



2003-1

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 28, nummer 1, februari 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 maart** 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 8 14811 XG Breda tel. (076) 522 14 58
Administratie: Torenhoekstraat 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).

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

Bestuur van de Stichting A.C.G.:

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

Adviseur van de Stichting A.C.G.:

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

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

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

ENIGE tijd geleden had ik in een voor mij onbekende stad D. afgesproken een officiedienst uit te voeren. Met de kosteres was telefonisch afgesproken dat ik mij - met de overige leden van de schola - zou melden bij de pastorie. Op de overeengekomen tijd belde ik aan en de kosteres deed open. Hevig verbaasd deinsde zij achteruit en riep: 'ik dacht dat ik een afspraak met oude mannen maakte, maar jullie zijn nog zo jong'. De officiedienst verliep vlekkeloos (als anonieme schrijver kan ik het gemakkelijk zeggen), maar de kosteres bleef ons na afloop ongelovig aankijken. Wij pasten niet in haar beeld van een gregoriaanse schola.

Een grappig voorval uit de praktijk dat toch ook een beetje somber stemt. De beeldvorming in katholiek Nederland heeft van het gregoriaans blijkbaar een oude-mannen-bezigheid gemaakt. Dat oude mannen/vrouwen gregoriaans zingen is natuurlijk een goede zaak; ik hoop ook tot mijn laatste ademtocht te kunnen blijven zingen. Maar dat het gregoriaans in de ogen van velen blijkbaar uitsluitend door oude mensen wordt gezongen, is geen goede zaak.

Dat dit nu in onze cultuur het geval lijkt te zijn, is eigenlijk ook onbegrijpelijk. Het gregoriaans heeft zulke uitgelezen kwaliteiten dat beoefening van deze prachtige zang voor iedereen een waardevolle ervaring kan zijn; niet alleen voor religieuze mensen, maar ook voor agnosten en a-religieuzen. Voor religieuze mensen kan het gregoriaans zingend bidden betekenen, maar niet-religieuze mensen kunnen hier natuurlijk niet mee uit de voeten. Toch kan ook voor hen het uitvoeren van bijvoorbeeld een officiedienst betekenisvol zijn. Psalmen reciteren is - naast alle andere zaken - vooral een concentratie-oefening. Wie samen met anderen een officiedienst uitvoert, kan daarbij ervaren dat de liturgische vorm als geheel een extra dimensie aan de zang toevoegt. Sommigen noemen dit een religieuze dimensie, anderen gebruiken liever andere woorden. De ervaring blijft echter dezelfde. In de westerse spirituele traditie is het gregoriaans een belangrijke toegangsweg tot dergelijke ervaringen.

Vaak hoor je dat onze cultuur op zoek is naar authentieke vormen van spiritualiteit. Vreemd dat zoveel mensen in onze cultuur hiervoor wel naar oosterse religieuze praktijken kijken, maar de equivalenten in onze eigen cultuur niet schijnen te kennen. De beste manier om dergelijke blinde vlekken aan te tonen, is de mensen te laten ervaren wat het gregoriaans voor hen kan betekenen. Ik geloof echt dat (vrijwel) iedereen ontvankelijk is voor de sobere zeggingskracht van het gregoriaans; ook de door en door geseclariseerde jongeren. En: wie eenmaal over de streep is, kan niet meer terug. De vele oudere zangers en zangeressen bewijzen het. ■

Inleiding

IN Annuntiatione B.M. Virginis Representatio is een zeer klein middeleeuws drama dat E. de Coussemaker heeft opgenomen in zijn *Drames liturgiques du Moyen Age*¹. Boven de muziek staat vermeld: 'D'après le Processionnale C. du xve siècle, aux archives du chapitre de Cividale, p. LXX et seq. (volgens het Processionnale C. van de 15e eeuw, uit de archieven van het kapittel van Cividale², p. 70 en volgende). In Annuntiatione... Het spel (de voorstelling) van de aankondiging aan Maria. Deze titel doet niet helemaal recht aan de inhoud van het drama, omdat na de aankondiging het spel zich als het ware keert en Maria opstaat om haar nicht Elisabeth te bezoeken. In het eerste deel hebben we dus te maken met de engel en Maria, in het tweede deel met Maria en Elisabeth.

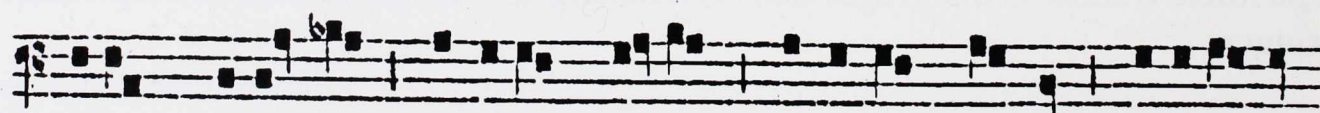
XIX.

L'ANNONCIATION.

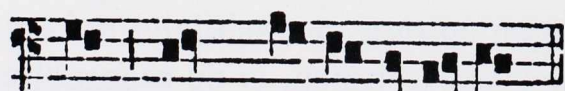
D'après le Processionnal C., du XVe siècle, aux archives du Chapitre de Cividale, p. LXX et seq.

In annuntiatione B. M. Virginis Representatio.

ANGELUS :

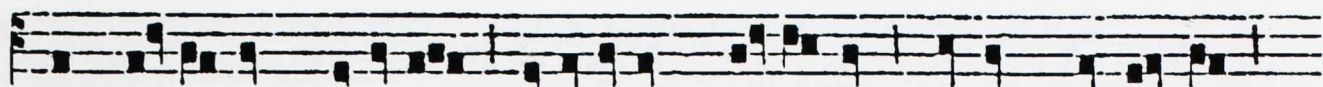


A-ve, Mari- a, grāti-a plena, Dominus te-cum, benedi-cta

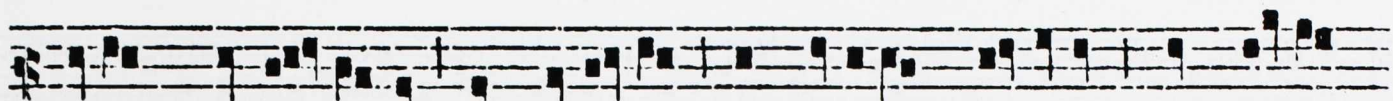


tu in mu-li- e-ri-bus.

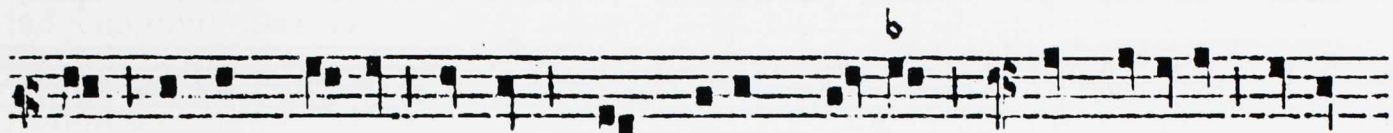
ANGELUS :



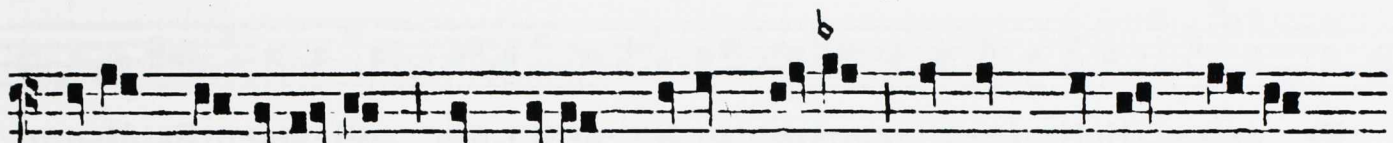
Ne ti-meas, Mari-a; invenisti grati-am apud Do-mi-num.



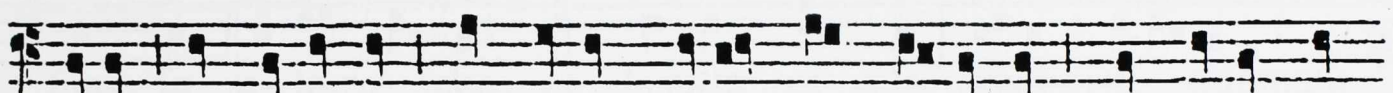
Ecce conce-pi-es in u-te-rò, et paries fi-lium, et vo-ca-



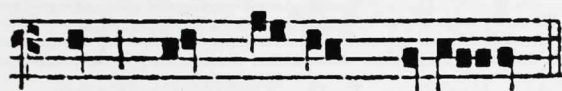
bis nomen e-jus Jesum. Ille e-rit magnus et fi-lius altis-



simi vo-cabi-tur. Et dabit il-li De-us sedem David pa-tris



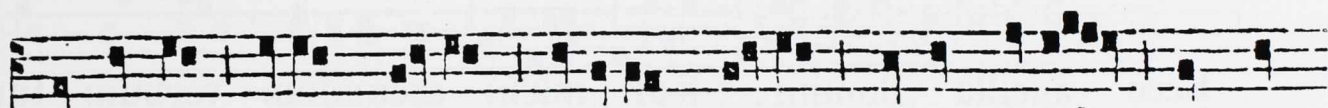
ejus, et regnabit in domo Jacob in e-ternum; et re-gni e-



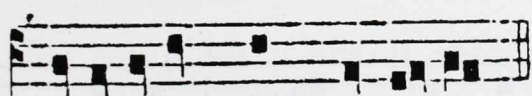
jus non e-rit finis.

L'ANNONCIATION.

MARIA :

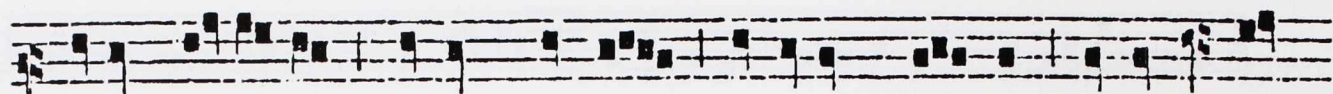


Quomodo fi-et i-stud, Angele De-i, quia virum in con-

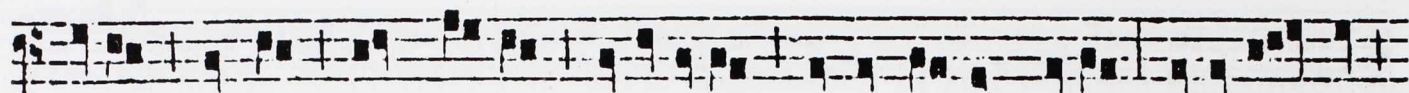


cipiendo non pertu-li.

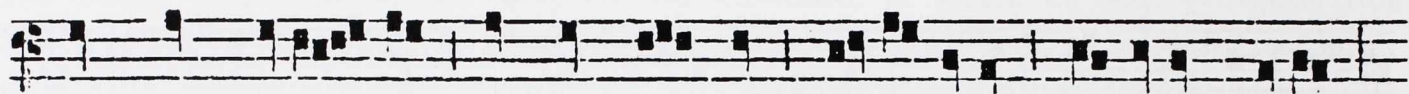
ANGELUS :



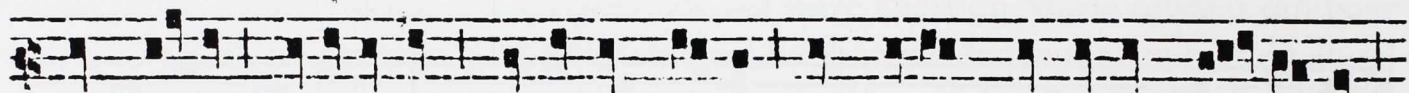
Audi, Ma-ri-a, Virgo Christi, Spiritus sanctus super- ve-



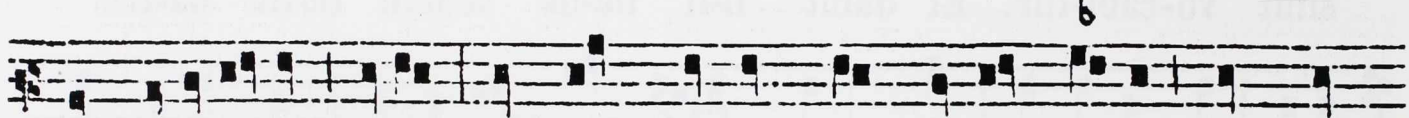
niet in te, et virtus altissimi obumbrabit tibi. Ide-o- que,



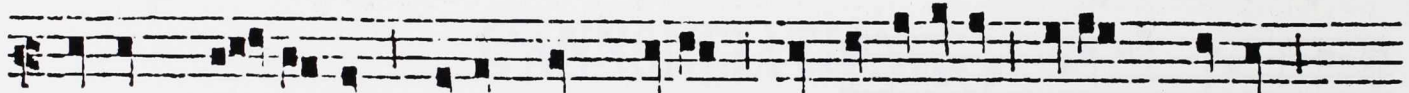
et quod nasce-tur ex te sanctum vo-ca-bitur fi-li-us Dei.



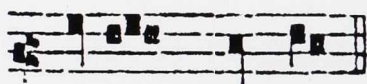
Et ec-ce Helisabeth, cognata tu-a, et i-psa concepit fi-li-um



in senectute sua. Et hic mensis est sextus il-li que vo-

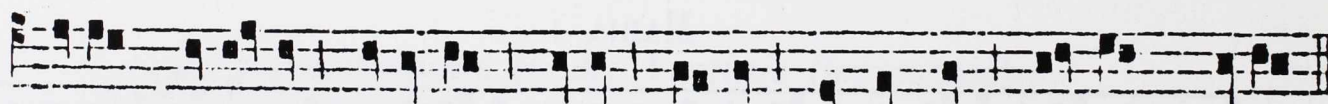


catur ste-ri-lis, quia non e-rit impossi-bile apud Deum



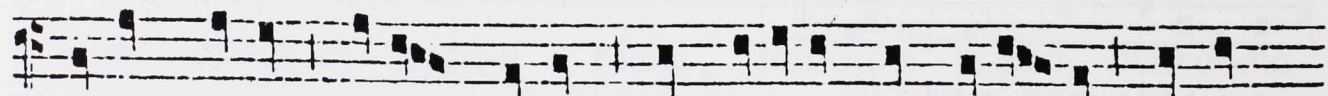
o-mne verbum.

MARIA :

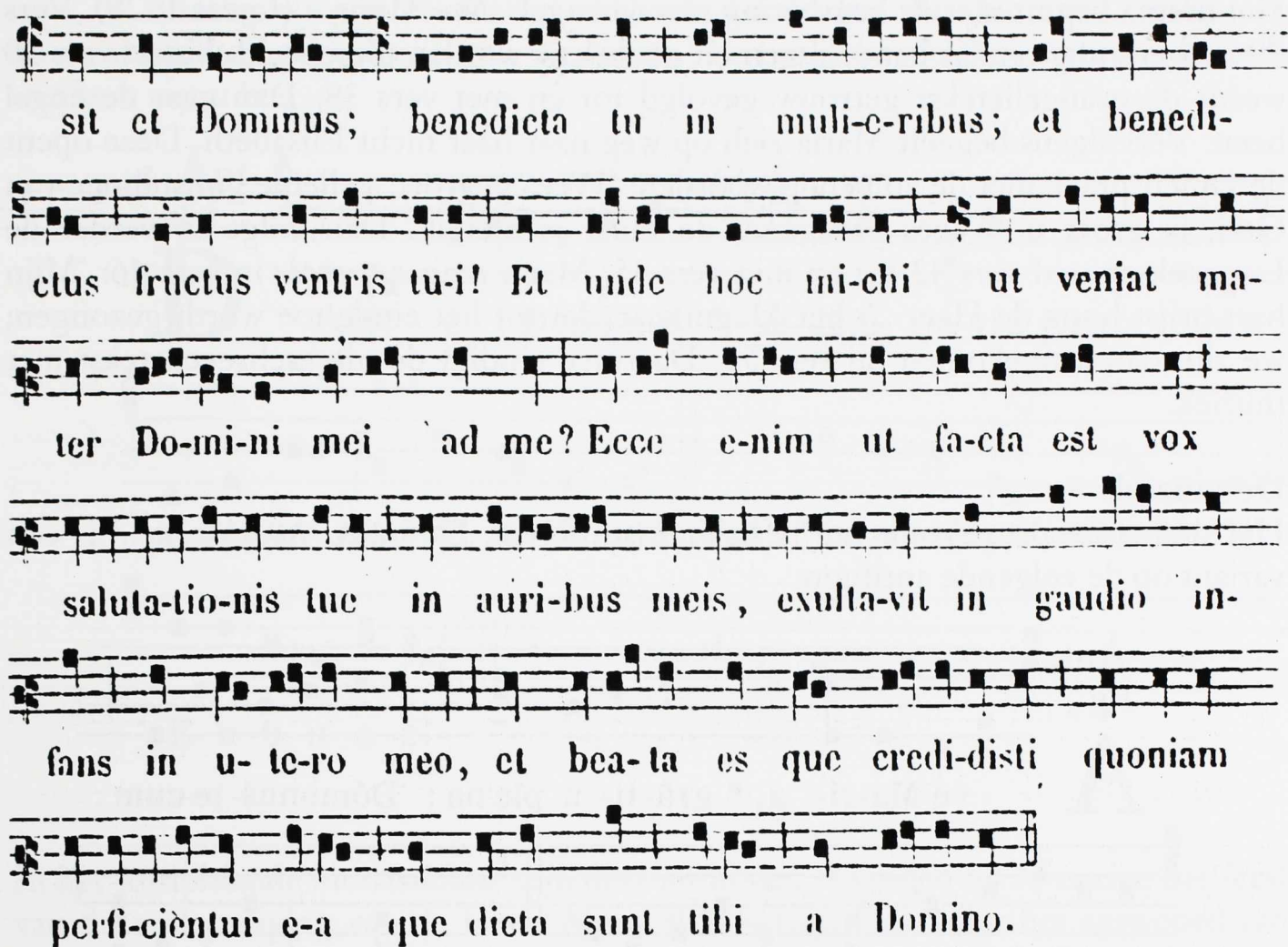


Ecce ancilla Domini, fiat michi secundum verbum tuum.

HELISABETH :

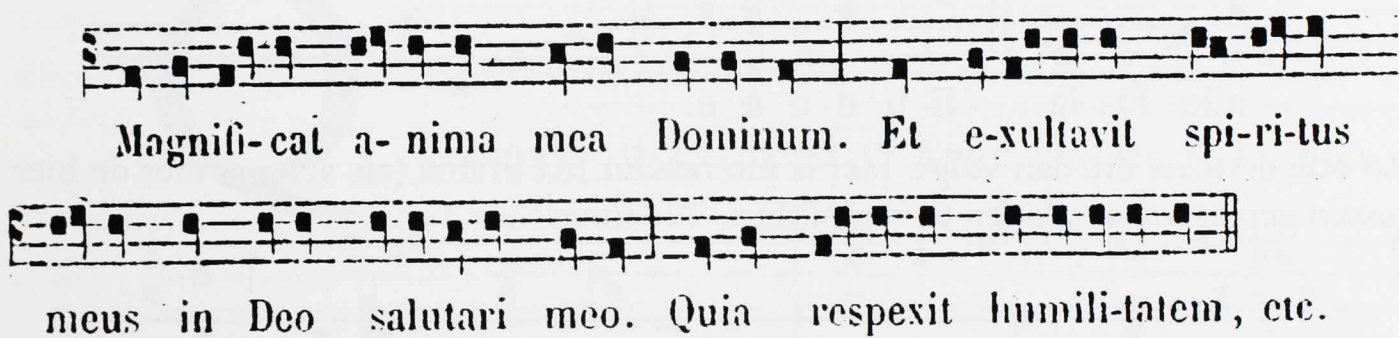


Salve chara, Deo grata, te saluto, sis bea- ta. Tecum



sit et Dominus; benedicta tu in mul-ti-c-ribus; et benedi-
 ctus fructus ventris tu-i! Et unde hoc mi-chi ut veniat ma-
 ter Do-mi-ni mei ad me? Ecce e-nim ut fa-cta est vox
 saluta-tio-nis tue in auri-bus meis, exulta-vit in gaudio in-
 fans in u-te-ro meo, et bea-ta es que credi-dist, quoniam
 perfi-cientur e-a que dicta sunt tibi a Domino.

MARIA :



Magnifi-cat a-ni-ma mea Dominum. Et e-xultavit spi-ri-tus
 meus in Deo salutari meo. Quia respexit humili-tatem, etc.

Hoc completo, Corarii intonent : Te Deum laudamus, usque ad ecclesiam.

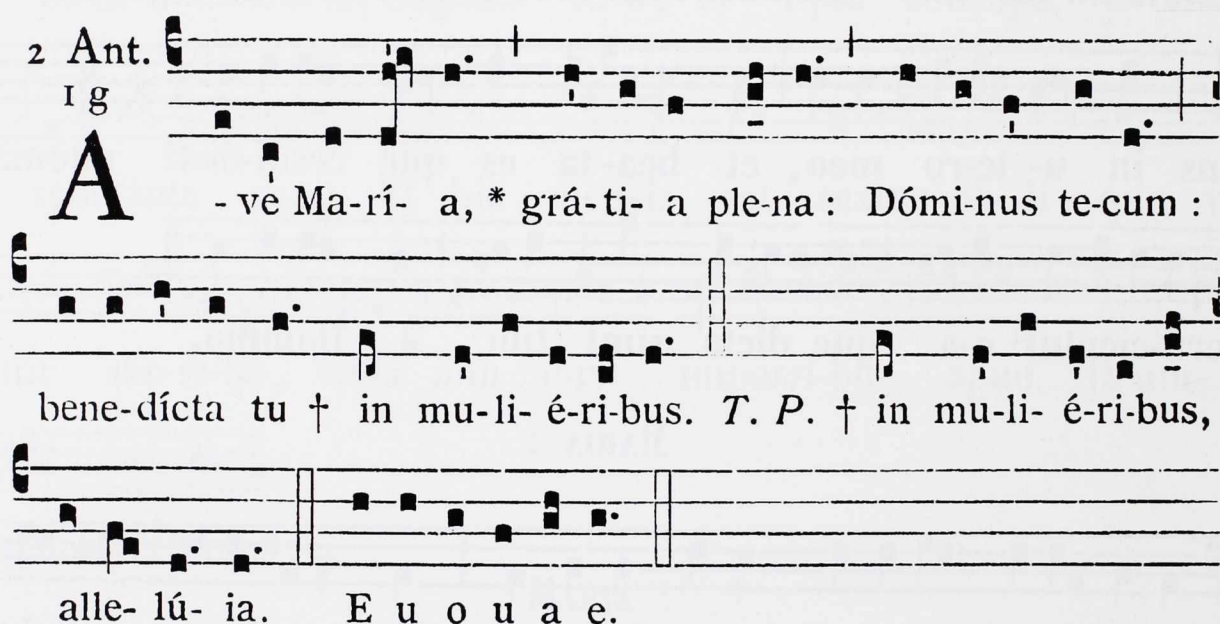
De tekst

Het drama begint met de begroeting van de engel: 'Ave Maria... (Lucas 1: 28). Vers 29 is overbodig omdat handelingen en gevoelens worden uitgebeeld. Vanaf vers 30 wordt de evangelietekst getrouw gevolgd tot en met vers 38. Dan gaat de engel heen. Vervolgens begeeft Maria zich op weg naar haar nicht Elisabeth. Deze opent de samenspraak met de volgende woorden: 'Wees gegroet, geliefde gunsteling van God, ik groet u. 'Wees gezegend, de Heer is met u'. Dan volgt zij verder de Lucastekst vanaf vers 42 tot en met vers 45. Maria reageert zoals in vers 46: 'Mijn hart prijst hoog de Heer...': het Magnificat, dat tot het einde toe wordt gezongen; we zijn dan aangekomen bij vers 55. Daarmee eindigt de uitgeschreven tekst met muziek.

De muziek

Het drama maakt gebruik van bestaande antifonen. De inzet 'Ave Maria...' is een variant op de volgende antifoön:

2 Ant.
I g



A - ve Ma-rí- a, * grá-ti- a ple-na : Dómi-nus te-cum :
bene-dícta tu † in mu-li- é-ri-bus. *T. P.* † in mu-li- é-ri-bus,
alle- lú- ia. E u o u a e.

Zo ook de tekst die dan volgt. Het is interessant het drama (zie achter) met de hier tussen geplaatste antifonen te vergelijken. 'Ne timeas...'

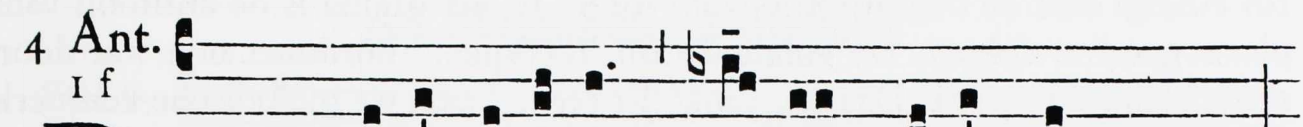
3 Ant.
VIII G



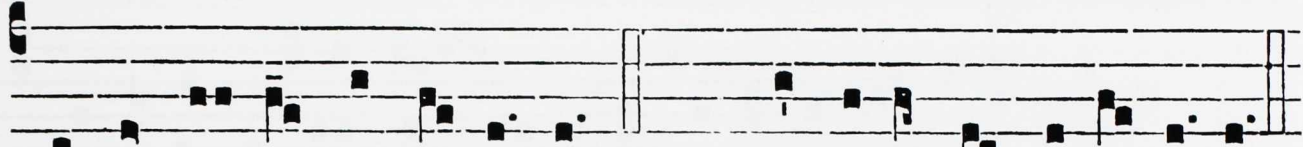
N E tíme- as, Ma-rí- a, * inve-nísti grá- ti- am apud
Dóminum : ecce concí- pi- es, et pá- ri- es † fí- li- um.
T. P. † fí- li- um, alle-lú- ia. E u o u a e.

In de tweede zin 'ecce concipies...' krijgt de zin een gewijzigde melodische wending voor de tussengevoegde en daarop volgende tekstdelen. Bij 'hic erit...' volgt een nieuw melodisch gegeven, dat bij 'Et dabit...' herhaald wordt. De corresponderende antifoon ziet u hier.

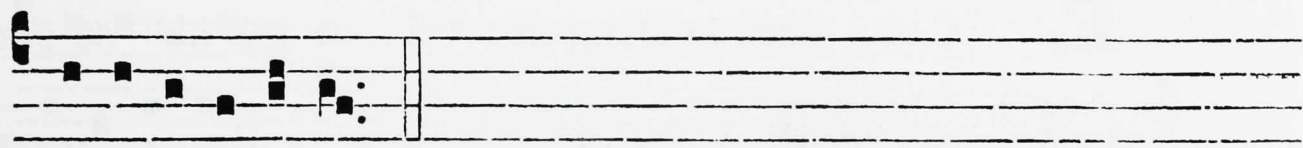
4 Ant. *I f*



D Abit e- i Dómi-nus * se-dem Da-vid patris e-jus,



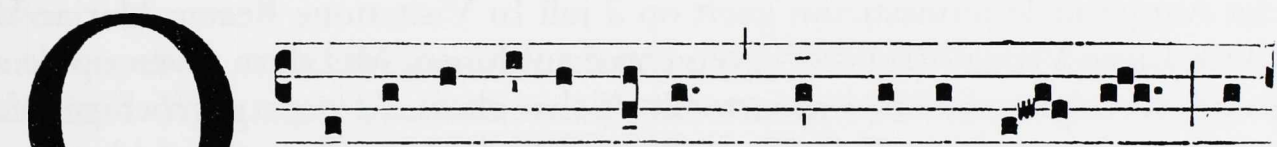
et regná- bit † in æ-térnum. *T. P.* † in æ-térnum, alle- lú- ia.



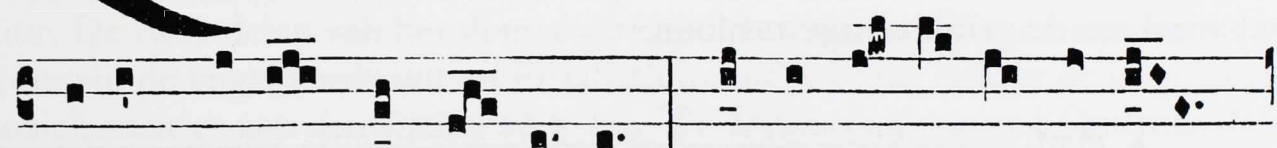
E u o u a e.

In het Antiphonale monasticum³ zijn deze antifonen te vinden op 25 maart, het feest van de aankondiging van de Heer: Maria Boodschap. Dan volgt het antwoord van Maria: 'Quomodo...' en de reactie van de engel daarop: 'Audi...'. Deze tekst is te lezen in de volgende antifoon.

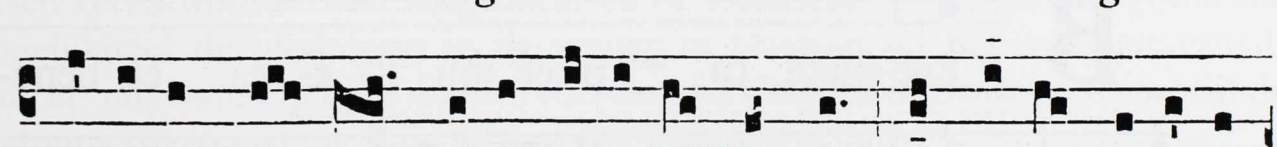
Q



Uómo-do fi-et istud, * Ange-le De- i, quó-



ni- am vi-rum non cognó-sco? Audi Ma-rí- a Virgo :



Spí-ri-tus Sanctus supervé-ni- et in te, et virtus Altíssi-



mi obumbrá-bit ti- bi. *T. P.* Alle- lú- ia. E u o u a e.

De melodische lijn is enigszins te volgen, wanneer u in uw gedachten bij 'Audi...' de do-sleutel verandert in een fa-sleutel, waarbij de melodie een kwint lager komt te liggen. Verderop komen we nog terug op de sleutelkwestie. Het grappige in deze antifoon is, dat de twee zinnen dan naadloos in elkaar over gaan, doordat de eerste zin eindigt met de begintoon boven 'Audi'. In het drama is de antifoon vanaf deze plaats goed te volgen. De volgende zin 'Ideoque...' borduurt nog wat door op de melodische thematiek. Daarna, vanaf 'Et ecce...' zien we melodische kenmerken van de begintekst van de engel terugkomen met daartussen wat nieuwe elementen, met name de afsluiting vanaf 'impossibile...' Vanaf hier wordt een aansluiting gecomponeerd naar de volgende antifoon 'Ecce...'.
(Faint background text: "De Antiphonale monasticum geeft op 2 juli In Visitatione Beatae Mariae Virginis (Onze Lieve Vrouw Visitatie) zeven eigen antifonen. Met deze zeven op de achtergrond vervolgen we onze speurtocht. 'Salve chara...', wees gegroet geliefde. De mooie, laag geïntoneerde begroeting van Elisabeth is alleen maar hier te vinden. Maar de eigen creativiteit duurt niet lang: 'Benedicta tu...' dankt haar melodie weer helemaal aan de gelijknamige antifoon:")

5 Ant.
VIII a

E C-ce ancíl-la Dómi-ni : * fi- at mi- hi se-cúndum

verbum † tu- um. *T. P.* † tu- um, alle-lú- ia. E u o u a e.

Het is alsof de componist bij de slotwoorden van de engel zelf in vervoering raakt van het gebeuren en nu pas echt even losraakt van de antifonen.

Het Antiphonale monasticum geeft op 2 juli In Visitatione Beatae Mariae Virginis (Onze Lieve Vrouw Visitatie) zeven eigen antifonen. Met deze zeven op de achtergrond vervolgen we onze speurtocht. 'Salve chara...', wees gegroet geliefde. De mooie, laag geïntoneerde begroeting van Elisabeth is alleen maar hier te vinden. Maar de eigen creativiteit duurt niet lang: 'Benedicta tu...' dankt haar melodie weer helemaal aan de gelijknamige antifoon:

4 Ant.
IV A *

B Ene-dícta tu * inter mu- lí- e- res, et bene-dí-

ctus fructus ventris tu- i. E u o u a e.

'Et unde hoc michi...' is niet afgeleid van de melodie boven diezelfde tekst in de antifofoon 'Cum audisset...' (zie Antiphonale) maar werpt haar blik vooruit naar de antifofoon 'Beatam me dicent...' In feite wordt dezelfde thematiek drie maal herhaald (zie tekst drama): 1. 'Et unde...' 2. 'Ecce enim...' 3. 'Et beata...'.

Ad Magnificat, Antiphona.

VIII G

B

E- á-tam me di-cent * omnes ge-ne-ra-ti- ó-nes, qui- a

ancíllam húmi- lem respé-xit De- us, alle-lú- ia.

E u o u a e.

De tekst van deze antifofoon zien we pas in het Magnificat, maar van de melodie is duidelijk gebruik gemaakt. De inzet sol-do / g-c beheerst in grote lijn veel hoge inzetten. Dat is ook niet verwonderlijk: de voorbeelden 2 en 7 hebben een bijna identieke intonatie. Het spel zit daar als het ware tussen geklemd. De psalmodie van het Magnificat geeft een sierlijke versie van de achtste modus, waar de intonatie wederom steunt op de kwart sol-do.

De uitvoering

De sleutelwisseling, zowel fa-do, als de plaatsing op de verschillende lijnen, gebiedt waakzaamheid. Wij zingen het drama vanuit do=c en fa-f. Zowel qua aansluiting als wel qua hoogte komen we zo tot het beste resultaat. De tekst proberen we op een zo natuurlijk mogelijke manier te vertolken; tekst en melodie samen bepalen de zinsstructuur. De twee delen van het drama scheiden we door een korte loop-scene van Maria, terwijl de engel verdwijnt en Elisabeth in beeld komt. Achter de uitgeschreven muziek staat er een aanwijzing voor het 'Te Deum laudamus...' Ondanks deze aanwijzing geven wij de voorkeur aan een liturgische uitvoering ten koste van een historisch verantwoorde. Het Magnificat en de kleinheid van het drama geven ons de mogelijkheid de uitvoering in de vesper te plaatsen op het moment van de Magnificat-antifofoon. Op deze manier voerden wij (Begijnhofschola en -cantorij) dit kleine drama twee maal uit in de Advent van 2002. ■

NOTEN

1. E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Age* (tekst en muziek), Parijs 1861: Librairie archeologique de Victor Didron
2. Cividale: stad in Noord-Italië
3. *Antiphonale monasticum*, Doornik

ATTEENTE gebruikers van het Graduale Triplex merken op dat de uitgeschreven verzen van de introitus kleine verschillen laten zien tussen de kwadraatnotatie van de Vaticana en de neumen van het handschrift E, Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121. Wanneer wij ons zingen willen baseren op de oude traditie, rijst de vraag naar de betekenis van deze verschillen. Er is dus een goede reden, eens dieper op de vorm van de mispsalmodie in te gaan.

Daarbij hoeven we niet van de grond af aan te beginnen. Eerder hebben onderzoekers zich met de notatie van de mispsalmodie bezig gehouden. Met name zijn voor ons belangrijk de studies van Berger en Hermes.

Berger bestudeerde in de zestiger jaren de differentias in de psalmodie van mis en officie. Daarbij keek hij uitsluitend naar diastematische bronnen, handschriften dus waarbij de toonhoogte door de notatie wordt vastgelegd. Concreet betekent dat, dat hij niet verder terugkeek dan de dertiende eeuw. Ook beperkte hij zich tot bronnen uit het duitse gebied. Dit zijn ernstige beperkingen, omdat wij weten dat het gregoriaanse repertoire zich in de negende eeuw over heel Europa heeft verspreid en daarna in het Franse en het Duitse gebied een verschillende ontwikkeling heeft doorgemaakt.

In 1995 publiceerde pater Michael Hermes een studie van het zogenaamde Versicularium van Sankt Gallen in de Beiträge zur Gregorianik, deel 19. Dit Versicularium bevat een verzameling psalmverzen die gezongen worden bij de introitus en de communio en maakt deel uit van het handschrift Sankt Gallen Stiftsbibliothek 381. Dit handschrift is niet precies gedateerd maar men kan met zekerheid zeggen dat het tot de oudste bewaarde traditie behoort en misschien dat het tot het midden van de tiende eeuw teruggaat.

Hermes vergeleek dit handschrift met een aantal belangrijke bronnen uit verschillende delen van Europa, teruggaand tot de vroege tiende eeuw. Zijn doel was, het betrouwbare karakter en de genuanceerde tekstbehandeling van het Versicularium te laten zien. Daarbij kwamen een aantal bijzonderheden aan de oppervlakte, waarop Hermes niet is ingegaan omdat ze hem te ver van zijn eigenlijke onderwerp zouden voeren, maar die voor ons bijzonder interessant zijn.

In dit artikel wil ik vooral naar de studie van Hermes kijken en speciaal naar wat deze aan het licht brengt over de gebruiken in heel Europa.

Om misverstanden te vermijden, ik wil dus niet ingaan op de manier waarop de tekst van een specifiek psalmvers wordt genoteerd in verband met de betekenis van de tekst, maar op het algemene kader waarbinnen dat gebeurt. Plaatsgebrek verhindert helaas, de oude formules op te nemen. Als iemand na het lezen van dit artikel meer van deze materie wil weten, moet hij of zij toch bij het oorspronkelijke artikel van Hermes zijn.

de oudste bronnen

Over de mispsalmodie in de streken die onder invloed van Sankt Gallen stonden zijn wij tamelijk goed ingelicht. Hermes noemt maar liefst vier handschriften die elk een groot aantal uitgeschreven psalmverzen bevatten.

Buiten Sankt Gallen is de documentatie niet zo compleet. We hebben helaas niet de beschikking over de formules van Laon en slechts fragmentarische informatie over Chartres, dat eveneens tot de oude kern van het gregoriaans behoort.

Het is ook heel jammer dat wij geen gegevens hebben over de oude traditie van Centraal Frankrijk. Mont-Renaud geeft alleen het incipit van de psalmverzen, zonder muzieknotatie. Het tonarium van St Bègne, Dijon, dat bekend staat als Montpellier, geeft evenmin aanwijzingen over de vorm van de psalmtonen.

Gelukkig hebben wij wel informatie uit de vroegste diastematische geschriften. Aquitanie is vertegenwoordigd met Albi dat verzen volledig uitschrijft en St Yrieix dat aanhef en differentia geeft. Beneventum is aanwezig met Bv 34.

de handschriften in de traditie van Sankt Gallen

Het genoemde Versicularium geeft dus een zeer groot aantal psalmverzen voor introitus en communio, helemaal uitgeschreven en van neumen voorzien. Daarin gaat het verder dan het handschrift E (Eindsiedeln 121) waarvan de neumen in het Graduale Triplex zijn opgenomen. In E staan de communio-verzen bij elkaar achterin het handschrift, met een aanwijzing, bij welke communio ze horen.

Hermes noemt naast deze twee handschriften nog SG 376 en een handschrift uit Minden (dat in Noord-Duitsland ligt maar waarvan steeds blijkt dat het in de traditie van Sankt Gallen staat).

Tussen deze vier handschriften zijn vrijwel geen verschillen in de formules van de mispsalmodie te vinden. Soms wijkt het gebruik van het episema iets af, soms schrijft het ene handschrift een virga, het andere een tractulus, maar dit gebeurt binnen de speelruimte die de Sankt Gallen notatie toestaat zonder dat wij moeten besluiten dat de formule een andere is.

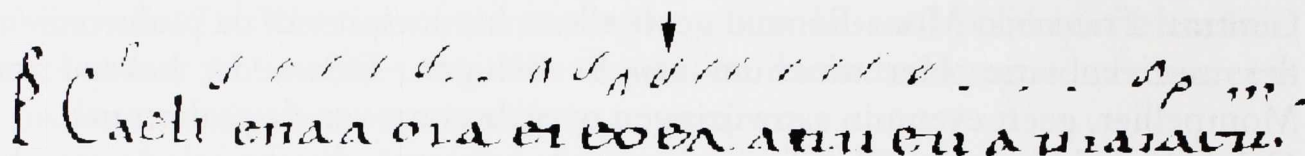
Er zijn wel kleine reële verschillen in de details van de psalmtonen in het gebied van Sankt Gallen, maar we mogen concluderen dat in Sankt Gallen en zijn randgebieden een welomschreven traditie bestond, die we zonder grote problemen in één beeld mogen vatten, dat ik zal aanduiden met SG.

een bijzonderheid van de traditie in SG: het extra accent

In de overzichten die Hermes geeft komt steeds één belangrijk onderdeel naar voren, waarin de Sankt Gallen traditie in zijn geheel afwijkt van de traditie in de rest van Europa. Wanneer lengte en inhoud van het tweede halfvers daarom vragen, zal men in Sankt Gallen een articulatie, geleding, aanbrengen, namelijk een accent-pes op de beklemtoonde lettergreep van het woord vóór de geleding. Het is hier niet de plaats om na te gaan in hoeverre de vier Sankt Gallen handschriften met elkaar overeenstemmen in de keuze van de plaats ervan (maar het zou misschien goed zijn, dit een keer grondig na te gaan). De voorbeelden van Hermes zijn ook niet in E opgenomen.

Ik geef dus één voorbeeld uit E, de psalmtekst 'et opera manuum eius annuntiat firmamentum', die zeven keer in E voorkomt, waarvan 6 keer met een extra accent op de lettergreep -men- in het woord firmamentum. Figuur 1 toont het psalmvers Caeli enarrant van de in. Lex domini. E geeft na het eerste woord alleen de klinkers van de tekst.

Sankt Gallen is de enige regio waar deze tekstgeleding voorkomt, en dan ook in alle modi. Het extra accent wordt altijd gezongen met de bovensecunde, de naastgelegen hogere toon.



Figuur 1, het psalmvers *Caeli enarrant* bij de in. *Lex domini*, E 129

samenvatting van de gegevens in Hermes' tableaux

In tabel 1 geef ik een overzicht van de elementen die voor elk van de modi gevonden kunnen worden in Hermes' tableaux. Hoe die vormen in elke modus eruitzien, en in welk handschrift ze gevonden worden, is terug te vinden in de tableaux zelf.

We zien dat er vaak een keuzemogelijkheid is tussen een vrijwel syllabische vorm (s) en een iets meer versierde vorm (v). De verschillen tussen een eenvoudige en meer versierde versie zijn soms heel klein, clivis of pes in plaats van een virga of punctum, soms een torculus in plaats van een clivis. In de slotcadens is het dikwijls niet meer dan een toegevoegde figuur op de laatste lettergreep.

Vaak zijn die subtiele verschillen in meer dan een traditie bekend. Dan moet het om reël gezongen verschillen gaan, niet om toevalligheden in de notatie.

Tabel 1

	in de handschriften:				in het Graduale:			
	a	m	h	f	a	m	h	f
I	sv	v	sv	sv	s	v	v	sv
II	sv	sv	v	v	v	v	v	v
III	v	sv	v	sv	v	v	v	v
IV	v	v	v	sv	v	v	v	sv
V	s	sv	sv	sv	s	s	s	sv
VI	v	s	s	sv	v	s	s	sv
VII	sv	v	v	svv	v	v	v	v
VIII	v	sv	sv	sv	v	s	v	sv

Afkortingen: a, aanhef; m, middencadens; h, herintonatie; f, slotcadens

Dan zien we dat in het huidige Graduale de psalmtonen nog meer gestileerd zijn dan ze al waren. Alle verschillen anders dan in de differentia's zijn verdwenen. Het lijkt mij toe dat dit een verarming is, die we misschien met behulp van de oude handschriften, met name die uit Sankt Gallen, kunnen herstellen en zodoende het cantus planus minder planus (vlak) maken.

Toch moeten we vaststellen dat dit proces van vervlakking al aan de gang was in de elfde en twaalfde eeuw. Als we in de tableaux kijken dan zien we dat Sankt Gallen de enige streek is waar beide versies naast elkaar voorkomen. In de andere streken, en soms ook al in Sankt Gallen, wordt vaak maar één van de twee mogelijkheden gebruikt, hetzij de eenvoudige, hetzij de meer versierde vorm. We zien in de tableaux ook dat niet overal dezelfde keus wordt gemaakt. We mogen niet concluderen dat in Sankt Gallen een verrijking van een oude eenvoudige traditie heeft plaatsgehad, want dan zouden de alternatieven alleen in Sankt Gallen gevonden worden. verarming tegengaan?

Het zou voor ons dus zeker zinvol zijn, goed naar de neumeringen in het Graduale Triplex te kijken en waar mogelijk de eenvoudiger versie te zingen, tenzij op de grote feesten.

Een doorsnee-luisteraar zal het verschil misschien niet eens horen, maar dat is geen argument om het ook niet te doen. Ons eigen zingen zal bewuster, minder vlak zijn naar mate we ons er beter rekenschap van geven, welke formule we bij welke gelegenheid zingen en hoe we die formule toepassen op de gegeven tekst.

verschillen tussen de oude en huidige praktijk

de eerste modus

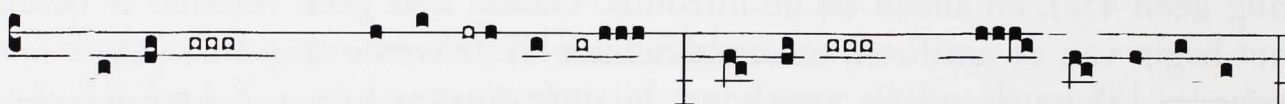


- In de nevendifferentia, bekend in Sankt Gallen en Aquitanië, is de laatste figuur, een salicus, beter uit te voeren als re re mi dan als pes re fa.

de derde modus

De derde modus is altijd een beetje een stiefkind van de theorie geweest. In mijn jeugd heb ik nog geleerd dat de si geen dominant (reciteertoon) kan zijn, omdat de zuigkracht van de do te groot is. Inmiddels is bekend dat dit beeld te simpel is. Inderdaad heeft men vanaf de elfde eeuw in veel Germaanse en sommige Franse streken dikwijls een do gezongen in plaats van een si, of een fa in plaats van een mi (en niet altijd op dezelfde manier), maar dit is niet altijd zo geweest.

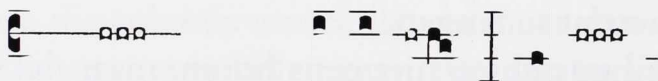
Aan de notatie van de psalmtoon kunnen we zien dat in de tiende eeuw ook nog Sankt Gallen in de derde modus op een si reciteerde. In de tweede versheft wordt het extra accent altijd genoteerd met een virga strata. Dit is de enige modus waarin dit gebeurt, in alle andere modi wordt een pes rotundus gebruikt. Dom Cardine en Dom Gajard hebben overtuigend aangetoond, dat deze notatie verbonden is met de halve-toonsafstand. Boven de do ligt geen halve toon, wel boven de si.



Figuur 3, de eenvoudige psalmtoon van de derde modus.

de vijfde modus

Een prachtig expressief detail is in de Vaticana verlorengegaan: de middencadens van de vijfde modus eindigt met een clivis do si in Chartres, Sankt Gallen en Beneventum (maar niet in Aquitanie).



Figuur 4, middencadens en eenvoudige herintonatie van de vijfde modus.

de zesde modus

- In Sankt Gallen paste men de psalmtoon van de zesdeodus uiterst flexibel toe. Dat wordt mogelijk doordat men in Sankt Gallen (en in Beneventum) het gehele tweede halfvers op de fa reciteerde. Samen met de grote geleding met de clivis la do, die overal voorkomt, geeft de kleine geleding die de specialiteit van Sankt Gallen is een scala van mogelijkheden die de betekenis van een tekst genuanceerd recht kan doen.

- De middencadens heeft maar één accent, voorafgegaan door twee voorbereidende tonen.
- De slotcadens, met zijn twee differentias, is in SG cursisch, over vijf lettergrepen.

de achtste modus

- Evenals in de vijfde modus eindigt de middencadens met een clivis do si in sommige handschriften, waaronder Sankt Gallen.

de latere traditie

Berger geeft enkele voorbeelden van psalmtonen in de dertiende eeuw en later, speciaal in het Duitse gebied. Hij vat zijn bevindingen als volgt samen, en ik gebruik deels zijn eigen woordkeus die ons zijn 'bril' laat zien:

De inrichting van de differentias is niet in schema's of sjablonen te vatten, maar toont die bijna aan willekeur grenzende vrijheid die het kenmerk is van echte kunst. Voor zover men een indeling kan maken, zijn er vier kenmerken:

- de differentia leidt naar de begintoon van de antifoon,
- beweegt in tegengestelde richting,
- laat een melodisch verband zien,
- de slottoon van de differentia verschilt een kwint of kwart van de begintoon van de antifoon.

conclusie

Hermes heeft een eenvoudiger grondvorm van de mispsalmodie blootgelegd dan die wij normaal zingen. Hij laat duidelijk zien dat de nevendifferentia een kleine uitbreiding is van de normale vorm, maar deze differentia komt niet vaak genoeg voor om een muzikaal verband met het begin van de antifoon aan te tonen. Voor zover Hermes een verband kan zien is dat met de liturgische functie: de nevendifferentia wordt gezongen speciaal bij de introïtus van de grote feesten.

In de tiende en elfde eeuw kiezen de meeste handschriften een vaste formule uit een oorspronkelijk flexibeler praktijk. Alleen in Sankt Gallen past men de psalmtonen nog op flexibele en tekstgebonden manier toe.

Vanaf de dertiende eeuw blijkt de melodische subtiliteit nog verder afgesleten, behalve in de differentia's. Daarin lijken modernere muzikale criteria de vorm van de differentia bepalen. Berger kijkt echter door de bril van een musicoloog die alleen naar melodieën, toonhoogten, en muzikale motieven zoekt. Daarmee hoort hij thuis in de oudere generatie die het gregoriaans bestudeerden volgens de maatstaven van de klassieke, vooral Romantische, muziek.

Maar als wij iets van Dom Cardine en zijn medebroeders geleerd hebben is het wel, dat het gregoriaans zijn eigen wetten heeft, van een ander, tekstgebonden principe uitgaat.

In de formules van de mispsalmodie van Sankt Gallen zijn daar nog de sporen van te vinden. ■

In dit artikel, de eerste van een reeks, laat een koorleider zijn licht schijnen over een interessante of problematische passage uit het gregoriaanse repertoire. In deze aflevering gaat Arnoud Heerings in op de uitvoering van de quilisma-pes.

Inleiding

De notatie van het gregoriaans kent een aantal speciale tekens. Één hiervan is de quilisma. Bij beginnende zangers roept de uitvoering van de quilisma veel vragen op. In dit artikel wil ik daarom eerst iets zeggen over de uitvoering van de quilisma in het algemeen. Hierna wil ik enige woorden wijden aan de quilisma-pes. In het laatste onderdeel van dit artikel concentreer ik mij op een concrete passage met een quilisma-pes en stel ik mij de vraag of we ons in alle gevallen moeten houden aan de neumen.

Cardine

Wie een steekhoudend verhaal wil lezen over de quilisma, kan het beste te rade gaan bij Eugène Cardine. In zijn beroemde *Sémiologie Grégorienne* staat in principe alle semiologische informatie die een koorleider nodig heeft voor een verantwoorde uitvoering van de quilisma. Wiens semiologische honger na het lezen van Cardine nog niet gestild is, kan zich verder laven aan de tekstboeken van Turco en - vooral - Agustoni. Dit artikel is een korte samenvatting van deze geleerde exposés, aangelengd met enige persoonlijke kantte-keningen.

Hoofdvormen van de Quilisma in de traditie van Sankt Gallen

1. Quilisma-pes

2. Quilisma-scandicus

Hoofdvormen van de Quilisma in de traditie van Laon

1. Quilisma-pes

2. Quilisma-scandicus

Deze vormen komen ook in een liquesscerende vorm voor

Afbeelding 1: Hoofdvormen van de quilisma in de traditie van Sankt-Gallen.

Quilisma

De quilisma¹ heeft in de traditie van Sankt Gallen de vorm van twee of drie halve cirkels. De quilisma komt nooit geïsoleerd voor. De gebruikelijke vorm is altijd: quilisma verbonden met een hogere virga (de quilisma-pes).

Deze quilisma-pes op zijn beurt wordt vrijwel altijd voorafgegaan door een lagere noot. Maakt de voorafgaande noot deel uit van de neum dan is er sprake van een quilisma-scandicus.

In het beroemde Cantatorium Sankt Gallen 359 (begin 10^e eeuw) wordt onderscheid gemaakt tussen twee vormen van de quilisma. Bestaat een quilisma-scandicus uit drie grote secundes dan schrijft de scribent van Sankt Gallen 359 een quilisma van twee halve cirkels. Bij elke andere combinatie intervallen gebruikt hij een quilisma van drie halve cirkels.² Latere handschriften kennen dit onderscheid ook, maar passen het niet systematisch toe.

De noot (of notengroep) voorafgaand aan de quilisma wordt altijd gearticuleerd. De noot na de quilisma is de doelnoot. De quilisma zelf is een lichte doorgangsnoot. Cardine heeft dit in zijn boek - min of meer - overtuigend aangetoond. Bovendien laat hij zien dat de quilisma bijna altijd voorkomt als een doorgangsnoot op modaal zwakke posities. Deze noten hebben de neiging om in latere bronnen te verdwijnen. In het antifonale van Worcester F160 (13^{de} eeuw) bijvoorbeeld zijn alle noten verdwenen waar in vroegere handschriften een quilisma genoteerd stond.

In het Graduale Triplex is de noot (of notengroep) voor de quilisma niet consequent voorzien van een liggend episema. Iedere zanger dient zelf te weten dat hij deze moet toevoegen.

Vel cantatur pro Graduali :



Muziekvoorbeeld 1: Zoals blijkt uit de eerste regel van het Graduale Collegerunt heeft de noot voor de quilisma niet consequent een liggend episema gekregen in het Graduale.

Vraagteken

Het lijkt mij het meest waarschijnlijk dat de neumen ontwikkeld zijn uit de grammaticale accent- en interpunctietekens.³ Het teken voor de accentus acutus leidde bijvoorbeeld tot de virga en het accentus gravis tot de tractulus. De quilisma wordt meestal in verband gebracht met het vraagteken. Vragende zinnen hebben qua toonhoogte meestal een stijgende teneur. Als we het quilisma even isoleren van de vele contexten waarin dit kan voorkomen is de overeenkomst misschien niet absoluut overtuigend maar wel enigszins begrijpelijk.

Triller

De soms gehoorde suggestie dat de quilisma eigenlijk als een soort triller [vox tremula] moet worden gezongen, is moeilijk concrete muzikale handen en voeten te geven.

De suggestie knoopt aan bij de uitingen van enkele middeleeuwse theoretici⁴ en -bovenal - bij de vorm van de quilisma in de traditie van Sankt Gallen. Semiologisch bewijs wijst echter in een andere richting. Bovendien: in andere handschrifttradities, bijvoorbeeld in Laon 239 heeft de quilisma een geheel andere vorm.

Ik zou persoonlijk niet zo snel experimenteren met een alternatieve triller-achtige uitvoering van de quilisma. Dit om drie redenen: 1. de uitlatingen van de theoretici zijn te vaag, te vaag althans om als uitgangspunt te dienen voor de uitvoeringspraktijk. Wel is duidelijk dat de semiologische argumenten niet geheel waterdicht zijn. Er blijft iets knagen. 2. Experimenten met de quilisma zijn alleen geschikt voor solozang, niet voor koorzang. Een collectieve triller is niet alleen lastig te realiseren maar levert in mijn oren ook vreemde resultaten op. 3. De semiologische benadering van gregoriaans in de liturgie roept al genoeg weerstand op.⁵

Psalmtoon

Tot zover enige algemene semiologische exercities. Nu naar een concrete gregoriaanse passage. Ik wil kijken naar de psalmtonen van de zevende modus voor de introitus en de communio.⁶ Opmerkelijk is namelijk dat in de terminatio van deze tonen in de rode neumen van de Sankt Gallen-traditie consequent een quilisma-pes voorkomt terwijl de kwadraatnotatie een quilisma-scandicus geeft. Een klein verschil zult u misschien denken, maar als scholaleider moet je altijd antwoord hebben op de vraag: volgen we de neumen of volgen we de kwadraat-notatie?



Muziekvoorbeeld 1. *De psalmtoon bij de introitus Puer natus est.*

Laat ik beginnen met de constatering dat in het handschrift Einsiedeln 121 op de genoemde plaatsen een los quilisma lijkt te staan. Dit is echter schijn. Aan deze vorm van de quilisma - uniek voor dit handschrift - moet toch een hogere virga worden gedacht.

De uitvoering van een quilisma-pes valt vaak niet mee. De scholaleider moet erop letten dat de quilisma als een lichte portamentonoot wordt gezongen en niet met een duw met de keel. Ook de intonatie kan problemen opleveren. De quilisma van de quilisma-pes staat altijd op een subsemitonale positie en wijst waarschijnlijk op een enharmonisch microtonale toonsafstand, niet op een 'gewone' halve toon. De quilisma moet zeer hoog geïntoneerd worden, zo hoog zelfs dat de toonhoogte van de quilisma bijna samenvalt met de virga.

Vandaar wellicht dat in Einsiedeln 121 de quilisma en de virga 'in elkaar geschoven' zijn.

Als we vervolgens de afweging moeten maken of we Einsiedeln 121 of de kwadraat-notatie volgen, is er wat mij betreft voor beide mogelijkheden iets te zeggen. De keuze hangt van de context af. Als we bijvoorbeeld de introitus *Puer natus est* tijdens een concert uitvoeren en we zingen consequent de articulaties van Einsiedeln 121 uit het Graduale Triplex, ligt het voor de hand om in de psalmtoon voor de quilisma-pes te kiezen. Waarom dan afwijken?⁷ De quilisma-noot op mi wordt vervolgens uitgevoerd als een licht en vluchtig opstapje naar de fa, de hoogste noot van de psalmtoon.

Bij onze afwegingen kunnen nog andere factoren een rol spelen, zoals de omvang van de schola en de akoestiek van de ruimte. In een grote ruimte bijvoorbeeld is het over het algemeen minder zinvol allerlei ritmische finzinnigheden uit te voeren. Het belang van een goede klank weegt dan zwaarder dan de 'correcte' weergave van een geïsoleerde neum. Aangezien de quilisma-scandicus veel stabielere is dan de quilisma-pes is het bij de eerstgenoemde neum eenvoudiger om klank te maken. Het risico dat bij de quilisma-scandicus de quilisma zelf geheel wegvalt, is kleiner omdat deze 'ingeklemd' zit tussen twee vol gezongen noten. Kortom, neumen-fundamentalisme leidt soms tot averechte resultaten

Bij uitvoering in de liturgie kan vervolgens meespelen dat de schola meeloopt in de intrede-processie. Iedere zanger weet dat een lopend gezongen introitus geheel anders klinkt dan een introitus die staande gezongen wordt. Hier komt nog bij dat in een processie niet gedirigeerd kan worden. In dergelijke gevallen zou ik geen risico lopen maar gewoon de kwadraat-notatie volgen. ■

NOTEN

¹. 'Quilisma' is vermoedelijk afgeleid van het Griekse 'kylisma'; 'rollende actie'. Dit etymologisch verband klinkt op het eerste gezicht wat ver gezocht maar is toch wel in een lijn met de quilisma als portamento-doorgangsnoot.

². Dit onderscheid is van groot belang bij de bepaling of sprake is van een si of een sa.

³. Er zijn vele alternatieve theorieën geformuleerd, zie Kenneth Levy. Eugène Cardine formuleert een theorie waarin hij een grammaticale oorsprong combineert met een cheironomische.

⁴. Aurelianus van Réôme bijvoorbeeld spreekt bij de uitvoering van de quilisma over 'trillen' of 'beven'.

⁵. Interessant zou zijn om andere - buiten-europese - eenstemmige vocale tradities te onderzoeken op het verschijnsel 'quilisma'.

⁶. Deze psalmtonen zijn de belangrijkste vindplaats van de quilisma-pes. In de verschillende Sankt Galler handschriften staat op 92 plaatsen een quilisma-pes; 74 hiervan bij de zevende psalmtoon en 18 op andere plaatsen. In Laon komt op 31 plaatsen een quilisma-pes voor, alle op andere plaatsen omdat in Laon 239 de psalmtonen van de introitus en de communio niet zijn overgeleverd...

⁷. Ik ben er zelf een sterke voorstander van om zo veel mogelijk 'concrete reconstructies' uit slechts één handschrift uit te voeren, bijvoorbeeld de introitus *Puer natus est* uit Einsiedeln 121. Ik ben minder gecharmeerd van de op grond van een ingewikkelde methodologie gefabriceerde 'oer-constructen' uit bijvoorbeeld de *Beiträge zur Gregorianik*. De introitus uit Einsiedeln 121 is een concreet produkt van een muzikale traditie en heeft zo ooit echt geklonken. Bij de versie uit de *Beiträge* hoeft dit niet het geval te zijn.

DOM PAUL BENOÎT O.S.B. BENEDICTIJN EN MUSICUS, GRONDLEGGER VAN DE HUIDIGE LUXEMBURGSE ORGELCULTUUR

Anton van Kalmthout

IN de zomer van 2000 verliet ik na ruim 26 jaar mijn post als organist van de Sacramentskerk in Breda en vertrok naar de St.Paulus Abdij in Oosterhout. Dat bracht enorme veranderingen mee. Op de eerste plaats liet ik een orgel van Flentrop achter uit 1958, gebouwd volgens de toenmalig nieuwe inzichten, d.w.z. een neo-barok orgel, mechanische gebouwd, met een grote en stralende klank, welke in de akoestiek van de Sacramentskerk een lust voor het oor was. Het orgel leende zich uitstekend voor Bach. Vooral in Katholieke kringen was dit orgel 'groot nieuws'. In de abdij van Oosterhout trof ik een orgel van Pels aan uit dezelfde tijd (1956). Wat een wereld van verschil! Een prachtig romantisch klinkend orgel, warm geïntoneerd en met heel fraaie tongwerken. Na 26 jaar barok was dit orgel een nieuw feest, omdat het mogelijkheden voor heel veel andere orgelliteratuur bood. Wij katholieken kijken thans wel eens wat laatskend neer op een periode in de orgelbouw, die we wel een vervalperiode noemen. Dat is niet geheel onterecht, maar laten we de goede dingen uit het Rijke Roomse leven van weleer, ook wat de orgelbouw betreft, niet vergeten. En in Oosterhout staat zo'n exemplaar.

Wat ik bij de Benedictijnen ook aantrof, was een totale overgave aan het Gregoriaans. De spiritualiteit van het leven in de Abdij, maakt zulks ook haast vanzelfsprekend. Muziek staat hier in dienst van de Liturgie en daar is Gregoriaans nog steeds buitengewoon geschikt voor.

Tot zover deze inleiding, die nog niets zegt over de titel boven dit artikel.

Luxemburg is voor veel Nederlanders en ook voor mij een geliefd vakantieland. Aangezien ik in de wereld van de Benedictijnen was terechtgekomen was een bezoek aan de abdij van Clervaux haast vanzelfsprekend. In de rijke souvenirwinkel van het klooster trof ik orgelmuziek aan van Dom Paul Benoît, een Benedictijner monnik die van begin jaren dertig tot aan zijn dood op 10 april 1979 het orgel van de abdij van Clervaux bespeelde. Ik heb enkele bundels meegenomen en bestudeerd. Alle muziek die ik zag was gewijd aan het Gregoriaans. Vanuit mijn eigen kennis over het Gregoriaans was ik meteen verrast door de prachtige muziek die Benoît over en rond het Gregoriaans heeft geschreven. In een laat-romantische stijl schrijft hij muziek, waarin het Gregoriaans niet alleen duidelijk naar voren komt, maar waarin ook de eigen stijl en modaliteit ervan bewaard wordt. Deze monnik/componist schreef zijn muziek voor de kerkdiensten in de abdij van Clervaux, waar het Gregoriaans zijn eerste inspiratiebron was. Ik stel me zo voor dat de Gregoriaanse gezangen in alle opzichten naadloos aansloten bij het voorspel dat Benoît eraan vooraf liet gaan. Ik was verbaasd over de rijkdom aan invallen en de affiniteit die de muziek heeft met het Gregoriaans.

In de Abdij van Oosterhout heb ik ondertussen een concert verzorgd met muziek van Paul Benoît, waarbij de monniken het Gregoriaans hebben ingezongen. Het orgel van de abdij van Oosterhout is meer dan geschikt voor de muziek van Benoît.

Tijdens het schrijven van een artikel voor dit blad over Benoît, hoorde ik een aantal uitzendingen bij de E.O. over deze Luxemburgse organist. Zo kwam ik terecht bij Jan Mannee die blijkbaar net als ik door Benoît was getroffen en kans zag om de E.O. enkele radio-uitzendingen aan dit onderwerp te laten wijden. Ik stel er nadrukkelijk prijs op te vermelden dat Jan Mannee mij de navolgende informatie over Benoît heeft bezorgd.

Dom Paul Benoît O.S.B.

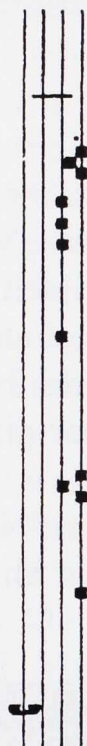
Paul Benoît werd op 9 december 1893 geboren in Nancy (Fr.) uit een geslacht van wetenschappers, advocaten en geestelijken. Hij was de oudste van zes broers. Al vroeg werd hij gegrepen door de schoonheid van het gregoriaans dat hij tijdens de vespers in zijn parochiekerk hoorde. Thuis probeerde hij de gregoriaanse melodieën aan de piano te harmoniseren. De ontdekking van de muziek van César Franck heeft veel invloed gehad op zijn latere ontwikkeling. Hij begon te schrijven voor piano, viool en cello, eenvoudig omdat zijn broers deze instrumenten bespeelden.

Gedurende de eerste wereldoorlog groeide de roeping het klooster in te gaan. Na de oorlog bezocht hij de abdij van Clervaux voor een retraite en het was daar dat hij zijn roeping door God bevestigd zag.



Abdij van Clervaux

I



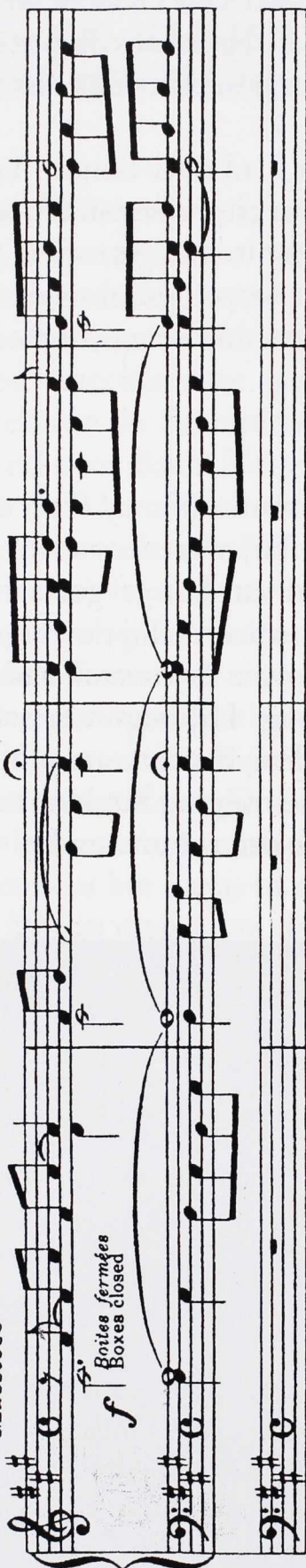
ENTRÉE PONTIFICALE sur "RESURREXI" (Introit de la messe.)

Dom Paul Benoit, O.S.B.

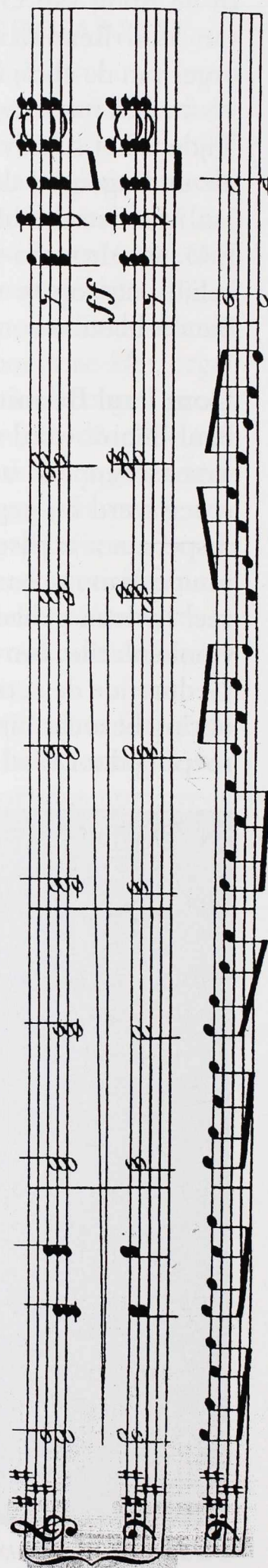
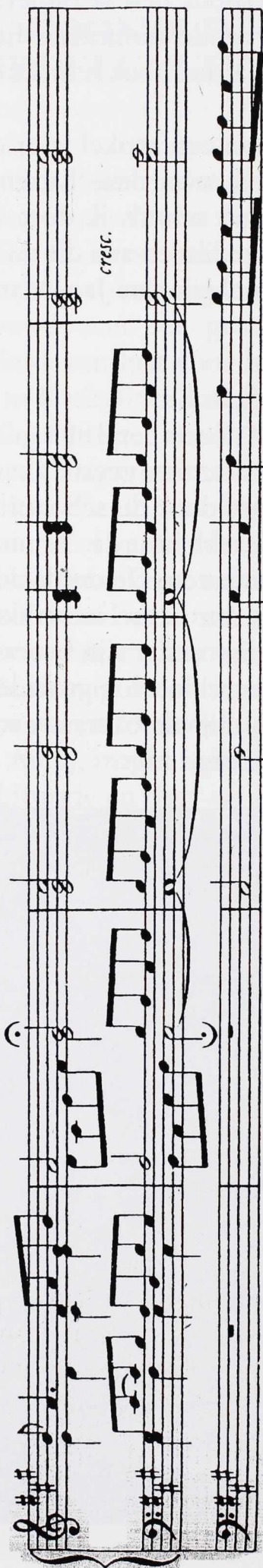
Maestoso

Grand Chœur Fonds
16', 8', 4', 2'
Mixtures a tous les claviers.
Claviers accompagnés
Pns. + R. G.P.R.
Foundation stops
16', 8', 4', 2'
and Mixtures on all manuals
Manuals coupled

Boîtes fermées
Boxes closed



Ped. 16', 8'. Tirasses
Ped. 16', 8', coupled
to manuals



In die tijd plaatste de vader-abt hem onder de hoede van Monsieur Pierson, organist van de Kathedraal St. Louis te Versailles, die elk jaar zijn vakantie doorbracht bij zijn broer, pater Pierson. Hij studeerde er vooral Bach, maar ook Vierne.

In een korte autobiografie scheef Benoît over deze periode: 'Toen ik merkbaar vooruitgang boekte begon ik van César Franck te houden. Vierne wekte meer en meer mijn bewondering en aan hem gaf ik mijn halve hart. Bij wijze van spreken dan, want een monnik geeft zijn hele hart aan God. Maar het helpt te begrijpen welke invloed Vierne had op mijn muzikale inspiratie'.

Tijdens de oorlog had Benoît een abonnement op de concerten van het orkest van het conservatorium van Nancy. De dirigent, M.J. Guy Ropartz, stelde met zorg zijn programma's samen en met name Debussy en Ravel werd veel gespeeld. Deze concerten bepaalden voor een groot deel de muzikale opvoeding van Paul Benoît.

Zo is de muzikale ontwikkeling van Benoît te herleiden tot de volgende drie pijlers:

1. kamermuziek, die hij thuis met zijn broers speelde en waar hij zijn eerste composities voor schreef,
2. kerkmuziek, met name het gregoriaans en de muziek van Franck en Vierne,
3. de symfonische concerten van het orkest van Nancy, waar hij kennismakte met Debussy en Ravel.

In 1919 trad Benoît toe tot de abdij van St Maurice en St Maur. In 1921 legde hij zijn kloostergeloften af en weer enige jaren later werd hij tot priester gewijd. Toen de pater-organist zich in 1933 ten gevolge van een ernstige ziekte terugtrok nam Benoît diens plaats in. In die tijd leerde hij Miss Evelyn Benedict kennen. Zij bracht de zomer in Clervaux door en ze genoot van het orgelspel en vooral van de improvisaties van de benedictijn. Zij was het die hem aanmoedigde te componeren: 'Il est impossible de laisser se perdre toute cette musique. Vous devriez écrire' (Het is ondenkbaar dat al deze muziek verloren zou gaan. U moet het opschrijven). In eerste instantie reageerde Benoît terughoudend: hij had geen compositie gestudeerd en hij wilde de wereld niet iets onvolmaakts nalaten. Maar ze bleef aandringen en het resultaat was een aantal composities die hij aan haar opdroeg: 'Au soir de l'Ascension' en 'Noël Basque'.

Vlak voor de tweede wereldoorlog uitbrak ontving Miss Benedict bovengenoemde manuscripten. Ze vertrok naar Amerika, met de laatste boot die Europa verliet voor het geweld losbarstte. In een telegram, die Benoît tijdens zijn verblijf in België ontving, schreef ze: 'J'espère que tout va bien pour vous. Pensées et prières vous accompagnent. 'Noël basque' et 'Ascension' publiés ici, grand succès. 16 février 1945' (Ik hoop dat alles goed met u gaat. Gedachten en gebeden begeleiden u. 'Noël basque' en 'Ascension' hier uitgegeven, groot succes. 16 februari 1945).

L'Oeuvre d'Orgue

Het uitgavenfonds van de orgelwerken van Benoît is ondergebracht bij Art Sacré, een orgaan van de abdij van Clervaux. Bestaande maar niet meer voor handen zijnde uitgaven worden gekopieerd weer aangeboden.

Uitgeverijen als Combrel uit Parijs en CPP/Belwin uit Miami hebben hun welwillende toestemming hiervoor gegeven.

De orgelwerken van Benoît zijn bijna allemaal liturgische gedacht, geschikt voor gebruik in de katholieke eredienst. Het gregoriaans is bijna overal thematisch uitgangspunt. Het merendeel van de composities (meer dan 150) bestaat uit élévations, meditatieve, op het gregoriaans gebaseerde miniaturen, vaak impressionistisch van kleur ('Fifty elevations', 'Sixty devotional pieces' en '41 élévations').

Voor de kerkelijke feesten schreef Benoît groter opgezette werken, die ook weer het gregoriaans als thema hebben zoals 'Prelude and Fugue on Victimae', 'Veni Creator Spiritus', de 'Triptique pour orgue' (pro defunctis) en een sterk gecomponeerde 'Suite liturgique pour Pâques' die in 1948 werd gepubliceerd.

Een opvallende groep vormen de composities voor harmonium, zoals bijvoorbeeld de 'Sept pièces pour Harmonium ou Orgue' en de '10 petites fugues sur des thèmes liturgiques'. Ze zijn voornamelijk geschreven tijdens het verblijf in Chanly waar Benoît niet beschikte over een orgel met (vrij) pedaal.

Deze werken bezitten niet de originaliteit van een Franck of een Vierne, maar ze zijn zeker een waardige aanvulling op het repertoire. Met name de manualiter composities liggen speeltechnisch binnen het bereik van de gemiddelde amateur.

In het jubileumjaar 1993 verzorgden Josy Klosieniak en Carlo Hommel (domorganist van de kathedraal van Luxemburg) een facsimile uitgave van de 'Versets du Magnificat'. Deze bundel - die meer dan honderd pagina's omvat - bevat 18 cycli van elk vijf versetten bij het Magnificat. Anders dan bij de 'Frans-klassieke' uitvoeringspraktijk, waarbij de zes orgelversetten in de plaats kwamen van de even coupletten, werd in Clervaux tussen elke twee regels van het gregoriaanse magnificat een verset gespeeld. Hierbij bleef dus de gehele tekst intact. Aanvankelijk bewerkte Benoît bestaande composities, of verwerkte hij bekende thema's (bijvoorbeeld uit symfonieën van Beethoven!) tot versetten of hij improviseerde ze.

De ontbrekende nummers laten zien dat hij een complete cyclus versetten voor de feestdagen voor ogen gehad heeft. Er schijnen nog schetsen en onvoltooide reeksen te bestaan, maar er is voor gekozen alleen de complete series te publiceren. De bundel laat overigens het prachtige handschrift van Benoît zien.

De stijl waarin Benoît zijn werken schreef sluit aan bij die van Franck, Vierne en soms bij de mystiek van Tournemire. Toch is er in veel gevallen geen sprake van slaafse navolging en laat Benoît een eigen geluid horen. Zijn harmonieën zijn veelal gebaseerd op kwarten en kwinten terwijl de melodiek bijna altijd teruggrijpt op het gregoriaans. Dat er onder de vele Elévations soms eenvormigheid optreedt is mijns inziens te wijten aan het praktische gebruik dat de componist voor ogen stond. Liturgische bruikbaarheid stond in al zijn werken op de eerste plaats.

De abdij van St Maurice en St Maur te Clervaux

Wie Clervaux bezoekt kan niet om de abdij heen. Boven het stadje gelegen steken de oranje pannendaken helder af tegen de bosrijke omgeving.

In 1908 werd, op aandrang van de burgemeester van Clervaux en met steun van de groothertogelijke familie, besloten tot de bouw van een nieuw klooster. Het grootste gedeelte is in 1909/10 in neo-gotische stijl gebouwd door de Nederlandse architect J.F.Klomp. De benedictijner monniken die er in de herfst van 1910 hun intrek namen kwamen uit het in de Loire-vallei gelegen Glanfeuil (Frankrijk). De antikle-rikale wetten hadden de gemeenschap gedwongen hun toevlucht te zoeken in België.

In 1933 werden enige monniken naar de abdij St Hiëronymus in Rome gezonden om daar mee te werken aan een kritische uitgave van de vulgaat.

De tweede wereldoorlog ging niet ongemerkt aan het klooster voorbij. Op 15 januari 1941 werd de gemeenschap verdreven door de Duitse bezetter die het complex annexeerde. Men vond zijn toevlucht in het Belgische Chanly (Wellin). Na de oorlog keerde men terug naar het zwaar geschonden klooster dat in slechts enkele jaren werd herbouwd.

De trouw aan het gregoriaans blijkt uit de verschillende langspeelplaten die zijn opgenomen en uit de dagelijkse diensten die in het gregoriaans worden gezongen.

Het Mutin/Cavaillé-Coll orgel

Het naamplaatje boven de speeltafel van het orgel in de abdij vermeldt onder andere de naam Cavaillé-Coll. Het betreft hier echter geen instrument van de fameuze orgelbouwer Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). In 1898 nam zijn leerling Charles Mutin (1861-1931) zijn werk over. Het orgel van de abdij van Clervaux is waarschijnlijk het werk van deze meester (1912, volgens andere bronnen 1920) en werd oorspronkelijk gebouwd voor het kleine Trocadero in Parijs. Al is het instrument geen echte Cavaillé-Coll, het is toch gebouwd in de traditie van deze gevierde orgelbouwer.

Bewaard voor vernietiging door de nazi's werd het orgel in 1951 weer op z'n galerij geplaatst. Tijdens de herplaatsing werd het neo-gotische front vervangen door een pijpopstelling naar de smaak van die tijd.

DISPOSITIE:

<i>1er clavier (Grand-Orgue):</i>		<i>2me clavier (Positif):</i>		<i>3me clavier (Récit):</i>	
Bourdon	16'	Salicional	8'	Flûte	8'
Montre	8'	Cor de nuit	8'	Gambe	8'
Flûte harmonique	8'	Cromorne	8'	Voix céleste	8'
Bourdon	8'	Flûte douce	4'	Flûte octaviante	4'
Prestant	4'	Nazard	2 2/3'	Plein-jeu	4' rangs
		Flautino	2'	Trompette	8'
				Hautbois	8'

Accouplements, Tirasses, Combinaisons Grand-Orgue et Récit.		<i>Pédale:</i>	
Traction mécanique, sommier à coulisses, Machine Barker pour le		Soubasse	16'
Grand-Orgue et pour les accouplements des claviers,		Basse	8'
Récit et positif expressifs.			

Josy Klosen

Zoals al eerder vermeld heeft Klosen zich ontfermd over de nalatenschap van zijn leermeester. Na diens dood kreeg hij toegang tot de 'célèbre valise', de vermaarde koffer met notitieboekjes en al dan niet voltooide manuscripten en hield hij zich bezig met het opnieuw noteren, het catalogiseren en het kopiëren van de composities, tot de kleinste onvoltooide probeersels aan toe. Een aantal werken heeft hij ondertussen klaargemaakt voor uitgave. Klosen was tevens de grote initiatiefnemer van de herdenking in 1993.

Huidige Luxemburgse orgelcultuur

Er is in de Lage Landen weinig bekend over wat zich op orgelgebied in Luxemburg afspeelt. Ondanks een teruglopende belangstelling voor de koningin onder de instrumenten (die ook in Nederland te bespeuren valt) worden er regelmatig nieuwe instrumenten opgeleverd. In de kathedraal van de hoofdstad werd nog niet zo lang geleden een drieklaviers concertorgel geplaatst, terwijl de kerk al over een groot romantisch orgel beschikt. In Wiltz is eveneens een omvangrijk instrument gerealiseerd. Zowel Vianden als de Eglise St Michael in de hoofdstad beschikken over een barokorgel.

Wie in Luxemburg orgel speelt heeft vaak op de een of andere manier een lijntje lopen naar Benoît. In die zin zou je kunnen zeggen dat hij de grondlegger van de huidige orgelcultuur is, zoals er bij ons onder andere een lijn via Jan Zwart en Cor Kee loopt. Domorganist Carlo Hommel is een gerenommeerd organist. Het volwassen spel van diens leerling Paul Breisch - van wie ik eens een concert bijwoonde - doet niet vermoeden dat hij pas 25 is.

Zo blijkt er in het Groothertogdom nog wel iets te beleven op orgelgebied, wellicht meer dan de argeloze vakantieganger vermoedt. ■

met dank aan Jan Mannee

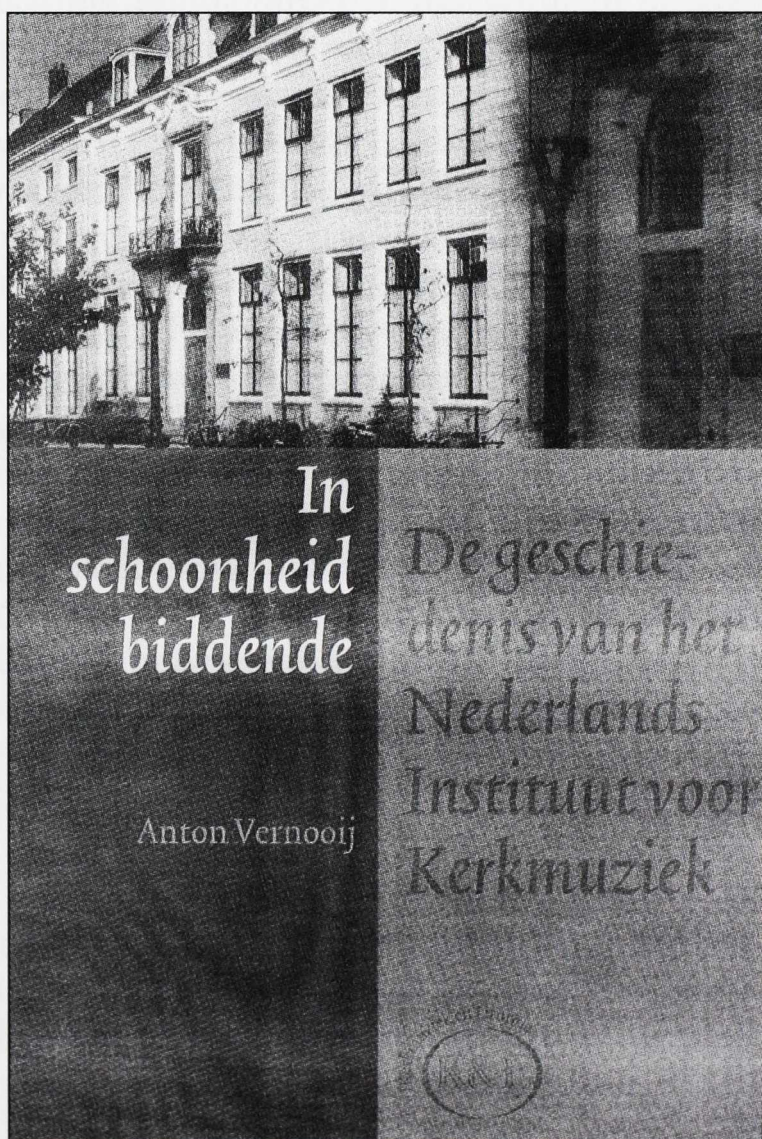
BOEKRECENSIE

VANUIT een grote speurzin met oog voor het detail, gepaard gaande met een enorme deskundigheid op het terrein van de kerkmuziek en haar geschiedenis heeft prof. dr. Anton Vernooij de geschiedenis beschreven van het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek te Utrecht.

De titel 'In schoonheid biddende' is ontleend aan de tekst die de oprichter van de Rooms Katholieke Kerkmuziekschool St. Caecilia (zoals het instituut bij zijn oprichting heette), pater dr. Caecilianus Huigens ofm, had laten aanbrengen boven de deur van de kapel. Met deze twee gegevens: de tekst boven de kapeldeur en de naam van de oprichter van de Kerkmuziek-school, is eigenlijk de sfeer getekend die als het ware door het hele boek - uiteraard in steeds wisselende gedaanten - heenloopt. Het is de sfeer van de diepere laag van de kerkmuziek respectievelijk liturgische muziek die steeds aan de orde is blijven komen bij de opleiding en die van de degelijkheid van pater Huigens die hij vanaf het begin aan het instituut heeft willen meegeven.

Schoolleven en onderwijs

De geschiedenis van de Kerkmuziekschool wordt beschreven in perioden die samenvallen met de termijnen waarin de achtereenvolgende directeuren leiding hebben gegeven aan het instituut. Steeds wordt ingegaan op zowel het schoolleven van de studenten (het internaat werd op 1 augustus 1969 opgeheven), als op de inhoud van het onderwijs dat door verschillende docenten werd verzorgd. Het knappe van de wijze waarop Anton Vernooij deze perioden heeft beschreven is dat hij de diverse ontwikkelingen binnen het instituut plaatst tegen de achtergrond van wat zowel in de samenleving als op kerkelijk en kerkmuzikaal terrein in de betreffende perioden speelt. En dat geldt niet alleen de tijd van na 1969, vanaf welk moment Vernooij als docent ook woonde aan de Plompetorengracht.



Naast de beschrijving van het schoolleven en het onderwijs wordt ook veel aandacht besteed aan de relatie die er steeds in meer of mindere mate is geweest met het departement voor het onderwijs, dit in het kader van het verkrijgen van de rijks-erkenning. En voor wat betreft de latere tijd wordt beschreven welke relaties er bestonden met het koor van de kathedraal en met de in 1958 opgerichte Kathedrale Koorschool.

Kerkmuzikale ontwikkelingen

Uiteraard wordt veel aandacht besteed aan de oprichting van de Rooms Katholieke Kerkmuziekschool Sint Caecilia. Voorafgaande aan de beschrijving daarvan wijdt de auteur een hoofdstuk - het eerste - aan de herleving van de kerkmuziek in West-Europa vanaf ongeveer 1850 en plaatst deze in de bredere context van de katholieke herleving in meer algemene zin. Op een heldere wijze wordt de herleving in Frankrijk en Duitsland geschetst; dit aan de hand van de invloed van Dom Guéranger en 'zijn' abdij van Solesmes op de liturgische vernieuwing in het algemeen en in het bijzonder op die van de kerkmuziek; voor Duitsland is beknopt en helder de betekenis en invloed van het Caecilianisme beschreven. Daarnaast wordt dan de kerkmuzikale herleving in Nederland geschetst, waarbij de Utrechtse Provinciale Synode (1865) een centrale rol heeft gespeeld.

Ook de stichting van de Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging wordt in dit kader beschreven en haar plaats binnen de geschetste ontwikkelingen, waarbij voor- en tegenstanders van het Caecilianisme elkaar nogal eens tegenkwamen!

In 1924 is het dan zover. De Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging ontvangt op 29 augustus een schrijven van het Nederlandse episcopaat: *'Hiermede bevestigen Wij gaarne schriftelijk Onze goedkeuring van het voornemen der St.-Gregoriusvereniging tot oprichting van een Kerkmuziekschool voor de 5 bisdommen der Nederlandsche kerkprovincie'*. Nadat aanvankelijk door pater Hui-gens aan Woerden (het klooster der Franciscanen) werd gedacht als vestigingsplaats van de school, vond op 19 november 1925 de officiële opening plaats van de 'school van Huigens' in het pand Plompetorengracht 3 te Utrecht.



Caecilianus Huigens, portret door Th. van Delft, in 1948 aan de scheidende directeur aangeboden door de studenten.

Gregoriaans in de opleiding

Voor de lezers van dit tijdschrift is ongetwijfeld het meest interessant op welke wijze het gregoriaans steeds een plaats heeft gehad in het geheel van de opleiding. Het gaat dan niet zozeer over de opvattingen over het gregoriaans - dat valt buiten het bestek van deze geschiedenis - maar over het gregoriaans als vak naast andere kerkmuzikale vakken.

De Utrechtse Provinciale Synode beschouwt het gregoriaans als de eigenlijke zang der kerk. Voorts - aldus de synode - behoort de harmonische of gefigureerde zang gecomponeerd te zijn volgens de regels der christelijke kunst, en dus gekenmerkt te worden door ernst, waardigheid, zuiverheid en majesteit. En in de eerste statuten van de Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging staat in artikel 3 te lezen dat de vereniging als doel heeft: *'te waken over de beoefening van den waren kerkzang volgens den wensch en de voorschriften van Z.H. de Paus'*. Daarmee wordt dan bedoeld het gregoriaans; dat geldt ook voor die voorschriften en ook op de strijd voor het herstel van de gregoriaanse melodie. Hierbij werd de neo-Medicea-editie opgeworpen als de enige echte, omdat ze stoelde op de (eerste) door de paus gewilde editio typica uit 1614-1615.

Het is mede vanuit deze achtergrond dat het vak 'gregoriaans' nader is ingevuld in de cursus van de Kerkmuziekschool. In het leerplan bij de start van de school staat het Gregoriaansch als één van de zestien vakken genoteerd, onderverdeeld in theorie en voordracht. In een dergelijk plan van 1938 staat vermeld voor het gregoriaans: 1^e jaar 2uur, 2^e jaar 1 uur en 3^e jaar 2 uur. Voor Gregoriaans-praktijk: 2 uur en drie kwartier gedurende 3 jaar repetitie. Pater Huigens zelf was de docent voor het gregoriaans, de kerkelijke vakken - waaronder liturgie en kerklatin - en orgelbouw. 'Huigens' opvattingen', zo lezen we op blz. 150 en 151 van *'In Schoonheid biddende'* - *'leidden tot een gregoriaanse uitvoeringspraktijk die in kerkmuzikale kringen de 'Utrechtse School' werd genoemd, en die niet overal op even grote sympathie kon rekenen: De Utrechtse School zingt niet mannelijk genoeg (...) een zangmethode die onmannelijk is en een kwijnende en melancholieke stemming demonstreert.'*

In de periode van J. Vollaerts als directeur (1948-1953) *'was er veel te doen over het ritme van het gregoriaans. De kwestie van het ritme zou gedurende de hele twintigste eeuw de gemoederen bezighouden. Na het acceptatieproces van de Vaticana had men zich het hoofd gebroken over de ritmische uitgaven van Solesmes. In de jaren dertig was de kwestie van het mensuralisme gevolgd. Deze problematiek speelde in de jaren vijftig nog steeds. (...).*

De kwestie zou ook in de Kerkmuziekschool een rol spelen, vooral door toedoen van directeur J. Vollaerts, die het mensuralisme fervent aanhing en militant beled'.¹

Laureaat gregoriaans

Vanuit voornamelijk het oogpunt van de geschiedenis van de opleiding kerkmusicus is een uiterst interessante paragraaf gewijd aan het 'Laureaat gregoriaans'. De aanleiding tot het inrichten van deze studie was gelegen in een rapport van de commissie Daniskas. commissie was in 1958 door de staatssecretaris van onderwijs ingesteld met de opdracht voorstellen te doen inzake een herziening van de diplomering en de eindexameneisen aan conservatoria.

Als adviseur op het gebied van de kerkmuziek was dr. A.M.J. Kat benoemd, later opgevolgd door achtereenvolgens J. Smits van Waesberghe en H. Voncken. Volgens dit rapport van de commissie-Daniskas moest de rijkserkende R.K. Kerkmuziekschool de opleidingen verzorgen voor de praktijk- en einddiploma's directeur en/of organist en voor het laureaat in de vakken compositie, gregoriaans en kerkmuziekgeschiedenis. De laureaatstudie kon gedaan worden als vervolg op een behaald praktijkdiploma, en duurde evenals de studie voor het einddiploma twee jaar.

De opleidingen laureaat compositie en kerkmuziekgeschiedenis zijn nooit van de grond gekomen en het laureaat gregoriaans heeft slechts één jaar bestaan, en dan ook nog niet zonder problemen.

De 'laureaat-opleiding gregoriaans' bevatte de hoofdvakken: theorie van het gregoriaans, paleografie, geschiedenis van het gregoriaans, geschiedenis der liturgie en Kerklatin. Bijvakken waren: bibliografie, geschiedenis der kerkelijke kunst en geschiedenis der kerkmuziek.

Eindexamen diende te worden afgelegd in de onderdelen liturgie en wetgeving, theorie van het gregoriaans, zang en stemvorming, praktijk van het gregoriaans en onderwijsleer. Ondanks verschil van mening over de hoogte van de te stellen leerdoelen ging de opleiding op 21 september 1960 met een klas van acht leerlingen van start. 'Directeur' en hoofddocent was Nico de Goede. Gaandeweg bleven er problemen met het niveau van de opleiding mede in relatie tot de kosten. In het studiejaar 1962-1963 werd de opleiding opgeschort. De examens werden gehouden op 10 mei 1963. Er werden slechts twee laureaten uitgereikt!

Men liet het er niet bij zitten. Het laureaat gregoriaans kreeg een nieuwe invulling en werd omgedoopt in de 'akte onderwijsbevoegdheid gregoriaans B'. De hele geschiedenis in dezen eindigt eigenlijk tijdens een overleg (5 november 1966) met onder anderen rijksinspecteur Daniskas. Daar werd gesteld dat *'de Gregoriusvereniging geen speciale akte voor Gregoriaans wil, maar het Gregoriaans graag ingepast ziet in een onderwijsakte op A-niveau (...). Hoe dan ook, gezien de ontwikkelingen in de liturgie is Gregoriaans niet meer zo belangrijk (sic! TP). De vraag, of voor dit vak een aparte akte moet worden ingesteld, kan met neen worden beantwoord. (...) De opleiding voor het laureaat zou eigenlijk een universitaire moeten zijn'*. In het jaar 1971 ten slotte lezen we in een verslag van de studiekekring van de Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging: *'Verder deelt drs. Sicking mee dat de rijksinspecteur geen bezwaren heeft tegen een aantekening Gregoriaans of Kantorijpraktijk bij het diploma kerkmuziek'*.²

Van Nederlands Instituut voor Katholieke Kerkmuziek naar Nederlands Instituut voor Kerkmuziek

Reeds in de periode Mirck (1963-1969) beginnen er allerlei onderhandelingen over samenwerking met onder meer het Utrechts Conservatorium en de Protestantse Kerkmuziekschool, in 1944 gestart als een cursus kerkmuziek en vanaf 1950 verbonden aan het Utrechts Conservatorium.

Ook al vanwege de benodigde rijkssubsidie werd samenwerking steeds meer noodzakelijk. De eerste onderhandelingen om te komen tot een interkerkelijke opleiding dateren eigenlijk al uit 1961. Pas in 1978 vindt de oprichtingsvergadering van het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek plaats. De plechtige presentatie van het instituut is op 24 juni 1980.

De ontwikkelingen zijn daarmee niet tot een einde gekomen. Dat 'einde' in de positieve betekenis van het woord kwam in de vorm van een opgaan in de Hogeschool voor de Kunsten te Utrecht; dit via een besturenfusie van het Nederlandse Instituut voor Kerkmuziek en de Hogeschool voor de Kunsten te Utrecht op 1 april 1986. De scholenfusie werd definitief een feit op 1 januari 1987, waarmee een einde kwam aan de zelfstandigheid van wat eens begonnen was als Rooms Katholieke Kerkmuziekschool Sint Caecilia. Met deze fusie kwam er echter geen einde aan de opleiding kerkmusicus, die nog steeds behartigd wordt, maar dan nu als de afdeling kerkmuziek van de faculteit muziek van de Hogeschool voor de Kunsten te Utrecht; maar die geschiedenis valt buiten het bestek van dit boek, zoals ook de oprichting van de ISOK, de Interkerkelijke Stichting Opleiding Kerkmuziek, welke stichting de opleiding kerkmusicus in den lande coördineert.

Ten slotte

Je kunt je afvragen - en dat doet de auteur zelf ook - of de geschiedenis van het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek niet te recent is om er een studie over te schrijven. Sommige situaties en gebeurtenissen vragen om enige afstand om er op een goede manier op terug te blikken en ze te beschrijven. Zeker voor personen kan dat soms ook gevoelig uitpakken.

Anton Vernooij is zich daar - zoals gezegd - ook zelf van bewust geweest. Voor zover ik - als betrokkene bij het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek vanaf begin 1987 - dat echter kan beoordelen, is bij mij nergens het gevoel naar boven gekomen dat die nabijheid in tijd schade heeft gedaan aan of van invloed is geweest op deze geschiedschrijving van het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek. ■

Anton Vernooij, *In schoonheid biddende; De geschiedenis van het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek*

Een uitgave in de reeks 'Kerkmuziek & Liturgie', onder auspiciën van het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek Hogeschool voor de Kunsten Utrecht/Gooien Sticht, Kampen, 2002 - 418 blz. - ISBN 90 304 1028 0

Prijs € 27,50

NOTEN:

¹ In *Schoonheid Biddende*, blz. 176.

² Beide citaten, In *Schoonheid Biddende*, blz. 238.

AMBROSIAANS VOOR BEGINNERS EEN NIEUW HULPMIDDEL BIJ DE STUDIE VAN HET AMBROSIAANS

Arnoud Heerings

IN Europa viert de Katholieke Kerk haar liturgie volgens de Romeinse ritus. Er is echter een belangrijke uitzondering: het aartsbisdom Milaan. Dit bisdom kent al sinds de eerste eeuwen van het Christendom een eigen liturgische traditie, de zogenaamde ambrosiaanse ritus. Vele prelaten en monarchen hebben geprobeerd deze liturgische traditie te vervangen door de Romeinse ritus, maar steeds zonder succes. Tot op heden wordt in het aartsbisdom Milaan de eigen liturgische traditie gevolgd. Maar hoe levend is deze traditie?

De ambrosiaanse ritus is verplicht in Milaan; hij is daar net zo gewoon als de Romeinse ritus in Nederland. Wie dan ook in de dom van Milaan naar de mis gaat, ziet een ander missaal op het altaar liggen en zingt bijvoorbeeld het credo op een andere plaats dan elders. Vanzelfsprekend zal niet iedere Milanese kerk de liturgie precies volgens de boekjes vieren, maar het aartsbisdom als geheel volgt een ambrosiaans liturgisch stramien.

In geheel Europa heeft het Latijn plaats gemaakt voor de volkstaal. Zo ook in Milaan. Net zoals in Nederland kent Milaan in dit opzicht een verscheidenheid aan gebruiken. Enkele kerken kennen nog een vrij volledige Latijnse traditie, andere zijn tweetalig en in de grote meerderheid van de Milanese godshuizen wordt de liturgie vrijwel uitsluitend in het Italiaans gevierd. Het aantal kerken waarin nog regelmatig de eigen ambrosiaanse gezangen klinken zal ook klein zijn. In de liturgie van bijvoorbeeld Sacramentsdag, zoals deze in 2002 in de Dom van Milaan gevierd werd, waren alleen enkele kleinere officiegezangen opgenomen. De prachtige misgezangen waren ingeruild voor Italiaanse liederen.

Vianini

Toch zijn er overal mensen die tegen de stroom inzwemmen. In Milaan is Giovanni Vianini al ruim 50 jaar actief als zanger, organist en dirigent. Hij richtte in 1981 de Scola Gregoriana Mediolanensis op en voerde met dit koor een imposante hoeveelheid liturgieën (mis en officie) en concerten uit. Op 30 november 2000 ontving hij uit handen van aartsbisschop Martini een onderscheiding voor zijn grote verdiensten als kerkmusicus.

Speciaal voor degenen die met het ambrosiaans willen kennismaken, vervaardigde Vianini een boekje (A4) met 41 gezangen uit de ambrosiaanse liturgie. Op de linkerpagina van het boek staan de gezangen in kwadraatnotatie afgedrukt, op de rechterpagina in 'normaal' noten-schrift. De begeleidende teksten zijn in het Italiaans en dit is vanzelfsprekend niet bevorderlijk voor de Nederlandse praktijk. Toch hoeft dit geen bezwaar te zijn. Met een woordenboek en een bevriende relatie die wel een paar woorden Italiaans spreekt, kom je een heel eind...

Wel bevorderlijk voor de Nederlandse praktijk is de bijgevoegde cd-rom met zowel de uitgeschreven muziek als een afspeelbare MIDI-file van de desbetreffende muziek.

Het klinkende resultaat van deze file is natuurlijk niet om aan te horen (geen tekst, geen natuurlijk ritme) maar de beginnende ambrosianist kan zo wel de toonhoogtes meelezen, hetgeen een grote hulp is bij het instuderen van de gezangen.

TENEBRAE FACTAE SUNT – *Responsorio ambrosiano* – *Venerdi Santo*
Intonazione consigliata: dalla nota **Do**

Te-ne-brae fa-ctae--- sunt- su-per u-ni-ver-sam-ter---ram- dum--- cru-ci-fi-xe---
--- runt Je-sum--- Ju---dae-- i-. Et cir-ca ho-ram no--- nam- ex-cla-ma--- vit- Je-sus-
vo --- ce- ma-gna- De----- us-, De --- us ----- quid- me- de-re----- li- qui-sti?-
Tunc u-nus-- ex-- mi-- li--- ti- bus- lan-ce-a -- la-tus e-jus- per--fo-ra----- vit.-
Et in-cli-na-to- ca---pi-te,-- e--- mi---sit--- spi-ri--tum.-- V. Ec ----- ce-
ter-rac-mo---tus- fa--- ctus est- ma-gnus.- Nam ve-lum- tem-pli--- scis-sum- est,-
et om-nis----- ter-ra- tre-mu----- it.- Et in-cli-na-to- ca----- pi- te,-- e---mi---
- sit--- spi-ri-- tum.-

Calarono le tenebre su tutta la terra, quando i Giudei crocifissero Gesù. E verso l'ora nona Gesù gridò a gran voce: Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? Allora uno dei soldati perforò con la lancia il suo fianco. E, chinato il capo, spirò. Ci fu un forte terremoto, il velo del tempio si squarciò e tremò tutta la terra.

Trascrizione di Giovanni Vianini - Milano - SCHOLA GREGORIANA MEDIOLANENSIS a. 2002

29

Afbeelding 1. pag. 29 het responsorium *Tenebrae factae sunt* in kwadraatnotatie

Vianini selecteerde zowel gezangen uit de ambrosiaanse mis als uit het officie (vespers). Het kortste gezang is de zeer eenvoudige psalmellus *Tu es via*, het langste is het responsorium *Tenebrae factae sunt* van Goede Vrijdag.

Voor de transcriptie van de gezangen wendde Vianini zich tot een zestal ambrosiaanse bronnen, waarvan het door de monniken van Solesmes gepubliceerde Antifonale, ms. 34.209 uit de *British Library* het bekendste is. Het boekje bevat overigens afbeeldingen uit bijna alle gebruikte bronnen.

Aangezien vrijwel alle getranscribeerde gezangen ook in de boeken van Suñol¹ te vinden zijn, is het aardig om Vianini's transcripties te vergelijken met die van Suñol. We wenden ons daarom allereerst tot de beroemde *antiphona in choro* uit de vespers van Driekoningen *Omnes Patriarchae*. Een snelle blik op beide versies leert ons dat Vianini's notentekst nergens afwijkt van Suñol. Dit is vreemd. Het ambrosiaans is in vele melodische varianten overgeleverd en Suñols transcripties zijn ongeveer 65 jaar oud. Het is onwaarschijnlijk dat 65 jaar onderzoek van de ambrosiaanse bronnen wederom tot exact dezelfde resultaten als Suñol heeft geleid.²

Er zijn wel enkele verschillen: Vianini noemt het gezang *responsorium* terwijl Suñol het - in overeenstemming met de bronnen - *antiphona in choro* noemt. Ook de muzikale vorm verschilt. Vianini houdt een eenvoudige A B A -structuur aan, Suñol probeert aan te sluiten bij de aanwijzingen van Beroldus, de 12de-eeuwse ordinarius van de Dom van Milaan. Bij hem is de muzikale vorm complexer: A A B A B A en een afsluitend Kyrie. Voor een eerste kennismaking met het ambrosiaans is het waarschijnlijk van weinig belang maar aangezien Vianini suggereert een ervaren paleograaf te zijn, is het vreemd dat hij zo evident van Beroldus afwijkt.

Vanzelfsprekend nam Vianini ook het Post Evangelium *Coenae tuae* in zijn bundel op. Dit Post Evangelium is beroemd omdat de tekst van dit gezang een parallel heeft in de byzantijnse liturgie van de H. Johannes Chrysostomos. In de ambrosiaanse liturgie komt het gezang alleen voor in de liturgie van Witte Donderdag, terwijl in de byzantijnse liturgie het gezang dagelijks wordt gezongen. Bij zijn transcriptie is Vianini wederom zeer trouw aan de versie van Suñol. Zelfs de omstreden quilisma's neemt hij over. Het lijkt spijkers op laag water zoeken, maar waarom zou Vianini volharden in een achterhaalde paleografische praktijk? Dit doet afbreuk aan de waarde van Vianini's transcripties.

Ook al is hier en daar een kritische opmerking te plaatsen, de uitgave van Vianini blijft van groot belang. Ze is een goede inleiding in de praktische beoefening van het ambrosiaans. Hierdoor worden hopelijk een groot aantal beginnende zangers uitgenodigd om zich te bekwamen in deze indrukwekkende muzikale traditie.

Canto Ambrosiano, Richezza Spirituale ed Artistica. Transcrizioni al computer di Giovanni Vianini. Milaan, 2002. Te bestellen: www.cantogregoriano.it

Vianini rekent € 40,= voor deze privé-uitgave. ■

NOTEN

1. Gregorio M. S. Suñol (1879-1946) was een benedictijner monnik die in 1931 van kardinaal Schuster de opdracht kreeg om de ambrosiaanse zang naar de handschriften te restaureren. Zijn voornaamste praktische uitgaven zijn *Antiphonale Missarum* (1935) en het *Liber Vespertalis* (1939).
2. Als we de melodische versie van het *Transitorium Te laudamus* (uit het ambrosiaanse antifonale, Biblioteca Trivulziana, codez 617) op de titelpagina van Vianini vergelijken met zijn transcriptie, blijkt dat Vianini gewoon Suñol volgt en niet de afgebeelde bron. De ambrosiaanse bronnen spelen in mindere rol bij de transcripties dan Vianini suggereert.

- Zaterdag 10 mei landelijke zangersdag van de ACG. Plaats: abdij Koningshoeven te Berkel-Enschot. Inlichtingen: secretariaat mevr. Lambriex, tel. 013-533 10 94 e-mail: amici-cantus-gregoriani@wxs.nl
- Een proefschrift uitgegeven
Ulrike Hascher-Burger, Gesungene Innigkeit. Studien zu einer Musikhandschrift der Devotio Moderna (Utrecht, Universiteitsbibliotheek ms. 16 H 34). Mit einer Edition der Gesänge. (studies in the history of christian thought 106). Leiden, Brill, 2002 Euro 119,- ISBN 9 0041 20343.
- Internationale Sommerkurs Gregorianik 2003-02-02 Folkwang Hochschule: zondag 3 t/m 10 aug. 2003. Informatie: Inga Behrendt, Inga.Behrendt@web.de
- De Schola Cantorum Amsterdam zingt elke zondag Vespers om 17.00 uur in de Nicolaaskerk (t.o. CS) te Amsterdam.
Voorts woensdag 16 april 20.15 u. Donkere Metten van Witte Donderdag
zondag 20 april 17.00 u. Paasvespers
woensdag 28 mei 20.15 u. Meditatie over psalm 118/9
donderdag 29 mei 17.00 u. Vespers van Hemelvaart.
- Tilburgs Gregoriaans Koor, eucharistievieringen:
zaterdag 8 maart 18.00 u. St. Jozefkerk, Heuvel
zondag 23 maart 10.30 u. Mariakerk, Schans
zaterdag 12 april 18.00 u. St.-Jozefkerk, Heuvel.
De Tilburgse Schola meldt nog vele andere activiteiten in de komende maanden: informatie: tgk-tilburg@planet.nl
- Het mannenkoor van de Amici zingt Vespers op zaterdag 8 maart 2003 om 18.00 uur en aansluitend om 18.30 uur de gezongen Hoogmis in Kerk van de parochie H. Petrus, Nieuwstraat te Oirschot.
Informatie bij:
Ben Lamers, Leuvenlaan 9 - 5628 WE Eindhoven tel. 040 2411604
Gerrit Hulsink, Hoge pad 41 - 7462 TA Rijssen tel. 0548 521950
Toon Willemse, Baronielaan 66 - 5052 BV Goirle tel 013 5346359.
De eerstvolgende repetitie voor de vieringen in Oirschot is zaterdagochtend 22 februari 9.30 u in de zaal van parochie St. Martinus in de Oliestraat te Zaltbommel. Gevorderde zangers zijn welkom om een repetitie eens te volgen.
- Gregoriana is een nieuw ensemble bestaande uit drie mannen. Hun activiteiten zijn te vinden op hun website: <http://stars.musiversum.net/gregoriana/>

LITURGISCHE KALENDER

maart, april, mei 2003 - B-jaar

zondag	2 maart	8ste zondag door het jaar
woensdag	5 maart	Aswoensdag
zondag	9 maart	1ste zondag van de veertigdagentijd
zondag	16 maart	2de zondag van de veertigdagentijd
woensdag	19 maart	H. Jozef
zondag	23 maart	3de zondag van de veertigdagentijd
dinsdag	25 maart	Maria Boodschap
zondag	30 maart	4de zondag van de veertigdagentijd
zondag	6 april	5de zondag van de veertigdagentijd
zondag	13 april	Palm- of Passiezondag
donderdag	17 april	Witte Donderdag
vrijdag	18 april	Goede Vrijdag
zaterdag	19 april	Paaszaterdag/Stille Zaterdag
zondag	20 april	Hoogfeest van Pasen
zondag	27 april	Beloken Pasen/2de zondag van Pasen
zondag	4 mei	3de zondag van Pasen
zondag	11 mei	4de zondag van Pasen
zondag	18 mei	5de zondag van Pasen
zondag	25 mei	6de zondag van Pasen
donderdag	29 mei	Hemelvaart van de Heer
zondag	1 juni	7de zondag van Pasen
zondag	8 juni	Hoogfeest van Pinksteren

INHOUD

Van de redactie	1
In annuntiatione	2
<i>Marie Louise Egbers</i>	
Mispsalmodie in de handschriften.....	10
<i>Jacqueline Elemans</i>	
Koorpraktijk	16
<i>Arnoud Heerings</i>	
Dom Paul Benoît o.s.b.	20
<i>Anton van Kalmthout</i>	
In schoonheid biddende (boekrecensie)	27
<i>A.P.G.M. Peters ofm</i>	
Ambrosiaans voor beginners (boekrecensie)	32
<i>Arnoud Heerings</i>	
Mededelingen	35