



TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 27, nummer 2, mei 2002

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 juni op het redactie-adres binnen te zijn. Inlichtingen, ook voor advertenties, bij de administratie.

Redactie: Marie-Louise Egbers, Arnoud Heerings, Jolanda Kwast, Ria de Wolf,
Marcel Zijlstra

Redactie-adres: Catharinastraat 81 4811 XG Breda tel. (076) 522 14 58

Administratie: Torenhoeckstraat 14 5056 AN Berkel-Enschot tel. (013) 533 10 94

Abonnementen: Individueel abonnement per kalenderjaar € 20,=
België € 20,50, overige landen € 23,=
Koorabonnement (3 exemplaren voor de prijs van 2) € 40,=
Losse nummers - ook van oude jaargangen - € 4,50, België € 5,30
Themanummers € 7,30, voor België € 8,30

Postrekening nr. 39586 - Bankrekening 42.06.65.323,
alle rekeningen t.n.v. Stichting Cantus Gregoriani te Posterholt.

Het abonnementsjaar is gelijk aan het kalenderjaar. Abonnementen kunnen op elk moment ingaan en lopen automatisch door, tenzij uiterlijk dertig dagen voor het einde van het kalenderjaar schriftelijk wordt opgezegd bij de administratie (zie boven).

Adreswijzigingen gelieve u drie weken van te voren te melden eveneens bij de administratie, met opgave van oud en nieuw adres.

Bestuur van de Stichting A.C.G.:

I. van Leijen, <i>voorzitter</i>	Mondriaanlaan 6	6708 NG Wageningen
M. Lambriex, <i>secretaris</i>	Torenhoeckstraat 14	5056 AN Berkel-Enschot
R.A.M. Karsten, <i>penningmeester</i>	Raadhuisstraat 4	6061 EA Posterholt
J. Kwast	Rijsenburgselaan 7	3972 EG Driebergen
B. Lamers	Leuvenlaan 9	5628 WE Eindhoven

Adviseur van de Stichting A.C.G.:

A. Peters O.F.M.	Mauritsstraat 104	3583 HW Utrecht
------------------	-------------------	-----------------

Opmaak: Karel van den Hurk, Geldrop - *Druk:* drukkerij Van Stiphout, Helmond
ISSN: 1380-9776

Bij de voorplaat: St.-Gregorius en zijn schrijver, ca. 984
Registrum Gregorii, Trier, Stadtbibliothek

IN 1853 werd in Nederland de kerkelijke hiërarchie hersteld en het bisdom Breda geboren. Reden voor onze actieve en geïnspireerde bisschop Martinus Muskens om de 150ste verjaardag aan te grijpen voor levendige geloofsbezinning met als titel: 'Het geloof van het doopsel'.

Op 31 maart 2001 begon dat jubileumproces al. Vóór me ligt de folder waarin een overzicht wordt geboden van alle bezinning en activiteiten tot aan de slotviering en de eigenlijke herdenking toe: het weekeinde van 24-25 mei 2003. Het voorwoord van de Bisschop getuigt van zijn inspiratie. Hier volgen enkele gedachten:

'Aan de jubileumviering gaat een bezinning op het Geloof van ons doopsel vooraf. Vandaaruit wil het bisdom Breda nadenken over zijn positie in de samenleving die snel verandert. Ik roep u allen van harte op gezamenlijk en feestelijk het jubileum te vieren en zodoende het bisdom 'op te schudden'. Daarmee kan de kerk van Breda nog steviger haar plaats bepalen in de samenleving van 2003 en de jaren daarna. Immers 'de kerk in de samenleving moet zijn als een stroom van levend water die vruchtbaarheid geeft aan haar oevers.'

Hierover nadenkend in relatie tot onze gegrepenheid, het gregoriaans, zou ook dit moeten klinken 'als een stroom van levend water die vruchtbaarheid geeft aan haar oevers. In die zin kan er niet alleen een esthetisch verlangen zijn naar een goede uitvoeringspraktijk, maar vraagt de verkondigende taak van iedere schola een bezinning op de relatie tussen woord en toon. Dan is er een esthetiek en bezieling van binnenuit. De Begijnhofschola is zeer verheugd dat ze de verkondiging in het bisdomproces op een bescheiden wijze mag ondersteunen in avondvieringen in de drie dekenaten. ■



Mgr. M. Muskens

'TOUTE musique qui n'a pas pour base la glorification de Dieu est inutile.'
 (Alle muziek die niet als basis de verheerlijking van God heeft, is nutteloos).
 Deze uitspraak is tekenend voor de Parijse organist en componist wiens naam zich verheugt in een steeds grotere bekendheid bij muziekliefhebbers: Charles Tournemire. Kerkmusici, en daaronder vooral de organisten die al dan niet werkzaam zijn op het rooms-katholieke erf, ontdekken vooral de laatste jaren de waarde en betekenis van deze liturgische organist en componist 'pur sang'.

Charles-Arnould Tournemire werd op 22 januari 1870 geboren te Bordeaux. Toen hij tien jaar werd kreeg hij al een benoeming als organist-accompagnateur aan de St.-Pierre van zijn geboortestad. Op 16 jarige leeftijd trok hij, als zovele jonge musici, naar Parijs om zich aan het Conservatoire National verder te bekwamen in de muziek. Zijn belangrijkste en meest invloedrijke leraar werd César Franck die hij in 1898 zou opvolgen als organist van de Parijse Ste.-Clotilde.

Het leven van Tournemire was onafscheidelijk verbonden met het gregoriaans. De inspiratie vanuit het gregoriaans doortrekt zijn hele, zeer omvangrijke oeuvre.¹ Charles Tournemire schonk de rooms-katholieke liturgie een cyclus orgelstukken, *L'Orgue Mystique* genaamd, gebaseerd op de wisselende gezangen van het kerkelijk jaar. Binnen de muziekgeschiedenis is dit de meest omvangrijke cyclus orgelmuziek (speelduur ± 14 uur) die het gregoriaans tot onderwerp heeft.

Joseph Bonnet

'Voici enfin l'œuvre attendue depuis de longues années par tous les organistes.' (Zie hier uiteindelijk het werk waar door alle organisten al jaren op gewacht is).

Zo werd *L'Orgue Mystique* begroet door Joseph Bonnet (1884-1944), leerling en bewonderaar van Maître Tournemire. Bonnet speelde een belangrijke rol in de totstandkoming van dit werk. Vele malen bezocht hij de abdij van Solesmes² en leerde hij de spirituele waarde van het gregoriaans kennen. In december 1922 nam hij deel aan het *Congrès de chant grégorien et de musique sacrée* te Parijs. Tijdens dit congres kwam onder andere de rol van de organist ter sprake. De ideale situatie zoals die Bonnet voor ogen stond was een geheel gezongen gregoriaanse mis. Maar tegelijkertijd doken allerlei problemen op. Ten eerste had Parijs in die dagen geen sterke vocale traditie en in de tweede plaats waren organisten, waaronder hijzelf, veelal niet toegepast om het gregoriaans tegenspel te bieden.³

* Tjeerd van der Ploeg studeerde orgel, koördirectie en gregoriaans. Onlangs werd hij benoemd tot organist van de St.-Christoforuskerk van Schagen. Hij is al geruime tijd bezig alle orgelwerken van Tournemire op CD te zetten. (VLS records). Website: www.tjeerdvanderploeg.nl

Vele malen was Joseph Bonnet te vinden op de orgeltribune van de Ste.-Clotilde te Parijs om Tournemire te horen improviseren. Hij was in goed gezelschap want vrijwel de gehele orgelklas van Marcel Dupré (1886-1971) was er present: André Fleury (1903-1995), Olivier Messiaen (1908-1992), Jean Langlais (1907-1991), Gaston Litaize (1909-1991), Jehan Alain (1911-1940). Vaste gast was ook Maurice Duruflé (1902-1986), leerling van Tournemire en Louis Vierne (1870-1937, organist van de Notre Dame te Parijs en studiegenoot van Tournemire). Wat was de aantrekkingskracht van deze bijzondere, maar ook wat zonderlinge organist?

Tournemire improviseerde uitsluitend op de propriumgezangen van de desbetreffende zondag en deed dat op een manier die volstrekt nieuw was.⁴ Werden vanaf de middeleeuwen de gregoriaanse melodieën als *cantus firmus* behandeld, geheel in overeenstemming met de opvattingen die toentertijd golden ten aanzien van de *cantus planus*, bij Tournemire bleef de souplesse van het gregoriaans zoveel mogelijk behouden. Hij componeerde niet naar aanleiding van een gregoriaans gegeven, maar het gregoriaanse gezang was het hart van iedere compositie zowel naar karakter als inhoud.

Uiterst kleurrijk ging hij om met het orgel, altijd verrassend waren zijn harmonieën, grillig en onnavolgbaar zijn creativiteit ten aanzien van het gregoriaanse thema. De bekende biograaf Norbert Dufourcq (1904- ?) typeerde Tournemire als 'Poète des sons et magicien des timbres' (Dichter van tonen en tovenaars van klanken).

Het werd Bonnet al snel duidelijk dat alleen Tournemire in staat was een cyclus orgelstukken te componeren op basis van de gregoriaanse wisselende gezangen, om zo de kerkorganisten iets in handen te geven. Bonnet schrijft in het voorwoord bij *L'Orgue Mystique*:

'Son accomplissement réclamait un Maître, possédant à fond la technique de l'orgue et de la composition, pénétré de l'Esprit de Foi, de l'incomparable beauté des cérémonies liturgiques et des mélodies grégoriennes, vivant dans l'intimité de Jean-Sébastien Bach et des vieux Maîtres latins, ses Précurseurs, qui créèrent pour les thèmes grégoriens les diverses formes que le grand «Cantor» reprit ensuite et appliqua aux mélodies des Chorals. Un maître travaillant dans la retraite et le recueillement indispensable à tout artiste créateur.

Cette œuvre, publiée en livraisons dont chacune comporte un office complet, est un véritable enchantement, une prodigieuse évocation de l'architecture de nos cathédrales, des riches couleurs de nos vitraux, de la beauté et de la vérité liturgiques telles qu'elles nous sont révélées à Solesmes, telles que nous devrions les retrouver dans toutes les Églises du monde catholique.' (Een groot musicus was nodig (dit werk) te voltooien. Een meester in de techniek van het orgel en de compositie, doordrongen van de geest van het geloof, de onvergeliijkbare schoonheid van de liturgische ceremonieën en de gregoriaanse melodieën, levend in verbondenheid met J.S. Bach en de oude latijnse meesters, zijn voorlopers, die voor de gregoriaanse thema's verscheidene vormen creëerden die de grote 'Cantor' vervolgens hernam en toepaste op de melodieën van de koralen. Een meester werkende in teruggetrokkenheid en inkeer, onmisbaar voor iedere scheppende kunstenaar.

Dit werk, gepubliceerd in afzonderlijke afleveringen waarvan elke een compleet officie bevat, is werkelijk een betovering, een wonderbaarlijke oproeping van de architectuur van onze kathedralen, van de rijke kleuren van onze ramen, van de liturgische schoonheid en waarheid welke ons in Solesmes onthuld is en welke wij terug zouden moeten vinden in alle kerken van de katholieke wereld).

Relatie gregoriaans en orgelmuziek

De relatie tussen gregoriaans en orgelmuziek was natuurlijk niet nieuw. Het orgel had in zuid-Europese landen van meet af aan een liturgische functie. Frankrijk had in de 17^e en 18^e eeuw een bloeiperiode doorgemaakt met liturgische orgelmuziek. Vele organisten componeerden een *Livre d'orgue* met daarin stukken voor de mis en/of de Vespers (Magnificat-versetten of Hymnen-bewerkingen). Het ging daarbij altijd om orgelstukken die werden gespeeld in afwisseling met het koor. Deze zogenaamde alternatimpraktijk had, wat de mis betreft, uiteraard uitsluitend betrekking op de vaste gezangen.

In de 19^e eeuw komen gaandeweg andere invloeden in de orgelmuziek, met name vanuit de opera. Het orgelspel wordt steeds minder dienstbaar aan de liturgie. Deze op populariteit gerichte stijl noemen we de 'Style Mondain'. Bij nadere beschouwing liggen de wortels tot de secularisatie van de liturgische orgelmuziek al in de late 17^e en de 18^e eeuw. Statige *Plein jeu* stukken (stukken gespeeld met een volle orgelklank, gebaseerd op het mixturen-plenum) op een gregoriaanse cantus firmus werden in deze periode al afgewisseld met dansante orgelversetten waarbij van het gregoriaanse gegeven dikwijls weinig of niets meer overbleef.

De smaakverandering die in de 19^e eeuw zijn beslag kreeg, betrof niet alleen de manier van spelen en de muzikale stijl, maar had ook invloed op het klankconcept van de orgels. De klassieke, op helderheid gerichte orgelklank maakte plaats voor een symfonisch geluid. Het orgel moest kunnen wedijveren met het romantische symfonieorkest, zowel in klankkleur als in kracht. Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) was de grote orgelbouwer die dit concept in Frankrijk tot een hoogtepunt voerde. Parijse organisten zoals César Franck, Charles Marie Widor en Louis Vierne schiepen breed opgezette, symfonische orgelstukken. Maar van een relatie met de liturgie was geen sprake meer. Marcel Dupré (1886-1971), de bekende orgelpedagoog uit de twintigste eeuw, domineerde de mis met zijn virtuoze improvisaties zodanig dat menig parochiaan zijn stoeltje naar het orgel draaide en de priester het nakijken had! Tegen deze achtergrond is een werk als *L'Orgue Mystique* een complete revolutie die veel invloed had op de jonge generatie organisten. Tournemire moest dan ook niets hebben van de verrichtingen van Dupré, Vierne of Widor.

Het 'Plan'

Tournemire maakte alvorens met de compositie van *L'Orgue Mystique* te beginnen grondig studie van *L'Année Liturgique* van Dom Prosper Guéranger (1805-1875), de stichter van de abdij van Solesmes en initiator van de latere *Liturgische Beweging*. De indeling van het kerkelijk jaar, achtergronden daarbij, de vertaling van de anti-fon teksten: bij dit alles was het werk van Guéranger een onmisbare hulpbron.

Alle gegevens en aantekeningen werden verwerkt in een 161 pagina's tellend *Plan*.⁵ Het kerkelijk jaar werd in de drie gebruikelijke cycli ingedeeld: Cycle de Noël opus 55, cycle de Pâques opus 56 en cycle de la Pentecôte opus 57. Rondom deze cycli werden de zon- en feestdagen gegroepeerd en genummerd.⁶ Voor er nog maar één noot was gecomponeerd, was het gehele raamwerk al vastgelegd. Vervolgens wijdde Tournemire enige gedachten aan het kerkelijk jaar. Hier volgen enkele zinsneden die het gedachtegoed weergeven:

'J.C. (Jésus Christ) est le moyen, l'objet de la liturgie. L'année liturgique initie à la plus sublime poésie que l'homme ait pu atteindre ici bas' (Jesus Christus is het middel, het object van de liturgie. Het liturgische jaar is aanleiding tot de meest sublieme poëzie die de mens heeft kunnen bereiken hier beneden).

Tenslotte, en vanzelfsprekend maakt dat het grootste deel uit van dit *Plan*, wordt iedere zondag beschreven. Links noteerde Tournemire de Latijnse antifoonteksten en rechts daarnaast de vertaling in het Frans. De gregoriaanse melodie werd daaronder gezet in transcriptie in notenschrift. De belangrijke feesten worden bovendien nog ingeleid met enkele gedachten die een nadere typering van het betreffende feest geven.

L'Orgue Mystique, een verkenning

In het voorwoord bij L'Orgue Mystique schrijft Tournemire:

'Le plain-chant, source véritablement inépuisable de lignes mystérieuses, splendides – le plain-chant, triomphe de l'art modal – est, en somme, paraphrasé librement, pour chaque pièce, au cours des œuvres formant cette collection'. (Het gregoriaans, werkelijk een bron van onuitputtelijke mysterieuze lijnen – het gregoriaans, triomf van de modale kunst – wordt in ieder stuk over het geheel genomen vrij geparafraseerd, een volledige collectie vormend).

De oorspronkelijke titel die Tournemire aan de gehele cyclus gaf was L'Orgue Glorieux.

L'Orgue Mystique is dermate omvangrijk dat onmogelijk alle aspecten aan bod kunnen komen, daarom een vluchtige verkenning.

Per aflevering treffen we de volgende delen aan:

Prélude à l'introït

Offertoire

Élévation

Communion

Pièce terminale

De delen 1, 2 en 4 staan rechtstreeks in relatie tot de gelijknamige misdelen.

Prélude à l'Introït

Aan het begin van de Hoogmis werd de antifoon *Asperges me* (in de Paastijd *Vidi aquam*) gezongen terwijl de celebrant de gelovigen besprenkelde met wijwater. Tussen het *Asperges me* en de Introïtuszang was er ruimte voor een kort orgelstuk. Voor die plek is de *Prélude à l'Introït* bedoeld. De traditie was dat de organist hier eens stevig kon uitpakken, bij Tournemire echter klinken deze preludes altijd in zachte tinten, ter inleiding op de gregoriaanse Introitus. Het zijn korte stukken van gemiddeld anderhalve minuut. Dikwijls wordt de melodie verdeeld over meerdere klavieren om een optimale afwisseling in klank te bewerkstelligen. Deze korte stukken zijn veel meer dan louter instructief. In orgelklank en componeerwijze wordt vaak treffend het karakter van de antifoontekst weergegeven.

Hoe kleurrijk en vreugdevol klinken de 'petites mixtures' in de prelude voor de Introïtus van Adventus III.

HEBDOMADA TERTIA ADVENTUS

Phil. 4, 4. 5; Ps. 84

IN. I

G Au-dé- te * in Dó-mi-no sem- per : í-te-rum

di-co, gau- dé-te : mo-dé-sti-a ve-stra no-ta sit

ó-mni-bus ho-mí-ni-bus : Dó-mi-nus pro-pe est.

Ni-hil sol-lí-ci-ti-si-tis : sed in o-mni o-ra-

ti-ó-ne pe-ti-ti-ó-nes ve-strae inno-té-scant a-pud

In de linkerhand klinkt *Gaudete in Domino semper*, daarna horen we *iterum dico* in de onderstem van de rechterhand. Vervolgens *gaudete* een octaaf hoger zodat, geheel vanuit de tekst gedacht, meer nadruk ontstaat. Het vervolg *modestia vestra nota sit omnibus hominibus* klinkt in dezelfde stemvoering. Daarna wordt de melodie afgebroken en klinkt de melodie van *petitiones vestrae innotescant apud Deum* ook weer in de onderstem van de rechterhand.

Het weglaten van een deel van de melodie was nodig om het geheel niet te lang te maken. Hieruit spreekt een feilloze intuïtie voor balans en eenheid. Een te grote lengte in deze prelude zou de spanningsboog doen verslappen. Naast het etaleren van de melodie in verschillende stemvoeringen valt op dat we bijna geen toonrepetities tegenkomen, dit geeft het geheel een vloeiend en soepel karakter, geheel passend bij de esthetiek van het gregoriaans. Maar er is meer. Niet alleen wordt de melodie van dit gezang (weliswaar deels) tot klinken gebracht; in het pedaal (de partij op de derde balk) vinden we nog een kort kwintmotiefje. Dit verwijst natuurlijk al naar het beginmotief van de dagmis van Kerst: *Puer natus*. Het karakter van de zondag in een notendop! Dit motief geeft niet alleen een exegetische duiding maar bevordert tevens de compositorische eenheid binnen het geheel.

Dit procédé past Tournemire wel vaker toe. Dergelijke motieven worden dikwijls ontleend aan een melodie-inzet of cadens. Bij langere antifoocitaten wordt de melodie dikwijls verdeeld over meerdere klavieren om een optimale afwisseling in klank te bewerkstelligen; men zou wel kunnen spreken van een estafette registratie. De ruime ervaring die Tournemire had als kenner en componist van kamer- en orkestmuziek is hier volop merkbaar.⁷

Nog een aantal voorbeelden.

Op zondag *Laetare* klinkt de opgang naar Jeruzalem in het pedaal met een motief bestaande uit een stijgende drieklankenreeks. Aan het eind horen we hetzelfde motief opnieuw maar nu dalend. Op deze wijze wordt niet alleen uitdrukking gegeven aan de tekst maar wordt, net als in ons vorige voorbeeld, de eenheid binnen de compositie gewaarborgd. Op zondag *Quasi modo* (deel 18) wordt de frisheid van nieuw leven verklankt.

De secunde waarop het woord *Quasi* staat, geeft aanleiding tot een feestelijke triller, aan het eind wordt hetzelfde secundemotief waar het stuk mee begint in omkering gespeeld om ook nu weer een eenheid te creëren.

Hoe prachtig is niet de werking van een hele cascade van trillers in de Introitus *Vocem iucunditatis* (deel 22; Dom. V post Pascha) of de tekstuitdrukking in *Omnes gentes plaudite* (deel 32; Dom. VII post Pentecosten); we horen hier werkelijk een handengeklap.

Diepe ernst horen we in *Inclina Domine* (deel 41; Dom. XV post Pentecosten) of *Si iniquitatis* (deel 50; Dom. XII post Pentecosten). In een zware pedaalregistratie (32') wordt daar heel ons zondige bestaan getoonzet. Gelukkig lossen de donkere wolken zich weer op en klinkt uiteindelijk de genade door in een vredige 'voix céleste'-registratie.

Offertoire

Het orgeloffertorium werd gespeeld na het zingen van de Offertoriumzang en moest stoppen vóór de pefatie. Ook hier gingen organisten zich doorgaans te buiten door het spelen van luide en virtuoze muziek. Hoewel de Offertoires van Tournemire wat langere stukken zijn (3 à 4 minuten) worden ze meestal in zachte kleuren geregistreerd. De stukken zijn uiterst doorwrocht, de afwisseling in klankkleur is groter en de mogelijkheden om de tekst tot uitdrukking te brengen dus ook. Zeer indrukwekkend en poëtisch is de Offertoire *Tui sunt caeli* (deel 3; Nativitas D.N. Jesu Christi). Het duurt hier vrij lang voordat we een glimp van de melodie ontwaren. Het spelen van één hand op twee klavieren tegelijk wordt hier tot in het extreme doorgevoerd. Het doel is duidelijk: het verkrijgen van een orkestraal klankbeeld. Dit is werkelijk een symfonie voor strijkers, maar dan op orgel gespeeld. Deze Offertoire is de enige uit *L'Orgue Mystique* die een titel draagt: *Molto Adagio*.

Prachtig en tot de verbeelding sprekend is de Offertoire *Reges Tharsis* (deel 7; Epifania Domini), hier zien we de koningen op hun kamelen door de woestijn trekken. Opmerkelijk sterk geregistreerd en vol bittere dissonanten klinkt daarentegen de Offertoire *Vir erat* (deel 49; Dominica XXI post Pentecosten).

Een omslag in de tekst wordt muzikaal weergegeven in de Offertoire *Precatus est Moyses* (deel 38; Dominica XII post Pentecosten):

'Mozes bad voor het aanschijn van de Heer, zijn God, en zei: Waarom, Heer, zijt Gij vertoorned op uw volk? Laat uw ziedende gramschap bedaren; gedenk Abraham, Izaäk en Jacob, aan wie Gij onder ede beloofd hebt het land te geven, dat overvloeit van melk en honing. En de Heer liet zich verbidden en zag af van het onheil.'

De dreiging van gramschap en toorn maakt plaats voor een verzoenende toon. Dat is voor een componist altijd een dankbaar gegeven.

Élévation

In de Elevaties toont Tournemire zich werkelijk een meester van de miniatuur. In uiterst delicate toonzetting wordt een sfeer opgeroepen die geheel past bij dit verheven deel van de mis. De thema's worden ontleend aan het Getijdenrepertoire. Er zijn kerken waar op deze plek gekozen wordt voor stilte.

Communion

De orgelcommunio werd gespeeld na het zingen van het Agnus Dei en voor de gezongen Communio.

Hier treffen we de meest ondoorgroondelijke stukken aan zoals de *Communio Pascha nostrum* (deel 17; Dominica Resurrectionis). Dit soort klankdichten heeft de oude pastoor van de Ste.-Clotilde eens de volgende uitspraak ontlokt: 'J'aime bien votre musique, mon cher ami, mais vous n'avez pas la même voix céleste que celle de Franck!'

('Ik houd veel van uw muziek, mijn beste vriend maar u heeft niet dezelfde hemelse stem als die van Franck!') Met andere woorden: hij kon er geen touw aan vastknopen.⁸

Pièce terminale

In de naspelen is er niet meer de tijdslimiet die gedurende de mis natuurlijk wel een rol speelt. De lengte van deze stukken varieert van 5 minuten voor de 'gewone' zondagen tot 10 minuten op de hoge feesten. In tegenstelling tot de voorafgaande delen komen we hier titels tegen zoals: *Choral, Verrière, Fresque alléluatique, Variations, Fantaisie, Postlude, Supplications et fugue modale*. Het meest uitbundig zijn de naspelen op de hoge feesten. Daar worden dikwijls meerdere gezangen geparafraseerd. Op het feest van Sacramentsdag bijvoorbeeld klinken tijdens het naspel de hymnes *Pange Lingua* en *Aeterne Rex altissime*, de sequentia *Lauda Sion* en het *Te Deum*.

Het *Te Deum*, hoewel geen deel uitmakend van het misrepertoire, laat Tournemire op alle grote feesten klinken, het onderstreept de feestelijkheid van de liturgische dag. Opmerkelijk is dat diverse naspelen in dezelfde devote sfeer klinken als de eraan voorafgaande delen. Diverse stukken eindigen na een tumultueuze doorwerking uiterst verstillend, zoals de *Triptyque* voor zondag Trinitatis. Hiermee breekt Tournemire met de traditie de mis per definitie met een donderend orgelstuk te beëindigen. Het is om die reden dat hij de benaming *Sortie*, de gebruikelijke term voor een uitsmijter, nergens gebruikt.

Tournemire was 57 jaar oud toen hij begon te werken aan *L'Orgue Mystique*. Hij was gewapend met ervaring, een diepgeworteld geloof en de opvatting dat de roeping van kerkorganist een hoge roeping is. In *L'Orgue Mystique* wordt de essentie van zijn muzikale boodschap het sterkst tot uiting gebracht. Het is verheugend dat dit werk, maar ook al het andere wat door Tournemire werd gecomponeerd, gaandeweg meer bekendheid geniet. Olivier Messiaen heeft dan toch gelijk gehad toen hij zei: 'Un jour on rendra justice à Tournemire' ('Op een dag zal men Tournemire recht doen'). ■

LITERATUUR

IANCO, P., *Charles Tournemire ou le mythe de Tristan*, (Éditions Papillon, 2001), ISBN : 2-940310-06-8.
Cahiers et Mémoires de L'Orgue. No. 41 (1989) Dit nummer is geheel gewijd aan Tournemire.
FAUQUET, J.M., *Catalogue de l'oeuvre de Tournemire*. Genève 1979.

NOTEN

1. Het oeuvre van Tournemire omvat veel meer dan orgelmuziek alleen. Zo componeerde hij acht orkestsymfonieën, vier oratoria, pianomuziek en kamermuziek voor de meest uiteenlopende bezettingen. Voor orgel schreef hij naast *L'Orgue Mystique* o.a. *Triple Choral* op. 41 ; *Fantaisie Symphonique* op. 64; *Sept Chorals-Poèmes pour les sept Paroles du Christ* op.67; *Symphonie-Choral* op. 69; *Symphonie-Sacrée* op. 71; *Deux Fresques Symphoniques Sacrées* op. 75/76.
Voor een bespreking van deze werken zie het artikel van TJEERD VAN DER PLOEG in:
Het Orgel, jrg. 97- 2001- nummer 2, pag. 10-28. Voor een andere bespreking van *L'Orgue Mystique*, door deelfde auteur, zie: *Het Orgel*, jrg 95- 1999- nummer 3, pag. 10-20. Hierin staan de orgel-technische aspecten meer centraal.
2. Vanaf 1927 bracht ook Tournemire regelmatig een bezoek aan deze abdij. De contacten met Dom Gajard en de organist van de abdij, Dom Letestu, waren van grote betekenis met betrekking tot de compositie van *L'Orgue Mystique*.
3. Van een deplorabele toestand van de kerkmuziek in Frankrijk was al geruime tijd sprake. Om hierin verbetering te brengen richtte Louis Abraham Niedermeyer (1802-1861) in 1851 de *École de Musique* (ook wel 'École Niedermeyer') op. Naast polyfonie, orgel en piano werd gregoriaans op het lesrooster geplaatst. Dit instituut speelde direct in op de ontwikkelingen omtrent de restauratie van het gregoriaans die in Solesmes geïnitieerd werd. Later werden nog andere instituten opgericht zoals de *Schola Cantorum* (1897).
Niedermeyer schreef in 1857 *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*.
4. Tournemire bezat twee exemplaren van het 'Paroissien Romain/contenant/la messe a l'office/les dimanches et les fêtes de I. et de II. Classe/chant grégorien extrait de l'édition vaticane/et signes rythmiques/des bénédictins de Solesmes (1920, Rome, Tournai: Desclée et Cie). Het moge duidelijk zijn dat het gregoriaans waarop Tournemire zijn *Magnus Opus* baseerde geënt was op de uitvoeringspraktijk volgens equalistische systeem van Dom Mocquereau. Desalniettemin is *L'Orgue Mystique* zeer goed uitvoerbaar in samenhang met een op de semiologie gebaseerde zangwijze.
5. Het Plan (ongedateerd) is als microfilm in te zien in de Bibliothèque Nationale te Parijs (Ms.18932). Het is als fotokopie in mijn bezit.
6. De indeling van de gezangen en de indeling en benaming van het kerkelijk jaar is na Vaticanum II gewijzigd. Een concordantie met *L'Orgue Mystique* moest wegens ruimtegebrek achterwege blijven. Deze is evenwel te vinden in een geheel aan Tournemire gewijd themanummer van het *Gregoriusblad*, 113 (1989, no. 3)
7. In 1919 werd Tournemire benoemd als leraar kamermuziek aan het Conservatoire National te Parijs.
8. Ook de opvolger van Tournemire, Jean Langlais werd als organist in de Ste.-Clotilde niet begrepen. Langlais sprak in die zin dan ook cynisch van een grote traditie in de Ste.-Clotilde.



TOEN Wico Clements mijn vrouwenschola Cantu Femina uitnodigde mee te werken aan het Introitusproject van de KRO-radio stond ik voor een keuze. Aan de ene kant heb ik geleerd, en ben ik ook gewend, naar de handschriften te kijken en de melodie te zingen die uit de oudste handschriften blijkt. Aan de andere kant was één doel van het project, een bijdrage te leveren aan de ontwikkeling van de uitvoeringspraktijk van het gregoriaans in Nederland. Lang niet alle Nederlandse beoefenaars hebben de behoefte of de mogelijkheid, gerestitueerde melodieën te zingen. Je kunt zelfs verdedigen dat gerestitueerde versies niet in alle omstandigheden wenselijk zijn. Daarom heb ik ervoor gekozen, de melodie te zingen zoals die in het Graduale staat. Ik heb bovendien geprobeerd om dat zo goed en mooi mogelijk te doen binnen de huidige grenzen van ons kunnen, en die grenzen liefst nog iets te verleggen.

In dit artikel, dat zich richt tot zangers en scholaleiders die hopelijk meer willen dan alleen tot in lengte van dagen datgene te herhalen wat ze vroeger hebben geleerd, wil ik onze uitvoering toelichten en de handschriften uit de kast halen. Daarbij zal weer eens blijken dat de laatste finesses van het gezang alleen in die handschriften te ontdekken zijn, maar voor we zover zijn is er veel wat we uit het Graduale en oude missalen kunnen leren.

de plaats in de oude jaarcyclus

Het is interessant om te kijken naar de oude liturgie voor deze en de voorafgaande weken.

Vóór Vaticanum II was deze de zesde Zondag na Pinksteren. De lezing en de introitus van de voorafgaande weken zijn steeds:

Derde zondag: het verloren schaap en *Respice* - zie mij -, uit Psalm 24.

Vierde zondag: de wonderbare visvangst en *Dominus illuminatio*, - de Heer is mijn licht -, het begin van Psalm 26.

Vijfde zondag: verzoen u voor u gaat offeren en *Exaudi vocem meam*, - verhoor mijn stem -, midden uit Psalm 26.

Zesde zondag: de wonderbare spijziging en *Dominus fortitudo*, - de Heer is kracht -, het eind van Psalm 27.

Ik meen hierin een lijn te zien: God zoekt ons; Christus geeft goede raad; die raad is: verzoen u: dan krijg je wat je nodig hebt.

Is dat toeval? Ik weet het niet, maar ik vind het een prachtige uiteenzetting van het hoe en waarom van de Christelijke levenswijze, misschien ter lering van diegenen die in de Paasnacht zijn gedoopt, en zeker ook om ons er nog eens op te wijzen hoe een Christen moet leven.

Dan zijn wij niet verbaasd wanneer het gezang ook een meer dan gewone zeggingskracht heeft.

de tekst

'Dóminus fortitúdo plebis suae et protéctor salutárium Christi sui est. Salvum fac pópulum tuum, Dómine, et bédedic hereditáti tuae, et rege eos usque in saeculum'. De vertalingen die ik heb gezien zijn min of meer bloemrijk. Ik geef hier een zo woordelijk mogelijke vertaling:

'De Heer (is) kracht van zijn volk, en beschermer van het welzijn van zijn gezalfde is hij. Red uw volk, Heer, en zegen uw erfdeel, en leid hen tot in eeuwigheid.'

De tekst valt in twee grote delen uiteen: eerst spreken wij een geloofswaarheid of een ervaringsfeit uit, namelijk de Heer beschermt zijn volk, en daarna bidden wij drie keer om redding en zegen.

De latijnse tekst staat dicht bij de Vulgaat maar is niet letterlijk hetzelfde. De Vulgaat leest 'salvationum': reddingen, in plaats van *salutarium*: heil, en *aeternum*: eeuwigheid, in plaats van *saeculum*: tijdsgewricht.

Naar mijn gevoel zijn dat subtiele accentverschillen. Misschien spreekt de tekst van de introitus meer vanuit een gevoel van welzijn en vraagt de bede om instandhouding van een bestaande toestand. Dat zou ook passen in de boven geschetste lijn: Christenen zijn Gods volk en dus gezegend. De Vulgaat lijkt meer te spreken vanuit bestaande of te boven gekomen verdrukking.

eerste aanblik: het muzikaal geraamte volgens de kwadraatnotatie

L 151

E 317

IN. II

RBAKS

D

Ps. 27, 8. 9 et 1

O-mi-nus * for-ti-túdo ple-bis su- ae, et pro-

téctor sa- lu-tá- ri- um Chři-sti sũ- i est :

salvum fac pópu-lum tu- um, Dómi- ne, et bène-

dic he- re-di- tá-ti tu- ae, et rege e- os

usque in sae- cu- lũm. Ps. Ād te Dómi-ne clamábo,

Notenvoorbeeld 1: de introitus Dominus fortitudo, GT blz 294.

Ik zoek eerst naar de grote lijn. De frasering in het Graduale geeft een driedeling aan en de eerste en de laatste frase zijn weer onderverdeeld in een voorzin en een nazin:

Dominus fortitudo plebis suae, / et protector salutarium Christi sui est: // salvum fac populum tuum Domine // et benedic hereditati tuae / et rege eos usque in saeculum.//

De eerste halfzin, *Dominus suae*, heeft een aanhef vanuit de laagte, la do re, en is gebouwd rond de re als dragende toon, sluit ook af op re.

De tweede halfzin, *et protector... sui est*, beweegt zich grotendeels tussen re en fa, maar sluit af met een lage cadens die de aanhef lijkt te spiegelen: re do la.

De tweede volzin, *salvum ... domine*, begint opnieuw laag, beschrijft een boog waarin aanvankelijk de re de dragende toon is, maar gaat dan naar de fa en eindigt ook op die hoogte.

Het begin van de derde zin, *et benedic ... tuae*, geeft een herintonatie van de fa: do re fa.

De fa blijft de dragende toon. Vóór de halve deelstreep zien we meer melodische beweging ontstaan. De cadenstoon is merkwaardig genoeg een mi.

De laatste halfzin zet de melodische beweging voort met fa als dragende toon, voordat het gezang tenslotte op re afsluit.

De modus is een plagale protus, tweede modus: een beweging vanuit een lage aanhef, van re naar fa, even langs de mi, via fa weer terug naar re. Dit wordt bevestigd wanneer we naar de muzikale betekenis kijken van elk van de toonhoogten binnen de omvang: lage la tot en met sol. Het is een expansieve tweede modus: alle tonen zijn op de een of andere plaats structureel belangrijk, zelfs de mi. Dit stuk heeft veel meer beweging in zich dan we misschien geneigd zouden zijn toe te schrijven aan een typisch tweede-modus stuk, bijvoorbeeld op grond van een gezang als *Dominus dixit*. Toch is het gezang hierin niet uitzonderlijk: de heftige tweede-modus stukken zijn in de meerderheid. Ik noem als voorbeelden *Dominus illuminatio* (GT 288) en *Terribilis* (GT 397).

Nog steeds bezig met de grote lijn zoeken we vervolgens naar herhalingen van stukjes melodie. Voor mij komt de melodie bij 'usque in saeculum' sterk overeen met die van *fortitudo plebis suae*, zeker wanneer we rekening houden met de verschillen in woordaccenten en aantallen lettergrepen, en wanneer we op het laatste woord van het gezang, 'saeculum', eeuw – een extra versiering willen toestaan. Vaak zien we in een introitus aan het eind een herhaling van een eerdere cadensfiguur. Een bekend voorbeeld (maar er zijn er meer) is *Laetetur cor* (GT 268). In *Dominus fortitudo* vinden we bij de genoemde plaatsen geen letterlijke overeenkomst, maar de een is toch wel een echo van de ander.

Het merkwaardige is nu dat niet het eind van de eerste volledige zin wordt herhaald, maar het eind van de eerste halfzin: *plebis suae*. Aan één kant vind ik dit een prachtig staaltje van muzikaal rijm ter ondersteuning van de boodschap: de Heer is de kracht van zijn volk, hij moet het dus ook regeren. Aan de andere kant zal dat ons in de verleiding brengen de muzikale zin na *plebis suae* af te ronden. Maar als wij dat zouden doen, valt het gezang stil terwijl de boodschap van de zin pas halverwege is. Ik kom hier nog op terug.

Ik zoek verder naar overeenkomsten. De aanhef van *Dominus*, la do re, lijkt terug te komen bij *salvum*, met een toon meer omwille van het woordaccent op *sálvum fac*, red! en nog een keer bij *populum*. Dit wordt beide keren voorbereid doordat de melodie op het voorafgaande woord naar de la is gedaald.

Ook de intonatie van de fa, do re fa, vinden we meer dan eens: bij *et protector* weer met een extra accenttoon, bij *Christi* en bij *et benedic*.

Dan hebben we een muzikaal geraamte gevonden zoals in afbeelding 2 wordt weergegeven. Hierbij zijn de dragende tonen met een hoofdletter aangegeven, aanhef en cadenstonen met een kleine letter. We zien een opeenvolging van korte motieven, elk met een eigen aanhef en een cadens. Deze motieven moeten aan elkaar geregen worden zodat de betekenis van de tekst bij de luisteraar (in laatste instantie God zelf) overkomt.

la do RE	RE	do FA re
Dóminus	fortitúdo	plebis suae
do re FA	FA	(re do re) FA re do la
et protéctor	salutárium	Christi sui est.
la do RE do la		
Salvum fac		
la do re	FA	
pópulum	tuum, Dómine,	
do re FA	FA mi	
et bénedic	hereditáti tuae,	
mi FA re do		
et rege eos		
do re FA RE		
usque in sáeculum.		

Afbeelding 2, het muzikale geraamte van *Dominus fortitudo*

de tekst in het geraamte

Vervolgens bezien we de tekst in het geraamte, een eerste binding tussen tekst en melodie.

Het begin van *Dominus fortitudo* (de Heer is kracht), komt op mij uitermate mild over. De m van *Dominus* heeft een liquescent die je proeven kunt. De woorden *fortitudo* (kracht) en *plebis* (volk), worden met niet meer dan een toon hoger en lager omspeeld. Maar vanaf *salutarium* (heil), zien we geleidelijk aan meer beweging in het stuk komen. De omspelingen worden langer en groter. Bij *salvum fac* (red) gaat de melodie op één lettergreep, *fac*, door bijna de gehele omvang van de melodie. Meer kan nauwelijks, maar toch moet het moment van de climax nog komen. De melodie grijpt nu definitief naar de dominant als dragende toon, eerst met kleinschalige omspelingen, maar bij (*heredita*)*ti tuae* (uw erfgoed) weer vijf tonen. Nu is ook de mi als structurele toon verschenen, een moment van grote spanning voordat eindelijk de climax wordt bereikt bij *et rege* (en regeer).

En niet dat de spanning zich nu ontlaadt: bij *eos* komt de melodie wel breedstromend omlaag, maar om opnieuw, en nu voor de laatste maal, omhoog te reiken bij in *saeculum* (tot in eeuwigheid).

Voor mij is de muzikale essentie van deze introitus het omhoog strevende, voortdurend intensiverende karakter. Wanneer de melodie daalt is dat niet om te ontspannen en af te sluiten, maar om de eerstvolgende beweging omhoog mogelijk te maken. Dit ondersteunt wat ik zie als de psychologische essentie van het stuk: het besef, Gods volk te zijn, en in overgave aan Gods sterke leiding in blijvend welzijn te leven. Het stuk eindigt ook niet in eeuwige rust, maar in eeuwige heerschappij: krachtig.

de gedetailleerde uitwerking

Hoe deze grote lijn in details uitgewerkt wordt zien we in de neumen. Het artikel zou te lang worden wanneer ik die in detail ging behandelen. Ik hoop dat ik de principes van de interpretatie bekend mag veronderstellen: neumen streven soepel naar hun slottoon, dikwijls ook naar of via hun hoogste toon. Een pes en een salicus streven dus omhoog, een torculus streeft via de middelste, die even oplicht, naar zijn eind. Een episema, een speciale schrijfwijze of een bijzondere groepering geeft het belang van een of meer tonen aan. Een liquescent, in de neumen en in de kwadraatnotatie, wordt uitgevoerd op de medeklinker na de klinker. Het hangt altijd ook heel sterk van de omgeving af hoe de aanwijzingen in de neumen het best tot hun recht komen. Terwijl ik dit schrijf merk ik dan ook dat ik iedere keer wil zeggen: vanwege deze neum hier, en die neum daar, en wegens de vorm van het woord en de zin, doe ik dit en niet dat. Het kan niet vaak genoeg gezegd worden dat onder alle omstandigheden geldt: neumen mogen nooit los van hun onderlinge samenhang en de band met de tekst worden gezien.

In het algemeen zien we dan dat de structuur van kleine onderdelen door de neumen wordt bevestigd.

Ik haal er enkele plaatsen uit. Op twee plaatsen geven St.-Gallen en Laon een verschillende aanwijzing. Hier moeten we dus naar meer handschriften kijken; dat doe ik straks.

Allereerst zien we bij *Christi sui* op de lettergreep *sti* maar drie tonen in de neum: er is geen toonherhaling aangegeven; L wil meer nadruk dan E. Voor de quilisma op *su-* is er maar één toon.

Bij *populum* zien we een tweede verschil. L vraagt om een vloeiende beweging die doorgaat naar tuum, E geeft het woord *populum* meer gewicht mee.

Bij het woord *Domine* mag de melodische spanning absoluut niet inzakken. De torculus op de lettergreep *mi* is wel een brede, maar bedenken we dat het woord *Dómine* is, met de klemtoon op de lettergreep *Do*. Hier is een zorgvuldige vormgeving van het woord nodig, iets vertragend maar niet ontspannend. Niet, zoals je zo vaak hoort, een accent op de eerste noot van de torculus. De absolute climax volgt dan bij *et rege*, na de voorafgaande omspeling zo eenvoudig en dus zo sterk mogelijk vorm gegeven.

De vormgeving van het woord *eos* heeft ons heel wat zweetdruppels gekost. De oude zangers kennelijk ook, want er staan niet alleen in E maar ook in L een aantal toevoegingen. Het is moeilijk onder woorden te brengen, maar ik wil proberen de beweging op de lettergreep *os* gedetailleerd te beschrijven.

De eerste re vloeit voort uit de voorgaande lettergreep, een strofa, licht, soepel kaatsen naar de volgende twee strofen, toonhoogte fa. De eerste fa is licht en snel, de tweede fa vangt de energie op: een episema en de letter x (*expectare*, wachten) in E, in L een pes met c, *celeriter*, snel, en een lineola zoals de schrijver van Laon altijd de laatste van een reeks strofen schrijft, met de letter t, *tenete*, vasthouden. Op deze tweede fa ligt dan het eerste steunpunt van de groep. De beweging wordt doorgezet met een beweging die E en L regelmatig met een *pressus* noteren. De eerste van de vier tonen, de derde fa, is licht en landt op de re, deze wordt herhaald om in een bredere beweging af te springen naar de do. Maar de beweging keert onmiddellijk weer om op het volgende woord, de spankracht moet in stand blijven en doorgegeven worden. En het woord was natuurlijk *eos*, dus de uitvoering van de lettergreep *e* moet wel opgewassen zijn tegen de virtuositeit van *-os*. Waarom op zo'n onbelangrijk woord een versiering? Een muzikale reden: *et rege eos* is het hoogtepunt van het stuk, dat moet recht gedaan worden. Waarom dan niet *rege*, maar *eos*? Ik geef u straks mijn subjektieve, psychologische reden.

de handschriften

We hebben twee verschillen geconstateerd tussen de neumen van Einsiedeln en van Laon. Ik wil dus ook in andere adiastematische handschriften kijken, en bovendien wil ik Beneventum en Albi raadplegen om te zien of er details in het melodische verloop zijn die in de loop der tijd zijn afgesleten.

De ruimte ontbreekt om een volledig tableau te laten zien. Dat is ook niet echt nodig, want de overeenstemming in de notaties van de verschillende tradities is groot. Hier en daar een andere liquescent, hier en daar het ontbreken van een verbindende toon.

De eerste plaats die ik nader wilde bekijken is *Christi sui*. In de handschriften L, E, Ch, MR en Bv 33 ontbreekt steeds een toonherhaling op de lettergreep 'sti'. Ik besluit niet te repercussiëren.

Op de lettergreep *su* heeft MR een andere figuur; E, L, Ch, Bv 33 geven één toon voor het quilisma, Bv 34 en Albi geven er twee. Omdat ik niet zeker weet, welke toon ik zou moeten weglaten, houd ik het op de melodie van de kwadraatnotatie.

De tweede plaats om na te slaan was *populum*. Hier bevestigen de andere handschriften die dat kunnen de lezing van E: Ch schrijft twee tekens, Bv 33 een pes quassus. Ik wil dus het woordaccent *po* mooi vorm geven, de do en re van pu gelijkwaardig maar niet breed behandelen, om nog ruimte over te houden voor verdere expansie. Maar de handschriften Bv 33, Bv 34 en Albi laten op twee plaatsen melodische bijzonderheden zien die we met alleen de adiastematische handschriften niet kunnen opsporen. De toon mi blijkt een grotere rol te kunnen spelen. De eerste plaats is bij *salutarium christi sui*, de tweede bij *hereditati*.

In afbeelding 3 laat ik u de melodie zien zoals die onweerlegbaar volgt uit de notaties van de drie handschriften. Daarbij zijn de gerestitueerde lettergrepen schuin gedrukt.



Afbeelding 3, de gerestitueerde melodie bij *salutarium christi* en bij *hereditati tuae*

Zoals ik in mijn inleiding zei, heb ik ervoor gekozen de melodische lijn van de kwadraatnotatie te volgen. Toch, wanneer de mi op deze beide plaatsen wordt hersteld krijgt de muzikale lijn een grotere spanning en wordt de climax bij *et rege* mooier voorbereid. Maar dat is misschien mijn twintigste-eeuwse beleving in een kleine kerk. In een resonante akoestiek zoals van de grote gotische kathedralen is de klank meer gebaat bij de heldere lijn die de mi vermijdt. Ik weet in laatste instantie niet of een van de twee lezingen absoluut de voorkeur verdient.

ten slotte

Dit gezang heeft mij een nieuw zicht gegeven op inwendige samenhangen binnen een stuk. Het is misschien ontstaan vanuit een kern, de zinsnede *Dominus fortitudo plebis suae*, die een afgerond muzikaal geheel zou kunnen zijn met een enkele structuurtoon, re. Ik kan me zelfs voorstellen dat deze kern ooit als respons, refrein, voor de hele psalm zijn leven begonnen is. Daarna volgt een grandioze muzikale ontwikkeling, een uiterst zorgvuldig gedoseerde spanningsopbouw die uitmondt in de climax: het koninkrijk Gods. Daarmee raken we opnieuw de kern van de uitvoering van dit stuk: die opbouw waar te maken. De lijn wordt bepaald door de tekst, maar gaat ook een stap verder in muzikale expressiviteit. Hebben de zelfbewuste Franken die zich als erfgenamen van het Romeinse Rijk zagen, bewust of onbewust de link gelegd naar het gezalfde koningschap van Karel de Grote en hem als de uitvoerende macht van Gods heerschappij op aarde gezien? ... *et rege eos* (regeer hen), maar ook: regeer ons? ■

Byzantijnse Kanones en Stichera

IN mijn dissertatie *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H* (Bilthoven 1968) en in mijn bijdrage voor het XVI. Internationaler Byzantinistenkongress van oktober 1981 (zie literatuuropgave) heb ik mijn theorie over ritme en metrum van de in syllabische stijl gecomponeerde Byzantijnse hymnen uiteengezet. Het blijkt dat aan de melodieën een binaire tactus ten grondslag ligt, waarbij de lange lettergrepen en de slotlettergrepen van de frasen zonder uitzondering op de neerslag vallen. Deze strenge ordening wordt verzacht door een zekere vrijheid in de plaatsing van de versaccenten: versaccenten mogen ook op de opslag vallen, in welk geval zij echter bij voorkeur een hoogteaccent hebben. Ik denk daarbij niet aan een scherp accentuerende tactus, maar aan een vloeiende tactus, analoog aan de tactus in de renaissance, waarbij woordaccenten ook zonder bezwaar op de opslag kunnen vallen. Zo'n tactus is meer een ordenend principe. Men vergelijkte b.v. het bekende 'Bon jour mon coeur' van Lassus, waar wij vinden:

↓	↑	↓
mignar-	dí	se
fleur nou-	vél	le
colom-	bél-	le
tourte-	rél-	le

Om een indruk te geven hoe de verhouding van woord en toon, van ritme en metrum er in een Byzantijnse hymne uitziet, geef ik als representatief voorbeeld de heirmos, de modelstrofe van de laatste ode van de 'Gulden Kanon', de paaskanon van Johannes Damascenus, tezamen met een Duitse vertaling van de hand van Ad den Besten, die de versaccenten nauwkeurig volgt.

O-ri-zou O-ri-zou ē vé-α ē- pou-sa- hēm ē rāp
 Er-strah-le, er-strah-le im Licht, Je-ru-sa-lem des Herrn, da die

dō-ξα kv-pi-ou ē-ni sē 2-vé-tes is chó-psu-
 Herr-lich-keit Got-tes ü-ber dir er-schie-nen ist. Tän-ze

ē vūn kai 2-rōh- lou si-ōn sū dē a-ghē tēp-pou
 nun, Si-on, vor Fröh- lich-keit. Freu- e dich auch, jauch-ze,

Se-o-tó-tes: ēn tē ē-rēp-si toū tó-kou
 Mut-ter Got-tes: dein Sohn er-stand aus dem To-ten-

σου
 reich.

De plaatsen waar het versaccent niet met de metrische ictus samenvalt zijn van een sterretje voorzien.

Nu zijn er echter ook hymnen te vinden, waarbij dergelijke op een zwak maatdeel vallende versaccenten niet voorkomen. In een dergelijk geval bestaat er een eenvoudig verband tussen het ritme van de tekst en het ritme van de melodie. Zie b.v. de modelstrofe van de eerste ode van de 'Grote Kanon' van Andreas van Kreta voor de vastentijd:

Bo-η-θός και σκε-πα-σής· ἐ-γέ-νε-τό μοι· εἰς σω-τη-ρι-αν· οὐ-τός μου θε-ός· και δο-ξά-σω αὐ-τόν· θε-ός του πα-τρός μου· και ὑ-ψώ-σω αὐ-τόν· ἐν-δό-ξως γάρ θε-δο-ξά-σται

Het grote aantal strofen van deze ode maakt het mogelijk met grote nauwkeurigheid te bepalen waar de versaccenten en de caesuren vallen. Het schema van de versaccenten (aangegeven met /), de slotlettergrepen van de frasen (aangegeven met) en de door de melodie lang gemaakte lettergrepen (aangegeven met -) is als volgt:

Ode 1.

. . / . . . /
. . . / .
. . . / :
/ . . . /
. . / . . /
. / . . / :
. . / . . . /
(the heirmos has:
. . / . . /)
. . . (/) . / . .

Ode 5.

. . / . / . .
. / . . /
(the heirmos has:
. / : :)
/ . :
/ . :
. . / . . . /
. / . . . / .
. . . / . . /
. / . . . / .

De volgende regel geldt: een geaccentueerde lettergreep, of een slotlettergreep, die gevolgd wordt door geen of een even aantal niet-geaccentueerde niet-slotlettergrepen is lang, de overige lettergrepen zijn kort. De Byzantijnse stichera, te vergelijken met de Latijnse antifonen, voldoen aan dezelfde regel. Zie de volgende hymne voor kerstmis:

Δό- ξα ἐν ὑ- ψί- στοις θε- ῳ καὶ ἐ- πι
 8 γῆς εἰ- ρῆ- νη· σὴ- με- ρον δέ- χε- ται ἡ βῆ- θλε-
 16 ε- εμ· τὸν κα- θή- με- νον δι- ἀ παν- τὸς
 22 σου πα- τρι· σὴ- με- ρον ἁγ- γε- λοι· τὸ βρέ- φος τὸ τεχ-
 30 θέν· θε- ο- πρε- πὺς δο- ξο- λο- γῶν· οἱ δό- ο- ξα
 38 ἐν ὑ- ψί- στοις θε- ῳ καὶ ἐ- πι γῆς εἰ- ρῆ-
 45 νη· ἐν ἁν- θρώ- ποις εὐ- δο- κί- α

De enige afwijking is dat het woord 'doxa' beide malen twee lange lettergrepen heeft gekregen. Bij het eerste 'doxa' is de beginlettergreep zelfs dubbellang, als omspeling van de beginlettergreep van het tweede 'doxa'.

Officiumantifonen

Voor de interpretatie van het ritme van de officiumantifonen is er eigenlijk maar één handschrift dat ons daarbij kan helpen: het antiphonarium van Hartker, Sankt Gallen 390-391. Om de ritmische betekenis van de verschillende neumen daarin te achterhalen, kunnen we het beste uitgaan van een vergelijking van de notaties van antifonen die in principe eenzelfde melodie hebben, maar waarbij zo'n melodie door het samentrekken en splitsen van noten (en eventueel door haar uit te breiden) telkens aangepast is aan de tekst waarvoor zij benut wordt. Het meest gebruikt is wel de melodie die ten grondslag ligt aan de hieronder genoteerde antifonen 1a - 1m, een keuze van twaalf uit een totaal van vele tientallen van dergelijke antifonen. De melodie bestaat uit vier frasen (in de transcripties door komma's bovenaan de notenbalk gescheiden), de eerste twee vormen de voorzin, de laatste twee de nazin. Voor- en nazin corresponderen in de tekst met een eerste kolon en een tweede kolon waarin we het antifofoonvers kunnen verdelen. Laten we die frasen met α, β, γ en δ aanduiden. Vooruitlopend op mijn ritmische analyses wil ik het volgende opmerken. De tijdseenheden (kwartnoten) kunnen vrijwel zonder uitzondering worden samengevoegd tot een binair metrum (streepjes onderaan de notenbalk). In de antifonen 1c en 1f kunnen de tijdseenheden zelfs samengevoegd worden tot een doorlopend quaternair metrum (streepjes bovenaan de notenbalk). Deze antifonen weerspiegelen waarschijnlijk het meest getrouw de oervorm van de melodie.

De doeltönen van de vier frasen liggen daarbij op gelijke afstanden van acht tijdseenheden. Bij de overige antifonen zijn ter wille van de tekst de frasen α , β of γ melodisch uitgebreid - meestal met twee tijdseenheden -, waardoor de strikte symmetrie in de opbouw van de melodie verstoord wordt.

1a

Ec-ce vé-ni-et Pro-phé-ta ma-gnus, et i-pse re-no-vá-bit Je-rú-sa-lem, al-le-lú-ia.

1b

Ex-pec-tá-to Dó-mi-num Sal-vá-tó-rem me-um, et prop-sto-lá-bor e-um, dum pro-pe est, al-le-lú-ia.

1c

Ad-ven-ci-á-te pó-pu-lis et dí-ci-to Ec-ce De-us Sal-vá-tor no-ster vé-ni-et.

1d

Crá-sti-na dí-e de-ló-bi-tur in-i-qui-tas ter-rae: et re-gná-bit su-per nos Sal-vá-tor mun-di.

1e

A-pud Dó-mi-num mi-se-rí-cór-di-a, et co-pi-ó-sa a-pud e-um red-ém-p-ti-o.

1f

Án-ge-las Dó-mi-ni de-sce-n-dé-bat de cae-lo: mo-vé-bá-tur a-gua, et sa-na-bá-tur u-nus.

1g U- bi du-o vel tres con-gre-gá-ti fi-e-rint in nó-mi-ne
me-o, in mó-di-o e-ó-rum sum, di-cit Dó-mi-nus.

1h O- ves me-ae vo-com-me-am áu-di-ant: et e-go
Dó-mi-nus a-gnó-sco e-as.

1i A-li-é-ni in-sur-re-xé-runt in me, et for-tes qua-si-
é-rant, á-ni-nam me-am.

1k O mors, e-ro mors tu-a: mor-sus
tu-us e-ro, in-fér-ne

1l Plan-geat e-um qua-si u-ni-gé-ni-tum, qui-a
in-no-cens Dó-mi-nus oc-cí-sus est.

1m Grá-ti-a De-i in me vá-cu-a non fu-erit: sed gra-ti-a
e-ius sem-per in me ma-net.

Bij de hieronder gegeven vergelijkende analyse die tot het in de transcripties weer-gegeven ritme leidt, moeten we ervan uitgaan dat het ritme van zo'n standaardmelo-die onveranderlijk is. Bij alle verschillen tussen mijn interpretatie en die van Eugène Cardine in zijn *Sémiologie Grégorienne* hebben wij dit uitgangspunt trouwens gemeenschappelijk. Cardine zegt ten aanzien van exact dezelfde antifoonmelodie: 'On se souvient qu'il s'agit d'une mélodie-type dont le rythme ne saurait varier.'¹

- De hoekige pes die we in het begin van α of β kunnen aantreffen op één lettergreep blijkt te corresponderen met een tractulus plus virga op twee opeenvolgende letter-grepen. De een episema dragende clivis die we op twee plaatsen middenin γ kunnen aantreffen op één lettergreep blijkt te corresponderen met twee virgae resp. een virga plus tractulus op twee achtereenvolgende lettergrepen.

Dit leidt tot de conclusie dat de tonen van een hoekige pes en een episema dragende clivis dezelfde tijdsduur hebben als een tractulus of virga op een afzonderlijke lettergreep. Dit is de tijdsduur die Cardine noemt 'temps syllabique (moyen)' of 'temps de base', en die ik weergegeven heb met een kwartnoot. Dit alles is in overeenstemming met wat we bij Cardine kunnen lezen.² Cardine laat het hier echter bij, wat de correspondenties bij deze melodie betreft, terwijl ik verder ga.

- De virga plus vloeiende pes die we tegen het eind van α kunnen aantreffen op twee opeenvolgende lettergrepen blijkt te corresponderen met een hoekige pes op één lettergreep. De clivis zonder episema (vaak met c) die we midden in β kunnen aantreffen op twee opeenvolgende lettergrepen blijkt te corresponderen met een een episema dragende clivis op één lettergreep in melodie 1k. Dit leidt tot de conclusie dat de tonen van een vloeiende pes en een clivis zonder episema tezamen de duur hebben van een tijdseenheid, een 'temps syllabique', dus onderverdelingswaarden hebben. (Dit is in strijd met Cardine, die deze neumen alleen maar als een 'légèrement' uitgevoerde hoekige pes en een een episema dragende clivis opvat.)

- De virga met episema die we als laatste of voorlaatste neum in β kunnen aantreffen op één lettergreep blijkt te corresponderen met twee gewone virgae op twee achtereenvolgende lettergrepen. Hetzelfde geldt voor de tractulus met episema aan het eind van de uitgebreide β in melodie 1m. Dit leidt tot de conclusie dat een virga met episema en een tractulus met episema op één lettergreep een dubbele tijdsduur hebben. (Dit is in strijd met Cardine, die beweert dat 'en aucun cas l'épisème ne peut être compris comme une indication rythmique précise allant jusqu'à signifier le doublement de la valeur du neume simple'.)³

- Van de twee opeenvolgende tractulus die we aan het eind van δ kunnen aantreffen op de slotlettergrepen correspondeert de eerste met een virga plus vloeiende pes. Hoewel deze tractulus geen episema heeft, heeft hij dus toch een dubbele tijdsduur. Kennelijk is zijn lange waarde in een 'redundante cadens' bij een paroxytonon aan het slot vanzelfsprekend. De laatste tractulus zal uiteraard ook als lang bedoeld zijn. Solesmes voorziet dergelijke noten steeds van punten om hun dubbele tijdsduur aan te geven. Wat aan de notatie van de melodieën 1a - 1m niet te zien is, maar wat ook wel voorkomt, is het ontbreken van een episema op de eerste van twee opeenvolgende virgae aan het eind van β terwijl de laatste virga van een episema voorzien is. Haar lange waarde in de 'redundante cadens' bij een paroxytonon aan het slot van het halfvers is dan even vanzelfsprekend als de lange waarde van de voorlaatste tractulus in zo'n cadens aan het slot van het gehele vers.

- De virga strata (= virga + oriscus) op één lettergreep aan het eind van α correspondeert met een virga plus oriscus op twee achtereenvolgende lettergrepen (-ni in-) in melodie 1i en met een tractulus plus virga op twee achtereenvolgende lettergrepen (-tur in-) in melodie 1d. Zij telt hier dus twee tijdseenheden.

De uitvoering van de virga plus oriscus in melodie 1i op een doorklinkende i zal niet verschillen van die van de virga srata die doorgaans op deze plaats staat.

Voorstel: , een veelvuldig voorkomende figuur bij toonherhaling in de Griekse kerkmuziek.

- Liquescente neumen zijn op verschillende plaatsen aan te treffen. De clivis die in β voorkomt moet in de melodieën 1b, c en i liquescent uitgevoerd worden. Elders heeft hetzelfde teken betrekking op een virga die liquescent uitgevoerd moet worden. In het eerste geval is de liquescent dalend, in het tweede geval equitoon. Men voere de liquescenten uit zoals Chris Hakkennes heeft voorgesteld: nimmer op de liquide-noot de volle klinker zingen, maar haar uitsluitend benutten voor stemhebbende duur-medeklinkers, halfvocalen of een tussengevoegde 'stomme e' op de grens van twee woorden om assimilatie van medeklinkers te voorkomen.⁴

Een liquide-noot heeft hoogstens onderverdelingswaarde. Zie ook de liquescente pes in melodie 1g en de liquescente virga strata in melodie 1e.

Naast dit alles moet echter ook gewezen worden op een aantal anomalieën in de notatie van de melodieën 1a - 1m.

- Behalve het ontbreken van een episema bij een tractulus of virga waarvan de lange waarde evident is (zoals hierboven reeds besproken is), lijkt de notator hier en daar ook een episema eenvoudig vergeten te zijn: driemaal op een al dan niet liquescente clivis in de melodieën 1l en m en tweemaal op een al dan niet liquescente virga in de melodieën 1g en i. Vergelijking met de parallele plaatsen in de andere melodieën laat namelijk zien dat hier wel degelijk lange clives en virgae bedoeld zijn (voor melodie 1i vergelijk men melodie 1m). De liquescente lange virga voere men uit als , de liquescente lange clivis als , in beide gevallen met een equitone liquide-noot.

- Tenslotte is er het duistere geval van een episema op de virga aan het eind van melodie 1m. Het betreft weliswaar een relatief belangrijk woord op een zwak maatdeel vóór een accentlettergreep, zodat een zekere verbreding wenselijk is, maar in melodie 2 zullen we twee dergelijke van een episema voorziene virgae tegenkomen op niet voor accentuering in aanmerking komende lettergrepen, wel echter weer voorafgaand aan een accentlettergreep. Gewoon vergissingen? (Cardine ziet er een aanwijzing in dat een episema slechts een geringe verbreding aanduidt.⁵ Voor de notatie van het eigenlijke gregoriaans moge dit zo zijn, voor de notatie van de officiantifonen in zijn algemeenheid stellig niet. Ik betwijfel trouwens of de in psalmodieën voorkomende episematische virga alleen maar een verbreding van de lettergreep aangeeft.)

Mochten de laatste opmerkingen twijfel doen rijzen aan de juistheid van mijn ritmische interpretatie, sterke argumenten ten gunste daarvan zijn de volgende:

1. Evenals Byzantijnse stichera staan deze antifoonmelodieën in een binair metrum. Tussen twee lange lettergrepen bevinden zich geen of een even aantal korte lettergrepen. Er zijn slechts twee uitzonderingen. In melodie 1f staan in de tweede maat van β drie (korte) lettergrepen. Als we de tweede en derde lettergreep onderverdelingswaarde geven, dan wordt het ritme van het melos daar identiek met dat op parallele plaatsen en is de continuïteit van het binaire metrum gewaarborgd. In melodie 1d is de tweede maat van α een uitbreiding t.o.v. de grondvorm van de melodie. Ook hier zouden we de tweede en derde lettergreep onderverdelingswaarde kunnen geven, maar daar lijkt behalve het egaliseren van het metrum geen ander argument voor te zijn. Moeten we deze maat als een 'psalmodische' uitbreiding van de basismelodie opvatten? Hoe het ook zij, als we de neumen zoals hierboven aangegeven ritmisch interpreteren, dan komt althans voor deze antifonen een vrijwel ononderbroken binair metrum te voorschijn.

Indien de hoekige en vloeiende pes, de clivis met en zonder episema, de virga met en zonder episema, enz. slechts nuanceverschillen aangeven, zoals Cardine wil, dan zou dit alles een onverklaarbaar toeval zijn.

2. Zowel aan het eind van het halfvers als aan het eind van het gehele vers vinden we een 'redundante cadens'. Aan het eind van d ontstaat bij een paroxytonon het ritme || en bij een proparoxytonon het ritme ||| , in beide gevallen met een lange slotnoot. Aan het eind van β vinden we in het normale geval dezelfde ritmen, maar als γ begint met een opmaat die van de slotnoot van β afgenomen moet worden, dan worden de ritmen resp. $\text{||}'(\text{||})$ en $\text{|||}'(\text{||})$. Een argument ten gunste van mijn ritmische thesen is nu dat de notator in die gevallen graag een st (= statim, terstond verder gaan) erbij schrijft om te waarschuwen tegen de misschien voor de hand liggende ritmen $\text{||}'(\text{||})$, resp. $\text{|||}'(\text{||})$, die het binaire metrum zouden verstoren.

3. Evenals bij Byzantijnse stichera het geval is, blijken accentlettergrepen voornamelijk 'op de slag' te vallen. Alleen in de antifonen 1d, f en m komen we een korte accentlettergreep tegen op een zwak maatdeel, namelijk de beginlettergreep van de antifonen. Haar accent kan echter, zoals we dat ook in Byzantijnse stichera kunnen waarnemen, melodisch goed tot zij recht komen. Het sterkste argument ten gunste van mijn ritmische interpretatie is nu het volgende. Afgezien van die drie accent dragende korte beginlettergrepen, zijn de verschillende teksten zodanig op de al of niet uitgebreide melodie geplaatst, dat voldaan is aan de op p. 55 voor Byzantijnse kanoenen en stichera geformuleerde regel voor het bepalen van lange lettergrepen. Zie het onderstaande overzicht. Als er een niet uit de regel voortvloeiende, maar altijd mogelijke opeenvolging is van twee lange lettergrepen i.p.v. twee korte lettergrepen (waarvan de eerste 'op de slag' valt), dan heb ik dat met ** aangegeven. De onder 1. genoemde, al dan niet te emenderen, ternaire metra zijn met — aangegeven. De hiervoor in dit punt genoemde drie een accent dragende beginlettergrepen zijn aangegeven met >.

1a / . / . $\frac{c}{x}$ $\frac{c}{x}$ / . / $\frac{c}{x}$. / . . / $\frac{c}{x}$. / . $\frac{c}{x}$. . / $\frac{c}{x}$.
 1b . . / . / . $\frac{c}{x}$. . / . / $\frac{c}{x}$. . . / . / $\frac{c}{x}$. / . $\frac{c}{x}$. . / .
 1c . . . / $\frac{c}{x}$ / . . . / . / $\frac{c}{x}$ $\frac{c}{x}$ / $\frac{c}{x}$. / . / . / . / .
 1d $\frac{c}{x}$. . / . . / . / $\frac{c}{x}$. . / $\frac{c}{x}$. . . / . / . / $\frac{c}{x}$ $\frac{c}{x}$ / . / $\frac{c}{x}$
 1e / . / . $\frac{c}{x}$ $\frac{c}{x}$. . / . / $\frac{c}{x}$ $\frac{c}{x}$. . / $\frac{c}{x}$ / . / . . / . / .
 1f $\frac{c}{x}$. . / . / $\frac{c}{x}$. . / . . / $\frac{c}{x}$. . / . / $\frac{c}{x}$. . . / . / $\frac{c}{x}$
 1g / . / . / $\frac{c}{x}$. . / . / . / . / . / $\frac{c}{x}$. / . / $\frac{c}{x}$. / . . . / $\frac{c}{x}$ / . / . / .
 1h / . / $\frac{c}{x}$ / . . / . / . / $\frac{c}{x}$ $\frac{c}{x}$ / . / . / $\frac{c}{x}$ $\frac{c}{x}$ / . / $\frac{c}{x}$
 1i . . / $\frac{c}{x}$. . . / . / $\frac{c}{x}$. / . . . / $\frac{c}{x}$ / . . / $\frac{c}{x}$
 1k $\frac{c}{x}$ / . / . / $\frac{c}{x}$ / . / $\frac{c}{x}$ / . / $\frac{c}{x}$ / . . / $\frac{c}{x}$
 1l / . / $\frac{c}{x}$ / . . . / . / $\frac{c}{x}$ $\frac{c}{x}$ / . / $\frac{c}{x}$ / . . . / . / .
 1m $\frac{c}{x}$. . / $\frac{c}{x}$. . / . . . / $\frac{c}{x}$. / . . / $\frac{c}{x}$ / . . . / $\frac{c}{x}$

(wordt vervolgd in
 TvG 2002 aflevering 4) ■

LITERATUUR

Antiphonale Monasticum, Solesmes 1934.

BAILEY, T., *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, Ottawa 1979.

BIEZEN, J. van, *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H*, Bilthoven 1968.

BIEZEN, J. van, 'Die Hypothese eines Mensuralisten?', in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/3(1982), pp. 405-419.

BIEZEN, J. van, 'Die Hypothese eines Mensuralisten?', *Die Musikforschung* 35(1982), pp. 148-154.

CARDINE, E. *Sémiologie Grégorienne*, Solesmes 1970.

HAKKENNES, C.F.J., *Inleiding tot de declamatorische voordracht van het gregoriaans*, Utrecht 1989.

JOPPICH, G. 'Vom Schriftwort zum Klangwort', in: *LAH Bulletin* 23(1995), pp. 89-122.

VOLLAERTS, J.W.A., *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden 1960.

NOTEN

1. CARDINE p. 22.
2. Op. cit. p. 22.
3. Op. cit. p. 17, 19, 22.
4. Op. cit. p. 13.
5. HAKKENNES p. 60-70.

OP mijn bureau ligt een stapeltje cd's met opnamen van het ensemble Organum van Marcel Pérès dat ik in de afgelopen jaren heb besproken. Ik ben altijd heel enthousiast over Pérès geweest en dat heeft een aantal redenen. Mijn eerste kennismaking met Pérès en zijn ensemble was op het Festival Oude Muziek te Utrecht, ergens halverwege de jaren '80. Daar werd een peregrinusspel opgevoerd, een spel waarin het verhaal van de Emmausgangers een belangrijk aandeel heeft. Pérès bracht het zoals het in de bronnen is terug te vinden: ingekaderd in de Paasvespers. Wat me van die uitvoering lang geleden vooral is bijgebleven is de sfeer in de spaarzaam verlichte kerk, laat in de avond, en de solo van de countertenor die Maria Magdalena speelde. Samen met de processies die het spel en de vespers omlijstten was het drama en liturgie ineen, een zeer indrukwekkende gebeurtenis. Alle opnames van Pérès zijn, net als dat peregrinusspel, altijd in liturgische context opgenomen. Voor mij liggen de opnames van het peregrinusspel van Palermo en het passiespel uit de Carmina Burana: beide zijn in de juiste liturgische zetting op de plaat vastgelegd. Pérès schuwt bij zo'n opname niet om alle psalmen van de vespers in hun geheel op te nemen. Als iemand zoiets al vervelend zou vinden, dan kan hij of zij altijd met de knop van zijn cd-speler naar de volgende track gaan. Zo zijn ook de grote Romeinse vespers van Pasen in hun geheel op de plaat gezet. Deze vespers golden al in de middeleeuwen als een monumentale gebeurtenis, die tot ver buiten Rome bekend was. Pérès heeft er op de enige juiste wijze een opname van gemaakt. Hij heeft niet de lekkere hapjes uit die vespers bij elkaar gezet, maar de gehele ceremonie inclusief processiegezangen opgenomen. Alleen op die manier kun je iets van de grootsheid van deze vespers begrijpen, of je misschien juist verwonderen over de sinds die tijd zo veranderde esthetische gevoeligheden.

Muzikaal weet Pérès mij ook steeds weer te boeien. Om te beginnen huldigt hij het principe dat er bij het gregoriaans in het geheel geen instrumenten aan te pas komen, en dat is wel eens anders. Zoals dat hoort bij de uitvoering van oude muziek bestudeert Pérès niet alleen de oude muziekbronnen, maar ook de theoretische geschriften uit de Middeleeuwen die over het gregoriaans gaan. En zo komt het dat hij bij de uitvoering van een aantal gezangen een lage stem in octaven mee laat zingen. Ook wordt soms de grondtoon van een gezang door een of meerdere lage stemmen aangehouden. Om hiertegen bezwaar te maken op grond van het feit dat de muziekbronnen deze toevoegingen niet geven, zoals Arnoud Heerings dat in het vorige nummer van het Tijdschrift (2002-1, p. 26-31) deed, is mijns inziens hetzelfde als bezwaar maken tegen de articulatie die in de huidige uitvoeringspraktijk van barokmuziek wordt gebruikt en die gebaseerd is op theoretische bronnen. Wanneer we de noten van Bach weer precies zouden spelen zoals ze er staan, en geen rekening hielden met wat er in de contemporaine geschriften over werd gezegd, zouden we weer terug zijn bij de oersaaië barokuitvoeringen van de jaren '50.

Heerings is ook van mening dat Pérès zich niet aan 'de bronnen' houdt waar het gaat om de ritmische interpretatie. Mijn wedervraag is dan: welke bronnen? Wanneer we uitgaan van de bronnen van Sankt-Gallen en Laon, dan zijn er inderdaad problemen wanneer we die naast de uitvoeringen van Pérès leggen. Maar dat zijn niet de enige gregoriaanse bronnen. Wanneer Pérès een mis uit de 12^{de}-eeuw in de Notre Dame school reconstrueert, zal hij proberen voor de gregoriaanse gezangen 12^{de}-eeuwse bronnen te vinden. Dat die ritmisch en melodisch andere interpretaties toestaan, hoeft niemand te verbazen: de uitvoeringspraktijk van het gregoriaans is ook in de Middeleeuwen al aan veranderingen onderhevig. En dat Pérès daarmee een beeld geeft dat de historische werkelijkheid beter benadert, lijkt mij evident.

Over de ouderdom van het oud-Romeins is in de muziekwetenschap veel te doen. Natuurlijk, er zijn late bronnen, die een liturgie weerspiegelen die veel ouder moet zijn. Of de ouderdom van de liturgie een garantie is voor de ouderdom van de melodieën is maar zeer de vraag. Dat Pérès in navolging van gerespecteerde musicologen de oud-romeinse melodieën een hoge ouderdom toeschrijft, is dan ook niet alleen een marketingtechnische kwestie.

Interessant is dat Pérès een grieks-byzantijnse zanger gebruikt, omdat Rome onder sterk byzantijnse invloed zou hebben gestaan. Uiteraard is dat de moderne Griekse zangwijze die op een oud repertoire wordt geplakt. Maar is het ooit anders? Hebben de monniken van Solesmes het gregoriaans niet tijdenlang met 19^{de}-eeuwse zangtechnieken benaderd. Is dat niet ook de keuze van menig gregoriaans koor in de Nederlanden, zelfs anno 2002? Het is dan toch veel interessanter andere technieken los te laten op datzelfde repertoire en zo tot nieuwe resultaten te komen. Of daarmee de historische werkelijkheid meer of minder geweld wordt aangedaan dan bij de gangbare praktijken, blijft vooralsnog een onoplosbaar raadsel.

Het grootste bezwaar van de filippica van Heerings tegen Pérès vind ik dat hij een bepaalde ideologie als voorwaarde voor de uitvoering van het gregoriaans opwerpt. Pérès is een uitvoerder, die op grond van kleine aanwijzingen en intuïties artistieke besluiten moet nemen. Dat Heerings die resultaten niet bevallen heeft te maken met zijn smaak en opvattingen, niet met de artistieke integriteit van Marcel Pérès. Het meest duidelijk werd me dat in de slotalinea van het stukje *Contra Marcel Pérès*: 'Marcel Pérès is een artiest en wil indrukwekkende cd's maken. Dit kan vanzelfsprekend niemand hem verwijten. Hij gaat echter wel aan één ding voorbij: het gregoriaans is liturgische muziek. De liturgische zanger wil zingend bidden. Hij zoekt verinnerlijking, Pérès zoekt veruiterlijking. Pérès stapelt impuls op impuls en dit werkt zeer vermoeiend. 'Ware' geestelijke muziek daarentegen brengt de mens tot rust en schept ruimte, ruimte voor gebed, ruimte voor God. Wie durft dat nog na te streven in deze post-moderne tijd?'

Hier wordt een aantal aannames gedaan waar ik grote moeite mee heb. Dat het gregoriaans liturgische muziek is, staat buiten kijf. Maar dat de liturgische zanger verinnerlijking zoekt - misschien geldt dat voor Heerings en voor mij, maar gold het ook voor al die middeleeuwse monniken? En dat 'ware' geestelijke muziek de mens tot rust brengt en ruimte schept - het staat er mooi, maar is dat wel zo?

Zijn de opwekkingsliederen van een Pinkstergemeente of de gospelsongs van een Amerikaans kerkgenootschap geen geestelijke muziek? Heerings geeft hier een 19^{de}-eeuws vroomheidsideaal, en dan uit de rooms-katholieke hoek, als een premisse voor de historische uitvoeringspraktijk van de muziek van een toen nog ongedeelde kerk. Wie weet hoe opzweepend en weinig rust- en ruimtescheppend het gregoriaans in zijn bloeitijd heeft geklonken? Heerings lijkt te veronderstellen dat het gregoriaans altijd rust en verinnerlijking heeft teweeggebracht. Laat ik dan nog maar eens aanhalen dat in de negende eeuw Johannes Diaconus over de Germaanse en Gallische zangers (let wel: dit zijn de tijdgenoten van degenen die de oudste gregoriaanse bronnen vervaardigden) schreef dat zij zongen met de 'barbaarse ruwheid van een dorstige keel', 'net zoals vrachtwagens over een trap'. Johannes Diaconus schrijft misprijzend hierover, maar als het waar is wat hij schrijft, dan lijkt dat ver af te staan van Heerings' ideaal van 'ware' geestelijke muziek. Dat Marcel Pérès niet aan Heerings' idealen voldoet, is dan ook het probleem van Arnoud Heerings. Misschien zou Johannes Diaconus Pérès' uitvoeringen ook niet hebben geapprecieerd. Maar de oorspronkelijke zangers van het gregoriaans in de negende eeuw hadden het misschien wel prachtig gevonden. Net als ik, trouwens. ■

II. Historische perspectieven

Bonifacio Baroffio

METHODOLOGISCH kan men zich een idee vormen van de problemen die men moet betrekken in een studie van de liturgische zang, die de kwestie op een adequate manier wil behandelen. Het is niettemin goed zich af te vragen wat dit gezang eigenlijk is, als het niet meer zou zijn dan enkel het gregoriaanse repertoire, vrijwel het enige dat de meeste mensen bekend is, vooral via de opnamen van de monniken van Solesmes. Een historische presentatie zou een omvang moeten hebben die uitgaat boven wat nu beschikbaar is. Het zou volstaan op dit punt enige essentiële gegevens naar voren te brengen die kunnen helpen het probleem in te perken van de repertoires van de liturgische zang die in het verleden door Italië verspreid waren. Wie alleen de liturgisch-muzikale bronnen bekijkt die de eeuwen overleefd hebben, - met uitsluiting dus van de indirecte getuigenissen, overigens noodzakelijk voor een juist begrip van het fenomeen - merkt meteen dat de muzikale codexen op verschillende punten van elkaar verschillen: ze geven uiteenlopende muzikale tekens volgens de verschillende neumnotaties, ze zijn verdeeld in meerdere types van liturgische boeken (graduale, cantatorium, processionale, antifonale...), getuigen van verschillende liturgische ordeningen (Romeins, Milanees, Spaans...), maar kunnen toch verschillende melodische versies presenteren in het gebied van een enkele liturgische kern, zoals de Romeinse liturgie doet. Een systematische analyse van de bronnen en een daarop volgende classificatie heeft ons zo in staat gesteld om enerzijds verschillende repertoires en liturgische tradities vast te stellen, anderzijds verschillende melodische versies van een enkele liturgie of van verschillende min of meer verwante liturgieën. Onmiddellijk moet gezegd worden dat het liturgisch repertoire zich niet beperkt tot wat gewoonlijk gregoriaans genoemd wordt. Elke grote kerkelijke sfeer heeft het leven geschonken aan een eigen muzikaal repertoire, zonder dat de autonomie van de afzonderlijke cultureelliturgische gebieden een ingewikkelde en nu nog niet steeds goed vast te stellen reeks van wederzijdse relaties uitsloot. Zo hebben we bijvoorbeeld het gehele muzikale erfgoed van de oude Spaanse liturgie in zijn verschillende locale redacties die het 'Mozarabisch' vormen. Om historische redenen is het Gallicaans repertoire niet dan op zeer fragmentarische wijze overgeleverd: er blijven sporen van over in latere bestanden. Van de oude insulaire zang is praktisch niets overgebleven: slechts een paar stukken kan men met enige zekerheid aan de Ierse productie toeschrijven.

Oude muzikale repertoires in Italië

Het principe dat tegenover elk groot liturgisch centrum een eigen collectie gezangen staat, gaat ook op voor het Italiaans schiereiland. Helaas weet men van enige heel belangrijke centra vandaag weinig of niets. Men hoeft slechts te denken aan Campania waarvan de opmerkelijke invloed op andere regio's nog verscheidene eeuwen na de evangelisatie doorschijnt in de insulaire bronnen door toedoen van missionarissen uit Zuid-Italië.

Karakteristiek in dit opzicht is de aanwezigheid van lokale heiligen op de kalender van het missieland. Maar van het gezangrepertoire, waarschijnlijk van het oudromeinse type, weet men niets meer. In de regio Ravenna is althans als werkhypothese wel een enkele melodie aangewezen. De vraag naar de oorsprong is echter moeilijk, ook al omdat Ravenna in de loop der eeuwen verschillende invloeden van Westerse dan wel Oosterse centra heeft ondergaan. Van het plaatselijke bestand dat in het verleden te Aquileia bestond, heeft men geen betrouwbare en daadwerkelijk geïdentificeerde bewijzen meer; integendeel, diverse 'historische' voorstellen die met buitengewone lichtzinnigheid gedaan worden, vertroebelen slechts het onderzoek. Wat M. Huglo stelt naar aanleiding van het grote centrum van Venetië, kan min of meer toegepast worden op verschillende Italiaanse en buitenlandse kerkelijke plaatsen en regio's: '...men moet wel erkennen dat alvorens de geschiedenis van de liturgie en van de kerkmuziek van Aquileia te schrijven, men van de grond af de nauwgezette studie van de handschriften van Aquileia zou moeten hernemen, alle documenten zou moeten lokaliseren en dateren, hen onder elkaar zou moeten vergelijken en classificeren volgens de tekstuele en muzikale kritiek, om ze opnieuw in te voegen in het algemene kader van de geschiedenis van het patriarchaat en van de provincie'.

Bij het onderzoeken van de muzikale codexen van Italiaanse oorsprong kunnen we echter verschillende homogene groepen onderscheiden die in chronologische volgorde van de inhoud - d.w.z. van de muzikale tekst en niet noodzakelijk van het document dat deze overlevert - als volgt kunnen worden opgesomd: **a.** een fonds dat zich onderscheidt door het archaïsche karakter van de melodie; **b.** een compacte groep van eigen gezangen van de Beneventaanse liturgie of van de lokale muziektraditie; **c.** een volledig repertoire dat de oudst bekende Romeinse versie geheel behouden heeft; **d.** een analoog repertoire met eigen gezangen van de Milanese liturgie; **e.** een 'late' bewerking van het Romeinse repertoire, dat bekend staat als het gregoriaans, omdat het in het verleden aan paus Gregorius de Grote werd toegeschreven. Ik benadruk dat bij het behandelen van deze vijf groepen ik het heb over het geheel van hun gezangen, niet over afzonderlijke stukken die soms voor aanzienlijke problemen van chronologie en herkomst kunnen zorgen. Blijft het feit dat ondanks de goede onderzoeken die door verscheidene generaties van onderzoekers zijn uitgevoerd, men betrekkelijk weinig weet over de concrete wortels van de liturgische zang in het Westen. Wat we kennen, is reeds een serie van systematische repertoires, overgeleverd door late getuigen. Integendeel, de breuk in de verbinding met de wortels moet ons heel voorzichtig stemmen in het vervolgen van het onderzoek van de gezangen en van heel de liturgie in het algemeen. Het is inderdaad erg gemakkelijk om verklaringen te geven die schijnbaar bevredigend zijn, maar in feite de werkelijke toedracht van de zaak geheel misvormen.

a) De archaïsche Italische melodieën

Het gaat om gezangen die onmiskenbare kenmerken van grote ouderdom gemeenschappelijk hebben en die kunnen worden toegeschreven aan een tijd die kort aan het oud-Romeins repertoire voorafgaat.

Zonder overigens de mogelijkheid van latere composities uit te sluiten - imitaties in 'oude stijl' - lijkt het erop dat deze melodieën een paar van de eerste getuigenissen van het liturgisch gezang op het Italiaans schiereiland bieden. Het staat nog te bezien of alle van een enkel centrum of enkele traditie stammen of dat zich, wat waarschijnlijker is, verschillende muzikale gebruiken afspiegelen die enkel 'verwant' zijn door een gemeenschappelijke noemer: de grote ouderdom en het mediterrane-Italiaans componeren. In deze groep van melodieën kan men enige stukken plaatsen die op een losse en geïsoleerde wijze verspreid zijn in codexen van verschillende oorsprong en ouderdom, bijvoorbeeld, een *Te decet laus* en de antifoon voor de communio *Hic est agnus*, bestudeerd door M. Huglo, het responsorium *Rogamus te domine* overgeleverd in een rituale uit Asti van de X^e eeuw, enkele gezangen van het Ordinarium, waaronder *Sanctus XVIII* in zijn primitieve versie. Archaïsche kenmerken vertonen bovendien gezangen van een oud rituale uit Noord-Italië waarvan de melodie overgeleverd is in een nog niet ontcijferde notatie. Dit geheel van gezangen geeft aan het moderne oor, 'gevormd' door de gregoriaanse stijl, de indruk iets exotisch te zijn, maar lijkt ook monotoon en in bepaalde stukken zelfs vervelend. De melodieën vertonen enige karakteristieke trekken die men nog terugvindt in de Italiaanse melopea van het Beneventaanse, oud-Romeinse en Milanese repertoire: melodieën die stapsgewijs moduleren, met versieringen rondom weinige noten, regelmatige herhalingen van een periode in hetzelfde stuk, en die voortdurend een paar grondnoten herhalen, volgens de stijl van de maqam-composities. Maar van deze soort van oude muziek uitgaande, moet men een waardeoordeel geven over gezangen waarin een grote vrijheid heerst in de constructie van de muzikale basis, een vrijheid die ook benadrukt wordt door het ontbreken van een strenge of althans welgedefinieerde modale structuur. Vasthoudend aan enige geïdentificeerde gezangen als referentiepunt, zoals de reeds genoemde, zou het mogelijk moeten zijn andere stukken van het oude Italiaanse repertoire te verzamelen en af te zonderen, vooral de producten van de kleinere centra, die conservatief zijn temidden van het late gregoriaanse repertoire. In dit opzicht is het interessant met Kl. Gamber op te merken dat verschillende eucharistische formulieren voor patroonheiligen van kerken in Noord-Italië elementen tonen die eigen zijn aan de Gallicaanse traditie, dus een laag van gebeden laten zien die vooraf gaat aan de unificering die doorgevoerd is met het doorzetten van de ene Romeinse eucharistie van een overheersend Gregoriaans type.

b) Het Beneventaanse repertoire

Dit is op fragmentarische wijze bewaard in verschillende codexen van Zuid-Italië die gemakkelijk te herkennen zijn aan de bijzondere schrifttekens van zowel het schrift als de muzieknotatie. Historische redenen doen vermoeden dat de productie van de Beneventaanse gezangen tegen het midden van de VIII^e eeuw opgehouden is. In 760 om precies te zijn werden er geen nieuwe melodieën gecomponeerd voor het feest van de twaalf broeders, dat ingesteld werd met de translatie van hun relikwieën in dat jaar. Er is geen codex van de oude Beneventaanse liturgie bekend in 'zuivere' staat.

Zowel voor de euchologie als voor de muziek moet men zijn toevlucht nemen tot de latere codexen van de Romeinse liturgie die geschreven zijn in de grote centra in het Zuiden, in het bijzonder Montecassino en Benevento. In deze manuscripten verschijnen, ingevoegd in de Romeinse formulieren en na deze laatste - dit is het geval met een twintigtal gezangformulieren voor missen van bijzondere feesten -, oude gezangen met teksten en vooral melodieën die heel bijzonder zijn. Een vergelijkende studie van dit ongebruikelijke materiaal heeft Andoyer en vervolgens Hesbert, Hourlier en Huglo in staat gesteld de laatste getuigenissen van het Beneventaans muzikaal repertoire aan het licht te brengen. Als typisch Italische melodieën vertonen de Beneventaanse gezangen, naast de eerder al genoemde kenmerken die gemeenschappelijk zijn aan de lokale tradities, enige bijzonderheden, bijvoorbeeld de typerende wijze waarop de reciterende delen worden afgewisseld met een lange serie podatus (groep van twee stijgende noten, bijvoorbeeld sol-la). In het oud-Romeins vinden we daar eerder een torculus (groep van drie noten, waarvan de middelste de hoogste is, bijvoorbeeld la-do-si). De melodieën van de afzonderlijke gezangen onderscheiden zich niet precies naar hun muzikaal genre en ook niet op grond van hun liturgische functie: ze zijn bijna allemaal versierd met kleine slierten van drie of vier opeenvolgende dalende noten (bijvoorbeeld do-si-la-sol) die met een zekere regelmaat terugkeren. De armoede aan cadenzen - ze zijn hoofdzakelijk slechts van drie typen - doen de Beneventaanse melopea lijken op de oud-Romeinse en Milanese, maar in bepaalde opzichten lijkt zij archaischer en zou het de moeite waard zijn haar methodisch te bestuderen na een systematische evaluatie van alle bekende bronnen. Bijzondere aandacht in het algemeen verdienen bovendien de gezangen en de Beneventaanse liturgie onder een ander aspect, namelijk de relatie met het byzantijnse Oosten en Milaan. Op dit moment is het voldoende eraan te herinneren dat er in Benevento een bepaald aantal byzantijnse gezangen is die tekstueel tweetalig zijn overgeleverd. Met Milaan zijn de verbanden zeer regelmatig en er lopen nog gespecialiseerde studies om er de precieze draagwijdte van vast te stellen. Ik vermeld, als curiositeit, dat in Montecassino in Beneventaans schrift en notatie een antifonale is gekopieerd, waarvan slechts een fragment is overgebleven. Het is een duidelijk spoor van bijzonder belang dat zich weerspiegelt in talrijke gezangen, teksten en liturgische termen die Benevento met Milaan gemeen heeft.

c) Het oud-Romeinse repertoire

Twee codexen uit de XI^e, twee uit de XII^e en een uit de daarop volgende eeuw geven teksten van de Romeinse liturgie weer. Maar wat de melodieën betreft - behalve enkele delen die duidelijk van andere, gregoriaanse herkomst zijn - bieden de vijf handschriften een bijzondere versie. Terwijl gedurende enkele decennia, met uitzondering van enkele geïsoleerde meningen, deze gezangen als laat beoordeeld werden, getuigend van duidelijke decadentie en voor 'privé'-gebruik van een of ander Romeins klooster, is men tegenwoordig unaniem in de erkenning dat het de oude melodische versie van de Romeinse liturgie is, die aan het gregoriaans voorafgaat. Een oordeel dat niet alleen door muzikale criteria en door verschillende vergelijkingen met de andere repertoires gestaafd wordt, maar dat ook bevestigd is door het getuigenis van indirecte bronnen.

We hebben hier een oud lokaal Romeins repertoire dat erin geslaagd is zich ook naar de andere kant van de Alpen te verbreiden zoals verschillende aanwijzingen die door Bruno Stäblein verzameld zijn, suggereren. Maar het zogenoemde oud-Romeinse gezang was te Italisch om zich te ontwikkelen dan wel voor lang 'het' gezang van de Kerk in de Latijnse liturgie te blijven, het had om zo te zeggen een provinciaal en folkloristisch karakter. En dit is dan een parallel met de evolutie van de twee hoofdvormen van de Latijnse liturgie in de Stad Rome - die van de 'Tituli', de pauselijke en die van de daarbij behorende staties - zo hebben zich twee muzikale genres geformeerd, waar het oud-Romeins en het gregoriaans de getuigen van zijn. Wat gezegd werd in het voorafgaande over de Italische stijl, geldt ook voor de oud-Romeinse melodieën. Deze weerspiegelen zonder twijfel een grotere stilistische vrijheid ten opzichte van het gregoriaans, bijvoorbeeld, in de ontwikkeling van de melismen en in de plaats die deze innemen in de economie van de verschillende composities, in de ongelijkheid van de delen die niet dat architectonisch evenwicht bereiken dat zo typisch is voor de gregoriaanse versie en in het gebruik van een betrekkelijk klein aantal formules en schema's, die voor de verschillende muzikale genres vastgesteld zijn. Toch volstaat het niet om de oud-Romeinse melodieën te vergelijken met het gregoriaanse repertoire. Een vergelijkingswerk - nog nauwelijks op systematische wijze begonnen - moet zich uitstrekken tot de parallellen die aanwezig zijn in andere liturgische gebieden zoals Benevento, Milaan en niet het laatst het Iberisch schiereiland. Deze onderzoeken lijken de chronologische prioriteit van het oud-Romeinse gezang ten opzichte van het gregoriaans te bevestigen, maar soms ook bemoeilijken ze de identificatie van de precieze relatie die er bestaat tussen afzonderlijke stukken van de twee repertoires. Onder andere blijft steeds de vraag open of het gregoriaans rechtstreeks afhangt van het oud-Romeins in een gemeenschappelijke melodische achtergrond dan wel of beide versies wellicht onafhankelijk vanuit een ouder gemeenschappelijke basisbestand zijn uitgewerkt. In dit laatste geval, al is het globaal gesproken recenter, zou het gregoriaans op enige punten beter de originele lezing bewaard kunnen hebben, al zonderde het zich in het geheel af van de archaïsche muzikaliteit die nog in de Oudromeinse melodieën bestaat. Zulke veronderstellingen bijvoorbeeld komen wanneer men onbetwifelbare en zeker niet toevallige verwantschappen tussen de gregoriaanse en Spaanse versie bekijkt - waar de oud-Romeinse tegenover staan - van enkele gezangen als in het geval van het offertorium/sacrificium *Oravi deum meum ego Daniel...precem... populum* overgeleverd in het antifonale van Léon.

d) het Milanese gezang

Onder de oude Italische repertoires neemt dat van Milaan een bevoorrechte plaats in. Men hoeft slechts te denken aan deze twee feiten: **a)** het is overgeleverd door een groot aantal bronnen die reeds op systematische wijze geïnventariseerd zijn; **b)** de liturgie en het Milanese gezang zijn erin geslaagd te overleven door tot op vandaag de oude lokale traditie min of meer getrouw te bewaren. Zoals het zichzelf heden ten dage presenteert, is de Milanese of Ambrosiaanse zang samengesteld uit een heel heterogeen bestand dat het leven van Milaan weerspiegelt, haar belang maar ook de uitwerking van de wisselende kerkelijke en wereldlijke politiek die gevoerd heeft tot een groot aantal compromissen op cultureel gebied.

Deze zijn nog zichtbaar in de opnemings van massieve blokken tekst, rite en zang die van elders gehaald zijn, vooral uit de Romeinse liturgie. Maar anderzijds is het juist dit zich aan weten te passen aan de tijden, waarbij wellicht ook een beetje van de bijzondere lokale fysionomie verloren gaat, dat de Milanese zang heeft laten overleven en heeft weten te bewaren naast de 'nieuwe' melodieën, die langzamerhand in het eigen repertoire zijn opgenomen, een opmerkelijk bewijs van de inheemse traditie. Er moet dan bij gezegd worden dat het invoeren van melodische modellen niet uitsluitend in een puur passieve mechanische handeling heeft bestaan. Naarmate de Oosterse, Romeinse of Gallische melodieën doordrongen in het Ambrosiaanse bestand, werden deze meestal veranderd en aangepast aan de Milanese gevoelens. Het volstaat wat dat betreft, te kijken naar de talrijke misgezangen die Milaan heeft ingevoerd van de Romeinse traditie grotendeels volgens een versie die verwant is aan die van het oudRomeins en die in ieder geval voorafgaat aan de gregoriaanse bewerking. Behalve de reeds genoemde typische kenmerken van het Italiaans componeren, vertoont Milaan in zijn melodieën enige bijzonderheden die naar voren komen in de studie van zijn repertoire. Met name treft een zeker muzikaal 'extremisme'. De syllabische gezangen zijn in Milaan rigoureus syllabisch en bij vele syllaben achter elkaar laat het niet de minste muzikale coloratuur toe. Anderzijds zijn de melismatische melodieën (die gezangen waarin op een syllabe enige of vele noten zijn) in opmerkelijke mate melismatisch. De melismen bereiken soms een omvang die geheel onbekend is in de Romeinse repertoires, terwijl hier verwantschap met de Spaanse tradities merkbaar wordt. En wat dit betreft begrijpt men ook het oordeel dat in de middeleeuwen geveld werd dat 'Romanus cantus est preferendus pro brevitae et fastidio plebis'. Niet weinige gezangen vertonen bovendien een syllabische en een andere, melismatische sectie, dit vooral tegen het einde van de melodie, haast als een echo van de galm of een uitbreiding van de cadensformule. Toch biedt de Milanese zang, in onderscheid van de andere Italiaanse repertoires, een heel gamma van melodische stukken van voortreffelijke makelij die naast de traditionele Italiaanse stukken bestaan. Het zijn de expressieve middelen van een waardevol procédé en van gemakkelijk 'gehoor' die de centrale kern van vele gezangen uitmaken, in het bijzonder van twee muzikale genres die typisch Ambrosiaans zijn: de hymnodie, die teruggaat op de H. Ambrosius zelf, en de Transitoria, communiegezangen die als weinige andere gezangen een sterke invloed van de Byzantijnse muziek verraden. Over het algemeen kan het Ambrosiaans als traditioneel beschouwd worden. Milaan levert zelfs in nog in zijn muzikale codexen de Alleluia-psalmodie over, die als muzikale vorm terug zou kunnen gaan tot de derde eeuw. Tot dezelfde eeuw hoort zeer waarschijnlijk de melodische versie van de laus magna die interessante punten van aanraking vertoont met de oude synagogale cantillatie die bekend is in de Samaritaanse traditie. Van grote ouderdom zijn wellicht ook enkele bijzonder uitgedijde melismen, de melodiae, waarin vergane volksgebruiken en de vrije expansie van een hart dat doortrokken is van de Christelijke In Milaan wordt bovendien het oudste bewijs van de meerstemmigheid bewaard, niet alleen in Italië, maar in heel Europa.

Het vermogen om muziek van praktisch overal en te allen tijde te assimileren en op te nemen in het eigen repertoire naast de oorspronkelijke traditie heeft niettemin de plaatselijke creatieve ader niet gestelpt die zich vooral in twee richtingen ontwikkelt: **1)** in het veranderen en aanpassen van de ingevoerde gezangen zodat ze verwant 'klinken' aan de inheemse; **2)** in het componeren van nieuwe melodieën in de lijn der traditie. Iets wat nog voorkomt in de 13de eeuw door de werken van Orrigo Scaccabarozzi en wellicht ook op massieve wijze in de daaropvolgende eeuwen. Dit alles maakt de precieze beoordeling van de gezangen vaak moeilijk, in het bijzonder wat het chronologisch probleem betreft. Helaas ontbreken vaak vergelijkingstermen in beide liturgische gebieden en de methodologische principes die in het voorafgaande zijn uiteengezet maken voorzichtig in het opstellen van hypothesen met de ernstige bedoeling kost wat kost verschijnselen te 'rechtvaardigen', waarvan men weinig of niets zeker weet. Toch zal ook hier het vergelijkend onderzoek met de Westerse en deels Oosterse repertoires kunnen helpen om beter en meer te zien.

e) De gregoriaanse melodieën

Hier mogen enige wenken volstaan, temeer daar praktisch alles wat geschreven is en men nog schrijft over de liturgische zang bijna uitsluitend juist het gregoriaans betreft. Dit is het repertoire van de Romeinse liturgie dat zich in meer recente tijden ontwikkeld heeft, zeker later dan de oud-Romeinse zang. Maar de vele geleerden leveren een brede waaier aan hypothesen wat betreft: **a)** de plaats waar de antieke melodieën een systematische reconstructie hebben ondergaan en **b)** de kunstenaar of de meesters die dit belangrijke werk volvoerd hebben. De gezaghebbendste stemmen richten zich naar Rome of enige centra van het Frankische rijk, bijvoorbeeld Metz. Bij de huidige staat van onderzoek bestaat er echter werkelijk geen dwingend bewijs voor de ene of de andere hypothese. Toch is het zeker dat de liturgische boeken met de misgezangen (antifonales zonder neumen, gradualen, missalen) en deze alleen - dus met uitsluiting van eventuele invoegingen en plaatselijke en/of latere aanvullingen- teruggaan op een enkel archetype dat men zou moeten lokaliseren in het Frankische rijk. Bovendien vertonen de gregoriaanse boeken niet alleen een aanpassing van de voorafgaande Romeinse melodieën, maar ook contaminatie met elementen van de Gallicaanse liturgie, waaruit zonder twijfel enige melodieën zijn opgenomen. Eerlijkheidshalve moet gezegd worden dat het momenteel niet juist is om de bewijzen de ene of de andere kant uit te dwingen ten aanzien van de oorsprong van het gregoriaans in Rome of in het Frankische rijk. Het is opportuun om af te wachten tot andere muzikale en historisch-liturgische elementen uiteindelijk de opmerkelijke schaduwzone van heel deze problematiek verhelderen. Men kan er hoogstens aan toevoegen dat een correcte oplossing - niet een gemakkelijk compromis dat de feiten vervalst - wellicht gezocht zou kunnen worden in de ontwikkelingslijn van de Romeinse sacramentaria (Gelasiaans en Romeins). In dit perspectief zou niets uitsluiten dat de hoofdlijn van de muzikale gregoriaanse hervorming in de zevende eeuw in Rome gecomponeerd is en dat op dit gezaghebbend spoor het werk herzien en uiteindelijk beëindigd is door de compilatie met het archetype in de driehoek Metz-Lyon-Aken in de loop van de daaropvolgende eeuw.

Niettemin moet dit speciale probleem van de herkomst van de gregoriaanse zang worden opgelost in een bredere context van geheel de christelijke en kerkelijke cultuur tussen de zevende en het einde van de negende eeuw. En in dit opzicht moet men niet het fundamenteel belang van Rome verwaarlozen zowel op het vlak van de 'Weltanschauung' van die tijd als op het vlak van de cultuurvorming. In vergelijking met al de in het voorafgaande beschouwde repertoires vormen de gregoriaanse gezangen een ware esthetische vernieuwing, een kunstwerk dat tot in al zijn bijzonderheden geconcipteerd is, van brede adem, waaraan wellicht de byzantijnse wereld met zijn modale praktijken en zijn keizerlijke pompa niet vreemd gebleven is. Melodieën die een harmonieus evenwicht der delen laten zien, een gemakkelijke en vloeiende muzikaliteit die hen aangenaam voor het oor maakt en niet moeilijk om uit te voeren, een modale helderheid die het affectieve karakter naar voren brengt zonder hierom de muziek te verlagen tot rigide scholastische parameters of tot een verwekelijkte sentimentele expressie. Kortom, het gregoriaans is een groot muzikaal werkstuk: meer dan beluisterd te worden, verlangt het om gezongen te worden door musici, musici die echter zingend bidden en biddend zingen. Dan wordt het puur muzikale moment overstegen en wordt de zang contemplatie: de melodie die op aarde weerklinkt, is de echo van de hemelse harmonie, de menselijke stem wordt door de Geest gemoduleerd die zich op onuitsprekelijke wijze tot God richt. Het gezang is gebed, waarlijk 'theo-logia'.

vertaling Henk Rijkers

CD-bespreking

ALS medewerker van de Limburgse omroep R.O.Z. (thans L1) creëerde Ed Gerits de gelegenheid een bezoek te brengen aan de abdij St. Pierre in Solesmes. We schrijven het jaar 1977. Zijn gids en reisgenoot was Jos Lennards (1899-1986), gregorianist, muziekleraar en oblaat van dit klooster. Het klinkend resultaat van deze reis werd uitgezonden in twee radioprogramma's. Bij een herhaling in 1999 bleek voor deze klankbeelden nog steeds belangstelling te bestaan. Vandaar dat L1 besloot deze reis op CD uit te brengen.

Wanneer je de eerste CD beluistert, is het net alsof je op de achterbank mee mag reizen. Boven het geluid van de motor en de schakelpook vertelt Jos Lennards over zijn leven. Tussendoor geeft hij Ed aanwijzingen over de te nemen route. Hij spreekt over zijn jeugd, zijn studietijd en hoe hij in aanraking kwam met het gregoriaans.

Natuurlijk wordt er verhaald over mevrouw Ward en haar methode, die Jos misschien wel zijn allergrootste bekendheid gaf. Jarenlang gaf hij die cursussen, in het naar hem genoemde instituut. Ook de geschiedenis van de abdij en haar bewoners blijft niet onbelicht.

De fragmenten worden afgewisseld en onderbroken door gregoriaans uit Solesmes. Ed hoeft niet veel te vragen, want Jos heeft met vertellen helemaal geen problemen. Als leraar weet hij als geen ander hoe te boeien.

Op de tweede CD geeft Jos Lennards zijn visie op de R-K liturgie van vroeger en nu.

Onderwerpen op deze CD zijn onder meer het ontstaan van het gregoriaans, de notatie, het verval en de restauratie ervan. Jos spreekt zijn ongenoegen uit over het weren van het gregoriaans uit de moderne liturgie, en het binnenhalen van vaak slechte moderne muziek. Ook hier worden de gesprekken doorspekt met gregoriaans, met name de gezangen van Sacramentsdag.

Deze CD waarop Ed Gerits de meningen en gedachten van Jos Lennards naar boven wist te brengen, mag wat mij betreft gelden als een klinkend monument voor deze grote musicus en leraar. ■

- *De Begijnhofschola van Breda o.l.v. Marie-Louise Egbers heeft de volgende activiteiten:*
 - Eucharistieviering iedere 2de zondag van de maand om 12.00 u. in de Begijnhofkerk (niet in juni, juli en augustus)
 - 9 juni: Vespers van de 10de zondag door het jaar in de St.-Antoniuskathedraal (St.-Janstraat) om 16.30 u.
 - 30 juni: Medewerking aan een orgelconcert door Anton van Kalmthout in de Begijnhofkerk, ter ere van de afronding van een grondige restauratie van het orgel aldaar. Aanvang 16.00 u.
- *Stichting Compagnia* organiseert op 15 juni te Dieren een studiedag van 10.00-15.00u rond Italiaanse lauden. Laudens zijn middeleeuwse lofliederen die in straten en pleinen als processieliederens gezongen werden. De studiedag is bedoeld voor (koor)zangers en instrumentalisten op 'middeleeuwse' instrumenten, zoals vedel, fluit, harp en luit. Docenten zijn Lida Dekkers en Eric Mentzel. Opgave voor 25 mei, schriftelijk bij Stichting Compagnia, L. Dekkers, Hogestraat 16, 6953 AS Dieren; email rudymuziek@hetnet.nl. Vermeld bij opgave behalve naam, adres, woonplaats en telefoonnummer ook stemsoort, instrument en muzikale ervaring.
- Naast de bestaande bundels met communioverzen is er een nieuwe uitgebracht met psalmverzen uitgeschreven in de tonus simplex en voorzien van een Nederlandse vertaling. De samensteller van de bundel is Willem Mulders. Meer informatie is bij hem te verkrijgen, schriftelijk: Marisstraat 1, 6165 AP Geleen dan wel telefonisch: 046 474 46 50. In een toekomstig nummer hopen wij meer aandacht aan deze bundel te kunnen schenken.
- *De Schola Martini o.l.v. Martie Severt* zingt de vaste en wisselende gezangen tijdens de mis van 9.00 uur in de Utrechtse St.-Catharinakathedraal aan de Nieuwstraat op 2, 16 en 30 juni. In principe wordt in deze kerk elke zondag om 9.00 uur de eucharistie met gregoriaanse gezangen gevierd, afwisselend verzorgd door de Schola Martini en de Schola Catharina o.l.v. Heleen Keller.
- *Het Gregoriaans Koor Utrecht* verzorgt op 28 september om 20.00 u. een concert in de Grote Kerk te Sliedrecht met gezangen uit het officie van de translatie van St. Maarten - die tot de alleroudste van de Lage Landen behoren - en geliefde hoogtepunten uit het gregoriaanse repertoire.
- *De Schola Cantorum Ecclesiae Tuae o.l.v. Marcel Zijlstra* zingt de gregoriaanse misgezangen van de zondag in 'De Papegaai', Kalverstraat te Amsterdam op 23 juni, 15 september en 20 oktober. Aanvang 10.30 u.

LITURGISCHE KALENDER

juni, juli, augustus 2002 - A-jaar

zondag	2 juni	Hoogfeest, van Sacramentsdag.
vrijdag	7 juni	Hoogfeest, H.Hart van Jezus.
zondag	9 juni	Tiende zondag door het jaar.
vrijdag	14 juni	Feest, H. Lidwina, maagd.
zondag	16 juni	Elfde zondag door het jaar.
zondag	23 juni	Twaalfde zondag door het jaar.
maandag	24 juni	Hoogfeest, Geboorte van de H. Johannes de Doper.
zaterdag	29 juni	Hoogfeest, HH Petrus en Paulus, apostelen.
zondag	30 juni	Dertiende zondag door het jaar.
woensdag	3 juli	Feest, H. Thomas, apostel.
zondag	7 juli	Veertiende zondag door het jaar.
dinsdag	9 juli	Feest, HH. Martelaren van Gorkum.
donderdag	11 juli	Feest, H. Benedictus, abt, patroon van Europa.
zondag	14 juli	Vijftiende zondag door het jaar.
zondag	21 juli	Zestiende zondag door het jaar.
dinsdag	23 juli	Feest, H. Birgitta, kloosterlinge, patrones van Europa.
donderdag	25 juli	Feest, H. Jakobus, apostel.
zondag	28 juli	Zeventiende zondag door het jaar.
zondag	4 augustus	Achttiende zondag door het jaar.
dinsdag	6 augustus	Feest Gedaanteverandering van de Heer.
vrijdag	9 augustus	Feest, H. Teresia Benedicta van het Kruis (Edith Stein) martelares en kloosterlinge, patrones van Europa.
zondag	11 augustus	Negentiende zondag door het jaar.
zaterdag	10 augustus	Feest, H. Laurentius, diaken en martelaar.
donderdag	15 augustus	Hoogfeest, Maria Tenhemelopneming.
zondag	18 augustus	Twintigste zondag door het jaar.
zaterdag	24 augustus	Feest, H. Bartolomeüs, apostel.
zondag	25 augustus	Eenentwintigste zondag door het jaar.

INHOUD

Van de redactie	37
Charles Tournemire en l'Orgue Mystique	38
<i>Tjeerd van der Ploeg</i>	
De introïtus <i>Dominus fortitudo</i>	47
<i>Jacqueline Elemans</i>	
Het ritme van de officiumantifonen in relatie tot dat van de Byzantijnse stichera (I)	54
<i>Jan van Biezen</i>	
Marcel Pérès: zingen in context	63
<i>Marcel Zijlstra</i>	
De oorsprong van de liturgische zang (vervolg)	66
<i>Bonifacio Baroffio</i>	
Een reis naar Solesmes, de bakermat van het gregoriaans (cd-bespreking)	74
<i>J. Korsmit</i>	
Mededelingen	75