

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS



2003-4

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 28, nummer 4, december 2003

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

Redactie: Marie-Louise Egbers, Arnoud Heerings, Jolanda Kwast, Marcel Zijlstra
Redactie-adres: Catharinastraat 81 4811 XG Breda tel. (076) 522 14 58
e-mail redactie: marcelzijlstra@netscape.net
Administratie: Torenhoeckstraat 14 5056 AN Berkel-Enschot tel. (013) 533 10 94
e-mail administratie: amici-cantus-gregoriani@wxs.nl
Abonnementen: Individueel abonnement per kalenderjaar € 20,=
België € 22,50, 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).

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

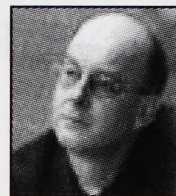
Bestuur van de Stichting A.C.G.:

A. Zielhorst, <i>voorzitter</i>	Weidsteeg 1	4102 AA Culemborg
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	Rijzenburgselaan 7	3972 EG Driebergen-Rijssenburg
B. Lamers	Leuvenlaan 9	5628 WE Eindhoven

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

DE stichting Amici Cantus Gregoriani levert, zoals u als lezer zeker weet, al vele jaren het Tijdschrift voor Gregoriaans aan. In dit Tijdschrift wordt geprobeerd u op de hoogte te houden van onderwerpen met betrekking tot het gregoriaans. Dat kunnen wetenschappelijke artikelen zijn en recensies van nieuw verschenen cd's en/of boeken, dat kan een bespreking van een bepaald gezang zijn dat wordt geanalyseerd vanuit de handschriften, maar met het oog op het gebruik ervan in de praktijk, dat kunnen impressies zijn van individuele mensen die iets schrijven over hun beleving van het gregoriaans, dat zijn mededelingen van vieringen, concerten, cursussen, dat is een liturgische kalender enzovoort. Wij proberen het Tijdschrift actueel te laten zijn in die zin, dat de onderwerpen aansluiten bij de tijd van het liturgisch jaar en aansluiten bij het gangbaar klinkende gregoriaans. Misschien niet zonder meer duidelijk, maar wel 'onderhuids', probeert de redactie te werken vanuit zogeheten rubrieken. Zo zou je kunnen zeggen dat een analyse van een gezang behoort tot de rubriek 'Koorpraktijk' en de individuele ervaring van mensen met het gregoriaans tot de rubriek 'Het gregoriaans en ik'. We hebben deze 'werkrubrieken' als handvaten heel hard nodig om zo zorgvuldig mogelijk een balans te krijgen tussen de verschillende soorten van teksten. 'Voor elk wat wils' zou heerlijk zijn. Maar het werk van een redactie is in sterke mate mede afhankelijk van het contact met de lezers. Daarom vinden wij het belangrijk om met u in gesprek te zijn. Soms horen we in de 'wandelgangen' goede voorstellen. Dikwijls blijkt het dan moeilijk om u, die misschien niet wil hoogvliegen binnen de wereld van het gregoriaans maar er op uw eigen wijze van wilt genieten, uit te nodigen om de drempel van schrijven over te gaan. Vooral u die zingt in een koor zouden we zo graag aan het woord laten. Schroomt u alstublieft niet om te schrijven. Misschien ter ondersteuning: wanneer u het niet zo gewend bent om artikelen te schrijven: de redactie helpt u hier graag een handje bij. Verder wil de redactie bij de verschijning van dit nummer van harte de nieuwe voorzitter van de Amici Cantus Gregoriani welkom heten en hem ruimte bieden om zich aan u voor te stellen. Maar voordat u het Tijdschrift openmaakt om het artikel van Anthony Zielhorst te lezen, willen wij als redactie, samen met u, onze dank uitspreken aan IJs van Leijen die 10 jaar lang de Amici als voorzitter heeft aangestuurd. De taak van voorzitter is een moeilijke omdat de aansturing niet alleen afhankelijk is van wat je wilt, maar meer nog van wat er kan. Met andere woorden: de Stichting Amici Cantus Gregoriani is mede afhankelijk van de algemene ontwikkelingen binnen de liturgie en binnen het concertleven die zich voordoen. Je zou ook kunnen zeggen: voor de verwezenlijking van bepaalde plannen moet de tijd rijp zijn. We willen jou, IJs, enorm bedanken voor de inzet die je hebt gegeven aan de Stichting. En ook Hilde en de kinderen willen wij van harte bedanken voor de tijd die IJs heeft kunnen schenken aan de stichting. Rest ons tot slot nog u heel veel genoegten bij het lezen van deze aflevering en ook een inspirerende kersttijd toe te wensen. ■



IK ben Anthony Zielhorst, sinds 9 juli 2003 voorzitter van de Amici Cantus Gregoriani. Ik ben opgeleid als uitvoerend musicus, pedagoog en muziekwetenschapper. Ik heb schoolmuziek, orgel en koordirectie gestudeerd aan het Brabants Conservatorium in Tilburg en muziekwetenschap aan de Universiteit Utrecht. De kennis, inzichten en vaardigheden die ik me gedurende deze lange studies heb verworven, gebruik ik dagelijks als hoofd van de afdeling Klassieke Muziek aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Ik heb gepubliceerd in verschillende tijdschriften en zit in de redactie van het Gregoriusblad.

Als koordirigent houd ik me met verschillende genres en stijlen bezig. Met het Collegium Musicum Amsterdam (sinds september 1995) voer ik voornamelijk Renaissance-repertoire uit. Met het Nederlands Zangtheater (Amsterdam, sinds november 1993) richt ik me op nieuwe vormen van muziektheater. Sinds oktober 1997 heb ik de muzikale leiding van kamerkoor Ad Parnassum (Tilburg), gespecialiseerd in Nederlandse en Vlaamse muziek uit 20^e en 21^e eeuw. Sinds 1 januari 1999 ben ik als opvolger van Jan Boogaarts dirigent van het Gregoriaans Koor Utrecht. Ik heb lang nagedacht over het verzoek om voorzitter te worden. Niet omdat de taak me niet trok, maar omdat ik betwijfelde of ik zoiets zou kunnen waarmaken in combinatie met al mijn bezigheden. Ik heb de stap uiteindelijk gezet, omdat ik het belang van de taak groter achtte dan mijn eigen aarzelingen. Ik heb veel nagedacht over mijn kijk op de Amici. Het onderstaande is een poging mijn overwegingen te verwoorden.

De ACG wil het gregoriaans levend te houden. Ze stelt zich ten doel de kennis van het gregoriaans te bevorderen, maar ook de actieve beoefening te stimuleren, met name in de liturgie.

Dat betekent: interesse wekken, informatie geven, mensen enthousiasmeren om gregoriaans actief te beoefenen, de ambachtelijke beheersing ervan bevorderen, de bestudering stimuleren en de interpretatie verder ontwikkelen. Kortom, op alle denkbare plaatsen activiteiten ondersteunen die gericht zijn op het gregoriaans en waar nodig nieuwe activiteiten tot ontwikkeling brengen. Gregoriaans moet niet een museum stuk zijn waar bewonderaars zich aan vergapen, het moet leven, zodat de erediens vitaal kan blijven. De ACG heeft dus veel te doen om haar doelstelling te verwezenlijken. Hoe kan de ACG dat?

Het bestuur moet deze taken niet zelf uitvoeren, maar vooral randvoorwaarden scheppen om bovengenoemde activiteiten te realiseren. De redactie van het Tijdschrift, de deelnemers aan de Gregoriaanse Academie, de mannen van de Schola, de cursusleiders en alle vrijwilligers hebben elk een deel van de taken op zich genomen. Het bestuur stimuleert, beheert, geeft richting aan bestaande activiteiten en entameert nieuwe initiatieven om de doelstelling te bereiken en telkens opnieuw vorm te geven.

In mijn ogen moet een voorzitter het belang van de Stichting voortdurend voor ogen houden en de bestuurstaken in goede banen leiden. Nu ik enkele maanden in het bestuur actief ben en de inzet en betrokkenheid van de collega-bestuursleden heb ondervonden, kan ik zeggen dat ik de toekomst met vertrouwen tegemoet zie. Het bestuur is een goed team, de Amici zijn echte vrienden, ik voel me er thuis. In goede samenwerking zullen we veel kunnen bereiken. ■

DIT artikel is de neerslag van een studiedag voor de Gregoriaanse Academie die schrijfster dezes gaf over het stemgebruik bij het zingen van zgn 'sierneumen' in het gregoriaans. De aanleiding vormde het boek van **Timothy J. McGee: 'The Sound of Medieval Song.**

- Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises -'; Clarendon Press Oxford 1998.

De auteur beschrijft daarin zijn diepgaande studie naar een passend stemgebruik voor middeleeuwse vocale muziek en baseert zijn bevindingen op talrijke beschrijvingen uit bronnen van middeleeuwse theoretici over dit onderwerp.

Deze bijdrage is een kort uittreksel uit de eerste drie hoofdstukken die relevant zijn voor het zingen van cantus planus. Echter, naar goed middeleeuws gebruik reikt zij verder: naast reciteren en becommentariëren, formuleert de schrijfster vanuit haar ervaring als zangeres en scholaleidster een eigen parafrase op dit boeiende en controversiële onderwerp.

Inleiding

Bij het zingen van gregoriaans spreken we over een traditie van westerse modale muziek, die in de vroege en hoge middeleeuwen een grote bloeitijd kende (modaal staat in dit verband tegenover tonaal). Anders dan bij oosterse tradities van modale muziek die gedeeltelijk nog levend zijn, rest ons over de zangwijzen van eenstemmige muziek uit de Middeleeuwen, waar het gregoriaans de bakermat van vormt, slechts nog een neerslag in geschreven bronnen uit die periode.

Er bestaat geen klinkende bron meer die een voorbeeldfunctie kan vervullen. Een eigentijdse uitvoering van middeleeuwse modale zang berust daarom noodzakelijkerwijs op een meer of minder verantwoorde rekonstruktie en interpretatie van informatie over de juiste manier van zingen, zoals die aan ons is overgeleverd in diverse traktaten. Daarbij komt dat een zanger of schola ook een modern publiek wil bereiken met haar uitvoering en onvermijdelijk beïnvloed wordt door de verwachting van haar toehoorders.

De hedendaagse zanger wordt daarmee uitgedaagd te balanceren tussen authenticiteit en actualiteit.

Stemgebruik in westerse modale zangtradities uit de Middeleeuwen

Uit beschrijvingen van verschillende theoretici uit de Middeleeuwen komt naar voren dat de vocale stijl vooral bij het zingen van monofonie beduidend afweek van onze hedendaagse zangpraktijk. Die stoelt immers nog in belangrijke mate op de negentiende eeuwse, romantische, duitse traditie. In de modale tradities vormden ornamenten onmisbare bouwstenen bij het construeren van een melodische lijn. Het zijn in die zin niet alleen maar decoraties die weggelaten kunnen worden. Ornamenten, improviseren en componeren (letterlijk: samenstellen) waren verweven.

Zij lagen ten grondslag aan compositie en uitvoering. Componist en zanger waren dikwijls dezelfde persoon. De componist creëerde een melodie en de zanger communiceert/communiceerde ermee. De compositie kan de zanger meer of minder ruimte laten voor aanvullingen (ornamenten, cadenzen). De zanger kan het lied letterlijk verklanken (citeren) of een eigen variant improviseren (parafraseren). Zo ontwikkelde zich een vocale stijl met een rijkdom aan variaties; juist ook in stemgebruik. Enkele kenmerken:

- vaste, heldere, vibrato-arme tonen
- beweeglijkheid, elasticiteit, lenigheid
- vloeiend zingen, zacht en 'rond'
- donkere, gedekte tonen (nasaal en gutturaal)
- vibrato-volle, pulserende tonen
- glijdend zingen, stembuigingen, glissandi, kwarttonen (liquescenten)
- keelarticulatie (repercussie).

Citaten uit middeleeuwse traktaten

Middeleeuwse theoretici hebben beschrijvingen en instructies nagelaten over goed en slecht stemgebruik. Zo geven zij informatie over: vocaalkleuring, articulatie, expressie, interpretatie, stemplaatsing, etc. Het gaat om beschrijvingen en niet om een kant en klare methode met oefeningen.

Volgens *Giorgio Anselmi* (ca. 1434) heeft een geoefende stem de volgende eigenschappen:

Zij is melodieus, egaal, evenwichtig, sonoor, zoet en houdt maat. Deze kenmerken worden ook al in eerdere bronnen genoemd.

Adhemar de Chabannes, actief in Limoges in de eerste helft van de 11^e eeuw, schrijft:

'Alle zangers uit het Frankenland hebben de italiaanse stijl geleerd, die ze nu frans noemen, maar ze kunnen niet volmaakt de tremolerende en buigende tonen uitvoeren, nog de gebonden en gescheiden noten. In plaats van deze klanken uit te drukken, scheiden ze de tonen in hun kelen met een barbaars geluid.'

Johannes Diaconus, Rome, 9^e eeuw zegt het zo:

'Zoetgevooisde zang om het hart ontvankelijk te maken is begerenswaardig. De zangers ten Noorden van de Alpen zijn daar door hun rauwe kelen niet toe in staat. De stem van een zanger moet flexibel zijn om buigingen en toonscherpingen (repercussie L.D.) correct uit te voeren.'

De Anonymus van St.-Gallen (ca. 1200) schrijft in zijn traktaat Instituta Patrum de modo psallendi:

Ongeschoolde zangers builen als wolven of blaten als schapen. Geoefende cantores zijn in staat hun stem soepel en buigzaam te maken om de neumen duidelijk te articuleren.

Alle schrijvers hebben een afkeer van ruwe, kelige, geschreeuwde klanken. Als kenmerken van geoefende zang noemen zij: heldere articulatie, flexibel stemgebruik, expressie, verfijnde toonkwaliteit.

Isidorus van Sevilla schrijft het in Etymologiarum sive originum libri xx zo:

De perfecte stem is luid (alta), zoet en helder. Luid om tot in de hoogte te kunnen reiken, helder om de oren te vullen, zoet om de zielen van de toehoorders te verrukken. Wanneer een stem in een van dezen te kort schiet, kan zij niet volmaakt worden genoemd.

Een zanger moest vertrouwd zijn met de regels der modaliteit. Goede zangpraktijk en theoretische kennis waren onafscheidelijk.

Kennis van de modi (toonsoorten L.D.) ende regels voor hantering daarvan waren onmisbaar voor de juiste interpretatie van ornamenten.

Hieronymus van Moravia in Tractatus de Musica, geschreven tussen 1272 en 1304:

Er zijn drie soorten stemmen: borst- keel- en hoofdstemmen: de basstem die resoneert in de borst, de hoofdstem (falsetstem L.D.) die resoneert in het hoofd en de keelstem (ternor? L.D.) die resoneert in de keel (een soort 'middenstem' die tussen de andere twee zich beweegt? L.D.)

Wanneer een zanger in het uiterste bereik van zijn stemomvang zingt, wordt de aandacht van de toehoorder teveel naar zijn stem getrokken en niet naar de melodie, die hij verklankt. Dit veroorzaakt bij beiden ongemak.

Wanneer meerdere zangers tesamen één melodie zingen, moeten de volgende zaken in acht worden genomen:

- van tevoren moeten ze het stuk zorgvuldig bestuderen.
- ze moeten uit hun midden een voorzanger aanwijzen, die moet bepalen hoe de tonen worden uitgevoerd.
- verschillende stemtypes moeten niet in alles worden gemengd.
- iedere zanger, ongeacht zijn stemsoort haalt de energie om te zingen uit de borst. Daarom mag een lied niet te hoog of te laag worden ingezet om te voorkomen dat de zangers in de grensgebieden van hun tessituur gaan zingen. Het lied mag de stem niet gaan beheersen, maar de stem het lied.
- veracht niemand's zangkunst, maar luister aandachtig naar andere zangers, want schone tonen worden vaak per ongeluk voortgebracht; het is belangrijk juist die te onthouden.
- het belangrijkste obstakel bij het produceren van mooie tonen is een terneergedrukt hart, omdat geen enkele klank waarde heeft als zij niet ontspruit aan de vreugde van het hart. Melancholici kunnen fraaie stemmen bezitten, maar zij kunnen niet mooi zingen.

Guido van Arezzo schrijft in de Micrologus (ca. 1026):

De uitvoering van een gezang geschiedt niet in lange lijnen. Accentuering van ligaturen, syllaben en klinkers is nodig, zozeer zelfs dat de herhaling van een toon op dezelfde hoogte dikwijls hoger of lager lijkt door de Accentuering.

Uit dit laatste citaat blijkt, dat alle op zich staande 'losse' noten, zowel als ligaturen helder werden gearticuleerd. De sterkte werd bepaald door de tekstaccenten en kon sterk verschillen.

In melismatische passages vormde de rangschikking van de ligaturen een aanwijzing voor Accentuering en daarmee een richtlijn voor tekstplaatsing. De tonen binnen een ligatuur werden vloeiend en gebonden gezongen.

In de Lantbertusbrief over de 'Litterae significativae' (St.-Gallen, 912) schrijft Notker Balbulus over de betekenis van letters in de neumennotatie van St.-Gallen:

De letters die bij de neumen zijn geplaatst hebben de volgende betekenissen:

F komt van frendor of fragor: dat is: de noot wordt aangegeven met een sterk geluid als van knarsende tanden.

G komt van gutture.: een klank die wordt aangezet als gorgelen in de keel.

H staat voor aangeblazen (geaspireerde L.D.) klanken.

I betekent inferior, dat is: lager: verzwaren van een toon of noot.

S komt van sursum of supra; dat is: opheffen van een toon met een lispelend geluid.

Hieruit blijkt dat sommige letters bij de neumennotatie uit S. Gallen ook betekenis hebben voor de stemgeving.

Sierneumen en hun uitvoeringswijze

De term 'sierneumen' wordt hier in de moderne betekenis gebruikt. Tegenwoordig impliceert een versiering, een element dat wordt toegevoegd aan de melodische lijn, maar dat weggelaten kan worden. In middeleeuwse terminologie werden deze neumen gezien als onmisbare bouwstenen, die samen met de 'standaard' neumen de basis vormden voor vocale stijl en scholing. Sterker nog: 'sier'-neumen duiden op vocale technieken die essentieel lijken te zijn voor stemgebruik in het hele scala aan klanken dat door de neumentekens wordt vertegenwoordigd.

Een Anonymus schrijft rond 1200 in de Summa Musicae:

In vroeger dagen waren zangers ingenomen met hun kunst. Daarom wilden zij het aan hun pupillen overdragen met behulp van tekens, die zij zo samenstelden, dat ze de verschillende bewegingen van de stem weergaven. Ze noemden die symbolen 'noten', omdat er vakmanschap in de zangkunst mee wordt uitgedrukt. Hun namen zijn: clives, plice, quilismata, puncta etc.

Liquescent-neumen

Liquescent heeft niet zozeer betrekking op een specifieke neum als wel op een geornamenteerde variant van veel standaard-neumen, zoals pes en clivis.

Guido van Arezzo beschrijft in de Micrologus (ca 1026) de liquescent als een klank die zelf niet exact op toon wordt gezongen, maar wordt verklankt tussen twee vaste toonhoogtes in. Zij heeft geen vol geluid.

Klanken worden liquescent door ze te zingen op (slot-)letters in woorden en lettergrepen zoals 'reg', 'dig', 'vim', 'tum' e.a., zodat de klank van de ene toon onmerkbaar in de andere overgaat.

Op klinkers moet men geen liquescenten zingen, behalve op tweeklanken als 'au', 'eu', 'uy', 'ey', etc.

Plica is genoemd naar 'plico', dat is: 'ik vouw'.

Zij bestaat uit twee tonen: een hogere en een lagere. Soms symboliseert zij een buiging naar boven of beneden van een enkele toon (zoals bij epiphonus of cephalicus? L.D.)

Tegenwoordig wordt zij gebruikt om liquescentvormen van neumen te beschrijven. Volgens middeleeuwse theoretici had zij een veel bredere toepassing.

Het verschil tussen een plica en een 'gewone' liquescent laat zich als volgt omschrijven:

- een liquescent verbindt twee gefixeerde toonhoogtes en is gebonden aan letters uit woorden in de tekst.
- een plica is een versierende afronding van een gefixeerde toon zoals een virga of tractulus en is niet per se tekstgebonden.

De term 'plica' omvat dus het eerder beschreven begrip 'liquescent', maar past dezelfde stemvoering ook toe zonder lettergreep- of interval restricties. Te denken valt aan een slepende en buigende klank die in veel situaties toegepast kan worden, zowel in verbinding met neumen en woorden als op zichzelf (vgl frans: 'port de voix' L.D.).

Een anonymus in Ars Musicae Mensurabilis (ca 1300):

Een plica moet achterin de keel gevormd worden (met het strotklepje? L.D.).

Walter Odington in Summa de Speculatione Musicae (ca. 1280):

De plica is het buigen van een klank door een (buigende) klank.

Quilisma is mogelijk verwant aan het Griekse 'kylisma' dat verband houdt met 'rollen'. De interpretatie van de uitvoeringswijze wordt wel geassocieerd met de vorm van het neumenteken: een golvende lijn. Het teken symboliseert een liquescent die twee doorgaans stijgende tonen verbindt, meestal op een terts afstand van elkaar.

Aurelianus van Réôme (ca 800) spreekt in Musica Disciplina over een:

Bevend en trillend geluid in stijgende beweging, waarbij de stem tremoleert en glijdt.

Wanneer de vorm van het quilisma-teken een aanwijzing voor de uitvoeringswijze vertegenwoordigt en de stem dus moet vibreren of trillen, c.q. rollen, dan is toch niet duidelijk of dit betrekking heeft op de toonhoogte, op de intensiteit of op beiden. Door alle schrijvers wordt het 'quilisma' consequent als een liquescent beschouwd. Daaruit kan geconcludeerd worden dat er een aspect van buigen en/of glijden in combinatie met een 'dunne' slanke stemvoering aanwezig moet zijn.

In de uitvoeringspraktijk staat 'quilisma' daarom mogelijk voor een zachte, vloeiende en glijdende stembeweging die twee vaste tonen binnen een stijgend interval verbindt. De stem pulseert daarbij afwisselend hard en zacht.

Oriscus wordt tegenwoordig wel beschouwd als behorend bij de repercussie-neumen zoals de strophae, maar alleen de eenvoudigste schrijfwijze van het teken lijkt op een apostropha.

De golvende lijn suggereert eerder een pulserende klank binnen dezelfde toonhoogte of over een kleine intervalsafstand (als een praltriller? L.D.) Vooral de vorm in Metzer-notatie doet denken aan het franse symbool voor een korte triller met een gering toonhoogte verschil.

De musicoloog John Harutunian vergeleek 700 plaatsen waar een oriscus voorkomt in de diastematische notatie van het 11^e eeuwse handschrift Vaticanum 5319. Hij concludeert dat het teken drie tonen vertegenwoordigt: de toon zelf, een hogere, maar niet zo hoog als de volgende halve seconde en weer terug naar de oorspronkelijke toonhoogte.

Uit het bovenstaande blijkt dat de oriscus uitgevoerd kan worden als een snelle triller of keelslag over een kleine toonsafstand. Wanneer ze als versiering is toegevoegd aan de vaste toon van een voorafgaande neum kan ze ook als repercussie worden gezongen, omdat ze dan dient te worden aangezet als toonsherhaling van de voorafgaande neum.

Pressus staat in verband met 'premo', dat is: 'ik druk'.

Over deze 'sier'neum zijn we in de traktaten slecht geïnformeerd. Transcriptie in latere kwadraatnotatie laat zien dat de pressus geschreven wordt als een herhaalde toonhoogte gevolgd door een lagere noot. Zij lijkt te worden aangewend als versiering van een neum die eraan vooraf gaat. De schrijfwijze van haar symbool bevat dus twee gescheiden elementen. Er lijkt sprake te zijn van een gearticuleerde toonsherhaling zoals bij repercussie (vgl italiaans 'trillo' of keeltriller: herhaalde aanzetten op dezelfde hoogte, zoals Caccini beschrijft L.D.).

Pressus omhelst ook een oriscus in verbinding met een lager gelegen toon die liquescerend wordt gezongen. In haar teken verenigen zich repercussie en inflexie. De uitvoeringswijze dient hier aan te responderen door de oriscus als een keelslag uit te voeren en dan de stem te buigen in de liquescent.

Repercussieneumen: apostropha, bistropha en tristropha

Deze neumen kenmerken zich door één of meer tekens op dezelfde hoogte. Ze worden gescheiden van elkaar genoteerd. De schrijfwijze impliceert individuele tonen, die los van elkaar worden aangezet op dezelfde toonhoogte. De enig overgeleverde beschrijving is van *Aurelianus van Réôme*:

een meervoudige toon die gemaakt moet worden door een snelle (keel)slag als van een wenkende hand.

De beschrijving lijkt op die van een 'morula'; dat is een niet genoteerde toegevoegde versiering, die wordt gezongen als een snelle herhaalde toonaanzet: een 'slaan' van de keel. (vgl It. 'trillo' L.D.). De vorm van het neumenteken laat ook dikwijls een gebogen uiteinde zien, zoals bij een plica (epiphonus of cephalicus? L.D). Daarom valt aan een uitvoeringswijze te denken, waarbij de stem de toonsherhaling vanuit de keel articuleert en daarna licht naar beneden (of naar boven) wegbuigt. Denk daarbij aan een serie van snel en los gearticuleerde plica's.

Structuurneumen:

Uit de traktaten blijkt dat ook 'gewone' neumen zoals pes en clivis werden gezongen met wisselende stemkleuren.

De Anonymus van de Summa Musicae:

De clivis is genoemd naar cleo (ik keer weer]. Zij is samengesteld uit twee tonen, waarvan de tweede toon lager is dan de eerste en gezongen moet worden met een donker geluid.

Bij een **pes** is het omgekeerd.

Alleen **virga**, **tractulus** en in mindere mate de **punctum** worden met vaste, heldere, resonansrijke stem gezongen.

Samenvatting

Het lijkt erop dat met name bij de sierneumen de schrijfwijze van het teken een indicatie is voor de gewenste zangwijze. Bij toepassing van dit principe ontwikkelt zich daar het volgende patroon uit:

- vaste tekens zoals de structuurneumen worden op vaste toonhoogte met vaste stem gezongen
- gebogen lijnen voor de liquescenten: onvaste toonhoogte, stembuigingen en glissandi
- los van elkaar staande tekens: onderbroken, gearticuleerde steminzet
- tekens waarvan de onderlinge elementen met elkaar verbonden zijn: gebonden, vloeiende stemvoering.

Uit alles wat in dit artikel ter sprake is gekomen blijkt dat onze hedendaagse vocale technieken niet adequaat zijn toegerust om een zangwijze die de neumentekens recht doet te realiseren.

Op heel wat punten wijkt stemgebruik dat functioneel is voor modale middeleeuwse muziek af van de hedendaagse gangbare klassieke zang, zoals:

- het afwisselend kunnen zingen van vaste en niet vaste tonen en toonhoogtes
- het zingen van glijdende klanken en stembuigingen
- het snel achter elkaar articuleren van toonsherhalingen (repercussie)
- het zingen van snelle trillers met de keel binnen dezelfde toon of binnen een kleine toonsafstand
- het zingen van pulserende klanken
- afwisselend zingen van vibrato-arme en vibrato-volle tonen
- het dekken van de klank en stem b.v. door nasaleren of 'verdonkeren' (gutturaal).

De virtuoze en verfijnde techniek van de romeinse zangers was de stam waarop de zangscholen uit het karolingische rijk zich konden enten. Zij verspreidde zich over het hele Frankenland van West-Europa. Het repertoire bestond uit liturgische zangen, bestemd voor liturgische handelingen. Ze werd beoefend door geschoolde zangers. Locale, vocale praktijken werden eraan toegevoegd of vervormden de Italiaanse stijl. Bepaalde ingrediënten werden niet of maar ten dele overgenomen. Zo vergroeide de romeinse stijl tot een romaanse.

In de laat-middeleeuwse kwadraatnotatie zijn met name voor de sierneumen zoals quilisma en oriscus veel minder aanduidingen bewaard dan in de oudere neumennotaties. Dat hoeft niet te betekenen dat ze niet gezongen werden. Het kan er immers ook op duiden dat de uitvoeringswijze zo ingeburgerd was dat weergave in notatie niet meer als noodzakelijk werd gevoeld.

Neumen werden in diverse tradities en regio's in de tijd van ontstaan van de handschriften verschillend geschreven. De afwijkingen zijn soms zo groot dat het verschil niet alleen door de diverse schrijftradities en -scholen wordt gerechtvaardigd. Veel-er worden mogelijk in de locale varianten de verschillen in regionale uitvoeringspraktijken gereflecteerd. Daarbij ontvouwt zich het volgende beeld:

Metzer-notatie:

- golvende tractulus is de meest voorkomende enkelvoudige neumvorm
- heel weinig rechte lijnen; veel lijnen golvend of gebogen
- schaarsgebruik van puncta
- veel soorten sierneumen en veelvuldig optredend
- veel articulaties in samengestelde neumengroepen
- schaars gebruik van letters voor expressie
- veel gebruik van liquescentvormen.

uitvoeringswijze:

- veel gebruik van glijtonen en buigingen (bij liquescenten) (vgl frans 'port de voix' L.D.)
- veel gebruik van lichte keelarticulaties (vgl frans: 'tremblements' L.D.)
- veel gebruik van lichte vibrerende tonen (vgl frans: 'tremblements' L.D.)
- veel gebruik van nasaalgedekte tonen in combinatie met nasale consonanten.

De stijl is over het algemeen expressief en licht: lyrisch

St.-Gallen-notatie:

- siervormen voor alle standaardneumen
- alle soorten sierneumen worden veelvuldig gebruikt
- verschillende articulaties voor elke neumsoort
- veel gebruik van liquescentvormen
- veel gebruik van letters ter ondersteuning van de expressie.

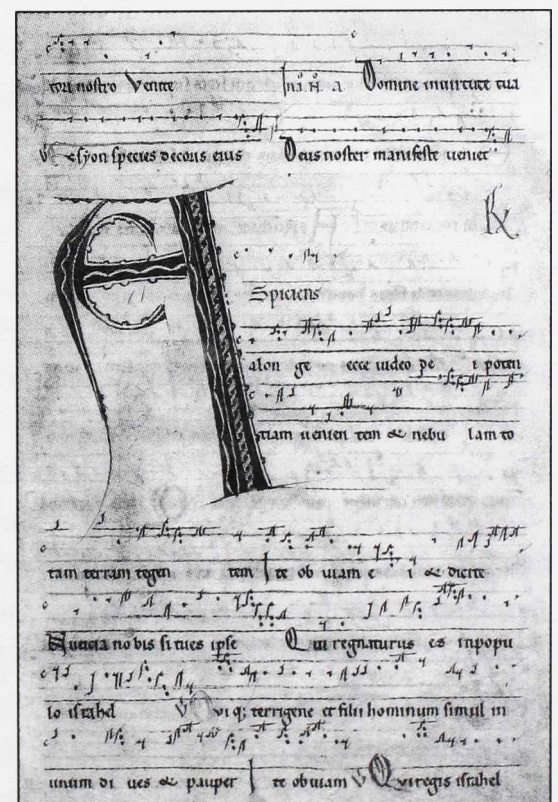
uitvoeringswijze:

- zachte ronde stembewegingen van de ene neum naar de andere
- waar geornamenteerde stijl.

De stijl is expressief, soms slepend en massief: dramatisch.

Nawoord

De schrijfster van dit artikel heeft in McGees boek veel overeenkomsten met haar eigen ervaringen en bevindingen aangetroffen. Wel acht zij het een riskante onderneming om een pleidooi voor een vocale stijl, die de neumennotatie recht doet en toegesneden is op het vertolken van modale muziek uit de Middeleeuwen, te onderbouwen met citaten uit traktaten van Middeleeuwse theoretici. Het ontbreken van klinkende bronnen binnen een ononderbroken traditie blijft een schrijnend gemis, dat maar ten dele gecompenseerd kan worden door beschrijvingen uit historische bronnen. In dit verband is het een overweging waard bij oosterse tradities en hun uitvoeringswijzen te rade te gaan! Sommige conclusies van de auteur van dit boek blijven aanvechtbaar en wat al te voorbarig getrokken. Toch prikkelt deze studie over de sierneumen weer tot nadenken en opnieuw experimenteren. Ten onrechte lijkt deze materie een verguisd onderwerp binnen de semiologie van het Gregoriaans.



LITURGISCHE SPELEN MET EEN GREGORIAANS HART

*Opgedragen aan mijn scriptiebegeleider
prof. dr. Kees Vellekoop (1940-2002), bij wie ik in
maart 2002 op dit onderwerp afstudeerde.*

Cécile van den Boogaart-Schijffelen

IN het handschrift dat bewaard wordt in de Bibliothèque municipale van Orléans als ms. 201 en dat bekend is onder de naam Orléans 201, zijn tien verschillende spelen opgenomen. Dit twaalfde-eeuwse handschrift wordt ook wel het Fleury Play Book genoemd. Het is genoemd naar het klooster in Fleury-sur-Loire, waaruit het handschrift afkomstig is, thans St. Benoit-sur-Loire in Frankrijk, niet ver van Orléans.

Het zijn liturgische spelen van een grote betekenis. De tien spelen in de Latijnse taal zijn namelijk overgeleverd met tekst én muziek. Ze handelen over verschillende bijbelse onderwerpen zoals Kerstmis, Pasen en de Emmaüsgangers. Maar ook bevat het handschrift heiligenspelen, namelijk de Nicolaasspelen. En het lijkt of dit handschrift met het soort onderwerp en opbouw van de spelen de toon heeft gezet voor de liturgische spelen die later zijn ontstaan.

De verschillende spelen zijn:

Officium Stellae	De aanbidding van de Drie Koningen
Ordo Rachelis	Het bloedbad van de onschuldigen
Visitatio Sepulchri	De heilige vrouwen bij het graf
Peregrinus	De verschijning in Emmaüs
Conversio Sancti Pauli	De bekering van H. Paulus
Resuscitatio Lazari	De opwekking van Lazarus

Nicolaasspelen:

Tres Filiae	De drie dochters
Tres Clerici	De drie jongelingen
Iconia Sancti Nicolai	De afbeelding van de Heilige Nicolaas
Filius Getronis	De zoon van Getron

De spelen zijn op een verschillende manier opgebouwd. De muziek behorende bij de Nicolaasspelen, 'Conversio Sancti Pauli' en 'Resuscitatio Lazari' bestaat geheel uit verzen. Dit betekent dat de tekst op rijm is geschreven en dat de muziek een herhalend karakter heeft.

De muziek van de spelen 'Officium Stellae', 'Ordo Rachelis', 'Visitatio Sepulchri' en 'Peregrinus' bestaat voor een deel uit verzen en voor een deel uit proza.

Bij de melodielijnen van het proza van deze laatste vier spelen zou een gelijkenis kunnen worden ontdekt met melodieën uit de liturgie, het gregoriaans. Om een inzicht te geven in hoeverre er sprake kan zijn van duidelijke overeenkomsten, geef ik een beschrijving van de herkomst van de vier spelen. Vervolgens laat ik zien van welke overeenkomsten tussen de melodielijnen sprake is. Voor dit doel heb ik een selectie gemaakt van vergelijkingen die ik heb ontdekt.

Voor de literatuur heb ik onder andere gebruik gemaakt van naslagwerken op het gebied van liturgisch drama, zoals bijvoorbeeld het standaardwerk van Karl Young. Ook heb ik gebruik gemaakt van het artikel van Willem Elders waarin hij ingaat op de overeenkomsten van de melodieën van het proza in Orléans 201 met het gregoriaans. Voor de muzikale editie van het handschrift heb ik gebruik gemaakt van de uitgave van De Coussemaker. Om de gelijkenissen van de melodieën van het proza met de liturgie op te sporen, heb ik gebruik gemaakt van het werk van Bryden en Hughes. Volgens hun methode is na te gaan of er melodielijnen zijn die gelijk zijn aan andere melodielijnen in het handschrift of in de liturgie.

De herkomst van de spelen

Officium Stellae - Het officie van de ster

Het bijzondere van dit Kerstspel is dat het hoofdzakelijk over de aanbidding van de Drie Koningen gaat. Bovenaan de tekst staat: 'Hier begint het spel van Herodes'. Toch wordt het verhaal vooraf gegaan door een stuk dat gaat over de aanbidding van de herders. Dit laatste gedeelte is ontleend aan het Evangelie volgens Lucas, hoofdstuk 2, vers 8 tot en met 20. Het stuk dat over de Drie Koningen gaat, is afkomstig van het Evangelie volgens Matteüs, hoofdstuk 2, vers 1 tot en met 12.

Dit dertiende-eeuwse Kerstspel staat niet op zichzelf. Het stuk is naar het voorbeeld van andere Kerstspelen gemaakt. Al in de tiende eeuw was er sprake van de eerste Kersttropen en in de elfde eeuw waren de spelen met muziek van Drie Koningen een feit. Daarna, in de twaalfde eeuw, ontstonden er spelen die het hele seizoen van Kerstmis beslaan. Er bestaan ongeveer 20 Kerstspelen, die gespreid over bijna heel Europa gemaakt zijn. Al deze spelen vertonen een verwantschap met elkaar op het gebied van verhaallijn en muziek.

Dit spel is een zeer uitgebreid Kerstspel en het representeert de andere Kerstspelen, omdat het spel het meeste van de traditionele dialoog, behorende bij Kerstmis, bevat. Spelen als deze waren bedoeld om het officie op grote feesten levendig te maken. Maar bij dit spel is er reden om aan te nemen dat een stuk ook als viering op zichzelf werd beschouwd. Het heet bijvoorbeeld 'Officie van de ster'. En bij dit spel is het bijvoorbeeld ook te zien aan het feit dat de herders de kijkers aanmoedigen God lof te zingen.

De tekst van het spel bestaat gedeeltelijk uit verzen en gedeeltelijk uit proza. Het is opvallend dat de verzen klinken op een moment dat de tekst daar duidelijk om vraagt. Er wordt duidelijk gebruik gemaakt van de contrasten tussen proza en poëzie. Na een groot stuk dat in proza is geschreven geeft een poëziegedeelte een emotionele lading aan de tekst.

De opvoering heeft plaatsgevonden in een kerk. De kribbe, 'praesepe' genaamd, zal bij één van de kerkdeuren hebben gestaan, waarschijnlijk aan de zuid- of westzijde. Nadat de engel de geboorte van het Kind Jezus heeft aangekondigd, gaan de herders richting de kribbe waar ze eerst met de vrouwen zullen spreken. De Drie Koningen ontmoeten elkaar voor het hoofdaltaar en gaan via de deur tussen het koor en het kerkschip de ster achterna.

Ordo Rachelis - Het spel van Rachel

Dit spel gaat over de slachting van de Onschuldige Kinderen, die plaats vond onder het regime van koning Herodes. In het verhaal is de Klaagzang van Rachel verwerkt. Met de moord op de Onschuldige Kinderen is namelijk de voorspelling van de profeet Jeremia in vervulling gegaan, dat Rachels geweent om haar kinderen, omdat die niet meer zijn, in Rama werd gehoord (met Rama werd Bethlehem bedoeld, omdat die plaats vlak bij Bethlehem ligt).

Het stuk valt op door een grote hoeveelheid gezangen uit het officie die in het relatief korte verhaal verwerkt zijn. Ook is het opvallend dat er verschillende gebeurtenissen door elkaar heen lopen. Tijdens het verhaal van de moord op de Onschuldige Kinderen is er namelijk sprake van andere verhaallijnen die door het 'hoofdverhaal' heenlopen. Ten eerste het verhaal over koning Herodes en zijn zelfmoordpoging als hij hoort dat de Drie Koningen zijn 'ontsnapt' en ten tweede het verhaal over de vlucht van Jozef en Maria met het pasgeboren Kind Jezus naar Egypte. Voor dit gedeelte over de vlucht naar Egypte is gebruik gemaakt van vers 19 en 20, hoofdstuk 2 uit het Evangelie volgens Matteüs.

Er zijn naast dit spel over de Onschuldige Kinderen nog andere spelen over het hetzelfde onderwerp gemaakt, één uit Freising (München, Staatsbibliothek, ms lat. 6264), één uit Limoges (Parijs, Bibliothèque Nationale, ms lat. 1139) en één uit Laon (Laon, Bibliothèque de la Ville, ms 263); deze laatste is geheel overgebleven in een spel van de Drie Koningen. Deze spelen zijn uit ongeveer dezelfde periode afkomstig als het spel uit Orléans en bevatten allemaal de klaagzang van Rachel, alle drie een andere vorm ervan.

Het moment van opvoering zal aan het einde van de Metten geweest zijn, aangezien het spel eindigt met het 'Te Deum', en waarschijnlijk vond het plaats op de feestdag van de Onschuldige Kinderen, 28 december.

Over de manier waarop het spel werd opgevoerd is weinig met zekerheid te zeggen. Wat wel zeker is, is dat men een grote ruimte tot zijn beschikking moet hebben gehad. Er moest natuurlijk de troon van Herodes zijn, de Kribbe van het Kind Jezus, de plaats waar de Kinderen hun processie maken en de plaats waar ze worden omgebracht, en de plaats waar de engel zich bevond. Als het zich in de kerk heeft afgespeeld, zal er daarom niet alleen gebruik zijn gemaakt van het koor en de ruimte daarvoor. Er zal ook gebruik zijn gemaakt van het kerkschip en de zijbeuken.

Visitatio Sepulchri - Het bezoek aan het Graf

De Paasspelen vallen in het liturgisch drama bijzonder op, omdat hun aantal enorm te noemen is. In alle landen van West-Europa zijn grote aantallen handschriften met liturgisch drama teruggevonden. Er bestaan bijna negenhonderd voorbeelden van Paasspelen. Omdat dit aantal zo groot is, is het moeilijk om overzicht te verkrijgen in de Paasspelen. Daarom worden alle Paasspelen onderscheiden in drie soorten: de eerste, tweede en de derde fase. Het worden fases genoemd omdat de drie soorten zich na elkaar ontwikkeld hebben.

De eerste fase geeft aan dat in het spel de dialoog wordt gevoerd tussen de Maria's en de engel, de tweede fase geeft aan dat aan de dialoog ook de apostelen Petrus en Johannes deelnamen, en in de derde fase wordt de verrezen Christus vertolkt.

Omdat dit twaalfde-eeuwse Paasspel uit Orléans 201 de Maria's, de engelen, de apostelen Petrus en Johannes en Christus als personages bevat, moet het tot de derde fase gerekend worden.

De spelen waarin ook Christus voorkwam, zijn allemaal niet eerder gemaakt dan aan het einde van de twaalfde eeuw. Toch bestaan er ook weer verschillende soorten van derde fase-spelen. Er bestaat namelijk een simpele vorm, waarin geen sprake is van de aanwezigheid van de apostelen en er alleen een dialoog bestaat tussen Christus en Maria Magdalena en de engelen. Deze dialoog is, ondanks de eenvoudige vorm van het spel, wel uitgebreid. Een voorbeeld hiervan is het Paasspel uit Rouen (Rouen, Bibliothèque de la Ville, ms. 384).

Daarnaast bestaat er ook de uitgebreide vorm waarin een sequens werd toegevoegd, namelijk het zeven-strofige 'Victimae paschali'. Deze bracht moeilijkheden wat betreft de opvoering met zich mee. Het was namelijk de bedoeling dat deze sequens, omdat het eerste gedeelte ervan een gevoel van grote vreugde uitdrukt, niet voor de klaagzang aan het begin van de ontmoeting van Christus met Maria Magdalena ten gehore kon worden gebracht. Maar het kan ook niet erna plaatsvinden, omdat het verwijst naar bepaalde aspecten van de Verrijzenis en zo een anticlimax zou teweegbrengen. Er was bij deze Paasspelen dus altijd sprake van onvolkomenheden, soms in mindere, soms in meerdere mate.

Een groot deel van de Paasspelen kenmerkt zich door de aanwezigheid van de 'Quem queritis'-dialoog. Deze luidt als volgt:

Quem queritis in sepulchro, o Christicole?

Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicola.

Wie zoekt gij in het graf, o Christelingen?

De gekruisigde Jezus van Nazareth, o hemeling.

Opvallend aan deze dialoog is het feit dat, in tegenstelling tot de tekst in het evangelie, de Maria's de 'man' in deze paasspelen die de vrouwen zegt dat Jezus verrezen is, herkennen als een engel, ze spreken hem aan als 'hemeling'. In het Evangelie is er geen sprake van dat de vrouwen de engel herkennen als zodanig, maar in de Paasspelen wordt de identiteit van de man al direct geopenbaard. Overigens kan er, net zoals er in het ene Evangelie sprake is van één, in een ander van twee engelen, ook in Paasspelen sprake zijn van één of twee engelen. In het laatste geval worden de engelen aangesproken met 'celicole', in plaats van 'celicola'.

De 'Visitatio Sepulchri' uit Orléans staat als één van de uitgebreide Paasspelen bekend om zijn uitvoerigheid en originaliteit wat de tekst betreft. Dit spel is dan ook, samen met drie andere bijzondere Paasspelen, door Young ondergebracht onder de titel 'Ludus Pascalis'. Maar ook op het gebied van de muziek gebeuren er zeer interessante dingen in het spel. De muziek die bijvoorbeeld bij de tien verzen hoort waarmee het spel begint, is nieuw-gecomponeed, want deze muziek is nergens anders teruggevonden.

Er zijn nog meer gedeeltes die niet uit andere spelen zijn overgenomen, maar voor dit spel geschreven, en dus origineel.

Dit Paasspel was bedoeld om opgevoerd te worden tijdens de Vespers op de dinsdag na Pasen. Uit de westkant van de kerk, uit het kerkschip, kwamen de eerste geluiden van de klaagzangen van de drie Maria's. Zodra ze aankomen bij het koor, zien ze het Graf. De engel die ook later het woord tot hen zal richten zal dan voor het Graf zitten. Deze engel verdwijnt voordat Maria Magdalena naar het Graf komt en haar klaagzang ten gehore zal brengen. Het middelpunt van alle actie is dus het Graf, dat zich bevindt aan de ingang van het koor. Als aan het einde van het spel de Maria's de grafklederen van Jezus in bezit krijgen, leggen ze deze op het altaar. Daarna delen ze de vreugdevolle boodschap van Christus' Verrijzenis mee aan de mensen die aanwezig zijn.

Peregrinus - De verschijning in Emmaüs

Er zijn niet zo veel spelen over de verschijning van Jezus in Emmaüs overgebleven. Er bestaan ongeveer acht spelen over dit onderwerp, afkomstig uit Frankrijk, Spanje, Italië en Duitsland. Het spel uit Fleury werd uitgevoerd tijdens de Vespers op dinsdag in de week na Pasen. De tekst waarvan gebruik is gemaakt, is te vinden in het Evangelie volgens Lucas, hoofdstuk 24, vers 13 tot en met 35.

Opvallend aan het spel is dat er veel aanwijzingen gegeven zijn voor de kleding van de spelers. Zo dragen Cleophas en Lucas hun gewaden als mantels en dragen zij verder een hoed en hebben zij een staf in de hand. Ook Thomas is uitgerust met een mantel, een hoed en een staf. De kostuums van Christus wisselen van scène tot scène: in Emmaüs draagt hij de klederen van een pelgrim; bij de verschijning aan de leerlingen en de apostelen draagt hij een wit gewaad en een rode mantel. Ook draagt hij bij deze verschijning een gouden kruis.

De plaats in de kerk waar de scènes zich afspelen, is duidelijk aangegeven. De scène op de weg naar Emmaüs speelt zich af in het westelijk deel van de kerk, de maaltijd in Emmaüs in het midden van het kerkschip en de verschijning aan de apostelen in het koor.

De melodielijnen naast elkaar

Als uitgangspunten voor mijn vergelijking van de proza-melodielijnen met het gregoriaans heb ik genomen:

- Toonsherhalingen maken de melodie niet anders. Als bijvoorbeeld in een gregoriaans gezang een toonherhaling voorkomt, in tegenstelling tot de melodielijs in het spel waarmee ik het vergelijk (of andersom), heeft dit geen negatieve invloed op mijn conclusie.
- Het begin van de melodie neem ik als uitgangspunt om te zien of er sprake is van gelijkenissen.
- De beginnoot van het liturgische gezang hoeft niet gelijk te zijn aan de beginnoot van de melodie uit het spel.

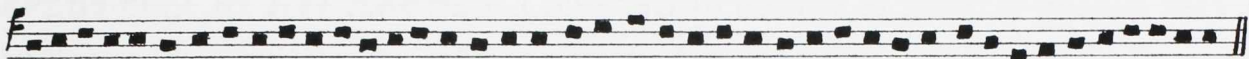
De codes die ik hanteer zijn afkortingen van bronnen, deze zijn opgenomen in de literatuurlijst. De bijbehorende getallen verwijzen naar de bladzijdennummers.

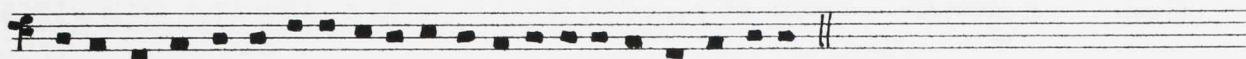
Hier volgt een selectie van de -tenzij anders aangegeven- door mij gevonden gelijkennissen.

Officium Stellae

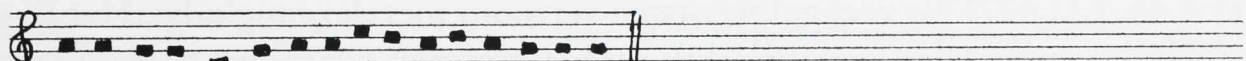
mel. 1 
Glo- ri-a in excelsis De-o et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-nae volun-ta-tis Al-le-luia! Al-le-luia!

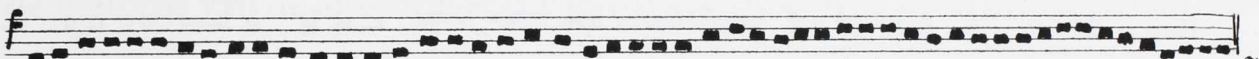
Dit is een antifoon voor de lauden van Kerstmis ter ere van de Heilige Benedictus, door Elders gevonden in G 51, N 57v, LA 38, WA 32, LU 402. De melodie komt grotendeels overeen.

mel. 2 
Glo- ri-a in excelsis De-o et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-nae volun-ta-tis, al-le-luia, al-le-luia.

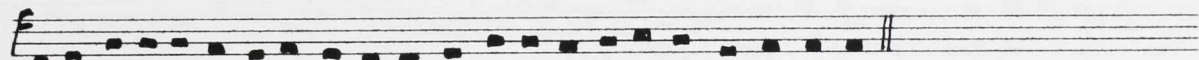
mel. 3 
Stel-la fulgo-re mi-mi-o ru-ti-lat

Dit gedeelte vertoont overeenkomsten met een Kyrie-melodie, afkomstig uit het handschrift Parijs Bibliothèque Nationale lat. 887. De melodie is afkomstig uit Limoges (Saint Martial) en stamt uit de tiende eeuw.

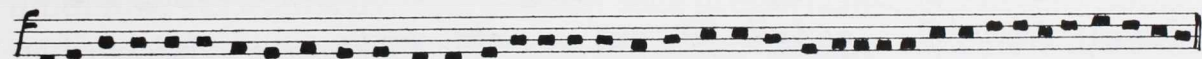
mel. 4 
Ky-ri-e-ley

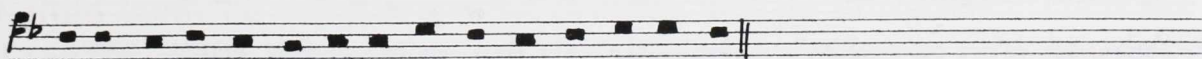
mel. 5 
An-le veni-re ju-be, quo possim sing-u-la scri-re: qui sunt, cur veniant quo no-strum-re-re-qui-rant

In meerdere gregoriaanse gezangen ben ik overeenkomsten met deze melodie tegengekomen, zoals de antifoon 'Gaude Dei genitrix virgo immaculata', een gezang ter ere van de Heilige Maagd Maria (AR 125, PM 167, VP 48).

mel. 6 
Gaude De-i Ge-ni-trix, Vir-go imma-cu-la-ta

De melodie van de zin uit het spel is ook deels gelijk aan de melodie van de antifoon 'Sancte Cuthberte confessor' (WA 295).

mel. 7 
Sancte Cuth-ber-te confessor

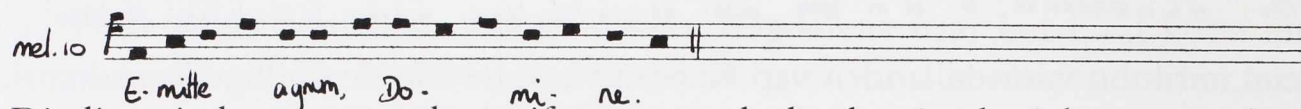
mel. 8 
O Re-gem ce-li!

Van de responsorie 'Ecce apparebit Dominus super nubem' (LR 393, LA 13 en WA 13) heeft het woord *Ecce* dezelfde melodie als deze zin uit het spel.

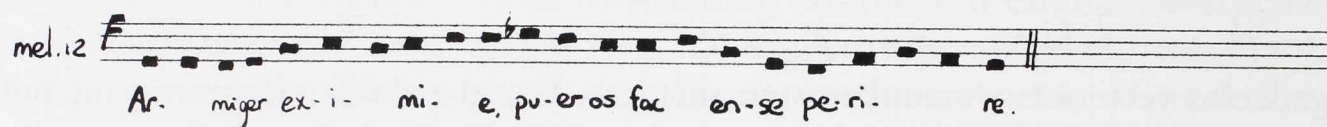
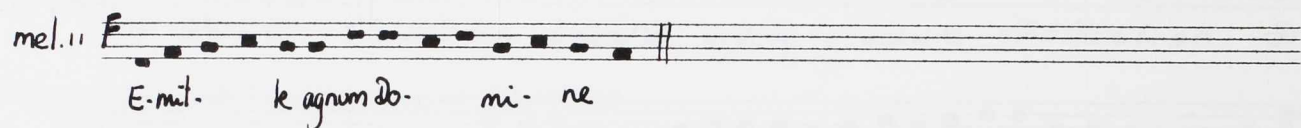


Het spel eindigt met de hymne 'Te Deum laudamus', hiervan zijn alleen de eerste paar noten weergegeven.

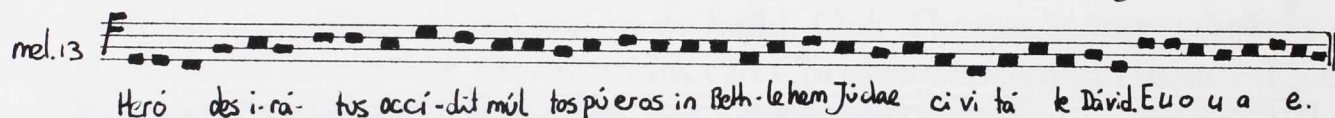
Ordo Rachelis



Dit liturgische gezang, de antifoon voor de lauden in de Advent, werd afgekort weergegeven met de bedoeling dat het in het spel in zijn geheel gezongen zou worden. Het gezang is terug te vinden in LR 395, LA 26 382, WA 18, G35 en N54v.

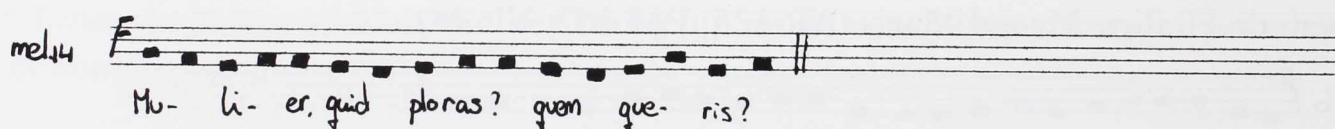


Elders heeft een antifoon van de Onschuldige Kinderen ontdekt (G 68, N 61v, LA 61, WA 46, LU 427) die veel gelijkenissen vertoont met deze melodie. Het is, gezien de strekking van de tekst, wel duidelijk dat het hier niet om toeval gaat.

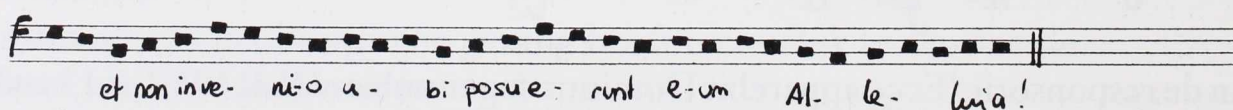
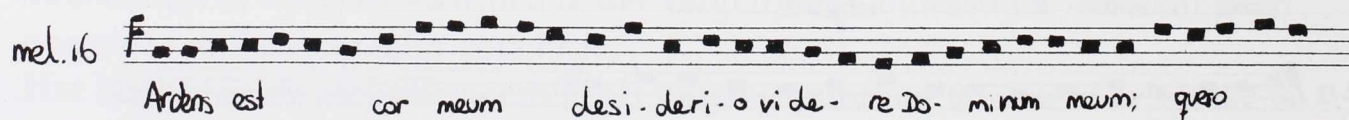
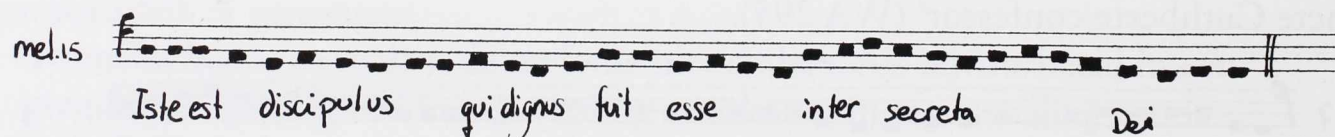


Het spel eindigt met het 'Te Deum laudamus', waarvan opnieuw alleen het incipit is weergegeven.

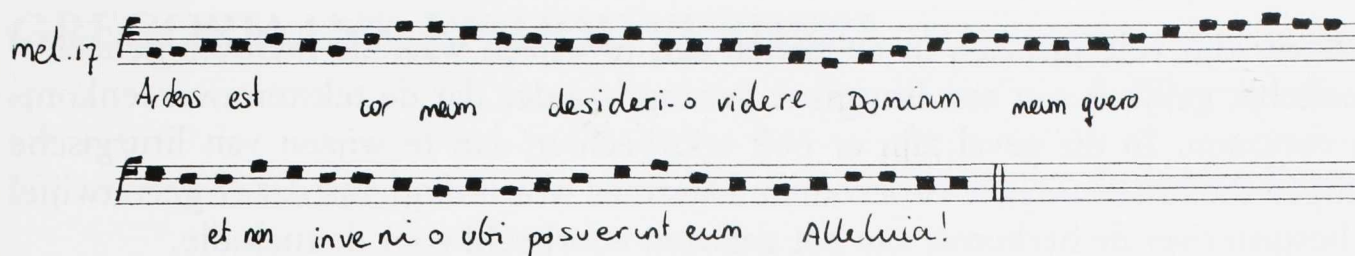
Visitatio Sepulchri



Deze melodie is in WA 43 met een andere tekst terug te vinden als antifoon 'Iste est discipulus'.

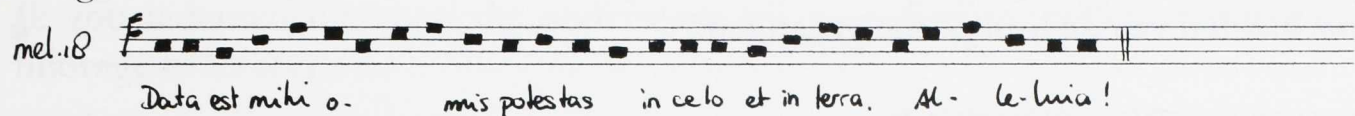


Deze antifoon, waarvan de gelijkenis met de melodie uit het spel door Elders is ontdekt, is terug te vinden in G237, N 91r, en WA 139.

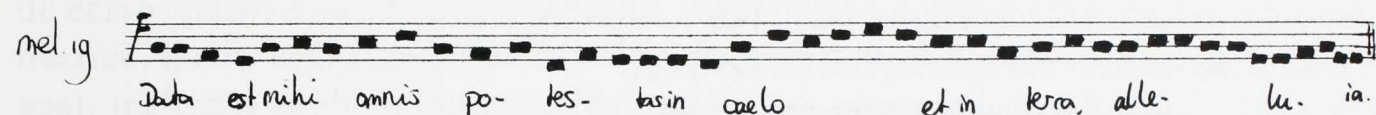


Het spel wordt afgesloten met het 'Te Deum laudamus', wat te zien is aan het incipit.

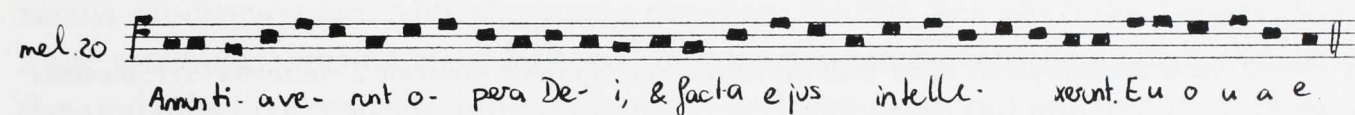
Peregrinus



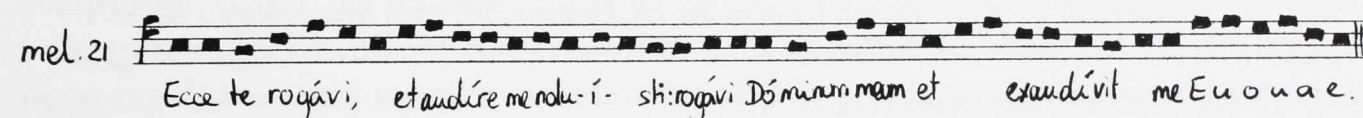
De gelijknamige communio-antifoon heeft dezelfde tekst, en de melodie vertoont enkele overeenkomsten met de melodie uit het spel (dit gezang is te vinden in AR 452, OHS 820, LU 803, AM 465, WA 135 en LA 222).



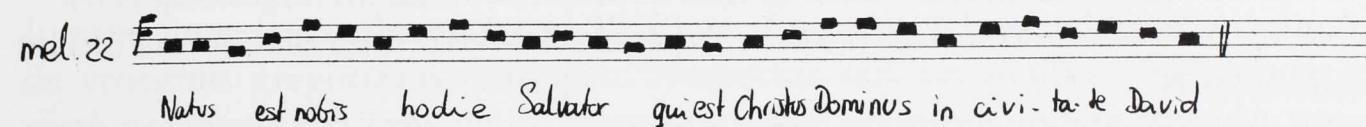
De antifoon 'Annuntiaverunt opera Dei' (terug te vinden in LR 136, WA 411 en LA 506) is grotendeels identiek aan de melodie in het spel.



Ook de melodie van de antifoon 'Ecce te rogavi' (AM 815) komt grotendeels overeen.



De in WA 48 en LA 31 te vinden antifoon 'Natus est nobis salvator' vertoont eveneens duidelijke gelijkenissen.



Conclusie

Bij het bestuderen van deze prozagedeelten van de vier spelen, heb ik gezien dat er zeer duidelijke verwantschappen bestaan met gregoriaanse gezangen. Soms werd er heel nadrukkelijk in een spel naar een liturgisch gezang verwezen door alleen het incipit weer te geven. Op andere plaatsen worden de gezangen geheel uitgeschreven. Niet altijd komt de melodie geheel overeen met de liturgische. Toch kan aan de hand van de gelijke teksten geconcludeerd worden dat het in zo'n situatie zeker om hetzelfde gezang moet gaan. Daarnaast is te zien dat er tussen een prozatekst en een liturgisch gezang overeenkomst kan bestaan op het gebied van onderwerp. De melodielijnen vertonen enige overeenkomsten en beide teksten behandelen hetzelfde subject, waarmee duidelijk wordt dat het liturgische gezang zorgvuldig uitgekozen was om dienst te doen in het spel.

Tenslotte zijn vele plaatsen in de spelen aan te wijzen waar de melodie geheel of gedeeltelijk gelijk is aan een liturgisch gezang, zonder dat de teksten overeenkomsten vertonen. In dit geval zijn er ook voorbeelden aan te wijzen van liturgische gezangen die in één uitgave voorkomen. Daarmee wordt duidelijk dat er geen twijfel kan bestaan over de herkomst van het gekozen voorbeeld voor de melodie.

Hiermee kan ik concluderen dat er zeer duidelijk melodieën uit de prozagedeeltes zijn ontleend aan het gregoriaans. En de manier waarop die gregoriaanse melodiën werden ontleend, geeft weer dat de componisten van deze spelen een goede kennis hadden van de liturgische gezangen. ■

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

Antiphonaire monastique; XIIe siècle: Codex 601 de la Bibliothèque Capitulare de Lucques (Paléographie musicale deel 9) (Tournai 1906). **LA**

Antiphonaire monastique; XIIIe siècle: Codex F.160 de la bibliothèque de la cathédrale de Worcester (Paléographie musicale deel 12) (Tournai 1922). **WA**

Antiphonale monasticum pro diurnis horis (Tournai 1934). **AM**

Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae (Paris 1924). **AR**

BAILEY, T., *The Fleury Play of Herod* (Toronto 1965).

BRYDEN, J.R., and HUGHES, G.H., *An index of Gregorian Chant, alphabetical index and thematic index* (Cambridge 1969).

Codex 390-391 de la Bibliothèque de Saint-Gall (Xe siècle) (Paléographie musicale 2^e serie deel I) (Solesmes 1900). **G**

COUSSEMAKER, E. DE, *Drames liturgiques du Moyen Age, texte et musique* (Geneve 1975²).

ELDERS, W., *Gregorianisches in liturgischen Dramen der Hs. Orléans 201*, Acta Musicologica XXXVI (1964), pp. 169-177.

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

KÖRNDLE, F., 'Liturgische Dramen, geistliche Spiele' in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 1996²), deel 5, pp. 1388-1410.

LANDWEHR-MELNICKI, M., *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters* (Regensburg 1955).

Le Manuscript du Mont-Renaud (Xe siècle); Graduel et antiphonaire du Noyon (Paléographie musicale deel 16) (Solesmes 1955). **N**

Liber Responsorialis pro festis I. classis (Solesmes 1895). **LR**

Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et festis (Tournai 1962). **LU**

Officium hebdomadae sanctae et octavae Paschae (Tournai 1962). **OHS**

Processionale Monasticum ad usum Congregationis Gallicae (Solesmes 1893). **PM**

SCHIJFFELN, M.C.M., *Zes spelen uit Orléans BM 201, een analyse van de melodiënlijnen* (Doctoraalscriptie Universiteit Utrecht 2002).

SMOLDON, W.L., *The Music of the Medieval Church Dramas* (London 1980).

STEVENS, J., en RASTALL, R., 'Liturgical Drama' in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 2001²), deel 16, pp. 229-244.

STEVENS, J., *Words and Music in the Middle Ages* (Cambridge 1986).

TINTORI, G.(ed), *Sacre Rappresentazioni nel Manoscritto 201 della biblioteca municipale di Orléans* (Cremona 1958).

YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church* (Oxford 1967⁴).

Variae Preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae (Solesmes 1892³). **VP**

VANUIT heel praktische ervaringen met het gregoriaans zou ik in dit artikel wat willen filosoferen over de betekenis van het gregoriaans in verleden, heden en toekomst. Ik heb daarbij veel vragen en lang niet altijd de oplossingen. Ik zou iedereen die rond dit onderwerp wil mee denken, willen uitnodigen een bijdrage te leveren.

De betekenis van het gregoriaans in de geschiedenis is indrukwekkend. Niet alleen als muziek voor de roomskatholieke Kerk, maar haar invloed op het ontstaan van de totale westerse muziek is enorm geweest. Bij de ontwikkeling van het gregoriaans in de eerste eeuwen van het christendom, valt vooral op hoe een van oorsprong joodse muziek, die in heel Europa wordt uitgedragen en daar ook de invloeden van ondergaat, toch zijn eenheid bewaart. Natuurlijk zijn er stromingen in diverse regio's en zijn er ingrepen geweest om de eenheid binnen de officiële kerkmuziek te bewaren, maar dan toch weet heel Europa vanaf de late Middeleeuwen wat men onder gregoriaans moet verstaan. Met als gevolg dat deze muziek het leven doordrong, van een hoge actualiteit was en ruim bekend. In deze tijd zouden wij daaraan toevoegen: 'en dat ondanks de eenstemmigheid ervan én de hoge mate van spiritualiteit en mystiek die deze muziek uitstraalde'.

Natuurlijk stond de muziekgeschiedenis niet stil. Bij het ontstaan van de eerste meerstemmigheid verloor het gregoriaans de slag met de vondsten van de harmonie, maar tegelijk mogen we niet vergeten dat vrijwel alle meerstemmige compositie's tot 1600 hun ontstaan vonden ín, of verweven waren mét gregoriaanse melodieën. Het zegt toch iets over de algemene bekendheid van het gregoriaans door de eeuwen heen.

In mijn jongste jeugdjaren (rond 1950) werd in mijn geboortedorp elke ochtend in de vroegmis gregoriaans gezongen. Natuurlijk ook op zondag, ofschoon daar de vaste gezangen wel eens plaats moesten maken voor een andere stijl; dat noemde men 'de muziekmis'. In die dagen zongen duizenden zangers in heel Nederland moeiteloos alle gregoriaanse gezangen.

Toen ik na 1950 in Ypelaar intern was, zongen daar 150 pubers gregoriaans tijdens de Hoogmissen en werden de gezangen door week praktische en theoretisch grondig voorbereid. In die jaren kenden de verkenneren zelfs een insigne 'gregoriaans'. De proeve van bekwaamheid bestond daarin, dat je drie willekeurige gezangen uit het Liber Usualis na een zeer korte voorbereiding, vloeiend zou zingen. Wij leefden nog steeds met gregoriaans.

De dramatische ontwikkelingen van de jaren zestig zijn genoegzaam bekend: in enkele decennia werd de gregoriaanse cultuur in brede zin ontmanteld.

Deze teloorgang levert een aantal problemen en vragen op en soms zelfs onverwachte verrassingen. Om met dat laatste te beginnen.

Toen ik enkele maanden geleden bij de begrafenis van L. Kuypers was (mijn eerste muziekdocent en later directeur van de Kerkmuziekschool in Utrecht), werd ik aangenaam getroffen door het plaatselijke kerkkoor van Rijsbergen (25 mannen), dat met verve en élan de uitvaartmis opluisterde met de bijhorende gregoriaanse gezangen. Ik waande me 50 jaar terug in de tijd en was daarover zeer tevreden! Deze mannen zijn overigens niet de enigen die een traditie overeind weten te houden. Iedereen die in deze wereld een beetje thuis is kent wel ergens een groep, die voorkomt dat het gregoriaans een academische wetenschap wordt.

In een cursus muziekgeschiedenis wordt het echter steeds moeilijker om de relatie tussen het gregoriaans en de ontwikkeling van de westerse muziek duidelijk te maken. Waar voor mij het woord gregoriaans een hele wereld opent, blijkt voor het gemiddelde publiek het nodig

deze wereld opnieuw te openen, de kennis over deze muziek is soms geheel verdwenen. En soms constateer ik zelfs aversie, omdat gregoriaans met kerk te maken heeft. Wat mijn inziens ook niet werkt is dat gregoriaans concertmuziek wordt. Ik heb enkele malen concerten bijgewoond met gregoriaanse muziek. Hoe prachtig ook uitgevoerd, zeventig minuten gregoriaans in een concert is teveel van het goede. gregoriaans heeft een dienende functie in de Liturgie, en daar gedoseerd toegepast, levert het een fantastische bijdrage aan het gedachtengoed van dat moment. Maar zóveel willekeurig gekozen gregoriaanse muziek, zonder enig andere toevoeging, maakte in het concert op mij uiteindelijk een vermoeiende en zinloze indruk. Toch hoeft het niet van de concertpraktijk te worden uitgesloten. Er kunnen bij concerten heel veel linken gelegd worden naar het gregoriaans.

Als organist vraag ik mij soms af wat het luisterende publiek nog ervaart aan titels als: 'Prelude en fuga over Ave Maris Stella', of 'Verset over Lumen ad revelationem gentium',

of 'Prelude sur L'introït Gaudeamus'. De orgelliteratuur kent grote aantallen titels die betrekking hebben op gregoriaanse muziek. Waarom wordt er zo zelden aandacht besteed aan de uitleg van die titels, zeker in een tijd waarin het vanzelfsprekende begrip ervoor verdwijnt?

Op 4 mei 2003 was ik in de Antoniuskerk in Breda (de kathedraal van het bisdom) getuige van een concert waar in deze richting een serieuze poging werd gedaan. Henny Vaatstra speelde werken van Alain, Duruflé en Messiaen. De Begijnhofcantorij zong onder leiding van Marie-Louise Egbers gregoriaanse gezangen. Vooraf moet gezegd worden dat Henny Vaatstra een fenomenale prestatie leverde op het Loret orgel uit 1858. Des te meer omdat het orgel in een krakkemikkige toestand verkeert. Het instrument klinkt fraai, maar is hoognodig aan een restauratie toe. Gezien de kwaliteit van de huidige organist, lijkt me dat alleszins verantwoord. De gregoriaanse gezangen van de Begijnhofcantorij klonken hemels en vormden een belangrijk onderdeel van het concert, niet alleen vanwege de afwisseling, maar ook door de ingebrachte relatie met de orgelmuziek. Die was overigens voor de gemiddelde luisteraar niet eenvoudig, omdat de keuze van het orgelrepertoire niet direct aanleiding gaf tot een vocale vertolking van een bestaande gregoriaanse melodie als illustratie bij dat werk.

Na Litanies van Alain werd door de schola de sfeer én het motief van dit werk voortgezet in psalm 51 ('Miserere mei') waarbij de reciteerformule de thematiek van het orgelwerk voortzette. Gezien de thematische relatie tussen dit werk en Prelude et fugue sur le nom d'Alain van Duruflé, kon die gedachte later in het programma ook naar dit werk worden voortgezet.

In Psalm 137 (Super flumina Babylonis) werd de relatie gelegd tussen de hangende tuinen van Babylon en Le jardin suspendu van eveneens Alain.

De psalm Laetetur, waarin wordt verteld hoe het volk Gods uit de Egyptische slavernij werd bevrijd, zal ongetwijfeld een relatie hebben gehad naar de datum van het concert: 4 mei. Zo zette dit concert vanuit verschillende invalshoeken in elk geval het gregoriaans in een zeer functioneel licht en dat vond ik bemoedigend.

Dus toog ik op 4 juli naar het eerste orgelconcert van een serie in de Kathedraal van Antwerpen met als thema 'gregoriaans' in de orgelmuziek. Een veelbelovende aankondiging nietwaar? Los van de bevlogen uitvoering van een zéér boeiend programma door Desmond Hunter besteedde hij in 70 minuten orgelmuziek slechts 10 minuten aan muziek die met gregoriaans van doen had. En van enige hoorbare en vocale uitleg over de titel 'Ave Maris Stella' was al helemaal geen sprake. Een gemiste kans, want het programma was voor een belangrijk gedeelte gewijd aan Flor Peeters die op 4 juli 1903 werd geboren, precies 100 jaar geleden! En had die niet iets met gregoriaans? De volgende concerten in deze serie heb ik allemaal bezocht, ze waren van hoge kwaliteit, maar het onderwerp 'gregoriaans' werd niet uitgebuit, bleef aan de oppervlakte en zal voor menige concertbezoeker onduidelijk zijn geweest.

Misschien zijn er onder de lezers van dit blad enkelen die kortgeleden één van de concerten hebben bezocht rondom orgelmuziek van Dom Paul Benoît over gregoriaanse thema's.

Ik nodig hen graag uit reacties in te sturen naar de redactie van dit blad. ■

IN dit tijdschrift wordt af en toe ingegaan op het verschijnsel troperen. In twee artikelen in 1991 liet Dr Kurris zien hoe naast de vaste kern van het gregoriaanse repertoire ook al in de oudste bewaarde handschriften 'aangroeiingen' zijn vastgelegd, uitbreidingen van bestaande gezangen. Naast de veel bekendere sequentia's zijn dat ook tropen: nieuwe tekst en muziek die aan een bestaand gezang worden toegevoegd, en die dikwijls het gezang plaatsen in het licht van de liturgische dag. Kurris gaf als voorbeeld een troop voor Allerheiligen van het Gloria. Zo ook behandelde Arnoud Heerings in 2002 een troop van de introïtus voor Pasen, speciaal in relatie tot het vroege liturgische drama.

Zelden zien wij een artikel dat zich bezighoudt met gezangen uit het Kyriale. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat deze gezangen ontbreken in de oudste handschriften uitgegeven in de *Paléographie Musicale*, die immers het proprium bevatten. Wij denken ook graag dat deze gezangen niet behoren tot de oude kern van het gregoriaans en daardoor minder interessant zijn. Dit laatste is misschien ten onrechte. Als tropen de functie hebben, een gezang te actualiseren mogen we denken dat de gezangen van het Kyriale daar bijna om vragen: hun teksten komen iedere Eucharistie, in de kloosters dus iedere dag, terug. Tropen bieden dan de mogelijkheid, de sleur van 'alledag' te vermijden. Hoe algemeen de praktijk was mogen we aflezen uit het feit dat de Kyrie-gezangen in ons Graduale namen meegekregen hebben die ontleend zijn aan een troop.

Dit artikel behandelt een drietal tropen van het Agnus dei die vanaf de vroegste traditie gedocumenteerd zijn en in heel Europa voorkomen. Het is een samenvatting van een studie van Joseph Diamond, een jonggestorven Amerikaanse musicoloog, die deze tropen uitgebreid heeft bestudeerd. Het beeld dat oprijst uit zijn studie laat zien hoe rijk de verscheidenheid-in-eenheid geweest kan zijn voordat de gezangen gestandaardiseerd werden.

Diamond beperkt zich tot drie teksten, die volgens hem de kern vormen van een groter geheel waarin ook nog andere onderdelen kunnen voorkomen. Hij noemt maar liefst 52 handschriften als bronnen. Drie daarvan zijn beschikbaar in de *Paleographie Musicale*: Angelica 123, Beneventum 34 en Yrieix. Daarmee hebben we hier toegang tot de versies van Midden- en Zuid-Italië. Helaas toch niet tot de aquitaanse versie, want de tropen in het handschrift Yrieix zijn niet in de facsimile opgenomen. Deze tropen vormen meestal (maar niet altijd) een commentaar op het Agnus van de tweede mis in het Kyriale, GT blz 718, dat ik afdruk in figuur 1. Het gaat mij nu niet om een analyse van dit Agnus, maar ik merk toch een paar dingen op. Allereerst de grote vorm: de melodie van de eerste bede wordt opnieuw gezongen in de derde, terwijl het begin van de tweede bede daar een contrastmee maakt. Zoiets gebeurt niet toevallig, dat is een bewuste keuze die je alleen maar maken kunt vanuit een bepaald gevoel voor muzikale vorm.

Datzelfde vormbesef is tussen twee haakjes ook aan het werk geweest in een aantal introïtussen, waarvan ik alleen als voorbeeld *Laetetur cor* noem.

A. S.

1

A -gnus De- i, * qui tol- lis pec-cá-ta

mun-di : mi-se-ré- re no- bis. Agnus De- i, * qui

tol-lis peccá-ta mun-di mi-se-ré- re no- bis.

Agnus De- i, * qui tol- lis pec-cá-ta

mun-di do-na no- bis pa- cem.

Figuur 1, *Agnus, kyriale missa 2, GT 718.*

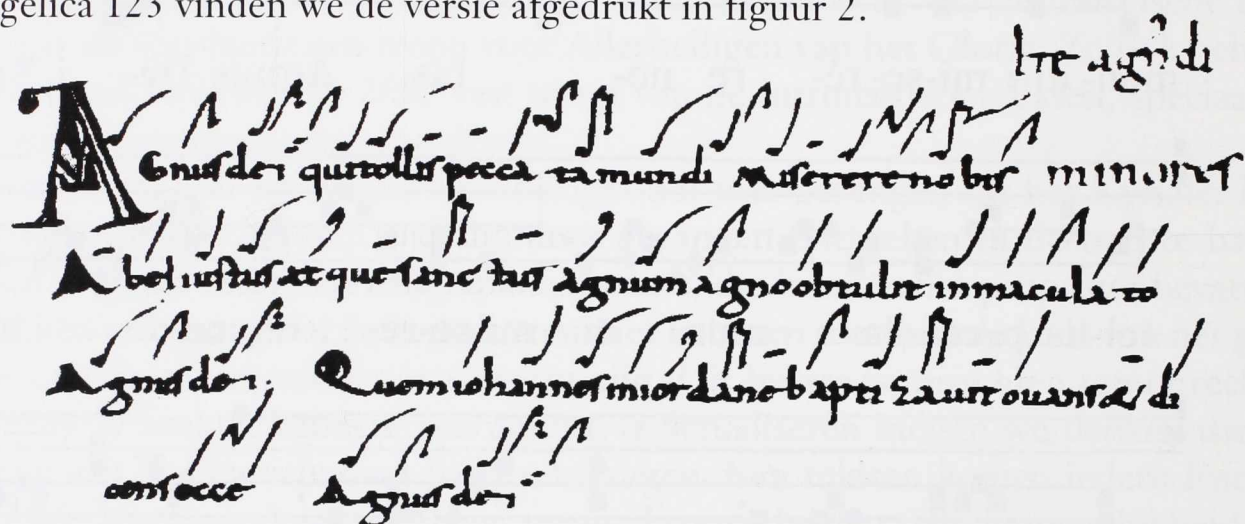
De tweede opmerking gaat over de modaliteit. Hoewel de slottoon re en de omvang van het hexachord do-la dit gezang plaatsen in de eerste modus, lijkt het mij toe dat de onderliggende structuur een andere is. De la heeft immers nergens de functie van een dominant: het is de accenttoon, zoals we zien bij *peccata* en bij *miserere*. Als we zoeken naar een dragende toon dan is dat in de eerste bede eerder de mi, met een aanhef re en een dalend zinseinde eveneens op re. De tegenpool van de mi is daar de sol. Het begin van de tweede bede contrasteert modaal: nu is re de dragende toon, fa de tegenpool, sol het accent: meer een klassieke tweede modus. Ook hier moet een componist aan het werk geweest zijn. Het is niet te bewijzen, maar misschien komt de eerste bede uit een oudere laag, vóór de tijd van de octoechos, en is de tweede bede bewust zo erbij gecomponeerd om het karakter van de re-modus te versterken. Als slotopmerking: vergelijk de melodie van het eerste woord *mundi* met de laatste vijf tonen van het woord *nobis*.

De lettergreep mun liquesceert in de n; we zien het laatste nootje van de torculus klein gedrukt: een diminutieve liquescent. Ik meen hier weer een voorbeeld te zien van de samenhang van de interpretatie van de neumen in de semiologie. De derde toon van die torculus is als liquescent zwak, maar is dat dan natuurlijk ook bij nobis. Dat komt het beste tot zijn recht na een sterke voorgaande toon: de middelste van de torculus. En dat op zijn beurt vraagt weer een wat minder sterke eerste toon. En dat klopt weer met de accent-torculus van het woord miserere.

Maar genoeg hierover, want ik wil het over tropen van dit Agnus hebben,

De Midden-italiaanse versie

In Angelica 123 vinden we de versie afgedrukt in figuur 2.



Figuur 2, getropeerd Agnus dei in Angelica 123, f 204v.

We zien een regelmatige structuur: de drie beden van het Agnus worden gescheiden door een regel troop. De eerste ingevoegde tekst is: Abel iustus atque sanctus agnum agno obtulit immaculato, de rechtvaardige en heilige Abel offerde een lam aan het smetteloze Lam. Hierna volgt een letterlijke herhaling van de regel Agnus Dei, aangegeven met een incipit. De tweede ingevoegde regel is: *Quem Iohannes in Iordane baptizavit ovans et dicens ecce*, Die Johannes doopte in de Jordaan, juichend met de woorden: zie..., waarna opnieuw het Agnus volgt. De melodie van het Agnus is niet die van missa 2, maar een melodie die niet in het huidige Kyriale voorkomt.

De Beneventaanse versie

Het handschrift *Beneventum* 34, gedateerd in de 11^{de} of 12^{de} eeuw en diastematisch, geeft het Agnus met deze tropen een plaats op Driekoningen. Dat is niet gebruikelijk, andere plaatsen in de Kersttijd komen veel vaker voor, en zelfs Johannes de Doper, Christus' Voorloper, 24 juni. De hele tekst luidt nu als volgt:

Agnus dei qui tollis peccata mundi...

Rex regum gaudium angelorum deus / Koning der koningen, vreugde der engelen, God, ...miserere nobis.

Lux indeficiens pax perpetua omnium quere redemptio eia / Onuitputtelijk licht, eeuwige vrede, verlosser van allen, eia,

...mis(erere nobis).

*Qui sedes ad dexteram patris / Die zit aan de rechterhand van de vader,
Cui Abel iustus atque sanctus agno Agnus obtulit immaculatum agnum. / Voor wie de
rechtvaardige en heilige Abel, als lam aan het Lam een smetteloos lam offerde,
Quem Ioannes in Iordane baptizavit orans et dicens: ecce / die Johannes in de Jordaan
doopte, biddend met de woorden:*

*Agnus dei ecce qui tollit peccata mundi / zie het lam gods, zie wie de zonden der wereld
opneemt*

*Qui pro nobis mortem pati voluit ut nos a morte perpetua liberaret / Die voor ons de dood
heeft willen ondergaan om ons van de eeuwige dood te bevrijden:*

ipsum adoremus omnes. / laten wij allen hem aanbidden.

Deze versie, die ook in andere Beneventaanse handschriften gedocumenteerd is, is nogal bijzonder. Als we allereerst naar de tekst kijken zien we dat de drie beden van het Agnus heel creatief aangepast zijn.

Midden in de eerste bede vinden we een troop die niet tot de gekozen drie teksten behoort maar die bij Driekoningen en Kerstmis past. In de tweede bede zijn de woorden Agnus dei tot en met mundi weggelaten en vervangen door een tekst die misschien ook naar kerstmis verwijst: Christus als licht. Het stukje miserere nobis is bewaard, zoals we zien aan het incipit mis.

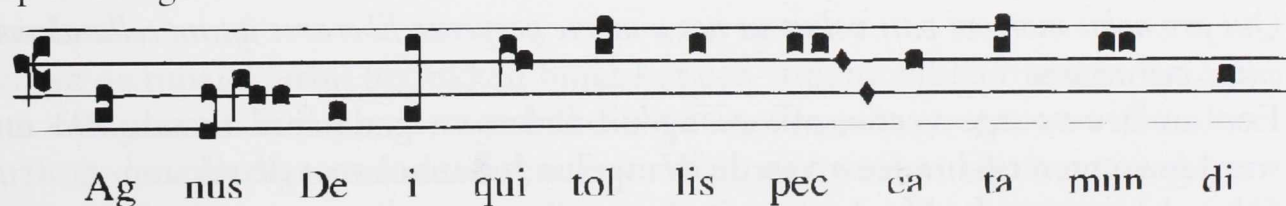
Nu volgt een grote inlas. Deze begint merkwaardig genoeg met een verwijzing naar het Gloria: *qui sedes ad dexteram Patris*. Hier is de tekst *miserere nobis qui sedes...*, in het Gloria is de volgorde: *qui sedes... miserere nobis*.

Daarna volgen de troop-teksten waar Diamond zich mee bezighoudt: de regel die naar Abel verwijst, met een langere en misschien verknipte tekst, en de regel van Johannes de Doper.

Dan volgt de aanhef van het laatste Agnus, de troop-regel over de verlossing, waarna het laatste misere volgt.

De melodie is eveneens bijzonder. De aanhef heeft de contour van Agnus 2, maar staat een hele toon lager. Heeft men dit werkelijk gezongen, moeten we dit zien als een schrijffout, of heeft men misschien een sa gezongen, zodat de melodie toch 'klopt'?

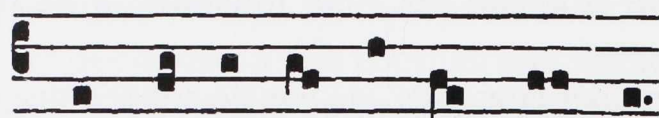
Daarna gaat het gezang op een heel andere manier verder, zoals blijkt uit de transcriptie in figuur 3.



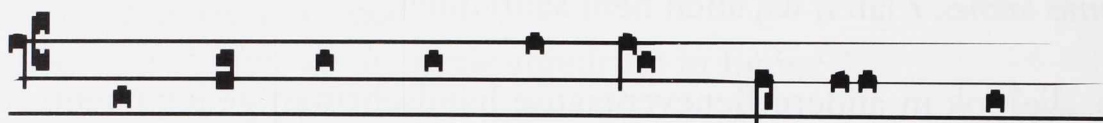
Figuur 3, het begin van het getropeerd Agnus dei in Bv 34, f. 35v.

Na de tweede regel troop vinden we dan de verwijzing: 'mis', met inderdaad de eerder gezongen melodie van miserere nobis.

Qui sedes lijkt verwant te zijn met het Gloria van de Paasmis, zie figuur 4a en b.



Qui tol-lis pec cá-ta mun-di,



Qui se des ad dex te ram pa tris

Figuur 4 a en b, een citaat uit het Gloria van Kyriale, mis 1, en uit het *Beneventaans Agnus*.

Trouwens, ik meen nu voortdurend echo's van dat Gloria te horen, of hoor ik alleen maar de mi-modaliteit?

De melodie van de drie regels van Diamonds studie gebruiken eenzelfde melodische grondstructuur en horen melodisch gezien duidelijk bij elkaar.

Ik kan het niet bewijzen, maar voor mijn gevoel is deze Beneventaanse versie samengeklonterd uit verschillende onderdelen, die mogelijk een verschillende oorsprong hebben. Al met al laat dit stuk een groot contrast zien met de veel beknoptere en bewust gestructureerde versie die we in Angelica vonden.

Andere versies

De oudste versie van het getropeerde Agnus dei is gedateerd 967-972 en komt uit de keizerstad Mainz. Hij werd daar gezongen op het octaaf van Kerstmis. Hij bevat de drie teksten en geen voorvoegsels:

Cui Abel iustus atque sanctus agno agnum obtulit immaculatum ecce

Quem Iohannes in Iordane baptizavit ovans et dicens ecce

Qui pro nobis mortem pati voluit ut nos a morte perpetua liberaret ipsum collaudemus omne per aevum.

Een andere vroege versie, afkomstig uit Prüm en gedateerd tussen 993 en 1001, werd gezongen op het feest van de evangelist Johannes met de teksten

Quem Iohannes in Iordane baptizavit ovans et dicens ecce

Cui Abel iustus et sanctus agno agnum obtulit immaculatum

Qui pro nobis nasci voluit ut nos...

Maar in het handschrift uit Prüm staat 10 folio's verder een tweede versie met twee regels: eerst een iets afwijkende Abel-tekst, dan de Johannes regel. Deze is verwant aan een versie die in Sankt-Gallen gezongen werd.

In Aquitanië zong men eveneens een versie met twee teksten, zonder voorvoegsels, en nu op het feest van Johannes de Doper, 24 juni:

Quem Iohannes in Iordane baptizavit clamans dicensque ecce

Cui Abel iustus agnum agno obtulit immaculatum

Deze versie is gedocumenteerd vanaf ca. 990.

Het is natuurlijk voorbarig om te concluderen dat de laatste versies dan ook twintig jaar jonger zijn. We weten immers niet of er oudere handschriften hebben bestaan, die niet zijn bewaard. Wanneer we dan naar de overige handschriften kijken, vallen enkele bijzonderheden op.

Johannes-teksten komen als enige zelfstandig voor: er zijn 10 gevallen bekend. De oudste hiervan staat in een Aquitaans handschrift uit de vroege 11de eeuw, waarin ook de Aquitaanse standaard-versie gevonden wordt. Het zijn toch relatief late versies, de meeste getuigenissen zijn uit het begin van de twaalfde eeuw, in midden-Frankrijk en in St Albans, Engeland.

Versies van twee regels bevatten 'Johannes' en 'Abel', in willekeurige volgorde, en komen in de hele tijdsperiode voor. Maar welke regel eerst komt, is streekgebonden. Eerst 'Johannes' dan 'Abel' vinden we in heel Aquitanie, met een tekst die daarbuiten niet voorkomt; iets andere versies in Frankrijk en in Westminster, Engeland. Eerst 'Abel' dan 'Johannes' vinden we daarentegen in Sankt Gallen en Noord-Italië, in Prüm en merkwaardigerwijs Autun.

In de versies met drie invoegingen volgt dan nog een regel die op onszelf van toepassing is. Hierin zijn twee belangrijke richtingen: ofwel men zingt 'mortem pati', de dood ondergaan, ofwel 'nasci', geboren worden. Ook dit is regionaal bepaald. Versies met 'mortem' vinden we in Duitsland, Sankt Gallen en heel Italië, altijd met 'Abel' als eerste tekst. Versies met 'nasci' vinden we hier en daar in Duitsland, maar vooral in Frankrijk en Sicilië, en altijd met 'Johannes' als eerste tekst. Ondanks dat 'nasci' het meest toepasselijk is in de Kersttijd, vinden we ook rond Kerstmis versies met 'mortem'.

Dit is uiterst merkwaardig. Omwille van de lengte van het artikel zal ik niet laten zien dat deze regionale combinaties ook dikwijls vaste varianten in de teksten hebben, varianten die buiten de regio niet gevonden worden. In dat deel van de traditie dat voor ons zichtbaar is, komen ook de beide hoofdrichtingen: Abel, Johannes, mortem en Johannes, Abel, nasci voortdurend vrijwel gelijktijdig voor.¹

De muziek

Wanneer we de muziek erbij betrekken blijkt het een stuk moeilijker te worden.

De eerste complicatie is dat sommige handschriften neumen geven, terwijl andere handschriften de volledige melodie laten zien. Wanneer we een adiastematische en een diastematische bron met elkaar vergelijken, kunnen we wel zeggen dat een reeks neumen in overeenstemming is met een volledige melodie, maar we kunnen er nooit zeker van zijn dat het ook werkelijk dezelfde melodie is geweest.

Een tweede complicatie is dat verschillende tradities een (met name ritmisch) verschijnsel misschien verschillend noteren, terwijl ze hetzelfde zouden kunnen bedoelen. Ook dit weten we lang niet altijd met voldoende zekerheid.

Een praktische moeilijkheid is bovendien dat Diamond wel transcripties geeft van de neumen die hij gevonden heeft, maar dat, althans voor mijn oog, niet altijd duidelijk is wat er in het handschrift gestaan heeft. Helaas bevat het boek geen facsimiles.

Een laatste complicatie is dat na een mondelinge fase van onbekende lengte de handschriften een tijdsperiode van bijna 300 jaar omvatten, waarin de traditie niet onveranderd is doorgegeven maar ontwikkelingen heeft hebben doorgemaakt. Bij het vergelijken van, soms heel verschillende, melodische versies uit verschillende tradities en tijden is dus vrijwel zeker een graad van willekeurigheid in, van 'oordeel' ingeslopen. Daarom begeeft Diamond zich mijns inziens op glad ijs wanneer hij het aantal overeenkomsten en verschillen telt, ook al omdat hij geen rekening lijkt te houden met het feit dat bewerkers mogelijk onafhankelijk van elkaar eenzelfde idee voor een aanpassing hebben gehad. Het lijkt me toe dat we zijn conclusies over de samenhang van de muzikale versies met enige voorzichtigheid moeten bekijken.

Toch: We kunnen zien dat handschriften gegroepeerd kunnen worden aan de hand van hun tekst: als de tekst en de tekstcombinatie dezelfde is, is de muziek doorgaans nauw verwant. Daar zouden verschillende oorzaken voor kunnen zijn.

We zien bij voorbeeld dat in de oudere Aquitaanse handschriften de muziek van de Johannes-regel enkele varianten kent, (later niet meer door de regulerende werking van de Abdij van St Martialis), maar dat de regel van Abel in alle handschriften identiek is. Mogen we concluderen dat in de mondelinge fase de Johannes-regel eerder in Aquitanie bekend was, en dat de Abel-regel vanuit een andere, unieke bron, later, is toegevoegd?

In de oudere handschriften komt het voor dat de muziek nauw verwant is ook wanneer de teksten 'Abel' en 'Johannes' in de andere volgorde staan.

Wanneer in één handschrift twee versies voorkomen, bij verschillende gelegenheden, komt de tweede dikwijls uit een andere regio. Dit gebeurt met name in de grote centra, waar we mogen verwachten dat er meer contacten met monniken uit andere centra was, waardoor de gezangen van andere regio's bekend konden worden.

Er lijken twee tegenstrijdige tendenzen aan het werk te zijn: de uitstraling van sterke centra, die normerend werkt binnen een regio en grenzen overschrijdt, en de wet van de toenemende chaos die de gezangen met het verstrijken van de tijd langzaam vervormt en regio's uit elkaar laat groeien.

Diamond denkt dat de drie regels los van elkaar zijn gecomponeerd en elkaar hebben beïnvloed wanneer zij bij hun reis door Europa op elkaar zijn gestoten en regionale vaste combinaties hebben gevormd. Hij concludeert heel voorzichtig dat de Abel tekst mogelijk de oudste is, gecomponeerd met een melodie ontleend aan die van het Agnus dei. Vervolgens meent hij dat de Abel-regel misschien als model voor de Johannes-regel heeft gediend. Ten slotte zou de derde regel onafhankelijk van Abel en Johannes in Zuid-Duitsland kunnen zijn gecomponeerd, dit alles nog voordat een neum op papier staat.

Deze conclusie, die Diamond trouwens alleen als mogelijkheid aangeeft, is mijns inziens niet onontkoombaar. Hij heeft de verwantschap met het Gloria van de Paasmis niet opgemerkt en ziet een nauwere band met de melodie van het Agnus zelf, een verband dat mijns inziens veel losser is.

Diamond doet ook een poging de regionale verschillen onder woorden te brengen. Hierin komt hij heel plausibel over. In Sankt Gallen worden woordaccenten geprofileerd door toonhoogte. In Aquitanie daarentegen worden melismatische passages gebruikt om structuur aan te geven. Wat hij noemt de Winchester-versie, die verband heeft met Centraal-Frankrijk, gebruikt 'modale ambiguïteit' bij een uiterst regelmatige tekst als vormgevend principe. Dit zou goed kunnen passen bij wat ik opmerkte over de modale vorm van het Agnus. Heel jammer dat Diamond geen fac-similes geeft.

Conclusie

Ik wil hier niet ingaan op de vraag of Diamond in alle opzichten gelijk heeft. Dat is misschien ook niet van doorslaggevend belang. Veel interessanter is om te zien hoe het oude zowel als het nieuwere repertoire, nog ongenoteerd, in Europa rondgezworven heeft en samengeklonterd is, voordat de wetgeving van Karel de Grote en het schrift normerend begonnen te werken. In Aquitanie kunnen we zien hoe de invloed van de abdij van St Martialis een sterke uitstraling heeft die de naburige versies wegdrukt. We kunnen hier en daar zien dat, misschien dank zij schriftelijke vastlegging, bepaalde regionale versies een lang leven beschoren is.

We mogen ook vermoeden dat juist de gezangen aan de rand van het repertoire, zoals deze tropen, ons veel kunnen leren over de internationale betrekkingen van kloosters en scriptoria en misschien over mechanismen van de mondelinge overlevering. Waar de teksten en melodien van het proprium al snel een zekere onaantastbaarheid werd toegeschreven, had men in de tropen veel meer vrijheid van componeren, overnemen en aanpassen. Hier ligt een rijk werkgebied voor zangers en wetenschappers.

LITERATUUR:

Joseph A. Diamond, *A Tradition of three Tropes*, Ottawa, 1991.

NOOT:

¹ Een voorbeeld: in de derde regel word tweemaal een variant voluisti in plaats van voluit gevonden: gij die hebt gewild, of: (hij) die heeft gewild, één keer bij de richting: mortem pati, en één keer bij nasci. Een dergelijke verandering kan heel goed op twee verschillende plaatsen onafhankelijk van elkaar zijn ontstaan. En als we aannemen dat de tekst een bepalende factor is voor de melodie, moeten we ook aannemen dat een vergelijkbare verandering in de tekst tot een vergelijkbare verandering in de bijbehorende melodie kan leiden, ook wanneer men elkaars versie niet kent. Ik weet dit uit eigen ervaring. Onlangs heb ik, alleen gewapend met een arsenaal aan typemelodien, een bepaalde tekst naar beste kunnen van gregoriaanse muziek voorzien. Toen daarna toch een oude zetting gevonden werd, bleek tot mijn verbazing de gehele eerste zinsnede gelijklopend te zijn. Dezelfde modus, dezelfde typemelodie, dezelfde aanhef, dezelfde tekstplaatsing, voor het hele eerste deel van het gezang.

DOM Joseph Georges Marie Gajard OSB (1885-1972) kwam uit de omgeving van Tours. Hij ontving de priesterwijding in 1909 en trad eerst in 1911 toe tot de kloostergemeenschap van Solesmes, die als gevolg van de Franse anticlericale wetgeving in ballingschap verbleef op het eiland Wight. Al in 1914 volgde hij Dom André Mocquereau (1849-1930) op als *maître de chœur* van Solesmes; hij bleef dat tot 1971, een jaar voor zijn dood. Niemand heeft zoveel aan de verbreiding van opvattingen van Mocquereau en het succes van de '*Méthode de Solesmes*' bijgedragen als hij. Een groot succes was het, ondanks het feit dat de *Méthode* vanaf het begin omstreden was.

Heeft het zin om nog eens terug te komen op Joseph Gajard? Dat vroeg ik me in gemoede af toen de redactie van het *Tijdschrift* mij daartoe uitnodigde. We menen hem immers door en door te kennen, vooral door de serie grammofoonplaten die hij met de monniken van Solesmes in de jaren vijftig maakte. Het zijn deze grammofoonplaten die ons idee van 'Solesmes' en van de Mocquereau-stijl gevormd hebben; we kunnen eigenlijk beter over de Gajard-stijl spreken. Ontelbare Nederlandse koorleiders zijn verder tijdens hun opleiding doordrenkt met het gedachtengoed van Mocquereau zoals geïnterpreteerd door Gajard, ten dele ook in persoonlijke contacten met hem: Jos Lennards is daarvoor exemplarisch.

Maar behalve de grammofoonplaten is er Gajards enorme hoeveelheid geschriften. Gajard werkte mee aan verschillende publicaties van Mocquereau: in het voorwoord van *Le Nombre Musical*, deel 2 (1927) gaat Mocquereau uitdrukkelijk in op zijn bijdrage, en in 1924 worden zij beiden vermeld als auteur op het titelblad van *La tradition rythmique dans les manuscrits*. Onder Gajards eigen naam verschenen de volgende publicaties: een zeer groot aantal artikelen, voornamelijk in de *Revue grégorienne* (vanaf ongeveer 1920) en de *Etudes grégoriennes* (vanaf 1954); de delen XIV (1931) tot en met XVIII (1969) van de *Paléographie musicale*; een aantal officiële edities van liturgische zangboeken, waarvan het Benedictijnse *Antiphonale monasticum* (1934) het belangrijkste is; en twee boekjes over het zingen van gregoriaans: *Notions sur la rythmique grégorienne* (1933) en *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation* (1951). Een imposante nalatenschap dus. Ikzelf kende deze nalatenschap nauwelijks, en wellicht zou (zo dacht ik) dat ook voor anderen het geval zijn. Het leek me niet waarschijnlijk dat zij nu, in het semiologische tijdperk, geen enkele betekenis meer voor ons zou hebben, al was het maar omdat Dom Cardine zelf voortdurend de continuïteit met het werk van zijn voorgangers heeft benadrukt. Uiteindelijk leek me de gedachte van de redactie om aandacht te besteden aan Gajard dus een goede.

De redactie heeft me verzocht me vooral op Gajard als koorleider te concentreren. Dat heeft gelukkig niet tot gevolg dat ik geen aandacht kan besteden aan zijn geschriften.

Alle publicaties van Gajard hebben in dienst gestaan van de gregoriaanse praktijk, conform het gedachtengoed van de benedictijnse restauratie dat door Katherine Bergeron werd omschreven als een 'idealized temporality... Having captured the plainchant - the soul of the monastery, the echo of history - the modern Benedictines thus affected to fix it in stone, to preserve this modern idea of the Middle Ages...'.¹ Daarmee in overeenstemming is dat de diverse activiteiten van Gajard vanaf het begin van zijn monastieke loopbaan door elkaar hebben gelopen.

Mocquereau, die in 1914 pas vijfenzestig jaar was, moet al snel een groot vertrouwen in hem hebben gekregen. In plaats van de verschillende typen werkzaamheden van Gajard afzonderlijk te gaan bespreken leek het me daarom interessanter om een totaalbeeld te krijgen van zijn werk en daarin te zoeken naar een eventuele evolutie. Ik heb zijn monastieke leven opgedeeld in twee tijdvakken: 1911-1930 en 1930-1972. De belangrijkste gebeurtenissen in de periode 1911-1930 zijn: de benoeming van Dom Gajard tot maître de chœur van Solesmes (1914), zijn publicitaire werkzaamheden voor de *Revue grégorienne* (vanaf ongeveer 1920) en de verschijning van de eerste grammofoonplaten (1930); de belangrijkste gebeurtenissen in de periode 1930-1972 zijn de uitgave van het *Antiphonale monasticum* (1934), de publicatie van *Notions sur la rythmique grégorienne* (1933) en *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation* (1951), de tweede serie grammofoonplaten (1953) en de eerste publicaties van Dom Cardine en Dom Claire in de jaren vijftig. In dit artikel ga ik nader in op de eerste periode.

1911-1930: Artikelen in de *Revue grégorienne*

De *Revue grégorienne* werd gesticht in 1911 en fungeerde min of meer als het 'huisorgaan' van Solesmes, hoewel de redactie tot 1946 niet door Solesmes werd gevoerd. Het tijdschrift verschijnt in de jaren twintig vijf à zes maal per jaar, en de jonge Joseph Gajard schrijft in iedere aflevering ten minste één gepassioneerd artikel over de magnifieke wereld van het gregoriaans zoals zijn leermeester Dom André Mocquereau die aan hem heeft geopenbaard. Mocquereaus magnum opus *Le nombre musical grégorien* (1908-1927) is vooral bekend geworden door de theorie van de steeds gelijkblijvende en ondeelbare basis-tijds waarde (*temps simple indivisible*); die theorie komt erop neer dat alle gregoriaanse melodieën zijn opgebouwd uit groepen van twee en drie tonen, die in principe even lang zijn en op min of meer gelijkmatige wijze moeten worden uitgevoerd. *Le nombre musical grégorien* bevat echter ook fundamentele inzichten over de neumennotatie en haar weergave van tekstuele en muzikale expressie. De combinatie van die twee aspecten is opmerkelijk, en het lukt Mocquereau niet altijd ze met elkaar te verzoenen. Het is fascinerend om te zien hoe Gajard met deze innerlijke gespletenheid omgaat. Ik neem een paar artikelen wat nader onder de loep.

Een muzikale insteek

In jaargang 1920 van de *Revue grégorienne* verschijnt een uitvoerig opstel onder de titel 'L'Ictus et le Rythme', opgesplitst over vier afleveringen en in totaal 21 pagina's omvattend.²

Het opstel is vooral een antwoord op de kritiek dat de ritmische theorie van Mocquereau leidt tot een verbrokkeling van de melodie, waardoor de in Dom Joseph Pothier's baanbrekende *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition* (1880) verlangde spanningsopbouw op basis van de tekst onmogelijk wordt. Gajard betoogt dat de ictusnoten (dat zijn de beginnoten van de volgens Mocquereau te onderscheiden ritmische groepjes) op zichzelf geen muzikale betekenis hebben: de ictusnoten bevinden zich wel op een ritmisch raakpunt, maar dat raakpunt zal '...vanuit de literaire tekst of vanuit de melodische context... zijn intensiteits- of kwantiteitskarakter ontvangen'. Zijn conclusie luidt dat Pothier en Mocquereau het op dit punt het in wezen eens zijn. Het interessante aan dit artikel vind ik vooral de wijze waarop de pas vijfendertig jaar oude auteur Pothier en Mocquereau met elkaar tracht te verzoenen. Hier spreekt iemand die muzikaal is tot in zijn vingertoppen en inziet dat systemen niet om zichzelf wille kunnen bestaan. Dertig jaar later zou dit leiden tot de plaatopnamen in de stijl waarover Bruno Stäblein in 1956 schreef: 'Die Schönheit des Solesmer Vortragsstiles strahlt heute noch ihren Zauber aus, wenn auch Mocquereaus Theorie (met betrekking tot het ritme, JG) bald nach ihm ins Grab gesunken ist.'³ Het lijkt me overigens zeer waarschijnlijk dat het artikel de instemming heeft gehad van Mocquereau, die zelf ook in de jaargang 1920 van de *Revue grégorienne* schrijft.

Gajard neemt opnieuw een muzikale insteek in de in 1924 verschenen artikelen *La Messe du VIII^e dimanche après la Pentecôte en L'introit et la communion de la messe de minuit*.⁴ In deze artikelen figureert de ictus in het geheel niet. Sterker nog: Gajard bestudeert de tekst en de neumen, merkt op dat kernwoorden ook in de neumennotatie voorzien zijn van expressieve nuances en komt op basis daarvan tot voorstellen voor de uitvoering. Zo constateert hij in de introitus *Suscepimus* een reeks van episemata op... *ita et laus tua*... en concludeert hij daaruit dat op deze belangrijke tekstwoorden een expressieve climax gecreëerd moet worden. Hij realiseert zich overigens zeer goed dat het hier ook over zijn eigen muzikale invoelen gaat:

'Men zou kunnen zeggen dat deze interpretatie enigszins subjectief is. Maar toch moet erkend worden dat zij berust op de tekst, op de melodische lijn en op de ritmische aanwijzingen in de handschriften; en het schijnt mij toe dat deze nuances in de nadruk, in het cantando, die precies samenvallen met het elan van de melodie en de betekenis van de woorden, niet zonder betekenis zijn: men zou anders verplicht zijn om toe te geven dat de melodie en zelfs de woorden niets betekenen; maar als dat zo was, waarom zouden we dan zingen?'

We vinden overigens de door Gajard getekende neumen met episemata (in de stijl van Sankt Gallen) niet alle terug in de op Einsiedeln 73 gebaseerde notatie van het Graduale Triplex. In het artikel *L'introit et la communion de la messe de minuit* komt de aap uit de mouw: Gajard geeft hier neumen uit Laon 239 en Chartres 47 en daarnaast neumen in de stijl van Sankt Gallen op basis van een vergelijking tussen een aantal handschriften, zoals hij preciseert in een voetnoot. We krijgen geen inzicht in de wijze waarop die synthetische versie tot stand is gekomen en daar gaat het de auteur ook niet om.

Hij constateert dat de introitus *Dominus dixit ad me* en de communio *In splendoribus sanctorum* weliswaar erg op elkaar lijken, maar dat alleen *In splendoribus sanctorum* in de drie genoemde handschriftelijke tradities met veel aanwijzingen voor grote expressie genoteerd is: alledrie de notaties zijn voor dat gezang voorzien van veel grote neumen, episemata of letters 't' dan wel 'a'. Gajard verklaart dit door erop te wijzen dat in de introitus het zojuist geboren Christuskind spreekt en in de communio God de Vader, die '...een priesterlijke en koninklijke investituur,... een soort wijding' uitspreekt.

Introit.

II.

Dó- mi- nus di- xit ad me : Fí- li- us me- us es tu,

Ms. sangalliens

Laon

Chartres

e- go hó- di- e gé- nu- i te.

S. G.

Laon

Ch.

Communion.

VI.

In splendó- ri-bus sanctó- rum, ex ú- te- ro

S. G.

Laon

Ch.

ante lu- cí- fe- rum gé- nu- i te.

S. G.

Laon

Ch.

Transcripties door Joseph Gajard van de introitus *Dominus dixit ad me* en de communio *In splendoribus sanctorum*. Over de neumen van Sankt Gallen merkt Gajard op: Quant à l'école sangallienne, comme il est impossible de reproduire dans cet article tous les bons documents que nous possédons, la version donnée ici n'est celle d'aucun manuscrit en particulier, mais le résultat, la somme des travaux comparatifs fait sur l'ensemble des manuscrits de l'école de Saint-Gall qui sont à notre disposition (*Revue grégorienne* 9 (1924), p. 228-229).

Wat we verder ook van deze verklaring vinden: het is duidelijk dat de auteur zich rekenschap geeft van de muzikale betekenis van de neumennotatie en daar ook een inhoudelijke verklaring voor zoekt. Hij trekt de volgende conclusies over de uitvoering: 'Zing deze introitus heel eenvoudig, zacht, zonder opschudding, in stille overpeinzing; laat de stem, in plaats van zwaar te worden, licht en met een grote soepelheid over de neumen glijden, met een beetje nadruk op *meus*, en zich overgeven aan de zo opvallende wiegende beweging van de melodie...' En over de *communio* zegt Gajard: 'Benadruk al die fa's in ruime mate; geef aan heel dit stuk de plechtigheid, de kracht, de weidsheid die het bevat; lanceer het *ante luciferum* goed en met energie en maak daarbij de vertragingen die zijn aangegeven, en wees niet bang om de helling van *Génui te* te beklimmen, met een terugval op de ook zeer breed aangezette en benadrukte finalis. Op die wijze zult u die heel duidelijke indruk hebben van een soevereine handeling, een inbezitneming, en tegelijk van een onherroepelijke bevestiging.' Het is overigens pikant om te constateren dat Gajard in de latere Solesmes-edities met betrekking tot het *ante luciferum* een andere gedragslijn volgt. Het liggende episema op *-rum* in het muziekvoorbeeld bij het artikel uit 1924 (ook heel uitdrukkelijk met een grote gehoekte *podatus* aangegeven in het door het Graduale Triplex geciteerde handschrift Einsiedeln 26) is in de latere Solesmes-edities verdwenen: het Graduale Romanum uit 1945 (ed. Desclée, dus door Solesmes bezorgd) geeft dit episema niet meer. Is Gajard al snel tot andere inzichten gekomen? De andere door Gajard gegeven vertraging (een liggend episema op de *la* in *-ci*) lijkt ook verdwenen, maar dat is schijn: op *-ci-* staat in de latere Solesmes-edities een *salicus* genoteerd, met de ictus op de *la*, die in de strenge Mocquereau-leer dus wat verlengd moet worden.

Expressie en gelijkmatigheid

In deze sfeer verschijnen nog de nodige andere artikelen, waaruit duidelijk blijkt dat het Gajard gaat om expressie op basis van de tekst en de neumennotatie. Het ritmische systeem uit Mocquereaus *Le Nombre Musical grégorien*, dat vóór alles gericht is op gelijkmatigheid, speelt er nauwelijks een rol: Gajard is daar in deze artikelen niet mee bezig. Maar de innerlijke gespletenheid van *Le Nombre Musical grégorien* was de lezers van de *Revue grégorienne* ondertussen wel opgevallen. Gajard krijgt een vraag hierover en vat de koe bij de horens onder de titel *Réponse à une question*⁵. De lezer vraagt, in Gajards weergave (de precieze formulering van de vraag wordt ons niet meegedeeld), hoe het in *Le Nombre musical grégorien* beleden principe van de steeds gelijkblijvende en ondeelbare basis-tijds waarde verzoend kan worden met andere passages in *Le Nombre musical grégorien* waarin de basis-tijds waarde afhankelijk lijkt te worden gesteld van de muzikale context.

Gajard komt er niet echt uit: hij betoogt uitvoerig dat muziek niet hetzelfde is als wiskunde en citeert Mocquereau zelf, die in *Le Nombre musical grégorien* al had gezegd: 'L'art domine les règles'.

Lijkt dat Gajard in die periode worstelde met dit dilemma. Eerder in 1929 (*Rythme oratoire et rythme musical*⁶) was hij nogmaals ingegaan op de strijdvraag die hij in *L'Ictus et le Rythme* (zie boven) al besproken had.

Ook uit een ander artikel blijkt dat Gajard in die periode worstelde met dit dilemma. Eerder in 1929 (*Rythme oratoire et rythme musical*⁶) was hij nogmaals ingegaan op de strijdvraag die hij in *L'Ictus et le Rythme* (zie boven) al besproken had. Hij is in *Rythme oratoire et rythme musical* wat polemischer dan in 1920 en 1924: de expressieve notatie in de handschriften omschrijft hij nu als een nuancering die in het geheel niets afdoet aan de theorie van de gelijkblijvende basis-tijds waarde, en ook probeert hij, in het spoor van Mocquereau, het belang van de syllabische waarden te minimaliseren: '...De medeklinkers moeten, naar de mening van spraakleraren, zo snel en duidelijk mogelijk gearticuleerd worden, ze moeten niet meer dan een zeer klein ogenblik in beslag nemen en alle ruimte laten aan het geluid van de klinker, die recht heeft op de gehele tijdsduur (*durée*)... En ook al kan het gewicht van de medeklinkers de gelijke duur van de lettergrepen onmerkbaar veranderen, in de praktijk ontstaat tussen hen allen onderling een soort 'kwantitatieve temperering'.

1930: De eerste plaatopnamen

En dan, weer een jaar later, kunnen we Gajard en zijn monnikenkoor eindelijk horen. We schrijven 1930, het jaar waarin Mocquereau op 18 januari overlijdt. In aflevering 15 van de *Revue Grégorienne* kondigt Gajard aan dat eind oktober bij de *Compagnie Francaise du Gramophone* (de Franse tak van *His Master's Voice*) twaalf grammofoonplaten met in totaal 43 gregoriaanse composities zullen verschijnen.⁷ Het plan kwam, zoals Gajard uitdrukkelijk zegt, van de Amerikaanse tak van *His Master's Voice*. Mocquereau heeft er nog van geweten en was een groot voorstander van het project. Eind 1929 was de zaak geregeld en de opnamen werden begin april 1930, tijdens de Goede Week, in de abdijkerk gemaakt. De 43 stukken zijn, aldus nog steeds Gajard, geselecteerd uit alle gregoriaanse genres, behalve de officiële psalmodie en de sequenzen: gestreefd is naar een balans tussen bekend en onbekend repertoire. Men zal op de platen alle essentiële aspecten van de Solesmes-interpretatie vinden, te weten: stevigheid (*fermeté*), soepelheid (*souplesse*) en de indruk van iets levends, door het gevoel voor de 'lijn', de frase, waaraan alle andere elementen ondergeschikt zijn (*impression de vie, par le sens de la 'ligne', de la phrase, à laquelle sont subordonnés tous les autres éléments*). De hele gemeenschap heeft meegedaan en men moet daarom geen artistieke perfectie verwachten. Een dergelijk streven zou ook niet stroken met het gregoriaans, dat geen concertmuziek is. De platen hebben uitsluitend een pedagogisch doel en Gajard waarschuwt streng voor misbruik: Rome heeft al in 1910 absoluut verboden om mechanische muziek te gebruiken tijdens de eredienst, want dat zou het leven aan de liturgie ontnemen. Er is, zo heeft Gajard vernomen, zelfs een Franse kathedraal waar men, in weerwil van dit verbod, platen draait tijdens de diensten! Om elke verleiding op dit punt de kop in te drukken zijn geen complete propria of ordinaria opgenomen.

De platen zijn in 1930 verschenen in twee verzamelalbums. Ik ben in het gelukkige bezit van één van die albums, waarin 24 stukken verzameld zijn, en een cassettekopie daarvan. Die cassette heb ik weer een aantal malen intensief beluisterd. Ik hoorde een koor dat vaak in een uiterst gelijkmatige beweging lange lijnen weet te trekken en op intelligente wijze met de tekst omgaat.

Met name in de melismatische stukken worden fraaie climaxen opgebouwd en weer afgebouwd op basis van structuur en betekenis van de tekst.

Vooraf in de wat eenvoudiger stukken (introitus en communio) en in de ordinarium-gezangen wordt ook veel aandacht besteedt aan het woordaccent, zonder dat de andere factoren daaronder lijden. De graduale- en alleluia-verzen worden op virtuoze en soms werkelijk vrije wijze voorgedragen. De koorklank is natuurlijk en heeft nog niet het gemaniëerde dat ons stoort in sommige latere Solesmes-opnamen. Men weet aan sommige stukken een volstrekt eigen sfeer te geven: mijn favoriet wat dit betreft is het offertorium *Precatus est Moyses*, waarin wordt verhaald hoe de Heer zich laat verzoenen door het gebed van Mozes. Nadat eerst het gebed van Mozes is geciteerd (waarbij zelfs de merkwaardige herhaling van de eerste zin een eigen plaats in de spanningsopbouw krijgt) vervolgt de offertorium-tekst: *En de Heer was verzoend en zag af van het kwaad dat hij zijn volk had willen aandoen*. Die ommekeer krijgt in de uitvoering door Solesmes uit 1930 ook muzikaal op volstrekt overtuigende wijze gestalte, door het opbouwen van een grote climax naar... *fluentem lac et mel*, een lange en spannende pauze vóór *Et placatus...* en een heel ontspannen, als het ware opgelucht muzikaal vervolg waarin de verzoening van de Heer verhaald wordt.

Besluit

Ik denk dat deze grammofoonplaten in 1930 een enorme indruk gemaakt hebben. Maar er zijn ook negatieve aspecten. De uitvoeringen zijn vaak wat traag en zwaar. Ik heb geen speciale aandacht voor de neumen kunnen ontdekken in de lijn van de hierboven besproken artikelen uit 1920 en 1924. De zangtechnische kwaliteit van het koor laat soms veel te wensen over: het stemgebruik is niet steeds verzorgd, er zijn vele ongecontroleerde glissando's en hier en daar onbeheerste uithalen. Tot de opnamen uit de jaren vijftig zou er nog een enorme evolutie volgen. Aan deze evolutie en aan de overige activiteiten van Joseph Gajard na 1930 zal ik aandacht besteden in een volgend artikel. ■

NOTEN:

¹ Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley etc., 1998), p. 24.

² Joseph Gajard, 'L'Ictus et le Rythme', in: *Revue grégorienne* 5 (1920), pp. 17-22, 56-62, 90-95, 127-132.

³ Bruno Stäblein, art. 'Gregorianik', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 5 (1956), k. 793.

⁴ Joseph Gajard, 'La Messe du VIII^e dimanche après la Pentecôte', in: *Revue grégorienne* 9 (1924), pp. 136-143; id., 'L'introit et la communion de la messe de minuit', in: o.c., pp. 227-233.

⁵ id., 'Réponse à une question', in: *Revue grégorienne* 14 (1929), pp. 180-184.

⁶ id., 'Rythme oratoire et rythme musical', in: o.c., pp. 96-105.

⁷ id., 'Les disques de chant enregistrés à Solesmes', in: *Revue grégorienne* 15 (1930), pp. 175-186.

GREGORIAANS IN DE STEIGERS: BESPREKING VAN EEN NIEUW BOEK

Jolanda Kwast

ONDER auspiciën van het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek (NIK) is er in 2003 een boek verschenen met de titel: *Gregoriaans in de steigers. Restauratie en verspreiding aan het begin van de twintigste eeuw*.¹ Deze studie fungeert als elfde deel van *Kerkmuziek & Liturgie*, een reeks die beoogt verbindingen te leggen tussen 'wetenschap, onderwijs en praktijk op het terrein van kerkmuziek en liturgie'², geïnitieerd door het NIK, tegenwoordig een afdeling van de Faculteit Muziek van de Hoge School voor de Kunsten Utrecht. Het boek is hiermee duidelijk ontstaan met steun vanuit een vandaag de dag bestaand instituut. Dat kan eenieder die zich afvraagt óf en wáár het gregoriaans nog te vinden is - in deze brede bewoording dient de vraag zich regelmatig aan bij de stichting Amici Cantus Gregoriani - tot bemoediging zijn. Er wordt onderzoek verricht en zelfs vanuit de niet eenvoudige combinatie van conservatorium en universiteit. Martin Hoondert, de auteur van dit werk, heeft zich bereid getoond tot het maken van deze studie en dat is daarom zo waardevol omdat hij in zijn dagelijks werk concreet te maken heeft met enerzijds het Brabants Conservatorium, waar hij gregoriaans doceert, en anderzijds de Theologische Faculteit in Tilburg waar hij onderzoek verricht. Dat hij bovendien werkt als redacteur bij de Werkgroep voor Liturgie Heeswijk/Uitgeverij Abdij van Berne en als hoofdredacteur van het Gregoriusblad, tijdschrift voor liturgische muziek, verklaart wellicht zijn opgedane ervaring met het werken met teksten en de daaruit voortkomende helderheid in zijn woordgebruik en de heldere structuring van de onderwerpen en het op kundige wijze verbinden van de teksten onderling. Het 'Ten geleide' opent met de vraag: 'Welke rol speelde het gregoriaans bij de emancipatie van het rooms-katholieke volksdeel aan het begin van de twintigste eeuw?'² Komend tegen het einde van de tekst van *Gregoriaans in de steigers* lezen we: 'Hiermee raken we aan één van de kernpunten van deze studie: de spanning tussen traditie en vernieuwing en de wijze waarop in deze spanningsverhouding werd omgegaan met het verleden.'³ Over de beschrijving van en verbinding tussen 'emancipatie', 'traditie', 'vernieuwing' en 'omgang met het verleden' gaat dit boek. Hoe zag het rooms-katholicisme er, hier met een extra accent op Nederland, aan het begin van de twintigste eeuw uit en welke rol speelde het gregoriaans hierin bij het vinden van een eigen identiteit? En over welk gregoriaans gaat het hier? Welke uitgaven waren er en welk doel dienden zij? Geen klein onderwerp voor een handzame bundel die bovendien helder geschreven is en die niet blijft steken in een beschouwenderwijs benoemen van de probleemvelden die zich aandienen bij zo'n onderzoek en die zich ook niet te subjectief (te gevoelsmatig) toont ten opzichte van het onderwerp, maar het verloop van de geschiedenis en de hierbij passende vragen wetenschappelijk weet te analyseren en weet te onderbouwen met teksten die te raadplegen zijn en die verwijzen naar een bestaand hebbende, bestaande of in opkomst zijnde praktijk van gregoriaans binnen de rooms-katholieke kerk (in Nederland).

In de literatuuropgaven verwijst Hoondert regelmatig naar tijdschriften als het Gregoriusblad en het Tijdschrift voor Gregoriaans. Dit om u erop attent te maken dat deze periodieken hier als bronnenmateriaal c.q. secundaire literatuur geraadpleegd worden. Naast de vraag naar de restauratie van het gregoriaans binnen de rooms-katholieke kerk in Nederland aan het begin van de twintigste eeuw speelt ook de vraag naar het verloop van de restauratie van het gregoriaans binnen de orde van de norbertijnen of premonstratenzers in dit boek een rol. Waarom juist deze orde? In het antwoord hierop toont de auteur zich zowel wetenschappelijk als praktisch kundig. Het is een prachtig voorbeeld van zijn werkwijze. Daarom dit lange citaat: 'De 'restauratie' van het gregoriaans zoals die vanuit Solesmes werd ondernomen, is bepalend geweest voor de zangboeken die in de Romeinse ritus in gebruik zijn. Er zijn echter ook plaatsen die een eigen ritus of liturgische traditie kennen. Een goed voorbeeld daarvan is de Milanese liturgie, die zich al in de tijd van Ambrosius ontwikkelde en die nog steeds gevierd wordt. De Milanese liturgie kent een eigen zangtraditie. Ook enkele religieuze orden kennen een eigen liturgische traditie en daarbij horende zangboeken. In dit hoofdstuk behandel ik (Martin Hoondert, JK) - het gregoriaans zoals het thans in de orde van de norbertijnen of premonstratenzers gezongen wordt. Ik 'ontdekte' het premonstratenzer gregoriaans op een zondag in februari 1990. Ik bevond mij in de kerk van de Abdij van Berne te Heeswijk en nam deel aan de eucharistieviering. De norbertijnen of premonstratenzers zongen de gregoriaanse gezangen van die betreffende zondag. Wat mij opviel in de gezangen, waren de kleine, maar toch opvallende afwijkingen ten opzichte van het Graduale Romanum. Na de dienst bleek mij dat de norbertijnen een eigen zangboek hebben. Deze 'ontdekking' maakte mij nieuwsgierig naar de herkomst van het eigen, premonstratenzer gregoriaans. De premonstratenzer orde kreeg in 1910 een eigen Graduale, het Graduale ad usum canonici Praemonstratensis ordinis. Uit mijn onderzoek bleek dat bij het ontstaan van dit Graduale het zoeken naar een eigen liturgische identiteit, en in samenhang daarmee de omgang met traditie en verleden, van invloed is geweest op wat men aanduidde als 'premonstratenzer gregoriaans'. We kunnen hier spreken van 'invention of tradition'.⁴ Dit citaat laat zien hoe de auteur werkt en waar het hem om gaat. In zijn Voorwoord stelt hij: 'De nadruk kwam minder te liggen op de beschrijving van de feiten en meer op het begrijpen van de feiten'.⁵ Het boek stimuleert bij het lezen ervan een historisch-liturgisch duiden van het gregoriaans in de te onderzoeken periode. Het is een tekst die prikkelt om mee te gaan denken en die daarbij de taalkundige begrippen aanreikt van waaruit dit gedaan kan worden. Met name het tweede hoofdstuk van het boek speelt een cruciale rol hierin. Om u een indruk te geven van de onderwerpen waarop gereflecteerd wordt volgt hier een overzicht van de inhoudsopgave:

1. Inleiding

- 1.1 Van Neo-Medicaea naar Editio Vaticana
- 1.2 Restauratie van het gregoriaans

2. Omgang met het verleden

- 2.1 Omgang met het verleden: toe-eigening, creatie en constructie van het verleden, invention of tradition
- 2.2 Omgang met het verleden: Guéranger en de eenheid van de liturgie

3. De restauratie van het gregoriaans: Rome, Regensburg en Solesmes

- 3.1 Editio Medicaea
- 3.2 Nationale liturgieën
- 3.3 Restauratie
- 3.4 Pius X en de Editio Vaticana

4. Het 'herstel' van het gregoriaans in de premonstratenzer orde

- 4.1 Het ontstaan en de verspreiding van de premonstratenzer orde
- 4.2 De leefregel
- 4.3 Liturgische wetgeving
- 4.4 Het proces van unificatie
- 4.5 Het Graduale van 1910
- 4.6 Balans

5. Het gregoriaans in Nederland, 1903-1930

- 5.1 Nederland (1853) 1903 tot circa 1930
- 5.2 Het Gregoriusblad
- 5.3 Het gregoriaans in het Gregoriusblad
- 5.4 Balans

Van harte proficiat Martin met deze bundel! Ik hoop dat een brede lezerskring dit werk ter hand neemt. Bovendien lijkt het mij ook een prachtig onderwerp om nog eens nader over van gedachten te wisselen. Wat te denken van een Academiedag naar aanleiding van de inhoud van dit boek? ■

NOTEN

- 1. De hoofdtitel van het werk 'Gregoriaans in de steigers' werd al eerder door Arnoud Heerings gebruikt voor een artikel in dit Tijdschrift 1991-4, pp. 170-192
- 2. p. 6 besproken werk
- 3. p. 126
- 4. pp. 53-54
- 5. p. 7

'ADIEU MATHIEU DIJKER'

impressie van de 'DIES CANTUS' op 11 oktober j.l.

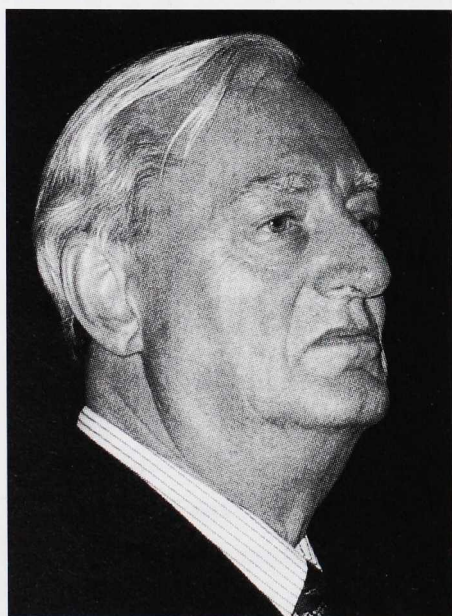
Paulien Schaminée

VOOR wie het niet weet: Voci Bianche is de vrouwenprojectgroep die door Mathieu Dijker in 1989 werd gestart en waar hij na ruim 12,5 jaar afscheid van nam. Met Voci Bianche verkende Mathieu Dijker nieuwe uitvoeringswijzen van het gregoriaans, en dirigeerde hij vele malen concerten met werken voor vrouwenkleinkoor van componisten uit alle stijlperioden. Maar niet alleen dat, want Voci Bianche motiveerde ook de componist Mathieu Dijker tot het maken van composities die heel wat van het kunnen van dit vrouwenkoor vereisen.

Twaalf-en-een-half jaar een bijzondere en unieke combinatie, en daarom zocht en vond Voci Bianche een passend afscheidscadeau voor haar scheidende dirigent: de uitgave van zijn werken voor vrouwenkoor bij muziekuitgeverij Ascolta. Het gereedkomen van die uitgaven en de 20 pagina's tellende catalogus 'Opera Omnia' vormden weer de aanzet tot een feestelijke presentatie: de DIES CANTUS.

Ja, en een dag vol klanken met Mathieu Dijker kan natuurlijk niet zonder gregoriaans, dus werd de ochtend daaraan gewijd. De gekozen formule was een informele, ongedwongen dialoog met Anthony Zielhorst als gesprekspartner en klankbord van Mathieu, en met veel ruimte voor reacties van de overige aanwezigen, waaronder veel ingewijden. Twee heel verschillende koren: de vrouwen van Voci Bianche onder leiding van Mathieu, en de mannen van het Gregoriaans Koor Utrecht onder leiding van Anthony, stonden klaar om al zingend allerlei vragen betreffende bronnenonderzoek op te roepen.

Voci Bianche opende het muzikale deel met de 'Megala Prokimena', Grieks-Byzantijnse psalmgezangen die door Mathieu in zijn proefschrift uit de oude handschriften waren getranscribeerd. Uitleg over de notatie van die, en andere, neumen



volgde, ingebed in de historie. De Trisagion (*een slechte contrafact op een uit het oosten overgenomen melodie*), werd door de aanwezigen uit volle borst meegezongen, maar het quilisma kwam daarbij niet uit de verf. Dat leidde na de reactie van Anthony (*'hoe doe jij dat nou met dat quilisma? want wij hanteren nog de ouderwetse Mocquereau-manier, je hóórt ons bij wijze van spreken zitten'*) natuurlijk tot een theoretische discussie. Beide koren zongen daarna een aantal introitus, met meer of minder duidelijke verschillen in uitvoering. Voci Bianche startte met 'Ecce advenit' waaraan Mathieu *'melodisch nogal wat gedokterd'* had, waarna GKU vervolgde met de contrafact 'Salve Sancta Parens' rechtstreeks uit het Graduale Romanum.

Afgesloten werd met het offertorium 'Viri Galilei', volgens Mathieu *'een van de grootste kunstwerken die in het gregoriaans bestaan'*.

Toen was het tijd voor de samenzang (*'zijn er die de hoge e niet aankunnen?'*). Mathieu had daarvoor als eerste het gecomponeerde 'Kyrie IX' gekozen *'uit de periode dat het gregoriaans gewoon majeur en mineur geworden is'*.

Er was een kopie waarop Mathieu de compositie-opbouw geanalyseerd had aangegeven. Daarna volgde het 'Kyrie' van Hildegard von Bingen: *'een beheerste majeur'*.

De geanimeerde ochtend eindigde met de Troop 'Sint Nicolaas' in Nederlandse vertaling door Mathieu, en aansluitend zijn woorden tot de aanwezigen: *'Ik hoop dat u ook in vrede leeft'*.

Waarna Voci Bianche definitief onder de hoede van Mathieu's opvolger Arnoud Heerings werd overgelaten.

In het middagprogramma stond de componist Mathieu Dijker centraal. Anthony Zielhorst opende de dialoog met de opmerking dat de werken van Dijker te weinig gekend zijn, want zéér, zéér de moeite van het bestuderen en beluisteren waard. De huidige en toekomstige uitgaven door muziekuitgeverij Ascolta kunnen daar in ieder geval aan bijdragen.

Vanuit dezelfde informele dialoog-opzet, met wederom veel ruimte voor de vele aanwezige liefhebbers, kenners en collega's, werd Mathieu door Anthony indringend bevraagd over de achtergronden van zijn componeren. Maar ook in dit middagdeel van de DIES CANTUS verloochende Mathieu zijn liefde voor het gregoriaans niet, en gaf een *'grote pluim op de hoed van hen die zich zo intens hebben ingezet aan de wederkomst van dit unieke gezang en wel in hoofdzaak daar waar het thuishoort, namelijk in het katholieke kerkgebouw, ook van de toekomst, ook in Nederland'*.

In de eerste uitgevoerde werken was de verbondenheid van de componist met het gregoriaans heel sterk aanwezig: 'Trois Hymnes', en enkele van de 55(!) gecomponeerde introitus-gezangen.

Het indringend doorvragen van Anthony leverde mooie uitspraken op, zoals over de introitus 'Oculi mei' dat *'alle aspecten van het leven omvat en dat heb ik getracht in noten te vangen; zoals in het gregoriaans begint het meteen met een modale repercussie: kijk toch naar mij, wat ben ik toch eigenlijk een armoedzaaiër, en dan een klein crescendo: zou het dan misschien toch nog goed komen?, en dan blijven wij heel nederig beneden liggen.'*

Of over de keuze van waarom nou déze teksten van Herman Andriessen voor het diepzinnige werk 'Gods Eigen Manier': *'ze zijn meer mysterieus, ze laten bij iedere zin iets open van de werkelijkheid buiten ons'*.

Of over de verstillings in het middendeel van de solo-liederen-cyclus 'Canti Danteschi', op teksten van Dante's 'Divina Commedia': *'die teksten zijn zo poëtisch, onwerkelijk en toch werkelijk, het is schilderende literatuur'*.

De boeiende en veelzijdige dag kreeg een onverwacht extra door de spontane, emotionele toespraak van de broer van Mathieu, die in de tijd terugblikte naar het gezin Dijker, waarvan op dat moment zes broers en zusters aanwezig waren. Hij dankte Voci Bianche voor deze dag met de woorden: *'wat hij verdiend heeft, dat heeft u hem gegeven'*. ■

VIDEO OVER CANTOR

De Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging (NSGV) heeft een video uitgebracht met de titel *Zet de Zang in*. De video is bedoeld om een beeld te schetsen van de functie van de cantor in de liturgie. Met deze video beoogt de NSGV de functie van cantor onder de aandacht te brengen van besturen van parochies, koren, dekenaten en bisdommen. Zij hoopt op deze manier de functie van Cantor algemeen ingevoerd te krijgen: gezongen liturgie is immers de beste manier van vieren.

De video is verkrijgbaar bij de NSGV, Plompetorengracht 1, 3512 CA Utrecht.

GREGORIAANS IN NIJMEGEN

Schola Cantorum Karolus Magnus uit Nijmegen viert dit jaar haar derde lustrum. Dit werd op 16 november jl. gevierd met een eucharistie in de St.-Jan te Den Bosch en een feestelijke herdenking op 30 november bestaande uit een concert en een lezing door de plebaan van de Bossche kathedraal.

MIDDELEEUWSE ZANG IN MAROKKO

Van 24 april t/m 2 mei 2004 organiseert *La Compagnietta* een cursusweek bestemd voor gevorderde (amateur)zangers en instrumentalisten over Cantigas de Santa Maria en troubadoursmuziek. De week vindt plaats in de kasba Tibibt, Marokko.

Inlichtingen www.compagnietta.nl ; Lida Dekkers tel + fax 0313-450478.

AMBROSIAANS IN UTRECHT

Het Gregoriaans Koor Utrecht o.l.v. A. Zielhorst zingt op zondag 4 januari traditiegetrouw de Mis van Epifanie volgens de Ambrosiaanse ritus.

Voorganger is mgr. R.Ph. Bär. De viering vindt plaats in de St.-Catharinakathedraal aan de Lange Nieuwstraat te Utrecht, aanvang 17.30 uur.

GREGORIAANS IN UTRECHT

De Schola Martini o.l.v. M. Severt zingt op Kerstavond de gezangen van de Nachtmis tijdens de Eucharistieviering van 19.00 uur in de Catharinakathedraal aan de Lange Nieuwstraat te Utrecht. Adrianus Kardinaal Simonis zal in deze viering voorgaan. De Schola Martini verzorgt tevens de gregoriaanse gezangen tijdens de Hoogmis op 21 en 28 december in de St. Aloysiuskerk, Adr. van Ostadelaan te Utrecht.

Overige data in 2004: Aloysiuskerk 10.00 uur: 8 februari, 7 maart.

Catharinakathedraal 10.30 uur: 22 februari, 21 maart.

LITURGISCHE KALENDER

januari, februari, maart 2004 - C-jaar

donderdag	1 januari	Hoogfeest, H. Maria, Moeder van de Heer
zondag	4 januari	Hoogfeest, Openbaring des Heren
zondag	11 januari	Feest, Doop van de Heer
zondag	18 januari	2 ^{de} zondag door het jaar
zondag	25 januari	3 ^{de} zondag door het jaar.
zondag	1 februari	4 ^{de} zondag door het jaar
zondag	8 februari	5 ^{de} zondag door het jaar
zaterdag	14 februari	Feest, HH. Cyrillus en Methodius, patronen van Europa
zondag	15 februari	6 ^{de} zondag door het jaar
zondag	22 februari	7 ^{de} zondag door het jaar
zondag	29 februari	1 ^{ste} zondag van de veertigdagentijd
zondag	7 maart	2 ^{de} zondag van de veertigdagentijd
zondag	15 maart	3 ^{de} zondag van de veertigdagentijd
vrijdag	19 maart	Hoogfeest, H. Jozef, bruidegom van Maria
zondag	22 maart	4 ^{de} zondag van de veertigdagentijd
donderdag	25 maart	Hoogfeest, Aankondiging van de Heer
zondag	29 maart	5 ^{de} zondag van de veertigdagentijd

INHOUD

Van de redactie	121
Een nieuwe voorzitter..... <i>Anthony Zielhorst</i>	122
Versiering of bouwsteen	124
<i>Lida Dekkers</i>	
Liturgische spelen met een gregoriaans hart	132
<i>Cécile van den Boogaart-Schijffelen</i>	
Gregoriaans, en hoe verder	141
<i>Anton van Kalmthout</i>	
Tropen van het Agnus Dei en de mondelinge traditie	144
<i>Jacqueline Elemans</i>	
Dom Joseph Gajard	152
<i>Joost van Gemert</i>	
Gregoriaans in de steigers: bespreking van een nieuw boek	157
<i>Jolanda Kwast</i>	
Adieu Mathieu Dijker, impressie van de 'Dies cantus' op 11 oktober	162
<i>Paulien Schaminée</i>	
Mededelingen.....	164