

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS



2004-3

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 29, nummer 3, september 2004

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 oktober** 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: Henriëtte Ronnerstraat 82 5038 KJ Tilburg tel. (013) 533 10 94
e-mail administratie: amici-cantus-gregoriani@wxs.nl
Abonnementen: Individueel abonnement per kalenderjaar € 23,=
België € 24,50, overige landen € 26,=
Koorabonnement (3 exemplaren voor de prijs van 2) € 43,=
Losse nummers - ook van oude jaargangen - € 6,=; België € 6,80
Studentenabonnement € 12,=

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
P. Horbach, <i>secretaris</i>	Boshovensestraat 82	5561 AR Riethoven
R.A.M. Karsten, <i>penningmeester</i>	Raadhuisstraat 4	6061 EA Posterholt
J. Kwast	Rijssenburgselaan 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

EUWENLANG is gregoriaans de kerkmuziek bij uitstek geweest, een positie die pas in de praktijk vanaf de jaren '60 verloren ging. Door die positie leverde elke generatie zijn eigen bijdrage aan het enorme repertoire aan melodieën. Allerlei vormen van verering en beleving leverden steeds weer nieuw repertoire op, of aanpassingen van ouder repertoire. Ook de uitvoeringswijze bleef verre van onveranderd: wie de beschrijvingen leest van 18^{de}-eeuwse vespers slaat de schrik om het hart. De vroeg-20^{ste}-eeuwse uitvoeringspraktijk klinkt nu nog voor velen vertrouwd, maar lijkt toch op zijn retour. Gelukkig is deze zangwijze op vele geluidsdragers vastgelegd, zodat toekomstige generaties veel minder moeite zullen hebben zich een voorstelling te maken van verloren gegane praktijken.

Het aardige van onze tijd is dat zich duidelijk twee praktijken ontwikkelen: één die het oude gregoriaans wil herstellen en uitvoeren zoals het was, een ander die voor hedendaags liturgisch gebruik in de oude bronnen op zoek gaat naar betekenisvolle gezangen. Beide stromingen zijn van grote waarde, want ze laten zien dat gregoriaans niet alleen maar een schat aan gezangen is, maar tevens een bron van verwondering, onderzoek, vreugde en inspiratie. ■

DE aanleiding tot het schrijven van dit artikel is de komst van het zogenaamde Patriarchaal Kruis vanuit Rome naar Maastricht. Zes eeuwen lang werd deze kruisrelik bewaard en vereerd in de O.L.Vrouwebasiliek te Maastricht.

Na de Franse revolutie is dit kruis door een kanunnik, die het van de ondergang gered heeft, geschonken aan het Vaticaan.

Tijdens de Heiligdomsvaart die om de zeven jaar gevierd wordt, is de relik voor tien dagen in bruikleen gegeven op voorwaarde dat ze niet slechts behandeld wordt als een museumstuk maar ter verering aan de gelovigen die op pelgrimstocht komen wordt getoond. Ooit is immers dit kruis door pelgrims vanuit Jeruzalem, via Byzantium naar Rome gebracht. In een van de koorboeken van de O.L. Vrouwebasiliek, die de Franse revolutie hebben overleefd is zelfs een officie opgenomen van de *Allatio*, de tijdelijke overbrenging van de relik, te onderscheiden van de zogenaamde *Translatio*, de definitieve verhuizing vanuit de plek van herkomst naar een nieuwe bestemming. Aanleiding dus om mij te verdiepen in de literatuur van de gezangen van de kruisverering die we in de manuscripten aantreffen op Goede Vrijdag en die behoren tot de muzikale stoffering van de twee oudste feesten t.w. de *Inventio Crucis*, oorspronkelijk op 3 mei in de liturgische kalender en het feest van de *Exaltatio Crucis*, Kruisverheffing, op 14 september.

Wat betreft de liturgische betekenis van het feest der Kruisverheffing is een studie verschenen van de hand van de Nederlandse liturgist Louis van Tongeren.¹ Onder paus Sergius (687-701) wordt dit feest vermeld in het Westen, maar de oorsprong ervan gaat terug tot in de 4^e-eeuw in Jeruzalem. De verering van het H.-Kruis is dus zeer oud en heeft zich vanuit Rome verspreid in het Westen. De verdere uitbouw van de verering van het H.-Kruis vindt plaats in de Frankische kerk. De verering is vooral gevoed door de legendes die ontstaan naar aanleiding van het vinden van het Kruis door de moeder van keizer Constantijn. Het feest van de Kruisvinding is ouder dan dat van de Kruisverheffing. Dat kunnen we onder meer afleiden uit de plaatsing van de gezangen bij de viering van het feest der Kruisvinding.

Onze aandacht richt zich nu op de bekende hymne *Pange Lingua lauream certaminis* die voorkomt op Goede Vrijdag. We zijn over de herkomst en de functie van deze hymne nauwkeurig ingelicht. Hiertoe verwijzen we naar de beknopte samenvatting van de gegevens in het commentaar in het *Compendium van het Liedboek van de kerken*², waar onder meer te lezen staat:

naar aanleiding van de komst van een relikwie, namelijk een splinter van het kruis, in Poitiers in de tweede helft van de zesde eeuw heeft de dichter Venantius Fortunatus twee beroemde kruisliederen gemaakt (...) Hij heeft daarin afstand genomen van de toevallige aanleiding, niet om de verering van een relikwie gaat het hem maar om de aanbidding van het kruis zelf.²

de tienstrofige hymne in het kort³

Naar vorm en inhoud is dit een gedicht van groots allure. Het kruis wordt als zegeteken bezongen waardoor de verlossing mogelijk is geworden. Men kan het gedicht zoals het thans in de liturgie is opgenomen verdelen in twee helften.

De eerste vijf strofen bezingen het kruis als oorlogstrofee (*laurea certaminis*) dat als een boom (*lignum*) verwijst naar de paradijselijke boom van goed en kwaad. Deze boom is een geneesmiddel (*medela*) tot heil. Dan wijst de dichter in de vierde en vijfde strofe naar de menswording van Gods Zoon als een schreiend kind, gebonden in windsels (*pannis involutus*). Strofe 3 in het midden van het eerste deel kunnen we beschouwen als de kern: in geheimtaal wordt ons te verstaan gegeven dat het geneesmiddel bestaat uit dezelfde materie als de boom uit het paradijs waardoor de zonde in de wereld is gekomen. De nadruk komt dus te liggen op *lignum*, het kruishout van de levensboom.

In het tweede deel van de hymne biedt ook de middelste strofe de sleutel van de inhoud. In de opmaat naar deze strofe wordt het gebonden Lam dat geofferd moet worden centraal gesteld. In strofe 7 wordt het lijden aanschouwelijk voorgesteld door het benoemen van de lijdensattributen: de spijkers, de doornen en de speer.

Na de achtste strofe wordt het kruis aanbeden als een boom die buigzaam is en kracht en mildheid uitstraalt voor de mensheid. In de laatste strofe wordt de symboliek omgebogen:

Gij de loods, Gij wijst de haven
als de wereld schipbreuk lijdt.

Beelden dus die ontleend zijn aan de zee waarop wij varen.

het gedicht op klank gezet

We treffen deze beroemde tekst aan in veel muzikale varianten in de zogenaamde *Hymnaria*, verzamelingen van de Latijnse strofeliederen. De oudste *Hymnaria* stammen uit het einde van de tiende eeuw, parallel met het verschijnen van de eerste *Antiphonalia*.

In de *Hymnaria* staat dit gedicht vaak nog in zijn oorspronkelijke vorm, tien strofen zonder refrein. Strofe 8 die we even buiten beschouwing hebben gelaten staat nog in het grote verband.

Na de beschrijving van de lijdensteken wordt het kruis zelf bezongen als een boom die in bloei staat en zo getuigenis aflegt van het nieuwe leven van de opgestane Heer.

Later, in de liturgische praktijk gaat deze strofe fungeren als refrein. De tiende strofe wordt nu de doxologie, van later datum derhalve.

Hymnen worden vaak op verschillende melodieën gezongen. Op Goede Vrijdag vinden we in ons Graduale de meest bekende melodie. We kunnen constateren dat deze melodie gevarieerd wordt overgeleverd onder meer door opvulling van de intervallen of door schematisering van de *modus octaaf* invloed.

We presenteren hier drie modellen, afkomstig uit verschillende manuscripten.

Codex Cantatorium (10^e-eeuw) geeft de melodie zoals we haar nog kennen. (zie boven).

HYMNUS

Venantius Fortunatus
(sæc. VI)

C 100

I
CS
C

Rux fi-dé-lis, inter omnes Arbor una nó-bi-lis :

Nulla ta-lem silva pro-fert, Fronde, flo-re, germi-ne.

* Dulce lignum, dulce clavo, Dulce pondus sústi-nens.

Muziekvoorbeeld 1: *De hymne Crux fidelis* (GT 182)

De versie uit codex Albi uit de 11^e-eeuw in Zuid-Frankrijk bevat kleine variaties die de oorspronkelijke kerntonen intact laten (muziekvoorbeeld 2).

Ook een versie uit de 12^e-eeuw⁴ is herkenbaar als een variatie die een voorkeur heeft voor versieringsnoten (muziekvoorbeeld 3). Het octaaf speelt een grotere rol; vergelijk het begin en bij *silva profert* waar de melodie evenals bij *clavo dulci* naar de re daalt om de overgang naar wat volgt gemakkelijker te laten verlopen.

RUX fi-dé-lis, in-ter om-nes arbor u-na nó-bi-lis :

nul-la sil-va ta-lem pro-fert flo-re fron-de germi-ne.

Dul-ce lignum dul-ce cla-vi, Dul-ce pon-dus sú-sti-nens. A-men.

Muziekvoorbeeld 2

I
C RUX fi-dé- lis, in-ter omnes ar- bor u- na nó- bi- lis :

nul-la ta-lem sil-va pro- fert flo- re, fron-de, gér-mi-ne.

* Dul-ce lignum, dul- ce clavo, Dulce pondus sústinens.

Muziekvoorbeeld 3

Nog andere melodieën zijn traceerbaar die sterk onderscheiden zijn in stijl. De ons bekende melodie die nog steeds gezongen wordt op het Sacramentsfeest, *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*, vinden we pas vanaf de 13^e-eeuw. Als contrafact wordt de melodie nu ook op de kruishymne overgebracht.

In het Hymnarium van Moissac dat stamt uit de 10^e-eeuw treffen we deze syllabische melodie: de intervallen zijn klein, zelfs de terts wordt direct erna opgevuld. Men kan deze melodie gevoeglijk zingen het trochaeïsche ritme van de tekst.

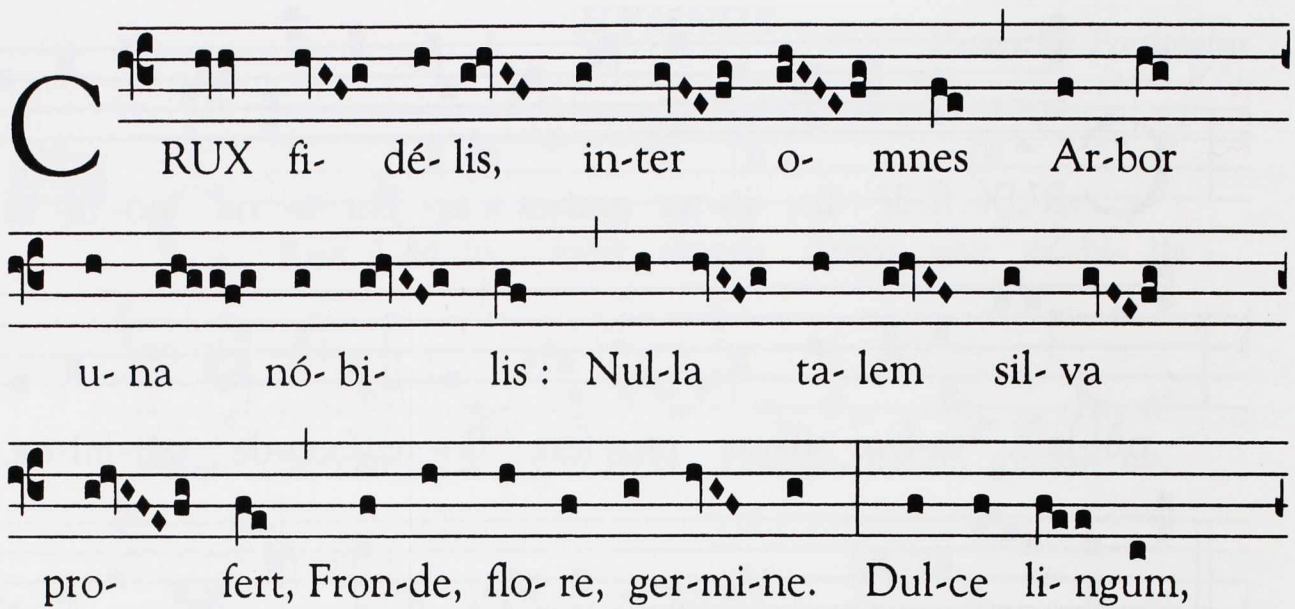
I
C RUX fi-dé- lis, in-ter omnes Ar-bor u- na nó- bi- lis :

Nul-la ta- lem sil- va pro- fert, Fron-de, flo- re, ger-mi-ne.

dul- ce li- gnum, dul- ce cla- vo, dul- ce pondus sú- ti- nens.

Muziekvoorbeeld 4

Uit Zuid-Italië, de streek rond Bari stamt de volgende melodie. De rijk versierde melodie neemt nu de overhand en de tekst wordt nu in gedrongen stijl beweeglijk op klank gebracht. Is hier sprake van oosterse invloed?



Muziekvoorbeeld 5

Afsplitsing van het tweede deel

We constateren dat in veel gevallen het tweede deel van de strofe zich heeft losgemaakt en met een nieuwe toegevoegde zin een nieuw geheel gaat vormen. Om een logisch evenwicht te bereiken wordt de eerste zin enigszins gewijzigd;

Dulce lignum dulce(i) clavo
dulce pondus sustinens

dulce lignum, dulces clavos
dulce pondus sustinuit.

Wat in de oorspronkelijke vorm nog deel is van een extatische kruisaanbidding, wordt nu bijna als een feit beschreven:

De tekst:

*Lieflijk kruishout, dat aan een lieflijke nagel
een dierbare last draagt*

wordt nu in een aanvechtbare vertaling tot:

*Lieflijk hout, lieflijke pennen
hebben een zoet last gedragen.*

Nu wordt het laatste deel als volgt aangevuld:

quae digna fuit portare
pretium huius saeculi

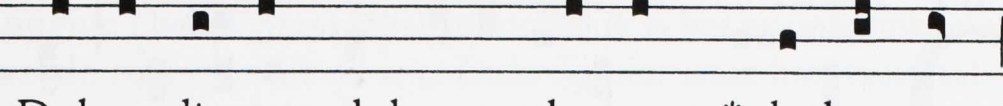
het kruis, dat waardig geacht is
de losprijs van de wereld te dragen.

Het kruis is het teken bij uitstek dat de mensheid is vrijgekocht door zijn kostbaar bloed. Dit beeld van de losprijs treffen in de tweede beroemde hymne van dezelfde dichter het *Vexilla Regis*. In de 6^e strofe van dit gedicht lezen we:

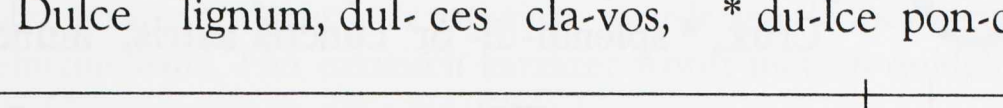
Beata cuius brachiis
pretium pependit seculi

Gezegende boom aan wiens takken
de losprijs van de wereld heeft gehangen

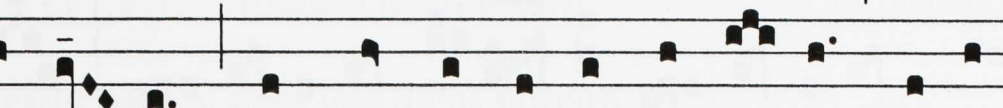
Ia



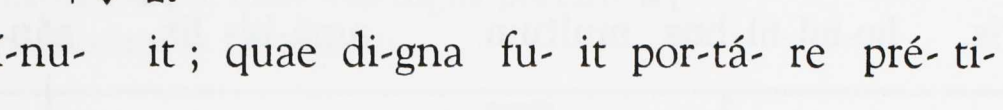
Ps 5. Dulce lignum, dul-ces cla-vos, * du-lce pon-dus



su-stí-nu-it ; quae di-gna fu-it por-tá-re pré-ti-um



hui-us saé-cu-li.



De toegevoegde tekst vinden we in verschillende varianten terug in een aantal andere gezangen, waarvan de twee belangrijkste in het *Antiphonale Monasticum* zijn opgenomen (pp. 1039 en 1046).

In de ant. *O Crux viride* (Hartker II,65) staat:
quae Christum meruit sustinere

O Kruis, stralender dan alle sterren,
Kostbaar voor de wereld
zeer bemind bij de mensen,
heiliger dan het heelal

dat alleen waardig is geweest
om de losprijs van de wereld te dragen
lieflijk hout, lieflijke nagels
zoete lasten dragend

red de aanwezige menigte
die hier vandaag aanwezig is om U te prijzen

I D 2

O Crux, * splendí-di- or cunctis astris, mundo cé-le-
 bris, ho-mí-ni-bus multum amá-bi- lis, sán-cti- or
 u-ni-vér-sis : quæ so-la fu- ísti di-gna portá-re
 ta-léntum mundi : dulce lignum, dulces clavos, dúl-
 ci- a fe-rens pón-de-ra : sal- va præ-séntem ca-tér-vam,
 in tu- is hó-di- e láudi-bus congre-gá-tam. E u o u a e.

Muziekvoorbeeld 7: *de magnificatantifoon* O crux splendidior (A.M. 1039)

De samensteller van de tekst rangschikt zijn tekst op een originele manier. Nadat het kruis wordt bezongen als een universeel teken van heil, wordt het erkend als de losprijs om de wereld te redden. Andere tekstvarianten geven de voorkeur i.p.v. het woord *talentum* aan het woord *salutem* of *redemptorem*.

De tekst bevat opvallend rijm in de eerste en de laatste zin. De melodie versterkt de uitdrukingskracht van de tekst. Opvallend is de melodische expressie op *sola* dat correspondeert met *multum* in de eerste zin.

De plaatsing van de kerntekst in de derde zin laat bijzonder uitkomen dat hier de 'Sinnspitze' van de verkondiging is gelegen. Het melodisch profiel bij *dulce lignum* draagt daar niet weinig toe bij. Tekst en melodie dienen hier de exegese van de tekst. De smeekbede *salva* wordt onderstreept door een neerbuiging van de melodie na het woordaccent en het woordprofiel op *catervam* is bedoeld om de melodische energie verder te leiden naar het slot.

In het volgende gezang dat wij graag willen citeren ontbreekt het kerncitaat uit de hymne *Pange lingua: Dulce lignum* maar inhoudelijk is het er onlosmakelijk mee verbonden. De tweede zinsnede uit de ant. *Dulce lignum* staat hier centraal: *quae digna fuit portare...* Het gezang ontleent haar artistieke waarde aan de toevoeging van een uitgebreid alleluiamelisma. Het extatisch karakter wordt meteen duidelijk aan het begin waarin de O-roep sterk wordt geprofileerd.

O begenadigd kruis, quae sola digna portare
Regem coelorum et Dominum.

Deze O-aanhef keert terug in een aantal andere kruisgezangen, maar hier beperkt zich de tekst tot de essentie: het kruis is begenadigd omdat de 'zoete last' wordt beleden als de 'koning der hemelen en de Heer zelf'. De volle nadruk op het slotalleluia vormt de pendant van het beginmelisma.

Het alleluiamelisma is opgebouwd uit twee motieven die herhaald worden. In tegenstelling tot de ant. *O Crux splendidior* waar door de intervallenstructuur de tekst gevolgd wordt, is hier sprake van aaneengesloten melodische reeksen. We vermoeden, getuige ook het verschijnen van de pes stratus dat we hier met een gezang van Frankische bodem te doen hebben.

In dit gezang zijn meerdere parallellismen waar te nemen:

Na de aanhef *O Crux* in een stijgende beweging naar de dominant, volgt een omcirkelende beweging rond de dominant bij *benedicta* te vergelijken met *portare*. Vervolgens zijn de volgende fragmenten vergelijkbaar: *quae sola fuisti* en *Regem caelorum et Dominum*.

Pro Commemoratione S. Crucis.

Ant.
I D

Crux * bene- dí- cta! quæ so-la fu- í-
sti di-gna portá- re Regem cæ-ló- rum et
Dómi-num, alle-
lú- ia. E u o u a e.

Muziekvoorbeeld 8: De antifoon *O Crux Benedicta* (AM 1046)

Verheving van de emoties

Nog steeds onder invloed van de tekst van het Pange lingua vindt een verdere ontwikkeling plaats van het bekende kernmotief: *Dulce lignum*. De O-uitroepen worden sterker. Dit is waar te nemen in de tekst van een antifoon die voorkomt in het Antiphonale van Hartker: *O Crux viride*. Deze tekst komt voor als responsorie in het Liber Hymnarius op het feest van de Kruisverheffing.

De volledige tekst bestaat uit drie O-uitroepen. De adhesiebetuigingen aan het Kruis als een zegeteken zijn uitgebreid. De drie zinnen bestaan telkens uit drie fragmenten volgens een bepaald stramien:

'O quam viride lignum...	quia super te pependit...
O quam dulce lignum...	o quam dulcia ferens pondera
O quam pretiosum...	quae Christum meruit sustinere'

(vert: Hoe machtig kruis, want de Verlosser van de wereld heeft aan jou gehangen
Welk een lieflijk hout, lieflijke pennen, zoete lasten dragend
Welk een kostbaar hout, kostbare edelsteen, die Christus dragen mocht)

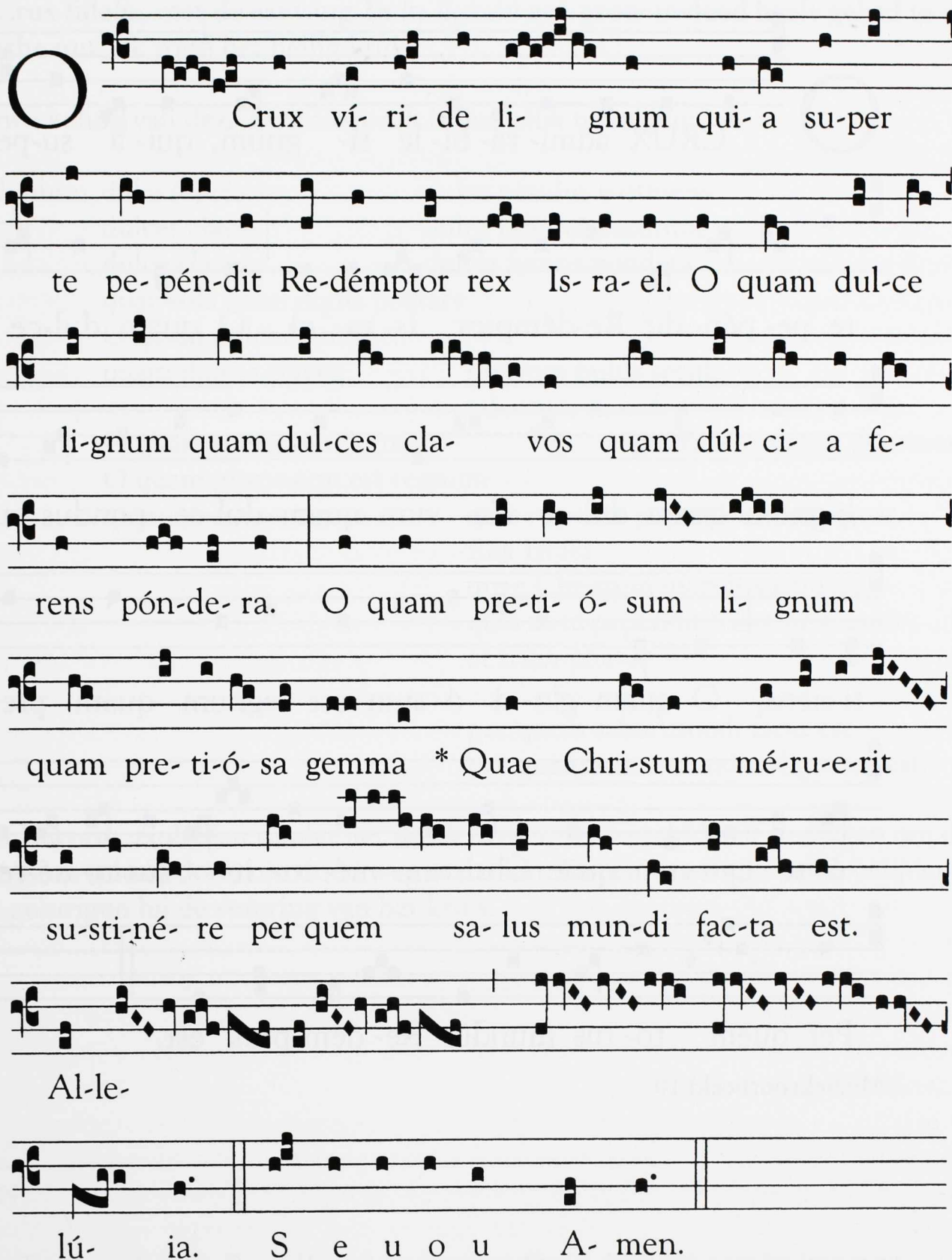
Centraal staat onze kerntekst: *Dulce lignum*. Na een lange O-roep stijgt de melodie naar de dominant. De zoete last die het kruis mag dragen wordt expliciet Christus genoemd. Het kruis heeft de Verlosser van de wereld getorst. De exegese van de tekst is nu duidelijk.

Een verdere uitbreiding vindt plaats in de ant. *O Crux admirabile signum*. De samensteller van de tekst is vertrouwd met het eindrijm. Het gezang bestaat uit vier secties:

O Crux quam admirabile signum	O Kruis, wonderbaarlijk teken
quia super te pependit redemptor Israël	waaraan de redder van de wereld heeft gehangen
o quam dulce lignum	
quam dulce clavum	
quam dulce pondus sustinens	
o quam gloriosum est regnum	hoe glorieus is uw heerschappij
quam pretiose carum	hoe kostbaar en hooggeschat
quae Christum meruit sustinere	dat Christus heeft mogen dragen
Per quem totus mundus	door Wie de hele wereld is verlost.
redemptus est	

In dit gezang vinden we het meest uitgebreid eerbetoon aan het kruishout. De melodie volgt op exacte wijze de geleding van de tekst met klare cadenzen op het einde van elke zin. Pas op het einde wordt de dominant versterkt en stijgt bij *per quem redemptus est* naar de hoge do. Het kruis is niet meer het object van verering, het kruis staat nu volledig in dienst van de verlossing. Zowel aan het begin als aan het einde wordt dat expliciet weergegeven.

Antifoon O crux



O Crux ví- ri- de li- gnum qui- a su- per
te pe- pén- dit Re- démptor rex Is- ra- el. O quam dul- ce
li- gnum quam dul- ces cla- vos quam dúl- ci- a fe-
rens pón- de- ra. O quam pre- ti- ó- sum li- gnum
quam pre- ti- ó- sa gemma * Quae Chri- stum mé- ru- e- rit
su- sti- né- re per quem sa- lus mun- di fac- ta est.
Al- le-
lú- ia. S e u o u A- men.

Muziekvoorbeeld 9

Antifoon O Crux admirabile

The musical score is written on six systems of two staves each. The notation is a simplified form of Gregorian chant, using square neumes on a four-line staff. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes. The text is in Latin and Dutch. The first system begins with a large 'O' and the word 'CRUX'. The second system begins with 'te'. The third system begins with 'li-gnum'. The fourth system begins with 'ti-nens'. The fifth system begins with 'ó-se'. The sixth system begins with 'Per quem'. The score ends with a double bar line.

CRUX admi-rá-bi-le si-gnum, qui-a su-per
te pe-pén-dit Re-démptor Ís-ra-el, O quam dul-ce
li-gnum quam dul-ce cla-vum quam dul-ce pondus sus-
ti-nens, O quam glo-ri-ó-sum est regnum quam pre-ti-
ó-se ca-rum quae Christum mé-ru-it sus-ti-né-re.
Per quem to-tus mundus Re-dem-ptus est.

Muziekvoorbeeld 10

Samenvattend kunnen we zeggen dat de reikwijdte van het tweede deel van de 8^e strofe *Crux fidelis*, met de aanvang *Dulce lignum* een grote invloed heeft gehad in de liturgische muziek rond het heilig kruis.

De ontwikkeling van deze kernuitspraak is duidelijk te volgen;

Dulce lignum, dulci (e) clavo	dulce pondus sustinens
dulces clavos	dulce pondus sustinuit
dulce clavum	dulcia ferens pondera
quae sola fuisti digna portare	
O quam dulce lignum	
quam dulces clavos	pretium huius seculi
	talentum mundi
O quam pretiosum lignum	regem caelorum et dominum
O quam gloriosum est regnum	
quam pretiose carum	quia super te pependit Redemptor,
	Rex Israël
	quae Christum meruit sustinere
	quia in te pependit Salvator mundi
	et triumphator
	per quem salus mundi facta est
	per quem totus mundus dignatus est.

Het kruis wordt aanbeden omdat het de Verlosser der wereld heeft gedragen om de last van onze schuld door zijn dood weg te nemen. Dat is de terugkerende belijdenis van de gelovigen bij de verering van het kruis. ■

NOTEN

- ¹ L. van Tongeren, *Exaltatio Crucis. Het feest van Kruisverheffing en de zingeving van het kruis in het Westen tijdens de vroege middeleeuwen. Een liturgie-historische studie*. Theologische faculteit 1995.
In deze studie vinden we ook de bespreking van een aantal gezangen.
- ² *Een Compendium van achtergrondinformatie bij de 491 gezangen uit het Liedboek der Kerken*, samengesteld voor de Prof. Dr. van der Leeuwstichting, Amsterdam 1977. Zie vooral de bespreking van de gezangen 185 en 186.
- ³ Het Latijnse gezang is te consulteren in het GT 182-184, de Nederlandse vertaling in het Liedboek van de Kerken, 's-Gravenhage 1973

TOEN de redactie van het Tijdschrift mij vroeg een artikeltje te schrijven over gregoriaans dat vooral niet wetenschappelijk hoefde te zijn, overviel mij enige aarzeling, omdat gregoriaanse zang, vanuit mijn eigen visie beschouwd, mij te persoonlijk voorkwam en voor een willekeurige lezer niet belangwekkend kan zijn. Langs de andere kant ben ik al decennia vertrouwd met deze muziek en is die zodanig met mij verweven, dat ik er wel van moet getuigen.

Waarom ben ik er zo aan verknocht geraakt en waarom verveelt zij nooit, blijft zij eeuwig boeien? Welk geheim ligt in deze muziek verscholen? Ik zal een poging wagen om tenminste voor mijzelf iets van dat mysterie te ontrafelen.

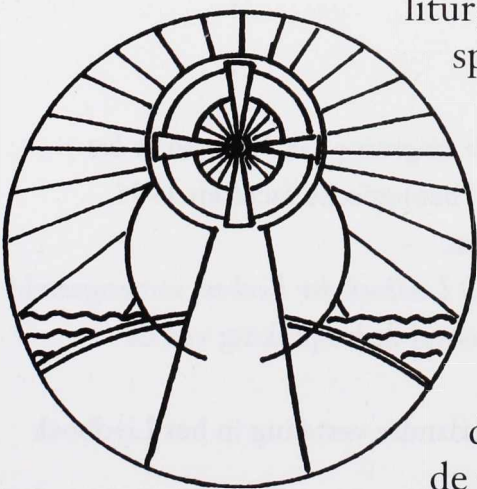
Op het eerste gehoor schept gregoriaans een zekere afstand voor mij als toehoorder; ik beluister een taal die niet de mijne is en bovendien niet de taal van alledag. Verder hoor ik een melodie die niet direct tot meezingen uitnodigt en dat alles roept een eigenaardige spanning op.

Als toehoorder en later als praktisch uitvoerder van deze muziek wil ik die afstand in eerste instantie niet respecteren, ik wil die voor mij aanvankelijk vreemde wereld onmiddellijk betreden, maar dat blijkt niet te kunnen. Dat kan ook niet zomaar, want gregoriaanse vertolking is ingehouden en verborgen emotie, zelden uitbundige vreugde, maar ook geen droefheid zonder vertroosting.

Uiteindelijk laat ik mij meevoeren door die verheven taal, die juist het alledaagse ontstijgt en overstijgt, want ik ben onderwijl toch die andere wereld binnen die niet is toegesneden op de menselijke maat, want daar word ik gedwongen mijn eigen beperkte wereld achter mij te laten. Deze bovenaardse werkelijkheid vraagt om overgave.

Ik heb begrepen dat het kennelijk gaat om de subtiliteit van het gehoorde, de verinnerlijking. De menselijke emotie wordt in dienst van het Hogere gesteld. Het blijkt verder te gaan om het waarnemen van de stilte achter de Woorden, die veelal bewaard gebleven zijn in psalmteksten.

Tezelfdertijd besef ik dat het goed en juist is een verheven en liturgische taal te bezigen, want de gezongen Woorden spreken van een Werkelijkheid die de stoffelijke wereld te boven gaat en dan schiet voor mij de menselijke omgangstaal zonder meer te kort. Het lijkt alsof ik vanuit een andere wereld toekijk, maar toch verbonden ben met de eredienst op de plek waar ik het hier en nu beleef. De woorden zijn voor mij een geestelijke energie geworden: hoe meer ik de innerlijke kwaliteit daarvan op mij in laat werken, hoe groter ik de werkzame kracht ervaar. Gedurende het zingen ga ik de tekst steeds beter begrijpen.



Terwijl ik mij meer en meer verdiep in de traditie van de gregoriaanse zang, ervaar ik ook lijfelijk dat *klank* en *Woord* gaan samenvallen. Aan de klank en het Woord wordt bovendien in een kathedraal, als tastbare uitdrukking van de innerlijke tempel van de ziel, een ruimtelijke dimensie toegevoegd, waar zij de kans krijgen zich te ontfouwen en een ogenblik te verwijlen in de gewelven. Gaandeweg worden de ongreepbare boventonen, als resultaat van een zuiver gezongen klankenreeks, een verstilde klank in mijzelf.

Als zangkunst sluit het zingen van gregoriaans wonderwel bij de menselijke natuur aan: het vrije ritme als wisseling in de constante beweging van het leven. Het ritme als in- en ontspanning is als een golf waardoor ik mij kan laten meenemen in plaats van tegen de stroom in roeien.

De functie en betekenis van het gregoriaans in de Mis betekent voor mij ook het leggen van een geestelijke verbinding tussen de spirituele 'zon' en de geestelijke 'aarde', of met andere woorden een relatie tussen het hoger Zelf en de eigen persoonlijkheid, teneinde het mysterie van helende troost en eenwording met het goddelijk beginsel of christusbewustzijn te bereiken.

Het beeld dat ik zojuist beschreef ervaar ik als een geschenk dat mij op enig moment ten deel valt. Maar dat geschenk en de samensmelting van klank en gedachte, bestaat slechts bij de gratie van een voortdurend proces, een toewijding en het ontwikkelen van een gedachtekracht die getransformeerd worden tot een bron van energie.

Eén ding is daarom voor mij zonneklaar: slechts het gregoriaans dat op een volmaakte, dus schone wijze wordt uitgevoerd, is in staat iets over te brengen van die hogere Werkelijkheid en tegelijkertijd het diepste Zelf.

Toch gaat het mij ten diepste nooit om het resultaat of enig effect, om het bereiken van de hoogste muzikale vorm. De kern van de gregoriaanse zang vormt voor mij altijd het verlangen naar een steeds beter verstaan van het Woord en de schoonheid van een muzikale liturgie.

Deze schijnbare tegenstelling maakt het gregoriaans zo boeiend voor mij: de beoefening of scholingsweg is nooit ten einde, elke klank(kleur), elk woord, elke neum heeft een eigen waarde in het geheel. En het is aan de zanger om die voor het oog verborgen waarde steeds opnieuw te ontdekken en vooral te ervaren.

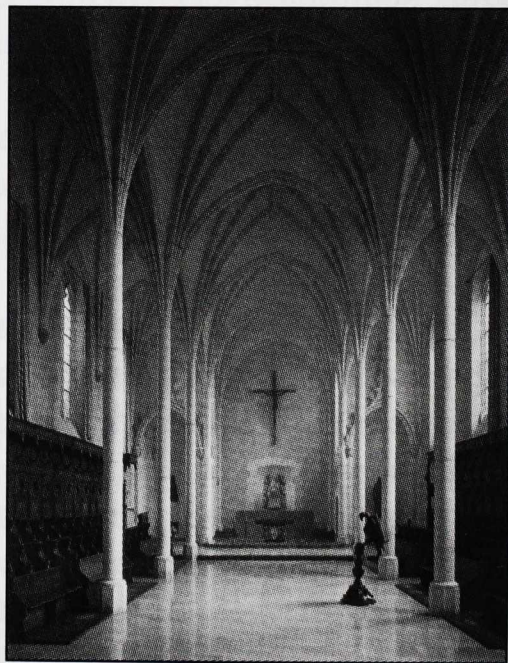
Hoewel het resultaat op zich dus niet van belang is, is het streven naar het hoogst bereikbare wel een onuitputtelijke inspiratiebron voor mij.

Ik zou het ook nog zo kunnen zeggen: dat wat aan het Allerhoogste wordt toegewijd, zal nooit goed genoeg kunnen zijn binnen de liturgie. Hiermee krijgt het gregoriaans voor mij zijn religieuze dimensie én het muzikale gevoel op de dag bij uitstek: de Zondag.

Al zingend ontvang ik tenslotte als zanger in een schola altijd iets terug voor mijn schijnbare zwoegen: inspiratie, een innerlijke kracht, een lichtvoetigheid die mij boven de zorgen van het aardse bestaan uittilt en de ervaring van een grenzeloosheid die ik voor eeuwig zou willen vasthouden. ■

DOM Joseph Georges Marie Gajard osb leefde van 1885 tot 1972 en was *maître de chœur* van Solesmes van 1914 tot 1971. In een vorig artikel nam ik zijn activiteiten tot 1930 onder de loep:¹ in dit artikel zal ik aandacht besteden aan zijn tweede levensperiode. In deze periode verwierf hij grote roem, maar kreeg hij ook te maken met onbegrip voor zijn zorgvuldig geconstrueerde esthetiek. Zo ver was het in 1930 nog lang niet. Integendeel, de verschijning van de eerste reeks grammofoonplaten bewijst juist de groeiende faam van Solesmes en zijn koorleider. Toch kan men, met de wijsheid achteraf van 2004, in de evolutie van Gajards activiteiten al het begin van het einde zien. Het valt op dat Gajards activiteiten als wetenschapper en als koorleider vanaf ongeveer 1930 meer uit elkaar gaan lopen. Tot die tijd schrijft hij vol enthousiasme over de neumennotatie en haar betekenis voor de uitvoeringspraktijk (zie mijn eerste artikel); vanaf 1930 echter concentreert hij zich als wetenschapper op liturgische edities als het *Antiphonale monasticum* (1934) en speelt hij ook een rol bij de *Paléographie musicale*, terwijl hij zich als koorleider en essayist vooral gaat bezighouden met muzikale kwaliteit, zoals die door Mocquereau gedefinieerd was. Gajards edities blijven (voorzover er überhaupt nog Gregoriaans gezongen wordt) tot op heden functioneren, maar zijn ideeën over muzikale kwaliteit worden als gevolg van de wetenschappelijke en maatschappelijke ontwikkelingen niet meer algemeen gedeeld. Dit betekent echter zeker niet dat ze elke relevantie hebben verloren.

Het is om verschillende redenen begrijpelijk dat Gajards activiteiten als wetenschapper en als koorleider vanaf ongeveer 1930 meer uit elkaar gaan lopen. De eerste reden is het overlijden van Mocquereau op 18 januari 1930: er moest dus een nieuwe leiding komen voor de *Paléographie musicale* en de liturgische edities van Solesmes en Gajard nam dit werk op zich. De tweede reden is de verschijning van Mocquereaus *Le Nombre musical grégorien II* (1927): de praktijk moest nu met het gedachtegoed van Mocquereau worden doordeesemd en Gajard ging de *Revue grégorienne* intensief daarvoor benutten. Ik denk echter dat er een nog dieper liggende oorzaak is. Gajard is het volgens mij steeds meer als zijn hoogste prioriteit gaan zien het Gregoriaans als muziek van een onaardse schoonheid, als een voorsmaak van de eeuwigheid, te doen herleven. Hij onttrok zich niet aan het daarvoor noodzakelijke wetenschappelijke werk: tussen 1931 en 1969 bezorgde hij een aantal edities van liturgische zangboeken en was hij betrokken bij de *Paléographie musicale* en de *Etudes grégoriennes*.



Maar hij was musicus tot in zijn vezels en daar lag zijn werkelijke fascinatie. Dat proefde ik bij de lezing van zijn artikelen in de *Revue grégorienne* vanaf de verschijning van *Le Nombre musical II* (1927) en zijn twee boekjes over het zingen van Gregoriaans: *Notions sur la rythmique grégorienne* (1935) en *La méthode de Solesmes: ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation* (1951). Het tweede boekje is trouwens een bewerking van een aantal artikelen uit de *Revue*.

Het beeld van Gajard zou echter bepaald incompleet zijn zonder aandacht voor zijn wetenschappelijke werk. Het is de hoogste tijd om daar nader op in te gaan. Daarna zal ik terugkomen op Gajard als muziekpedagoog.

Gajard als wetenschapper: het *Antiphonale Monasticum*

Gajard was betrokken bij verschillende door Solesmes verzorgde edities van liturgische zangboeken. Zijn precieze rol is niet eenvoudig te achterhalen omdat in deze uitgaven meestal volstaan wordt met de vermelding 'a Solesmensibus monachis ornatum' of woorden van gelijke strekking. Claire meldt dat de editie van het officie van de Goede Week (1922) al vervaardigd is onder leiding van Gajard en dat hij die leidinggevende rol is blijven vervullen.² Een prominente positie wordt daarbij ingenomen door het in 1934 verschenen *Antiphonale monasticum*. Het betreft een privé-uitgave voor de benedictijnen, zoals duidelijk wordt uit de volledige titel: *Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota RR.DD. Abbatum congregationum confoederatarum Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus monachis restitutum*. De algemene overeenstemming die uit deze weidse titel blijkt was overigens maar betrekkelijk: in 1943 verscheen een eigen Antiphonale voor de Zwitserse benedictijnen, dat gebaseerd was op het Germaanse 'Choraldialekt.' Het *Antiphonale monasticum* bevat een interessant, niet ondertekend voorwoord dat waarschijnlijk van Gajards hand stamt, en waarin hij uiteenzet hoe men te werk is gegaan. Na een aantal opmerkingen over de indeling van het boek (waaronder de mededeling dat in een appendix een aantal responsoria prolixa zijn opgenomen, die volgens een oud gebruik tijdens de Vespers op hoge feestdagen gezongen kunnen worden in plaats van het responsorium breve) volgt een reeks van mededelingen over de muziek. Toen de verenigde benedictijner abten aan Solesmes verzochten om een nieuw antifonale te bezorgen in de geest van Pius X, aldus Gajard, verklaarden zij uitdrukkelijk dat de melodieën niet noodzakelijk overgenomen hoefden te worden uit de Vaticaanse editie (1912) van het *Antiphonale Romanum*, maar dat de melodische versies zo authentiek en traditioneel mogelijk moesten zijn. Om deze authentieke en traditionele versies vast te stellen, aldus de abten, moesten de verschillende door Solesmes verzamelde bronnen gebruikt worden. En ook Pius X had al in 1904 gesteld dat de Gregoriaanse melodieën volgens de bronnen hersteld moesten worden, waarbij overigens wel rekening zou moeten worden gehouden met de 'wettige traditie' en de 'hedendaagse liturgische praktijk'. In overeenstemming hiermee, aldus nog steeds Gajard, is zoveel mogelijk gebruik gemaakt van oude melodieën, maar is ook nieuwer materiaal opgenomen voorzover het 'aanbevolen wordt door ware schoonheid en de wettige traditie': ook zijn voor de allernieuwste teksten nieuwe melodieën gemaakt, die 'welgevormd' en 'in Gregoriaanse stijl' zijn (...*decentes... et gregorianum sapiant*.)

De oude melodieën zijn in principe gerestaureerd op basis van het antifonale van Hartker (de oudste beschikbare bron), maar wanneer uit de andere bronnen bleek dat Hartker afweek van een universele traditie is de voorkeur gegeven aan die traditie. Toch is niet steeds gekozen voor de lezing van de meerderheid. Zo wordt er ruim baan gegeven aan de Aquitaanse en Beneventaanse traditie: die tradities vertegenwoordigen naar de mening van Gajard een authentiek stadium (*authenticam vere traditionalemque... lectionem*) en bovendien behoorde het Benedictijnse moederklooster Monte Cassino tot de Beneventaanse invloedssfeer. Voor de derde en zevende psalmtoon leidt dit tot een tenor op si, voor de vierde psalmtoon tot een ander initium, en voor de veertigendagentijd worden andere responsoria brevia gegeven dan in de Vaticaanse editie. Gajard neemt (behalve de *tonus peregrinus*) nog een psalmtoon op die niet in het kerktoonsoorten-systeem past en klasseert deze met de aanduiding *tonus irregularis*: dezelfde aanduiding bezigt hij voor enige antifonen. Jean Claire, Gajards opvolger als *maître de chœur* van Solesmes, zou in de jaren zestig op basis van dit en ander materiaal zijn theorie over de *cellules-mères* publiceren, waarin de rol van andere elementen dan de Byzantijnse octoechos in de Gregoriaanse modaliteit wordt belicht.

In Gajards argumentatie met betrekking tot de derde en zevende psalmtoon horen we de echo van de polemiek die in 1904 woedde in de pauselijke commissie voor de herziening van de liturgische zangboeken. De vraag of in allerlei situaties aan *si* en *mi* de voorkeur moest worden gegeven in plaats van *do* en *fa* was hevig omstreden. Joseph Pothier pleitte voor *do* en *fa* gezien het feit dat de westerse muziek nu eenmaal onmiskenbaar in die richting was geëvolueerd en de zangers moeite zouden hebben om daarvan af te wijken; André Mocquereau pleitte voor *si* en *mi* op basis van zijn eigen bronnenevaluatie. De visie van Pothier won het pleit en de Vaticaanse edities werden op basis daarvan ingericht. Gajard volgt echter in 1934 als trouw discipel van Mocquereau diens uitgangspunten.

Het voorwoord wordt gevolgd door een paragraaf 'Enige regels die bij het zingen in acht moeten worden genomen' (*De aliquibus regulis in cantu servandis*) waarin wordt gewezen op het gebruik van de oriscus en de apostropha (overigens zonder opmerkingen over de uitvoeringspraktijk) en de ritmische theorie van Mocquereau wordt uiteengezet.

Gajard als wetenschapper:

de Paléographie Musicale en de Etudes Grégoriennes

De delen XIV (*Le Codex 10 673 de la Bibliothèque Vaticane, fonds latin (xie siècle) Graduel bénéventain*) en XV (*Le Codex VI. 34 de la bibliothèque capitulaire de Bénévent (xie-xiie siècle). Graduel de Bénévent avec prosaire et tropaire*) van de *Paléographie Musicale* verschenen in 1931 en 1937, zonder vermelding van een editor. In 1955 deelde Solange Corbin in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (lemma *Gajard, Joseph*) mee dat Gajard de inleiding bij deel XIV heeft geschreven; ook noemde ze Gajard als bezorger van deel XV. Richard Sherr stelt anno 2004 in het lemma *Solesmes* van *Grove Music Online* met betrekking tot de *Paléographie Musicale* zonder meer dat 'After [Mocquereau's] death, the editorship was taken up by Gajard.'

Dit alles moet genuanceerd worden. David Hiley en Michel Huglo geven waarschijnlijk de juiste informatie in het lemma *Choralreform* van *Die Musik und Gegenwart* 2 (1995): de delen XIV en XV, die onder andere een monumentale studie van de Beneventaanse liturgie en het Beneventaanse gezang bevatten, zijn bezorgd door René-Jean Hesbert (1899-1983), eveneens monnik van Solesmes en later van Saint-Wandrille (het is overigens merkwaardig dat de auteurs van het lemma *Hesbert, René-Jean* in *Grove Music Online* uitsluitend deel XIV vermelden bij de door hem verzorgde edities.) Pas in 1955, op het titelblad van deel XVI (*Le manuscrit du Mont-Renaud (X^e siècle: Graduel et Antiphonaire de Noyon)*) duikt Gajards naam op, echter niet als editor van dit deel maar als de manager van de hele reeks (*Paléographie Musicale, recueil fondé par Dom André Mocquereau, ... sous la direction de Dom Joseph Gajard, moine de Solesmes.*) Het lijkt erop dat Gajard



ook later niet als editor is opgetreden, misschien met uitzondering van de delen XVI en XVIII, waarbij (in tegenstelling tot deel XVII) geen deel-editores vermeld worden. Gajard zelf heeft echter ongetwijfeld het (niet ondertekende) *Avant-propos* bij deel XVI geschreven: hierin wordt namelijk een fundamentele koerswijziging gepresenteerd, die inhoudt dat in de toekomstige delen van de *Paléographie Musicale* geen uitvoerige studies meer zullen worden opgenomen die niet rechtstreeks met het betreffende handschrift te maken hebben (voorbeelden daarvan zijn de studies van Dom Mocquereau over de rol van het Latijnse accent in het Gregoriaanse ritme in de delen

III, IV en VII): dergelijke studies zullen voortaan worden gepubliceerd in de in 1954 gecreëerde reeks *Etudes Grégoriennes*, waarbij Gajard als redacteur optreedt. Is deze beleidswijziging de aanleiding voor Hesberts vertrek naar Saint-Wandrille geweest? Wat betreft de *Etudes Grégoriennes*: Gajard schrijft daar zelf nog een paar grote artikelen in, o.a. *Les récitations modales des 3^e et 4^e modes* in 1954 (over een materie waar hij voor het *Antiphonale monasticum* mee bezig was geweest) en *Vieux-romain et 'Grégorien'* in 1959. Maar vanaf 1961 zijn er geen publicaties van zijn hand meer in te vinden. Jean Claire en Eugène Cardine publiceren dan al lang in de *Etudes Grégoriennes*; hun oude meester heeft dat werk als redacteur geplaatst en wellicht vertrouwd op een toekomstige synthese.

Gajard als muziekpedagoog

Als koorleider en essayist draagt Gajard vanaf ongeveer 1920 met verve de esthetiek van Mocquereau uit. Hij schrijft veel in de *Revue grégorienne* maar reist ook rond binnen en buiten Frankrijk met lezingen en demonstraties. De twee boekjes *Notions sur la rythmique grégorienne* (1935) en *La méthode de Solesmes* (1951) vormen de weerslag daarvan. Ik kon me Gajard op basis van zijn artikelen in de *Revue* al helemaal voorstellen als enthousiast spreker en die indruk wordt door de genoemde boekjes bevestigd.

Ze zijn de verslaglegging van een soort lecture-recitals, zoals b.v. blijkt uit het voorwoord bij *Notions sur la rythmique grégorienne*: '[deze pagina's] geven het onderricht weer dat in 1935 werd gegeven tijdens de Liturgische Week van de Ligue Féminine d'Action Catholique Française, in grotendeel geïmproviseerde voordrachten... Ik heb geprobeerd het familiale en rechtstreekse karakter [bij de uitwerking] te bewaren... De cursussen waren vaak niet veel meer dan een commentaar bij de voorbeelden op het schoolbord.'

De boekjes zijn fascinerende lectuur, niet zozeer omdat de ritmische theorie van Mocquereau nog eens tot in detail wordt uitgelegd maar vooral omdat het, haast ondanks die soms vermoeiende en apodictische uitleg, steeds duidelijker wordt waar het Gajard eigenlijk om gaat. Het gaat hem niet om het ritmische systeem als zodanig, maar om de herleving van de bovenaardse schoonheid van het Gregoriaans. Dat blijkt al aan het begin van *Notions sur la rythmique grégorienne*. In de *Eerste cursus* (*Premier cours*) betoogt Gajard dat ritme een ordening van de beweging is, en dat de rol van het ritme is om een synthese te creëren:

'de rol [van het ritme] is om elk van de klanken te onttrekken aan zijn eigen individualiteit, om ze alle in één grote beweging samen te smelten, door een opeenvolging van steeds grotere en steeds meer omvattende eenheden, die elkaar onophoudelijk voortjagen [*qui s'enchaînent les unes dans les autres*] en elkaar wederzijds voltooien, om te resulteren in totale eenheid.'³

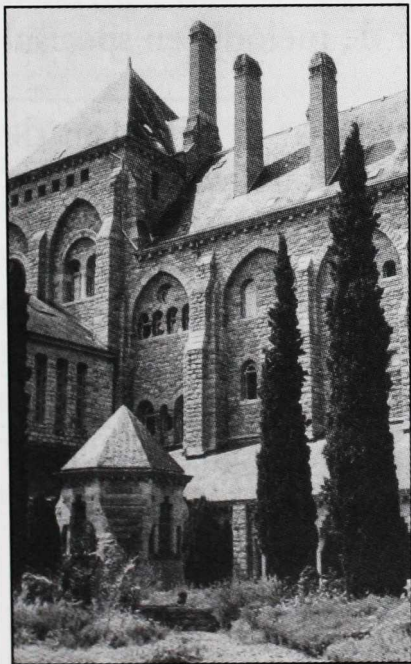
Daarbij kan de ordening van de beweging betrekking hebben op toonsterkte, toonduur en toonhoogte. De perceptie van ritme is dus onafhankelijk van deze kwaliteiten afzonderlijk. Sterker nog: ritmische perceptie kan ook veroorzaakt worden door wat we zien, bijvoorbeeld in de dans. De stelling dat het ritme alle klanken in één grote beweging samensmelt is op zichzelf niet wereldschokkend: ze gaat op voor alle goede muziek. Maar het feit dat Gajard haar formuleert als allesoverheersend uitgangspunt toont wel aan dat hij vóór alles musicus is.

Vervolgens behandelt Gajard in vier cursusdagen (*deuxième cours tot en met cinquième cours*) de wijze waarop deze rol van het ritme in het Gregoriaans gerealiseerd moet worden. Kernkwestie daarbij is de verhouding tussen de bewegingselementen *élan* en *repos* (arsis en thesis, spanning en ontspanning) die op alle niveaus en voor alle parameters van de Gregoriaanse compositie terugkeert: het ritme is immers volgens Gajard een ordening van de beweging. Er is in de eerste plaats sprake van *élan* en *repos* op het niveau van het uit twee of drie noten bestaande elementaire ritme. Een korte waarde krijgt daarbij het *élan*, aldus Gajard, omdat zij als vanzelf naar de lange waarde tendeert, die vervolgens als rustpunt fungeert. Maar het verschil kort-lang is niet noodzakelijk om een verhouding *élan-repos* te creëren: die kan ook tot stand komen door een ander element (melodie, intensiteit, timbre, etc.) Om verder te komen is er na de *repos* een nieuw *élan* nodig, dat noodzakelijk wordt gevolgd door een nieuw *repos*; en zo voorts, tot het einde van het stuk. De verhouding *élan-repos* speelt niet alleen op microniveau, maar ook op het niveau van de muzikale frases en van de Gregoriaanse compositie als geheel. Zij, en zij alleen, is bepalend voor de muzikale kwaliteit: 'In werkelijkheid is er alleen maar ritme'.⁴

De visie van Gajard veronderstelt de theorie van Mocquereau over de *ictus* (waardoor uit twee of drie noten bestaande elementaire ritmische groepjes van elkaar worden onderscheiden) en de *temps premier indivisible*: Gajard redeneert uitgebreid aan de hand van het 'elementaire ritme' zoals dat door Mocquereau was gedefinieerd, de *Troisième cours* is geheel gewijd aan de ictusplaatsing, het door hem gepropageerde directiesysteem ('cheironomie') is daarop gebaseerd en in de *Quatrième cours* wordt uitgebreid ingegaan op de verhouding tussen de *ictus* en het Latijnse woordaccent (die vaak niet samenvallen). Maar Gajard benadrukt duidelijk bepaalde aspecten en maakt andere aspecten daaraan ondergeschikt. Zeker de *temps premier indivisible* is een ondergeschikt aspect in zijn betoog. Dat wordt al duidelijk aan einde van de *Premier cours*: hij stelt daar weliswaar dat de enkelvoudige, niet onder te verdelen tijds waarde de basis van het Gregoriaans is, maar doet dat slechts in een voetnoot bij de allerlaatste alinea van een betoog dat gewijd was aan iets heel anders, namelijk aan het ritme als ordening van de beweging. En zijn argumentatie gaat niet over iets dat de muzieksoort onherroepelijk aankleeft, maar ziet (net als die van Mocquereau zelf trouwens) op het *functioneren* van het Gregoriaans:

'...de noten kunnen zich verdubbelen of verdrievoudigen maar ze kunnen nooit onderverdeeld worden. Dit is een kapitale zaak, waarvan de religieuze waarde van het Gregoriaans, ontworpen en georganiseerd om in ons de vrede te bewerkstelligen, voor een groot deel afhangt; de vrede, die wordt gedefinieerd als de rust van de orde. Deze vrede nu wordt in de eerste plaats verzekerd door het rustige verloop... van de melodische en ritmische stroom. Als de noten niet bij benadering gelijk zijn, ofwel zonder deze precisie van de eerste tijds waarden (*temps premiers*) ... zal er geen sprake meer zijn van Gregoriaans gezang.'⁵

Uiteindelijk gaat het niet om de *temps premier indivisible* maar om *élan* en *repos*, die de melodie onophoudelijk voortstuw en de lettergrepen, woorden, zinsdelen en muzikale frases op verschillende niveaus onlosmakelijk aan elkaar smeden: alleen hierdoor ontstaat muziek. De *temps premier indivisible* kan daarbij al naargelang de



muzikale omstandigheden en de informatie in de handschriften wat worden gerelativeerd. Dit was al te proeven in Gajards artikelen uit de jaren twintig (zie mijn vorige artikel) en Mocquereau had het zelf ook gezegd.⁶ We zijn hier dicht in de buurt van Eugène Cardine gekomen. De vader van de Gregoriaanse semiologie stelt uitdrukkelijk dat ritme niets anders is dan 'een relatie tussen *élan* en *repos*'.⁷: het realiseren van die relatie op de verschillende niveaus van de 'incise', de 'phrase' en de gehele gregoriaanse compositie is cruciaal ('primordial') en syllabische waarden, ritmische nuances etc. zijn daaraan ondergeschikt. De verhouding tussen *élan* en *repos* kan, aldus Gajard, door koor en dirigent op allerlei manieren gerealiseerd worden: het is zeker ook een kwestie van smaak en hoe goed het lukt ligt aan de muzikaliteit van de betrokkenen.

Stijlregels

In het boekje *La méthode de Solesmes: ses principes constitutifs, ses règles d'interprétation* (1951)⁸ behandelt Gajard nogmaals deze stof: hij zet soms andere accenten en besteedt nu meer aandacht aan de expressieve nuances in de handschriften, overigens zonder dat hij echt duidelijk maakt wat je er in de uitvoering mee zou moeten doen.

Maar er is in dat boekje ook een nieuw element: een hoofdstuk 'Stijlregels', dat leest als een weerslag van meer dan veertig jaar koorpraktijk. De 'stijlregels' hebben soms meer, soms minder met de persoonlijke smaak van Gajard te maken. Ik kan ze niet uitputtend behandelen maar geef een paar voorbeelden. Als eerste punt bespreekt hij de wenselijkheid tot het trekken van lange lijnen (als 'legato' omschreven):

'Het legato is een karakteristieke eigenschap van de gregoriaanse kunst, die vóór alles gebed is en zich verre houdt van alles dat het gemeenschapsgevoel en de vrede zou kunnen schaden. Dus: geen staccato, niet hakken, niet steeds opnieuw beginnen, vooral niet bij de kleine pauzes. De 'lijn', steeds komt het op de lijn aan, dus: iets dat niet onderbroken wordt, iets dat samenhangt, dat zich in een atmosfeer van zachtheid, bescheidenheid en vrede ontplooit, zoals de melodie zelf, die voor interpretatie en uitvoering altijd bepalend blijft.'

De argumentatie is persoonlijk gekleurd, maar elke musicus zal het eens zijn met het pleidooi voor een grote lijn.

Het tweede punt, het zacht zingen van topnoten, heeft veel duidelijker met Gajards eigen voorkeuren te maken. Gajards argument hiervoor is niet van muzikale maar van ethische aard: door het zacht zingen van topnoten krijgt het gezang een werkelijk religieus karakter, want daaruit spreekt het terugtreden van het eigen ik van de zanger. Die topnoten mogen overigens niet slap worden: ze horen wel degelijk bij een opgaande crescendo-lijn, maar die lijn moet juist op het hoogtepunt gematigd worden, zodat als het ware een romaanse klankboog ontstaat en geen gotische spitsboog.

De vierde stijlregel gaat over de 'buigzaamheid' van het tempo. Ieder stuk heeft zijn eigen tempo, aldus Gajard, en ook binnen een stuk kan het tempo variabel zijn. Men moet het tempo op basis van melodie en tekst bepalen, maar de melodie en speciaal de modus zijn de belangrijkste factoren.

De vijfde stijlregel is getiteld 'Het horizontale episema' maar gaat in feite over de expressie zoals die in de handschriften door de neumennotatie wordt weergegeven. Gajard formuleert dit enigszins raadselachtig: 'Het Gregoriaans is rijk aan expressieve neumen. Sommigen werden door de Vaticaanse uitgave overgenomen: het quilisma en de liquescenten; de andere staan alleen in de uitgaven van Solesmes: het horizontale episema en de salicus, - en dan zien we nog af van de oriscus, de strophicus en de punctum liquescens, die slechts in de monastieke boeken opgenomen werden. Het zou mogelijk moeten zijn om breed op deze zo werkzame elementen van expressie en gebed in te kunnen gaan: maar uit plaatsgebrek kunnen we dit onderwerp slechts globaal bespreken en moeten we ons zelfs tot de bespreking van de horizontale episemata beperken, waarbij natuurlijk het hier gezegde... ten dele ook op quilisma en salicus van toepassing is.'

Met andere woorden: er is meer aan de hand dan de zanger op basis van de horizontale episemata in de Solesmes-uitgaven zou vermoeden! Hier begint natuurlijk de weg die Cardine c.s. verder hebben bewandeld.

Gajard legt vervolgens uit dat het van de concrete omstandigheden afhangt op welke wijze het episema gerealiseerd moet worden: of het een episema op een losse noot is, op een neum (clivis of torculus), op meerdere neumen, op een arsis- of thesisnoot etc. Dit is in overeenstemming met zijn allesoverheersende principes van het vasthouden van de grote lijn en het muzikale spel van spanning en ontspanning.

Ten slotte worden onder de titel 'De continuïteit van de lijn' nog een aantal mogelijke valkuilen op dit punt behandeld, bijvoorbeeld motiefherhalingen en binnencaarden.

Besluit: de grammofoonplaten uit de jaren vijftig en het blijvende belang van Joseph Gajard

De grammofoonplaten van Solesmes uit de jaren vijftig geven een totaal ander klankbeeld dan de opnamen uit 1930. Hetgeen Gajard als pedagoog vanaf ongeveer 1920 heeft gepredikt, heeft hij naar mijn gevoel op deze grammofoonplaten met zijn koor volledig waargemaakt. In dertig jaar (overigens ook de periode waarin Wereldoorlog II zich afspeelde) heeft hij iets kunnen creëren waarin een esthetiek van spanning en ontspanning verenigd is met een esthetiek van rust, orde en vrede. Het verenigen van deze twee potentieel tegengestelde basishoudingen is misschien nog wel zijn grootste prestatie. Joseph Gajard is werkelijk een groot musicus geweest. Ik denk dat hij meende de middeleeuwse werkelijkheid opnieuw tot klinken te hebben gebracht. Dat idee is nog tijdens zijn leven ondergraven. Ook heeft hij nog meegemaakt dat velen zijn esthetiek van rust, orde, vrede en transcendentie ouderwets gingen vinden. Maar zijn belangrijkste nalatenschap, het Gregoriaans als sublieme muzieksoort, blijft ons verplichten. Bij alles wat we nog over het Gregoriaans zullen leren en ontdekken moeten we die nalatenschap vasthouden.

Gregoriaans zingen is niet primair een intellectuele bezigheid maar het maken van sublieme muziek. ■

NOTEN:

¹ *Tijdschrift voor Gregoriaans* 28/4 (2003), pp. 152-158.

² Jean Claire, 'Nos grands deuils', in: *Etudes grégoriennes* XIII (1972), p. 6.

³ Joseph Gajard, *Notions sur la rythmique grégorienne*, (3me Édition 1956), p. 9.

⁴ o.c., p. 39.

⁵ o.c., p. 19.

⁶ André Mocquereau, *Le Nombre Musical grégorien*, Tome I, (1908), pp. 37 en 212.

⁷ Eugène Cardine, *Première année de chant grégorien* (s.a.), p. 34.

⁸ Ik had helaas niet de originele Franse editie tot mijn beschikking maar slechts een in 1954 verschenen Duitse vertaling: *Die Methode von Solesmes. Ihre Grundprinzipien, ihre praktische Interpretationsregeln. Ins Deutsche übertragen von P. Stefan Köll s.o. cist.* Ik zie daarom af van het geven van precieze vindplaatsen voor de citaten.

Louis Krekelberg

De abdij

HIERONDER ziet u de titelpagina van een manuscript dat vroeger toebehoorde aan de adellijke abdij te Thorn en dat zich thans bevindt in het Rijksarchief te Maastricht. De adellijke abdij was een vrouwenklooster, alleen toegankelijk voor dames van hoge adel. Zij ontvingen daar hun opvoeding en kregen les in Latijn, schrijven en gregoriaans. Enkele kanunniken en kapelaans zorgden samen met de koster voor de dagelijkse officie- en misviering. *Pueri* kregen onder leiding van de rector scholae een speciale scholing in het zingen van het gregoriaans. De geschiedenis van de abdij loopt van ca. 990 tot aan de Franse revolutie.

Officia Propria Nobilium Virginum Thorensium
Muzikale en liturgische gebruiken in de oude adellijke abdij van Thorn

Officia Propria
Choro
Ecclesie Collegialis
nobilium Virginum
Thorensium
cum
Lustris et rubricis
interiectis
ad usum privatum Dñe
Constitutione

Het manuscript en publicaties erover

Op het eerste blad van het manuscript maakte een ambtenaar van het Rijksarchief de volgende notitie:

Dit handschrift is van groote weerde en heeft aan de kanunnik des Kapittels van Thorn, die de directie der Kerkrubrieken had, toebehoord.....

Gekocht van de Z.E.H. Habets, Rijksarchivaris, die het voor 1 frac van een koopman in oudheden had gekocht; en deze wederom voor f. 0,15 cents van den pastoor van Ittervoort Hendrix.

Hs 523 RA Limburg 18a collectie handschriften.

Choorboek van het Hoogadellijk en Weltelich Kapittel te Thorn.

Prof. Dr. Jos Smits van Waesberghe vond dit handschrift kennelijk ook van 'groote weerde' en wijdde er een aantal artikelen aan.¹ Ook wees hij er op dat 'dit Thornse Rituaal belangrijk is voor de Nederlandse Muziekgeschiedenis.'

Een uitgebreide studie door drs. R. Van Acht verscheen in 1985². Een zeer interessant en onmisbaar naslagwerk. Veel gegevens heb ik ontleend aan dit werk. In 1987 wordt het boek van R. Van Acht in het Gregoriusblad zeer lovend besproken door Mgr. Drs. Jan Valkenstijn.³

Al die artikelen en met name het boek van R. Van Acht maakten mij nieuwsgierig en brachten mij er toe het handschrift nader te bestuderen. En zo ontstond het plan na al die theoretische verhandelingen eens praktisch aan het werk te gaan met dit handschrift en voor de Schola Cantorum van het Ward-Instituut een programma samen te stellen waarin de tijd van ca. 1600 weer tot leven komt. Dat begint met het maken van een keuze uit het uitgebreide repertoire. Om het geheel te verlevendigen ben ik toen, samen met de regisseur, op zoek gegaan naar mogelijkheden om ook de visuele aspecten van de uitvoeringspraktijk erbij te betrekken. Daarbij hebben wij strikt de gegevens van het handschrift gevolgd en geprobeerd die zo dicht mogelijk te benaderen. Op deze wijze wordt de toeschouwer en toehoorder een idee gegeven hoe destijds in Thorn liturgie gevierd werd. Bij de samenstelling van het concertprogramma was van belang te weten wie oorspronkelijk de uitvoerenden waren.

Het grootste gedeelte van de gezangen, maar ook officie en missen, werd gezongen door de dames. En niet alleen als koor. Ook solistisch hadden de dames een belangrijke taak.⁴

Nog steeds bevindt zich in Thorn, achter in de kerk, het eigen koor van de dames. Daar vierden zij hun eigen officie, soms apart, soms gelijktijdig met de geestelijken in de kerk. Zo begon de Kruisverering op Goede Vrijdag op het dameskoor en werd daarna herhaald in het midden van de kerk. Het herenkoor werd gevormd door de geestelijken die aanwezig waren. Natuurlijk namen zij ook de solozangen voor hun rekening. De *pueri* traden voornamelijk op als voorzangers.

Wil men een getrouw beeld geven bij een uitvoering, dan zal het duidelijk zijn dat de schola aangevuld moest worden met dames- en jongensstemmen.

Het handschrift met de *Officia Propria* is een soort Processionale, waarin vooral gregoriaanse gezangen uit de liturgie en paraliturgie zijn opgenomen. Daarbij horen uitgebreide beschrijvingen: *costumiis et rubricis* (zie bijvoorbeeld de Hemelvaartsceremonie op p. 116).

Opmerkelijk is dat het kerkelijk jaar in het handschrift met Palmzondag begint.

Enkele bijzondere gezangen vallen op:

Christus is opgestanden

Van dit Nederlandse Paaslied zijn negen coupletten volledig uitge schreven en ze worden alternerend gezongen met de verzen van het *Victimae Pachali*' (zie p. 115).

Puer nobis nascitur

Is het enige gezang uit het manuscript dat meerstemmig uitgevoerd kan worden. (zie p. 123)

Nu siet willecom Heer so Korst

Enkele handboeken⁵ vermelden dat in Thorn al het kerstlied 'Nu zijt wellekome' gezongen werd. Als je dan op zoek gaat naar dit lied vind je in het handschrift alleen maar de tekst van de beginregel. Wel wordt beschreven dat de veerlui uit het naburige Poll het voorrecht hadden om met Kerstmis dit lied in de Abdijkerk te zingen.

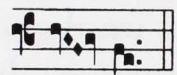
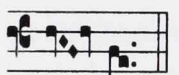
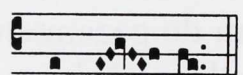
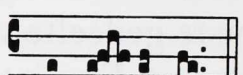
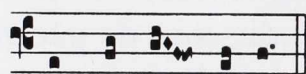
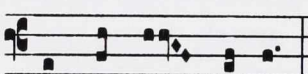
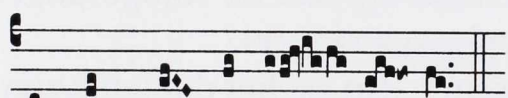
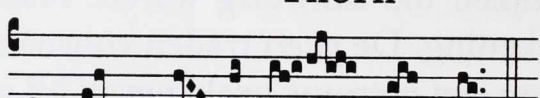
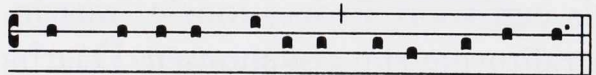
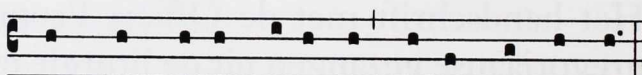
Credo IV

Opvallend is de typische notatie van dit gezang. Merkwaardig is eveneens de 'swingende' melodie (zie blz. 118).

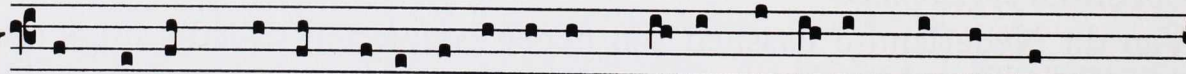
De gregoriaanse muziek is genoteerd in een vierlijnige notenbalk in een soort hoefnagelschrift. Alle verlengingen en ritmische verfijningen, zoals neumenscheiding, salicus, quilisma, oriscus, liquescent, bivirga enzovoorts, ontbreken.

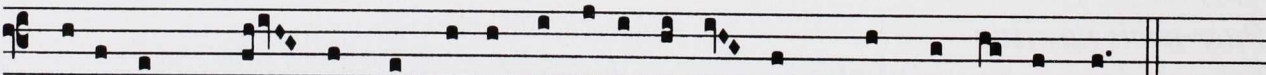
In de melodieën is duidelijk de invloed te merken van de Duitse manier van zingen: de leidtonen mi en fa worden vaak naar boven getrokken.

Enkele voorbeelden:

 e- i.	Thorn  e- i.	 Fi-li- us	Thorn  Fi-li- us
Thorn			
 Po-pu-le me-us.	 Po-pu-le me-us.		
Thorn			
 Inter mor-tu-os li- ber	 Inter mor-tu-os li- ber		
 Sancta De- i Genitrix, ora pro no-bis.	 Sancta De- i Genitrix, ora pro no-bis.		

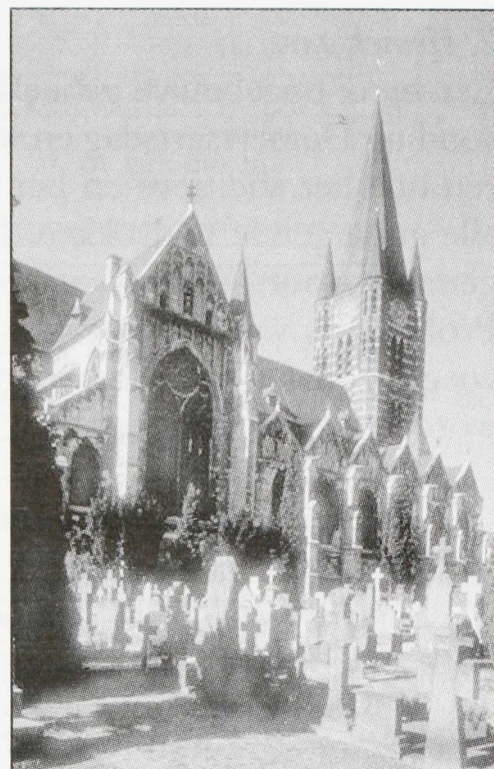
Soms lijken de veranderingen wel erg willekeurig en kun je zelfs spreken van verminking van de oorspronkelijke melodie:

U 
T qué-ant la-xis resoná-re fibris Mi-ra gestórum fámu- li


tu-ó-rum sol- ve pol-lú-ti lá-bi-i re- á- tum, Sancte Io- ánnes

Het is duidelijk dat dit gregoriaans sterk afwijkt van de huidige uitvoeringswijze. Nu helpen ons de oude bronnen en eventueel de suggesties uit de *Beiträge* om tot een goede interpretatie te komen. Zingen uit de *Officia Propria* is dus bewust kiezen voor gregoriaans waaraan de tand des tijds geknaagd heeft. Toch leek het ons interessant om een aantal gezangen uit het *Officium Proprium* in het programma op te nemen. Bovendien ging het niet alleen om de gezangen maar ook om de gewoonten en gebruiken van die tijd (*Costumiis et rubricis*).

De uiteindelijke keuze van het programma is persoonlijk. Ik heb gezocht naar variatie in de aard van de gezangen. Die heb ik gevonden in gezangen voor koor en solist(e)n, in afwisseling van heren- en dameskoor, pure zang of gezangen waarbij tevens het visuele aspect naar voren komt. En zo is er een programma ontstaan, beginnend bij Pasen en eindigend met Kerstmis. De eerste uitvoering vond plaats in december 2002. Gedeelten van dit programma werden ten gehore gebracht in 2003 tijdens het 8ste Internationaal Gregoriaans Festival te Watou en bij gelegenheid van het Festival Religieuze Muziek te Venlo. Op veler verzoek vond een herhaling plaats op 21 december 2003 in de Abdijkerk te Thorn.



Om de lezers een indruk te geven van de inhoud van dit Thornse handschrift, wil ik een aantal gezangen uit ons programma afdrukken en bespreken.

1. *Christus is opgestanden*

V Ic-timae paschá-li laudes ímmo-lent Christi-á-ni.

Chris-tus is op - ge - stan - den, Al ui - ter der Jo - den

han - den, Dus wil - len wy al - le - ga - der vro - lick syn

Chris-tus sal on - ser al - ler Troes-ter syn, Ky - ri - e - leys.

Bovenstaand fragment vormt een onderdeel van het al eerder genoemd lied *Christus is opgestanden*, dat bestaat uit negen coupletten. Deze staan in het handschrift volledig uitgeschreven tussen de Latijnse verzen van de Paassequens *Victimae Paschali laudes*.

2. Hemelvaart

Een mooi opgebouwd geheel is de ceremonie van de Hemelvaart die in Thorn plaats vond op Hemelvaartsdag en wel na de middag. Uitstekend geschikt om te laten ervaren hoe het auditieve en het visuele een eenheid vormen. Het is niet mogelijk om alle gezangen af te drukken. Ik noem alleen de titel ervan. Een uitzondering heb ik gemaakt voor *Silete, silentium habete* omdat dit gezang in 'sst in de muziek' door Prof. Smits van Waesberghe beschreven wordt.⁶ Ook de rubrieken heb ik toegevoegd, zodat u een idee krijgt hoe de handelingen gedetailleerd in het handschrift worden vermeld.

Hymnum canamus gloriae

De pueri die bij het orgel staan zingen de volgende antifoon

VII
S I-lé- te, si-lén-ti-um ha-bé-te, si-lén-ti-um ha-bé- te.

Zwijgt, bewaart het stilzwijgen.

Hierna zingt de priester terwijl hij het beeld een weinig opheft:

VII
A - scén-do ad Pa-trem me-um.

Ik stijg op naar mijn Vader.

Vervolgens zingt het koor rechts het volgende vers:

VII
B Ene-díctus Dómi-nus De- us Is-ra- el, qui-a vi-si-tá- vit et
fe-cit re-dempti- ó-nem ple-bis su- ae.

Gezegend zij de Heer, de God van Israël, want Hij heeft zijn volk bezocht en verlost.

Dan de jongens opnieuw: "Silete"

VII
S I-lé- te, si-lén-ti-um ha-bé-te, si-lén-ti-um ha-bé- te.

Zwijgt, bewaart het stilzwijgen.

Vervolgens zingt de priester terwijl hij het beeld opheft:

VII
A - scén-do ad Pa-trem me-um et Pa-trem vestrum,

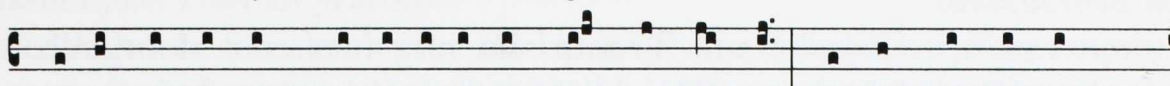
Ik stijg op naar mijn Vader en úw Vader.

Vervolgens zingt het koor rechts het volgende vers:

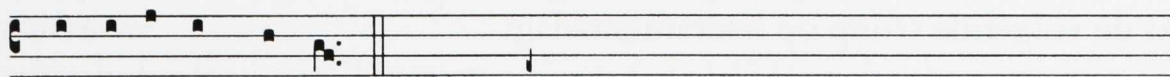
VII
G Ló-ri-a Pa- tri et Fí- li- o, et Spi-rí-tu- i Sancto.

Eer aan de Vader en de Zoon en de heilige Geest.

Het koor ter linkerzijde antwoordt met het volgende vers:



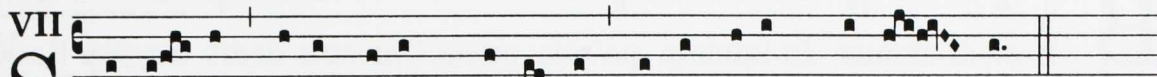
Si-cut e-rat in princi-pi-o et nunc et semper, et in sae-cu-la



sae-cu-lo-rum. A-men.

Zoals het was in het begin en nu en altijd en in de eeuwen der eeuwen. Amen.

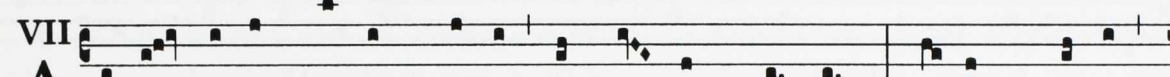
De jongens bij het orgel herhalen nogmaals :



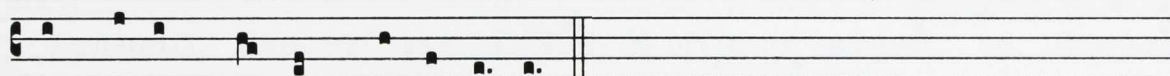
I-lé-te, si-lén-ti-um ha-bé-te, si-lén-ti-um ha-bé-te.

Zwijgt, bewaart het stilzwijgen.

Daarna zingt de priester terwijl hij het beeld opheft en wegzet:



A-scén-do ad Patrem me-um et Pa-trem vestrum, De-um me-um



et De-um vestrum, Al-le-lú-ia.

Ik stijg op naar mijn Vader en úw Vader, mijn God en úw God. Alleluia.

Aansluitend is er een processie en de priester gaat naar het altaar van de H. Georgius waar de koster de kandelaars weer neerzet. Dan heft het koor de volgende Hymne aan, die in beurtzang gezongen wordt.

Festum nunc celebre

Als deze Hymne is gezongen, zingen de jongens bij het orgel de volgende antifoon:

Viri Galilaei

Na deze antifoon heft het koor het volgende Responsorium aan:

Omnis pulchritudo

Als dit Responsorium is afgelopen wordt de volgende antifoon gezongen:

Dominus quidem

Is deze antifoon afgelopen dan heffen twee jongens het volgende "Gloria in excelsis" aan.

Gloria in excelsis Deo

Hierna heft het koor de volgende antifoon aan:

O Rex gloriae

Na deze antifoon zet de organist de volgende Hymne in en het koor antwoordt daarop tot het slot.

Veni, Creator Spiritus

Na afloop van deze Hymne zingt het koor het volgende Responsorium:

Ite in orbem universum

En als dat is afgelopen, is ook het Officie beëindigd.

3. Prosula Benedicamus

De besluiten van het Concilie van Trente zijn nog niet echt doorgedrongen in Thorn. In het Gloria en Agnus Dei klinken nog de interpolatietropen en het Benedicamus Domino wordt getropeerd uitgevoerd door de *pueri*.

Zo klinkt de volgende troop op Sacramentsdag:

Zo klinkt de volgende troop op Sacramentsdag:



B E-ne-di-cá-mus in laudem pa-nis, quem Christus dedit discípu-lis su- is,
dicens hoc est Corpus me-um, Dó- mi-no.
De- o di-cá-mus in laudem vi-ni, quod Christus de-dit discípu-lis su- is, dicens
hic est Sanguis me- us, gra- ti- as.

4. Credo IV (begin)



Cre- do in ú- num Dé- um.
Pa- trem om - ni - po - ten- tem, fac - to - rem cœ - li et
ter- ræ, vi - si - bi - li - um om - ni - um,
et in - vi - si - bi - li - um. Et in u-num Do-minum, Jesum
Chri- stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge ni-tum.

5. Maria-antifoon *Haec est praeclara*

In TVG 2002-1 bespreekt dr. Ike de Loos de Maria-antifoon *Haec est praeclara* die vooral in de Lage Landen bekendheid genoot. Ter vergelijking hier een versie uit Officia Propria en nu inderdaad met de toevoeging *a peste et subitanea morte et ab omni tribulatione*.

Als de tekst inderdaad van Thomas a Kempis (±1471) is⁷ hebben wij hier te maken met een compositie uit de 15^{de}-eeuw. Majeur-gregoriaans, maar wij zingen het graag.

V
H aec est praeclá-rum vas Pa-rá-cle-ti Spí-ri-tus Sancti. Haec est glo-ri-
ó-sa cí-vi-tas De-i. Haec est Mú-li-er vir-tú-tis, quae contrí-vit ca-put
serpén-tis. Haec est so-le splendí-di-or lu-na pulchri-or, au-ró-ra
ru-ti-lán-ti-or, stel-lis prae-clá-ri-or. Hanc pec-ca-tó-res de-vó-te ad-e-
á-mus, re-us péc-tora tundá-mus di-cén-tes: Sancta, Sancta, San-cta
Ma-rí-a, virgo clemens et pi-a Dómina no-stra. Nos, a pes-te et su-bi-
tá-ne-a mor-te et ab o-mni tri-bu-la-ti-ó-ne sanctis tu-is pré-ci-bus
li-be-rá-tos, fac consórtes cae-lés-tis gló-ri-ae.

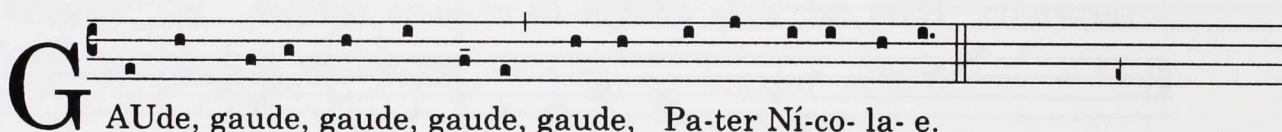
6. Gaude

Ook op het artikel van Marie-Louise Egbers 'O beate Nicolae' (TVG 2002-4) geef ik hier een aanvulling. In vroeger tijden kreeg Sint Nicolaas meer aandacht in de kerk dan tegenwoordig. Vier bladzijden in het handschrift handelen over deze heilige. Het hierna afgedrukte *Gaude Pater Nicolae* is een vrolijk, volksliedachtig gezang waarin de deugden van Sint Nicolaas bezongen worden. Het werd gezongen i.p.v. het *Benedicamus Domino*. In de gangbare handboeken ben ik dit gezang nog nooit tegengekomen.

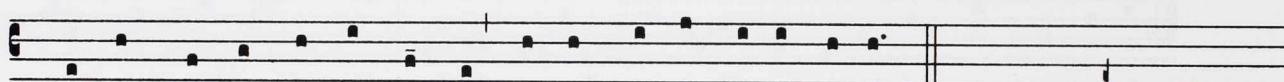
In de verzameling *Het hofken der geestelijker liedekens*⁸ is de tekst wel te vinden. Manuscript Graz 756, fol.220r geeft de tekst met neumen en daaruit is op te maken dat het om een andere melodie gaat. In het handschrift beginnen de verzen met een rode kapitaal en het refrein met een blauwe. Vers en refrein hebben op de slotnoot na dezelfde melodie. Het vers eindigt op re en vraagt om acclamatie. Het refrein eindigt op do.

Na afloop van de Collecta heft de rector van de school in plaats van het „Benedicamus”aan: Gaude, Gaude, gaude. Dit keervers herhaalt het koor na elk vers.

Cantor:

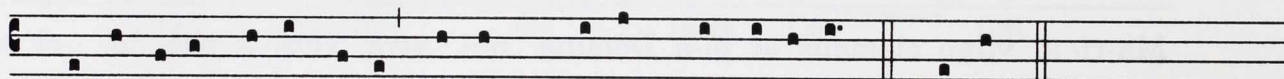


Omnes:



Gaude, gaude, gaude, gaude, gaude, Pa-ter Ní-co- la- e.

Cantor:



1. Ni-co-lá- i solémni- a, ca-nit praesens fa-mí- li- a. Gaude.

2. Célebret in Ecclésia, cum cánticis laetítia.

3. Ille puer amábilis, in ómnibus laudábilis.

4. Adhuc in cunis iacuit, Altíssimo cum plácuit.

5. Quarta et sexta feria, semel sugébat úbera.

6. Nam in aetáte ténera, hac Deus abstinéntia.

7. Nunc ígitur Altíssimo Benedicámus Dómino.

8. Deo dicámus grátias, qui finis est O Cháritas.

7. Litanie

Het woord *Processie* komt meer dan honderd keer voor in het manuscript. Er worden dan ook veel processies gehouden in en om de abdij, maar ook daar buiten. Tijdens de Kruisdagen trekt men vanuit Thorn naar de omliggende dorpen: Neeritter, Kessenich en Ittervoort. Ieder dorp heeft zijn eigen Litanie en opvallend is weer de rol van de zusters: 'due Domicellae seniores' mogen voorzingen.

In vergelijking met de eenvoudige Litanie van alle Heiligen uit het GR zijn deze Litanieën veel rijker van melodie en is de opzet vrijer.

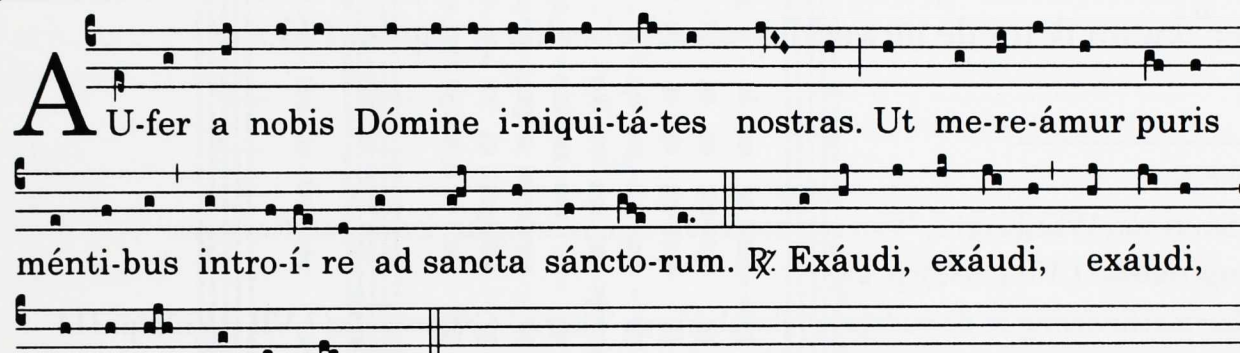
De Litanie in Neeritter begint bijvoorbeeld als volgt:



K Y-ri-e ley-son. *ij* Christe e-ley-son. *ij* Chri-ste au-di nos. *bis*

San-cta Ma-rí-a. O-ra pro no-bis.
 San-cte Mí-cha-el.
 San-cte Gá-bri-el.
 San-cte Rá-pha-el.

Een zeer mooie en uitgebreide litanie werd gezongen te Kessenich op de tweede Kruisdag. Naast de gewone acclamatie: 'ora(te) pro nobis', kent deze litanie ook nog een tweetal refreinen die afwisselend gezongen worden, telkens na 'ora(te) pro nobis'.



A U-fer a nobis Dómine i-niqui-tá-tes nostras. Ut me-re-ámur puris
 ménti-bus intro-í-re ad sancta sáncto-rum. *R.* Exáudi, exáudi, exáudi,
 Dómine pre-ces nostras.
Ps. Sancta Ma-rí-a. *R.* O-ra pro no-bis.



M I-serere mise-ré-re, mise-ré-re, Dómine pópulo tu-o, Quem re-
 demí-sti Chri-ste sángine tu-o ne in aetérnum irascá-ris no-bis.
R. Exáudi, exáudi, exáudi, Dómine pre-ces nostras.
Ps. Sancte Mí-cha-el *R.* O-ra pro no-bis. Miserere
Ps. Sancte Gá-bri-el Aufer
Ps. Sancte Rá-pha-el Miserere

De verdere aanroepingen worden afwisselend gevolgd door *Aufer a nobis* of *Miserere*.

De verdere aanroepingen worden afwisselend gevolgd door *Aufer a nobis of Miserere*.

In drie handschriften vond ik ditzelfde gezang terug:

- Sequentiarium Pistoia (12e eeuw) 155V - 157r
- Processionale Xanten Ms 94 (eeuw) folio 57
- Parijs, BN lat 776 Gaillac (11 eeuw) folio 87.

Na een vergelijkend onderzoek zijn enkele correcties aangebracht.

8. *Puer nobis nascitur*

Tot slot een toegift. Het meerstemmige *Puer nobis nascitur*. Kennelijk is dit gezang destijds in Thorn een zeer bekend lied geweest, want het werd al twee dagen voor Kerstmis en verder gedurende de hele kersttijd gezongen. De tegenstem is in het handschrift slechts gedeeltelijk genoteerd. Met behulp van een handschrift uit Trier⁹ kwam ik tot de uitwerking als afgebeeld op pagina 123. ■

NOTEN:

¹ J. Smits van Waesberghe, 'Van een merkwaardige voorvigilieviering van Kerstmis.'

Gregoriusblad LVII (1932): p. 287

- 'Kerstmisviering in de oude adellijke abdij van Thorn.' *Gregoriusblad* LVII (1932): p. 314

- 'Driekoningenviering in de oude adellijke abdij van Thorn.' *Gregoriusblad* LVIII (1933): p. 9

- 'Ssst op muziek'. *Orgaan Kon. Ned. Toonkunstenaarsvereniging* XI (1957): p. 73

- 'De muziekcultuur van Maastricht en Limburg in het verleden' *Limburgs verleden; geschiedenis van Nederlands Limburg tot 1858*. Maastricht, 1960-1967: p. 459: De Thornse herdenking van bijv.

Christus' Hemelvaart is typisch Duits en niet Nederlands. Om namelijk voor die tijden dit gebeuren suggestief voor te stellen, werd na enkele inleidende gezangen boven een der altaren een groot schilderij, waarop de Hemelvaart was afgebeeld, de hoogte in getrokken tot het op een of andere wijze onzichtbaar was. In Thorn geschiedde dit bij de door de priester gezongen antifoon 'Ik stijg tot de Vader'. Onmiddellijk vóór dit spannend moment zongen jongens '*Silentium habete, silentium habete*' wat neerkomt op een stijlvol gezongen Ssst.

² R. van Acht, *Officia Propria Nobilium Virginum Thorensium*. 1985, uitgave in eigen beheer.

³ J. Valkestijn, 'De muzikale en liturgische gebruiken in de oude adellijke abdij van Thorn.' *Gregoriusblad* 1987-4, p. 216.

⁴ R. van Acht, Zie overzicht *Officia Propria* pag. 137 e.v.

⁵ J.J. Mak, *Middeleeuwse Kerstliederen*. Spectrum Utrecht-Brussel MCMXLVIII: p. 49

Ernst Klusen, *In divini Cultus Splendori*. J. Lennards, Rome 1980: p. 190

J. Smits van Waesberghe, *Gregoriusblad* 81, afl. 5 (1960) p. 280 en Jrg. 82 afl. 1 (1961): p. 26.

⁶ J. Smits van Waesberghe, 'Ssst op muziek'.

Orgaan Kon. Ned. Toonkunstenaarsvereniging XI (1957): p. 73

⁷ E. Bruning, *Cantuale Romano Seraphicum*. Editio Tertia. Desclée (1951): Epilogus criticus p. 380.

⁸ Rutgeert Velpius, *Het hofken der geestelijcker Liedkens*, Leuven 1577

⁹ 'Puer nobis nascitur' Trier 1482 Stadsbibliotheek; zie ook: van Duyse, *Het oude Nederlandsche Lied* III: pp. 1860-1865.

1. *Pu - er no - bis nas - ci - tur, Rec - tor an - ge - lo - rum.*

2. *In prae - se - pe po - ni - tus.*

3. *Hinc He - ro - des ti - mu - it.*

4. *Nun - ci - ans pas - to - ri - bus.*

5. *Cur - runt et in - ve - ni - unt.*

6. *Qui na - tus ex Ma - ri - a.*

7. *An - ge - li lae - ta - ti sunt.*

8. *Nos de ta - li gau - di - o.*

9. *O et O et I et O.*

10. *Laus et ju - bi - la - ti - o.*

Sub fae - no A - si - no - rum.

Mag - no cum li - vo - re.

An - ge - lus de cae - lis.

Pan - nis in - vo - lu - tum.

Di - e ho - di - er - na.

E - ti - am ab e - o.

Can - te - mus in cho - ro.

Can - te - mus in cho - ro.

Nos - tro sit in o - re.

In hoc mun - do pas - ci - tur Do - mi - nus do - mi - no - rum.

Cog - no - ve - runt Do - mi - num.

In - fan - tes et pu - e - ros.

Je - sum quem in Beth - le - hem.

Ad - o - ran - tes pro - ci - dunt.

Per - du - cat nos cum gra - ti - a.

De - can - ten - tes glo - ri - a.

In chor - dis et or - ga - no.

In chor - dis et or - ga - no.

Sem - per et an - ge - li - cas.

Chris - tum Re - gem cae - lo - rum.

Oc - ci - dit cum do - lo - re.

Na - tum os - ten - dit e - is.

Vi - rum fon - tem vir - tu - tum.

Ad gau - di - a su - per - na.

Sit in ex - cel - sis De - o.

Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.

Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.

De - o di - ca - mus gra - ti - as.

Puer nobis nascitur

DE Stichting Musica Gregoriana is een actieve club, die in het bisdom Roermond tweemaal per jaar een studiedag over het Gregoriaans organiseert. De studiedag van oktober 2003 had betrekking op (lof)gezangen die gebruikt kunnen worden bij liturgische vieringen. Cyriel Tonnaer selecteerde de gezangen en verzorgde een uitvoerige inleiding, die onlangs in de vorm van een publicatie verscheen onder de goed gekozen titel *nieuwe inzet van oude gezangen*. De dubbele betekenis van het woord 'inzet' (niet alleen in de zin van 'een muziek stuk beginnen', maar ook in de zin van 'gebruiken, aanwenden') is zeker van toepassing op deze bundel. De voorkant wordt gesierd met een miniatuur, waarop een klokken-speler de beginwoorden van Psalm 81 in de praktijk brengt: 'Laat schallen uw vreugde voor God...'

Waar deze prachtige afbeelding vandaan komt, wordt helaas niet vermeld.

De al genoemde inleiding geeft historische achtergrondinformatie bij veel van de gezangen in de bundel, waarbij en passant de geschiedenis van de hymne en van de hymnendichters uitvoerig aan de orde komt. Doel van de bundel is het bevorderen van de volksdeelname aan de Gregoriaanse gezangen. Het koor of de cantor heeft daarbij een belangrijke rol: voorzingen, aangeven en stimuleren. Pas als deze mentaliteit aanwezig is, kan een keuze van gezangen worden gemaakt om de volksdeelname te bevorderen, aldus de auteur. De plaatsen waar de gezangen van de bundel kunnen worden gebruikt (offerande, communie of slotzang) zijn beperkt tot de traditionele mis-viering. Het is een gemiste kans dat geen suggesties worden gedaan voor het gebruik in andere liturgische bijeenkomsten, zoals Woord- en Communievieringen of Vesperdiensten.

Het notenbeeld in deze uitgave is zonder meer prachtig. De tekst is in een duidelijk lettertype recht onder de noten geplaatst en de bladspiegel straalt rust uit. Bij elk gezang is aangegeven aan welk boek het is ontleend. Daarbij is niet alleen het paginanummer, maar in voorkomende gevallen (zoals de bundel *Cantus Selecti*) ook de asterisk overgenomen, wat tot verwarring aanleiding kan geven. Vergelijking met de bron leert, dat met de ontlending vrij is omgegaan: de ictustekens zijn niet overgenomen (logisch, want dat is het recht van de uitgaven van Desclée), maar notenvormen zijn soms anders dan in het origineel en in plaats van een punt staat nogal eens een episema. Zie de inzet van het gezang *Te laudamus Domine* in *Cantus Selecti* (voorbeeld 1a) en in de bundel *Nieuwe inzet* (voorbeeld 1b).

De punctum boven de tweede lettergreep van *laudamus* is vervangen door een bistrofa; de punt aan het eind van het melisme op *omnipotens* is vervangen door een episema. Een vergelijkbaar geval doet zich voor bij de inzet van *Homo quidam* (zie voorbeeld 2a en 2b).

7.
 T E laudamus, * Dómine omnípot-ens, qui sédes

Voorbeeld 1a

Transitorium CS 257*

VII
 T E laudamus, Dó-mi-ne omní- potens

Voorbeeld 1b

6.
 h Omo quídam * fé- cit coénam mágnam,

Voorbeeld 2a

Homo quidam Responsorium CV 17*

VI
 H O- mo quidam fe- cit coe-nam magnam,

Voorbeeld 2b

Het weglaten van de ictus bij de aanhef van *Te decet laus* (voorbeeld 3) kan tot onduidelijkheid leiden: wordt de tweede noot nu wèl (volgens de bron, Antiphonale Monasticum) of niet verbreed? En hoe zit het met de notengroep op de slotletter-greep van het woord *laus*, die er hetzelfde uitziet als de groep waarmee *Homo quidam* begint?

Deze wijzigingen worden niet toegelicht of verantwoord. Voor de gebruiker van de bundel maakt dat weinig uit, want die zal het boek gebruiken om te zingen en niet om bronnenonderzoek te doen!

Te decet laus, Antiphona AM 1260

I
 T E de-cet laus, te de-cet hymnus,

Voorbeeld 3a

1.
 T E décet laus, * te décet hýmnus,

Voorbeeld 3b

'Aandacht hebben voor de vertaling' is volgens de auteur in de inleiding van belang, want 'muzikale expressie geven vraagt om verdieping'. Daarbij is het wèl van belang dat de vertalingen het Latijn dekken. Het risico van het interpreteren van een gezang vanuit een onjuiste vertaling is in het ergste geval een verkeerde expressie, gebaseerd op een wankel bodem.

Gregoriana

Gregoriaans mannentrio Gregoriana verzorgt elke derde zaterdag van de maand (m.u.v. juli en augustus) een zgn. 'Gregoriaanse meditatie'. Gregoriana werkt daarin ook samen met andere musici (vocalisten en instrumentalisten), zowel uit het Oosten als het Westen, waardoor muzikale en religieuze verwantschappen van diverse culturen worden onthuld. Data en musici: 16/10 met chazan Norman Cohen Falah; 20/11 met Cercamon; 18/12 met organiste Margret Spelt. Obrechtkerk, Obrechtstraat 30, Amsterdam, 17.00 - ca. 17.45 u. Toegang vrij (collecte).

Info: www.gregoriana.tk - e-mail r.lof@chello.nl ; tel. 0294-419754.

Utrechtse Vrouwenschola

De UVS zingt: op 26/9, 10.00 u. de gezangen van de zondag in de Kruisherkenkapel, Lieve Vrouwenplein 2 te Uden; 9/10 15.00 u. Concert Te matrem Dei laudamus, Prinsenhof, St.-Agathaplein te Delft, entree € 8,-; 22/10 20.15 u. idem in de St.-Willibrordkerk, Minrebroederstraat, Utrecht, entree € 7,50.

Informatie: <http://utopia.knoware.nl/users/ikedl/UVS>

LITURGISCHE KALENDER

oktober-december 2004 - C/A-jaar

zondag	3 oktober	Zevenentwintigste zondag door het jaar
zondag	10 oktober	Achtentwintigste zondag door het jaar
zondag	17 oktober	Negentwintigste zondag door het jaar.
maandag	18 oktober	Feest H. Lucas, evangelist
zondag	24 oktober	Dertigste zondag door het jaar
maandag	25 oktober	Hoogfeest, verjaardag wijding van kerken waarvan de wijdingsdatum niet bekend is
donderdag	28 oktober	Feest HH. Simon en Judas, apostelen
zondag	31 oktober	Eenendertigste zondag door het jaar
maandag	1 november	Hoogfeest Allerheiligen
dinsdag	2 november	Gedachtenis Allerzielen
zaterdag	6 november	Feest Alle heilige verkondigers van het geloof in onze streken
zondag	7 november	Hoogfeest Heilige Willibrord, bisschop, patroon van de Nederlandse kerkprovincie
dinsdag	9 november	Feest Kerkwijding basiliek van Lateranen
zondag	14 november	Drieëndertigste zondag door het jaar
zondag	21 november	Hoogfeest Christus, Koning van het heelal
zaterdag	28 november	1 ^{ste} zondag van de advent (A-jaar)
zondag	5 december	2 ^{de} zondag van de advent
woensdag	8 december	Hoogfeest Onbevleete Ontvangenis van de H. maagd Maria
zondag	12 december	3 ^{de} zondag van de advent
zondag	19 december	4 ^{de} zondag van de advent
zaterdag	25 december	Hoogfeest van Kerstmis
zondag	26 december	H. Familie, Jezus, Maria en Jozef
maandag	27 december	Feest H. Johannes, apostel en evangelist
dinsdag	28 december	Feest HH. Onnozele Kinderen

INHOUD

Van de redactie	89
Pange lingua gloriosi	90
<i>Alfons Kurris</i>	
Gregoriaans en het zondagsgevoel	102
<i>Marja Blankenstein</i>	
Dom Joseph Gajard II	104
<i>Joost van Gemert</i>	
Officia Propria Nobilium Virginum Thorensium	112
<i>Louis Krekelberg</i>	
Nieuwe inzet van oude gezangen	124
<i>Ton Tromp</i>	
Mededelingen	127