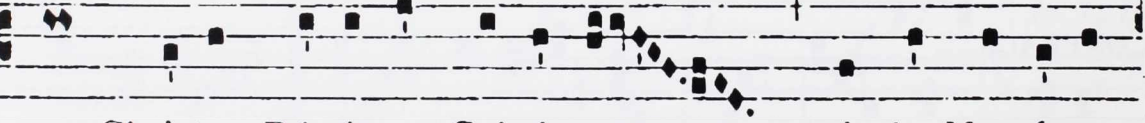
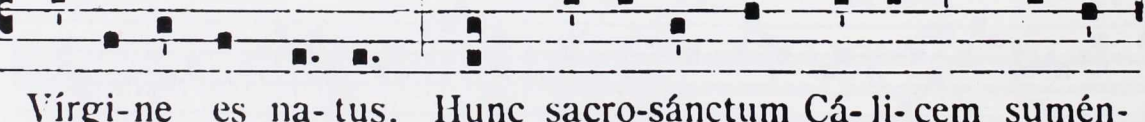
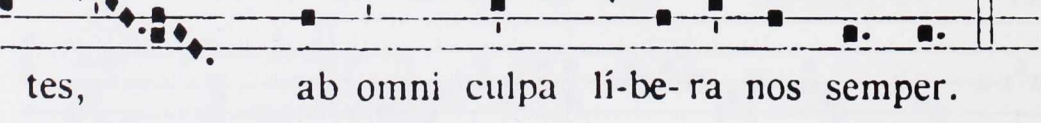
ri-et fí-li-um : et vo-cá-bi-tur no-

men e-jus Emmá-nu-el.

Muziekvoorbeeld 2b, het confractorium *Ecce Virgo*, Antiphonale Missarum p. 18-19.

TRANS. 

T E laudámus, * Dómi-ne omní-po-tens, qui

 se-des super Ché-ru-bim, et Sé-raphim. Quem be-ne-dí-cunt An-

 ge-li, Archánge-li : et laudant Prophé-tae, et Apó-

 sto-li. Te laudámus, Dómi-ne, o-rándo, qui ve-ní-

 sti peccá- ta solvéndo. Te depre-cámur magnum Re-dem-

 ptó-rem, quem Pa-ter mi-sit ó-vi- um pastó- rem. Tu

 es Christus Dómi-nus Salvá-tor, qui de Ma-rí-a

 Vírgi-ne es na-tus. Hunc sacro-sánctum Cá-li-cem sumén-

 tes, ab omni culpa lí-be-ra nos semper.

Muziekvoorbeeld 3, het transitorium *Te laudamus*, Antiphonale Missarum p. 81 - 82.

antifoon en 1 met een responsorium.

Men kan zich afvragen of deze parallellen op bepaalde plaatsen in het liturgisch jaar voorkomen. Voor de transitoria is dit niet het geval. De confractoria echter van de Advent hebben alle op één na een parallel! De uitzondering is het confractorium van de 6e zondag van de Advent (de ambrosiaanse liturgie heeft 6 Adventszondagen).

Een mooi voorbeeld van een parallel is het confractorium voor de 5e zondag van de Advent: *Ecce virgo*. In de romeinse liturgie is dit de *communio* voor de 4e zondag van de Advent. (Muziekvoorbeeld 2). Wanneer we deze twee gezangen met elkaar vergelijken komt een aantal aspecten naar voren. Om te beginnen is er een klein tekstverschil, namelijk het ambrosiaans heeft de tussenvoeging ‘in utero’. Karakteristiek voor het ambrosiaans in vergelijking met het gregoriaans zijn de omspelingen, versieringen en opvulling van grote sprongen door secundeschreden. De versieringen op *Emmanuel* en de opvulling van de sprongen op *pariet* zijn hier voorbeelden van. In het algemeen kan over de confractoria en transitoria samen voorts een aantal dingen gezegd worden. Het zijn in hoofdzaak korte, syllabische gezangen, vergelijkbaar met officiële antifonen. Melodisch gezien is naast de reeds genoemde eigenschappen (secundeschreden en versieringen) het gebruik van de overmatige kwart vermeldenswaard.

Het voorkomen van gregoriaanse parallellen roept vragen op. Betekent dit, dat voor deze gezangen het ambrosiaans aan het gregoriaans ontleend is, of andersom, of gaan beiden terug op een gemeenschappelijke bron? Helaas moet deze vraag onbeantwoord blijven. Vermoedelijk heeft er, voordat er een uitgekristalliseerd repertoire ontstond, een wederzijdse beïnvloeding plaatsgevonden, die geleid kan hebben tot deze parallellen. Wanneer een parallel bestaat hebben we misschien te maken hebben met een relatief ouder gezang. Voorts is er een aantal confractoria en transitoria dat aan Griekse invloeden is blootgesteld of zelfs in oorsprong Grieks of Byzantijns is geweest. Dit is historisch gezien goed mogelijk. Milaan had nauwe banden met Ravenna, en Ravenna weer op haar beurt met Byzantium. Tot deze groep gezangen hoort waarschijnlijk het bovengenoemde transitorium *Accedite et edite*, het transitorium *Hodie caelesti* voor de viering van Epiphanie, het transitorium *Te laudamus* voor de ordo van de 4e zondag na Epiphanie (Muziekvoorbeeld 3), en het transitorium *Gaude et laetare* voor de ordo van Kerstmis.¹⁰

de teksten

De confractoria maken hoofdzakelijk gebruik van psalmteksten en teksten uit het Nieuwe Testament. De transitoria zijn voornamelijk op teksten uit het Nieuwe Testament, maar voor een opvallend groot deel ook op na-testamentaire teksten (zie Tabel 1).

Tabel 1, Herkomst van de teksten van confractoria en transitoria.

	Psalmen	overig OT	NT	Niet- Bijbels	Totaal
confractoria	12	9	18	1	40
transitoria	1	3	19	24	47

Dit doet sterk vermoeden dat de transitoria van latere datum zijn, omdat gezangen die hun teksten ontlenen aan het Psalter als ouder beschouwd worden dan gezangen op een niet-testamentaire tekst.¹¹ Verder valt nog op dat bij de teksten van het Nieuwe Testament het evangelie volgens Johannes de voorkeur heeft. Elf confractoria en negen transitoria zijn geïnspireerd op Johannes.

de ordening

Zoals gezegd is er voor de tijd na Pinksteren een *Commune Dominicale*, waaruit enkele feesten tussen de Advent en Pinksteren lenen. Wanneer gezangen uit het Commune geleend worden geven de handschriften niet het volledige gezang maar slechts een verwijzing. Beschouwt men de teksten van de confractoria uit het Commune dan ziet men dat uitsluitend psalmteksten gebruik worden. Bijzonder is ook dat deze teksten naar oplopend psalmnummer geordend zijn, te weten psalm 1, 3, 7, 8, 9, 30, 42, 75. De vraag rijst nu, is het Commune ontleend aan die feesten uit het Proprium de Tempore, of andersom?

Voor de eerste stelling pleit dat deze feesten als ouder gelden dan de zondagen na Pinksteren. Voor de tweede hypothese valt mogelijk te zeggen dat, terwijl het corpus als geheel van verschillende tekstbronnen gebruik maakt, de gezangen van het Commune slechts op psalmteksten staan, daarbij oplopend qua psalmnummer. Het is natuurlijk niet uitgesloten dat deze gezangen aan de feesten ontleend zijn en daarna op volgorde gezet zijn. Zouden logischerwijs deze gezangen dan niet gevonden worden op hun plaats in het proprium binnen de tijd van Advent tot Pinksteren en in het Commune genoemd worden met een verwijzing naar die plaats? Het blijft dan een vraag waarom twee confractoria uit het Commune geen plek in de periode Advent-Pinksteren hebben. In ieder geval is er sprake van een bewuste ordening.

Een tweede argument voor een bewuste ordening wordt geleverd door de teksten van de confractoria en transitoria vanaf de tweede tot en met de vijfde zondag van de Veertigdagentijd. Al deze gezangen maken gebruik van het evangelie volgens Johannes, oplopend qua hoofdstuk, waarbij het confractorium en het transitorium van de betreffende zondag gebruik maken van hetzelfde hoofdstuk uit Johannes (zie tabel 2).

Het ambrosiaans is geen uitzondering wat betreft een dergelijke rangschikking. Ook de communio-cyclus van het gregoriaans laat een verregaande ordening zien: daar zijn de communiones van de vasten genomen uit psalmen in oplopende volgorde.¹²

besluit

Uitgaande van ‘circumstantial evidence’ kunnen we een aantal vermoedens uiten. De

Tabel 2, Incipit en herkomst van de teksten voor de zondagen van de vastentijd.

Dom in Quadragesima		incipit	herkomst
Dom. I	confractorium	Dicet Domino	Ps. 90
Dom. I	transitorium	Qui cognoscis	?
Dom. II	confractorium	Si scires	Io. 4
Dom. II	transitorium	Dicit Dominus	Io. 4
Dom. III	confractorium	Abraham pater	Io. 8
Dom. III	transitorium	Si manseritis	Io. 8
Dom. IV	confractorium	Ille homo	Io. 9
Dom. IV	transitorium	Lutum fecit	Io. 9
Dom. V	confractorium	Domine si fuisses	Io. 11
Dom. V	transitorium	Martha surget	Io. 11
Dom. Palmarum	confractorium	Sitientes	Isa. 55
Dom. Palmarum	transitorium	Mittens haec	Mt. 26

ambrosiaanse communieritus geeft géén duidelijke verwijzing naar de herkomst van de confractoria en transitoria. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat enkele gezangen Byzantijnse wortels hebben. Tekstueel gezien lijkt het confractorium het oudste gezang. Ook het feit dat overwegend confractoria parallellen hebben met gregoriaanse communiones zou kunnen wijzen op gezangen van oudere herkomst.

Hoe het ook zij, voor tenminste een deel van het corpus, met name de opeenvolging van teksten uit hoofdstukken van het Evangelie van de H. Johannes in de gezangen van de vastentijd, evenals voor de oplopende nummering van de psalmteksten in de confractoria uit de tijd na Pinksteren, blijkt, dat er gebruik gemaakt is van een bewuste ordening. ■

BRONNEN:

Graduale Triplex (Solesmis, 1979).

Antiphonale Missarum juxta ritum sanctae ecclesiae Mediolanensis (Roma, 1935).

Paléographie Musicale deel V en VI (Solesmes, 1896) (GB-Lbm[bl], cod. Add. 34209).

LITERATUUR:

BRINKHOFF e.a. (red.), *Liturgisch Woordenboek* (Roermond, 1965-68).

P. CAGIN, *Te Deum ou Illatio? L'Euchologie Latine* (Solesmes, 1906).

E. CATTANEO, 'I canti della frazion e comunione nella liturgia Ambrosiana' in: *Miscellanea Liturgica in honorem L. Cuniberti Mohlberg* (1949) II.

A. KING, *Liturgies of the Primatial sees* (London, 1957).

J. MCKINNON, 'Communio' in: *MGG*, dl 2 (Kassel, 1995).

J. MCKINNON, 'The Eight-Century Frankish-Roman Communion Cycle' in: *JAMS* 45 (1992), p.179-227.

H. WAGENAAR-NOLTHENIUS, *Oud als de weg naar Rome?* Mededelingen der Koninklijke Nederlands Akademie van Wetenschappen, afd Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 37 No.1 (Amsterdam, 1973).

NOTEN:

1. Zie ook: WAGENAAR-NOLTHENIUS p. 4.
2. KING p. 441.
3. CATTANEO p. 147-174.
4. CAGIN 1906, p. 215-230.
5. CATTANEO p. 147.
6. In de Ambrosiaanse Missa pro defunctis volgt het agnus dei meteen op het embolisme. Het wordt dus gezongen tussen het confractorium en transitorium in en vormt zo een tweede confractorium maar heet toch transitorium. De derde *Agnus* wijkt iets van de Romeinse af, namelijk; *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam, et locum indulgentiae cum sanctis tuis in gloria.*
7. Dit is: Γεῦδαδε χαί ἴδετε, zie: MCKINNON (1995) p. 962.
8. Zie voor een uitleg van de gezangen in de Ambrosiaanse liturgie: H. RIJKERS, 'Ambrosius, Milaan en de Ambrosiaanse Liturgie', dit Tijdschrift, 1998-2, p. 69.
9. Dit zijn voor het Pars Hiemalis de handschriften GB-Lbm[bl], cod. Add. 34209; I-Mcap, F. 2. 2. ; Vimercate, San Stefano, manoscritto B. Voor het Pars Aestiva zijn dat Bedero di Val Travaglia, San Vittore, manoscritto B; I-Ma,M. 99. supp.; Vimercate, San Stefano, manoscritto D.
10. CAGIN; *Paléographie Musicale* V p. 17-24.
11. CATTANEO p. 150.
12. MCKINNON (1992) p. 179-227.



Afbeelding 1, Johannes Ockeghem en zijn zangers. (Parijs, BN, Ms. f. fr. 1537, fo. 58v.)
Alle zangers zingen van een centraal opgesteld koorboek.

Dit artikel gaat over de relatie tussen de Renaissance-polyfonie en het gregoriaans. De belangrijkste vraag is: hoe heeft het gregoriaans deze polyfonie beïnvloed? Het artikel gaat dus niet over de uitvoering van het gregoriaans in de Renaissance. De geschiedenis van de Renaissance en de polyfonie komen slechts zo ver aan bod als nodig is voor het algemene beeld van het onderwerp.

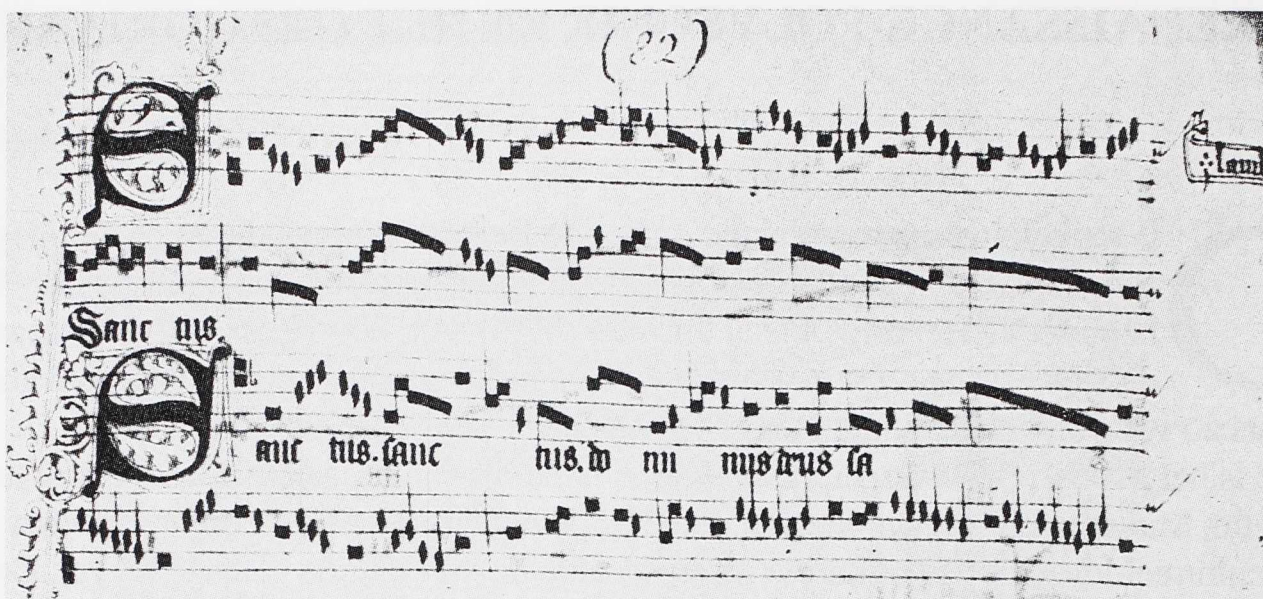
Italië is het geboorteland van de Renaissance. Vele Noord-Italiaanse steden zoals Genua, Venetië, Mantua en Florence kenden vanaf 1300 een grote welvaart en een ronduit briljant cultureel leven. In dit culturele leven speelde de muziek een belangrijke rol. Overal klonk muziek: op de stadspaleizen, van de stadsmuren, in de stadspaleizen en in de vele kerken en kathedralen. De Kerk was immers een alomtegenwoordige factor in het culturele leven.

Het wonderlijke is nu dat vanaf 1400 een hele generatie 'Nederlandse' componisten naar Noord-Italië afreisde. Zij bezetten hier - en ook elders in Europa - werkelijk alle belangrijke muzikale posten. Deze buitenlanders of 'oltremontani' behoorden tot 'de Nederlandse School'. Het bijvoeglijk naamwoord 'Nederlandse' is echter voor het huidige Nederland een te geflatteerde term. Het gebied bestond uit Noord-Frankrijk, België en Nederland. Veel 'Nederlandse' componisten spraken dus Frans.

De Nederlanders hadden vooral een reputatie op het gebied van de polyfonie, het kunstig laten samenklinken van twee of meer vocale melodieën. Zij voerden de ontwikkeling van de polyfonie tot duizelingwekkende hoogtes. Pas rond 1500 beginnen Italiaanse componisten met de Nederlanders te wedijveren en verdwijnen de 'oltremontani' langzaam maar zeker naar de muzikale achtergrond.

Zoals gezegd, Italië was het belangrijkste land van de Renaissance. Duitsland was tijdens de Renaissance slechts een culturele laagvlakte en Frankrijk bracht - gedompeld in de 100-jarige oorlog (1363-1453) - zeker tot 1500 geen belangrijke componisten voort. De enige concurrent van Italië op het gebied van de cultuur was het hertogdom Bourgondië. Dit hertogdom had ook lange tijd Vlaanderen en Holland in haar bezit maar verdween in 1477 van de landkaart.

Voordat de Nederlandse componisten van zich deden spreken, waren vooral Engelse componisten invloedrijk op het Europese vasteland. De muziek van deze componisten werd met name geroemd vanwege haar 'contenance angloise', Engelse welluidendheid. In tegenstelling tot de grillige muziek van de 14e eeuw was de Engelse muziek inderdaad opvallend welluidend. Engelse componisten schreven fraaie boogmelodieën en volle akkoorden. Bovendien waren ze zeer spaarzaam in het gebruik van dissonanten. Veel Engelse composities uit deze periode zijn overgeleverd in een beroemd manuscript: 'The Old-Hall Manuscript'.¹ Dit manuscript bevat ongeveer 150 composities uit de periode van 1370 tot 1420.² De belangrijkste Engelse componisten uit de vroege Renaissance zijn Leonel Power (1370/85-1445) en John Dunstable (c. 1390-1453).



Afbeelding 2, een voorbeeld van tweestemmige notatie in het Old Hall manuscript

De muziek van de Nederlandse School is een synthese tussen de Engelse welluidendheid, de Franse polyfonie en de Italiaanse tekstvoordracht. De belangrijkste 'Nederlanders' waren: Guillaume Dufay (1400-1477), Gilles Binchois (1400-1460), Antoine Busnois (1430-1492), Johannes Ockeghem (1420-1497), Josquin Desprez (1460-1521) en Heinrich Isaac (1450-1517). Bijna al deze componisten komen uit de noordelijke Nederlanden, toen onderdeel van Bourgondië. Dit gebied was een rijk, verstedelijkt gebied met vele kathedralen en kapittelkerken. De Nederlanden waren vooral rijk geworden door de productie van linnen en wandtapijten. Ook de schilderkunst en de muziek stonden op een hoog niveau. In Luik, Kamerijk, Antwerpen, Brugge en Den Bosch waren naamhebbende kathedrale koorscholen. Daarnaast was in bijna alle kathedralen een goed koor aanwezig.³ De koren bestonden vaak uit jongens van een koorschool. De besten van hen gingen reeds als koorknaap naar Italië, anderen vertrokken op latere leeftijd om als zanger-componist carrière te maken.

Een fraai voorbeeld van een dergelijke loopbaan is het leven van Guillaume Dufay. Zijn geboorteplaats is onbekend, maar in 1409 komen we hem als koorknaap tegen in de kathedraal van Kamerijk. In 1420 is Dufay zanger bij de familie Malatesta in Italië (Peraso en Rimini). Acht jaar later is hij zanger in de pauselijke kapel te Rome. Paus Eugenius moest Rome ontvluchten en vestigde zich aanvankelijk in Florence, later Bologna. Twee composities van Dufay uit deze periode tonen een duidelijke relatie met Florence. In 1440 was Dufay weer kanunnik in zijn oude stad Kamerijk en van 1452 tot 1458 was de componist werkzaam aan het hof van de hertog van Savoy. Dufay stierf in Kamerijk.

mis en officie

Wie rond 1450 in de O.L. Vrouwe-kathedraal van Antwerpen een mis bijwoont, merkt dat op veel momenten meerstemmige composities uitgevoerd worden. We horen bijvoorbeeld een meerstemmig ordinarium en ook het plechtige 'Te Deum' na afloop is meerstemmig. Dit betekent vanzelfsprekend niet dat rond 1450 het gregoriaans niet meer

gezongen wordt. Wel blijkt dat de meerstemmigheid veel meer aanzien heeft dan het 'gewone' gregoriaans. Bij plechtige gelegenheden moet een aantal gezangen immers wijken voor meerstemmige composities. De aandacht van componisten is gericht op de polyfonie en niet op het gregoriaans.

Dit geldt tevens voor het officie. Op plechtige feesten worden altijd een aantal onderdelen (antifonen, hymnes, de cantica) vervangen door meerstemmige composities. Voor die onderdelen van het officie waar ook regelmatig leken bij aanwezig waren, zoals de vespers en de completen, zijn de meeste meerstemmige composities overgeleverd. Er zijn bijvoorbeeld opvallend veel Magnificat-zettingen (vespers). Dit aantal wordt echter nog ruimschoots overtroffen door de meerstemmige Maria-antifonen *Salve, Regina caelorum, Regina caeli*, enzovoort. Dit hangt ongetwijfeld samen met de sterke Mariaverering in deze periode. Ook van het benedicamus domino, het besluit van de officiediensten, zijn vele meerstemmige zettingen overgeleverd.

Daarnaast zijn vele meerstemmige composities overgeleverd die in een para-liturgische context, zoals processies, hebben geklonken. Soms ook werden geestelijke composities buiten de liturgie uitgevoerd, zoals de vele staatsmotetten. Incidenteel functioneerde de geestelijke muziek in de huiselijke sfeer, bijvoorbeeld toen de Maria-antifoon *Regina caeli* van Guillaume Dufay werd gezongen aan het sterfbed van de componist.

gregoriaans

In de beginfase van de meerstemmigheid (± 900) was de band met het gregoriaans evident. De eerste 'organa' waren slechts 'aangekleed gregoriaans': een bestaand gezang voorzien van een extra stem. In de vroege Renaissance was de band tussen de meerstemmigheid en het gregoriaans even hecht, zij het dat driestemmigheid de norm was. Veel meerstemmige composities uit de Renaissance nemen een gregoriaans gezang als uitgangspunt. Een fraai voorbeeld is de driestemmige antifoon *Beata progenies* van de Engelse componist Leonel Power (afbeelding 3).

Power voorzag in deze compositie een gregoriaanse melodie van twee extra stemmen.



Afbeelding 3, de antifoon *Beata progenies* van Leonel Power.



Afbeelding 4, *Regina caeli* van John Dunstable.

Hij bracht in de gregoriaanse melodie een strikt metrum aan en legde de melodie in de middenstem. De twee toegevoegde stemmen maken een geïmproviseerde indruk en lopen vaak in parallelle beweging met de oorspronkelijke gregoriaanse melodie. De parallelle sextaccorden die zo ontstaan worden aangeduid met de term 'faburdon'. Deze techniek waaide ook over naar het Europese vasteland en werd daar 'fauxbourdon' genoemd. Het was soms gebruikelijk om bij fauxbourdon-stukken alleen de twee buitenste stemmen te noteren. De middenstem kon aan de hand van de fauxbourdon-conventies immers zo gezongen worden. Bij *Beata progenies* ligt de gregoriaanse melodie in de middenstem, de Engelse componisten waren echter meer gewoon om de gregoriaanse melodie in de hoogste stem te leggen. Afbeelding 4 geeft de bovenstem (superius) van *Regina caeli* van John Dunstable, vergeleken met het gregoriaanse origineel. Duidelijk is dat Dunstable uitgaat van de gregoriaanse melodie, maar dat hij het gregoriaans naar believen versiert met extra noten en smaakvolle ritmes. Naarmate de cadens meer in zicht komt worden de versieringen intenser. Deze manier van parafrasen was een perfecte manier om 'oud' en 'nieuw' met elkaar te verbinden.

Engelse componisten waren ook betrokken bij de ontwikkeling van het zogenaamde 'isoritmische motet'. In het middeleeuwse wereldbeeld lag besloten dat God de wereld had geschapen met gebruikmaking van eenvoudige wiskundige verhoudingen. Deze eenvoudige verhoudingen waren terug te vinden in de muzikale intervallen: de verhouding 1:2 levert immers een octaaf op en 2:3 een kwint. In het isoritmisch motet proberen componisten de Schepper te eren door gebruik te maken van dezelfde wiskundige verhoudingen, met name in de behandeling van het ritme en de toonhoogte. Het uitgangspunt is bijna altijd een fragment van een gregoriaanse gezang. Dit fragment vormt een melodisch patroon dat gewoonlijk aangeduid wordt met de term 'color'. Naast dit melodisch patroon is er ook een ritmisch patroon, de 'talea'. Een complicatie hierbij is dat de melodische en de ritmische patronen meestal ongelijk van lengte zijn. Ze kunnen dus 'onafhankelijk' van elkaar opereren. Zowel de talea als de color worden, onafhankelijk van elkaar, een

aantal malen herhaald. Zo zou men een bepaalde stem als de aarde kunnen beschouwen waar de planeet toonhoogte en de planeet ritme elk in een eigen baan en met een eigen snelheid omheen cirkelen. Niet voor niets was de grote Engelse componist John Dunstable ook astroloog.

De onderstemmen werden door instrumenten uitgevoerd en zijn vaak zeer hecht gestructureerd. De bovenstemmen zijn vrijer gecomponeerd, van tekst voorzien en werden uitgevoerd door vocalisten. Het wonderbaarlijke is natuurlijk dat ondanks deze complexe structuren de Engelse muziek zeer fraai klinkt. De structuur lijkt nergens de zeggingskracht van de muziek te domineren. Wel is het opvallend dat bijvoorbeeld Leonel Power bij zijn latere composities meer en meer de neiging heeft uit te gaan van 'vrije melodieën'. De middeleeuwse structuren moesten wijken voor de 'melos' van de Renaissance. Ook *Quam pulchra es*, het beroemdste werk van John Dunstable, is een vrije compositie.

De Nederlandse componisten zetten nog enige tijd de isoritmische traditie van de Engelsen voort. Met name Guillaume Dufay heeft in het begin van zijn carrière nog enkele zeer fraaie isoritmische motetten gecomponeerd. Dufay's beroemdste isoritmische motet is *Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste*.⁴ Dufay componeerde dit stuk ter gelegenheid van de wijding van de Dom van Florence in 1436. Dit motet is gecomponeerd op een color van de introitus van kerkwijding, *Terribilis est locus iste*. Dufay gaat in zijn motet nog een stapje verder dan zijn Engelse voorgangers: de isoritmische onderstemmen wisselen vier maal van mensuurteken (maat aanduiding). Elke keer betekent dit een versnelling van de talea. De muziek krijgt zo een geweldige stuwkracht naar de afsluitende cadens.⁵ De versnellingen staan daarbij in een zeer specifieke verhouding tot elkaar: 6:4:2:3. Dit zijn ook de verhoudingen voor de bouw van de tempel van Salomo, zoals beschreven in het boek Koningen.

cantus firmus

De gregoriaanse melodie die als uitgangspunt dient voor een meerstemmige compositie wordt gewoonlijk aangeduid met 'cantus firmus', gehouden zang. De cantus firmus wordt ook wel 'cantus prius factus', eerder gemaakt gezang, genoemd. Meestal diende een gregoriaans gezang als cantus firmus. Naast de tekst fungeerde ook de cantus firmus zelf als structuurbepalend element: de cantus firmus was het architectonische fundament van de compositie. De cantus-firmustechniek is in de 16e eeuw zeer veel toegepast en kwam in twee vormen voor.

De eerste vorm heet in de engeltalige literatuur 'cantus firmus elaboration': de gregoriaanse melodie wordt aangevuld met nieuwe noten en ritmes en ligt gewoonlijk in de bovenstem. Bij deze variant probeert de componist zo veel mogelijk de structuur (zinsbouw) van het gregoriaanse gezang te eerbiedigen. Door de vele versieringen kan het oorspronkelijke gezang bijna onherkenbaar zijn. Deze techniek zijn we reeds tegengekomen in de Maria-antifoon *Regina caeli* van John Dunstable.

De techniek om de gregoriaanse melodieën aan te kleden met effectvolle ritmes en extra noten was geen exclusief kenmerk van de Renaissance. Zelfs bij de vroegere organa beschouwde men de oorspronkelijke gregoriaanse gezangen niet als heilige, onaantastbare melodieën. Perotinus (ca 1200) voelde zich bijvoorbeeld vrij om gezangen naar believen

te bewerken, toonhoogten om te draaien, passages te herhalen en dergelijke.

De tweede vorm heet 'structural cantus firmus'; de gregoriaanse melodie wordt uitgerekt in lange notenwaarden en ligt dan gewoonlijk in de tenor. Het oorspronkelijke gezang is vaak nog wel te herkennen maar meestal is van de melodie niet meer over dan een kaal skelet; de frasering wordt zelden geëerbiedigd en van het oorspronkelijke ritme van het gezang bleef al helemaal niets over. Voor de componist waren slechts de toonhoogten van belang. Vaak werd in een compositie de cantus firmus een aantal malen herhaald, soms op een zeer ingewikkelde wijze: in de omkering, de kreeft, met verdubbeling van de notenwaarden enzovoort.

The image shows a page from a musical score for 'Gloria in excelsis Deo' by Johann Sebastian Bach. The score is for a four-part vocal ensemble (D, C, T, B) and piano accompaniment. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are 'Re-gi-na cae-li'. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the Soprano (D) and Alto (C) parts having lyrics under their notes.

10

li lae- ta- re,

na cae- li lae- ta- re, lae- ta-

na cae- li lae-

lae- ta- re, lae- ta- re, lae- ta- re,

Afbeelding 5, *Regina caeli* van Pierre de la Rue.

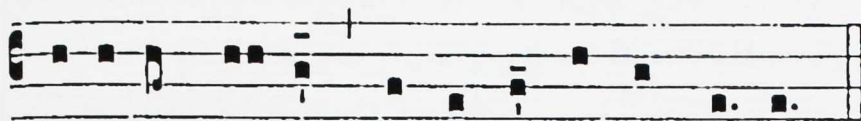
Een duidelijk voorbeeld is de Maria-antifoon *Regina caeli* van Pierre de la Rue. De cantus firmus ligt in lange notenwaarden in de tenor. De andere stemmen zijn hier kunstig omheen gedrapeerd (afbeelding 5).

Een tweede voorbeeld is het Kyrie van een mis van Palestrina (afbeelding 6). Bij dit kyrie ligt de cantus firmus in lange noten in de ‘cantus’, de sopraan. Het bijzondere van deze Mis is echter dat de cantus firmus in alle vijf de misdelen voorkomt. Palestrina gebruikte de cantus firmus om tussen alle misdelen een hechte muzikale eenheid te bewerkstelligen.

Palestrina schreef deze Mis rond 1565. De eerste complete zettingen van het ordinarium ontstonden echter reeds 150 jaar eerder. De Engelse componisten uit de vroege



CCE sacérdos magnus, *qui in di-ébus su- is



plácu- it De- o, et invéntus est iu- stus.

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ec - ce sa - cér - dos ma -
Ky - ri - e - lé - i -

Ky - ri - e - lé -

Ky - ri -

gnus,
son.

qui
Ky -

in di - é -
ri - e -

- i - son. Ky - ri - e - lé -

- i - son, e - lé - - i - son. Ky - ri - e - lé -

e - lé - - i - son.

Afbeelding 6, de antifoon *Ecce sacerdos* en het kyrie uit de Missa *Ecce Sacerdos magnus* van Palestrina.

Renaissance proberen voor het eerst een muzikale relatie te leggen tussen twee misdelen (gloria / credo en sanctus / agnus dei).⁶ Dit deden zij door middel van een gemeenschappelijke cantus firmus. Ook komen reeds complete miscycli voor, zoals de Missa *Alma Redemptoris Mater* van Leonel Power en de incompleet overgeleverde Missa *Da gaudiorum premia* van John Dunstable. Bij de Engelse componisten vertonen deze miscycli veel invloeden van het isoritmische motet.

Op het continent volgden componisten het Engelse model na in o.a. de zogenaamde 'caput'-missen. Deze missen ontleenden hun cantus firmus aan het melisme op het woord *caput*, hoofd, in de antifoon *Venit ad Petrum* voor Witte Donderdag, afbeelding 7.



Afbeelding 7, transcriptie van het *Caput*-melisma, zie New Grove deel 3 blz 763.

De tekst van de antifoon is: 'Heer, was dan niet alleen mijn handen, maar ook mijn voeten en mijn *hoofd*'. Deze antifoon is een onderdeel van de liturgie van het Engelse aartsbisdom Salisbury. Toch zijn er drie beroemde 'caput-missen' overgeleverd van continentale componisten: Guillaume Dufay (toeschrijving omstreden), Johannes Ockeghem en Jakob Obrecht. Over de vraag waarom uitsluitend het slotmelisme op *caput* als cantus firmus is genomen, lopen de meningen uiteen. Mogelijkerwijs verwijst 'hoofd' naar de paus van Rome, hoofd van de Christelijke Kerk.⁷

Missen werden niet alleen gecomponeerd op gregoriaanse cantus firmi. Ook wereldlijke liederen of stemmen uit wereldlijke composities konden als cantus firmus worden gebruikt. Een beroemd voorbeeld in dit verband is het wereldlijke lied 'l'homme armé'. Dit soldatenlied klinkt in vele beroemde missen als cantus firmus (o.a. van Busnois, Ockeghem, Josquin, etc.). Het ontstaan van deze missen wordt wel in verband gebracht met de val van Constantinopel in 1453.⁸ Edelen en ridders uit geheel Europa - en in het bijzonder de ridderorde van het Gulden Vlies - maakten zich op voor een kruistocht tegen de 'boze' Turk. Philips de Schone van Bourgondië speelde hierbij een leidende rol. De 'l'homme armé'-missen hadden misschien een mobiliserende functie.

De eerste cantus-firmusmis over een wereldlijke cantus firmus is vermoedelijk de Missa *Se la face ay pale* van Guillaume Dufay. De componist gebruikte de discantus van zijn eigen chanson *Se la face ay pale* als cantus firmus. In feite leunt deze techniek al stevig tegen de parodietechniek van de 16e eeuw.⁹ Andere beroemde missen op een wereldlijke cantus firmus zijn de vier missen van Johannes Ockeghem, waaronder de Missa *De plus en plus* op een melodie uit een chanson van Binchois. Bijzonder in deze missen is dat de cantus firmus ook in de bas verschijnt. Ockeghem probeerde de cantus firmus ritmisch volledig in de overige stemmen te integreren. Een geïsoleerde cantus firmus in lange noten komt bij hem niet vaak voor.

De cantus-firmustechniek ging langzaam over in de techniek van de doorimitatie: alle stemmen zetten met eenzelfde thema na elkaar in. Na 1500 was de doorimitatie het belangrijke kenmerk van de Nederlandse polyfonie. Vanaf deze tijd ook ontwikkelde het motet (in plaats van het ordinarium) zich tot het belangrijkste compositiegenre. De overgang tussen doorimitatie en cantus firmus-techniek verliep lange tijd langs een glijdende schaal: bijvoorbeeld doordat componisten de cantus firmus door de verschillende stemmen lieten zwerven. Motieven uit de cantus firmus kwamen zo terug in alle andere stemmen. Vanuit de doorimitatie was het voor componisten uiteindelijk een kleine stap



Afbeelding 8, Kyrie uit Missa *Pange Lingua*, Josquin (begin).
Ms. Rome, Capella Sistina, Cod. 16.

om volledige composities te baseren op een muzikaal motief. Een beroemd voorbeeld hiervan is de Missa *Pange Lingua* van Josquin Desprez. Josquin baseert zijn mis geheel op de melodie van de hymne *Pange lingua*. De hymne wordt niet als cantus firmus gebruikt maar als basismateriaal voor alle stemmen. Afbeelding 8 laat het begin van het Kyrie zien.

proprium

In het voorgaande gedeelte was vooral sprake van meerstemmige ordinaria. Hoe zit het nu met het proprium van de mis? Dit werd aanmerkelijk minder vaak meerstemmig gezet. De belangrijkste bronnen zijn zeven manuscripten uit Trento. Deze manuscripten bevatten in totaal ongeveer 1600 composities waarvan ruim 250 propriumteksten. De componisten gaven vooral aandacht aan de sequens en de introïtus. Het meerstemmige propriumgezag heeft bijna altijd een gregoriaanse intonatie.

In de Trento-manuscripten krijgt Guillaume Dufay de meeste toeschrijvingen. Van zijn hand is vermoedelijk ook een Missa *Sancti Iacobi*. Deze meerstemmige Mis voor de apostel Jakobus bevat introïtus, graduale, offertorium en communio. De gregoriaanse melodieën zijn wel te herkennen maar zijn zeer vrij in de composities verwerkt.

Veel uitgebreider is de *Choralis Constantinus* van de Vlaamse componist Heinrich Isaac. Het koorboek van Konstanz bevat meer dan 300 polyfone zettingen van propriumgezangen van de zondagen door het jaar en de belangrijkste feesten. Isaac componeerde de introïtus, de alleluia (of tractus), de sequentia en de communio. Het graduale en het offertorium werden blijkbaar gregoriaans uitgevoerd. Isaac baseert zijn composities in hoge mate op de gregoriaanse gezangen.

In de zettingen van de Requiemmis komen vanzelfsprekend ook propriumonderdelen voor. Vóór 1600 zijn ongeveer 40 zettingen overgeleverd. Veel Requiemmissen parafrasen de gregoriaanse melodieën. Bijzonder fraai zijn de Requiemmissen van Johannes Ockeghem en Pierre de la Rue. In het Requiem van Gombert wordt voor het eerst de sequentia *Dies irae* meerstemmig gezet.

Cantus I
1a. Ve - ni san - cte spi - ri - tus, Et e - mit - te cae - li -

Cantus II
1a. Ve - ni san - cte spi - ri - tus, Et e - mit - te cae - li -

Tenor
Veni

10
tus Lu - cis tu - ae ra - di - um.

1b. Ve - ni pa - ter pau - pe - rum, Ve - ni da - tor mu - ne - rum, Ve - ni lu - men
cor - di - um.

Afbeelding 9, de sequentia van Pinksteren: *Veni sancte Spiritus* van Guillaume Dufay.

CANTUS
Sal -

ALTUS
Sal - ve, Re - gi -

TENOR
Sal - ve, Re - gi -

BASSUS
Sal - ve, Re -

5
ve, Re - gi - na, [Sal - ve, Re - gi -

na, [Sal - ve, Re - gi -

Sal - ve Re

Afbeelding 10, *Salve Regina* van Philippe Verdelot.

alternatim

Vele meerstemmige genres werden in de Renaissance afwisselend met gregoriaans uitgevoerd. Een bekend alternatimgenre is de polyfone sequentia. De even strophes werden meerstemmig gezet en de oneven strophes werden gewoon eenstemmig uitgevoerd (zie afbeelding 9). In veel alternatimcomposities is sprake van fauxbourdon-techniek.

Naast de polyfone sequentia werden soms ook het ordinarium van de Mis (kyrie, gloria en credo) alternatim uitgevoerd. Andere alternatimgenres waren de Maria-anifonen, het Magnificat en de hymne.

vrije ontlening

Sommige composities zijn niet gebaseerd op een gregoriaanse cantus firmus maar zijn toch nauw aan het gregoriaans gerelateerd. Een bekend voorbeeld is de dalende kwint van 'Salve' in de Maria-antifoon *Salve, Regina* (afbeelding 10). Vele componisten hebben deze dalende kwint als een openingsmotief gebruikt voor een meerstemmige bewerking. Ook de meerstemmige communio *Factus est repente* van Constanza Festa is mooi voorbeeld van motiefontlening. Het openingsmotief is duidelijk beïnvloed door de gregoriaanse melodie, zie afbeelding 11.

VII
F

Actus est re-pente de cae-lo so- nus

5

Fa - ctus est re - pen - te de cae - lo so -

10

Fa - ctus est re - pen - te de cae - lo so - nus, de cae - lo so - nus

Afbeelding 11, *Factus est repente* van Constanza Festa.

besluit

De polyfonie van de ‘Nederlandse School’ vormt een van de hoogtepunten in de geschiedenis van de Westerse muziekgeschiedenis. In de 15e eeuw is de polyfonie nog zeer betrokken op het gregoriaans. De Nederlandse polyfonie functioneerde bovendien naast het gregoriaans in de christelijke liturgie; beide genres ademen één geest. Dit komt bijzonder duidelijk naar voren in de werken van Josquin. Wie bijvoorbeeld zijn *Missa Pange lingua* hoort, begrijpt waarom de Nederlandse polyfonie ook wel meerstemmig gregoriaans genoemd wordt.¹⁰ ■

LITERATUUR:

H. BROWN: *Music in the Renaissance*. (New York, 1975).

W. ELDERS: *Componisten van de Lage Landen*. (Utrecht, 1985).

L.L. PERKINS: *Music in the Age of the Renaissance*. (New York, 1999).

NOTEN:

1. Deze suggestieve titel dateert uit 1893.
2. Het merendeel van de composities van Engelse componisten is echter overgeleverd in Italiaanse bronnen.
3. De koren in de kerken en kathedralen voerden zowel het gregoriaans als de polyfonie uit. Op een beroemde afbeelding van de componist Johannes Ockeghem uit 1523 is bijvoorbeeld duidelijk te zien dat hij (een oudere man met bril) met zijn koor een gregoriaans gloria uitvoert. Zie afbeelding 1.
4. Het motet combineert van oorsprong meerdere teksten. Pas in de Renaissance ontstaat de neiging om bij het motet de tekst tot één te beperken.
5. De isoritmische motetten van Guillaume Dufay zijn onlangs door Paul van Nevel op cd gezet: Dufay: *O gemma lux*, Huelgas Ensemble o.l.v. Paul van Nevel. Harmonia Mundi HMC 901700.
6. In de Engelse Miscycli ontbreekt meestal het kyrie.
7. De ‘caput’-missen zijn vaak in verband gebracht met het concilie van Basel (1431-1449) waarin uitgebreid werd vergaderd over de leiding van de Christelijke Kerk.
8. Constantinopel was de stad van de aartsengel-strijder Michael. Maar liefst dertig kerken in de stad waren aan hem gewijd.
9. In de parodietechniek werkt de componist een bestaande compositie om tot een nieuwe. De componist kan hierbij een enkele stem, maar ook een complete passage gebruiken.
10. Soms zelfs klinken twee verschillende gregoriaanse gezangen door elkaar heen: in de dubbelantifoon *Alma redemptoris mater* en *Ave Regina caelorum* van Josquin.

DE TOEKOMST VAN HET GREGORIAANS

of, heeft het gregoriaans nog toekomst?

Gerard Sars *

Cantate Dominum, canticum novum.

Drie onderwerpen komen hieronder aan de orde:

1) Het gregoriaans is als de éénstemmige klassieke muziek van het Avondland te beschouwen en daarom van blijvende waarde in het culturele proces van de West-Europese cultuur. Daarnaast schept het een band met het Morgenland, met de mediterrane en oostelijke cultuur. De restauratie van het gregoriaans is een groot goed om deze muziekvorm te bewaren en voor de toekomst veilig te stellen.

2) Het gregoriaans is méér dan klassieke muziek. De christelijke Kerk heeft deze zang, met zijn wortels in de wereld van het Oude Testament, in haar liturgie opgenomen en vindt daarin een weg die de mens over de grenzen van zijn zintuiglijk (materieel) bestaan heen kan leiden. Pastoor Dr. Alfons Kurris noemt het een archetype en mogelijkheid tot herbronning van de liturgische zang. Luigi Agustoni en Johannes Berchmans Göschl spreken aan het eind van de 'Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choral's' over de bijzondere eigenschap van de gregoriaanse gezangen om 'in die Tiefe zu wirken und zur Mitte zu führen'. 'Unitatis vinculum', band van eenheid, noemde paus Paulus VI het gregoriaans en kerklatijn in navolging van Sint Ambrosius.

3) In eschatologische zin hebben we - materieel gezien - geen nieuwe muziek nodig. We kunnen het aloude lied immers telkens (op)nieuw zingen. Bij het gregoriaans is dat los van de intentie van de bidder ook nog in materiële zin mogelijk omdat het als klassieke muziekvorm over zijn eigen oorsprong, plaats en tijd heen kan reiken. Klassieke vormen overleven hun eigen epoche, omdat ze niet gebonden zijn aan een bepaalde belevingswereld, maar 'goedheid, waarheid en schoonheid' als zodanig present stellen; in klassieke kunstvormen vallen subjectief en objectief als het ware samen.

Tot slot: Conclusie en experiment. Toch zal ik met gebruikmaking van de huidige muzikale klassieke middelen een poging wagen voor nieuwe eenstemmige (onbegeleide), Latijnse (of zal de kerktaal van de toekomst het Engels zijn?) liturgische zang in de romeinse ritus, als onderwerp van een voortgaande discussie.

* Gerard Sars (1954) studeerde orgel bij Jean Wolfs aan het Maastrichts Conservatorium. Na enkele jaren filosofie en theologie te hebben geprobeerd keerde hij terug naar de muziek en studeerde compositie bij Willem Kersters en de post-HBO cursus Gregoriaans bij Alfons Kurris. Hij is als kerkmusicus actief in de basiliek van Sint Odiliënberg en de diocesane NSGV, secretaris van de Stichting Musica Gregoriana, en diaken van het bisdom Roermond.

het gregoriaans is klassieke muziek

Het begrip gregoriaans

Om te spreken over het gregoriaans in de toekomst, is het wellicht goed om vooraf vast te stellen wat men onder gregoriaans verstaat of zou willen verstaan.

Volgens sommigen is het gregoriaans de eenstemmige Latijns-liturgische zang van de Rooms-katholieke Kerk, genoemd naar Paus Gregorius de Grote. Anderen verenigen het begrip gregoriaans tot uitsluitend het klassieke gregoriaans dat we kennen vanuit de eerste handschriften en dateren het daarom tussen het eerste kwart van de tiende eeuw tot maximaal eind elfde eeuw. Voor sommigen is het begrip breder en zij verstaan er ook de muziek onder die niet liturgische bedoeld is (alle klassieke eenstemmige muziek, afkomstig uit allerlei, ook 'heidense', bronnen), of haar liturgische betekenis al langer heeft verloren, o.a. eenstemmige muziek op Latijnse teksten van bijbelse spelen en de vele laatmiddeleeuwse tropen en sequentia's, de vele kyriales en alleluia's die al eeuwen in onbruik zijn, maar ook bijvoorbeeld het 'Adeste fideles' en verschillende andere neogregoriaanse composities.

Ik zou graag willen aantonen dat, wanneer men het begrip verengt zoals frater Kees Pouderoijen osb doet in het Gregoriusblad, men aanneemt dat het gregoriaans slechts uit één bron ontstaan is (het geciteerde woord) en men daarmee weliswaar een historische periode afbakt voor het klassieke gregoriaans (de tijd van de eerste handschriften), maar tegelijkertijd geen gelijkwaardige plaats weet te geven aan andere eenstemmige vormen. Volgens frater Kees zijn er dan ook geen gezangen die aan dezelfde criteria voldoen en een gelijkwaardige plaats verdienen.

Allereerst wil ik frater Kees Pouderoijen in het gelijkstellen. Natuurlijk is het klassieke gregoriaans vanuit muzikaal oogpunt het allermooiste en allerbeste, zij het tevens ook de aller-elitairste vorm van eenstemmige Latijnse kerkzang. Dat laatste is niet eens negatief bedoeld, als men bedenkt dat de niet-zanger juist met deze zang uitstekend gesticht en tot overweging en gebed gebracht kan worden door de geschoolde zang van de voorzanger(s). Ook luisteren kan een vorm van actieve deelname zijn, getuige bijvoorbeeld de grote hoeveelheid meerstemmige koormuziek die de traditie heeft voortgebracht en waaraan de niet-zingende deelnemers aan de liturgie weliswaar zwijgend, maar innerlijk instemmend kunnen en konden deelnemen.

Klassieke muziek

Dat het gregoriaans klassieke muziek is in de zin van een autonome muzikale kunstvorm, kan men aantonen als men het beschouwt als alle andere klassieke muziek.

Klassieke muziek is die geluidskunst, waarbij alle eigenschappen die aan één toon kenmerkend zijn, zich volgens esthetische principes over een heel muzikaal kunstwerk uitspreiden. Zoals architectuur en beeldende kunst ruimte scheppen in hoogte, breedte en diepte, en schilderkunst expressie schept door vorm en kleur, zo schept de muziek esthetiek in de tijd. De eigenschappen van één toon zijn duur (tijd), hoogte (frequentie), kracht (dynamiek) en timbre; ook een muzikale compositie is gehouden aan deze principes, zij het dat de esthetische (volg)orde en subjectieve voorkeuren van de kunstenaar en de tijd waarin hij leeft deze objectieve orde mede bepalen. Daarom is de gregoriaanse antifoon

uit het Graduale Romanum een klassieke autonome compositie, die middels hiërarchie en esthetische orde van de vier muzikale parameters een volwaardige klassieke muziek garandeert.

Kunst

Juist de ontwikkelingen van de laatste decennia hebben aangetoond dat de uitgangspunten voor gregoriaanse interpretatie die in de 'Nombre Musical' worden aangehaald, waren gebouwd op ritmisch-theoretische principes die niet zozeer steunden op interpretatie van de gregoriaanse handschriften maar op een romantische, neoplatoons gefundeerde esthetica die de aritmie van binair en ternair zonder meer ten grondslag legt aan alle orde. En dat, terwijl juist in de retorica en tekstinterpretatie het geaccentueerde en éénletter-grepige woord van fundamentele betekenis is - nog afgezien van het etymologisch belang van één syllabe. De ictusleer heeft zo minstens een eeuw lang het klassieke karakter van de gregoriaanse muziek, allereerst op het ritmische vlak, gefrustreerd door een werkelijk vrij ritme onmogelijk te maken. De gevolgen voor een telkens openbloeiende oxytonale accentuering, vrije dynamiek en lettergreep-gebonden toonduur waren overeenkomstig.

Ook al pleitte in het verleden, evenals het laatste Concilie, de Kerk in haar liturgische documenten voor het behoud van het gregoriaans en de gregoriaanse traditie, daarmee was de muzikale waarde nog lang niet bepaald en helder omschreven. *Musicae Sacrae* noemt de traditie en pleit wel voor heiligheid, maar zegt niet waar dat in de noten te vinden moet zijn, of dat bijvoorbeeld door de gewijde teksten ook de muziek als 'gewijd' kon worden gezien. Noch in het vrije ritme van de tekst, in hoge of lage noten, in meer of minder dynamiek of in andere parameters, noch op andere wijzen wordt de muziek als beter of meerwaardig geduid. Er wordt in *Musicae Sacrae* zelfs verwezen naar nieuw te componeren gregoriaanse melodieën, iets waar wij nu doorgaans hoofdschuddend kennis van nemen, en die in het Graduale van 1973 zelfs weggelaten zijn.

Maar daar wordt wel een ander onderwerp mee aangeroerd. Als het gregoriaans een kerkelijke kunstvorm is, verdraagt het, zoals elke kunstvorm, geen plagiaat en zal er op z'n minst een zelfstandige en autonome neo-vorm ontwikkeld moeten worden. De melodieën die rond de vorige eeuwwisseling in onder andere Solesmes werden gecomponeerd ter completering van de muziek in de liturgische boeken, waren slechts melodische uitbreidingen en ontwikkelingen van een verkeerd begrepen middeleeuws modaal systeem. De essentiële expressie van ritme en dynamiek die wij nu kennen vanuit de paleografische en semiologische studies waren in praktische toepasbaarheid nog onbekend, al wordt vaker vermeld dat men intuïtief al ver was in die tijd, door telkens op meer en degelijker studie van de handschriften aan te dringen.

communicatie met de kerkvaders

Er is nog een element te noemen voor het behoud van het gregoriaans. We communiceren erdoor met de kerkvaders. Zij laten ons in de rijke gregoriaanse antifonen delen in hun interpretatie van de bijbel. Rechtstreeks bijna. De accentuering en versiering van de tekst is niet ontsproten aan de fantasie van één componist, maar aan het geloven en beleven van de gehele christengemeente, wier geloven voortgestuwd en verwoord werd

door kerkelijke leiders van die tijd. Hun dicht-bij-de-bron-zijn, heeft onmiskenbaar zijn weerslag op de tekstinterpretatie. Een onzichtbare, maar directe band verbindt ons in het gregoriaans met hen.

Kunst en geloof

Kardinaal J. Ratzinger schrijft in zijn laatste boek 'Der Geist der Liturgie' enkele pagina's nadrukkelijk over het gregoriaans. En ik zou een enkele gedachte graag willen uitwerken. C. Pouderoijen schrijft in het Gregoriusblad: 'Het gregoriaans is zeer nauw verbonden met het liturgische Latijn, die late erfgenaam van de bijbelse poëzie en de klassieke retorica; het is eigenlijk niets anders dan de muzikale en retorische uitbloei van het Woord der Schrift.' Kardinaal Ratzinger gaat nog verder en zegt: 'Waar de mens in contact komt met God, worden bereiken van zijn bestaan overschreden en komt hij op een terrein waar alleen zang uitdrukking aan kan geven.' Met 'zang' wordt bij uitbreiding alle muziek(-kunst) bedoeld. Met woorden van psalm 57 wordt deze stelling gestaafd: 'Ontwaak, mijn geest, wordt wakker, harp en citer, ik wek de dageraad. U wil ik loven, Heer, voor alle volken, voor alle naties zing ik U ter eer.'

Het lijkt onwetenschappelijk dat een geleerde, zoals kardinaal Ratzinger is, zijn bewijsvoering uit de poëzie moet halen, maar het bewijst zijn eigen stelling, namelijk dat de menselijke rede in contact met God weinig vermag. Alleen de muzische mens kan de zintuigen en de rede overstijgen. Als medewerker aan het tot stand komen van de jongste uitgave van de catechismus (hij was voorzitter van de voorbereidingscommissie; n.b. noemt Paus Johannes Paulus II in de voorafgaande apostolische constitutie 'Fidei depositum', de catechismus een 'symfonie' (sic!) van geloof), kent de kardinaal natuurlijk ook de uitleg van het achtste gebod; wellicht zijn het deels zijn eigen woorden. Paragraaf VI daarvan handelt over waarheid, schoonheid en gewijde kunst (artikel 2500 en verder). De kunst bezit een zekere gelijkenis met Gods scheppende activiteit, zegt de KKK (2501), en daar verlaat men langzaam wat Descartes 'claire et distincte' de kennis van de rede noemt. De gewijde kunst gaat nog verder (KKK 2502). Zij roept 'in geloof en aanbidding het transcendente mysterie van God' op. Het transcendente mysterie van God kan wellicht door een theoloog in theologentaal geformuleerd worden, in het leven van de mensheid is het toch vooral de diaconie, de 'theologie van de daad' die bewijst of iemand geloof heeft. De Brief van Jakobus spreekt er uitvoerig over. Liturgie en catechese brengen ons dat geloof te binnen. Catechese vooral door onderricht, liturgie vooral door het mogen omgaan met God. 'Een heilige uitwisseling' vat het Liturgisch Woordenboek de definitie van het woord 'liturgie' van de concilievaders in SC, 2 samen. Omgaan met God voltrekt zich buiten (boven) de zintuigen. Kunstvormen zouden dus hetzelfde vermogen, zouden, hoewel afhankelijk van de zintuigen, de mens toch boven het zintuiglijke uit kunnen tillen.

Kleine excurs

Maar dat kan de rede ook. Kennis die 'goed, waar en schoon' is, kan de mens tot God brengen. Zie Paulus in de brief aan de Romeinen, waar hij zegt: 'Want wat een mens van God kan weten, is in feite onder hen bekend. Van de schepping der wereld af wordt Zijn onzichtbaar wezen door de rede in Zijn werken aanschouwd'.

geloof en kunst over de grenzen van waarnemen heen

De theoloog Karl Rahner sj geeft enkele 'Kurzformeln' van wat geloof is. De theologische 'Kurzformel' spreekt van 'das unumfassbare Woraufhin der menschlichen Transzendenz ... vollzogen wird' en de antropologische 'Kurzformel' zegt: 'Der Mensch kommt nur wirklich in echtem Selbstvollzug zu sich, wenn er sich radikal an den anderen wegwagt'. Een 'Gotteserfahrung' veronderstelt andere dimensies van waarnemen dan de zintuigen en de rede. Men moet het vertrouwde en het bekende durven verlaten. Onze zintuigen gaan in de kunst tot het uiterste om uiteindelijk nog verder te wijzen dan ze zelf vermogen. Ze brengen ons tot aan de grenzen van het menselijk waarnemen en verwijzen ons naar verder. Daar is de transcendentie bijna tastbaar. Dat is ook de zin van hetgeen kardinaal Ratzinger beweert.

Oud en nieuw

Voor de Gregoriusvereniging heeft Prof. Dr. Han Fortmann op 7 april 1961 te Culemborg een lezing gehouden onder de titel 'En zonder beelden heeft Hij niets tot hen gezegd', verwijzend naar Mattheus 13, 34. Hij leert er dat rituelen een herhaling zijn die herinneren aan een primitief Godsbeeld, aan ons kinderlijk eigen om uit de herhaling zekerheid te verwerven. Volwassenen doen dat o.a. met kunst en met muziek. Herhalen is bevestigen. Elke jaar de Matthäus-passion, elke palmzondag de rite van het gregoriaans, elk jaar Stille Nacht en De herdertjes lagen bij nachte als weer een keer het kribje wordt gezet en de kerstboom wordt opgetuigd. De retorica leert dat na méér dan drie maal herhalen van een gegeven, er geen vergrotende en overtreffende trap meer mogelijk is, maar dat dan de herhaling vervalt in, zoals Fortmann aangeeft, het kinderlijk afdwingen van een oerhandeling die ooit als 'goed' is aangeduid, en uiteindelijk vervalt de blijvende herhaling in een banaliteit.

Een nieuw lied

Maar is er dan geen nieuw lied mogelijk? Heel de schepping is toch gebouwd op herhaling, dag na dag, nacht na nacht, ademtocht na ademtocht en mens na mens! Zijn alle huizen dezelfde huizen, bomen dezelfde bomen of is er naast overeenkomst ook verschil? En alle liturgie bijvoorbeeld is toch ook gebouwd op herhaling?

'Jonge wijn in nieuwe zakken', zegt het evangelie. Maar oud en nieuw verschillen in het actuele geloof niet van elkaar. De innerlijke vernieuwing werpt weliswaar vruchten af in een uiterlijke vernieuwing, maar het betreft hier zaken van de geest en niet van de materie. 'Zingt een nieuw lied' zegt de psalmist. En Augustinus zegt daarover: 'een nieuw lied, niet met de stem, maar met het leven'. Dat betekent, en hiermee wil ik aantonen dat Ratzinger niet zomaar het pad van de wetenschap verlaat, maar een andere weg inslaat als de theoloog gevraagd wordt, niet naar zijn kennis, catechese of uitleg, maar naar zijn innerlijke drijfveer, naar zijn geloof. Dat wil eerder zeggen dat het de mens is die de verschillende betekenissen aan eenzelfde gegeven geeft. In het aangehaalde artikel van Han Fortmann spreekt deze ter vergelijking over water. Voor de chemicus is het H₂O met eventueel de nodige mineralen. Voor iemand die doopt heeft het echter een geheel andere betekenis, maar ook voor iemand die dorst heeft, te lijden heeft van overstromingen, met koud weer in de regen staat te wachten of iemand die graag zwemt, iemand die spaghetti

kookt, of iemand die het bevroren water als ijs van de voorruit van zijn auto krabt. Er is hier sprake van meerduidigheid van hetzelfde begrip water. Ook muziek kent een meerduidigheid. Laten we die beschouwen, niet vanuit een eventuele persoon, maar van uit zijn vorm en functie.

Gelaagdheid van muzikale vormen

Klassieke muziek is een kunstvorm, zoals gezien. Klassieke muziek heeft op zich geen betekenis. Wat betekenen de eerste vier noten van Beethovens vijfde symfonie? Wij geven als musici wellicht betekenissen aan het ritmisch beginmotief, verwonderen ons over de dubbelzinnigheid en onbestemdheid van de harmonie die daar nog zwijgt over mineur en majeur, het forte geeft het onbestemde een indringende boodschap mee. Wat is dat voor een hulpeloos signaal dat in de instrumentatie juist de hoorns, trompetten en pauken laat zwijgen, maar aandringt en aanklopt zonder duidelijke boodschap? Deze klassieke muziek vertelt niets zintuiglijks, al zal een romanticus het kunnen verklaren en misschien verhalen vertellen over muziek die geen eigenlijke functie heeft, maar 'slechts' naar zichzelf verwijst. Deze muziek heeft geen teken, geen verborgen betekenis en verwijst nergens naar. Maar ze is volop dat, wat iedere toon bepaalt: hoogte, duur, intensiteit en klankkleur. De vrijheid van ordening en hiërarchie van deze parameters, bepalen de 'chemische' samenstelling van deze geluidskunst.

Functionele muziek daarentegen verwijst naar een andere expressievorm of dient en ondersteunt deze. Dansmuziek wordt ten behoeve van de dans een vrij ritme ontnomen en de maat dicteert min of meer de andere muzikale parameters. Rijm en woordritme kunnen zoiets doen (zoals gebeurt in de na-conciliaire katholieke 'lied'-cultuur, om van 'liedjes' nog maar te zwijgen), omwille van de catechetische waarde van de tekst. Poëzie als autonome kunstvorm zal zich altijd aan rijm en vastgesteld ritme (maat) onttrekken. Zelfs in de doorgaans toch als 'klassiek' aangeduide sonnetten van William Shakespeare is de vorm immers ook bedoeld om de inhoud te ordenen; rijm en versorde willen een gedachte dragen en doorvertellen, waarvoor ze de vrijheid van vorm opgeven.

Muziek kan een verhaal uitbeelden zoals 'Peter en de Wolf' en menig andere programma-muziek. De gregoriaanse officie-psalmodie kan de melodie aan banden leggen en tot reciteren dwingen. Het ononderbroken tutti van een orgel neemt alle klankkleur weg en vermoeit op den duur. Of met andere woorden, waarom durft Giuseppe Verdi te stellen dat het vierde deel van de negende symfonie van Ludwig van Beethoven geen klassieke muziek is, vindt Maurice Ravel zijn eigen Bolero niet meer dan een geslaagde instrumentatie van een bolero-ritme, wordt de beroemde toccata uit de 5e orgelsymfonie door menig componist als compositie niet serieus genomen en vinden velen de gregoriaanse psalmodie 'slaapverwekkend'? Muziek die in een van haar onderdelen niet vrij is, wordt horig aan een andere discipline. Ze levert haar vrijheid in, frustreert wellicht de componist in zijn vrijheidsdrang en verdooft de luisteraar door een *fff* van het orgeltutti. Maar het helpt daardoor de danser dansen, de zanger gedichten voordragen, het recitatief draagt de gezamenlijk te zeggen tekst. De klankorgie van Widor straalt levensvreugde en orgelvakmanschap uit, Mendelssohn zoekt toevlucht bij een 'ongehoorde' tekst in zijn 'Lieder ohne Worte' en Chopin maakt de benen van de danser

onzeker in zijn walsen, polonaises en mazurka's door een poging het ritme te bevrijden van de dansmaat.

Meerduidigheid

De meerduidigheid van het begrip gregoriaans komt ons vanzelf tegemoet als we de verschillende functies in ogenschouw nemen. Het gregoriaans als recitatief, als psalmodie, als acclamatie of litanie, als officie-antifoon bij psalmen en cantieken, en als klassieke vorm in responsorium en misgezangen als introïtus, graduale, offertorium en communio. Zijn de graduales en tractus vaak centonisaties (aaneengeregen formules), ook daarin zijn ze meestal net zo klassiek als de als centonisaties te beschouwen symfonieën en pianosonates van Haydn en Mozart die vaak niet anders dan kale drieklanken en toonladders aaneenrijgen tot een volgende hoofdvorm. En dan noemen we nog maar twee componisten uit die periode, waarin nog honderden andere componisten hun werk bouwden op een majeurdrieklank en -toonladder.

Overleven

Hoe kan het gregoriaans de tijden doorstaan hebben? Diezelfde vraag treft andere klassieke vormen in bouw- en schilderkunst, in literatuur en muziek. Kookkunst, parfumerie en vormen die de tastzin betreffen als massage e.d., hebben zich in de West-Europese cultuur, zeker in Noord-Europa, nooit tot volwaardige kunstvorm kunnen ontwikkelen. Smaak-, geur- en tastzin behoorden sowieso tot de lagere zintuigen. En daar waar de auditieve of visuele kunsten dienstbaar waren aan een andere discipline, werd deze mengvorm of onderorde al gauw tot 'onderpolig' (= refererend aan zintuiglijke gewaarwordingen die niet de geest stimuleren, maar in tegendeel deze verdoven of minder actief maken) bestempeld. 'Intelligibel', ofwel refererend aan de vrijheid van denken en deze stimulerend (met in het achterhoofd het axioma dat wat men denkt men ook doet) gold en geldt de literatuur, muziek en beeldende kunst die de mens 'een nieuw lied doet zingen'. Dat wil zeggen - omdat er 'niets nieuws onder de zon' is - dat de mens het aloude herbeleefd en nieuw maakt met zijn intentie (her)schepper te zijn in de tijd en op de plaats waar hij zich bevindt, en daarvan kond te doen, daarover te willen communiceren. De boterham die ik gisteren at, is niet dezelfde als die van vandaag, al heeft alles dezelfde naam op de kalenderdag na. Ook ik ben in die zin iedere dag nieuw en juist die betekenis draag ik over als ik het oude lied opnieuw zing. Deze ontologische intuïtie tekent zowel de scheppende als uitvoerende (reproducerende) kunstenaar. De eschatologie leert dat als heilstijd: niet de klok geeft de tijd en het moment aan, maar het moment waarop het heil intrede doet in mijn leven. Als de musicus zingt tikt de klok verder, ook al vergeet men door opperste concentratie even tijd en plaats. Als de bidder zingt, of als de zanger bidt, in contact treedt met de Allerhoogste, zijn tijd en plaats niet van belang, want dan is het God zelf, de maker en schepper van orde, plaats en tijd, die zijn intrede doet. Het muzikaal niveau, of liever gezegd, de ondeskundigheid van kerkkoren wordt daarmee weleens vergoelijkt: ze zingen wel vals, maar het is bidden. Dan geldt toch de intentie? Maar binnen de liturgie van de aanwezige gemeenschap ben je nooit alleen, en vragen de omgangsvormen om 'echte kunst' en niet alleen om goede bedoelingen, hoewel die er zeker óók moeten zijn.

In elk geval geldt, en dáárom verlaat de theoloog zijn wetenschappelijke binnenwereldse bewijsvoering, omdat het geloof in fysieke zin niet te bewijzen is, dat het contact met God niet te ‘zien’ of te ‘horen’ is. Hooguit de nieuwe mens die daaruit geboren wordt, en de andere daden die hij daarna stelt.

samengevat

Voor het gregoriaans betekent dit tweeërlei:

Het aloude repertoire zou ook in de toekomst gehandhaafd moeten blijven, niet louter om historische redenen, maar omdat het iedere dag opnieuw gezongen kan worden, door de zanger die er het nieuwe in ‘betekent’. Daarom is het blijvend een nieuw lied. En het repertoire kan het ook aan, tenminste in zijn klassieke betekenis: het is de oervorm van alle eigenschappen van één toon, door chirurgenghanden van componisten en muzikale tradities voorzichtig uiteengerafeld en weer als nieuwe vorm bij elkaar gebracht, waarbij de mens Gods scheppend handelen imiteerde en de zanger, nieuw als de huidige dag, met zijn zang het aloude lied vernieuwt.

Het betekent tegelijkertijd, dat alles wat nieuw is aan fysiek gedachtegoed: tot nu toe onaangeroerde bijbeltekst en nieuwe teksten uit andere bron, ook het recht voor zich mogen opeisen om in de ‘nobele eenvoud’ van de eenstemmigheid een symbiose tussen tekst en melodie te laten ontstaan. De tekst geldt hier als de muzikale parameter ‘klankkleur’ (timbre; in de niet-vocale muziek spreekt men van instrumentatie) naast melos, ritme en dynamiek. Vraag daarbij is of nieuwe teksten het Latijn wel willen. Ook in de wereldkerk bestaat naast het Latijn bijvoorbeeld een voorkeur voor het Engels. Maar nog zonder de keuze van de taal te laten prevaleren, blijft het klassiek aanwenden van de andere drie parameters voorwaarde. Persoonlijk denk ik dat zo’n keuze, noch voor taal of muzikale expressie op te leggen is, noch door overheden, noch door een kunstenaarsbesluit. Zo’n keuze moet groeien vanaf de basis, en misschien groeit er wel ergens een nieuwe uitdrukkingsvorm en zien wij deze nog niet.

Kleine excurs

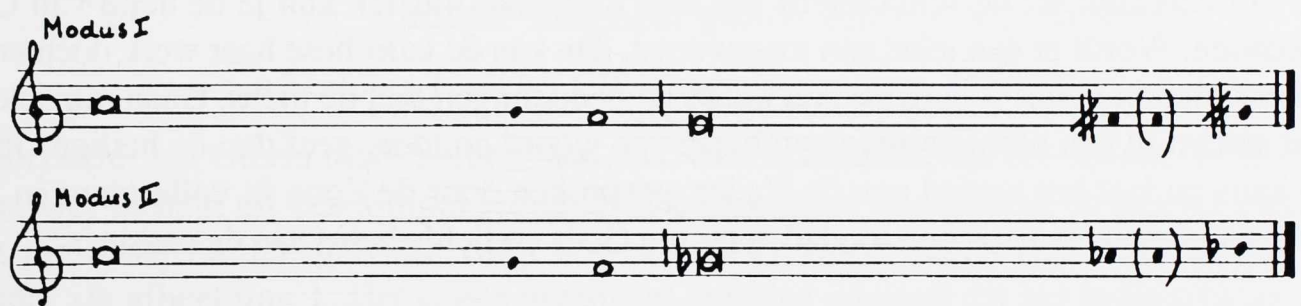
Moet tekst grondslag zijn en blijven van de kerkmuziek? Voor Kardinaal Ratzinger wel. Hij verwijst immers vooraf naar het Woord en naar Christus die het Woord (Logos) is. Ook Cardine laat, ondanks zijn kennis van de gregoriaanse melismatiek en de opmerkingen van Augustinus hierover, de symbiose van tekst en muziek bestaan. Zou een louter instrumentale muziek niet een hogere graad van mystiek en godskennis kunnen vertolken? Het is een vraag die al deels door de geschiedenis beantwoord wordt. Daar waar men God in poëzie (kunst) zoekt uit te drukken, wordt er gemakkelijk gezongen; maar ik heb nog nooit een dogmaticus zijn traktaten horen zingen. Hymnen en sequentia's proberen dat wel eens, maar zij verkeren dan toch nog vaak op de grens van proza en poëzie.

Een antwoord

De toekomst van het gregoriaans. Ik zal proberen het in een drievoudig ‘misschien’ te formuleren. Misschien heeft het concilie een taak niet op zich genomen, toen SC vroeg ‘om de tafel van het woord van God voor de gelovigen rijker aan te richten, moeten de schatkamers van de bijbel in ruimere mate worden opengesteld’. Men verbond dat slechts

aan de te lezen tekst, in en buiten de liturgische vieringen. Maar in de liturgie wordt gezongen, ook al is een functioneel belang van de zang komen te vervallen door het gebruik van versterkers en microfoons. De stem ‘verheffen’ om gehoord te worden door de aanwezigen, hoeft dan wellicht niet meer. Als we ons in de liturgie richten tot God en tot elkaar blijft het nodig om te gaan staan en met verheven stem te spreken. En om in schoonheid te communiceren, want mede daaruit blijkt onze verheven roeping. Bovendien wordt ons gebed verinnigd, krijgt het meer band met ons zelf door onze daaraan gebonden expressie. We treden er door buiten ons zelf en stichten de ander, en bouwen gemeenzaamheid op. En het ritueel treedt naar buiten in een plechtig gewaad van klassiek verleden en eigentijds klassiek, hetgeen uiteindelijk een antwoord op de gestelde vraag naar de toekomst van het gregoriaans is. Maar dan moet er wel gestalte gegeven worden aan een materiële uitbreiding van het gregoriaanse repertoire. Niet gebaseerd op een voorkeur voor één van de muzikale elementen, maar op een klassiek samengaan van alle eigenschappen die het verheven Woord in muzikale vorm zouden kunnen dragen. Een persoonlijke noot: ik heb het volgende wel eens overwogen. Zou het concilie de gelovigen geen dienst hebben bewezen als men, zoals voor andere zaken zoals het samenstellen van missaal, lectionarium, getijdenboek en ritualia een commissie had benoemd met de opdracht en verplichting: zet alle nieuwe teksten op muziek voor ze de wereld in gaan. (Ik had - vergeef mij mijn vrijmoedige gedachte - uit alle respectabele nu heersende tradities kundige mensen bijeengebracht, en deze niet eerder laten vertrekken vooraleer ze in onderlinge consensus een nieuw Graduale en Antifonale hadden

Psalmus 98 (97)



Cantate Domino canticum	no- vum * quia mirabilia	fe- cit.
Salvavit sibi dextera	ei- us * et brachium sanctum	e- ius.
Iubilare Deo, omnis	ter- ra * erumpite, exsultate et	psalli- te.
Psallite Domino in	ci- thara * in cithara et voce	psal- mi.
Gloria Patri, et	fil- io * et Spiritui	Sanc- to,
Sicut erat in principio et nunc et	sem- per, * et in saecula saeculorum.	A- men.

Afbeelding 1, twee nieuwe psalmformules

samengesteld met behoud van traditie, maar met nieuwe muziek voor niet eerder op melodie gezette teksten. Maar misschien is wat het concilie gedaan heeft verstandiger en kan nu op christelijke locaties rijpen wat wellicht ooit gemeengoed zal worden.) Of zou het concilie van harte de locale traditie zijn toegedaan en ook de gevolgen hebben bevroedt van de open formuleringen in SC 112 (De Kerk erkent naast de traditie van de universele Kerk) alle vormen van ware kunst die de vereiste kwaliteiten bezitten en geeft daaraan toegang tot de goddelijke eredienst... SC 121 verlaat zelfs het kader van de liturgische muziek en spreekt algemeen over nieuw te componeren kerkmuziek en SC 123 zegt dat de Kerk iedere - waardige - kunststijl toestaat.

Als eerste poging een psalmodie-formule die hoewel ongewoon, snel went. Als afbeelding 1 staat hij afgedrukt in twee versies.

postludium

De 'Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals' besluit met 'Elemente der Meditation' en zegt uit de religieuze diepte elementen naar voren te willen brengen die het gregoriaans als hoogstaande vorm van meditatie willen verklaren. Het lijkt op een rechtvaardiging om het gregoriaans, na alle wetenschappelijk-muzikale analyse toch weer terug te brengen naar zijn religieuze betekenis.

Trinitair besluit

Ook de muziek in het algemeen en zeker de kerkmuziek kent zulk een vraag. Zijn tonen en noten vanuit hun aard religieus te duiden, of is het aan de mens dit te doen? Geeft de mens betekenis aan de muziek door deze wel of niet religieus te duiden? Zowel de bijbel als de apostel Paulus als de KKK kennen de scheppingsopenbaring, en zeggen in muzikale zin vertaald: uit de schoonheid van elke klassieke muziek kun je de hand van God herkennen. Wordt er een tekst aan toegevoegd, dan kan de katechese haar werk doen en je onderrichten in Gods Woord en zijn liefde en bedoelingen met de mens. Gaan muziek en tekst samen in een éénstemmige symbiose van woord en toon, geef dan de heilige Geest een kans en laat het woord van de Vader, gesproken door de Zoon in volle glans in jou tot leven komen en aanzetten tot daden ter ere Gods en liefdedienst aan de naaste. ■

NOOT van de redactie:

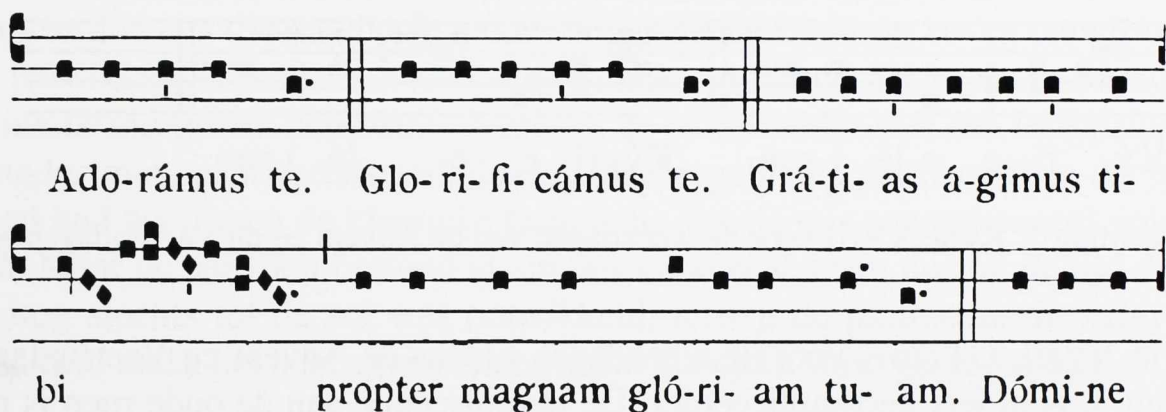
De auteur onderbouwt zijn betoog met een groot aantal voetnoten, die wij hier niet opnemen. Geïnteresseerden wordt verzocht, contact op te nemen met het secretariaat van de ACG voor de volledige tekst van het artikel.

DE ONTWIKKELING VAN DE MODALITEIT IN HET MIS-REPERTOIRE

Academiedag, 23 oktober 2000

Dit is een samenvatting van een groter verslag van de lezing van Fr. Kees Pouderoijen osb door Theo de Wit. Het volledige verslag is op te vragen bij het secretariaat.

Fr. Pouderoijen begon zijn voordracht met een samenvatting van de artikelenserie in het Gregoriusblad, jaargang 110 en 111, door Jan Valkestijn en hemzelf, over het onderwerp modaliteit. We moeten het begrip modaliteit denken vanuit reciteertonen, niet vanuit toonladders. Een reciteertoon krijgt dan een kleur door de versieringen eromheen, vaak op onbelangrijke lettergrepen, later ook op belangrijke lettergrepen. De versiering heeft tegelijk de functie van interpunctie, waardoor de tekst hoorbaar structuur krijgt. Het woord of de zin eindigt altijd op de modaal sterke toon.



Afbeelding 1, uit het Gloria more ambrosiano, GT 793.

Voorbeeld: het Gloria more ambrosiano, GT 793, oorspronkelijk een hymne uit de Laudens. Het bestaat uit een simpel recitatief. De eigenlijke interpunctie is aan het eind bij het melisme; na dat melisme volgt nog een klein stukje zin en dan is de ‘strofe’ ten einde, zie afbeelding 1. Het is een algemeen principe geweest dat het belangrijkste deel valt op de voorlaatste incisie van de zin; dit is zelfs een van de meest aanwijsbare wortels van het gregoriaans in het joodse gezang. De oudste joodse recitatieven hebben dezelfde structuur.

modale ontwikkeling binnen het Kyriale

Het kyrie (niet de andere gezangen van het ordinarium) toont nog ontwikkelingen, juist omdat het van later datum is. Terwijl het zich nog ontwikkelt wordt het genoteerd, dus er zijn heel eenvoudige naast heel gecompliceerde kyrie’s te vinden.

Als een eenvoudig voorbeeld het Kyrie XVI, GT 763, een MI modus (zie afbeelding 2). Hier is nog duidelijk het litaniekarakter af te lezen, de refreinroep. In *eleison* wordt de melodie van het kyrie herhaald. Op het eind van de laatste aanroep is er een echte modale ontwikkeling door een jubilus omlaag.

III

K Y-ri- e * e-lé- i-son. *bis* Christe e-lé- i-son. *bis* Ký-ri- e e-lé- i-son. Ký-ri- e e-lé- i-son.

Afbeelding 2, Kyrie XVI voor de weekdays van de Tijd door het jaar.

IV

K Y-ri- e * e-lé- i-son. *bis* Christe e-lé- i-son. *bis* Ký-ri- e e-lé- i-son. Ký-ri- e e-lé- i-son.

Afbeelding 3, Kyrie XVIII voor de weekdays van de Advent en de Veertigdagentijd.

Het Kyrie XVIII, GT 767, voor de weekdays tijdens de Advent en Veertigdagentijd, afbeelding 3, is al iets gecompliceerder. De reminiscentie aan de oude roep is nog het best te zien in het eerste *eleison*.

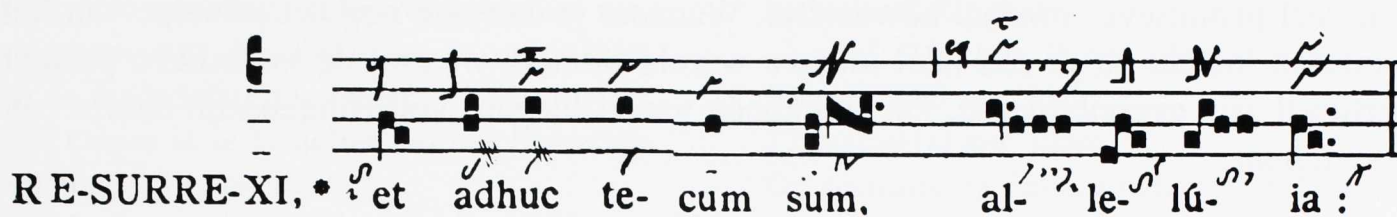
Vanuit deze beide kyrie's kunnen we alle mogelijke ontwikkelingen omhoog en omlaag hebben. Conclusie: Afgezien van enkele kyrie's die duidelijk uit de RE modus afkomstig zijn (zoals Kyrie IIIa, GT 721 en enkele andere), is het gros van de kyrie's door de oermodus MI met min of meer losse wortels verbonden met de oudste twee kyrie's die wij hebben. Claire vermoedt dat een MI kyrie van Romeinse origine is en dat de RE kyries een gallicaanse oorsprong hebben. Opvallend is dat de DO modus ontbreekt en dat de kyrie-litanie eigenlijk als vanzelf met de MI modus werd verbonden.

Kyrie VIII, GT 788, is evenwel een moderne constructie in majeur.

schola tegenover psalmist

Bij de modale ontwikkeling hebben we te maken met de ontwikkeling van het misrepertoire als repertoire van de schola, en de ontwikkeling van het officie als repertoire van de psalmist. Het repertoire van de psalmist bestaat uit alle vormen van recitatief, psalmodie en litanie en de daarmee verbonden eenvoudige responsen en antifonen of de ontwikkelingen ervan, zoals die voornamelijk in het officie te vinden zijn. De meeste van de melodieën zijn zogenaamde melodietypen of timbres. De modaliteit is archaïsch of vertoont ontwikkelingen die men min of meer van de archaïsche fase kan afleiden.

Het repertoire van de schola bestaat uit de propriumgezangen van de mis en de processies, het kyriale en de responsoria prolixa van het officie. Deze georneerde muziekstukken hebben alleen nog de naam gemeen met de in het officie voorkomende primitieve, volkse responsories en antifonen. Het is een nieuw genre stukken, soms grote virtuositeit vergend, echt iets voor beroepszangers. Het repertoire werd van het begin af aan geconcipieerd in het kader van een ontwikkelde modaliteit.



Afbeelding 4, een fragment van de introïtus Resurrexi, GT 196.

Als voorbeeld de introïtus *Resurrexi*, GT 196, in de 4e modus. Er bestaat geen enkele 4e modus introïtus waarin de la de dominant is. Alle 4e modus introïtussen hebben de mi en de sol als structuurtonen. Hypothese: deze introïtusgezangen zijn kennelijk geconcipieerd in een tijd dat die 4e modus nog pas tot de sol naar boven ontwikkeld was. Daarna ontwikkelt de modaliteit zich verder tot de octoëchos: 1e, 3e, 5e en 7e modus met een kwintafstand tussen dominant en finalis, 2e en 6e modus met een tertsafstand en 4e en 8e modus met een kwartafstand, dus een heel regelmatig patroon. Toen dat idee zich gevestigd had heeft men de klassieke psalmodie van de mis gecomponeerd volgens dat systeem. Maar de antifoön bestond al, en ons voorbeeld stamt dus uit de tijd dat de MI modus nog slechts tot de sol was ontwikkeld, terwijl de psalmodie die erbij staat is geconcipieerd nadat het hele modussysteem zijn klassieke vorm gekregen had.

tonaliteit

Doordat de modaliteit zich ontwikkelt krijgt de toonruimte een structuur die we 'tonaliteit' noemen. De manier waarop de melodie zich in de ruimte beweegt is de modaliteit, zij raakt een bepaalde toon aanhoudend aan. Door alle zich ontwikkelende modi heen vestigt zich in het misrepertoire een algemene tonaliteit met als sterke tonen fa en do, ongeacht de modus. In de 1e, 2e, 5e en 8e modus gaan tonaliteit en modaliteit harmonieus samen. In de 1e modus zit immers de fa precies tussen de re en de la in, 2 reciteert op fa, 5 en 8 reciteren op do.

Bij de 7e modus wordt het al gecompliceerder. Deze modus heeft als sterke tonen de hoge re (dominant), de sol (finalis) en dikwijls ook de si, wanneer de melodie zich vanuit een MI in beide richtingen ontwikkeld heeft. Hiertussen dringt zich de tonale do.

Maar bij de 3e en 4e modus is het probleem evident. De do en fa die zich als sterke tonen opdringen wringen met de reciteertoon si van de 3e, en grondtoon mi van de 4e modus. We zien dit heel concreet in de repercussie, de toonherhaling op één lettergreep. Met het gregoriaans verwante, maar onafhankelijke repertoires als ambrosiaans, beneventijns, oudromeins, mozarabisch en gallicaans kennen de repercussie niet. We moeten wel goed onderscheid maken tussen reciteren en het aanstippen door repercussie van een tonaal sterke toon. In welke modus we ook zijn, er zal altijd alleen maar op de fa of de do

gerepercuteerd worden. In de ene modus geeft dat meer spanningen dan in de andere. Daardoor zijn ook de 3e en 4e modus heel artificiële bouwsels, want de modaal sterke tonen zijn si en mi, maar er wordt voortdurend gerepercuteerd op do en fa. Het hoeft niet te verbazen dat bij een eenvoudiger muzikaal gevoel heel veel van die mi's ook maar naar de fa werden getrokken en ook heel veel van die si's naar de do. Dat is in het Duitse gebied gebeurd. Dat is dus niet zozeer een 'late' ontwikkeling maar eerder beïnvloed door een veel primitiever modaal bewustzijn. Wanneer je dan ook nog het principe van het reciteren loslaat ga je een heel nieuwe wereld binnen, waarbij de melodieën perfect verticaal zijn geconcipieerd. De melodieën van Hildegard von Bingen zijn daarin een hoogtepunt.

de vormen als spiegel van modale ontwikkeling

Er blijkt nog een tweede ontwikkeling in het misrepertoire te ontdekken. Bekijken we de inhoudsopgave van ons Graduale, dan blijkt dat de cantica en tractusgezangen alleen voorkomen in de 2e en 8e modus. Voor de graduales vinden we de 1e, 3e, 5e en 7e modus, en de 2e modus als een aparte groep. Voor de antifonen van de mis, dus introïtus, communicio en offertorium vinden we alle 8 modi (waarbij voor de offertoria in het oudromeins de 5e modus ontbreekt). De oudste alleluia's van de mis zijn als melodietypen gecomponeerd in de 2e, 4e en 8e modus, de latere zijn gecomponeerd in alle 8 modi. Is hier een zinnige verklaring voor te geven? Men denkt het volgende:

De cantica en tractusgezangen zijn de representanten van de erfgenamen van de oudste liturgische gezangen. Zij maken deel uit van de woorddienst. Dat is dus een psalmzingen, canticumzingen, cantileren, zonder refrein, dus in principe solistenwerk, geen scholawerk. Daar ontstaan in de gallicaanse en in de romeinse sfeer standaardmelodieën voor, in de gallicaanse in de 2e modus, in de romeinse in de 8e modus. En die hebben wij nog steeds op die plek.

De eenvoudigste muzikale manier om een menigte te laten participeren aan de voordracht van een eventueel gecompliceerd- lied is, die menigte een refrein te laten zingen. De graduales zijn erfgenamen van zo'n responsoriaal zingen. In de graduales van de 2e modus kun je nog de wortels van de oude psalmodie waarnemen in het vers. De latere graduales zijn geheel 'doorgecomponeerd'.

Daarna komt op een gegeven moment de behoefte op om in de mis een aantal riten, die tot dan toe in stilte gebeurden, met een gezang te begeleiden. (Om het verschil heel duidelijk te stellen: in de Paasnacht is het liturgisch onmogelijk om de cantiek van Mozes weg te laten en alleen het verhaal van de uittocht te lezen, de cantiek is een intrinsiek onderdeel van die rite, van dat lectio lezen in de vigilie. De introïtus kan je in principe weglaten: er is in de paasvigilie ook geen introïtus. Er is wel een Exsultet uit latere riten voortgekomen), maar de Paasmis begint ineens met Genesis als eerste lezing. De misantifonen zijn uiteindelijk in alle 8 modi gecomponeerd.

Er is dus een soort modale ontwikkeling in het misrepertoire, maar het zal duidelijk zijn dat het hier om een totaal ander soort modale ontwikkeling gaat. Het is eigenlijk meer de ontwikkeling van de genres, die zich afspeelde vóór de systematische ontwikkeling van de 8 modi. ■

MEDEDELINGEN

PUBLICATIES:

Het Cahier 2000 is nu verschenen en heeft als onderwerp: Tonale analyse met een middeleeuws model, door Fred Schneyderberg. Zie voor het onderwerp ook het verslag van zijn Academiedag in nr. 2000/4 en de mededeling hieronder.

Het cahier is te bestellen bij het Secretariaat tegen kostprijs.

Wij herinneren u aan het Cahier 1999, een register op de Bijbelteksten in het Graduale.

Publikaties van anderen:

Laudate Pueri Dominum, feestbundel voor Wim van Gerven, te bestellen bij de Stichting Caspar, Orteliusstr 356-II, 1056 PV, Amsterdam.

Bloemlezing van oud-romeinse gezangen, door Loek van Lijden, tel. (030) 2735557.

Gregoriaans Zingen, een handreiking, door Jacqueline Elemans, te bestellen bij de SNK, (030) 2313174.

ACADEMIEDAGEN in 2001:

21 mei: Eugene Liven, De ontwikkeling van de interpretatie van het gregoriaans;
22 oktober: onderwerp n.o.t.. Inlichtingen over tijd en plaats: secretariaat van de ACG, tel. 013-5331094 of dhr. B. Lamers, tel. 040-2411604.

Inmiddels heeft reeds plaatsgevonden een Seminarie 'Tonans', een studie van een tonaal analyse model, door Fred Schneyderberg. Inlichtingen bij het secretariaat van de ACG of dhr. F. Mariman, tel. (0032) 16471260 of e-mail:

frans-mariman@freegates.be.

LUISTEREN:

Utrechtse Vrouwenschola o.l.v. Norbert Bartelsman:

25 maart: Utrecht, Kathedraal Lange Nieuwstraat, 10.30 uur, Hoogmis (4e zon-

dag 40-dagentijd)

7 oktober: Wijk bij Duurstede, Grote Kerk Schola Catharina o.l.v. Heleen Keller:

18 maart: 9.00 uur, Latijnse mis, Catharina kathedraal, Utrecht

15 april: 9.00 uur, Pasen, idem

13 mei: 9.00 uur, idem

17 juni: 9.00 uur, idem

Gregoriaans op Passiezondag: 1 april in de O.L.Vr. Munsterkerk te Roermond, aanvang 16.00 uur; cantores Heleen Keller en Wim Boerekamp; overweging: mgr.dr. Th. Willemssen, deken van Roermond; volkszang; orgel: Jan Steenbrink; verdere inlichtingen: 0493-313796

Getijden in Den Haag: De Interparochiële Schola Cantorum Den Haag zingt op de zondagen van de veertigdagentijd vespers in de kerk van de H. Jacobus de Meerdere (Parkstraat), aanvang 16.00 uur. Op woensdag 11 april 2001 de Donkere Metten (1ste nocturn) en Laudan van witte donderdag in de kerk van de H. Teresia van Avila (Westeinde), aanvang 20.00 uur.

ZELF ZINGEN:

De Utrechtse Vrouwenschola zoekt zangeressen. Kennis van gregoriaans is fijn, maar als je daar bij ons iets, of meer, van wilt leren, kan dat ook!

Belangstelling? Bel onze ledencontactpersoon, Jannie van Dieren, tel. 030-2718047.

De Schola Metensis zoekt nieuwe leden.

Wij zijn een kleine schola van vier zangers en zoeken op korte termijn enige uitbreiding. Wij willen in een plezierige sfeer gregoriaans zingen volgens een interpretatie die is gebaseerd op de oudste bronnen (w.o. Laon239). Van de leden wordt verwacht dat zij de repetities individueel voorbereiden. Wij repeteren één keer per week in een sfeervolle kerk in het centrum

van Utrecht (repetitieavond in overleg).
Voor beginnende zangers kunnen wij enige
bijscholing verzorgen. Informatie: Arnoud
Heerings, tel 030 2730614, e-mail:
A.A.Heerings@sron.nl of bij Douwe Evert
Dijkstra, tel 0347 320556, e-mail:
douwe_evert@hotmail.com

De Interparochiële Schola Cantorum Den
Haag kan versterking goed gebruiken. In-
lichtingen bij Albert Koopmans (dirigent),
Frankenstraat 88, 2582 SN Den Haag, tel.

070-3521576, e-mail:
albertjf@worldonline.nl

INTERNET:

Twee leuke Nederlandstalige 'sites' voor
gregorianisten:

de actieve site van Willy Schuyesmans:

<http://listen.to/plainchant>

Een van de links die u daar vindt is naar de
discussiegroep van Jos Beyer.



LITURGISCHE KALENDER

maart-mei 2001

C-jaar

woensdag	28	februari	Aswoensdag
zondag	4	maart	Eerste zondag van de Veertigdagentijd
zondag	11	maart	Tweede zondag van de Veertigdagentijd
zondag	18	maart	Derde zondag van de Veertigdagentijd
maandag	19	maart	Hoogfeest van de H. Jozef, bruidegom van de H. Maagd Maria
zondag	25	maart	Vierde zondag van de Veertigdagentijd
maandag	26	maart	Hoogfeest van de Aankondiging van de Heer (Maria Boodschap)
zondag	1	april	Vijfde zondag van de Veertigdagentijd
zondag	8	april	Palmzondag
donderdag	12	april	Witte Donderdag
vrijdag	13	april	Goede Vrijdag
zondag	15	april	Hoogfeest van Pasen
zondag	22	april	Tweede zondag van Pasen
zondag	29	april	Derde zondag van Pasen
donderdag	3	mei	Feest van de HH. Philippus en Jacobus, apostelen
zondag	6	mei	Vierde zondag van Pasen
zondag	13	mei	Vijfde zondag van Pasen
maandag	14	mei	Feest van de H. Matthias, apostel
zondag	20	mei	Zesde zondag van Pasen
donderdag	24	mei	Hoogfeest van de Hemelvaart van de Heer
zondag	27	mei	Zevende zondag van Pasen
donderdag	31	mei	Feest van Maria Bezoek
zondag	3	juni	Hoogfeest van Pinksteren



INHOUD

Het Tijdschrift voor Gregoriaans bestaat 25 jaar!	1
<i>Van de redactie</i>	
Zoeken naar het hoogst haalbare	2
<i>Marie-Louise Egbers</i>	
25 jaar Tijdschrift voor Gregoriaans	4
<i>IJs van Leijen, voorzitter van de ACG</i>	
Van Kerkoraal naar Tijdschrift voor Gregoriaans	5
<i>Jos Leenen</i>	
Het Tijdschrift de jaren door	10
<i>Marie-Louise Egbers</i>	
Gregoriaans en , een ontmoeting zomaar op het perron	11
<i>Jacqueline Elemans</i>	
Geachte redactie	12
<i>Ton Tromp</i>	
Het zingen van de psalmen in de byzantijnse ritus: een gebedshouding	15
<i>Grigori Sarolea</i>	
Gezangen tussen oost en west: confractoria en transitoria in de ambrosiaanse liturgie	24
<i>Jeroen Boogaarts</i>	
De Renaissance-polyfonie en het gregoriaans	33
<i>Arnoud Heerings</i>	
De toekomst van het gregoriaans	45
<i>Gerard Sars</i>	
De ontwikkeling van de modaliteit in het misrepertoire	55
<i>Academiedag, 23 oktober 2000</i>	