

Tijdschrift voor gregoriaans

jaargang 30 ■ nummer 3-4 ■ december 2005

Het **TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS** is een uitgave van de Stichting Amici Cantus Gregoriani.
Het verschijnt driemaandelijks en richt zich op allen, die zich verbonden weten met het gregoriaans.

Kopij voor het volgende nummer dient **15 januari** op het redactie-adres binnen te zijn. Inlichtingen, ook voor advertenties, bij de administratie.

Redactie:
Marie-Louise Egbers, Arnoud Heerings, Gerrit van Osch, Albert Koopmans

Redactie-adres:
Catharinastraat 81
4811 XG Breda
tel. (076) 522 14 58
e-mail redactie: albert.koopmans@tiscali.nl

Administratie:
Raadhuisstraat 4
6061 EA Posterholt
tel. (0475) 403 502
e-mail administratie:
amici-cantus-gregoriani@planet.nl

Abonnementen:
Individueel abonnement:
per kalenderjaar € 24,=
België € 26,00, overige landen € 28,=
Koorabonnement: € 47,=
Losse nummers: (ook van oude jaargangen)
€ 6,50; België € 7,00
Studentenabonnement: € 12,=

Postrekening 39586
Bankrekening 42.06.65.323
alle rekeningen t.n.v. penningmeester
Stichting Amici 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 hiervoor). 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, *voorzitter*
P. Horbach, *secretaris*
R.A.M. Karsten, *penningmeester*
J. Kwast
B. Lamers

Adres secretaris:
Boshovensestraat 16
5561 AR Riethoven

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

Gregoriaans: authentiek, traditioneel, nostalgisch?

Het kost soms de nodige moeite om met name (mede-)katholieken ervan te overtuigen dat liefde voor gregoriaans iets anders is dan nostalgisch terugverlangen naar het rijke roomse leven van de vijftiger jaren. Sterker: velen zetten zich met mij er zelfs tegen af. En ook dat wordt vaak niet begrepen, of beter gezegd: dán pas blijkt de scheiding der geesten: 'oh, gij zijt van die vrijdenkers'. Nee, ook dat niet dus. Maar, wat dan wél?
Ik kreeg laatst van mijn schoonzusje een boek toegespeeld dat ongeveer eenzelfde soort ijverzucht tentoonspreidt als mijn passie. De natuurkundige (en katholiek) J.J.A. Beenakker betoogt in zijn boek 'Laat de echte Jezus opstaan' (2005, ISBN 90-7771309-3) dat het allesbehalve eenvoudig is om door nostalgische, vaak ook behoudzuchtige humbug heen te kunnen zien waar iemands inspiratie schuilt. Het kost moeite om door en langs de grauwsluier van de tradities heen de echte boodschap van toen te verstaan. Zoiets speelt ook liefhebbers van authentiek gregoriaans parten.

Een aardige illustratie hiervan las ik bij een columnist van de NRC (03-10-2005). Frits Abrahams gaat, 'in eigen stad even tourist met de touristen' tegen vijf uur naar de wekelijkse Vesperdienst door de Schola Cantorum Amsterdam in de St. Nicolaas bij het CS Amsterdam.

De zangers dragen witte habijten met een kleine capuchon op de rug. 'Zo werkten zij zich zo'n veertig minuten lang door hun Latijnse psalmen, in zichzelf besloten, in contact met God, niet met de toehoorders, of je zou moeten zeggen: via God met hen. (...) Was het mooi? Ze zongen mooi, dat zeker, maar ik ervoer toch weer die eentonigheid waar ik vroeger als kind zoveel moeite mee had gehad'. Op het eind spreekt de columnist een van de cantores aan bij de kerkdeur: 'Van welke orde bent U?'. 'Wij zijn geen priesters', glimlachte hij. 'Wij zijn gewone burgers, met drukke banen'. En Abrahams sluit zijn column af: 'ik was even vergeten dat ook in de katholieke kerk veel veranderd is'.

Werkte het Latijn, de eentonigheid, de harde bank, het habijt als grauwsluier? Ik geloof dat niet. Het heeft veel meer te maken met iemands persoonlijk verleden. Daarvan hangt af of bijvoorbeeld psalmodie iemand tot 'onuitsprekelijke verveling' leidt of tot meditatie. Nee, het valt niet mee door die humbug van negatief verleden heen te komen. En dan is het al heel wat als de columnist tot besef komt dat er voortdurend verandering, vertering, ontwikkeling is, bij jezelf én ook in de kerk. Zo is het maar net.

GvO

Jan van Biezen

Het ritme van het gregoriaans

Jan van Biezen besluit zijn over drie afleveringen van het Tijdschrift gepubliceerde artikel met een beschouwing over het ritme van de langere melismen en het metrum van het gregoriaans. Gecompliceerde kwesties, waarover het laatste woord zeker nog niet gesproken is! Tenslotte komt hij met een voorstel betreffende het tempo van het gezang.

Het ritme van de meertonige lettergrepen in het Nonantola-corpus van gezangen

De antifonale gezangen introitus en communio beperken zich grotendeels tot de hierboven aangegeven neumen. Zij worden wel neumatische gezangen genoemd. In het graduale, de tractus en het offertorium daarentegen komen we regelmatig lettergrepen met min of meer uitgestrekte toonguirlandes tegen. Men spreekt dan wel van melismatische gezangen. Zo'n melisme blijkt over het algemeen opgebouwd te zijn uit kleinere eenheden, toonfiguren die in de notaties van Sankt Gallen, Laon en Nonantola herkenbaar zijn. (De afgrenzing van die eenheden is overigens voor de verschillende tradities niet steeds uniform.) Daarbij wordt deels gebruik gemaakt van de tekens die ook bij de één-, twee- en drietonige lettergrepen voorkomen, deels van andere tekens, zoals bijv. het trigon. De ritmische interpretatievan de samengestelde neumen is echter een tamelijk gecompliceerde zaak, vooral met betrekking tot de slotnoten van de afzonderlijke toonfiguren. Zo laat Nonantola zien dat zowel in Sankt Gallen als in Laon direct vóór een nieuwe lettergreep een korte clivis het ritme  kan hebben. Vóór een lagere lange noot geldt hetzelfde.

Agustoni en Göschl vermelden dit niet, maar menen dat zo'n clivis altijd geheel kurrent is. Bij een korte torculus is iets dergelijks aan de hand: vóór een nieuwe lettergreep of een lagere lange noot heeft hij het ritme , in de overige gevallen het ritme . Ook dit is bij Agustoni en Göschl niet te vinden. Sankt Gallens porrectus voldoet aan een soortgelijke regel. De porrectus in Laon heeft echter in samenstelling altijd het ritme . Zoals J.W.A.Vollaerts heeft aangetoond, heeft Laon voor een porrectus met het ritme de notatie , d.w.z. met een punctum i.p.v. een virga als laatste toon.[19] Dat vóór een nieuwe lettergreep bij voorkeur een longa staat en geen brevis, is begrijpelijk vanwege de 'Endartikulation' van een syllabe. Men vergelijke de regels voor tekstplaatsing bij de 16de-eeuwse vocaalpolyfonie, waarbij onder het mensuurteken het niet goed geacht wordt na een notenwaarde kleiner dan van lettergreep te wisselen.

Misschien is het hier op zijn plaats even in te gaan op de door Cardine naar voren gebrachte 'coupure neumatique'. Ruwweg houdt deze term in dat de slottonen van de toonfiguren waaruit een melisme is samengesteld een meerwaarde hebben t.o.v. de voorafgaande tonen. Nu is het inderdaad zo dat die slottonen vaak als doeltonen van de ritmische beweging beschouwd kunnen worden, bijgevolg op sterke 'maatdelen' vallen en dan eventueel een zekere verlenging kunnen krijgen. Regel lijkt dit echter niet, dit is nu echt een kwestie van 'interpretatie'.

In de nu volgende voorbeelden valt te zien wat we bij de melismatische gezangen alzo kunnen tegenkomen.

Allereerst de slotfrase van het graduale 'Ego autem': *(Zie muziekvoorbeeld 6).*
Aan het eind van 'me(o)' hebben Nonantola en Laon bij de climacus de opeenvolging longa-brevis-longa (hoewel over Nonantola's punt te twisten valt). Sankt Gallen zal hetzelfde bedoelen, gezien het episema bij de virga en het feit dat we het laatste punctum vóór lettergreepwisseling als longa zullen moeten opvatten. Het ritme is dan stellig zoals aangegeven of, wat praktisch op hetzelfde neerkomt,  . Montpellier (Codex H. 159) noteert zo'n climacus als een 'omgekeerd quilisma'. Op '(conver)te (tur)' heeft Nonantala een korte clivis - schrijffout of variant?
Het begin van '(converte)tur' is in Laon kennelijk afwijkend in ritme. Het slot van deze lettergreep kan in Sankt Gallen zowel een lange als een korte pressus zijn.

Gezien de in de *Commemoratio Brevis* genoemde gebruikelijke vertraging aan het slot van een frase,[20] is dit echter nauwelijks van belang. Tenslotte moet ik nog opmerken dat uit vele plaatsen blijkt dat in Nonantola de tweede noot van ⟡ zowel brevis als longa kan zijn.
Men merke op dat de slottonen van de deelfiguren waaruit de melismen bestaan vrijwel altijd op relatief sterke 'maatdelen' vallen, en dat de doorgaande longabeweging grotendeels binair is.
Vervolgens van het Graduale 'Eripe me, Domine' de lange slotfrase: *(Zie muziekvoorbeeld 7, pag. 84).*
In de beide repercussieformules groepeert Sankt Gallen de strophici in groepen van drie plus twee plus twee. Het lijkt me de vraag of dit alleen maar gedaan is vanwege de overzichtelijkheid, zoals Agustoni en Göschl stellen.



Muziekvoorbeeld 6

Het valt namelijk op dat de slotnoten van die groepjes hier zonder uitzondering op relatief zware maatdelen vallen. Bij de tweede formule heeft ook Nonantola een dergelijke indeling. Alle aanleiding dus om het geheel op te vatten als samengesteld uit een tristropha en twee distropha's.

Bij het vervolg van de eerste repercussieformule is het van belang te weten dat in Laon niet alleen maar ook kan betekenen. Dit blijkt uit drie andere plaatsen in het hetzelfde graduale, waar Nonantola noteert.

Bij het begin van het slotmelisme is de longabeweging in Laon en Sankt Gallen kennelijk onderbroken. (In een van de parallele graduale-melodieën noteert overigens ook Laon, evenals Nonantola, aan het eind van de climacus een longa.)

Bij het vervolg van de tweede repercussieformule blijkt min of meer dat Sankt Gallens pes quassus in samenstelling, als hij met de voorafgaande noot een salicus vormt, een korte oriscus heeft.

Op andere plaatsen is dit echter volmaakt duidelijk, dan zien we b.v.: SG =L = N . Het is een algemene regel.

In Laon lijkt op dezelfde plaats nagelaten te zijn de pes van een t = tenete te voorzien, in Nonantola zal hier het ritme bedoeld zijn. Deze bronnen noteren hier geen oriscus.

Aan het eind van het slotmelisme zien we weer dat in Nonantola's de tweede noot een longa kan zijn.

De slottonen van de deelfiguren van de melismen vallen weer op relatief sterke maatdelen, en afgezien van de hierboven genoemde plaats is er een doorgaande beweging in longae, die aan het eind in een binair metrum resulteert.

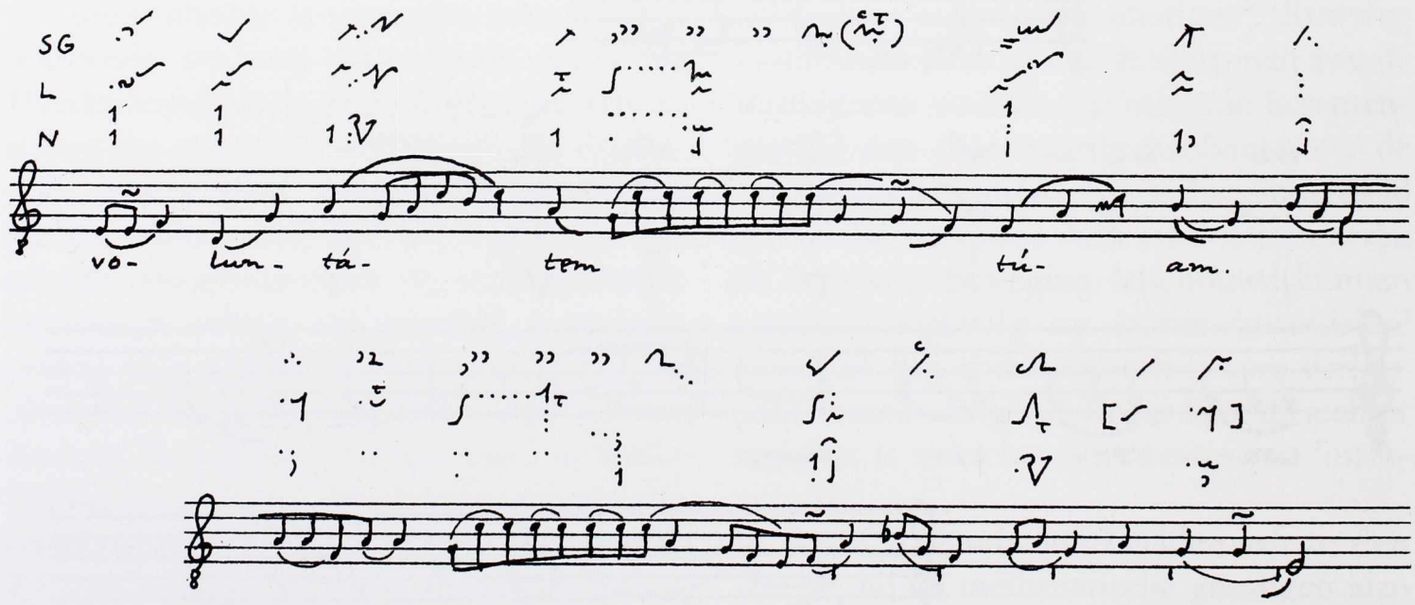
De ontbrekende toontekens aan het slot van de frase bij Laon kunnen we aanvullen naar het voorbeeld van Laons notaties van dezelfde melodieformule elders.

Tenslotte een frase uit de tractus 'Saepe expugnaverunt me': *(Zie muziekvoorbeeld 8, pag. 85).*

In het melisme van 'di(cat)' vallen de na elkaar op tredende 'onmatige' ritmen op. Dit is bij dit soort gezangen niet uitzonderlijk.

Verder blijkt hier uit de niet mis te verstane notatie van Sankt Gallen, dat in Laon een korte clivis in samenstelling het ritme kan hebben.

Tevens zien we op dezelfde plaats dat in Nontantola's de tweede noot een longa kan zijn.



Muziekvoorbeeld 7

Het melisme op '(Isra)el' lijkt in Nonantola in afwijking van de andere notaties met het ritme ♩♫♩ te beginnen.
Aardig is het te zien dat Laon kans ziet om in dit melisme acht kurrente noten plus een niet-kurrente noot, in overeenstemming met zijn notatieprincipes, met elkaar te verbinden. Dat de slotnoot van die verbonden figuur inderdaad een longa is, wordt bevestigd door Nonantola.
Of in hetzelfde melisme de van een c = celeriter voorziene korte clivis in Sankt Gallen het ritme ♪♩ aangeeft is echter de vraag.
De c zou dan evenals bij de volgende clivis alleen op de eerste noot slaan. Maar waarom zou dan niet het aparte teken voor zo'n clivis gebruikt zijn, zoals even verderop gebeurd?
De longa die Nonantola in afwijking van de andere notaties in dit melisme aangeeft, kunnen op het ritme ♩.♪ of ♪³♪ wijzen.
Het lijkt erop dat bepaalde tonen in onderverdelingswaarde in 'inegalité' uitgevoerd werden. Het is opvallend dat die longa in de overeenkomstige passage in een andere tractus ontbreekt.
De repeterende voorlaatste toon van de het slotmelisme is in Nonantola, anders dan in Laon en Sankt Gallen, een oriscus.
Zou bij dergelijke repeterende tonen vaker op een korte voorslag van boven gerekend worden? Het handschrift Montpellier wijst sterk in deze richting.
Opvallend is weer dat het gehele 'Israel' in deze tractus zich in een binair longametrum beweegt.

Metrum

Hoewel we in de gregoriaanse gezangen vaak min of meer uitgestrekte gedeelten aantreffen waaraan een binair metrum ten grondslag blijkt te liggen, is dit regelmatige metrum toch minder fundamenteel dan in de Byzantijnse en Griekse kerkzang. Dat blijkt ook hieruit, dat in de melodische formules onbekommerd noten toegevoegd of weggelaten kunnen worden als een tekst daarom vraagt. Als dit een even aantal chronoi betreft, zoals in het voorafgaande voorbeeld, dan blijft een eventueel aanwezig binair metrum behouden.



Muziekvoorbeeld 8

Het komt echter vaak voor dat het om één chronos gaat, en dan wordt een bestaande metrische struktuur noodzakelijkerwijs aangetast. Zie de volgende twee frasen uit het graduale 'Domine praevenisti' (in Laon is dit graduale niet genoteerd): *(Zie muziekvoorbeeld 9).*

De metrische struktuur van deze fragmenten is trouwens, zoals wel vaker het geval is, niet zo duidelijk: waar precies liggen de ternaire metra (al of niet ingebed in een binaire grondstruktuur)?

Overigens zijn er voor een metrische indeling bij longabeweging wel enkele aanwijzingen te geven:

- De slottoon van een frase valt altijd op een sterk maatdeel, precies zoals in de Byzantijnse en Griekse kerkmuziek.
- Een accentlettergreep van één chronos valt, tenzij de erop volgende toon slottoon is, op een sterk maatdeel.

Deze twee punten maken dat de bekende, veelvuldig bij cadenzen optredende toonfiguur als volgt ingedeeld dient te worden: *(Zie muziekvoorbeeld 10).*

Tot het ritme ♩. ♬ i.p.v. ♪ ♫ kan men besluiten met het oog op de uitzonderlijk lange virga die Laon hier gewoonlijk noteert en het episema op de virga in Sankt Gallen.



Muziekvoorbeeld 9



Muziekvoorbeeld 10

Het Byzantijnse equivalent van de aangehangen zestienden is de 'hyporrhoé'. Bij de tweede en derde lettergreep hebben we te maken met bijzondere gevallen van een anticipatione della syllaba.

Verdere aanwijzingen:
- De op één of meer korte 'aanloopletter-grepen' volgende (begin)toon van een lettergreep die een (neven)accent draagt, valt altijd op een sterk maatdeel.
- Indien een toon van één chronos gevolgd wordt door een oriscus van één chronos op dezelfde toonhoogte, dan valt die toon altijd op een sterk maatdeel. Eigenlijk moeten we deze combinatie namelijk opvatten als een versierde lange toon, vergelijkbaar met de Griekse petasté van twee chronoi. Opgemerkt moet worden dat in Nonantola (en sterker nog in Montpellier) deze figuur vaker voorkomt dan in Laon en Sankt Gallen.
Zie wat deze twee punten betreft het begin van de introitus 'Sitientes': *(Zie muziekvoorbeeld 11).*

Bij langere melismen met veel onderverdelingswaarden lijkt de longabeweging nogal eens onderbroken te zijn. Het is onduidelijk wat hier precies aan de hand is. Regelmaat te willen forceren met behulp van zestienden of triolen - hoewel die in de Griekse kerkmuziek inderdaad voorkomen - lijkt nogal willekeurig.
Voorlopig moeten we maar zien er het beste van te maken door ons te oriënteren op de slottonen van de deelfiguren - zoals gezegd vaak op sterke maatdelen vallend - en eventuele inschuifsels van drie achtsten in een overigens regelmatige longabeweging maar voor lief te nemen. Het ziet er trouwens naar uit dat ten tijde van de vroegste muzieknotaties van het gregoriaans er geen volledige zekerheid meer was t.a.v. het oorspronkelijke ritme. Dat is bij een mondelinge traditie ook niet verwonderlijk. Om nog eenmaal te refereren aan de Griekse kerkmuziek: het is interessant om op te merken hoe zelfs daar de melodieën, waarvan in de muziekboeken toch exacte notaties te vinden zijn, in de praktijk 'zersungen' worden.



Muziekvoorbeeld 11

We kunnen daarbij met name ook waarnemen hoe door het veranderen van notenwaarden de metrische regelmaat hier en daar verloren gaat.

Tenslotte over het ritme van het gregoriaans nog dit. Het vaststellen van de verschillende notenwaarden zal erop gericht moeten zijn de zin van de muzikale beweging te ontsluiten.
We zullen ons moeten afvragen wat constructieve en wat ornamentele tonen zijn, waartoe een melisme dient, enz. En dat alles met het oog op de tekst. Een puur mechanische uitvoering van het ritme zal de gezangen niet tot leven kunnen wekken. Ritme is een organisch geheel, met alle vrijheid van dien.

Tempo

In de *Commemoratio Brevis* uit het eind van de 9de eeuw lezen we dat t.a.v. de officium-antifonen geldt dat ze in een uniform tempo gezongen moeten worden. Afgezien van een ritardando aan het eind, hebben brevis en longa steeds dezelfde waarde.[21] Bovendien lezen we dat de antifonen tussen de verzen hetzelfde tempo hebben als die verzen.[22] Nu leert de ervaring dat officium-antifonen met hun eenvoudige syllabische struktuur een sneller tempo verdragen dan de meer neumatische mis-antifonen van introitus en communio (en melismatische gezangen als graduale enz.).

Er is echter geen reden om een onderscheid in tempo te maken tussen het reciteren van psalmverzen van mis en officie.
Dit heeft tot gevolg dat, ook al staat men de zorgvuldige, rustige, volle uitspraak van de psalmverzen voor - en niet het gebruikelijke, onder het mom van 'oratorisch ritme' gebezigde mitrailleurachtige reciteren - , bij een introitus (en communio) de psalmverzen sneller gezongen zullen worden dan de bijbehorende antifonen.
Wat de absolute waarde van het tempo betreft het volgende. In de renaissance had de minima 𝅗𝅥, als de kleinste waarde waarop nog een lettergreep 'vocis plenitudo' gezongen kon worden, de waarde MM = 120-144.
Deze waarde zal tussen die van de longa en de brevis van het eigenlijke gregoriaans inliggen, omdat daar ook bij tijd en wijle lettergrepen met halve 'temps syllabique' voorkomen, en ook wel na een brevistoon van lettergreep gewisseld kan worden. Dan ligt een tempo voor de longa van MM = 84-100 voor de hand. Officium-antifonen zullen voor de longa het tempo MM = 120-144 hebben, voor de dubbele longa het tempo MM = 60-72 (gelijk aan het tempo voor minima 𝅗𝅥 en semibrevis 𝅝 onder het mensuurteken 𝅵 in de 16de eeuw).

NOTEN

19 J.W.A. Vollaerts, Rhythmic Proportions in Early Medieval Chant, Leiden 1960, p. 103.

20 Terence Bailey, Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, Ottawa 1979, p. 102, 103.

21 Op. cit. p. 102, 103.

22 Op. cit. p. 106, 107.

Jan van Biezen promoveerde in 1968 te Utrecht cum laude op het proefschrift 'The middle Byzantine Kanon-notation of manuscript H'". Promotor was Hélène Wagenaar-Nolthenius. Gedurende zeven jaar was hij dirigent van een kerkelijke schola te Wassenaar.

Dirk van Kampen

Uitgangspunten voor de ritmiek van gregoriaans

De auteur baseert zich in zijn opvattingen, naast op middeleeuwse muziektraktaten, op eigen kwantitatief onderzoek naar de relatie tussen neumnotatie en tekstkenmerken. Hieronder volgt een door hem geschreven handleiding voor de leden van zijn Schola.

Van de verschillende notatiewijzen van het gregoriaans, is de zogeheten kwadraatnotatie het meest bekend. Deze notatie, die in de meeste uitgaven van het gregoriaans gevolgd wordt, valt gemakkelijk te herkennen: zwarte vierkante noten met of zonder stok, soms afgewisseld door andere tekens zoals ruitvormige noten, en dit alles geplaatst in een notenbalk. De notenbalk, voorzien van een do of fa sleutel, en bestaande uit vier lijnen, maakt het eenvoudig de *toonhoogte* van iedere noot te ontdekken. Elke noot genoteerd op de lijn met de do sleutel is een do, en dus moet de noot daar onmiddellijk boven een re zijn, en de noot er onmiddellijk onder een si, enz., enz.

In de oudste notaties, die per land of zelfs streek uiteenliepen, was dat niet het geval. Als je bijvoorbeeld naar de notatie van St. Gallen (Zwitserland) kijkt, dan zie je een wirwar van tekens zonder notenbalk. Andere vroege tekens zijn die uit Metz in het Noordoosten van Frankrijk. Ook die zijn geschreven in *campo aperto* (letterlijk: in het open veld), d.w.z. zonder notenbalk. Uit deze vroege notaties valt dan ook niet of nauwelijks op te maken op welke hoogte een bepaalde noot gezongen moet worden, en ook het aantal toontrappen tussen twee noten blijft doorgaans duister. Je moet de melodie in feite al kennen, wil je de tekens kunnen volgen.

De vroege notaties - ze stammen uit de 10e eeuw - zijn echter onmisbaar als het om het *oorspronkelijke ritme* van het gregoriaans gaat. Bij het woord ritme, althans zoals de term doorgaans gebruikt wordt (maar zie hieronder), moet gedacht worden aan duurverschillen tussen de noten. Anders gezegd: bij het ritme gaat het om de *lengte* van de verschillende noten. Even een voorbeeld: In de oude notatie van St. Gallen vind je op de plek waarop in de kwadraatnotatie de figuur van een pes staat uiteenlopende tekens, waaronder  en  .
In beide gevallen gaat het, net als in de kwadraatnotatie, om een lagere noot gevolgd door een hogere. De *ritmische betekenis* van beide tekens is echter verschillend. In het eerste geval gaat het - bepaalde uitzonderingen daargelaten - om twee *korte* noten, in het laatste geval om twee *lange*.

Wat is nu kort en wat is lang? En hoe verhouden zich deze lengten tot elkaar? In de literatuur worden vooral op de laatste vraag uiteenlopende antwoorden gegeven. Als we de kwestie van de verhouding tussen korte en lange noten echter buiten beschouwing laten, en dus alleen de vraag stellen naar de mogelijkheid om korte van lange noten te onderscheiden (*twee categorieën* dus), zijn de antwoorden minder verschillend. Op grond van onderzoek van de Franse benedictijner monnik Dom Eugène Cardine, is het bijvoorbeeld duidelijk dat de noten van het pes-teken beide kort zijn (en niet de eerste kort en de tweede lang, zoals eerder ook wel verondersteld).

Toch moet gezegd dat zelfs Cardine's bespreking van de verschillende schrijfwijzen van *clivis*, *climacus*, *torculus*, *porrectus*, *scandicus*, enz. - in die zin te wensen overlaat, dat vaak onvoldoende duidelijk wordt waarom de kwalificaties 'kort' of 'lang' aan de individuele noten van een bepaald teken zijn toegekend.
Om de individuele noten bij al deze tekens met meer *zekerheid* als 'kort' of 'lang' te kunnen duiden, is door mij onderzoek uitgevoerd, waarbij ik, uitgaande van een zeer groot aantal gregoriaanse gezangen, de daarbij voorkomende notatie van St. Gallen (codex SG-359, begin 10e eeuw) vergeleken heb met de bij deze gezangen aanwezige notatie van Metz (codex L-239, omstreeks 930). Van elke vorm bij ieder teken werden, indien mogelijk, 150 exemplaren in SG-359 geselecteerd (volgens bepaalde kenmerken eigenlijk 3 categorieën van elk 50 exemplaren), waarna werd nagegaan met welke tekens in L-239 deze corresponderen.
Mede op grond van het feit dat van sommige individuele noten in de notatie van St. Gallen reeds vaststaat dat zij 'kort' of 'lang' zijn, konden nog qua lengte onbekende figuren in L-239 op hun 'korte' of 'lange' aard worden beoordeeld, en andersom. In een voortschrijdend proces konden zo telkens nieuwe 'onbekendheden' worden omgezet in 'bekendheden'. Op deze wijze was het mogelijk (enkele onzekerheden daargelaten) om de individuele noten bij de verschillende schrijfwijzen van climacus, torculus, porrectus, enz. in de notatie van St. Gallen (en Metz) te duiden als 'kort' of 'lang'. Veelal (maar niet altijd) konden de interpretaties van Cardine overigens bevestigd worden.

Wat de *verhouding* betreft tussen 'kort' en 'lang', hierover lopen de meningen, zoals gezegd, meer uiteen. Grof gezegd, staan twee opvattingen tegenover elkaar.

Volgens de tegenwoordig meest gangbare mening - in ons land o.m. verdedigd door Smits van Waesberghe - is er in feite geen sprake van een vaste verhouding. Volgens deze opvatting, die ook door Cardine wordt gevolgd, kun je hoogstens spreken van twee klassen noten (korte en lange), maar is het niet mogelijk om daarbij (bijvoorbeeld) aan te nemen dat korte noten 1 tel duren en lange 2. De verschillen tussen 'kort' en 'lang' zouden eerder nuances betreffen, nuances die steeds weer verschillend zouden kunnen zijn, en die zich daarom niet laten herleiden tot (bijvoorbeeld) een vaste duurverhouding 1:2. Het flexibele duurkarakter zou o.m. volgens Cardine en Göschl *tekstanaloog* zijn. Hiermee wordt bedoeld dat de afzonderlijke noten duurnuances weergeven van dezelfde orde als bij de lettergrepen van een goed gearticuleerde tekst. In de zogenaamde mensuralistische school (o.m. Murray, Vollaerts) wordt het flexibele duurkarakter ontkend, en kiest men dus voor een vaste duurverhouding, meestal de verhouding 1:2. Middeleeuwse muziektraktaten uit met name de 10e en 11e eeuw - bijv. de *Commemoratio Brevis de Tonis et Psalmis Modulandis* en de *Scholia Enchiriadis* (beide 10e eeuw) - lijken deze visie te steunen. Telkens en telkens weer wordt er op geattendeerd dat de monnik bij het zingen alle korte noten kort en alle lange noten lang moet uitvoeren, waarbij de lange noten precies twee maal zo lang moeten klinken als de korte.

In de strijd tussen beide kampen wordt door de aanhangers van de *nuancetheorie* doorgaans opgemerkt dat de middeleeuwse muziektraktaten het gregoriaanse ritme niet anders konden benaderen dan vanuit de antieke (Griekse) muziektheorie, en dat de vaste verhoudingen in deze traktaten extra beklemtoond werden omdat God nu eenmaal alles geschapen had volgens vaste regels, maat en getal.

Kortom: de traktaten vermelden wel de 1:2 verhouding, maar deze verhouding zou niets te maken hebben met de praktijk van het zingen. Hiertegen werd echter door de *mensuralisten* ingebracht dat de schrijvers van de traktaten monniken waren die dagelijks het gregoriaans beoefenden en dus wel degelijk wisten waar ze over schreven. De betrokkenheid op de alledaagse praktijk zou overigens ook uit de traktaten zelf blijken. In de *Scholia Enchiriadis* worden bijvoorbeeld enkele praktische ritmeoefeningen beschreven, bedoeld om de leerling het juiste gevoel voor de 1:2 verhouding bij te brengen. Nog een ander argument is de over de verschillende notaties gemakkelijke en consistente tweedeling die gemaakt kan worden tussen korte en lange noten.

Hoewel een dergelijke tweedeling nog niet hoeft te pleiten voor de 1:2 verhouding, lijkt ze moeilijk verenigbaar met uitsluitend nuances bij duurwaarden. Tenslotte kan opgemerkt worden dat in de theorie van het tekstanaloge ritme onduidelijk blijft welke duurwaarden actueel aan de verschillende noten moeten worden toegekend. Deze onduidelijkheid geldt nog niet bij tekstlettergrepen voorzien van een *enkele* noot. In dat geval wordt de (variabele) lengte van de lettergreep immers 'overgenomen' door de bij deze lettergreep behorende noot. Komen er echter *twee of meer noten* voor bij een tekstlettergreep, dan vervalt deze mogelijkheid van 'duurovername' bij de afzonderlijke noten en blijft de theorie van het tekstanaloge ritme dus geheel in de lucht hangen.

Om te kunnen nagaan welke van beide theorieën - de nuancetheorie of de mensuralistische theorie - steun verdient, is eveneens door mij onderzoek uitgevoerd.
Alvorens daarop in te gaan moet ik het belangrijke gregoriaanse begrip *neum* (een Grieks woord voor 'wenk') introduceren. Zoals net aangegeven, een tekstlettergreep kan in het gregoriaans voorzien zijn van *één of meer* noten. Hoeveel noten ook bij een bepaalde lettergreep voorkomen, steeds wordt het totale aantal noten bij deze lettergreep een neum genoemd. Er zijn dus *eentoonsneumen* en *meertoonsneumen*.
In het laatste geval zouden bij een lettergreep bijvoorbeeld 12 noten kunnen voorkomen, zoals inderdaad het geval is in het graduale van de eerste zondag van de advent bij de lettergreep 'ver' van het Latijnse woord *'u-ni-ver-si'*. In de notatie van SG-359 zijn deze 12 noten geschreven als een *scandicus subbipunctis* (5 noten), gevolgd door een *climacus* van 3 noten, gevolgd door een *torculus resupinus* (4 noten). Ondanks deze complexe schrijfwijze blijft het hier gaan om slechts één enkele neum.
Bekijken we nu deze 12 noten nog wat verder, dan kunnen we uit de precieze schrijfwijze in SG-359 constateren dat sommige van deze noten kort zijn (bijvoorbeeld de derde en de zevende) en andere lang (bijvoorbeeld de tweede en de vijfde). Maar wat is hier 'kort' en 'lang'? Gaat het slechts om nuances, die dan ook nog op de een of andere manier tekstanaloog van duur zijn? Of gaat het om vaststaande verhoudingen, bijvoorbeeld de verhouding 1:2?
In het genoemde onderzoek van mij zijn aan de individuele noten van vier introïtusantifonen - *Misereris omnium Domine*, *Rorate caeli desuper*, *Puer natus est nobis en Nos autem gloriari oportet* - verschillende waarden toegekend. Dit gebeurde op basis van verschillende uitgangspunten:

a. Aan elke korte noot werd de *vaste* waarde 1 toegekend, en aan elke lange noot de *vaste* waarde 2.
b. Naast de nootduurverhouding 1:2, zijn de waardetoekenningen ook gebaseerd op verschillende andere verhoudingen, oplopend van :1; via 1:1,2; 1:1,4; 1:1,6 enz. t/m 1:3. Ook hier gaat het dus telkens om *vaste* duurwaarden.

c. Om nog enigszins recht te doen aan de (eigenlijk niet onderzoekbare) nuancetheorie, zijn *flexibele* duurwaarden ingevoerd op basis van de schrijfwijze (breedte) van de noten in het Graduale *Lagal* (Chris Hakkennes).

De uitgangspunten a. en b. vertegenwoordigen hier het mensuralisme (meerdere versies), uitgangspunt c. de nuancetheorie van Cardine.

Na de waardetoekenningen was het uiteraard mogelijk de som van de duurwaarden per lettergreep te bepalen. Ik heb deze som de *nootduursom* genoemd. Stel bijvoorbeeld dat bij een bepaalde lettergreep een neum van 5 noten voorkomt, waarvan 3 korte en 2 lange. Uitgaande van de verhouding 1:2, is de nootduursom dan 7. Uitgaande van de verhouding 1:1, is de nootduursom 5.

Uitgaande van de verhouding 1:3, is de nootduursom 9, enz., enz.

Wat ook mogelijk is, is de *relatieve nootduursom* bij elke lettergreep te bepalen. Deze relatieve nootduursom wordt bepaald door de oorspronkelijk berekende nootduursom bij iedere lettergreep uit te drukken als een *percentage* van de totale nootduursom over alle lettergrepen van het *woord* waar de lettergreep deel van uitmaakt. Stel bijvoorbeeld dat de hierboven genoemde lettergreep met de neum van 5 noten deel uitmaakt van een tweelettergrepig woord, en dat de tweede lettergreep vertegenwoordigd wordt door 3 noten, 2 korte en 1 lange. Uitgaande van de verhouding 1:2, is de nootduursom van de eerste lettergreep 7. De tweede lettergreep heeft als nootduursom de waarde 4. De totale nootduursom van het woord is dan 11.

De relatieve nootduursom van de eerste lettergreep is (7/11) x 100 = 63,6. De relatieve nootduursom van de tweede lettergreep is (4/11) x 100 = 36,4.

Bij andere verhoudingen dan 1:2 nemen de relatieve nootduursommen uiteraard andere waarden aan.

De relatieve nootduursom van een lettergreep noemen we hier RN.

Waarom nu deze getallen?

Om dat te illustreren, moet ik eerst vermelden dat de Latijnse teksten van de vier introïtusantifonen door een kenner van het middeleeuwse Latijn op de band zijn ingesproken. Vervolgens kon met behulp van een computerprogramma van de afdeling Experimentele Audiologie van de VU van elke gesproken lettergreep de *spreekduur* worden gemeten. Evenals de nootduursom per lettergreep kon worden omgezet in een relatieve nootduursom, zo was het ook mogelijk de spreekduur van een lettergreep om te zetten in een *relatieve spreekduur:* dus de spreekduur van de lettergreep als *percentage* van de totale spreekduur van het woord waar de lettergreep deel van uitmaakt. De relatieve spreekduur van een lettergreep noemen we hier RS.

In de literatuur over het gregoriaans wordt veelal verondersteld dat er een *intieme relatie* is tussen *tekst* en *melodie.* Op de een of andere wijze - maar er wordt nooit, behalve bij lettergrepen met één noot, gespecificeerd hoe - zou er dus sprake zijn van melodische - of breder: muzikale - kenmerken die tekstafhankelijk zijn. Wat ik nu heb gedaan is nagaan of er verbanden bestaan tussen enerzijds tekstkenmerken en anderzijds muzikale kenmerken (neumnotatie). Daarbij is dan rekening gehouden met bovengenoemde uitkomsten met betrekking tot de nootduursom, de relatieve nootduursom (RN), de spreekduur en de relatieve spreekduur (RS) bepaald bij elke lettergreep.

Echter: niet alle lettergrepen zijn van dezelfde soort. Het is onder meer mogelijk onderscheid te maken tussen hoofdaccentlettergrepen, beginlettergrepen, eindlettergrepen, lettergrepen die direct voorafgaan aan de hoofdaccentlettergreep, en lettergrepen tussen hoofdaccent en eindlettergreep.

Naast de tekstkenmerken spreekduur en relatieve spreekduur, zijn de lettergrepen daarom ook gewaardeerd volgens: wel (1) of geen (0) accentlettergreep, wel (1) of geen (0) beginlettergreep, enz. Elke lettergreep in het onderzoek leverde uiteindelijk 9 waarden op die gezamenlijk een min of meer uitputtende beschrijving van de formele tekstkenmerken lijken te geven.

Bij het onderzoek naar de verbanden tussen deze 9 tekstvariabelen enerzijds en de muzikale kenmerken anderzijds werden twee relaties gevonden die een behoorlijk stevige samenhang laten zien. Het gaat hier om de tekstvariabelen *wel of geen accentlettergreep* (1 of 0) en de *relatieve spreekduur* (RS) die beide relatief hoog bleken te correleren met de *relatieve nootduursom* (RN) als muzikaal kenmerk. Dit houdt dus in dat een accentlettergreep, vergeleken met de andere lettergrepen van een woord, vaker door een relatief lange (gesommeerde) toonduur wordt gekenmerkt, en dat deze relatief lange toonduur ook vaker voorkomt in het geval van een lettergreep met een relatief lange spreekduur.

Wat hierbij niet vergeten mag worden is dat de relatieve nootduursom (RN) per lettergreep *verschillende* waarden aanneemt. Dit hangt immers af van de gekozen *nootduurverhouding* (zie boven). RN neemt dus een andere waarde aan in het geval van bijvoorbeeld de nootduurverhouding 1:2 dan in het geval van de nootduurverhouding 1:1,4 of 1:3. En weer een andere RN waarde wordt verkregen als uit wordt gegaan van de flexibele duurwaarden die de nuancetheorie vertegenwoordigen.
Vanwege deze verschillende uitkomsten van RN verschillen dus ook de correlaties van de tekstvariabelen *wel of geen accentlettergreep* (1 of 0) en de *relatieve spreekduur* (RS) met RN. Omdat de afzonderlijke correlaties van beide tekstvariabelen met RN ook uitgedrukt kunnen worden in een *'gezamenlijke' (multipele) correlatie* met RN, neemt dus ook deze multipele correlatie verschillende waarden aan, afhankelijk van de gekozen nootduurverhouding.

Geconstateerd kon worden dat deze multipele correlatie *maximaal* is bij de mensuralistische nootduurverhouding 1:2. (Voor de liefhebber: de multipele correlatie is dan 0,77). Bij alle andere verhoudingen, en ook bij invoering van de flexibele duurwaarden ontleend aan het Graduale Lagal, blijkt het verband tussen tekst en melodie lager.
Er kon dus niet alleen vastgesteld worden dat gregoriaanse melodieën op een zeer intieme wijze recht doen aan de gezongen teksten uit de H. Schrift (ze eerbiedigen met name de afzonderlijke woorden van de tekst), maar ook dat deze relatie in het bijzonder optreedt als bij het zingen korte noten 1 en lange noten 2 tellen duren.
De gevonden regel dat korte noten 1 tel en lange noten 2 tellen duren geldt alleen voor een neum die uit *minstens twee noten* bestaat. In dergelijke gevallen moet op grond van de notatie in de oudste handschriften worden nagegaan of het korte (1 tel) of lange noten (2 tellen) betreft. Is de neum voorzien van slechts één noot, dan geldt dat de duur van deze noot *tekstafhankelijk* is. Een langere lettergreep levert een langere toon op, een kortere lettergreep een kortere toon. Van invloed is bijvoorbeeld of de klinker in de lettergreep een *i*, *a*, *o*, *e* of een *u* is. Bij bijvoorbeeld een *i* gaat het vaak om een relatief kort, bij een *u* om een relatief lang uitgesproken lettergreep. Maar de medeklinkers (en hun aantal) rondom de klinker hebben natuurlijk ook invloed. Het gaat bij deze eentoonsneumen dus om een *variabele* lengte. Uit de schrijfwijze van deze enkelvoudige noot in de oudste handschriften (zowel in SG-359 als in L-239 meestal *virga* of *tractulus*, resp. *uncinus*, en geen *punctum*) lijkt echter wel geconcludeerd te kunnen

worden dat de lengte van deze noot door de bank genomen *'lang'* is en dus in de meeste gevallen 2 tellen duurt of naar 2 tellen tendeert. De genoemde tekstafhankelijkheid geldt met name als meerdere neumen van één noot achter elkaar voorkomen (tekstanaloog ritme; zie boven). De natuurlijke articulatie van de tekst komt dan immers het meest tot zijn recht.
Het verschil tussen het in acht nemen van de 1:2 verhouding bij neumen van minstens twee noten en de variabele nootlengte bij neumen van één noot, wordt gesteund door de middeleeuwse muziektraktaten. Terecht hebben Peter Wagner en Jeannin er op gewezen dat in de middeleeuwse muziektheorie onderscheid wordt gemaakt tussen *metrum* en *ritme*. Het begrip metrum slaat op korte en lange versvoeten, heeft dus overdrachtelijk betrekking op bovengenoemde 1:2 verhouding bij neumen van minstens twee noten. Het ritme, daarentegen, zo definieert bijvoorbeeld Remigius van Auxerre (9e eeuw), wordt uitsluitend bepaald door 'de samenklank van de woorden, door geen wet gebonden, en niet in vaste voeten geordend'. De *Instituta Patrum de Modo Psallendi sive Cantandi* (10e of 11e eeuw) laat uitkomen dat dit *vrije ritme* uitsluitend betrekking heeft op neumen van slechts één noot. De term ritme heeft hier dus een veel specifiekere betekenis dan doorgaans in de literatuur aangegeven (zie boven).

De regel dat korte noten (bij een neum van minstens twee noten) 1 tel en lange 2 tellen duren betekent niet dat het gregoriaans met een soort mathematische precisie gezongen moet worden. Zeker, in de middeleeuwse muziektraktaten gelden alle korte noten als even kort en alle lange als even lang en dus exact twee maal zo lang als korte. In feite roept de melodie echter, geholpen door de neumen zelf, bepaalde accentuaties op die de waarden 1 en 2 tot op zekere hoogte modificeren. Ook de modale structuur van een gezang met zijn accent op bepaalde toontrappen heeft ditzelfde effect. Verder zijn er de nodige vertragingen aan het eind van een zin of een zinsdeel, die zowel een korte noot als een lange noot langer doen duren (zo ook de *Commemoratio Brevis*, 10e eeuw), een lange noot dus zelfs langer dan 2 tellen.
Al deze modificaties ontstaan echter als het ware vanzelf. De zanger hoeft dus niet opzettelijk af te wijken van de middeleeuwse voorschriften.

Zie voor een nadere kennismaking:
D. van Kampen (1994): Het oorspronkelijke ritme van het gregoriaans:
Een 'semiologisch-mensuralistische' studie
(ISBN 90-9007428-7).

Dr. Dirk van Kampen is als researchpsycholoog verbonden aan de afdeling Klinische Psychologie van de Vrije Universiteit in Amsterdam. Zijn onderzoek betreft de ontwikkeling van een model over vroege symptomen van schizofrenie en het meten van persoonlijkheidsstoornissen. De methodologie uit de gamma-wetenschappen toepassend op gregoriaanse melodieen en daarbij behorende teksten, werd door hem in zijn vrije tijd onderzoek verricht naar het oorspronkelijke ritme van het gregoriaans, de muziek die hem sinds zijn overstap van de Gereformeerde Kerk naar de Oud-Katholieke Kerk altijd mateloos heeft geboeid. De resultaten van dit onderzoek hebben geleid tot de oprichting van de Schola Rhythmus et Metrum, op enkele zondagen in het jaar te beluisteren tijdens Misvieringen in de R.K. Begijnhofkapel in Amsterdam.

Alfons Kurris

Communiegezang: processie- of meditatiegezang?

In dit artikel wordt aan de hand van voorbeelden uit diverse handschriften de uitvoeringspraktijk van de communio behandeld.

Het is een bekend gegeven dat de communio oorspronkelijk een processiegezang is geweest dat bestond uit het reciteren van psalm 34. Zoals door Hieronymus is verklaard: 'Dagelijks zeggen wij gespijzigd met het hemelse brood: Smaakt en ziet'. In de eerste periode van de liturgie is de communio nog geen onderdeel van wat men later het 'Proprium' is gaan noemen. In de oudste bronnen waarin de zangteksten zijn opgenomen is de communio is er reeds sprake van een fundamentele overgang : het communiogezang behoort al tot het vaste repertoire van de wisselende gezangen. De teksten zijn ontleend aan de psalmen en in veel gevallen wordt een evangeliepericope gebruikt waarvan minstens een citaatvers uit dezelfde pericope als vers wordt toegevoegd.
De communio zelf wordt nu 'antifoon' genoemd: het is een refrein dat voor en na het psalmvers of de integrale psalm wordt herhaald. In het oudst bekende Antiphonale met neumen Codex Einsiedeln 121[1] worden de afzonderlijke psalmverzen in een aparte afdeling achter in het boek verderop genoemd. In de lijst met het initium van alle communiegezangen, gerangschikt naar het kerkelijk jaar wordt het betreffende psalmvers, afgekort naar de klinkers, afgedrukt. Soms wordt zelfs een tweede psalmvers toegevoegd zoals met Pasen en Pinksteren. De integrale psalm wordt blijkbaar niet meer gezongen. Men beperkt zich tot een of twee verzen.

Opmerkelijk voor ons onderwerp is echter dat in deze codex na het psalmvers soms de terugkeer van de gehele communio wordt verlangd maar vaak alleen maar een laatste deel ervan. We kunnen dan de volgende modellen onderscheiden:

co. Dominus dabit...
vers Benedixisti
communio met één psalmvers

co. Ecce Dominus...
vers Ex Sion
herhaling: repetendum... Et erit

co. Mitte manum...
vers Voce mea
herhaling: co. Mitte manum

co. Vox in Rama...
vers Efluderunt
herhaling: co. Vox... rep. Rachel

co. Pascha nostrum...
vers Confitemini
herhaling: co. Pascha...
rep. Itaque... ps... Lapidem

In genoemde codex waarin de communiegezangen met neumen voorkomen constateren we dus meerdere uitvoeringspraktijken. In het eerste geval, communio met psalmvers, is het niet duidelijk of de communio wordt herhaald. In het laatste voorbeeld, communio met twee psalmverzen, is het evenmin duidelijk of de communio op het einde opnieuw wordt gezongen. Het ligt wel voor de hand. Alleen in het derde geval: co. Mitte manum wordt de herhaling van de communio expliciet voorgeschreven.

In het geval van co. Ecce Dominus wordt na het psalmvers alleen de herhaling van het laatste deel van de communio vereist. Strikt genomen hebben we hier te doen met een responsoriale structuur: het palmvers is de trait d'union tussen de communio en het repetendum zoals in de responsoria het geval is. In liefst 57 gevallen wordt niet de herhaling van de gehele communio vereist maar slechts een gedeelte, het zogenaamde repetendum.
Dat de communio verwant is met de officieresponsoria kunnen we afleiden uit Codex Hartker, gedateerd circa 1000, die de oudste weergave representeert van de officiegezangen in het neumenschrift van St. Gallen.
In codex E vinden we een aantal incipits van communiegezangen die nu ook als officiegezangen worden benut: deze incipits zijn soms van neumen voorzien zodat we kunnen constateren dat het om dezelfde melodie gaat als in het Graduale. De volgende gezangen vinden we zowel in het Mis- als in het officierepertorie:

Domine quinque talenta
Ego sum vitis vera
Laetabitur iustuss
Psallite domino
Ultimo festivitatis.
Factus est repente
Gaudete iusti
Non vos relinquam
Pacem meam
Pater cum essem
Tu puer

De latere traditie
In de zogenaamde derde fase van de liturgieontwikkeling na 1000 waarin de locale traditie van Zuid-Frankrijk, Zuid- en Midden-Italië een geweldige evolutie vertoont, constateren we een opmerkelijke ontwikkeling bij de communiezangen.
Naast elkaar ontwikkelen zich zowel communiegezangen op psalmteksten als op evangelieteksten tot responsoriale gezangen.
Aan de communio op psalmteksten wordt normaliter een psalmvers gekoppeld, ontleend aan dezelfde psalm. Bij de communiegezangen op evangelieteksten wordt in plaats van het psalmvers een citaat uit de betreffende evangeliepericope toegevoegd. Bijv co. *Quinque prudentes* (Mt 25,4.6.): de parabel van de tien meisjes. Als toegevoegd vers wordt in codex Albi[2] vers 10b uit deze evangeliepericope toegevoegd: *Et paratae erant, intraverunt cum eo ad nuptius* (de meisjes die klaarstonden, gingen met Hem mee naar binnen). We geven nu een aantal voorbeelden van een variabele uitvoeringspraktijk.
In genoemde codex A uit Zuid-Frankrijk vinden we een breed scala aan mogelijkheden. Opmerkelijk is een ruim aantal voorbeelden waarin, in plaats van het psalmvers de doxologie wordt genoteerd, gevolgd door het laatste deel van de antifoon. Jungmann[3] bevestigt in zijn beroemde studie 'Missarum Sollemnia', dat de integrale psalm al verdwenen is sinds de tiende eeuw. In de vroegere liturgische praxis was het Gloria Patri het einde van de gezongen psalm. Door een teken van subdiaken werd het einde van communiepsalm kenbaar gemaakt waarna het volk het Gloria Patri massaal meezong. Het Gloria Patri is dus het overblijfsel van de antifonaal gezongen psalm.

Voorbeeld 1 (zie pag. 97)
Com. Qui biberit aquam (Albi 46v)

De communio *Qui biberit aquam* (A 46v) wordt gevolgd door de doxologie Gloria Patri, waarna als repetendum wordt aangegeven: *Fiat in eo.*
Blijkbaar is de gewoonte gegroeid dat als slot alleen het laatste deel van de communio wordt herhaald.



Voorbeeld 1

Hiermede krijgt de communio de vorm van een responsorie waarin het zogenaamde 'repetendum', het laatste deel van het hoofdgedeelte niet mag ontbreken. De melodie van de communio wijkt nogal af van de ons bekende melodieën op deze tekst. De tekst is ontleend aan het Johannesevangelie: 4,13.14; vgl. GT 99

(Omnis qui bibit ex aqua hac, sitiet iterum)
qui autem biberit ex aqua, quam ego
ei dicit Dominus Samaritanae
fiet in eo fons aquae salienteis in vitam aeternam

Codex E die nog geen evangeliecitaten toevoegt, citeert als 'psalm'vers: Jes. 12,3: *Haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris* (je zult water putten met vreugde uit de bronnen van de Heer), gevolgd door het repetendum: *Fiet in eo...*

Voorbeeld 2 (zie pag. 98)
Co. Gaudete iusti (Albi 79)

Rechtvaardigen, juich om de Heer;
Wie oprecht is moet Hem eren.

Dit is een voorbeeld van een communio op een psalmtekst (ps. 32, vers 1).
Na de doxologie in de versie van A volgt de herhaling van het tekstfragment: *Rectos decet collaudatio.* Interessant is te zien dat de slotcadens van de doxologie bewust de aansluiting aangeeft met de herhaling.
Attent gemaakt op deze ontwikkeling ben ik in A belangrijke veranderingen in de vormgeving van de communio op het spoor gekomen. De gegevens laten zien dat vooral in het geval van de gezangen op evangelieteksten een nieuwe functie voor de communio is weggelegd.

Wellicht is het nog te prematuur om te beweren dat de communio zich gaandeweg ontwikkelt tot een meditatiegezang waarin de inhoud van de tekst aan belang wint. De communio gaat zich gaandeweg onderscheiden van de introitus die toch primair een processiegezang blijft. Dat er een relatie tussen het responsorie uit het officie bestaat, is al af te leiden uit het feit dat een aantal communiezangen op evangelieteksten voorkomen als responsoriegezangen.

In het Antiphonale Ben. Bibl. Cap. 21^{4}, (Ben) ook wel bekend onder de naam 'Lupus', treffen we een aantal uitgeschreven responsoria die ons bekend zijn uit het bestaande Proprium.



Voorbeeld 2

Voorbeeld 3

Resp. Tanto tempore (Bv 21, 155) Joh 14,9.11



Als vers wordt hier toegevoegd: vers 8a:

Tanto tempore vobiscum sum et non
cognovisti me?
Philippe, qui videt me, videt et Patrem,
allleluia
Non credis quia ego in Patre,
Et Pater in me est? Alleluia, alleluia.
Vers: Domine, ostende nobis Patrem,
et sufficit nobis.

Rep.: Philippe...

Joh 13,v 8a: (Hierop zei Filippus:)
'Laat ons de vader zien, dan zijn we tevreden'
(En Jezus weer:)
v 9 'Ik ben al zo lang bij jullie, Filippus, en je hebt me nog niet leren kennen?
Wie Mij gezien heeft, heeft de Vader gezien...
v 11 geloof je niet dat Ik in de Vader ben
en de Vader in mij is?'

Deze tekst is een samenvatting van het gesprek tussen Jezus en Filippus
In de weergave, ontleend aan het koorgebed, wordt vers 8a toegevoegd als alternatief van het psalmvers. Daarna wordt als repetendum aangegeven; Philippe qui videt me, videt et Patrem. E doet precies zo; in A echter wordt het hoofdgedeelte direct gevolgd door de doxologie en het repetendum: Non credis...
De melodie van het hoofddeel is in beide overleveringen identiek.

Ook de tekst *Cum venerit Paraclitus* (Joh 16,8) komt voor als responsorie in het koorgebed en als communio in het Proprium voor het Pinksterfeest. De melodie is identiek en in dit geval ook het vers:
'Si enim non habiero, Paraclitus non veniet ad vos si autem abiero, mittam eum ad vos' (vers 7b).
Ben geeft slechts de eerste woorden op de formule van de responsoriale psalmodie. In A (78v) is nu de volgende structuur te zien:

Dum venerit paraclitus...
Vers: Si non habiero...
Rep.: Dum venerit paraclitus...
(het hoofdgedeelte integraal)
Gloria Patri et Filio...
Rep.: Ille arguet...
(het laatste deel van het hoofddeel)

Deze tekstschikking komt vaak voor en heeft consequenties voor de zeggingskracht van de verkondigde tekst.
De responsoriale structuur is derhalve A (a-b) -B - A - C - A* (b).

Vert. A a Als Hij komt, de Geest der waarheid, zal Hij het ongelijk van de wereld aantonen,
b en laten zien wat zonde, wat gerechtigheid en wat oordeel is

B doe Ik dat niet, dan zal de Helper niet komen (vers gepsalmodieerd)

A als Hij komt... (herhaling van het geheel)
C eer aan de Vader en de Zoon... (gepsalmodieerd)
A b deze zal laten zien wat zonde, wat gerechtigheid en wat oordeel is (herhaling van het laatste deel)

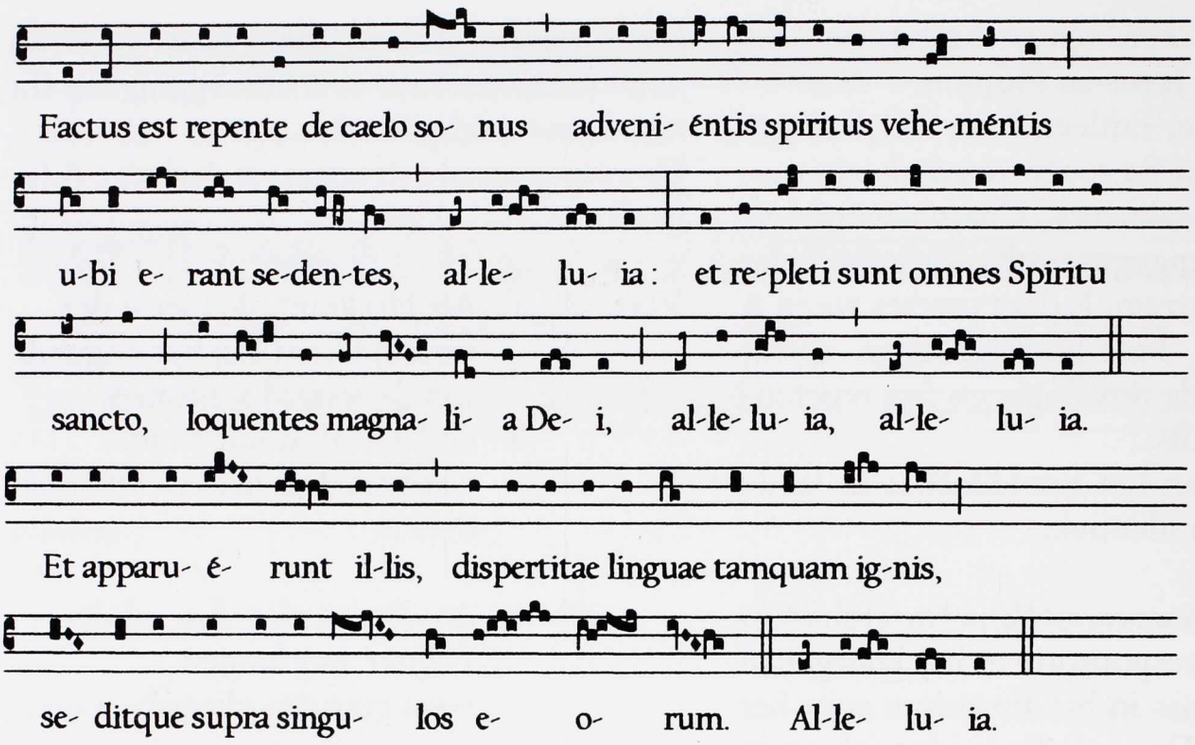
Deze tekstopeenvolging met herhalingen vormt als geheel een gesloten deel dat in de liturgie gaat functioneren als een meditatie over een kleine pericope die wellicht al eerder als evangelie heeft geklonken.

Voorbeeld 4 (zie pag. 100)
Resp. Factus est repente (Bv 21, 170)

De communiotekst *Factus est repente* (Hand 2,2.4) van Pinksteren, treffen we ook aan in de reeks responsories van dit hoogfeest. Ben voegt als vers toe (p. 170):

Apparuerunt illis dispertitae linguae
tamquam ignis,
seditque supra singulos eorum
(het tussenliggende vers 3)
(vert.: er verschenen hun vurige tongen, die zich verspreidden en zich op ieder van hen neerzetten)

Ook in de communio zoals deze is weergegeven in Albi (93 v) is dit vers toegevoegd, althans de beginwoorden ervan.
De structuur is nu de volgende:



Voorbeeld 4

co.: Factus est...
Vers: Apparuerunt...
Gloria Patri... Amen.

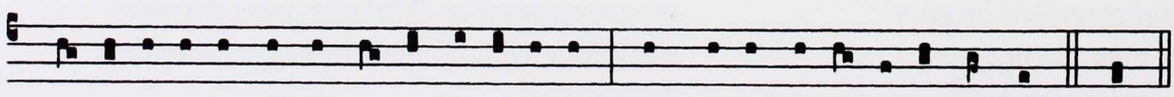
De herhaling van het hoofddeel of een gedeelte ervan wordt niet voorgeschreven. Opvallend in A is de veelvormigheid van de uitvoeringspraktijk van de communio. In dit laatste geval is er strikt genomen geen sprake meer van een respons maar van een antifoon gevolgd door twee verzen, *apparuerunt en Gloria Patri.* We gaan ervan uit dat de antifoon op het einde herhaald wordt. Ook in codex E vinden we twee verzen aangegeven maar die zijn nog ontleend aan de psalmen. Hier wordt wel de herhaling van de gehele communio op het einde voorgeschreven. Blijkbaar is de verhalende tekstinhoud niet geschikt om opgesplitst te worden door een repetendumdeel.

Voorbeeld 5

Resp. Pater cum essem (Bv 21, 167 en 172)



Psalmvers naar Albi (90)



De tekst van de communio *Pater cum essem* (GT 243) is een bondige combinatie van de passage van Jezus' afscheidgebed waarin Hij bidt voor degenen die in de wereld achterblijven, een verkorte weergave van Johannes 17,12.13.15. In het responsgezang, voorkomend in Ben (167) wordt het tussenliggend tekstgedeelte (v14) ingezet als vers:
ego dedi eis sermonem tuum,
et mundus eos odio habuit
gevolgd door de herhaling vanaf:
Nunc autem...

In A (90) wordt als vers gekozen vers 6:
Manifestavi nomen tuum hominibus
quos dedisti mihi de mundo.
Daarna volgt de afkorting van de doxologie, gevolgd door het repetendum Nunc autem. Het is goed dat we goed letten op de samenstelling van de gehele tekst:

co./resp.: Vader, toen Ik bij hen was,
bewaarde ik hen
die Gij Mij hebt gegeven,
alleluia,
rep.: Maar nu kom Ik naar U toe:
Ik bid niet dat Gij hen uit
de wereld wegneemt,
maar dat Gij hen bewaart voor
het kwaad, alleluia, alleluia,
vers: Ik heb hen Uw woord
doorgegeven, en de wereld is
hen gaan haten (Ben).

Ik heb Uw naam geopenbaard
aan de mensen die U Mij had
toevertrouwd(A).
rep.: Maar nu kom Ik naar U toe...

De neiging van het communiezang om de vorm van het responsorie te assimileren is evident. De Zuid-Franse handschriften Albi en Yrieix geven voorbeelden te over van het experimenteren met deze nieuwe vormstructuur.
Interessant is de evolutie, nog eens te volgen aan de hand van het volgende gezang:

Voorbeeld 6
Co. Surrexit Dominus et apparuit Petro (A 73)



De tekst is ontleend aan Luc 24,34. Vanouds wordt hier het psalmvers: *Lapidem quem reprobaverunt* uit de paaspsalm toegevoegd. Een psalmcitaat dat door de synoptici wordt toegepast op de Verrezene.

In A (73) krijgt deze korte communio een bijzondere tekstuitbreiding:

co.: *Surrexit Dominus et apparuit Petro alleluia*
vers: *Cito euntes dicite discipulis suis. quia surrexit Dominus* (Mt 27.7)
rep.: Et apparuit Petro
Gloria Patri et Filio...
Surrexit Dominus
vert.: de Heer is verrezen en aan Petrus verschenen.
Gaat het snel melden aan zijn leerlingen... Want Hij is verrezen)

De samensteller van deze structuur heeft gezocht naar een passende aansluiting van het vers die hij blijkbaar meent gevonden te hebben in een andere tekstbron. Wanneer deze communio afwisselend gezongen wordt door koor en een solist komt er een levendige dialoog tot stand.
De communio krijgt een totaal andere functie: na het communiceren wordt een levendig klankbeeld gegeven van de verschijning aan Petrus. Op het einde van de Eucharistie dus wordt de kern van de woorddienst opnieuw in herinnering gebracht.

Voorbeeld 7
Co. Tolle puerum GT 51, vers Albi 19v



De co. Tolle puerum (Mt 2.20) (zie GT 51) is ook een toonbeeld van een levendige tekstuitbeelding, in de weergave in codex A. De statische tekst die een bericht weergeeft, wordt versterkt tot een dialoog:

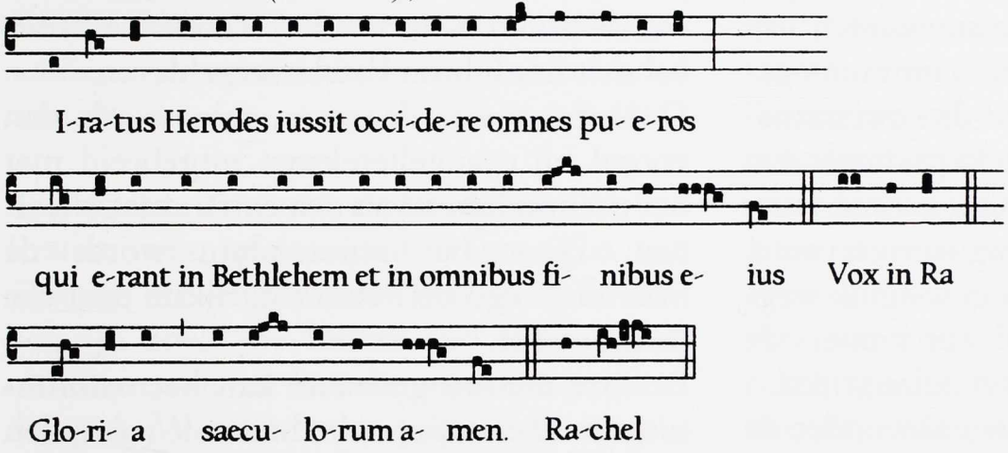
co. *Tolle puerum et matrem eius...*
vers: *Vocavit angelus Domini in somnis Joseph in Egypto dicens:*
herh.: *Tolle puerum*
Gloria Patri...
rep.: *Defuncti enim, qui quaerunt animam pueri.*

Deze zelfde toevoeging is ook te vinden in het handschrift uit Midden-Italië: Ang 123[5]. Toch treffen we ook beduidende verschillen aan:In Midden-Italië blijft men vasthouden aan de vaste structuur: er wordt een vers toegevoegd aangepast aan het hoofddeel.

Waar de communio een evangelietekst bevat, wordt deze vaak uitgebreid, zoals boven reeds vermeld, met een evangeliecitaat dat erbij aansluit. Het verschil tussen de verschillende tradities kunnen we illustreren aan de hand van:

Voorbeeld 8

Co. Vox in Rama (GT 638), vers Albi 18



De tekst is ontleend aan Mt 2.18.
Ang. (36v) geeft meteen na de presentatie van de communio de doxologie (afgekort) en voegt dan toe: v. T*unc adimpletum est quod dictum est per Jeremiam prophetam dicentem*... vers 17 (vert.: zo ging in vervulling wat door de profeet was voorzegd).

Deze invoeging fungeert als een inleiding bij de herhaling van de communio. A daarentegen geeft (18) de volgende structuur:

co. Vox in Rama
vers: *Iratus Herodes iussit occidere omnespueros qui erant in Bethlehem Iudee et in omnibus finibus eius* (samenvatting vers 16).
herh.: Vox in Rama
Gloria Patri
rep.: Rachel.

Door deze structuur ontstaat een veel levendiger beeld: de communio wordt tot een meditatiegezang, vergelijkbaar met een responsorium in het koorgebed dat niet primair de functie heeft om een voorafgaande lezing te beantwoorden, maar dat een eenheid is in zichzelf. De responsoriale uitvoeringspraktijk is in staat het tekstverband het best tot uitdrukking te brengen.

Slotopmerkingen

In het boven genoemde handboek Missarum Sollemnia (Eine genetische Erklärung der Römische Messe) wordt terecht gesteld dat het communiegezang een antifonaal gezang is, al dan niet voorzien van een of meerdere psalmverzen en/of doxologie. Oorspronkelijk was de communio een psalmgezang dat diende ter begeleiding van de ritus van het communiceren.

Wanneer deze ritus ten einde liep werd een teken gegeven voor het Gloria Patri. Daarna werd het kernvers (de antifoon) al dan niet herhaald.
Over de responsoriale structuur wordt niet gesproken. De bovengenoemde en geciteerde voorbeelden laten echter zien dat vooral rond evangelieteksten een nieuw concept is ontstaan. De communio heeft o.i. een totaal andere functie gekregen in de liturgie. De communio is geen begeleidingsgezang meer maar een gezang 'post communionem'.
In de rubieken van het Graduale Romanum van 1908 staat dat de communio gezongen dient te worden na het communiceren van de priester. Omwille van de communiegezang van de gelovigen werd de communieantifoon verlengd met enkele psalmverzen. Maar omdat het communiegezang niet meer als een processiegezang werd ervaren, kon men deze psalmverzen gevoeglijk weglaten. Voor de 'geldigheid' was immers de kerntekst van de antifoon het belangrijkst.
Op den duur werd het *Agnus Dei* onder de Broodbreking het eigenlijk communiegezang. De communiezang is volgens Jungmann in de periferie geraakt.
In de Pinkstertijd was men gewoon de psalmen in een vaste volgorde te kiezen zonder echte binding met de liturgie. Twee belangrijke punten blijven in de studie van Jungmann onbesproken. Vooreerst het feit dat nergens expliciet gesproken over de betekenis van de *evanglieteksten.* Verder ontbreekt een analyse van de nieuwe vormstructuur door het repetendum.
Daarmee ontbreekt het eigenlijke fundament voor de nieuwe positionering van de communio, na de ritus van het communiceren. Maar de conclusies van Jungmann sporen met ons onderzoek: de communio is geen processiezang meer. Door het verlies van de psalm is slechts de kerntekst, eventueel met het Gloria Patri overgebleven.
Deze tekst van de communio wordt dan vooral bij evangelieteksten uitgebreid met het psalmodiëren van een extra evangeliecitaat. Door het repetendum wordt de nadruk gelegd op het belangrijkste deel van de kerntekst.
In deze nieuwe gedaante kan het communiegezang een niet onbeduidende rol spelen als meditatiegezang na de communie.

NOTEN

1 Codex 121 Einsiedeln, (10e eeuw) uitg. Berne, H. Lang 1894 (afkorting: E)

2 Codex Paris Bibl. Nat. lat. 776, sec XI Graduale di Aillac: Albi. La Linea, editrice, Padova 2001 (afkorting: A)

3 Jungmann, Josef Andreas, Missarum Sollemnia ,Wenen, Verlag Herder 1958.

4 Codex Beneventum Bibl. Cap. 21 Antiphonale Monasticum (XII-XIII s.) (afkorting: Ben)

5 Codex 123 Bibl. Angelica (XI s) Graduale en Troparium uit Bolgna. Berne H. Lang 1969 (afkorting: Ang)

Dr. Alfons Kurris (1935) is pastoor van de Onze Lieve Vrouwekerk te Maastricht. Hij studeerde te Rome aan het Pontificio Instituto di Musica Sacra bij prof. Eugene Cardine, monnik van Solesmes en grondlegger van de semiologische wetenschap. Hij promoveerde op het neumenschrift van Codex Angelica (Bologna, elfde eeuw) en geldt als specialist van dit handschrift. Kurris was tevens docent Gregoriaans en kerkmuziek aan het Maastrichts Conservatorium.
Onder zijn supervisie werd in 1994 de Schola Maastricht opgericht.

Gerrit van Osch

Spiritualiteit en gregoriaans

Toen ik gevraagd werd om iets te schrijven over spiritualiteit en gregoriaans, zag ik dat tevens als een kans om mezelf, nieuw redactielid, voor te stellen aan de lezers van dit tijdschrift. Spreken over spiritualiteit kan niet zonder jezelf enigszins bloot te geven, zonder persoonlijk te worden: spiritualiteit maak je immers niet, je treft het aan op heel concrete plekken en momenten in je eigen leven. Als je dan ook nog gevraagd wordt om je gedachten over spiritualiteit te plaatsen in de context van het gregoriaans, hèt bindmiddel van dit periodiek, dan kunt u dit artikel dus ook lezen als een kennismaking met een medeliefhebber.

Spiritualiteit: weest als kinderen

Praten over spiritualiteit is getuigen van situaties die je diep getroffen, geraakt hebben. Je zoekt de luister van die speciale momenten op en laat die weer tot je doordringen. W·t bracht nu precies de ontroering teweeg? Zijn er lessen te trekken? Een hele rij van wijze mannen en vrouwen hielpen mee aan deze ontdekkingstocht.
We zijn behoorlijk hardleers, hebben vele lessen en leraars nodig.
En dat terwijl we in onze jongste jaren al de kiemen toebedeeld kregen.
Daarom wil ik me laten terugvoeren naar die kleuterjaren, toen de woorden 'spiritualiteit' en 'gregoriaans' voor mij nog niet bestonden. Ik herinner me heel vaag en tegelijk onvergetelijk een gezegde van mijn grootmoeder die me vroeg om heel sterk te luisteren als het helemaal stil is; 'het geruis wat je hoort, zijn de Djinns of de Lyren' of zoiets zei ze. Het was zoiets als 'Djinns' of 'Lyren' en nu, zo'n zestig jaren later, wil ik ook dat het een van die twee was, want die woorden uit de wereld van de Islam of de Klassieken kloppen min of meer met de kern van haar boodschap die me is bijgebleven: nou hoor je de luister van die andere, echte wereld, van wat hier en nu speelt, borrelt, waait en beweegt, dat eindeloze bewegen dat zich nu even laat ervaren.
Wat volgt wordt een zoektocht, met min of meer toevallige sprokkelvondsten. Die zal ik presenteren in losse boxen. Hopelijk overkomt u dan iets soortgelijks. Bij voorbaat dank dat u me wilt volgen.

'Quasimodo geniti infantes'
Als pasgeboren kinderen. Het hart nog vol van de afgelopen (beloken) acht Paasdagen, krijgen de pas gedoopten tot slot een morele aansporing tot spiritueel leven over zich heen: 'weest als pasgeboren kinderen begerig naar de geestelijke, onvervalste melk, die u wasdom zal schenken ter zaligheid. Gij hebt immers al geproefd van de zoetheid des Heren' (1 Petr.2-3). Om die scène terug te roepen: voor het altaar de neofieten, nu niet meer in de witte doopklederen maar nog wel in het centrum van de belangstelling van de verzamelde gemeente. Zij krijgen te horen: blijf jezelf, blijf eenvoudig, je lavend aan het essentiële voedsel, je geloof.
De keuze van de zesde modus, een heel oude stijgende ontwikkeling uit de do-moedertoon, eenvoudig gebleven en fris, past hierbij. Guéranger typeerde deze intredezang met het woord 'simplesse', eenvoud (Gajard, 1985). Het is alsof de melodie al klaar ligt: vanuit een klare bron de vliegende start op 'quasimodo', even landend op de grondtoon, tevens het thematische accent (pasgeboren kinderen); een wimpelend alleluja tipt heel even de dominant aan. In de hierdoor ontstane ruimte schittert' rationabile' als vanzelf boven het hele stuk uit. En dan het zachte neergaan op 'sine dolo' en het zich meteen weer oprichten met 'lac concupiscite' en weer terug naar de re. Het eerste van de drie alleluja's voert ons met een krachtige bivirga weer terug naar de fa, de zesde modus in en naar het vers toe. In de herhaling kan de beweging alleen maar nóg spontaner zijn, als van spelende kinderen.

Dom Gajard: Les plus belles melodies gregoriennes. Solesmes 1985, pag. 150-154.



Er volgen jaren van luisteren naar je roeping, eerst als misdienaar, dan als seminarist en op het eind ook als cantor. De begrippen 'spiritualiteit' en 'gregoriaans' krij-gen een plekje in je bewustzijn.
De roep uit de wereld lijkt vervolgens te strijden met de roeping en leidt tot een nieuw harmonieus akkoord: de gave van partner- en vaderschap.

Studies filosofie, theologie en, na de heilzame crisis, uiteindelijk vooral psychologie zetten je aan het denken en aan het werk: wereldbeelden van de profeten, de klassieken, de wijsgeren, de kerkvaders en de theologen maken ruimte voor dat van de gedragsleer.

Spiritualiteit: altijd binnen de zintuiglijke context van de persoon

De gedragstheorie bewerkte een omdenking: zoals Copernicus het geocentrische wereldbeeld afwees, zo wijst de gedragstheorie het egocentrische mensbeeld af. Het lijkt alsof wijzelf het centrum zijn van onze wereld, dat wij in vrijheid ons leven bepalen. In feite echter worden we van moment tot moment geprogrammeerd door prikkels van buiten.

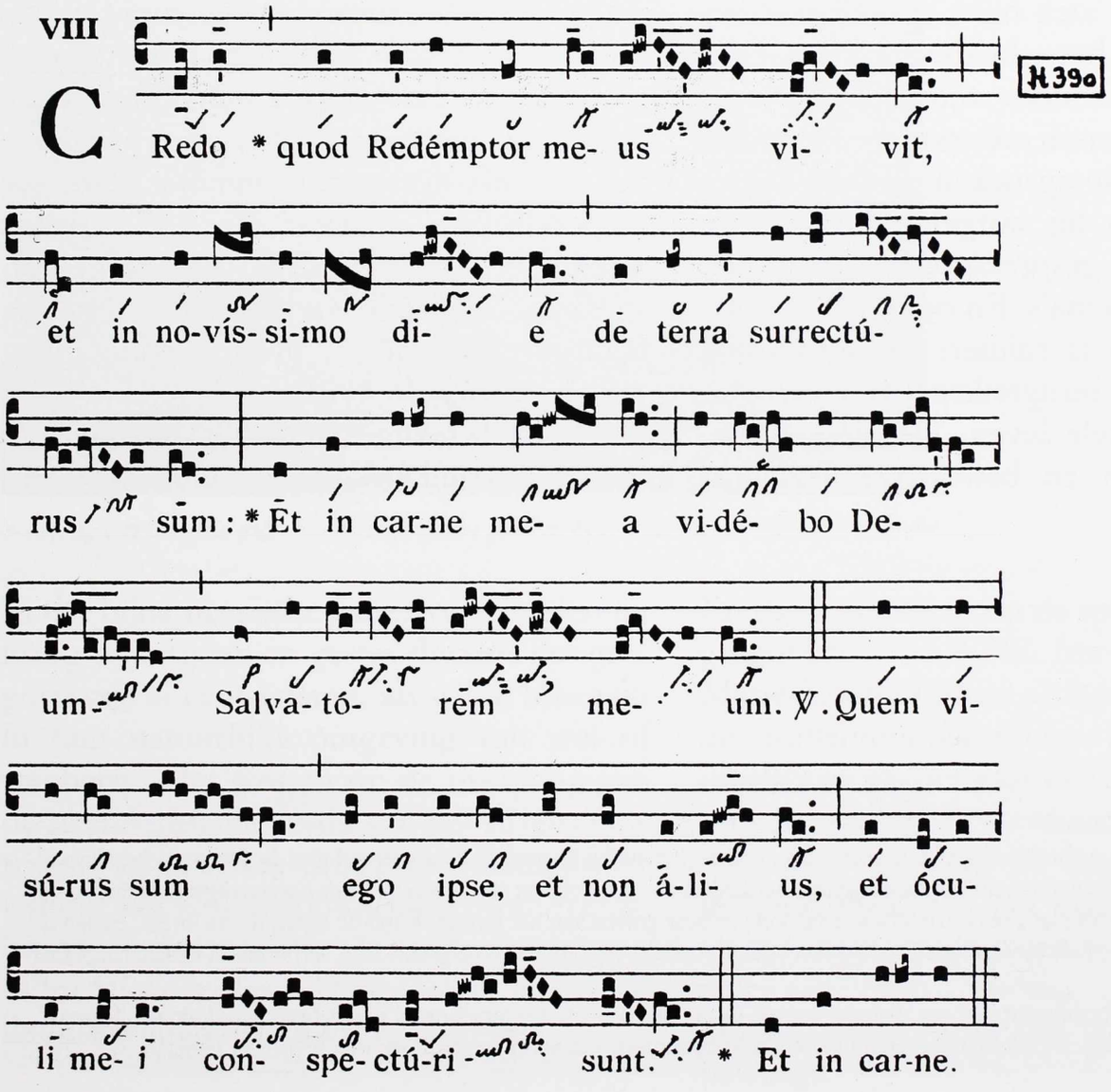
Hiermee wil niet gezegd zijn dat wij als robots door het leven gaan. In tegendeel, het programma dat ons gedrag voortdurend regelt (zie Duintjer, 1985), is strikt individueel en persoonlijk, deel van mijn geschiedenis, persoonlijk geweten. Het is een compositie van ontelbare persoonlijke levenservaringen, die ook nog eens heel persoonlijk doordacht en doorvoeld zijn.

'Credo', responsorie uit de dodenmetten

Iemands leven komt het duidelijkst aan de oppervlakte bij zijn dood. Zo mocht ik een uitvaart mee helpen vormgeven van iemand die zich, pratend over geloven, afzette tegen de geloofsbelijdenis van Nicea: te leerstellig, dogmatisch en zelfs dubieus. Ik vind dit vrije denken in deze heel sympathiek en dus koos ik voor een ander Credo, op een andere plek in de liturgie: het responsorium uit de dodenmetten. Zo heel anders dan dat van Nicea, zo vol emoties, uit het leven gegrepen. Pas later (ik nam de gereconstrueerde versie van GT, p. 879, waarbij geen tekstbronvermelding voorkomt) ontdekte ik dat de tekst van het boek Job komt.

Het lot dat velen op hun levenseinde treft, stelt als vanzelf de vraag van Job aan de orde: wat is de zin van het lijden? In drie gespreksrondes plagen Jobs vrienden hem met de oude vergeldingsleer. Maar Job blijft trots overeind, 'want ik weet, ik ben er zeker van: mijn verdediger leeft... En al ben ik nog zo geschonden, ik zal God zien vanuit dit lijf (in carne mea)' (19, 25-28). Maar Job zet een stap te ver, hij daagt God uit dat Zijn schepping beter kan. En dan komt Hij zelf aan het woord (38,1-4): 'Wie waagt het daar met woordenkraam mijn bestel te verdoezelen? Weer je als een man, want ik ga je vragen stellen, jij geeft bescheid. Waar was je toen ik de aarde begon te bouwen? Spreek op als je zoveel weet. Wie stelde het bestek vast - jij weet dat toch- wie bepaalde de maten?...', enzovoort, enzovoort. Het mooie, vind ik, komt op het eind, als Job zijn hoofd buigt: 'Alleen van horen en zeggen kende ik U, nu heb ik U gezien met eigen ogen. Alles herroep ik, over alles heb ik spijt, neergezeten in stof en as'. Als je dan die responsorie zingt, met het keervers in de herhaling, is het alsof je het hele boek citeert.

Zoals de meeste responsoria prolixa is ook deze gecomponeerd in de nabloeiperiode van het gregoriaans. Melodische en modale formules lagen toen als rijpe vruchten voor het grijpen en lieten zich soepel draperen tot een Gestalt qua tekst en toon. De aanhef binnen de achtste modus is hier de grote terts: sterk, ten volle overtuigd en gauw, bij 'Redemptor', naar de dominant, smaakvol dubbel afgelijst met erbij passende formules op 'meus' (hoge ligging) en 'vivit' (cadensformule). De tweede zin is op het lijf van de zin geschreven: dynamisch begin, even inhoudend bij 'die' en dan voluit in de stijging van het verrijzen ('surrecturus sum'). Tussen twee al eerder gehoorde melodiebewegingen in, een vlotte stijging véóór en de bekende dubbele aflijsting na, blinken de twee woorden 'videbo Deum' helder op. En na het vers, ons vragend wie hij met zijn eigen ogen zal zien, antwoordt Job in de herhaling a latere: 'in mijn vlees zal ik God zien'. Wat een levensverhaal!



Met dit wereld- en mensbeeld heb ik mijn prachtige job in de wereld van mensen met een verstandelijke handicap vervuld. De mooiste herinneringen bewaar ik aan die telkens herhaalde zoektochten, samen met familie en groepsleiding, naar die hoogst persoonlijke prikkelconstellatie, naar wat het leven van die ene mens die het niet zelf kan verwoorden noch begrijpen, vult. Hoe meer afstand ik neem van deze baan, hoe meer ik besef dat juist die mensen met beperkte conceptuele armslag mij spiritueel raakten, vormden. Zoals Henri Nouwen stelt: zij tonen hun kostbaarheid, onvervangbaarheid door louter te zijn. En wij laven ons aan de ontmoeting met hen.

Gregoriaans: liturgische muziek, gekiemd in rituelen

De tijd die met mijn VUT/pensionering vrijkwam, vulde zich bijna vanzelf met bezigheden die in het arbeidzame leven leken te verkommeren door tijdsdruk: de ontmoeting van mensen met een verstandelijke handicap bewust opzoeken door onbezoldigd advieswerk bij vastgelopen levens en het leiden van gespreksgroepen met hen rond bijbelse thema's. En ook: het gregoriaans, of beter iets ruimer: de kerkmuziek weer oppakken, terugreikend naar ver vóór mijn professionele leven. De oude woorden, houdingen en bewegingen van het liturgisch gebeuren worden teruggehaald en opnieuw geproefd. Het is nodig om ten behoeve van ons onderwerp even iets langer stil te staan bij rituelen.

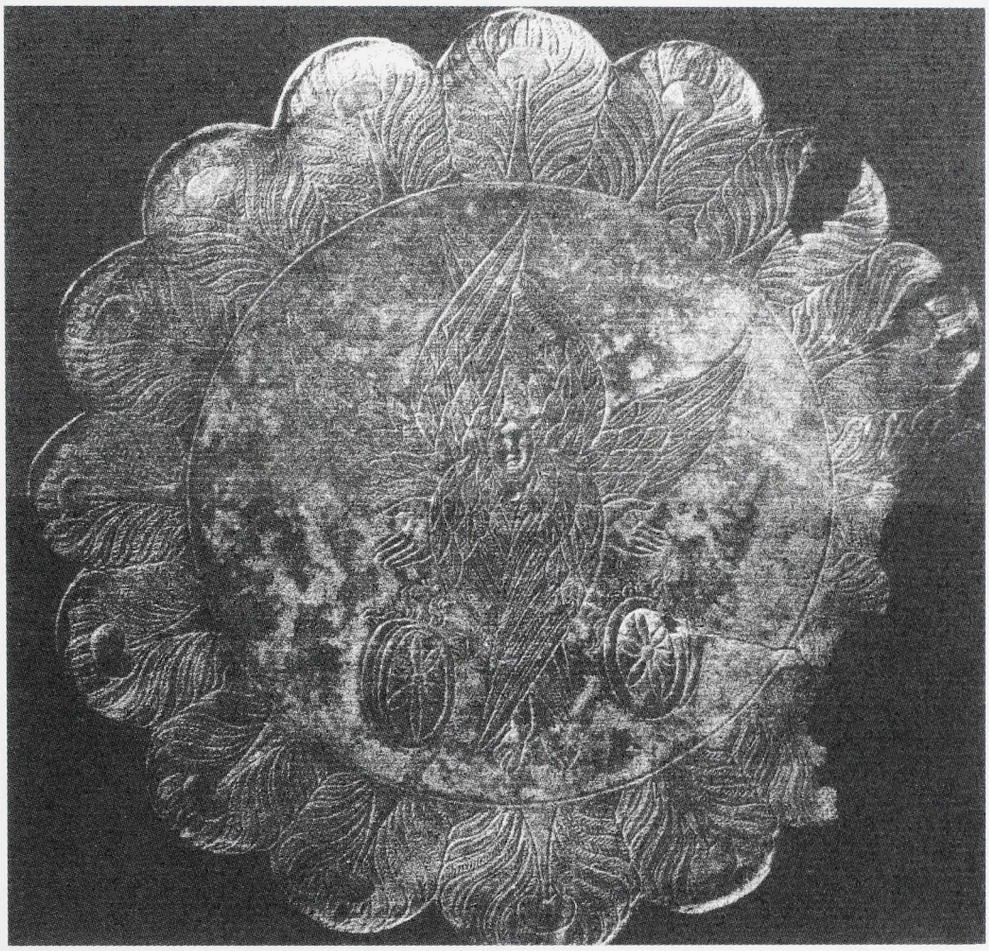
In de wereld van de geestelijke gezondheidszorg werden de rituelen al tientallen jaren eerder herontdekt als onmisbaar bestanddeel bij rouwverwerking. Roerend om te zien hoezeer concrete dingen op de tafel van de herdenking komen en daar hun heilzame werking uitoefenen. Alsof ineens stoffelijke dingen belangrijker zijn dan geestelijke. Een gevoelige klap voor onze moderne ziel: iets achten wij blijkbaar niet waardevol omdat wij het eerst waardevol hebben gemáákt, maar: iets is waardevol omdat het in zekere zin onvervangbaar is. '*Oók ík* kan het dus niet vervangen. We zijn voor onze piëteit afhankelijk van iets dat buiten ons ligt. En zo is het ook met het ritueel, met de liturgie: waar het om gaat is niet wat de kerk ons allemaal geleerd heeft en wat wij daarvan geloven. Voor onze beleving van het spirituele is veel belangrijker dat wij deelnemen aan de riten, die 'oppervlakkige' vormen van het kerkelijk leven. Die hele buitenkant van de geloofspraktijk, die zich laat betasten, proeven, beluisteren, bekijken, proprioceptief beleven. Sensoriek en motoriek eerst, dan komt de levensbetekenis die het geloof ons belooft, vanzelf wel.

'Sanctus, sanctus, sanctus'

Het kernstuk van de eucharistie is het eucharistisch gebed, beginnend bij de prefatie en eindigend met de doxologie 'per ipsum'. Wie ooit ergens die hele trektocht van dankzegging, herdenken en verheerlijken participerend heeft horen zingen, ervaart vooral het middenstuk als 'vals plat', een onzichtbaar maar wel voelbaar golven van het terrein. Rond de tonen do, re en mi, en aan de randen ook de fa, wordt de aaneenrijging van teksten lijfelijk voelbaar als tijdens een pelgrimstocht, verheven tot rituele handeling hier en nu.

Het eucharistisch gebed begint met een dialoog, waarna de prefatie wederom interactioneel wordt bevestigd door het 'Sanctus', in oorsprong volkszang. De tekstaanhef van dit gezang is overgenomen van het roepingvisioen van de profeet Jesaja (6, 3):

In het sterfjaar van koning Uzzia zag ik de Heer, gezeten op een hoge en verheven troon. De sleep van zijn mantel vulde heel de tempel. Serafs stonden boven Hem opgesteld, elk met zes vleugels: twee om het gelaat te bedekken, twee om de voeten te bedekken, twee om te vliegen. Zij riepen elkaar toe: 'Heilig, heilig, heilig is Jahweh van de machten; al wat de aarde vult is zijn heerlijkheid'.
Van de 21 Sanctus-melodieën heeft Sanctus XVIII de oudste papieren: melodisch een vloeiend vervolg van de pas begonnen trektocht, de prefatie. We raken nog even de fa aan bij de zinsaccenten 'gloria' en 'nomine' en vervolgen met de priester onze weg, licht dalend eerst en dan weer even omhoog bij de consecratie; vervolgens weer dalend en stijgend.
Sanctus XI, eigenlijk een echt scholagezang, is gelukkig ook nog vrij breed als volkszang in gebruik. Ondanks een grote ambitus (in drie keer 'heilig' een heel octaaf) toch een ingetogen gezang, maar wel met veel lichaamswerk: eenimpulsief de helling afspringen bij 'pleni sunt caeli et terra'. Weg dat valse plat, we zijn even in de bergen, zuig vol die longen, span je spieren. Aan den lijve ervaren, ook dat draagt bij aan het spirituele moment.



Seraf, op een verguld zilveren bij liturgische plechtigheden gebruikte waaier, 6de eeuw

In dat bijna magische kader van rituelen en liturgische tijden en gestes floreert het gregoriaans, al eeuwenlang, als wilde bloemen in hun natuurlijke omgeving van wei of wegberm. Dat was zo op de overgang van de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw tijdens mijn eerste dirigentencursus onder leiding van Rob Salomons. Dat was evenzo bij de geïnspireerde bijeenkomsten van Wim Wakelkamp in de tachtiger jaren, die de link legden tussen vroeger en nu.

En dat was ook zo op de specialisatiecursus gregoriaans van SNK (nu Unisono), met Marie-Louise Egbers als hoofddocent, rond de millenniumwisseling. Zie hier mijn invalshoek als het gaat over spiritualiteit en gregoriaans: de frisheid van het kind toen alles nog bewoog; de context van onze gebondenheid aan het lichaam, steeds fris in het moment door onze zintuigen; houvast aan riten, in een zeer menselijke poging tot bewaren van wat ons roept en beweegt.

Wat maakt muziek spiritueel?

Wat maakt muziek tot spirituele muziek, wat geeft er de spirit aan? Een goede analyse? Een gedegen encyclopedische kennis? Het juiste instrument? Eindeloos oefenen? Intercollegiale toetsingen en competities? De selectie van de podia? Nee, ik denk het niet. Spiritualiteit is niet afmattend, kent geen aanzien des persoons, laat zich niet afdwingen, is bijna vijand van het discursieve denken, is wel interactioneel van aard maar onttrekt zich aan economische wetten. Wat speelt dan wel? De keuze van locatie en repertoire? Het gemeenschapszingen binnen het plot van de rite? De juiste woord-toonverhouding? Het vrije ritme? De klankkleuren van de modaliteiten? Het uitzingen van bewegen volgens de neumen? Misschien. In elk geval hebben deze zaken ermee van doen, zeker in integrale combinatie van al deze factoren bijeen. Spiritualiteit is immers interactioneel van aard, de context is wezenlijk, zij laat zich niet maken maar wordt aangetroffen, beweegt en stoot je aan, moet het doen in harmonie met je lichaam, zit op het puntje van het hier en nu. Er wordt de laatste tijd veel geschreven over spiritualiteit, zowel in sociaal-wetenschappelijk als religieus kader. Ik maakte een selectie uit literatuur die me kwam aanwaaien vanuit mijn eigen kennissen- en familiekring. Daaruit koos ik een aantal thema's die zich tevens laten betrappen in het gregoriaanse repertoire. 'Betrappen' is het juiste woord, toevallig ontmoeten, van terzijde, zoals de grote cultuurfilosoof, Mircea Eliade (1982, pag. 96), het uitdrukt:

> Als het westerse denken sinds de presocraten geen enkele vooruitgang heeft geboekt - integendeel zelfs, we zouden bijna kunnen zeggen dat het is verdwenen in afgesloten bergkloven - dan is dat in de eerste plaats te danken aan het arbitraire, monstrueuze belang dat wordt toegekend aan de taal.
>
> Men denkt, ten onrechte, dat de werkelijkheid alleen begrepen kan worden door middel van concepten en die concepten creëren wij door middel van taal en wij kunnen ze alleen perfectioneren door de taal te perfectioneren en te zuiveren. Maar de laatste werkelijkheid kan niet in concepten worden gevangen, dus evenmin worden uitgedrukt door middel van taal. Voor onze geest is de laatste werkelijkheid - het wezen - een mysterie en ik definieer een mysterie als volgt: dat wat wij niet kunnen herkennen, dat wat onherkenbaar is. Maar dit kan twee dingen betekenen: of de laatste werkelijkheid is nooit voor ons kenbaar, of *zij is ten allen tijde voor ons kenbaar, mits wij haar leren herkennen in haar ontelbare uiterlijke camouflages*, in wat door ons de onmiddellijke werkelijkheid en door de Indiërs maya wordt genoemd, een term die ik zou kunnen vertalen met de onmiddellijke onwerkelijkheid. Jullie begrijpen waarop ik zinspeel: op evenementen, op voorvallen en *toevallige ontmoetingen*, op dat wat, uiterlijk, geen enkele betekenis zou kunnen hebben. Ik zeg: uiterlijk. Maar als die *uiterlijkheid nu slechts een valstrik is die ons gespannen wordt* door maya, de kosmische tovenares, de materie in wording?...

De cursiveringen zijn van mij: ze gaven mij richting bij mijn zoektocht.

Hier en nu

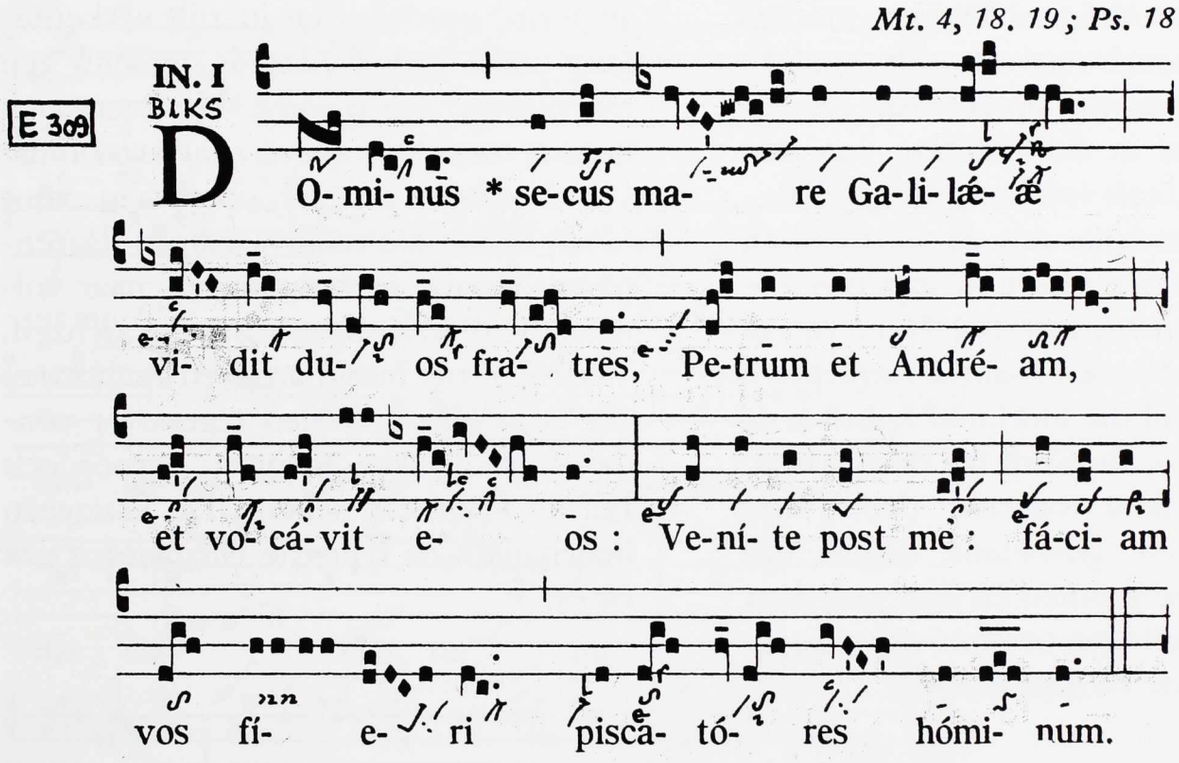
Spiritualiteit heeft te maken met hier en nu. De eerste die me dat deed inzien, was Henri Nouwen (1997):

> Om in het heden te leven moeten we werkelijk geloven dat het hier-en-nu het allerbelangrijkste is. We worden steeds afgeleid door dingen die in het verleden gebeurd zijn, of die in de toekomst zouden kunnen gebeuren.

Het is niet gemakkelijk om al je aandacht op het heden te richten.
Onze gedachten laten zich niet gemakkelijk in bedwang houden. Ze trekken ons steeds weg van het ogenblik (o.c., p. 14).

Misschien nóg duidelijker is Eckhart Tolle (2004): ik citeer enige gezegden van hem:

- Het NU als sleutel tot de spirituele dimensie: dat vind je in ongeveer alle levensbeschouwelijke leren terug: bijbel, soefisme, Boeddhisme, meester Eckhart.
- Haal de tijd uit het verstand en hij staat stil. Tijd is niet kostbaar, is illusie, er bestaat niets buiten het NU.
- Voor denken is verleden en toekomst alles, het NU niets. Zolang je je verstand bent, is het NU nagenoeg onbereikbaar. Denken = tijd.
- Zonder bewustzijn geen denken, maar zonder denken wèl bewustzijn: denken is een stap in de evolutie die we snel moeten passeren.



'Dominus secus mare'

Niet teveel denken maar doen, dat voert me naar dat wervende moment van roeping, naar dat grote NU van Petrus en Andreas, daar aan het meer van Galilea, 'land van Zebulon, land van Naftali'. In mijn Assense scholaleidersjaren was ik gewoon om korte toelichtingen te maken op de gregoriaanse gezangen; die werden opgenomen in de Orde van Dienst. Soms, van sommigen, kreeg ik respons, betoonden zij zich geraakt, zoals op die derde zondag door het jaar:

'De Heer zag aan de oever van het meer van Galilea twee broers, Petrus en Andreas, en Hij riep hen: 'volg mij; ik zal u vissers van mensen maken'.

De hemel verkondigt Gods heerlijkheid en het uitspansel toont ons het werk van zijn handen.

Je moet dit gezang eerst ettelijke keren hebben gezongen vóór het zijn innerlijke bedoeling prijsgeeft. Er spelen twee bewegingen: eerst die grote golf naar omhoog tot en met de uitverkiezing van het heidense 'Galilaea': het licht zou immers van Galilea komen, zo had Jesaja geprofeteerd. En diezelfde beweging van uitverkiezing horen we bij het roepen van Jezus: 'et vocavit eos'. De tweede beweging is subtieler en laat zich betrappen bij het woord 'piscatores', vissers: je ziet tot twee keer toe het gebaar van het werpen van de netten, re-sol-fa. En dan pas verneem je hetzelfde werppatroon bij 'duos' en 'vos'. En dan ontvouwt zich de boodschap: twee ('duos') broers, uit het al eeuwen eerder aangewezen Galilea worden geroepen om hun beroep om te vormen tot wat Jesaja toen bedoelde: het licht tevoorschijn roepen. Wat eerst een beeldende oeverscène lijkt, krijgt bij herhaald zingen ineens de diepte van een oud visioen.

Oeroud visioen: toch meer dan enkel het NU? Is dit niet in tegenspraak met het bovenstaande? Of is het eerder zo dat op zulke momenten, zo aan de oever, de tijd in het niet verdwijnt; dat eindelijk (heel even slechts, maar toch!) iets van de grote lijnen zichtbaar wordt van de Geest, het tijdloze, de Eeuwige.

Spiritualiteit van beneden

Anselm Grün en Meinrad Dufner, monniken uit Münsterschwartzach waarvandaan ook geluidsdragers van gregoriaans afkomstig zijn, stellen in de inleiding van hun boekje 'Spiritualiteit van Beneden' (1998):

> In de geschiedenis van de spiritualiteit zijn er onder meer twee stromingen.
> Er is een *spiritualiteit van boven en een van beneden*. Met *spiritualiteit van beneden* wordt bedoeld dat God niet enkel in de Bijbel en door de Kerk tot ons spreekt, maar ook door onszelf, door onze gedachten en gevoelens, door ons lichaam, onze dromen en juist ook door onze verwondingen en door wat wij aanzien voor onze zwakke plekken.

En even een hoofdstukje verder:

> In Jezus' optreden en in zijn verkondiging ontmoeten we steeds opnieuw een *spiritualiteit van beneden*. Hij keert zich bewust tot tollenaars en zondaars omdat Hij bemerkt dat zij openstaan voor Gods liefde. De rechtvaardigen daarentegen draaien in hun streven naar volmaaktheid vaak alleen maar om zichzelf. Terwijl Jezus barmhartig en zachtmoedig is in zijn optreden tegenover zondaars en zwakke mensen, veroordeelt Hij de Farizeeën scherp. De Farizeeën belichamen de typische *spiritualiteit van boven*.

'Si ambulavero'

Het zal moeilijk zijn om gezangen te vinden die nog dieper gaan met het belijden van de 'spiritualiteit van beneden' dan de psalmen. Er moest een heel volk voor in ballingschap gaan voordat deze levensliederen de kracht kregen van een ritueel. Daar, in Babylon, bewerkte het leed van de ontwortelde enkeling een ongekende individualisering van het collectieve ritueel van de tempel: de psalmen geven troost, puur door ze te zeggen, in je eentje. En hoeveel te meer als je ze in onze dagen mag uitzingen en dan ook nog binnen liturgisch kader. Het merendeel van het gregoriaanse repertoire is gebouwd op teksten uit de psalmen. Ik kies een offertorium, gewoon omdat wij het recentelijk zongen met onze schola en ook omdat in de offerzang het offerritueel van de oude tempel misschien nog het meest nabij komt.

Moest ik gaan door het hart der ellende,
nóg hield Gij mijn leven bewaard,
heft de hand waar mijn vijanden dreigen:
úw rechterhand brengt mij heil.

Deze vrij lange tekst blijkt toch behapbaar, doordat de eerste twee zinnen qua melodie en vooral ook qua ritme een gelijkvormige toonzetting kregen. We zien een ferme beginstap, onmiddellijk gevolgd door een vliegensvlugge modale sprong omhoog (sol – do), waarna een wisselend aantal strophici een crescendo bewerkt op de dominant do; de afsluiting is zo mogelijk nog identieker met een bekende slotcadens. En ondertussen maken we, op microniveau, al even kennis met die typische 'neumgolving', zo fraai te volgen bij Laon, vooral bij dalende reeksen dit keer ('ambulavero', *'me'*). De derde zin begint met dezelfde stap (eerst afzetten dan vliegen), maar krijgt nu een vervolg via een glijnoot naar het bovenaccent re: de toorn van mijn vijanden. De afsluiting van deze halfzin ('meorum') is niet zozeer gebouwd op structuurnoten maar is pure 'Laon-golving' naar beneden, met een wondermooi scharniertje (mi-fa) middenin. Met die golving in het lijf gaat de tweede halfzin snel verder ('extendes' is bijna helemaal sier), naar het topaccent mi, eindigend met een krachtige bivirga op do: 'm*anum*', sterke hand. Hand van U, 'tuam': hoe 'vivifi*ca*-bis me', krijgt nu de hoofdrol in het bijna syllabische 'et salvum me fecit', volledig syllabisch als je de automatische piloot laat golven bij 'fecit'. En dan, ik hoor het Gerrit Hulsink, onze dirigent van de Amici-schola, zeggen, 'het was al hevig, maar nu wordt het nog heftiger met die roep op do': onvermoeibaar oscillerend op do-la, tot het prachtige, breed uitgetekende schakelpunt van subtonica via la naar dominant en via si terug naar de tonica. Een originele eindcadens, met wéér, helemaal op het eind, dat vreugdegolfje van Laon. Die golfjes spelen een eigen spelletje met ons.



Bij het lezen van onderstaande spirituele werken, stiet ik op themata als tijdloos, anti-discursief, intuïtief, toevallig, onmaakbaar, stilte, schoonheid, de dood als einde van een illusie, het hier-en-nu, zintuiglijk, lichamelijk, interactioneel, moreel aansporend, roeping, beweging, bron van waarheid achter de dingen, correctie op de waan van de dag, kindschap, luisteren, persoonlijk, levensverhaal, de zwakke kant, openstaan voor de over- of achterkant, aanwezigheid, eeuwigheid, de Eeuwige.

De zoektocht is ten einde: de thema's vonden hun plekje, in tekst of muziek. En waar nu precies de lassen liggen tussen 'spiritualiteit' en 'gregoriaans': ik heb er een paar aangeduid, meer niet.

LITERATUUR:
- Ton Baeten O.Praem: Op-sporen. Over spiritualiteiten communicatie. Dabar-Luyten / Abdij van Berne. Heeswijk, 2001.
- Duintjer, O.D.: Rondom Regels. Boom, 1985.
- Mircea Eliade: Aan het hof van Dionis, Meulenhof, Amsterdam, 1982.
- Dom Gajard: Les plus belles Melodies Grégoriennes. Solesmes, 1985.
- Grün, Anselm; Dufner, Meinrad: Spiritualiteit van Beneden. Kok, 1998.
- Nouwen, Henri: Hier en Nu. Lannoo, 1997.
- Fons van Reisen: Spiritualiteit als aandachtige levenshouding. Kok, Kampen, 1998.
- Eckhart Tolle: De Kracht van het NU, Ankh-Hermes, 2004.

Gerrit van Osch was werkzaam in de zorg voor verstandelijk gehandicapten in het Noorden des lands. Daarnaast was hij van jongsaf geïnteresseerd in het gregoriaans, liet zich bijscholen middels de specialisatieopleiding van Unisono en was jarenlang scholaleider te Assen en bestuurslid van NSGV. Momenteel is hij lid van de Schola van de Amici en redactielid van dit tijdschrift.

Marie-Louise Egbers

Het kleurenpalet van de modaliteit (3)

Wezenlijk voor het karakter van een gregoriaanse melodie is zijn modaliteit. Deze heeft te maken met de onderlinge verhouding van het gebruikte tonenmateriaal. Het karakter - en daarmee ook de schoonheid - van een gregoriaanse melodie wordt onder meer bepaald door die modaliteit en de manier waarop daarmee wordt omgegaan.
In deze derde aflevering van een reeks van vier bekijken we de toon fa.

In de Advent en Kersttijd komen we acht graduales tegen in de 5de modus, daarbij één introitus en twee offertoria.
De 6de modus is veel minder aanwezig: één introitus en drie communio's.
Eén van die communio's is die van de nachtmis van Kerstmis: In splendoribus.

Muziekvoorbeeld 1: *In splendoribus.*
Vert.: In de schittering van het heiligdom, uit de schoot, vóór de morgenster, heb ik u voortgebracht.



De zesde modus

Als laatste gezang van de nachtmis kan deze tekst niet eenvoudiger vertolkt worden dan door middel van deze simpele fa-modaliteit, de 6de modus. Zo doorzichtig als ook het begin van de viering. De introitus Dominus bespraken we reeds in het eerste artikel. Beide gezangen drukken in mystieke bewoordingen iets uit van de goddelijke geboorte, en zó dat de muziek niet de aandacht aftrekt van de diepzinnige teksten, genomen uit de psalmen 2 en 109, en toegepast op het gebeuren dat we met Kerstmis vieren.

De introitus laat mediteren vanuit de kleine-terts-2de modus, terwijl de communio wat meer open bloeit, heel bescheiden, vanuit de grote-terts-6de modus.
Wanneer we met de ingetogenheid, waartoe de communio ons uitnodigt, dit gezang verschillende keren achter elkaar zingen, gaan we de intensiteit proeven. In feite blijft dan in de herinnering maar één toon naklinken. Dat is de fa, de tonica of grondtoon. De 6de modus heeft zich in veel gevallen niet zo sterk ontwikkeld als de zeven andere tonen. Er is in deze communio helemaal geen dominant. Volgens de theorieboekjes zou dat de la moeten zijn.

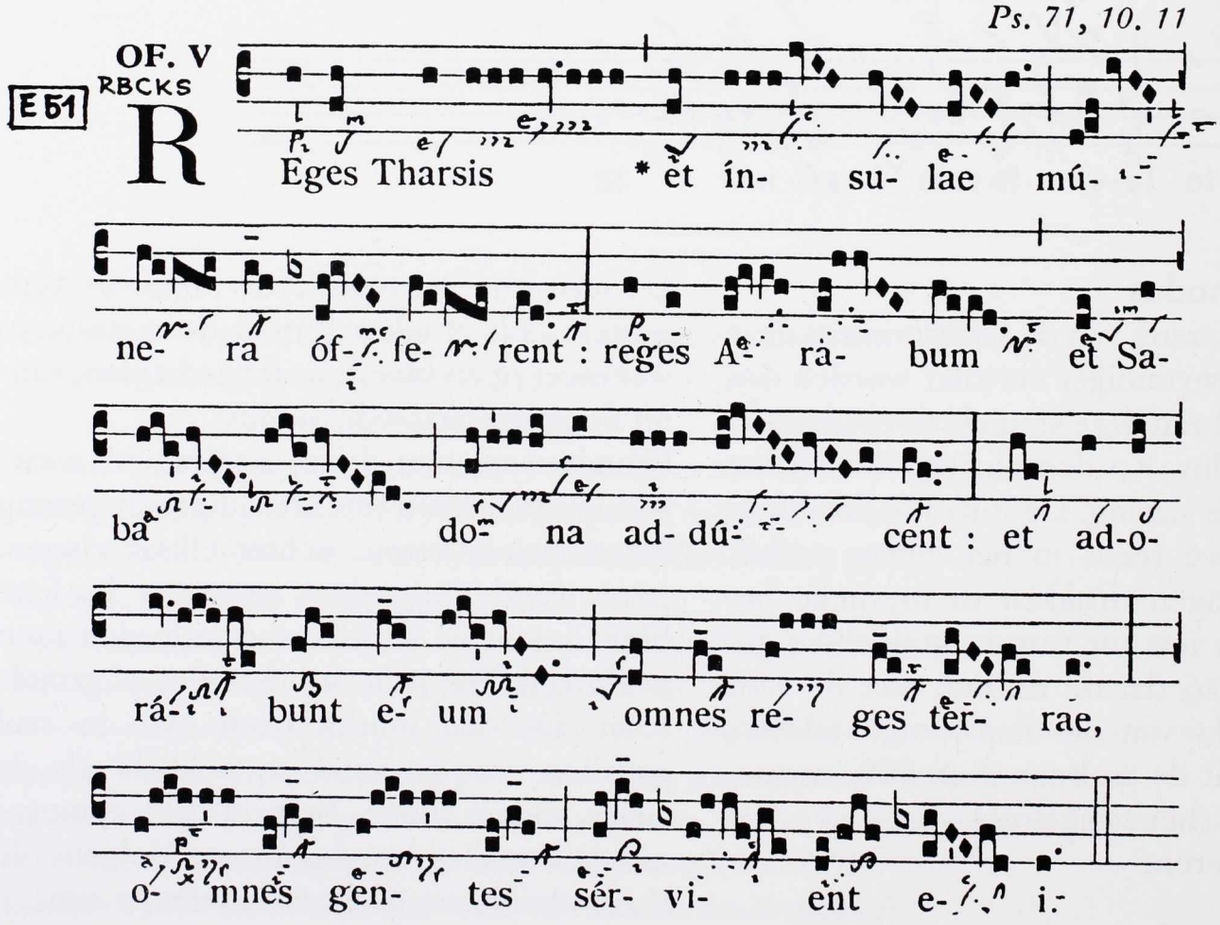
Wat we in feite zien is tweemaal een beweging naar boven. Bij - ex utero - wordt de terts bereikt, en bij - luciferum - (heel toepasselijk: bij de morgenster) het hoogste punt: de kwint. Je zou kunnen veronderstellen dat het een heel oud gezang is op de toon do, die allereerst afgewisseld wordt met de kleine terts onder zich: de la. Deze kleine terts wordt nergens in deze melodie opgevuld. Dit kan duiden op hoge ouderdom. Vervolgens werkt de melodie zich omhoog zoals zo juist beschreven en eindigt dan zoals het gezang begon.
Bladeren we terug in het Graduale Romanum dan vinden we in de 6de modus:
Introitus Hodie op blz. 38. Dit is een recitatief op fa.
Communio Exsultavit op blz. 28. Dit is een veel levendiger gezang, dat als het ware de volledige ruimte aftast van een terts onder tot een kwint boven de fa.
Ten slotte communio Ecce Dominus op blz. 26. Hier zien we in de tweede balk even een dominant-functie van de mi als recitatiefje boven - et erit in die illa. Verder ontwikkelt de communio zich helemaal vanuit de do.

De vijfde modus

Wat opvalt binnen de 5de-modusgezangen van de kersttijd zijn de drie die geen graduale zijn: de introitus Deus op blz.310, het offertorium Benedic op blz. 362, en tenslotte het offertorium Reges op blz. 58.
Opmerkelijk van deze modus is namelijk dat 43% van alle graduales in de 5de modus staat; maar verder is deze modus heel weinig aanwezig. Hier gaat het om gezangen die hun basis vinden in de toon fa. Hun dominant is de kwint, de do dus.
Een voorbeeld hiervan is het offertorium Reges van het hoogfeest van Epiphanie

Muziekvoorbeeld 2: offertorium *Reges Tharsis.*

Vert.: De koningen van Tharsis en de eilanden zullen geschenken offeren; de koningen van Arabië en Saba zullen gaven aandragen; en aanbidden zullen Hem alle koningen der aarde, alle volkeren zullen Hem dienen.



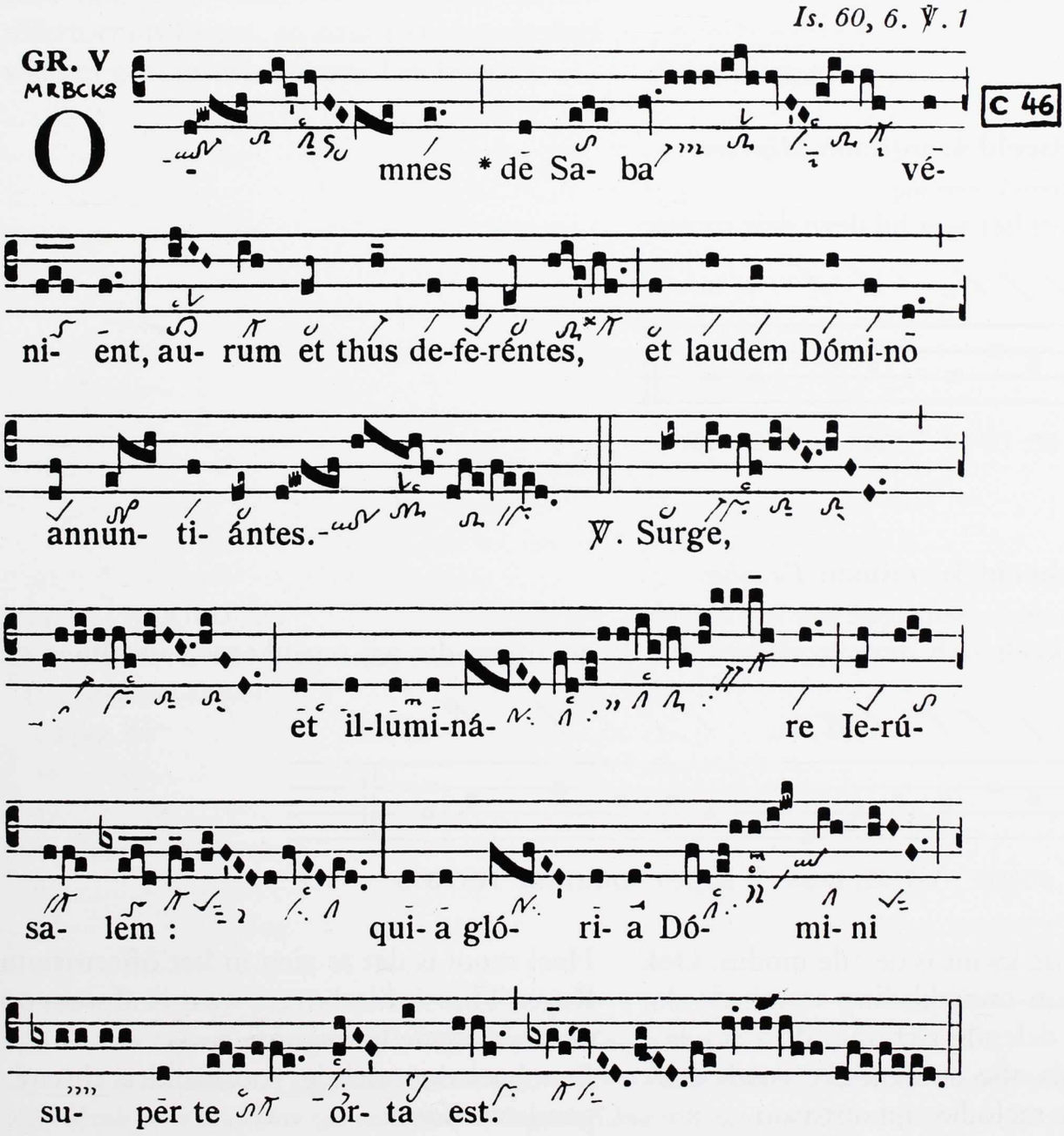
Tijdens één van de cursusdagen in Essen liet Godehart Joppich ons in een kerk gezamenlijk - we waren ongeveer met honderd cursisten - dit offertorium zingen. Zo beeldend als hij doceren kon gaf hij ons tijdens de inzet van dit offertorium het gevoel van 'heel ver...' en het 'deinen op de rug van de kameel'. Repercussieren met zo velen in een goed akoestische ruimte is inderdaad een wonderlijke ervaring.

Verderop wordt het offertorium levendiger met op- en neerwaartse bewegingen. Maar toch, de dominant blijft als reciteertoon de aandacht vragen en verder zouden we kunnen vermoeden dat het gezang ontstaan is vanuit de dominant in een neergaande lijn.

Hoe heel anders is dat bij het graduale Omnes uit hetzelfde misformulier.

Muziekvoorbeeld 3: graduale *Omnes de Saba.*

Vert.: Allen zullen van Saba komen, goud en wierook offerend en lof aan de Heer verkondigend
V. Rijs op en word verlicht Jeruzalem, want de glorie des Heren is over u opgegaan.



We zien hier een sterk ontwikkelde melodie vanuit de tonica. Tegelijkertijd hebben we hier te maken met hét vorm-kenmerk van graduales. Dit zijn namelijk geen vrij gecomponeerde melodieën, maar veeleer een kunstig in elkaar vlechten en achter elkaar rijgen van formules. En dan tóch is er zo veel rekening gehouden met de tekstbetekenis: een juweel van compositietechniek. Hier wordt de lange weg vanuit Saba heel anders geschilderd, kijk maar eens naar die sierlijke melismen. Goud en wierook (en hun symbolische betekenis) krijgen door de heldere inzet en de fijne behandeling van de liquescenten alle aandacht. Bijna over ieder woord valt hier wat te zeggen, zo subliem is deze tekst getoonzet.

Het meest opvallend is de oproep van de solist: 'Illuminare Jerusalem' (wordt verlicht Jeruzalem) Dat licht is de Heer zelf. Dat is het wat de auteur ons wil duidelijk maken met zijn laatste zwier op Dominus. Hoe overweldigend kan een kwint-modaliteit zijn. Iets wat de authentieke tonen gemeenschappelijk hebben.

In principio

De tritus op de terts is de 6de modus. Uitgaande van het modaliteitsonderzoek van Dom Jean Claire (zie art.1), wordt deze toon gezien als stijgend vanuit de do: do - re - mi, nu genoteerd als... fa - sol - la.

Muziekvoorbeeld 4: antifoon *Miserere.*

Vert.: God, ontferm U over mij.

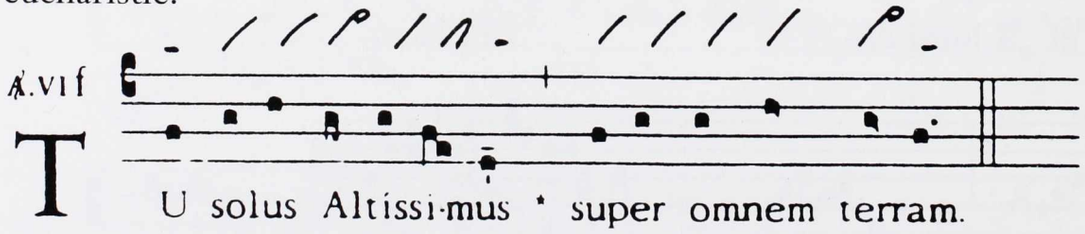
En al snel blijft het niet bij deze drie tonen:



Muziekvoorbeeld 5: antifoon *Tu solus.*

Vert.: Gij alleen zijt de allerhoogste over heel de aarde.

En zo ontwikkelt zich deze modaliteit tot de gezangen die wij tegenkomen in officie en eucharistie.

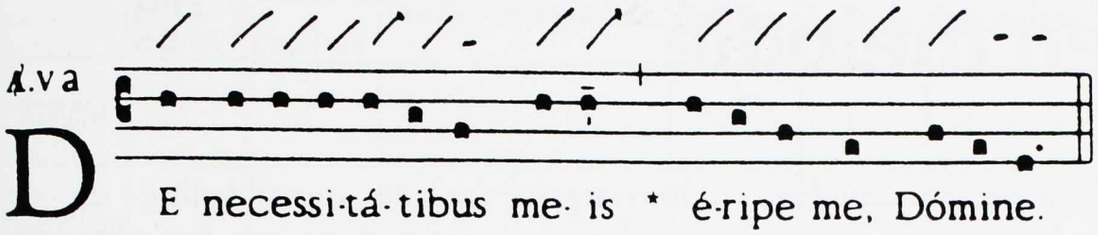


De tritus op de kwint is de 5de modus. Ook deze vindt zijn ontwikkeling vanuit de do, maar dan in dalende richting: do - si - la - sol - fa, zoals alle authentieke modi door daling van de melodie zijn ontstaan.

Heel mooi is dat te zien in het offertorium Reges Tharsis hierboven, waar ik al wees op de neergaande beweging.

Een heel doorzichtig voorbeeld is de volgende antifoon:

Muziekvoorbeeld 6: antifoon *De necessitatibus.*
Vert.: Bevrijd mij van mijn noden.



Dalend van si naar fa hebben wij te maken met de tritonus, dat wil zeggen, met drie hele toonsafstanden achter elkaar. Dat ligt niet lekker in ons gehoor. Een typisch solistentrucje was deze tritonus te vermijden op de volgende manier: do - si - la - sol - sa - la - sol - fa.
Kijk nog maar eens naar het slot van het offertorium Reges, en naar het tweede deel van het gradualevers Surge (zie boven).

Wel bepalen modaliteiten, ik bedoel melodische uitgaanspunten en toonsverhoudingen in hoge mate de kleur van de gezangen, maar uiteindelijk is het de mens, de musicus die in alle vrijheid teksten laat fonkelen als kristallen door haar of zijn genialiteit.

(Wordt vervolgd)

VERANTWOORDING
De muziekvoorbeelden kunt u terugvinden in
[1] Het Graduale Triplex:
v.1 pag. 44
[2] 58
[3] 57
[2] Modaliteit – A. Kurris
[4] 61
[5] 62
[6] 64

Marie-Louise Egbers is redacteur van het Tijdschrift voor Gregoriaans.
Zij volgde de cursussen over gregoriaanse uitvoeringspraktijk in Essen-Werden bij onder meer Godehardt Joppich.
Zij is al vele jaren koorleiderr van onder meer de Begijnhofschola te Breda.

Alberto Turco

Neumennotatie en melodie

Dit artikel is het eerste van een serie van drie. Het is oorspronkelijk een lezing die Alberto Turco hield voor het congres van de AISCGre, Hildesheim, 2003.

Wanneer wij spreken over notatie richt de eerste interesse van de schrijver (geleerde of zanger) zich op de keuze van tekens die geschikt zijn om een muzikaal gebeuren over te brengen op het perkament; wanneer wij daarentegen over melodie spreken is de tekst het eerste element dat aandacht moet krijgen. Daarom zullen wij in deze voordracht allereerst spreken over de oorsprong van het muzikale teken (de neum) en vervolgens over de relatie ervan met de tekst.

A: neum en melodie: oorsprong van het neumatische teken

De oudste bronnen met muzieknotatie van het gregoriaans gaan terug tot de tiende eeuw. Wij hebben geen oudere. Evenwel, deze zijn reeds 'volmaakt' in hun grafische uitdrukking[1], terwijl een eeuw van praktische beoefening hen scheidt van de periode van het ontstaan van het gregoriaans; een eeuw die in zijn geheel of tenminste enkele jaren lang gekenmerkt wordt door proeven van neumenschrift, waarvan ons enkele fragmenten zijn overgebleven die behoren tot de zogenaamde 'paleofrankische' notatie.

Het ontstaan van het manuscript sluit een periode af van weloverwogen verrijking van de betekenis van neumentekens. Systematisering neemt dan de plaats in van ontwikkeling. Met andere woorden, de verschillende niveaus van neumenschrift die voor ons oprijzen bij de vergelijking van manuscripten, bevestigen dat de ontwikkeling en de semiologische verrijking van het neumatische teken allereerst aangedreven wordt door de schriftelijke vastlegging, terwijl de melodieën nog steeds mondeling worden overgedragen, niet door middel van het schrift.

Het gebrek dus aan getuigenissen van muzieknotatie uit dezelfde tijd als het ontstaan van het gregoriaans dwingt ons ertoe, opmerkingen over de oorsprong en daaropvolgende semiologische verrijking van de neumentekens te formuleren op grond van een 'totaalbeeld' van de handschriften waarover wij wel beschikken.

1: natuurlijke neumentekens[2]

Het basisniveau van alle neumatische notaties wordt vertegenwoordigd door twee tekens afgeleid van het 'accent aigu' en het 'accent grave', de virga en het punctum, die al in gebruik zijn als muzikale tekens voor de cantillatie van tekst. Inderdaad worden in de manuscripten voorafgaand aan het ontstaan van neumennotatie, de voor te dragen teksten voorzien van hoge en lage accenttekens, het hoge voor de melodische bovengrens en het lage voor de ondergrens. Deze twee tekens komen overeen met de *natuurlijke betekenis* van de melodie, zij hebben hun aard gemeen: zij vertalen de buiging van klinkende trillingen in ruimtelijke tekens, in samenhang met de melodische lijn. Virga en punctum zijn ook *universele* tekens, want zij komen in alle schriften terug met een grafie die in wezen gelijk is aan die van het hoge en lage accent.

Voorbeeld 1

	paleo-franca	bretone o Chartres	Aquitana	Sangallese	Metense	Francese	Beneventana	Bologna	Modena
virga									
punctum									

De traditionele onderverdeling van notatiesystemen in 'accentneumen' en 'puntneumen' lijkt historisch niet houdbaar. Immers, alle neumenschriften gebruiken de grafieën van de accenten. De groei van de 'puntnotaties' zou integendeel verbonden kunnen zijn met de ontwikkeling van tekens in de richting van een nauwkeuriger diastematie. Volgens deze betere hypothese heeft de eerste en oorspronkelijke accentnotatie, die gewoonlijk 'paleofrankisch' wordt genoemd, zich in twee tegengestelde richtingen ontwikkeld: enerzijds in de richting van een vereenvoudiging van het accent, waarbij de voorkeur werd gegeven aan het punctum, met het doel een precieze diastematie te verkrijgen (Bretonse en Aquitaanse notatie); anderzijds in de richting van een verruiming van het accent om het vokale aspect en de melodische versieringen beter te kunnen uitdrukken. Hiertoe werden 'conventionele tekens' ingevoerd zoals de strofa, de trigon etc, en letters betreffende de melodische lijn, klankkwaliteit en de frasering van het melodie-woord (Franse, Metzer, St. Gallennotatie).

Het criterium voor het gebruik van de accenten was allereerst melodisch. In de tijd van de paleofrankische notatie werden zij gedefinieerd met betrekking op meerdere tonen[3], later met betrekking op een enkele toon, maar zonder enige interval-relatie tussen die tonen aan te geven. Zoals ik al stelde, zijn de accent-tekens vergelijkbaar, niet alleen in alle schriften, maar ook in alle situaties. Bijvoorbeeld, terwijl de twee accenten op verschillende wijzen verbonden gaan worden, waardoor de verschillende meertoonsneumen ontstaan, geven zij nog steeds geen enkele nadere aanduiding, hetzij van melodische aard hetzij van welke dan ook.

Laon vervangt punctum en virga door de uncinus, de plaatselijke vorm van het *punctum dilatatum*, het verbrede punt. Dit is een 'abstract' teken, dat zowel een hoge als een lage klank kan aanduiden. Het krijgt zijn betekenis alleen met betrekking tot een begin van diastematie, waarmee het gelijktijdig voorkomt. Inderdaad is de uncinus een noot zonder hoedanigheid, het is een 'abstractie': als begrip komt het na het 'punctinum', filosofisch gezien het natuurlijke teken voor het *punctum*. In het repertoire voor de schola zal Laon het gebruik van het punctum op een enkeltonige lettergreep beperken tot de functie, een 'pretonische' melodische context aan te geven.

Met de beschikbaarheid van slechts twee tekens, de accenten, wordt de schrijver onmiddellijk geconfronteerd met twee moeilijkheden, namelijk de notatie van een unisone reeks tonen en de notatie van de middelste toon in een stijgende of dalende neum van drie tonen.

Om tegemoet te komen aan het gebrek aan tekens - er zijn er immers maar twee, de accenten - in deze en andere problemen, introduceren enkele paleografische schriften 'conventionele' tekens, die afgeleid worden van tekens die aanwezig zijn in het schrift van teksten, dat wil zeggen tekens voor interpunctie, afkorting, elisie en contractie.

Deze conventionele tekens zijn 'lokaal' gedefinieerd: zij komen niet in alle schriften voor en verschillen hun grafieën van streek tot streek.

2: conventionele neumentekens[4]

2.1. Om een unisono aan te geven nemen de neumenschriften in het algemeen hun toevlucht tot het herhalen van de accenttekens (punctum of virga). Deze verliezen in hun nieuwe rol hun melodische betekenis (hoog of laag) ten gunste van een 'expressieve' betekenis met betrekking tot de tekst en de melodie. St. Gallen noteert een unisono van vocaal 'intense' betekenis door de herhaling van virgae en een met 'tere' betekenis door de herhaling van strofen, het diakritische teken voor 'elisie'. De herhaling van deze twee tekens vindt plaats op de stabiele tonen van de melodie, dat wil zeggen op de sterke cordes. Dit herinnert aan de toonherhaling in de psalmodie op de modale tonen van het pentatonische systeem, die eveneens stabiele tonen zijn[5].
Parallel daaraan schrijft Laon het unisono als een opeenvolging van uncini of van verkleinde punten; de Bretonse notatie schrijft een herhaling van virga of punctum.
In andere neumenschriften daarentegen vindt men deze expressieve verrijking van het teken van één toon tot meerdere unisone tonen niet. De Franse notatie schrijft het unisono met de herhaling van virgen van kleinere afmeting (lineola), de paleofrankische, Aquitaanse en Nonantolaanse notatie schrijven altijd een reeks puncta; de beneventaanse notatie geeft de eerste toon van een unisono aan met een virga, gevolgd door een punctum als een kort virga-teken.
De St. Gallennotatie beschikt ten slotte over een teken om een unisono van twee tonen aan te geven, gevolgd door een lagere terts, soms een kwart: trigon of tripunctum genaamd, het teken voor een afkorting in tekst. Het is het meest conventionele teken dat St. Gallen gebruikt, want in de grafische vorm *(figuur)* worden wij nauwelijks aan het unisono van de eerste twee tonen herinnerd. De Franse notatie drukt dit op betekenisvollere wijze uit *(figuur)*.

2.2. Om de doorgaande toon tussen twee stijgende of dalende tonen aan te geven, had een schrijver de keus, ofwel de lage toon (punctum) ofwel de hoge toon (virga) te herhalen. In een reeks dalende tonen was de melodische lijn voldoende duidelijk bij het gebruik van een virga voor de hoogste toon, gevolgd door een reeks punten; in een stijgende reeks daarentegen was de rol van de doorgaande noot of noten niet even duidelijk. Aanvankelijk heeft men met grote waarschijnlijkheid een stijgende tonenreeks op dezelfde wijze geschreven als een dalende: een reeks puncta, maar een virga als hoogste toon[6].
Om een extra betekenis aan het teken voor de doorgaande toon te geven nam men zijn toevlucht tot twee conventionele tekens: de quilisma, voor de doorgaande toon op een zwakke trap, met een halve toon boven zich, en de oriscus voor een doorgaande toon op een normale trap, met een hele toon boven zich. De quilisma wordt in St. Gallen en Laon geschreven met de grafie van het vraagteken, aanwezig in de handschriften van Corbie en Tours in de achtste eeuw[7]; de oriscus wordt geschreven in verfijnde grafieën afgeleid van het samentrekkingsteken dat nog steeds gebruikt wordt en bekend staat als de tilde. Het gaat hier niet om natuurlijke tekens, maar om speciale tekens, bedoeld om een 'vocaal gebeuren' aan te geven, namelijk een doorgaande toon. In het bijzonder wordt de quilisma gebruikt wanneer de halve toon boven ligt, de hele toon onder, en de oriscus wanneer de halve toon onder ligt, de hele toon boven. Dit is de oorspronkelijke betekenis van deze twee tekens. Hiermee wordt het mogelijk, de doorgaande toon op alle trappen van de toonladder aan te geven. *(vb. 2)*.

Voorbeeld 2



Volgens hetzelfde criterium werd ook de doorgaande toon genoteerd in het interval van een kwart, maar in de grafie van de neum hebben wij dan geen aanwijzing over de melodische plaats van die toon. *(vb. 3).*

Voorbeeld 3



Niet alle notaties kennen deze twee tekens. Bijvoorbeeld, de Bretonse notatie kent maar één teken voor de doorgaande toon, de oriscus, die dus ook de plaats van de quilisma inneemt. De aanwezigheid van slechts één teken, de oriscus, voor de doorgaande toon in plaats van twee, is geen bewijs dat de notatie ook paleografisch 'ouder' is dan Laon of St. Gallen, omdat de eis, de doorgangstoon aan te geven vooral verbonden was met de halve toon.
De manuscripten laten ruimschoots zien, hoe belangrijk de voortschrijdende semiologische verrijking zowel van de quilisma als van de oriscus is.

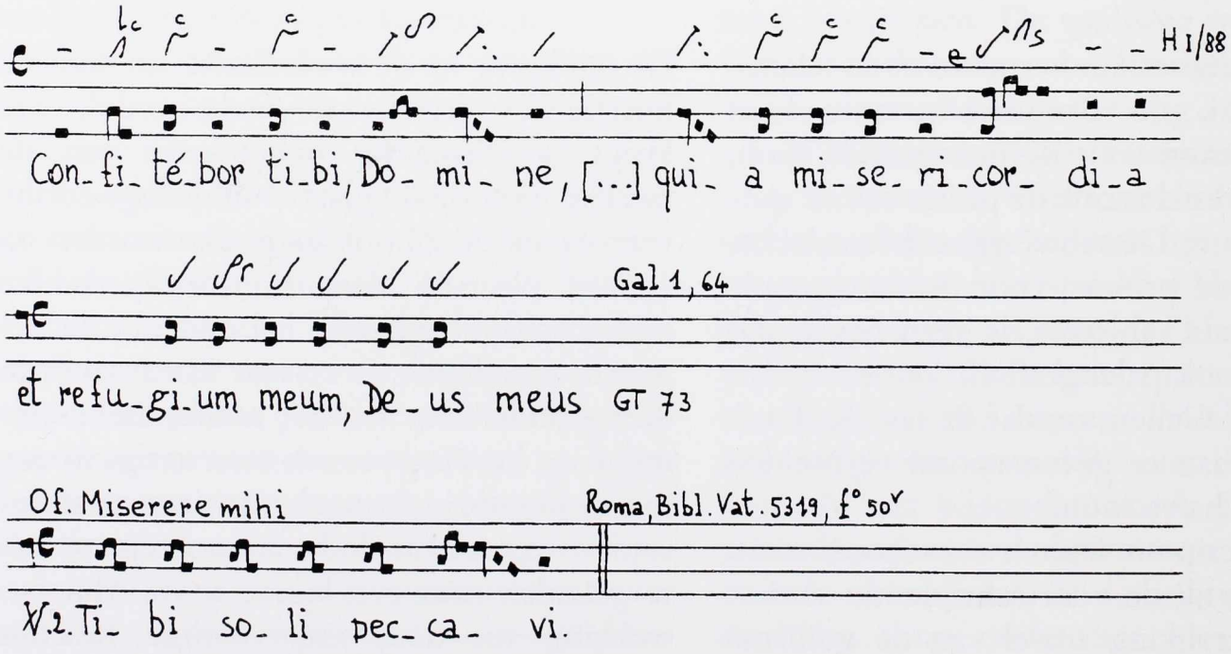
De quilisma in de melodische en modale functie van 'virga van de sterke corde', krijgt de ritmische bijbetekenis van de zwakke toon op de plaats van de lege corde; vervolgens zal zij ook toegepast worden op andere plaatsen dan de oorspronkelijke melodische, steeds met behoud van de ritmische kwaliteit[8]; de oriscus wordt van een doorgaande toon tot het neumatische element aan het eind van een meertonige neum, met de functie van aangehangen toon, van resupinus-toon of melodisch hoogtepunt, om te geleiden naar een lagere toon. Met betrekking tot deze meervoudige functies wordt de oriscus een elasticiteit in de ritmische waarde toegekend, in tegenstelling tot de quilisma die altijd melodisch en expressief een 'labiele' toon blijft betekenen.

Voorbeeld 4



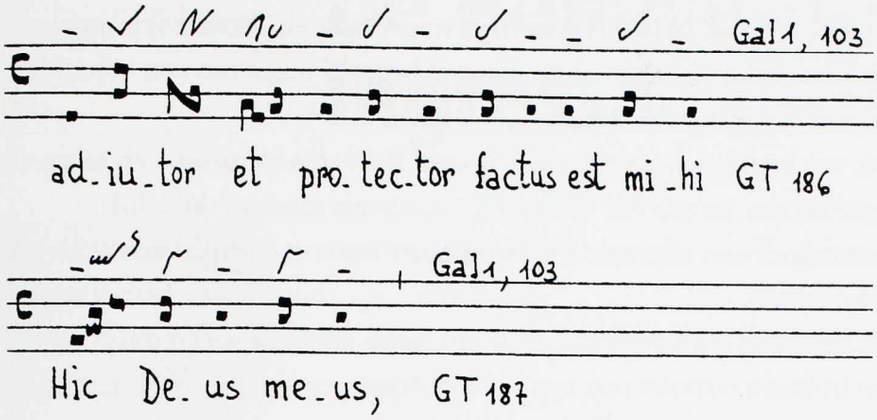
2.3. Een volgend conventioneel teken van het neumenschrift is de virga strata.
Grafisch is het samengesteld uit twee elementen: een virga (hoog accent) gevolgd door een oriscus. Het is de neum voor de reciteertoon met een halve toon boven zich. Naar alle waarschijnlijkheid werd de virga strata ingevoerd, in de melodische uitdrukking van een pes, als teken voor de halvetoons corde, zoals de pes rotundus de heletoons corde aangeeft en de torculus in Roma de halve-toons corde. *(vb. 5).*

Voorbeeld 5



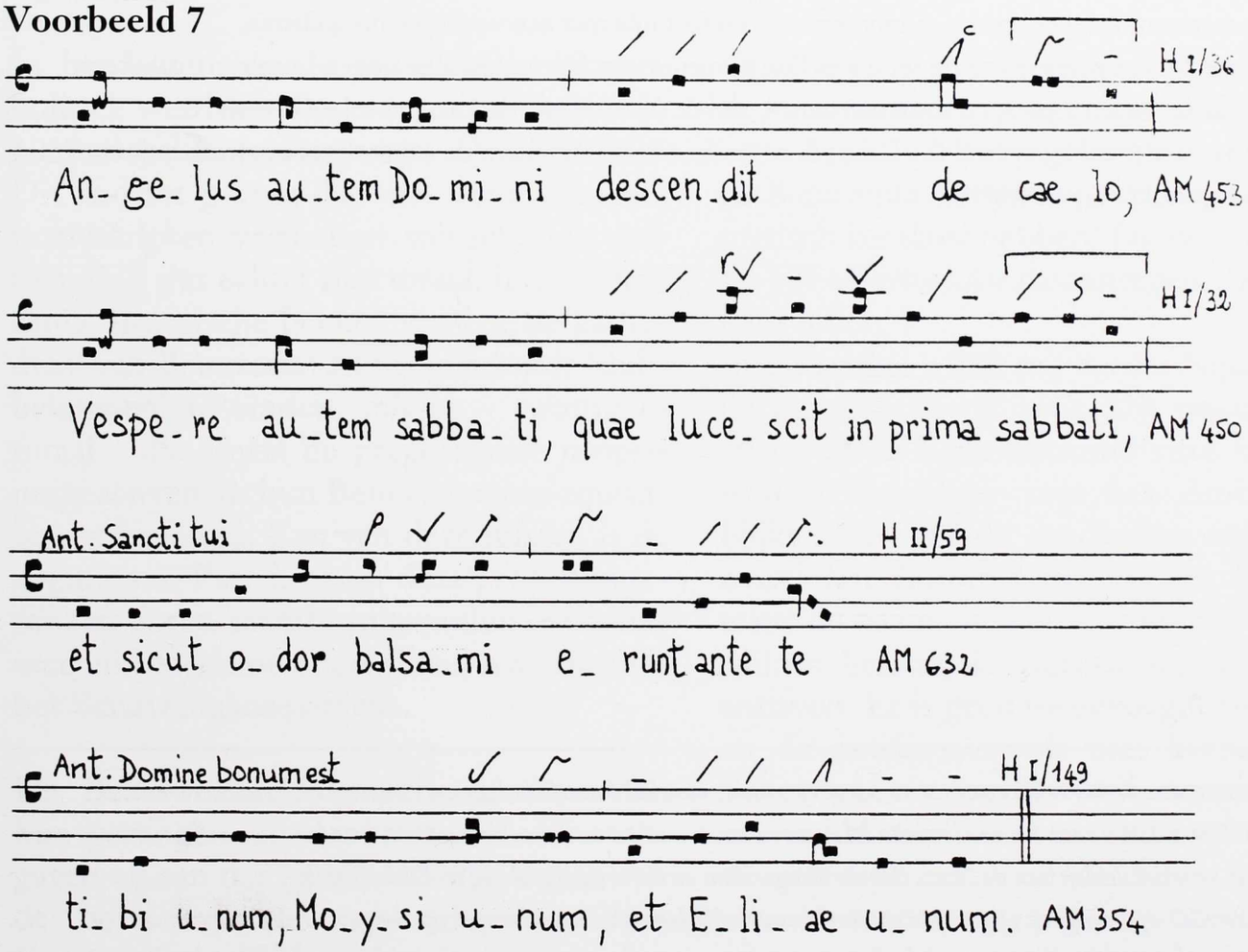
Vervolgens werd het gebruik [van de virga strata] beperkt tot de versiering van de lettergreep met het belangrijkste accent. *(vb. 6).*

Voorbeeld 6



De oorspronkelijke betekenis van de virga strata was dus van modale aard.
Het teken werd vervolgens verrijkt om ook de neum aan te geven van twee unisone noten op het accent in een paroxytonale cadens, inplaats van de bivirga; in een proparoxytonale cadens, middels de dieresis van de twee elementen, virga en oriscus *(vb. 7)*; en ook van twee unisone noten in de functie van 'melodisch element' voor continuiteit in de frasering.
In deze betekenis werd de virga strata ook gekozen om de neum aan te geven van het accent in de cadens van twee unisone noten gevolgd door een dalende terts (pressus maior).

Voorbeeld 7



Vertaling: Jacqueline Elemans

NOTEN

1 Noot van de vertaler: Turco gebruikt het woord 'dizione' dat volgens mijn woordenboek 'dictie', 'voordracht' betekent. In dit artikel betekent het woord ook de keuze van een bepaald teken om een bepaalde voordracht te bewerkstelligen. Ik kies voor het woord 'uitdrukking'.

2 Noot van de vertaler: Turco maakt gebruik van begrippen uit een theorie over het verband tussen een teken en datgene waar het naar verwijst. Kort gezegd, bij een 'natuurlijk' teken is de betekenis intuïtief duidelijk; een 'conventioneel' teken krijgt zijn betekenis door een afspraak. Pictogrammen zijn 'natuurlijke' tekens, de letters van het alfabet zijn 'conventionele' tekens.

3 Noot van de vertaler: Een voorbeeld: in de paleofrankische notatie geeft een virga-teken de verbinding aan van een lagere en een hogere toon, wat in latere notaties met een pes wordt aangegeven.

4 Noot van de vertaler: zie noot 2.

5 Psalmodie is een typerend voorbeeld van toonherhaling, maar op veranderende teks
Deze drie toontrappen vormen de grote terts van de pentatonische toonladder.

6 In de handschriften van Sankt Gallen waarover wij beschikken, is de aanwezigheid gedocumenteerd van de neum van vier stijgende tonen, geïsoleerd op één lettergreep, met als grafie drie puncta en een virga als hoogste. Een zeldzaam spoor van een dergelijke schrijfwijze vinden wij ook in de grafie van slechts drie tonen: twee puncta en een virga als hoogste, in het oudste Sankt Gallen handschrift, het Cantatorium, f 105.11

7 De quilisma van Sankt Gallen kan op geen enkele manier afgeleid worden van het triller- teken.
Er is geen enkel spoor van overeenkomst met het teken in de Metzer notatie; zij is ook niet terug te voeren tot de 'dalende quilisma' van de franse notatie. (Plaatje) . Dit laatste teken, waarvan wij niet de verwantschap zien met de diakritische tekens van tekst, is niets anders dan het 'currrente teken' voor meerdere tonen.

8 Het is interessant een context op te merken van een formule met een veelzeggend quilisma.
De half-versierde intonatie van de toon van Do, gevormd met het melodische interval van een grote terts (do-mi)van de verzen 2 en 3, en soms van vers 4, van de Cantica van de Paaswake, bewaart wel in St. Gallen maar niet bijvoorbeeld in Laon, deze grafie, terwijl zij buiten de zojuist genoemde melodische context is geraakt (Voorbeeld 4).

Albert Turco studeerde kerkelijke compositie en gregoriaans aan het Pontificio Istituto Ambrosiano voor kerkmuziek te Milaan. Sedert 1965 leidt hij de Cappella Musicale van de kathedraal van Verona.
Hij is ook de artistiek leider van de Nova Schola Gregoriana en de vrouwenschola In Dulci Jubilo.
Hij heeft vele CD-opnamen op zijn naam staan (Naxos). Als muziekwetenschapper op het gebied van gregoriaans heeft hij zijn sporen verdiend.
Bekend is zijn tweedelige werk 'Il Canto Gregoriano', dat ook in het Nederlands is vertaald.

Arnoud Heerings

De Beneventaanse ingressa Maria vidit

In dit artikel gaat de auteur in op de voornaamste melodische en ritmische karakteristieken van de Beneventaanse ingressa Maria vidit van Pasen.

Benevento

Het 'Beneventaans' is het eigen liturgische dialect van Benevento. Deze stad was het centrum van de Lombardische beschaving in Zuid-Italië.[1] De Beneventaanse ritus was geënt op de Romeinse stam, maar had vele eigen elementen, waaronder een eigen zangtraditie, een eigen neumenschrift en een eigen heiligenkalender met feesten die alleen in Zuid-Italië gevierd werden.

In het kader van de pauselijke unificatiepolitiek werd het Beneventaanse dialect in 1058 door paus Stephanus IX afgeschaft. Dit had tot gevolg dat veel Beneventaanse manuscripten vernietigd werden. De vernietiging was echter niet totaal. In een klein aantal liturgische boeken van o.a. de kathedraal van Benevento zijn zogenaamde 'dubbelmissen' te vinden, missen - twintig in totaal - die zowel de gregoriaanse propriumgezangen als hun Beneventaanse equivalenten bevatten. Een van deze missen is de dagmis van Pasen. Naast deze propriumgezangen is een aantal exultetrollen overgeleverd en een kleine hoeveelheid materiaal uit het Beneventaanse officie.

De Beneventaanse zangers beschouwden hun gezangen als 'Ambrosiaans'. Hiermee gaven zij aan dat zij zich bewust waren van de oorspronkelijke eenheid tussen hun Lombardische Rijk in het Zuiden en het Lombardische Rijk in het Noorden.

Tegenwoordig reserveren wij de term 'Ambrosiaans' uitsluitende voor de ritus van het aartsbisdom Milaan. Het (louter historische) Zuid-Italiaanse dialekt (tot 1058) noemen we 'Beneventaans'.

Ingressa

De Beneventaanse dagmis van Pasen is in een aantal manuscripten (w.o. Ben38 en Ben39) overgeleverd. De mis bestaat uit vijf gezangen.

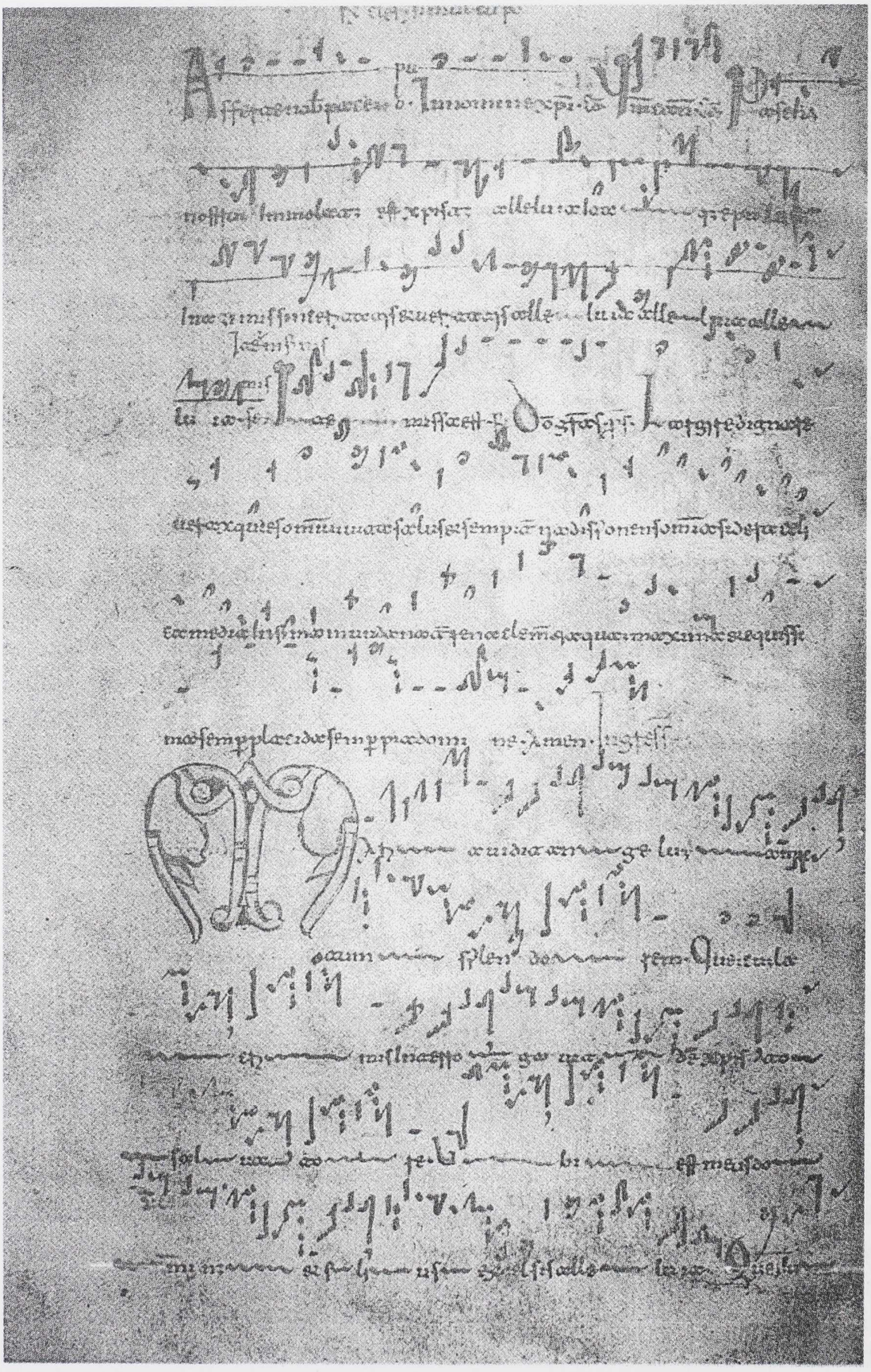
1. Ingressa [Introitus] *Maria Vidit*
2. Alleluia *Pascha nostrum*
3. Alleluia *Resurrexi tamquam dormiens*
4. Offertorium *Angelus Domini*
5. Communio *Qui manducaverit*

Opvallend is dat de ingressa [introitus] en de communio - gezangen die in de gregoriaanse traditie bondig gehouden worden - in de Beneventaanse ritus juist een zeer melismatisch karakter hebben. De twee alleluia's en het offertorium daarentegen zijn opvallend sober.

In dit artikel wil ik mij verder beperken tot de ingressa *Maria vidit*. Dit gezang komt alleen in de Beneventaanse ritus voor. De historische relatie met het Ambrosiaans blijkt alleen uit de aanduiding *ingressa*, in zowel het Ambrosiaans als het Beneventaans de naam voor de introitus. Net als in Milaan bestaat de ingressa uit slechts één antifoon. Er is geen toegevoegde psalmodie en de antifoon wordt niet herhaald. De Beneventaanse ingressa had een vaste lengte werd klaarblijkelijk niet gezongen tijdens de intredeprocessie van de clerus, maar - als een soort openingszang – wanneer de bisschop reeds klaarstond achter het altaar om het volk te begroeten.

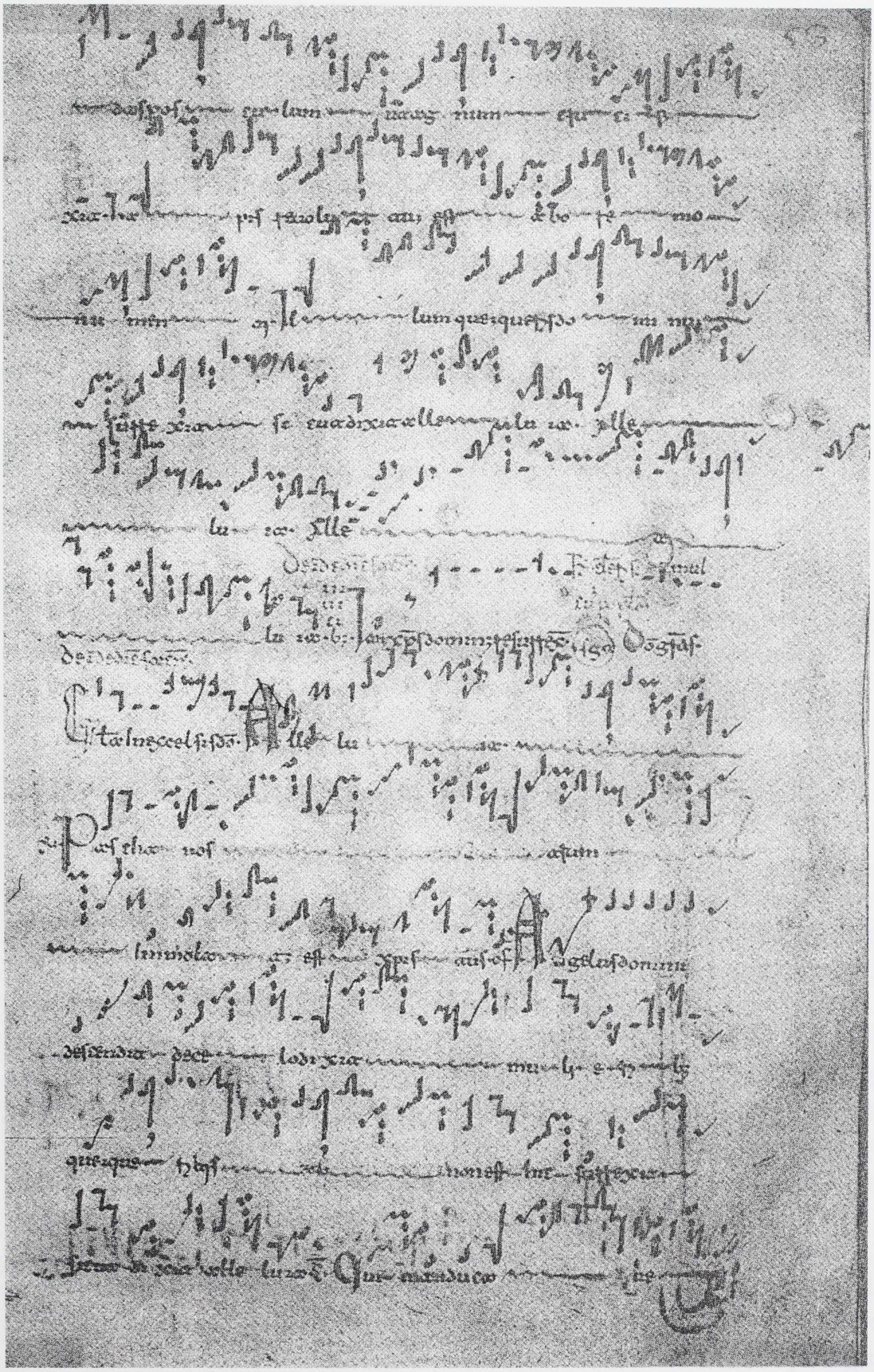
De huidige Ambrosiaanse ritus kent dit gebruik nog steeds.
De ingressa *Maria vidit* is overgeleverd in het zogenaamde Beneventaanse schrift *(zie muziekvoorbeeld 1)*.

Muziekvoorbeeld 1. De ingressa *Maria vidit* in Ben39, 52v/53, 11de eeuw.



Het schrift is strikt diastematisch en kan met enige oefening goed gelezen worden. In de aflevering 27 van de Beiträge is een overzicht van de belangrijkste elementen van de Beneventaanse muzieknotatie.

Muziekvoorbeeld 2 geeft een transcriptie in kwadraatschrift. Het is voornamelijk een melodische transcriptie. Er is geen recht gedaan aan de rijke verscheidenheid aan tekens die eigen is aan het Beneventaanse schrift. De tekst, die niet uit de Bijbel komt, luidt:



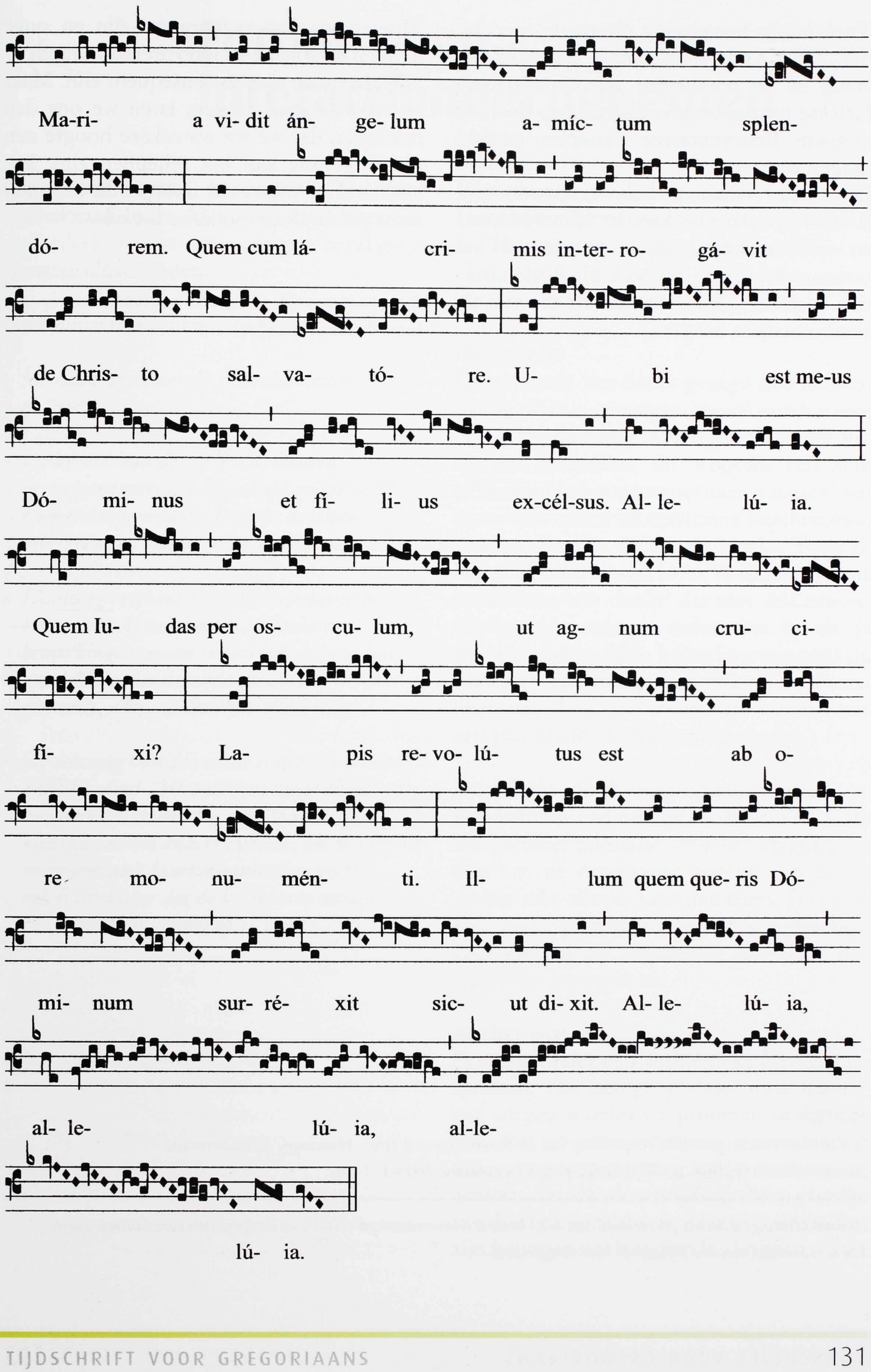
Maria vidit angelum amictum splendorem. Quem cum lacrimis interrogavit de Christo salvatore. Ubi est meus Dominus et filius excelsus? Alleluia. Quem Iudas per osculum, ut agnum crucifixit? Lapis revolutus est ab ore monumenti. Illum quem queris Dominum surrexit sicut dixit. Alleluia, alleluia, alleluia.

Maria ziet een engel omhuld met schittering, die zij in tranen ondervroeg over Christus de Verlosser. Waar is mijn Heer en hoogverheven Zoon? Alleluia. Die Judas met een kus, zoals een lam heeft gekruisigd? [De engel antwoordt:] *'De steen is weggerold van de ingang van het graf. Degene die gij zoekt is verrezen, zoals hij heeft gezegd. Alleluia, alleluia, alleluia'.*

Muziekvoorbeeld 2 (zie pag. 131)
Transcriptie van de ingressa *Maria vidit.*
Als we de transcriptie bekijken, valt op dat het hier een zeer melismatisch gezang betreft. De keuze van de begintoon is van de auteur en is niet ondubbelzinnig uit de bron af te lezen. Andere begintonen leiden tot moeizame alternatieven maar zijn niet geheel uit te sluiten. De mollen staan niet in de handschriften. De melodie verloopt in kleine melodische intervallen; voornamelijk secundes. Dit is een belangrijke karakteristiek van alle Italiaanse monodische tradities. Het Beneventaans heeft dit gemeen met o.a. het Oud-Romeins en het Ambrosiaans.

Het gezang maakt een archaïsche indruk, vooral door de telkens terugkerende melodische formules, mogelijk een herinnering aan een vroegere orale praktijk. Zie o.a. 1. *Quem cum lacrimis*, 2. *Ubi est*, 3. *Lapis revolutus est* en 4. *Illum quem.* De archaïsche indruk wordt versterkt door het gebrek aan modale oriëntatie van de melodie. In welke modus staat het gezang nu precies?

Een antwoord zou kunnen zijn: getransponeerd mixolydisch authentiek (op c in plaats van op g; al hangt dit van de keuze van de beginnoot af). Het rigide systeem van de acht kerktoonsoorten heeft in Italië echter weinig navolging gehad, wel in het gebied van de Franken. Het was de Frankische sorteermachine, niet de Longobardische. De melodie maakt bovendien niet de indruk tussen twee polen te bewegen: de tenor en finalis. Er lijkt geen spanning tussen twee polen te zijn. De melodie beweegt zich frank en vrij door de muzikale ruimte en betaalt hiervoor met een gebrek aan richting en structuur.
Hoe moet het gezang precies gezongen worden? Het antwoord op deze vraag moet ik schuldig blijven. De Beneventaanse handschriften laten een zeer gedifferentieerd schrift zien.Van veel tekens is het echter onduidelijk wat ze precies betekenen. Dit geldt met name voor de vele liquescerende varianten van de neumen en voor de neumen met een oriscus. Ook in ritmisch opzicht zijn er veel onduidelijkheden. In het Beneventaanse schrift komen episema's voor en ook het concept van de 'coupure' is bekend. Toch blijft er nog veel onderzoek te doen, niet alleen wetenschappelijk maar ook praktisch-muzikaal om de verkregen theoretische inzichten een overtuigend muzikaal vervolg te geven.
Marcel Pérès en het Ensemble Organum heeft dit als eerste op zijn CD Chants de la Cathédrale de Benevento uit 1993 (HARMONIA MUNDI 901476) geprobeerd. Ook de ingressa *Maria vidit* staat op deze CD. Marcel Pérès geeft het gezang een Griekse onderdompeling en interpreteert de Beneventaanse neumen vanuit een Griekse invalshoek. Inderdaad: de Byzantijnen zijn gedurende vele eeuwen belangrijke spelers geweest op het Zuid-Italiaanse strijdtoneel en verschillende bronnen doen verslag van tweetalig zingen (Grieks-Latijn).


Ma-ri- a vi- dit án- ge- lum a- míc- tum splen-
dó- rem. Quem cum lá- cri- mis in-ter- ro- gá- vit
de Chris- to sal- va- tó- re. U- bi est me-us
Dó- mi- nus et fí- li- us ex-cél-sus. Al- le- lú- ia.
Quem Iu- das per os- cu- lum, ut ag- num cru- ci-
fí- xi? La- pis re- vo- lú- tus est ab o-
re- mo- nu- mén- ti. Il- lum quem que- ris Dó-
mi- num sur- ré- xit sic- ut di- xit. Al- le- lú- ia,
al- le- lú- ia, al-le-
lú- ia.

Toch is zijn benadering uitermate speculatief. De CD is mooi, maar het blijft de vraag of de conventies uit 20ste-eeuwse Griekse muziektraditie zo maar op de 11de -eeuwse Beneventaanse bronnen geplakt mogen worden.
De vraag stellen is haar beantwoorden. Ik denk dat dat niet kan. Er is in 1000 jaar zo veel veranderd in de wereld dat het onwaarschijnlijk is dat onze muzikale intuïties hetzelfde zijn gebleven als die van de Beneventaanse zangers.

Moeten we dan consequent zijn en onze handen niet aan een interpretatie branden? Nee, laten we niet zo consequent zijn. Maar als we het gaan zingen, laten we ons dan realiseren dat we tot op zekere hoogte een nieuw gezang aan het scheppen zijn. Dit alles wel geïnspireerd door oude bronnen maar geleid door moderne intuïties.

Een opname van deze ingressa is te beluisteren op http://home.tiscali.nl/albertjf/

NOTEN

[1] Zie voor een uitgebreide bespreking van de Beneventaanse ritus: Heerings, A; Benevento, een verloren traditie, in: Tijdschrift voor Gregoriaans 2003-1, 1-14.

Arnoud Heerings is docent gregoriaans aan het Utrechts Conservatorium (HKU) en dirigent van verschillende koren. Hij is redactielid van het Tijdschrift voor Gregoriaans.

Forum - een interactioneel gebeuren

De rubriek 'Forum' staat open voor iedere abonnee of lezer. Het mag gaan over elk onderdeel van onze afleveringen, er zal geen censuur plaatsvinden.

Niettemin toch enige regels:

- *De redactie accepteert geen anonieme reacties;*

- *De auteur van de publicatie waarop gereageerd wordt, krijgt altijd gelegenheid voor een tegenreactie, liefst in dezelfde aflevering en anders in de daarop volgende;*

- *Plaatsing betekent niet dat de redactie het eens is met de inhoud. Als de redactie bemerkingen meent te moeten maken, dan worden die met dezelfde openheid publiek gemaakt, altijd in dezelfde aflevering;*

- *De omvang van de reactie is maximaal een half A4 ofwel 250 woorden; het is altijd mogelijk om in overleg met de redactie te kiezen voor een andere rubriek, als de inhoud en/of omvang daartoe aanleiding geeft; ook is denkbaar dat de kopij beter tot zijn recht komt als artikel op zichzelf.*

Weerwoord inzake de reactie van Jacqueline Elemans (TvG, 30, 2, 76-77) op **'Het ritme van het gregoriaans'** (TvG, 30, 1, 15-22) door Jan van Biezen.

De oriscus

Ik betreurde het dat ik gezegd zou hebben dat de oriscus gezongen 'moet' worden met een korte voorslag. Overigens viel het me op dat Jacqueline dit woordje zelf ook gebruikte: in het misrepertoire 'moeten' wij de meeste tonen als versiering beschouwen, zegt ze. De pot verwijt de ketel... Toen ik het ging controleren bleek ik echter gezegd te hebben: 'mij dunkt' dat met een oriscus een korte voorslag is verbonden. En dat is wel wat anders. Mijn bedoeling was voor de oriscus, waar men gewoonlijk niets bijzonders mee doet, op grond van argumenten een plausibele interpretatie te geven.

De relatie toonbeweging en notatie

Ik beschouw een notatie als die van St. Gallen als meer adequaat voor het gregoriaans dan b.v. de Aquitaanse notatie. En ik sta daarin niet alleen. Lees Jammers, Joppich, enz. Is de puntnotatie niet meer geschikt voor tropen en sequenzen dan voor het eigenlijke gregoriaans?

Authenticiteit

Ik versta onder een authentieke uitvoeringspraktijk van het gregoriaans een manier van zingen waarbij we proberen te vermijden dat we onze moderne concepten op deze zang projecteren, maar trachten te achterhalen wat de oorspronkelijke gestalte van het gregoriaans is geweest, zodat het zijn beoogde werking kan herkrijgen.

Cardine, de grondlegger van de semiologie, dacht daar kennelijk net zo over. In de 'introduction' van zijn baanbrekende boek zegt hij dat het bij de 'Étude sémiologique' gaat om een 'interprétation authentique[!] et objective' van de tekens. En hoe bereik je dat? Uiteraard via de normale wetenschappelijke methoden. Met de erkenning dat ons weten stukwerk is.

Toevoeging:

Een van mijn scholazangers, de informaticus Jan Pol, beleefde mijn benadering als volgt:

'Jan van Biezen had mij met een paar anderen uitgenodigd om deel te nemen aan een experiment voor het beoefenen van het gregoriaans zoals dat mogelijk en waarschijnlijk in de vroege kerk gezongen werd op grond van een studie van hem daarover op basis van onder meer de neumen in het Graduale Triplex, vele geschriften en de huidige uitvoeringspraktijk van de Grieks-orthodoxe kerk. Dit was het begin van een zeer boeiend traject van zoeken, luisteren, invoelen, overwegen en uitwisselen. In ons zoeken naar de oorsprong probeerden wij ons in te leven in de situatie van diegene die destijds de moeite nam om de dan gebruikelijke uitvoeringspraktijk te noteren; al luisterend naar de muziek die we zelf zongen als het ware terug te luisteren in de tijd. De elementen die ons daarbij leidden waren: betekenis en ritme van de tekst; logica in de muzikale lijnen en de ritmiek daarin; herhalingen in de thematiek. Inderdaad zeer elementaire, logische elementen en juist daarom gaf dit een gevoel van vertrouwen dat we best eens dicht bij de bron zouden kunnen zitten. Ook beleefden we tijdens dit proces een groeiende verbazing en groot respect voor de anoniemen die ons een dergelijke schoonheid hebben nagelaten'.

Weerwoord inzake reacties Lida Dekkers en **Jacqueline Elemans** (TvGreg., 30, 2, 75-77) op **'Versieringen en vocale stijl van het gregoriaans'** (TvGreg., 30, 1, 23-32) door Geert Maessen

Authentieke uitvoeringspraktijk

In TvG 2005-2 leest Lida Dekkers mijn artikel uit TvG 2005-1 als een verfrissende en sympathieke benadering van het gregoriaans; 'de semiologie voorbij'. Daarmee leest ze mij zoals ik het bedoeld heb. Jacqueline Elemans daarentegen leest mij heel anders. Zij betreurt het zelfs dat ik me door mijn enthousiasme zou hebben laten meeslepen en tot uitspraken van onbekende houdbaarheid zou zijn gekomen. Ik zou de literatuur niet kennen en weer terugkeren tot standpunten die in de wetenschap over de houdbaarheidsdatum heen zouden zijn. Ook zou ik me hebben laten verleiden tot uitspraken waarin ik voorschrijf hoe het repertoire 'moet' worden uitgevoerd. Op dergelijke uitspraken heeft Jacqueline kennelijk het alleenrecht als ze zegt dat we de meeste tonen in het misrepertoire als versiering 'moeten' opvatten.

Er 'moet' natuurlijk helemaal niets, laten we dat vooropstellen. De methode Mocquereau werkt uitstekend, en er zijn vele monniken die volgens deze methode hun leven biddend vorm hebben gegeven. Ook is er niets mis met benaderingen als van Marcel Pérès, Enigma of Industrial Monk. Elk heeft zo zijn eigen merites. Als het om een 'authentieke uitvoeringspraktijk' gaat, dan heeft de semiologische benadering evenwel (bij voorkeur op de wijze van Dominique Vellard) sterkere papieren. Dat komt domweg daardoor dat deze benadering meer recht doet aan de oudste handschriften waarin het repertoire in muzieknotatie bewaard is gebleven. De semiologie laat echter leemtes achter.

En precies daar wil ik verder kijken, gebaseerd op dezelfde en andere oude bronnen. En dan ontkom je er niet aan om die bronnen kritischer te bekijken en om je te laten beleren door tradities die, net als het gregoriaans destijds, zonder muzieknotatie floreren, of dat nu Indiaas klassiek, Afrikaans, jazz of Koran-zang is. Dat is geen kwestie van willekeur, dat is domweg noodzakelijk.
Als je met deze tradities in het achterhoofd de oude neumen opnieuw tracht te lezen, dan 'moeten' er aan de semiologische interpretatie allerlei versieringen en stembuigingen worden toegevoegd. Als de oude neumengrafiek immers in hoofdlijn gezien moet worden als een schets van de melodische beweging, waarom zou dat dan in de details niet zo zijn? Daar geeft de semiologie geen goed antwoord op. Eveneens 'moet' er dan naast de bes ook minstens plaats zijn voor fis, cis, gis, en dis; men bestudere daartoe het werk van Fred Schneyderberg. Bovendien is de zienswijze van wetenschappers die zich met mondeling overgeleverde dichtkunst bezighouden niet zomaar achterhaald door dat boek van McKinnon. Als de pauselijke schola aan het eind van de achtste eeuw het proprium bewust in een vaste melodische vorm zou hebben gegoten, dan is daarmee immers nog niet weerlegd dat het repertoire in die tijd en vooral daarvóór solistisch zou zijn geïmproviseerd.

Integendeel! Het bewust vastleggen lijkt eerder een verzet tegen de kennelijk 'ongewenste willekeur' van het improviseren, evenals wellicht tegen de 'onmogelijkheid' om improviserend met meerdere zangers het gregoriaans meer allure te geven. Het is bij mijn weten overigens nog nooit overtuigend aangetoond dat de zogenaamde 'schola cantorum' in de achtste eeuw een 'koor' was zoals wij dat tegenwoordig graag zien. Ook in de islamitische moskee met zijn mondelinge muzikale traditie bestaat veelal een 'zangschool', maar dat is eerder een onderwijsinstituut van waaruit solisten kunnen groeien dan een koor van mensen die tegelijkertijd in de liturgie zouden zingen. Dat de terugkeer tot een solistische praktijk verder tot een spirituele verarming zou leiden (Arnoud Heerings, TvG 2005-2, p. 66) ontgaat mij. Waar is men immers beter mee af; een gedegen geschoolde solist die bevlogen en met begrip naar eigen inzicht op het juiste moment toepasselijke teksten improviseert, of een koor dat er zich vooral om moet bemoeien dat iedereen altijd en overal hetzelfde zingt?
Jacqueline Elemans denkt mijns inziens kortom veel te traditioneel en is kennelijk nog niet toe aan een interdisciplinaire benadering van het gregoriaans waarin allerlei schijnbare vanzelfsprekendheden ter discussie kunnen worden gesteld.

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS - INHOUDSOPGAVE 2003

Artikelen	nr.	pag.
Jacqueline Elemans: Mispsalmodie in de handschriften	1	10
Jacqueline Elemans: Tropen van het Agnus Dei en de mondelinge tradietie	1	144
Anton van Kalmthout: Dom Paul Benoît o.s.b.	1	20
Anton van Kalmthout: Gregoriaans, en hoe verder?	4	141
Jan Jaap Zwitser: De gregoriaanse koorboeken van de illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch	2	44
Arnoud Heerings: Gezangen voor de doornenkroon: Het prosarium van La Sainte Chapelle	2	59
Arnoud Heerings: The Sarum rite II	3	87
Henk Rijkers: The Sarum rite I	3	82
Ton Peters ofm: Het gregoriaans in de liturgie sinds Vaticanum II	2	69
Marie-Louise Egbers: Een typisch Engelse held	3	100
Douwe Evert Dijkstra: De meesterzangers van Engeland	3	105
Cécile van den Boogaart: Liturgische spelen met een gregoriaans hart	4	132
Analyse van gezangen		
Marie-Louise Egbers: In Annuntiatione	1	2
Marie-Louise Egbers: De Angelis	2	38
Arnoud Heerings: Uitvoering van quilisma-pes	1	16
Jacqueline Elemans: Opmerkingen over de pressus	2	54
Joost van Gemert: Dom Joseph Gajard	4	152
Personen		
Anthony Zielhorst: Een nieuwe voorzitter	4	122
Paulien Schaminée: Adieu Mathieu Dijker	4	162
Verslagen		
Jolanda Kwast: Maria en het Hooglied	2	77
Lida Dekkers: Versiering of bouwsteen?	4	124
Cd-recensie		
Arnoud Heerings: A Lammas Ladymass	3	116
Boekrecensies		
A.G.P.M.Peters ofm: In schoonheid biddende	1	27
Arnoud Heerings: Ambrosiaans voor beginners	1	32
Jolanda Kwast: Gregoriaans in de steigers	4	159

Gregoriaanse Vierdaagse

Van 13 tot en met 16 oktober 2005 heeft, onder auspiciën van de Stichting Amici Cantus Gregoriani de Gregoriaanse Vierdaagse plaatsgehad. Hier volgt het verslag van Ger van der Laan, alsmede excerpten uit verslagen van twee andere deelnemers.

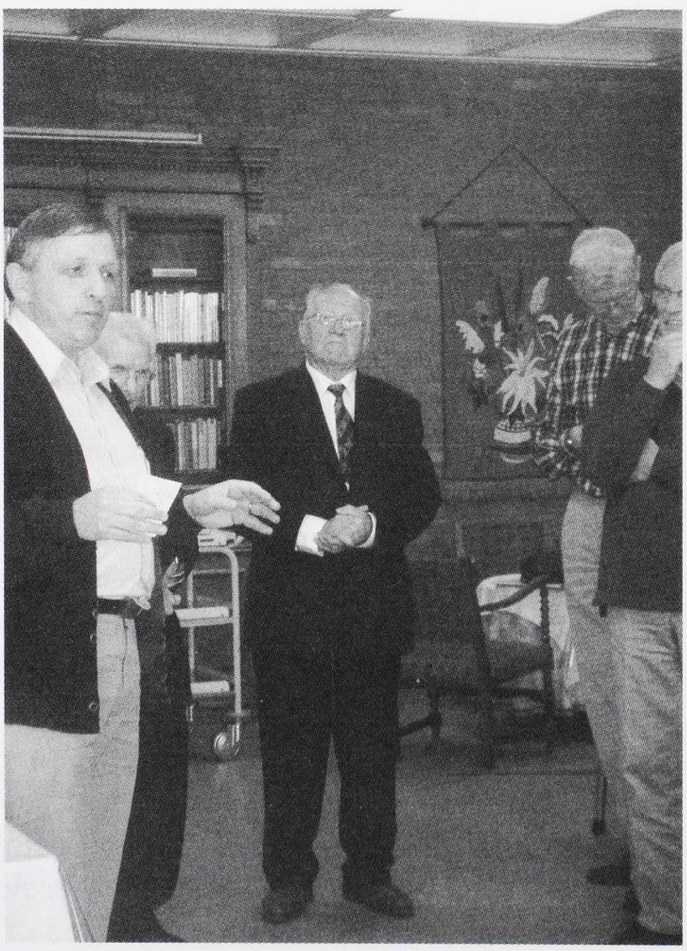
Door omstandigheden was het de A.C.G. een aantal jaren niet gelukt een cursus van een aantal dagen te organiseren waarin één of meer aspecten van het gregoriaans worden belicht.
Dit jaar lukte het wel. En hoe! Een cursus van 13 tot 16 oktober, bedoeld voor gevorderden.
Vijfentwintig 'Amici cantus gregoriani' kwamen bijeen in een zusterklooster in Wahlwiller om zich onder leiding van Zr. Marie-Louise Egbers te verdiepen in de modaliteit van het gregoriaans. Vanuit het begrip moedertonen (RE, MI en DO) werd de ontstaansgeschiedenis belicht van de ontwikkelde gregoriaanse gezangen en vormen zoals wij die kennen.
Basis voor de cursus was de serie artikelen over modaliteit die Zr. Marie-Louise schreef voor dit tijdschrift, maar mondelinge overdracht geeft natuurlijk een extra dimensie aan de leerstof.
Je kunt je afvragen wanneer iemand 'gevorderd' is. Het aandachtige publiek was in elk geval heel divers. Het knappe van de cursusleidster vond ik dat zij iedereen wat te bieden had. Er was de theorie die op een prettige en duidelijke manier werd voorgedragen maar er werd ook veel gezongen waarbij behoorlijk hoge eisen gesteld werden aan de koorklank en de interpretatie van de tekst.
En er was een uiteindelijk doel, namelijk de afsluitende vespers waar veel van de bestudeerde gezangen een plaats kregen. De zusters uit het klooster die daarbij aanwezig waren, hebben overigens naast ons gezang ook een paar heel mooie gebeden gehoord, gemaakt door enkele cursisten.
Naast gregoriaans waren er ook sessies met aandacht voor ademhalen: wat doet het met je hele lijf en hoe gebruik je de adem voor een goede resonans. Vele aspecten die belicht werden door Marian van den Berg. Op enig moment ontstond al ademend en neuriënd een accoord, gebouwd op een lage bastoon met daarnaast een serie natuurlijke boventonen. Ongelofelijke ervaring, ik word nog warm van binnen als ik daaraan terugdenk.

En dan waren er bezoeken aan de abdij Benedictusberg in Mamelis. Hoogmissen, vespers, een rondleiding en niet te vergeten de mogelijke aanschaf van interessante boeken.
En vergeten we niet het bezoek te vermelden aan het kerkje in Wahlwiller waar we de door Aad de Haas geschilderde Kruisweg mochten bewonderen, gelukkig na een video met de nodige toelichting over een en ander.

Het waren overvolle dagprogramma's met weinig tijd voor jezelf. Toch waren er ook (na negen uur 's avonds) de momenten van gezelligheid met elkaar. Je praatte met elkaar, er was koffie en thee van de zusters en Ben Lamers, cursusorganisator, had gezorgd voor frisdrankjes en zelfs bier en wijn (lekkere!). Ook van die avonden herinner ik me een ontroerend moment.

Twee (Vlaamse!) dames van een driehoofdige vrouwenschola vertelden over hoe zij bezig zijn met gregoriaans in parochiekerken. Op enig moment begon één van de twee hun, laten we zeggen 'herkenningsmelodie' te zingen. Spontaan zong de tweede mee. En zo konden wij genieten van twee mensen die totaal opgingen in hun gezang, met stemmen die wonderschoon met elkaar resoneerden. Gregoriaans gezongen door vrouwen, kan het mooier?

Er moet voor zo'n cursus heel wat worden georganiseerd en voorbewerkt.
Wij cursisten kunnen alleen maar dankbaar zijn voor wat ons als resultaat werd geboden: een fantastische plek, een heel goed voorbereide op een heel afwisselende manier gedoseerde leerstof en een vlekkeloze organisatie.



Daarnaast waren de cursisten niet alleen aandachtige leerlingen, ze waren ook heel open en ontvankelijk naar elkaar toe waardoor een geweldige sfeer kon ontstaan.
Ik denk voor alle aanwezigen te kunnen zeggen DANK JULLIE WEL, Marie-Louise, Marian en Ben en alle medewerkers achter de schermen. En ook dank aan alle cursisten.
Het was een groot genoegen en het smaakt naar meer.

Ger van der Laan

Wat de inhoud van de cursus betreft, hebben we het waarlijk getroffen met *Marie-Louise Egbers*. Haar fijnzinnige zorg voor het gregoriaans werkt aanstekelijk en verraadt de fijngevoelige gregoriaans-specialist die in haar schuil gaat. Trefzeker in woord en toon boeit zij voortdurend en weet zij, ons inzicht, onze interesse én onze zang danig te verfijnen...
Ze neemt ons mee doorheen de verschillende modi. Eerst leert ze ons luisteren en dan mogen wij zelf al zingend ervaren en voelen wat bijvoorbeeld een 'solide' melodie en wat een 'weemoedige' melodie is... Zo wordt ons snel duidelijk hoe de verschillende toonsverhoudingen of klankstructuren het karakter en de schoonheid van de gregoriaanse melodie bepalen.
De module 'modaliteit', die wij Belgen, eerder in het Centrum gregoriaans te Drongen (B) mochten souperen, biedt een degelijke basis, een noodzakelijke fundering voor het 'bouwwerk modaliteit'. De nieuwe inzichten die Marie-Louise aanbrengt, geven aan dit bouwwerk de gepaste uitstraling!
De 'klankkleur' van antifonen, psalmen en responsaria hebben we dus leren ontdekken vanuit de modaliteit. Maar tijdens de adem-sessies met Marian van den Berg hebben we ook de klankkleur van onze stem ontdekt.

Door oefeningetjes leren we onze adem ervaren en de ademruimtes in ons lichaam benutten. Wie dit volhoudt zal wellicht ook de rijk geschakeerde 'modaliteit van het lichaam' kunnen vermoeden!
Dit alles heeft bijgedragen tot een zinvolle, gezamenlijke slotviering waar ieders inzet - zonder uitzondering - de geslaagde apotheose is van 4 dagen samen zingen, samen leren en samen leven!

Erna Verlinden

De manier waarop Zuster M.-L. Egbers telkens de volledige aandacht opeiste van de ganse groep is niet te evenaren: de modaliteit speelde met ons en wij lieten ons bespelen door uit volle overtuiging heel vaak mee te zingen, om toch maar iets te ervaren van wat Marie-Louise zo enthousiast vertelde.
Niet dat het gemakkelijk was, maar zij gaf nooit op en sleepte u telkens opnieuw mee naar de volgende toonaard: het vergt nog degelijke bezinking van zoveel vergelijking van intervallen, maar sommige modi zullen nu toch reeds bijblijven, zoals een specifieke tweede modus vrij snel herkenbaar wordt door de halve toon boven mi. Een re-toonaard een heel open karakter laat zien met zijn hele toon boven en onder. Een fa-toonaard op de kwint zich eigenlijk nooit losgemaakt heeft van de oercorde do en dus geen echte dominante bezit.
Enfin, allerlei deugddoende herkenningspunten, om niet al te vlug de moed te laten zakken bij zoveel theorie.
De aanzet om echt aan te voelen in welke toonaard we een gezang aan het zingen zijn, heeft Marie-Louise ons bijgebracht en daarvoor waren wij in de eerste plaats gekomen!

Of om het met haar woorden te zeggen: 'wezenlijk voor het karakter van een gregoriaanse melodie is zijn modaliteit'.

Kris van den Hauten



Recensies / verslagen

Van de redactie: kopij betreffende recensies of verslagen dient u te zenden aan: Gerrit van Osch, Email: g_van_osch@zonnet.nl of per post: Het Molenijser 12, 5211 WV 's-Hertogenbosch. De redactie houdt zich het recht voor om zonodig de tekst aan te passen, uiteraard in goed overleg met de auteur.

Recensie:
Enige gedachtes bij het verschijnen van het Klein Getijdenboek
Arnoud Heerings

Vele oude culturen schreven de muziek – en in het bijzonder de zang – een goddelijke oorsprong toe. De mensen zagen welke krachtige werking de muziek had en zij konden dit alleen maar verklaren als de muziek haar kracht ontleende aan de goden. Dit kan met tal van verhalen worden geïllustreerd. Een voorbeeld: als de Griekse Orpheus zijn Euridice door een noodlottige adderbeet verliest, is hij vanzelfsprekend ten einde raad. Orpheus zint op een list. Uiteindelijk weet hij met zijn prachtige zang zelfs de goden te vermurwen dat zij hem toestaan om in de Hades af te dalen om zijn geliefde weer op te halen. Helaas verliest Orpheus zijn Euridice voor de tweede maal maar dat lag niet aan zijn zangkunst.
Ook in het Oude Testament zijn verhalen te vinden die wijzen op een bijzondere werking van de muziek. We weten bijvoorbeeld dat er veel muziek werd gemaakt aan de hoven van de IsraÎlitische koningen, zoals Saul en David.

In het boek Samuel 1 kunnen we bijvoorbeeld lezen uit dat als Saul eens een offday had, hij de herder David liet halen, omdat deze zo mooi op de citer kon spelen. Ik citeer: *'En telkens als de demon Saul lastig viel, nam David de citer en speelde hij erop, dan kalmeerde Saul en voelde hij zich beter en de boze geest week van hem'*. (Sam. 1; 16, 23).

Het eerste voorbeeld betrof de werking van de zang, het tweede de werking van de instrumentale muziek. Ik denk echter dat de werking van de zang - en in het bijzonder die van het zelf zingen - het sterkst is. Ook in onze tijd zijn ontzettend veel mensen zich hier nog van bewust. Toen ik enige tijd geleden ten tijde van de interland Nederland-Schotland in Amsterdam was, zwierven vele Schotse fans zingend door de hoofdstad. Zij zongen met passie en overgave en dit vond ik zeer indrukwekkend.
Nederland echter is niet zo'n zingende natie. Voor ons is zingen iets bijzonders waar je je toe moet zetten. Het zit ons niet in het bloed. Misschien zijn grote groepen mensen in ons polderlandschap - vooral mannen - een beetje verleerd dat we door te zingen boven ons uit kunnen stijgen. Zingend kunnen we naar dingen reiken die normaal buiten ons bewustzijn vallen. Zingen is geestverruimend.

Hoewel ik over de publicatie van het Klein Getijdenboek ook heel veel positieve zaken zou kunnen melden, schoot dit alles mij door mijn hoofd toen ik het boekje doorbladerde. Ik hoop van harte dat velen het boekje als stimulans zullen ervaren voor hun gebedsleven, maar het boekje is wel het resultaat van een pratende Kerk, een bijna

protestantse Kerk die primair tot het verstand wil *spreken* en niet tot het hart wil *zingen*. Overtuigd van de goede bedoelingen van beide richtingen heb ik toch het vermoeden dat het eerste eerder tot ongeloof leidt dan het tweede. Zingend bidden zou ons wel eens dieper met God in contact kunnen brengen dan pratend bidden. Mijn ideaal is dan ook een volledig gezongen liturgie.
Hoezeer de Nederlandse Kerk aan het praten is geslagen, is goed af te lezen uit het feit dat uit bijna nergens in dit verkorte brevier (brevissima) de band nog blijkt tussen het getijdengebed en de zang, met het gregoriaans. Deze band is losgesneden, alleen al door het consequente gebruik van het Nederlands. '*De mensen begrijpen het anders niet*' hoor je de arme bisschop Hurkmans bij deze bezwaren verzuchten. Maar de mensen leren ook Duits, Spaans, Zweeds en zelfs Arabisch als dat nodig is. Ze leren zelfs internetten en beleggen. Zou Kerklatijn dan te hoog gegrepen zijn?
Daarbij heeft de pratende Kerk inmiddels ook invloed gekregen op de vormen van enkele gezangen. Hierdoor wordt de terugweg naar de zingende Kerk alleen maar lastiger. Neem bijvoorbeeld het korte responsorium uit bijvoorbeeld de completen. Na het vers van de voorzangers, wordt traditioneel alleen de tweede helft van het responsorium hernomen. Omdat dit in tekstueel opzicht soms tot rare resultaten leidt, wordt in het Klein Getijdenboek het complete respons herhaald. Een kleinigheid wellicht - begrijpelijk zelfs - maar toch... Ook zijn om een onbegrijpelijke reden de 'amens' na de hymnes verdwenen.
Zingen leer je alleen maar door voortdurende scholing en oefening. Een volledig gezongen liturgie vraagt zelfs nog meer... Het vraagt net zoveel als goed leren voetballen. Je moet duizend keer een vrije trap nemen om de bal uiteindelijk goed in de kruising te krijgen en je moet duizend keer een graduale-vers zingen om 'm uiteindelijk in één mooie spanningsboog te kunnen neerzetten. Voetballen doen we al genoeg in Nederland. Zingend liturgie vieren aanmerkelijk minder. Het is jammer dat de Kerk dat niet wat meer heeft willen stimuleren met deze uitgave.

Klein Getijdenboek. De Liturgie van de Uren.
Nationale Raad voor de Liturgie,
's-Hertogenbosch, 2005. ISBN 9068586459.

Verslag: Oecumenische Gregorianische Arbeitswoche te Drübeck

Wim Boerekamp

In Drübeck op het Evangelisch Zentrum in de Harz werd van 26 juli tot en met 3 augustus een oecumenische werkweek gehouden. Deze stond onder de leiding van Stephan Seltman, die o.a. in Parijs bij Choeur de Paris studeerde. Aanwezig was ook dr. Bernhard Groebler, die deze Arbeitswoche voordien al bijna 20 jaar had geleid.
Elke dag werden uit het Leipziger Brevier de Lauden, de Sext, de Vespers en Completen ingestudeerd en veelal in het Duits, geënt op de bekende Gregoriaanse psalmodie, gezongen. Verder werd er elke dag geoefend met een mannen- en een vrouwenschola vanuit Graduale Triplex met diverse restituties. Daarnaast, heel bijzonder, werden er dagelijks bijbelstudies gehouden in verband met de Gregoriaanse teksten! Er werd ook zeer uitgebreid gewerkt aan stemvorming, ademtechniek en beweging. Op het programma stonden diverse lezingen.
De vrouwenschola werd geleid door Andreas Pfisterer. Hij doceert momenteel aan de universiteit in Regensburg muziekwetenschappen en gregoriaans.

Hij schreef in 2002 een boek over Cantilena Romana: 'Untersuchungen zur Überliefering des Gregorianischen Chorals' in de serie 'Beitrage zur Kirchenmusik', Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn; internet: www.schoeningh.de; ISBN 3-506-70631-4. Het boek behandelt o.a. de Frankische en Romeinse overlevering van het gregoriaans, ziet er lezenswaard uit en kost ca. € 43,00.
Aan het eind van de week werd een Lutherse Heilige Messe gevierd met ordinarium en propriumgezangen vanuit Graduale Triplex, gezongen door de twee scholae en de meer dan 30 deelnemers (voornamelijk uit Duitsland).

Verslag:
Internationale Zomercursus
Gregoriaans, juli 2005, Essen, Duitsland
Wim Boerekamp

De rode prospectus beloofde veel toen ik hem voor het eerst zag en uit nieuwsgierigheid had ik me voor 8 dagen aangemeld voor de cursus van 10 t/m 17 juli 2005. Tot mijn verrassing kwamen er ongeveer 50 deelnemers; onder hen veel jongeren en zelfs nog liefhebbers uit Litouwen, Japan (in Duitsland oude muziek studerend), Oostenrijk, België en (zes) uit Nederland.
Onderwerpen:
- 'Motieven en citaten als techniek van gregoriaanse compositie', door prof. dr. S. Klöckner.
- 'Studies over modaliteitsbegrip en studies over formules, o.a. in het oud-Romeins, Ambrosiaans en Gregoriaans', door prof. K. Pouderoijen.
- 'Stemvorming en koorklank', door Alastair Thompson (King's Singers).
- 'Het begrip (begin-, midden- en eind-)articulatie', door prof. dr. S. Klöckner.
- 'Elementaire neumenkunde voor beginners', door J.Vogel.
- 'Dirigeren vanuit Grafien', door J.Vogel en prof. dr. S. Klöckner (met onderarm en Handgelenk).
- Een Paasspel uit Essen, 14de eeuw, (Liber Ordinarius), door prof. dr. S. Klöckner.
- 'Het psalter als partituur van het leven', door prof. dr. E. Zenger.
- 'De liquescens als sleutel tot begrip van de tekst', door prof. G. Joppich.

Men kon verder kiezen voor differentiatie in de diverse workshops.

Er werd veel (en veelal met gemengde bezetting) geoefend voor de 16e zondag door het jaar uit het rode repertoire van Graduale Triplex, met natuurlijk diverse restituties, bestemd voor de hoogmis in de abdijkerk van Essen Werden. Daarnaast oefenden wij ook in veel korter tijdsbestek de Duitse vespers in voor een viering in de Dom in het centrum van Essen, waarbij een gloednieuw, pas ingewijd orgel meesterlijk werd bespeeld. Hierna volgde nog een uiteenzetting over de bouw (€ 1,3 miljoen) en de registers (79) van dit instrument.

Wie belangstelling heeft om volgend jaar eind juli deel te willen nemen aan een soortgelijke zomercursus, kan zich nu al aanmelden: zie rubriek mededelingen. De kosten waren nu € 250,- voor logies, ontbijt en avondeten op het seminarie van bisdom Essen, inclusief lesmateriaal en intern vervoer naar de Dom in het centrum. De lunch was voor eigen rekening (keuze uit diverse gelegenheden in de buurt van de abdij van Essen Werden, mooi gelegen aan de Ruhr). Overdag onderricht op de Folkwang hogeschool voor muziek in Essen.
Kortom: een zeer geslaagde studieweek gregoriaans op topniveau, bedoeld voor elke gevorderde liefhebber van het gregoriaans die nog iets wil leren tijdens een gezellige vakantie en bovendien zijn Duitse taal nog eens wil ophalen in groepsverband.

Mededelingen

Vóóraf van de redactie:
Deze rubriek wil nadrukkelijk geen doublure zijn van Notitiae Gregorianae. Deze Notitiae is hét mededelingenmedium voor alle gregoriaanse initiatieven in Nederland.
Waar is deze rubriek wél voor bedoeld?
Het Tijdschrift is de officiële uitgave van de Stichting Amici Cantus Gregoriani (ACG). De ACG stelt zich ten doel om zowel de kennis erover te bevorderen, alsmede de actieve beoefening ervan. Daarbij maakt de ACG gebruik van de meest recente wetenschappelijke inzichten omtrent het gregoriaans als gevolg van handschriftenonderzoek. Tegelijkertijd beijvert de ACG zich voor gebruik van het gregoriaans als liturgische zang, ook in nieuw ontwikkelde liturgische vormen.
Voor deze rubriek houdt dit in dat, naast berichten van ACG, alleen bijzondere evenementen worden geannonceerd, zoals:
- cursussen door landelijke of internationale instanties, Unisono, NSGV, etc.,
- symposia die relevant zijn naar het oordeel van de redactie,
- regionaal, nationaal of internationaal opererende scholae,
- zangersdagen,
- en andere mededelingen die naar het oordeel van de redactie ons doel dienen.

Mededelingen, die minimaal datum, plaats, tijdstip en opgavenvoorwaarden dienen te bevatten, kunt u zenden of (liefst) mailen naar:
G. van Osch, Het Molenijser 12,
5211 WV 's-Hertogenbosch,
g_van_osch@zonnet.nl.

Nederlands Gregoriaans Festival
Het ACG treft voorbereidingen om te komen tot een tweejaarlijks gregoriaans festival, min of meer naar analogie van het internationale festival te Watou (zie elders bij deze mededelingen). De doelstelling: om de twee jaar een presentatie verzorgen over wat er in Nederland, op nationaal niveau dus, te beleven is aan gregoriaans. De nadruk komt dus niet te liggen op het competitieve; wel zal het een stimulans zijn om de schoonheid van het gregoriaans te laten horen aan een zo breed mogelijk publiek. Er zijn twee onderscheiden commissies gevormd, voor inhoud en organisatie.
Als plaats van handeling is niet gekozen voor een van de grote steden maar voor het kleinere, kunstminnende stadje Ravenstein aan de Maas. Het is al bekend door het muzikale 'Ravenstein bij kaarslicht', dat jaarlijks rond Kerstmis wordt gehouden.
De bereikbaarheid, per trein of auto, is goed.
Het eerste festival zal worden gehouden in 2006, in het weekend van Drievuldigheidszondag, 10 en 11 juni. In ons volgend nummer hopen wij nadere informatie te kunnen geven.

Advent en Kerst uit Oost en West
Een programma met gedichten (Rennie van de Windt), blokfluitmuziek (Gerard Doumen: 'Uyt der Fluyten Lusthof', 1646), Adventsmeditatie (Gregoriana uit Amsterdam), proprium Vigilie van Kerstmis door Cantores Gregoriani (Heleen Keller en Wim Boerekamp vieren hiermee hun eerste lustrum) en Slavische gezangen en Russische kerstliederen (jongens-, herenkoor Dzvinochok uit Kiev).
Deurne, kapel van Willibrordhaeghe,
zondag 18-12-2005, 16.00 uur. Info: 0493-313796.

Gregoriaans mannentrio Gregoriana
Gregoriana verzorgt elke derde zaterdag van de maand (m.u.v. juli en augustus) een zogenaamde 'Gregoriaanse Meditatie'. Daarbij wordt ook samengewerkt met andere vocalisten en/of instrumentalisten, zowel uit het Oosten als het Westen, waardoor muzikale en religieuze verwantschappen van diverse culturen kunnen blijken.
In Obrechtkerk, Jacob Obrechtstraat 30, Amsterdam, van 17.00 tot ca. 17.45 uur. Toegang vrij (collecte).
Data en musici:
17 december 2005:
Gregoriana en Sandhya Sanjana (indiaas: zang).
21 januari 2006: Gregoriana en de Indiase zangeres Sandhya Sanjana.
18 februari 2006:
Gregoriana en jazz-musicus Michael Moore (klarinet).
18 maart 2006:
Gregoriana en de Iraakse zanger Saleh Bustan en de Iraakse instrumentalisten Jamil al Asadi (qanun) en Latif al Obeida (ud en tabla).
15 april 2006: Gregoriana en blokfluitiste Ita Hijmans.
20 mei 2006: Gregoriana en de Schola Catharina o.l.v. Heleen Keller.
3 juni 2006: Gregoriana en Judica Lookman en Bert Lotz (doedelzakken en koeienhoorns) (extra t.g.v. Pinksteren).
17 juni 2006: Gregoriana.
Inlichtingen: www.gregoriana.tk; e-mail: r.lof@chello.nl; tel. 0294-419754.

Negende Internationaal Festival van Watou 2006
In het lange weekend van Hemelvaart van de Heer, van 25 tot 28 mei 2006, is er weer een keur aan internationale koren uitgenodigd naar Watou.
Om een greep te doen: uit Engeland het Westminster Cathedral Choir, uit Korea eveneens een jongerenkoor: Pueri Cantores van Daegu. Uit Servië komt de kathedraler Choralschola van Subotica. En verder voor het eerst de schola's uit Canada Saint Gregoire, het damesensemble In Dulce Jubilo uit Italië en uit Noorwegen het Consortium Vocale Oslo. Daarnaast zullen twee Choralscholae (Graz en Wenen) uit Oostenrijk, Vox Clamantis uit Estland, Sanctae Sunnivae uit Noorwegen, het Choeur Grégorien de Paris (Voix de Femmes) uit Frankrijk, Schola Cantate en Schola Iubilate uit Hongarije en de Schola Antiqua uit Madrid te beluisteren zijn. Van eigen bodem tenslotte: Schola Trunchiniensis uit België en Hartkeriana van Nederland.
Inlichtingen: Bernard Deheegher
(tel. en fax +32(0)57388267
e-mail: bernard.deheegher@telenet.be

Internationale Sommerkurse Gregorianik, Essen Duitsland
Zie voor verslag van deze cursus afgelopen zomer elders in dit nummer. Exacte gegevens voor de cursus in 2006 ontbreken nog, u kunt informeren bij Folkwang Hochschule, Klemensborn 39
D-45239, Essen of per
e-mail: gregorianik@folkwang-hochschule.de
De kosten waren in 2005 € 250 voor logies, ontbijt en avondeten op het seminarie van bisdom Essen, inclusief lesmateriaal en intern vervoer naar de Dom in het centrum; de lunch was voor eigen rekening.

Internationale Schola Cantorum Achel
Elke vierde zondag van de maand zingt de schola de gregoriaanse hoogmis in de Abdijkerk van De Achelse Kluis (Valkenswaard Nederland/Achel België).
Aanvang: 10.45 uur.
Inlichtingen bij Gerard van der Hoeven
(tel. 0495-593079)

Tentoonstelling 'Muziek op Schrift'
In het Tilburgse museum 'Scryption', Spoorlaan 434, komen allerlei aspecten van het muziekschrift aan bod. De tentoonstelling loopt nog tot 19 maart 2006.

dec. 2005 - jan.-febr. 2006 - B-jaar

Zondag 27 november
Eerste zondag van de advent (jaar B)

Zondag 4 december
Tweede zondag van de advent

Donderdag 8 december
Onbevlekte ontvangenis van de H. Maagd Maria (hoogfeest)

Zondag 11 december
Derde zondag van de advent

Zondag 18 december
Vierde zondag van de advent

24/25 december; heilige kerstavond en kerstnacht
Zaterdag op zondag (hoogfeest met octaaf)

Zondag 25 december
Kerstdag

Zondag 1 januari
Heilige Maria, moeder van God (hoogfeest)

Zondag 8 januari
Openbaring des Heren (hoogfeest)

Zondag 15 januari
Tweede zondag door het jaar

Zondag 22 januari
Derde zondag door het jaar

Zondag 29 januari
Vierde zondag door het jaar

Zondag 5 februari
Vijfde zondag door het jaar

Zondag 12 februari
Zesde zondag door het jaar

Zondag 19 februari
Zevende zondag door het jaar

Zondag 26 februari
Achtste zondag door het jaar

Woensdag 1 maart
Aswoensdag

Zondag 5 maart
Eerste zondag van de Veertigdagentijd

Zondag 12 maart
Tweede zondag van de Veertigdagentijd

Zondag 19 maart
Derde zondag van de Veertigdagentijd

Maandag 20 maart
H. Jozef, bruidegom van de H. Maagd Maria (hoogfeest)

Zaterdag 25 maart
Aankondiging van de Heer - Maria Boodschap (hoogfeest)

Zondag 26 maart
Vierde zondag van de Veertigdagentijd

inhoud

Gregoriaans, authentiek, traditioneel, nostalgisch? / 81
Van de redactie

Gregoriaans in de protestantse kerkzang / 82
Jan van Biezen

Uitgangspunten voor de ritmiek van gregoriaans / 89
Dirk van Kampen

Communiegezang: processie- of meditatiegezang? / 95
Alfons Kurris

Spiritualiteit en gregoriaans / 105
Gerrit van Osch

Kleurenpalet van de modaliteit / 115
Marie-Louise Egbers

Spiritualiteit van het gregoriaans / 64
Albert Turco

De Beneventaanse ingressa Maria vidit / 127
Arnoud Heerings

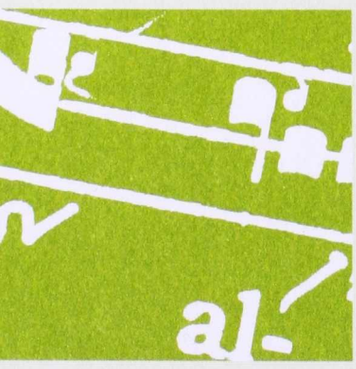
Forum / 133

Inhoud 2003 / 136

Gregoriaanse vierdaagse / 137

Recensies / verslagen / 140

Mededelingen / 143



Stichting Amici Cantus Gregoriani