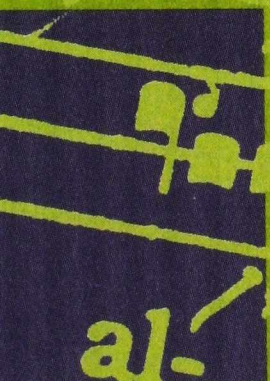




Tijdschrift voor gregoriaans



jaargang 30 ■ nummer 1 ■ maart 2005

UITGAVE VAN DE STICHTING AMICI CANTUS GREGORIANI

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

Redactie:

Marie-Louise Egbers, Arnoud Heerings,
Jolanda Kwast, Marcel Zijlstra

Redactie-adres:

Catharinastraat 81
4811 XG Breda
tel. (076) 522 14 58
e-mail redactie: marcelzijlstra@netscape.net

Administratie:

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

Het Tijdschrift voor gregoriaans in een nieuwe vormgeving

Dat alles stroomt en verandert, wisten de oude Grieken al. Bovendien ervaren we het elke dag in ons eigen leven. Niets blijft hetzelfde en de hele wereld is constant in beweging. Als je een tijdschrift uitgeeft is het daarom niet zo verstandig om alles te lang bij het oude te laten. De laatste facelift van het Tijdschrift voor Gregoriaans stamt uit 1996. Toen was dat een kleine revolutie. We veranderden van formaat en de hele uitstraling werd een stuk professioneler. Van een veredeld schoolblaadje veranderden we in een 'Tijdschrift'.

Nu zijn we echter negen jaar verder en onze grote sprong voorwaarts is weer door de wereld ingelopen. Digitale lay-outtechnieken verbeterden zich. Er kwamen grote veranderingen in de contacten met de drukker. Erger was dat we langzaam maar zeker weer teruggleden naar het niveau van een schoolblaadje. Kortom: het was opnieuw tijd voor een verandering.

Veranderingen maken onzeker en op dergelijke momenten passen geruststellende woorden in de trant van: het uiterlijk verandert weliswaar, maar de inhoud blijft hetzelfde.

Voor de grote lijn van het tijdschrift gaat dit inderdaad op. We blijven een tijdschrift speciaal gericht op de studie van het gregoriaans. Maar er is wel een kleine verandering in de opzet. In vroegere tijden had het tijdschrift rubrieken. Na verloop van tijd was de redactie van mening dat zij zich niet zo moest laten knevelen door die telkens terugkerende kapstukken. De rubrieken verdwenen... Maar terugkijkend op enkele jaren tijdschrift zonder rubrieken waren we als redactie toch ontevreden.

De inhoud had de neiging ongearticuleerd en amorf te worden.

Daarom zijn de rubrieken weer terug. We hopen dat we met de rubrieken nog beter tot een evenwichtige spreiding van onze onderwerpen kunnen komen. Ook hopen we dat de rubrieken een grotere herkenbaarheid van de inhoud teweegbrengen en dat u daardoor - als lezer - sneller bij de onderwerpen belandt waar u in geïnteresseerd bent. Zo ziet u: alles verandert maar in verandering zit soms ook een cyclisch element. Hopelijk zal dit cyclische element degene die bij het oude wil blijven kunnen geruststellen, terwijl het degene die vooruit wil tegemoet kan komen in de hang naar ontwikkeling.

Bij het overlijden van Miep Lambriex

'Je inzet heeft
zoveel mensen goed gedaan'

In de dagen rondom het geboortefeest van Christus, overleed, op 27 december 2004, na een kortstondig ziekbed, Miep Lambriex. Het was op Oudejaarsdag dat velen aanwezig waren in de, voor de familie Lambriex zo vertrouwde, Sint Caeciliakerk in Berkel-Enschot.

De tekenen van kerstmis - de stal, de voltallige adventskrans en de bloemen en takken die in de midwinter de hoop op nieuw leven in herinnering brengen - waren verweven met de tekenen voor de uitvaartdienst van Miep.

Eén van die tekenen was een door Miep zelfgemaakte quilt. Je zou zo'n quilt kunnen omschrijven als een artistieke vorm van 'lappendeken' die opgebouwd is uit kleine stukjes stof die als verbinding één gemeenschappelijke wiskundige figuur als patroon dragen.

Van de vele quilts die Miep maakte voor andere mensen, had zij aangegeven deze graag zelf te willen bewaren.

In dit prachtige handwerk, dat over haar kist lag, leek het wel alsof de dood en het leven elkaar zichtbaar aanraakten: deze quilt is namelijk opgebouwd vanuit de figuur van de ster.



Je zou de woorden, ontleend aan haar bidprentje, hierbij kunnen voegen: 'jouw geloof blijft een voorbeeld voor anderen... je vertrouwen dat dit leven tot iets meer leidt is een troost'. Je zou het in het gregoriaans, als zingend gebed - zoals Miep er mee leefde -, zo kunnen uitdrukken: *'Alleluia. Dies sanctificatus illuxit nobis: venite gentes, et adorete Dominum: quia hodie descendit lux magna super terram'* (GT 49).

Miep deed de dingen waar zij voor stond. En dat waren er velen. Maar al dat vele wees wel één kant uit. Bestond ook háár leven uit vele 'lapjes en kleurschakeringen', het was niet zonder ordening en centraal thema. Voor déze uitdaging heeft zij zich ingezet: om concreet gestalte te geven aan de 'pax Christi'.

Haar intense gastvrijheid, waarin zij ons allen meenam, was daar één van de vormen van. Met zorg naar de ander toe heeft zij veel kostbaar werk verzet voor de Stichting Amici Cantus Gregoriani. Uit dank aan Miep sprak bij haar uitvaart de huidige voorzitter van de stichting, Anthony Zielhorst, samenvattend, het volgende uit:

'Familie, vrienden en bekenden, zeer eerwaarde voorganger... Miep is tot in haar laatste levensjaar secretaris van een stichting geweest die de bestudering en beoefening van het gregoriaans behartigt en bevordert. Eén van de activiteiten van de stichting is het uitgeven van het Tijdschrift voor Gregoriaans.

In het maartnummer van 2004 haalt Miep samen met Marie-Louise Egbers herinneringen op. Het gregoriaans is haar grote liefde geweest, maar eigenlijk is het haar ook overkomen.

Zij vertelt hoe dat is gegaan: 'Na heel fijne ervaringen in haar parochiekoor, waar zij met twee andere dames uitgekozen werd door de dirigent om met hoge feestdagen karakteristieke gregoriaanse gezangen te

zingen, raakte Miep langzamerhand bevlogen voor deze stijl.

In één van die repetities (dat was vóór Kerstmis 1981), vraagt één van de twee andere dames: 'Miep, ga je mee naar Frankrijk?' 'Ja!...', maar waarvoor eigenlijk?' 'Een hele week gregoriaans' 'O..., nu kom ik aan mijn trekken!' (TvG 2004-1). In hetzelfde interview vertelt ze over haar zoektocht naar een eigen plek waar ze haar groeiende liefde voor het gregoriaans naar hartelust kan beleven. Ze vond die plek bij de Karmel in Oirschot, waar ze aanvankelijk ging participeren als kerkganger'... tot op een zondagmorgen ze weer aanbelde en zuster Josephine de deur opende: 'Goddank dat je er bent, onze dirigente ligt in het ziekenhuis, dus loop maar door het Slot, dan kun je meteen dirigeren'. En Miep dééd het! 'Want', vertelde zij: 'het gregoriaans is de enige uitdrukkingsmogelijkheid van mijn spiritualiteit. Het is gebouwd op de tekst, maar tegelijkertijd openbaart de melodie mij de tekst. Deze krijgt een bodem: de muziek leert mij de draagwijdte van de tekst. Gregoriaans heeft een grote spirituele dimensie'.

Voor deze muzikaal-religieuze bron gaf Miep zich volledig: zij was een energiek bestuurslid en zij was lid van het studiegenootschap, de Gregoriaanse Academie. Ze genoot van het bestuurswerk, vertelde altijd honderduit over haar contacten met onze abonnees en met anderen die met het Gregoriaans verbonden zijn. Ze notuleerde uitvoerig. Daarnaast was ze buiten de vergaderingen bijna niet te stuiten in haar verhalen over de tuin en tracteerde ze ons telkens weer op één van de verrukkelijke recepten die tot haar uitgebreide culinaire repertoire behoorden...

Op 9 augustus 2004 trad ze als secretaris terug tijdens een vergadering in de Henriëtte Ronnerstraat.

Vrijdag 26 november j.l. maakte het bestuur er met haar en met scheidend voorzitter IJs van Leijen een bescheiden feestje van: Miep genoot volop van de geraffineerd geborduurde kazuifels en van het bijzondere Nicolaasbeeld in het Museum Van Gerwen Lemmens in Valkenswaard. Ze was daarna het middelpunt van de intimiteit in een restaurant in Eindhoven. Dít is wat ons van Miep het meest zal blijven: haar energie, haar levenslust, haar interesse in de medemens, haar vermogen tot genieten. Daarmee heeft ze haar collega-bestuursleden gesteund en geïnspireerd: dit zullen we dan ook vooral missen. We zijn dankbaar dat we haar onze waardering een maand geleden hebben kunnen laten blijken.

Miep heeft in deze tijd, waarin onze aandacht volledig wordt getrokken naar een onvoorstelbaar grote natuurramp - de zeebeving in Azië - haar aardse bestemming bereikt. Wij vertrouwen erop dat ze vrede vindt in Gods nabijheid, zoals één van de antifonen in het Dodenofficie ons met een troostrijk citaat uit het boek van de Openbaring toezingt: 'ik hoorde een stem uit de hemel zeggen: zalig de doden, die in de Heer overlijden'. - Anthony zingt Miep toe -: *'Audiui vocem de caelo dicentem: Beati mortui, qui in Domino moriuntur'* (GT 689).

Namens de Amici Cantus Gregoriani:
dag lieve Miep, veel dank voor alles:
dat je mag rusten in vrede.

Jolanda Kwast is redacteur van het Tijdschrift voor Gregoriaans. Zij is tevens bestuurslid van de Amici Cantus Gregoriani en verzorgt cursussen over gregoriaans.



Gregoriaans en spiritualiteit

Dit is het eerste artikel van een serie over 'gregoriaans en spiritualiteit'. Marcel Zijlstra gaat op zoek naar de betekenis van het woord spiritualiteit in de relatie tot het kerkelijk gezang en komt - niet onverwacht - bij de kerkvader Augustinus terecht, die twijfels en zekerheden omtrent de geestelijke aard van gezongen muziek al veel eerder treffend heeft verwoord.

Je hoort het vaak zeggen: gregoriaans is spirituele muziek. Of: gregoriaans heeft een spirituele dimensie. En ik zal het altijd hartgrondig beamen, want ik ervaar dat ook werkelijk. Maar wat betekent het eigenlijk wanneer dat gezegd wordt?

Wat is spiritualiteit?

Volgens het Woordenboek der Nederlandsche Taal (WNT) betekent spiritueel: 'van veel geest getuigend' en in tweede instantie 'met veel geestelijken inhoud'. Van Dale verklaart spiritualiteit onder meer met 'geestelijke levenshouding' en ook met 'het beklemtonen van een bepaald aspect van het geloof in de beleving ervan'.

Hoewel er dikke boeken geschreven zijn over spiritualiteit, helpt de definitie uit het aloude WNT mij het meest op weg. Gregoriaans getuigt van geest en heeft een geestelijke inhoud. Dat getuigen van geest kan zelfs heel letterlijk worden opgevat: vanaf het begin van de verspreiding van het gregoriaans, werd het vergezeld met een legende die het auteurschap van de gezangen toeschreef aan de Geest. Ik heb de neiging om dat verhaal niet te geloven, maar veeleer te zien als een verklaring voor de ook al in de achtste eeuw gevoelde spirituele dimensie van het gregoriaans.

Maar wat is dat dan, die spirituele dimensie van muziek, van gregoriaans.

Komt de geestelijke vervoering die het gregoriaans weet op te wekken voort uit de tekst, uit de muziek, of uit beide? Onontkoombaar zijn op zo 'n moment de beroemde teksten van de kerkvader Augustinus van Hippo (†430):

'Wat heb ik geschreid bij uw hymnen en gezangen, heftig ontroerd door de stemmen van uw lieflijk zingende gemeente! Die stemklanken vloeiden mijn oren binnen en uw waarheid zeeg in mijn hart en een innige aandoening van vroomheid golfde daaruit opwaarts en dan stroomden tranen en ik voelde mij er wel bij.' (Belijdenissen IX,vi, 14)

De auteur van de 'Belijdenissen' dan wel 'Lofprijzingen' beschrijft hoe hij de 'gave van de tranen' ontvangt bij het beluisteren van de zingende gemeente. Hij beschrijft een omvormingsproces tussen oren en hart: de stemklanken vloeien de oren binnen en de waarheid zijgt in het hart. Daaruit golft dan weer een 'innige aandoening van vroomheid'. Er lijkt hier geen twijfel te bestaan over geestelijke waarde van gezongen muziek. Die leidt tot de ervaring van de waarheid en geeft vervolgens aanleiding tot vroomheid. Prachtig! Maar een aantal bladzijden verder geeft Augustinus aan toch ook twijfels te hebben over de aard van de aandoening. Over het genieten van muziek merkt hij op:

'De genietingen van de oren hadden mij vaster omstrikt en onder hun juk gebracht, maar gij hebt er mij van losgemaakt en bevrijd. Tegenwoordig is het zo, dat ik in klanken die door uw woorden worden beziel, enige bevrediging vind - ik moet het erkennen - wanneer ze met een mooie, geschoolde stem gezongen worden.

Deze bevrediging gaat overigens wel niet zo ver, dat ik erin blijf steken; wanneer ik wil, verhef ik mij er boven. Niettemin, wanneer die klanken enkel door de gedachten waar ze hun leven aan ontlennen toegang bij mij krijgen, proberen ze in mijn hart een plaats van een zeker aanzien te bezetten, en dan kost het mij moeite er hun een toe te wijzen die met hun waarde overeenkomt: ik heb namelijk de indruk dat ik hun bij tijd en wijle groter eer geef dan passend is; er zijn dan ogenblikken waarop ik merk, dat onze zielen door de heilige woorden zelf vromer en vuriger in vlam geraken, wanneer ze op die wijze dan wanneer ze anders worden gezongen: ik merk dan ook, dat alle aandoeningen van onze geest, al naar ieders bijzondere aard, hun eigen uitdrukkingswijzen in stemklank en melodie hebben en dat die aandoeningen er ook krachtens een of andere onnaspeurlijke verwantschap door worden opgeroepen.' (Belijdenissen X, xxxiii, 49)

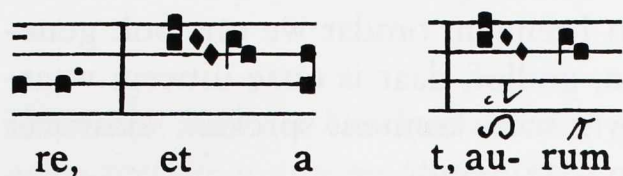
Augustinus behandelt de 'genietingen van de oren' in een catalogus van ondeugden waarin bijvoorbeeld ook de begeerlijkheid naar eten en drinken, de verlokkelijkheid van de geuren en de 'lust van de ogen' een plaats hebben. De zang is een bekoring, maar tegelijkertijd ook het voertuig van 'heilige woorden'. Het probleem waar Augustinus mee worstelt is ons in zekere zin nog steeds bekend: is een lied mooi, vroom of spiritueel door de tekst? Voegt de melodie iets aan de inhoud toe? Doet de melodie er juist iets aan af? Brengen gewijde gezangen ons alleen maar in vervoering vanwege hun sacrale inhoud? Is het door de combinatie met het schone waardoor de waarheid extra glans krijgt? Of hebben die melodieën in zichzelf ook een 'geestelijke waarde'?

Kan die geestelijke waarde ook overgedragen worden als de zang alleen vanuit esthetisch en niet uit religieus oogpunt wordt benaderd?

In een interview met de studentenkrant Mare meldde Antoine Bodar ooit dat hij bij een dienst was weggelopen omdat er in de kerk geen 'wijding' heerste. Bodar weet dat aan het feit dat het koor uit 'louter estheten' bestond.¹ Een zeer onjuiste observatie, want indertijd was in elk geval de leider van dat koor een zeer spiritueel man.

Een zeer bijzondere observatie doet Augustinus in het laatste deel van het citaat. Onze zielen raken vromer en vuriger in vlam wanneer bepaalde teksten op bepaalde melodieën worden gezongen (en dus niet op andere). Je zou kunnen vertalen: wanneer de tekst van de introïtus van Kerstmis 'Puer natus est' op de melodie van 'Resurrexi', de intredezing van Pasen, wordt gezongen, dan zouden de teksten ons minder raken dan wanneer ze op hun eigen melodieën worden uitgevoerd. Afgezien van de vraag of dit mogelijk is, kan ik die gedachtegang geheel volgen en ik kan het zelfs illustreren met een prachtig voorbeeld. Op het feest van Christus Koning zijn alle gezangen adaptaties van bestaande gezangen. En zoals het feest van Christus Koning als het ware de samenvatting is van het gehele kerkelijk jaar, zo stamt elke melodie van dat feest uit een hoogtepunt van het jaar. De melodie van de introïtus stamt van Pinksteren, het graduale van Driekoningen, de alleluia uit de Paastijd, het offertorium van de dagmis van Kerst en de Communio uit de advent. Al die melodieën hebben met hun oorspronkelijke tekst, op hun oorspronkelijke plaats in het liturgisch jaar die onnaspeurlijke verwantschap met de inhoud, sfeer en luister van de feesten die dan gevierd worden. Maar op het feest van Christus Koning doen diezelfde gezangen niets waardoor de teksten meer inhoud krijgen. Zing maar eens het woordje 'aurum' uit de graduale 'Omnes de Saba' en zing dan het woordje 'et' op dezelfde melodie uit de graduale van Christus Koning.

De noten op 'aurum' lijken gemaakt voor dat woord. Op 'et' in 'Dominabitur' brengen ze niets teweeg.



Melodieën zijn in staat 'aandoeningen van de geest' weer te geven en vervolgens ook weer op te roepen, aldus Augustinus. Een van die aandoeningen is zonder enige twijfel de vroomheid. Religieuze muziek roept religieuze gevoelens op, door associatie, door de tekst maar ook door zichzelf. Bij associatie kan eenieder zich wel iets voorstellen. Wie kent niet de weemoedige gevoelens die worden opgeroepen door een lied dat in een gelukkige periode veel gehoord werd. OF de tranen die spontaan opwellen omdat de muziek die gespeeld wordt ook de muziek was bij de uitvaart van die geliefde. Zo kunnen ook dankzij herinneringen aan vrome gevoelens tijdens muziek die vrome gevoelens steeds weer worden opgewekt. Dat een tekst een diepe geestelijke inhoud kan hebben, waardoor de melodie als het ware meelift op de gevoelens die dan ontstaan, hebben we zojuist bij Augustinus uitvoerig beschreven gezien. Maar een melodie op zichzelf, het woordloze melisme-zingen, heeft dat een geestelijke meerwaarde? Daarover nadenkend, kwam ik weer bij Augustinus terecht. In zijn 'Enarratio in psalmum 32' weidt hij uit over het 'nieuwe lied' voor de Heer. En dan vervolgt hij:

Zing 'met jubel'. Want dit is goed zingen voor God, zingen met jubel. Wat is 'zingen met jubel'? Niet in staat zijn om in woorden uit te drukken wat in het hart gezongen wordt. Want bij de oogst of in de wijngaard of bij een inspannende bezigheid, zijn zij die zingen, nadat ze hun blijdschap in de liedtekst tot uitdrukking hebben gebracht,

van zo'n grote vreugde vervuld dat ze deze niet in woorden kunnen uitdrukken. Zij houden op met de lettergrepen van de woorden en gaan voort met het geluid van de jubel. De jubilus betekent dat het hart met iets zwoegt dat het niet in woorden kan uitdrukken. En wie past de jubel meer dan de onuitsprekelijke God? Want hij is onuitsprekbaar die je niet spreken kunt. En als je hem niet kunt spreken, maar toch niet stil behoort te zijn, wat blijft er dan anders over dan te jubelen; opdat het hart zich verheugt zonder woorden en de grote uitwaaieling van blijdschap niet wordt beperkt door de grenzen van de lettergrepen. 'Zingt voor hem met jubel.' (Enarratio in psalmum xxxii, II)

Deze tekst is dikwijls gebruikt als bewijs dat in Augustinus' tijd er al zoiets zou zijn geweest als een alleluia met een lange jubilus.² Maar daarvoor is geen enkel bewijs. Wel kunnen we wat Augustinus zegt toepassen op de lange woordloze melismen van het alleluia en van zo vele andere gezangen. Zij drukken uit wat in woorden niet valt uit te drukken. Een goed voorgezongen vers is vaak meer waard dan een preek. Het is dan ook een van de fouten van veel moderne kerkmuziek dat er geen plaats meer is voor die jubel, dat elke noot betekeniszwanger van grote woorden wordt gemaakt. Zo is er geen ruimte voor het mysterie, voor het bejubelen van de onuitsprekelijke naam (niet toevallig is de laatste lettergreep van alleluia de eerste van de Godsnaam). Maar afgezien van jubel laat het woordeloos zingen ook nog ruimte voor iets anders. Het is misschien wel hovaardig om aan Augustinus woorden over de jubel nog iets toe te voegen. Maar in het zingen van de jubilus zing ik ook de twijfel uit van het niet-weten. Geloof is niet alleen maar een vanzelfsprekende zekerheid, maar ook een tastend zoeken, gebaseerd op een diep verborgen gevoel, op een mysterie diep verborgen in de mens.

Het zingen zonder woorden drukt enerzijds dat gevoel uit, anderzijds roept het datzelfde gevoel weer op. Het opent als het ware het poortje naar het gevoel van vroomheid, dat in het alledaagse leven zo dikwijls gesloten blijft. Waarover men niet spreken kan, daarover moet men zwijgen. Maar het is de opdracht van elke gelovige juist niet te zwijgen over wat hem ten diepste bezielt:

Jezus zelf draagt het op aan de man die hem wil volgen (Lukas 9: 60). Maar wij zijn dikwijls maar nauwelijks tot spreken in staat, omdat we ons gevoel niet onder woorden kunnen brengen, omdat we ons ook generen. En, godlof, daar is onze uitweg: waarover wij niet kunnen spreken, daarover kunnen we zingen!

L169
C 53

VII
MRBCKS

A

Ps. 137, 2

L-le-lú-ia.

V. Ado-rá-bō ad templū sán-ctum

tū-um : ēt confi-tē-

bōr nōmī-ni tu-

O.

Muziekvoorbeeld: *Alleluia: Adorabo* GT 270

LITERATUUR

Aurelius Augustinus, *Belijdenissen* vertaald door Gerard Wijdeveld. Amsterdam, 1985
Aurelius Augustinus, *Ennaratio in Psalmum xxxii*. Corpus Christianorum series Latina, ed. E. Dekkers et al. Turnhout 1953 ff.

NOTEN

1. Hans Ariëns, Saskia Klaasen, 'De kern van schoonheid is eenvoud' interview met Antoine Bodar in *Mare*, Leids universitair weekblad, 12 november 1992, p. 5.
2. Zo bijvoorbeeld Helene Nolthenius in *Muziek tussen hemel en aarde* (Amsterdam 1980) p. 189 (noot 3 bij p. 36).

Marcel Zijlstra promoveerde op het proefschrift 'Zangers en Schrijvers'. De overlevering van het gregoriaans van ca. 700 tot ca. 1150. Hij leidt een schola en is organist aan de Abdij van Egmond.
Hij is redacteur van het Tijdschrift voor Gregoriaans.

Het kleurenpalet van de modaliteit ⁽¹⁾

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 eerste aflevering van een reeks van vier bekijken we de toon re.

Een solide melodie

Op Hemelvaartsdag zingen we in het c-jaar de communio in de eerste modus: Psallite. Wat ziet deze communio er overzichtelijk uit! Drie melodieboogjes, gescheiden door twee maal een pausa minor, en ieder eindigend op de tonica re of de subtonica do. Een duidelijke boogvorm met een krachtige expressie is heel kenmerkend voor de authentieke modi, omdat de ruimte tussen de tonica en haar belangrijkste tegenspeler (de dominant) groot is; een kwint.

In dit geval dus re-la. Daar komt nog bij, dat het hoogste punt van de melodie zich koepelt over het woord super (boven; boven de hoogste hemelen), een fraaie tekstexpressie.

Hier volgt een melodisch schema, ontleend aan de opeenvolging van de belangrijkste tonen, de rode draad.

- psallite Domino
re - fa-sol-fa - re
- qui... Orientem
fa-la - la-do-la - sol - fa-re-do
- alleluia
fa-la - sol-mi - re

De belangrijkste tonen re, fa, sol, la, en hun verhouding ten opzichte van elkaar, bepalen de karakteristiek van de eerste modus, die aangevoeld wordt als sterk en solide.

Ps. 67, 33. 34

L 123
E 251

P

I
RBCKS

Muziekvoorbeeld 1: Psallite

Vert. Zingt voor de Heer die opstijgt boven de hoogste hemelen naar het Oosten, alleluia.



Afbeelding 1: Kapiteel afkomstig uit de abdij van Cluny, voorstellende de eerste toon: de luit.

De tonica re woont namelijk in een grote ruimte: zowel onder als boven haar bevindt zich een hele toonsafstand naar de volgende.

Terug naar *Psallite*. Rond modaal en/of ritmisch sterke tonen slingeren zich de lichte versieringen, die de melodie haar charme geven. Een mooi voorbeeld is het hoogtepunt super, waar een sierlijk melisme opbloeit uit een vitaal maar licht neergezette la. Die slinger wordt dan opgevangen door de begin-sol van *caelos*, die op haar beurt de beweging omhoog gooit, om over de tweede lettergreep heen hetzelfde te zien gebeuren boven *caelorum*, etc.

Nog één modale opmerking. Naast de altijd erkende la en fa als modaal sterke tonen binnen re, blijkt de sol daar ook bij te horen. We komen daar later op terug.

Meditatie

In deze voorjaarseditie ontkom ik er toch niet aan bovenstaande introitus uit de nachtmis van Kerstmis te plaatsen als het bijzondere voorbeeld van de tweede modus.

Technisch bekeken is deze melodie niet meer dan een spelletje re-fa (tonica-dominant), met enkele omspelingen.

Als compositie, als resultaat van alle componenten samen, is het een schitterend plaatje van muzikale meditatie, dat met de grootste zorg en fijnzinnigheid gezongen moet worden.

Hier is het niet de boogvorm die gedreven en dynamisch zich voortstuwt. Hier zijn het de zinnen die in alle rust elkaar opvolgen in hun subtiel muzikale uitdrukking van het woord of de dragende gedachte. Deze introitus vraagt om stilte en beschouwing.

Dit soort modaliteiten met een kleine omvang noemen we plagaal. Maar ook deze modus heeft zich ontwikkeld, al blijft ze tot de meest bescheiden horen. In de vierde zondag van Pasen is ze overvloedig aanwezig. De alleluia *Redemptionem* (GT223) is zelfs zeer levendig, maar het gaat dan ook om een alleluia!

Het eerste dat opvalt, is de belangrijke sol (zie boven). Let op de alleluia en de eerste zin van het vers tot en met Dominus.

Ps. 2, 7. V. 1. 2. 8

L 18
E 24

DŌ- MI- NŪS *dī- xit *ad mē :
Fī- li- us me- us es tū, e-
go hó- dī- ē gé- nū- i tē.

Muziekvoorbeeld 2: *Dominus dixit*

Vert: De Heer sprak tot Mij: Gij zijt mijn Zoon, Ik heb U heden verwekt.

Het is ook hier dat de tweede modus een boogvorm weet te bereiken. Het offertorium *Deus* (G.T.224) vraagt meer contemplatie. Het is zaak alles te maken van de kleinste details.

De communio *Ego* daaronder stelt de halve toon mi-fa centraal; maar dan zó dat de mi meestal een streeftoon is ten opzichte van de fa: als oriscus of quilisma, of snelle begintoon van een neum. Vooral gebeurt dat in de eerste zin.

In principio

Dom Jean Claire, de vorige koorleider van Solesmes, heeft een uitgebreid modaliteits-

onderzoek gedaan. Daaruit is de visie ontstaan, dat alle modaliteiten uiteindelijk te herleiden zijn naar één van de drie cordes mères (moedertonen), do, re of mi.

De eerste modus zou een neerwaartse ontwikkeling zijn vanuit de mi: mi-re-do-si-la, nu genoteerd als: la-sol-fa-mi-re, genoemd: Protus op de kwint.

Eén tot dan toe miskende modaliteit zou zijn: re-do-si-la, nu genoteerd als sol-fa-mi-re, genoemd: Protus op de kwart. Een mooi voorbeeld is de volgende antifoon:

IV c

E X Ægýpto * vo-cá-vi Fí-li-um me- um : vé-

ni- et, ut salvet pópu-lum su- um.

Muziekvoorbeeld 3: *Ex Egypto*

Vert. Uit Egypte heb ik mijn Zoon geroepen; Hij komt om zijn volk te verlossen.

De tweede modus zou òf een dalende ont-
wikkeling zijn vanuit de do; do-si-la.
Nu genoteerd als: fa-mi-re

And

A timó-re * in-imí-ci é-ripe, Dómine, á-nimam
me- am.

The musical notation consists of a single staff with square neumes. Above the staff, there are rhythmic markings: a series of slanted lines for the first part, followed by a dash, then more slanted lines, and finally a series of slanted lines with a fermata-like symbol at the end. The lyrics are written below the staff, with a large initial 'A' for the first line.

Muziekvoorbeeld 4: *A timore*
Vert. Van de schrik van mijn vijanden, red Heer mijn ziel.

òf een stijgende ontwikkeling vanuit de re:
re-mi-fa.

D Omi-nus De- us * auxi- li- á-tor me- us : et íd-
e- o non sum confú- sus.

The musical notation consists of a single staff with square neumes. Above the staff, there are rhythmic markings: a series of slanted lines, followed by a dash, then more slanted lines, and finally a series of slanted lines with a fermata-like symbol at the end. The lyrics are written below the staff, with a large initial 'D' for the first line.

Muziekvoorbeeld 5: *Dominus Deus*
Vert. God de Heer is mijn helper en daarom wordt ik niet beschaamd

Beide mogelijkheden worden genoemd:
Protus op de terts.

(Wordt vervolgd).

VERANTWOORDING

De muziekvoorbeelden zijn afkomstig uit:

- Het *Graduale triplex* (G.T.), Solesmes 1979 ; pag. 238 en 41.
- *Modaliteit; van oermodi tot octoechos* (1991); Alfons Kurris; pag. 28, 16 en 19.

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 koorleider van onder meer de Begijnhofschola te Breda.



Afbeelding 2: Kapiteel afkomstig uit de abdij van Cluny, voorstellende de tweede toon: cymbalen

Het ritme van het gregoriaans

De ritmekwestie van het gregoriaans zal wel altijd een discussie blijven. Jan van Biezen geeft in een artikel dat over drie afleveringen van het Tijdschrift wordt gepubliceerd zijn visie op deze intrigerende kwestie. Daarbij maakt hij gebruik van de notatie van Nonantola en wijst hij op parallellen tussen Oosterse en Westerse manieren van zingen. De tekst van dit artikel is een sterk ingekorte versie van de hand-out die op 22 oktober 2001 werd uitgedeeld bij zijn lezing voor de Gregoriaanse Academie.

Inleiding

De door Cardine ontworpen en door anderen verder ontwikkelde 'gregoriaanse semiologie' heeft geleid tot een aanzienlijk meer gedifferentieerde voordracht van de gezangen dan die bij de gangbare, op Mocquereau teruggaande 'solesmiaanse' manier van zingen in gebruik was. Ten behoeve van een authentieke uitvoeringspraktijk van deze 8ste- en 9de-eeuwse gezangen is dit een grote stap vooruit. Zo'n meer oorspronkelijke manier van zingen verdient ook verre de voorkeur, omdat blijkt dat daarmee de samenhang tussen tekst en melodie veel beter tot zijn recht komt. Bij het gregoriaans hebben we immers te maken met 'Musik als Tekstausprache', zoals Ewald Jammers dat noemt. Toch moeten we, naar mijn overtuiging, in de praktijk nog een paar stappen verder gaan. Ik ben namelijk van mening dat er over het algemeen nog te veel uitgegaan wordt van tonen i.p.v. toonbewegingen, dat siertonen nog te weinig als zodanig gerealiseerd worden en er voor de oriscus een bevredigende interpretatie voorhanden is, en

dat wat het ritme betreft een zekere mate van 'mensuralisme' volstrekt legitiem is. Deze drie punten wil ik hieronder nader toelichten.

Toonverbinding

Uit de neumen die we in de oudste handschriften vinden, in het bijzonder die uit Sankt Gallen, heeft zich weliswaar ons moderne notenschrift ontwikkeld, maar het is voor de interpretatie van het gregoriaans fataal ze te beschouwen als toontekens in de moderne zin van het woord. Ze zijn niet bedoeld voor de weergave van muziek in het algemeen - waaronder instrumentale muziek -, maar heel speciaal voor de muzikale weergave van een tekst. De neumen geven aan hoe de betreffende tekst 'uitgesproken' moet worden: met hogere of lagere, langere of kortere, met gebonden, afzonderlijk aangezette of afgestoten tonen, enz. Daar moet dan echter onmiddellijk aan toegevoegd worden dat de neumen eigenlijk geen tonen aangeven, maar toonbewegingen. Bij syllabische gezangen bijv. geven zij aan hoe de stem zich van de ene lettergreep naar de andere beweegt. Men leze wat de sequenzendichter Notker Balbulus schrijft over het plaatsen van een tekst op de zgn. jubilus van een alleluia: 'singuli motus cantilenae singulas syllabas debent habere', 'elke aparte beweging van het lied / de melodie moet een aparte lettergreep krijgen'.¹ Aan de verbonden vormen van neumen, zoals de pes, de clivis en de torculus in Sankt Gallen, is het trouwens al te zien dat het bij het gregoriaans niet om tonen maar om toonbewegingen gaat.

Men vergelijk ook de notatie van Byzantijnse en Griekse kerkmuziek, die niet de tonen maar de intervallen noteert die gezongen moeten worden. 'Verschleifungen', glijdende verbindingen van tonen zullen daarbij, zeker als het korte tonen betreft, een normaal verschijnsel geweest zijn. Vandaar de moeite die Notker in het bijzonder had met het plaatsen van lettergrepen op het gedeelte van een alleluia vóór de jubilus, d.w.z. het gedeelte dat tot het oorspronkelijke alleluia behoorde.² Portamento-achtige verbindingen horen we eveneens veelvuldig in de Griekse kerkzang en in de traditionele volkszang, bijv. in de door mij genoteerde liederen van Volendam (zie Veurman, *Volendam, leven en lied*, Arnhem 1968), d.w.z. in de puur vocale monofonieën. Ook het gregoriaans behoort daartoe. Er behoeft geen toon tegen toon, 'punctus contra punctum' te worden geplaatst, zoals in de polyfonie.

Siertonen

De 'semiologische' interpretatie van het gregoriaans heeft ons attent gemaakt op het voorkomen van een 'gleitende Tonansatz' bij de 'quilisma-pes', de 'pes initio debilis' en bij de 'torculus initio debilis'. In feite hebben we daarbij te maken met virga's en een clivis, voorzien van een korte voorslag van onder. In het vervolg van dit artikel wil ik aannemelijk maken dat dergelijke voorlagen vaker bedoeld zijn. Zij zijn een typisch verschijnsel bij puur vocale muziek. Nog in het 17de-eeuwse tractaat 'Von der Singe-Kunst oder Manier' van Christoph Bernhard vinden we daar voorbeelden van. Men leze wat deze leerling van Heinrich Schütz onder de opschriften 'anticipatione della syllaba' en 'cercar della nota' vermeldt.³ (Zie *muziekvoorbeeld 1*, pag. 20).

Is het niet opvallend dat Bernhard deze 'Manieren' of 'Kunststücke' rekent onder het 'Cantar alla Romana', naar de plaats waar deze soort geliefd is?⁴

Vergelijk de *anticipatio della syllaba* in het begin van de introitus 'Gaudeamus': (Zie *muziekvoorbeeld 2*, pag. 20).

(Daar en in het vervolg heb ik achter 'SG' en 'L' de neumen van Sankt Gallen weergegeven zoals we die in het *Graduale Triplex* vinden, achter 'N' staan de neumen van Nonantola. Over de notatie van Nonantola is verderop een en ander te vinden.)

Tot het 'Cantar alla Romana' behoorde ook de met toonherhaling uitgevoerde 'trillo'.⁵ Wellicht mogen we deze relateren aan de voor het gregoriaans zo typische *repercussiefiguren* van *tristropa* enz.

Een in het gregoriaans veel voorkomende siertoon is de *oriscus*. Over de uitvoering daarvan bestaat nog steeds veel onzekerheid, zodat men er gewoonlijk niets bijzonders mee doet. Zo'n *oriscus* kan op verschillende manieren voorkomen: zelfstandig of als onderdeel van een *virga strata*, een *pressus*, een *salicus*, enz. Afgezien van de *salicus*, herhaalt een *oriscus* de voorafgaande toon of staat daarmee in een *mi-fa*-verhouding. Nu kan toonherhaling hoorbaar gemaakt worden door zo'n toon opnieuw aan te zetten, maar ook door zonder de spanning op de stembanden los te laten een korte voorslag van boven tussen te voegen. Dit laatste is bijv. de manier waarbij op een doedelzak toonherhaling gesuggereerd wordt. Van meer belang is het echter te wijzen op de traditionele Griekse kerkzang, regelrecht voortgekomen uit de Byzantijnse kerkzang, puur vocaal, en tot voor kort buiten de invloedssfeer van de meerstemmigheid gebleven. Haar melodieën mogen dan over het algemeen niet verder teruggaan dan tot de 18de eeuw en haar toonsysteem hier en daar beïnvloed zijn door de Turkse muziek, we mogen bij een zo geïsoleerde traditie veilig aannemen dat bepaalde eigenaardigheden van zingen nauwelijks zullen afwijken van wat in de vroege monofonieën in oost en west gebruikelijk was.

Welnu, onder de kalloplastikoi, de versieringen die met een apart teken worden aangegeven, is de meest voorkomende zo'n tussen twee tonen als wisselnoot toegevoegde korte voorslag van boven, meestal tussen twee tonen van gelijke hoogte. (*Zie muziekvoorbeeld 3, pag. 21 als een illustratie daarvan*⁶).

Mij dunkt dat in het gregoriaans met de oriscus niets anders bedoeld is. Dat zo'n korte voorslag van boven ook bij tonen in mi-fa-verhouding voorkomt is begrijpelijk omdat het tegen de toongelijkheid aanliggende interval van een kleine secunde daarvoor verduidelijkt wordt. De figuur van de salicus krijgt door een korte voorslag van boven vóór de tweede toon ook meer reliëf, en is bovendien - in tegenstelling tot andere voorstellen tot uitvoering van de oriscus - op die manier goed te zingen. Men lette ook op het voorkomen van een oriscus bij een samentreffen van twee dezelfde klinkers op dezelfde toonhoogte, zoals aan het begin van de introitus 'Si iniquitates' in Sankt Gallen: (*Zie muziekvoorbeeld 4, pag. 21*).

(Een oriscus geef ik daar en in het vervolg aan met een op een dubbelslag lijkend teken.)

Tenslotte wil ik over de oriscus nog opmerken dat in Nonantola (en sterker nog in het bekende handschrift van Montpellier) toonherhalingen die in Sankt Gallen en Laon geen bijzonderheden vertonen, vaak van een oriscus zijn voorzien. Zie bijv. een gedeelte uit de tractus 'Domine, exaudi': (*Zie muziekvoorbeeld 5, pag. 21*).

(Een liquescent geef ik daar in het vervolg aan met een dun nootje. Wat de uitvoering van de liquescenten betreft, is mij in de praktijk gebleken dat wat Hakkennes heeft voorgesteld stellig juist is: nimmer op de liquide-noot de volle klinker zingen, maar haar uitsluitend benutten voor stemhebbende duur-medeklinkers, halfvocalen of een tussengevoegde 'stomme e' op de grens van twee woorden om assimilatie van medeklinkers te voorkomen.⁷)

Ritme

Ten aanzien van het ritme wil ik wat uitvoeriger zijn. Bij alle verbeteringen die de 'semiologie' ons gebracht heeft, is het om meerdere redenen merkwaardig dat in de uitvoeringspraktijk van het gregoriaans elke vorm van 'mensuralisme' afgewezen wordt. De tonen mogen niet proportionele tijdsduren hebben zoals onze kwartnoten, achtste noten, enz. Waarom niet? Volgens mij berust dit op een vooroordeel.

Bij Eugène Cardine is dat direct aan het begin van zijn uiteenzettingen al duidelijk. In plaats van toonhoogten en toonduren beide als primaire elementen voor de vorming van een gregoriaanse melodie te beschouwen, zijn toonduren voor hem slechts een 'expressief' element, een element van 'interpretatie', net als toonsterkten. Een 'paleografische' studie beperkt zich volgens Cardine tot de melodische betekenis van de neumen, terwijl een 'semiologische' studie de zin en de diversiteit van neumen met een zelfde melodische betekenis onderzoekt, om te komen tot een authentieke 'interpretatie', die niet geïnspireerd is op 'moderne esthetische of ritmische concepten'.⁸ Waarom de ritmische betekenis van de neumen niet bij de paleografie ondergebracht?

Toch heeft Cardine wat het ritme betreft een paar treffende opmerkingen. Om te beginnen erkent hij het bestaan van een fundamentele tijdsduur, een referentiepunt voor de muzikale beweging. Dit is de 'temps syllabique', de duur waarin een lettergreep nauwkeurig uitgesproken kan worden - uiteraard geen rigoureuus gemeten tijdsduur, maar één met een zekere elasticiteit.⁹ En vervolgens laat hij zien dat Sankt Gallens hoekige pes ✓ en clivis met episema ⚡ elk twee 'temps syllabiques' tellen.¹⁰ Tezamen leidt dit tot een correctie van de principiële fout van Solesmes om de tonen van een vloeiende pes ✓ en een clivis zonder episema ⚡ een tijdsduur toe te kennen gelijk aan de tijdsduur van een ééntonige

lettergreep, deze tijdsduur als fundamenteel te beschouwen, en de tonen van de hoekige pes en episematische clivis een bijzondere tijdsduur toe te kennen: langer dan normaal, aangegeven met lengtestreepjes. In de praktijk heeft deze fout geleid tot een veel te snel zingen van recitativische passages. Cardine heeft in principe de relaties goed aangegeven: juist de tonen van de vloeiende pes en de clivis zonder episema hebben een bijzondere tijdsduur, nl. korter dan normaal. Wat zou nu meer voor de hand liggen dan dat zo'n pes en clivis tweemaal zo snel gezongen moeten worden als een pes en clivis met elk twee 'temps syllabiques'? Maar dat mag volgens Cardine niet, dat is 'mensuralisme'! Ze moeten slechts 'lichter' uitgevoerd worden. Bij de overige neumen ziet Cardine eveneens alleen maar een gradueel verschil tussen wat hij noemt 'lange'(!) en 'lichte' noten. Kennelijk waart hier nog steeds het spook rond van de solesmiaanse theorie dat bij het gregoriaans tijdsduren slechts in nuances van elkaar te onderscheiden zijn.

Ook Luigi Agustoni en Johannes Berchmans Göschl menen dat het gregoriaans geen vaste categorieën van notenwaarden kent, maar een brede, a priori niet vast te stellen scala van nuances. Dit zou noodzakelijkerwijze volgen uit 'contextanalyses': telkens moet bekeken worden waarom een bepaalde neum op een bepaalde plaats in een bepaalde context staat en welke functie zij daarbij te vervullen heeft. Zonder dit gezichtspunt zou men slechts noten zingen en niet de tekst tot leven brengen.¹¹ Je bent dan geneigd te vragen: geldt dit niet evenzo voor mensurale muziek? Merkwaardig is dat Agustoni en Göschl vervolgens opmerken dat dit inderdaad ook geldt voor mensurale muziek.¹² Zij lijken niet te beseffen dat zij daarmee hun argumentatie tegen elke vorm van mensuralisme volledig ontkrachten. 'Iedereen die in de praktijk van het gregoriaans staat, weet hoe moeilijk het

is, voor zover men niet een equalistisch interpretatie-ideaal aanhangt, het overal loerende gevaar van het mensuralisme te ontwijken', merken zij nog op.¹³ Inderdaad, een zekere mate van mensuralisme is namelijk veel natuurlijker dan wat een 'semiologische' interpretatie voorstaat. Ironisch is het dat Agustoni en Göschl in hun neumentabel de termen 'kurrent' en 'niet-kurrent' gebruiken voor tonen die 'wat vloeiender' resp. 'wat minder vloeiend' gezongen moeten worden.¹⁴ 'Curro' betekent immers zoveel als 'snel lopen'!

Dat de theorie van nuances niet houdbaar is moge blijken uit het volgende. Enerzijds zeggen Agustoni en Göschl dat Laons uncinus (˘) een 'iets' grotere notenwaarde heeft dan Laons punctum (.),¹⁵ anderzijds dat het voorkomen van uncini in verschillende grootten wijst op fijne nuances.¹⁶ Op zichzelf ben ik het met dat laatste eens - hetzelfde geldt trouwens voor Laons virgae in verschillende grootten. Maar als het eerste ook geldt, dan hebben we te maken met nuances van nuances, en dat is natuurlijk onzin. Met uncinus en punctum moeten verschillende categorieën van notenwaarden bedoeld zijn.

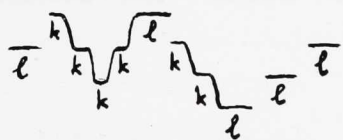
Het afwijzen van de 'semiologen' van elke vorm van mensuralisme moet op een vooroordeel berusten. Bovendien is hun theorie van nuances niet erg consistent. Ten gunste van een meer mensuralistische opvatting van het gregoriaans wil ik nog de volgende argumenten naar voren brengen.

1. Het is zonneklaar dat de middeleeuwse theoretici, tijdgenoten van de schrijvers van de oudste handschriften, uitgaan van de proportionaliteit van de noten. Eén voorbeeld uit vele: in de *Commemoratio Brevis* uit het eind van de 9de eeuw staat dat korte noten, 'breves' niet langzamer gezongen mogen worden dan passend is voor breves, en lange noten, 'longae' niet sneller dan passend is voor longae, en dat de langere tweemaal de duur van de kortere hebben, niet meer en niet minder.¹⁷

2. Moet men niet louter uit de *contraire* gestalte van de tekens *uncinus* (˘) en *punctum* (•) in Laon besluiten dat zij twee verschillende categorieën van tijdswaarden aanduiden?

3. Hoofdkenmerken van het neumenschrift van Laon zijn de principiële onverbondenheid van niet-kurrente neum-elementen, en het zo mogelijk verbinden van kurrente neum-elementen. Op zichzelf wijst dit mijns inziens al op een categoriaal verschil in tijdsduren. Er is echter nog meer. Bij het zingen is het natuurlijk, om korte tonen glissando-achtig met elkaar en met een erop volgende lange toon te verbinden. Voor lange tonen geldt dat veel minder, die staan t.o.v. elkaar en een

erop volgende korte toon meer apart. Grafisch voorgesteld bijv.:



Voor de perceptie geldt trouwens ook dat we de neiging hebben een korte noot of een serie korte noten als behorend bij of zich bewegend naar een erop volgende lange noot op te vatten. De neumennotatie van Laon is voor het weergeven van korte en lange tonen dus bijzonder adequaat. Treffend is ook dat daar de laatste toon bij een reeks verbonden neumelementen zowel lang als kort kan zijn, zoals we nog zullen zien in het vervolg van dit artikel.

4. Als het gregoriaans inderdaad slechts nuances van tijdsduren gehad zou hebben, dan neemt het daarmee een volstrekt geïsoleerde positie in. Iets dergelijks was en is namelijk niet bekend bij de vocale monofonieën van andere christelijke kerken, Byzantijns, Grieks, Syrisch, Koptisch, enz. Het zou gemakkelijk zijn als ik wat betreft mijn opvattingen over het ritme van het gregoriaans het hierbij kon laten, en voor de toepassing ervan eenvoudigweg kon verwijzen naar de voortreffelijke neumentabellen van Agustoni en Göschl, met het voorstel de niet-kurrente noten de waarde van één *chronos*, één teleenheid toe te kennen

en de kurrente noten de waarde van een halve *chronos*, een onderverdelingswaarde. Dat dan uiteraard niet op een starre, mechanische manier, maar met een soepelheid die we bijv. ook in de Griekse kerkzang kunnen waarnemen. Zo simpel blijken de zaken echter niet te liggen. Met name de onzekerheid over de tijdswaarde van de laatste toon van een reeks verbonden of een groepvormende neum-elementen maakt dat een nadere analyse van het ritme van de verschillende neumen noodzakelijk is. De 10de-eeuwse ritmische notatie van Nonantola blijkt daarbij een onontbeerlijk hulpmiddel te zijn. Van deze notatie is een vier-tal folio's bewaard gebleven, die gereproduceerd zijn in Ave Moderini, *La notazione neumatica di Nonantola*, Cremona 1970. Van de vijfentwintig gezangen die daarop voorkomen heb ik de notatie neum voor neum vergeleken met de notaties van Laon en Sankt Gallen, waar mogelijk met behulp van het *Graduale triplex* en het *Offertoriale triplex*. Hieronder zal ik de belangrijkste resultaten van dit onderzoek weergeven. (Om het geheel niet onnodig te compliceren, heb ik liquescenten buiten beschouwing gelaten.)

Wat de notatie van Nonantola betreft het volgende:

- korte neum-elementen worden lang gemaakt door ze te voorzien van een episema in de vorm van een haakje of een 'c' (bijv. bij 1 → 1, 1 → 1 of 1 → 1, 1 → 1 of 1 → 1);
 - een (dikke) komma (,) is lang, maar is niet altijd goed te onderscheiden van een gebogen streep (˘);
 - een lange oriscus (˘) wordt onderscheiden van een korte oriscus (˘);
 - een dikke punt (•) is lang, een dunne punt (•) kort, meestal zijn ze echter niet te onderscheiden;
 - het quilisma wordt mysterieuzerwijze aangegeven met twee (dunne) punten boven elkaar (:).
- (wordt vervolgd).

welches ohngefähr so
gesungen werden könnte:

Can - ta - bo ti - bi

Ex - ul - ta - te Do - mi - no

Lau - da - bo Do - mi - num

Do - mi - no Do - mi - no

Deb non lasciar - mi, deb non lasciar - mi

Ex - ul - ta - te Do - mi - no

lau - da - bo Do - mi - num.

mi Je - su mi Je - su mi Je - su mi Je - su.

tr tr

Muziekvoorbeeld 1

SG - / // -

L . . j ~

N | | . 1 1

Gau - de - a - mus

Muziekvoorbeeld 2



1. J. van Biezen & J.W. Schulte Nordholt, *Hymnen, een bloemlezing met muziek uit de vroeg-christelijke en middeleeuwse gezangen van de Latijnse en Griekse Kerk*, Tournai 1967, p. 294.
2. Op. cit. p. 294.
3. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schuulers Christoph Bernhard*, Kassel 1963, p. 34-35.
4. Op. cit. p. 31.
5. Op. cit. p. 31, 32-33.
6. Ioannes D. Margaziótes, *Theoretikón Byzantinés Ekklesiastikés Mousikés*, Athene 1960, p. 86.
7. Chris F.J. Hakkennes, *Inleiding tot de declamatorische voordracht van het gregoriaans*, Utrecht 1989, p. 60-70.
8. Eugène Cardine, *Sémiologie grégorienne*, Solesmes 1970, p. 1-2.
9. Op. cit. p. 10.
10. Op. cit. p. 22-23.
11. Luigi Agustoni & Johannes Berchmans Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, Band 1, Kassel 1987, p. 32-33.
12. Op. cit. p. 121.
13. Op. cit. p. 132.
14. Op. cit. p. 85-90, 92.
15. Op. cit. p. 66.
16. Luigi Agustoni & Johannes Berchmans Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, Band 2, Regensburg 1992, p. 371-372.
17. Terence Bailey, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, Ottawa 1979, p. 102, 103.

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

Versieringen en vocale stijl van het gregoriaans

Elke neum in het gregoriaans heeft zijn eigen betekenis gekregen, zeker nu de semiologische uitvoeringspraktijk breed wordt nagevolgd. Toch zijn er een aantal intrigerende tekentjes waar steeds maar vlug overheen gezongen moet worden: de sierneumen. Ze zouden vooral gebruikt zijn om de noot na hen meer uitdrukking te geven. Geert Maessen staat stil bij die tekentjes en geeft een andere interpretatie. Daarbij schuwt hij niet de confrontatie met het Midden-Oosten.

1. Inleidend overzicht

In voorbeeld 1 vindt u een melodische formule uit het standaard 2e-modus graduale (Haec dies, Tecum principium, Requiem aeternam, Tollite portas, A summo caelo, etc.) uit een aantal verschillende bewaard gebleven genoteerde gregoriaanse bronnen van de 10e tot en met de 20e eeuw. Hierin vallen vooral drie dingen op.

1. Al deze bronnen geven (op één uitzondering na) op een of andere wijze allemaal dezelfde informatie. Ze zouden daarom kunnen worden beschouwd als de (gedeeltelijke) weergave van één en hetzelfde repertoire.

2. In de verschillende bronnen kan een ontwikkeling van de muzieknotatie worden geconstateerd. De aanvankelijk slechts schetsmatige weergave van de melodie werd steeds preciezer. Parallel daarmee werd de grote vormenrijkdom aan verschillende 'noten' steeds verder gereduceerd tot alleen maar 'vierkante noten'.

3. Tussen 1600 en 1900 is er een breuk in de traditie te constateren (de uitzondering van punt 1). De hervormingen van het concilie van Trente hadden het repertoire drastisch herzien.

Het is de blijvende verdienste van de monniken van Solesmes om na een periode van 300 jaar het gregoriaans weer opnieuw vanuit de oudste bronnen te verspreiden. Na enkele decennia van voorbereidend werk verscheen van hun hand (vooral van Joseph Pothier, 1835-1923) in 1908 met pauselijke goedkeuring eindelijk het nieuwe Graduale Romanum, in 1921 het beroemde Liber Usualis en in 1935 het Antiphonale Monasticum. Daarmee was het notenbeeld van het gregoriaans weer grotendeels hersteld naar 11e en 12e-eeuwse bronnen.

Er bleef echter een groot probleem bestaan, namelijk 'hoe' het repertoire te zingen. Daartoe hebben diezelfde monniken eveneens belangrijke oplossingen aangedragen, beginnend met de methode van André Mocquereau (1849-1930), bekend als de methode van Solesmes. En halverwege de 20e eeuw heeft Eugène Cardine (1905-1988), alweer een monnik van Solesmes, een methode uitgewerkt die veel meer recht deed aan de nuances uit de 10e-eeuwse bronnen (de z.g. semiologische methode).

Aan de hand van het vers van het graduale Misit Dominus illustreert voorbeeld 2 nog eens de grote verschillen van het repertoire tussen 1600 en 1900 met het repertoire van de nieuwe uitgaven. Lange melisma's waren bekort en verplaatst naar het woordaccent. De nieuwe uitgaven brachten dus in feite een nieuw repertoire waarvoor een nieuwe uitvoeringsmethode nodig was.

Mocquereau voorzag in een methode die het voor grote groepen monniken mogelijk maakte op een zinvolle manier ook de lange

notenslierten van b.v. de *graduales* te zingen. Zijn methode om de muziek in te delen in groepjes van 2 en 3 noten die dan m.b.v. verticale (*ictus*) en horizontale (*episema*) streepjes op de juiste manier gefraseerd konden worden, berustte echter niet op de oude handschriften, maar op een nieuwbakken neo-romantische theorie.

Cardine daarentegen greep voor de ritmische frasering van het notenmateriaal terug op de oudste handschriften zelf. De semiologische methode leverde daarmee een veel flexibeler interpretatie van het gregoriaans op die bovendien veel meer recht deed aan de tekstexpressie van de muziek. De wendbaarheid van de semiologie maakte het daarnaast in feite noodzakelijk om het koor van de 'hele' kloostergemeenschap te verkleinen tot een 'schola' van hoogstens een man of acht.

In de wereld van het gregoriaans is de semiologische interpretatie sinds eind 20e eeuw 'mainstream' geworden. Wie zich niet met semiologie bezighoudt telt niet meer mee. Op het 8e Internationaal Gregoriaans Festival van Watou zongen in 2003 meer dan 20 schola's wereldwijd volgens de semiologische methode. Dat betekent dat zij allen de aanwijzingen uit de oudste bronnen, zoals weergegeven in het *Graduale Triplex* (1979), in de zang verwerkten. In feite zijn al deze Watou-schola's leerlingen van Godehard Joppich, Johannes Bergmans Göschl en Luigi Agustoni, op hun beurt leerlingen van Eugène Cardine. En dat betekent dat zij in wezen allen zó zingen zoals de Nederlandse Cardine-leerling Chris Hakkenes (1916-2003) dat in zijn voortreffelijke *Graduale Lagal* (1984) met lange en korte noten proportioneel aangeeft.

De verdienste van Cardine is onmiskenbaar. Toch kan de semiologische methode niet het laatste woord zijn als het om een 'authentieke' uitvoeringspraktijk van het gregoriaans gaat.

Daarvoor zijn drie samenhangende redenen.

1. Het moge duidelijk zijn dat het gregoriaanse *proprium* vóór de 10e eeuw niet door een 'schola' werd gezongen, maar door één solist en zónder 'bladmuziek'.

Dat geldt zeker voor *graduale*, *alleluia*, *tractus* en *responsorium*, maar ongetwijfeld ook voor de *offertorium*verzen en eerder vermoedelijk ook voor *introitus*, *communio* en *antifoon*.

2. In de oudste handschriften met muzieknotatie staan allerlei nuances te lezen die niet afdoende verklaard kunnen worden als 'louter' ritmisch/expressieve aanwijzingen bij een toonmateriaal dat zich beperkt tot de witte toetsen van de piano met incidenteel een bes.

Voor een 'authentieke' uitvoeringspraktijk is er kortom méér nodig dan het *Graduale Lagal* en dient men het oor in de eerste plaats te luisteren te leggen bij de nog steeds bestaande mondelinge joodse, christelijke en vooral islamitische tradities in het Midden-Oosten.

3. Voordat de gezangen onder de karolingen werden vastgelegd stond de muziek niet vast, maar werd deze geïmproviseerd op basis van bestaande mondelinge muzikale tradities met een eigen ornamentele stijl, melodische formules en archetypische melodieën. Precies zoals dat in het Oosten nog steeds het geval is. Élk willekeurig psalmvers (en niet alleen de enkele tientallen die in de handschriften bewaard zijn gebleven) kan daarom perfect op het stramien van b.v. het standaard 2e-modus *graduale* worden gezongen. In feite zou men het repertoire op moeten vatten als de registratie van bepaalde solisten op een bepaald moment die in steeds nieuwere muzieknotaties werd gekopieerd en waarbij de kopieën de uitvoeringspraktijk steeds verder veranderden.

De ambrosiaanse, mozarabische en oud-romeinse parallellen van gregoriaanse gezangen die bewaard zijn gebleven in handschriften uit de 10e tot 13e eeuw, zouden daarbij gezien moeten worden als de registratie van 'dezelfde' gezangen, maar dan gezongen door een andere solist. Ter illustratie geeft voorbeeld 3 van het slot van het graduale *Tecum principium* de gregoriaanse, ambrosiaanse en oud-romeinse versie.

2. De semiologie voorbij

Om tot een 'authentieke' uitvoeringspraktijk te komen dient men bovenstaande drie punten verder uit te werken.

1. De meeste schola's bestaan nu uit goedwillende en enthousiaste amateurs, maar om werkelijk recht te doen aan het 'oorspronkelijke' gregoriaans zouden professioneel geschoolde solisten zich moeten bekwamen in het repertoire. Vanwege de associatie met het ingeslapen instituut kerk alsmede vanwege de onbekendheid met de oude notaties gebeurt dit helaas niet of nauwelijks. Dat is volstrekt ten onrechte, want het repertoire kan de concurrentie met de alom geroemde westerse 'klassieken' glansrijk doorstaan, d.w.z. met de periode 1600-1900 waarin als gevolg van een eeuwenlange langzame verandering van het repertoire het gregoriaans alleen verminkt heeft bestaan. Bovendien zou met professioneel geschoolde solisten de liturgie nieuw leven kunnen worden ingeblazen. Dominique Vellard is eigenlijk zo'n beetje de enige die dit reeds in een vroeg stadium heeft begrepen en is daarmee tot resultaten gekomen die mijns inziens nog door geen enkele schola zelfs maar zijn benaderd. Daartoe volge men b.v. eens zijn opnamen uit 1985 met het *Graduale Triplex*.

2. Deze solisten zouden zich niet alleen het repertoire eigen moeten maken zoals dat door de monniken van Solesmes is uitgegeven, maar zij zouden ook recht moeten

doen aan de vele nuances zoals die in de 10e-eeuwse bronnen staan te lezen. Daarbij gaat het niet alleen om lange en korte noten, maar ook om verschillende wijzen van versiering en stemgebruik.

In de best bewaard gebleven schrijfschool, die van St. Gallen, kan men minstens 9 verschillende nootvormen onderscheiden die minstens om 5 verschillende uitvoeringswijzen vragen. Deze 9 nootvormen worden bovendien op 5 verschillende wijzen van betekenis voorzien.

NOOTVORMEN:

- 1.- tractulus: lage noot
 - virga: hoge noot
- 2.- stropa: siernoot, snel en met verglijding van toonhoogte
- 3.- punctum: snelle noot, eventueel versierd
- 4.- twee-tandig quilisma: korte triller
 - drie-tandig quilisma: langere triller
- 5.- hol-bol oriscus: versiering,
 - laag-hoog-laag
 - bol-hol oriscus: versiering, hoog-laag-hoog
 - bol oriscus: voorslag, hoog-laag

BETEKENISVERANDERINGEN:

1. Met het aan elkaar schrijven van verschillende nootvormen wordt aangegeven dat de noten sneller gezongen moeten worden, maar misschien eerder nog dat alle tussenliggende tonen continu mee moeten klinken.
2. Door verschillende nootvormen bij elkaar te groeperen worden binnen een groter geheel fraseringen aangebracht
3. Door noten van 'episema's' te voorzien wordt de lengte vergroot
4. Door noten van een 'liquescent' te voorzien wordt expliciet de aandacht gevraagd voor een nadrukkelijke articulatie en een verglijding naar de volgende toonhoogte
5. Door toegevoegde letters worden betekenissen versterkt, afgezwakt of veranderd.

Een toegevoegd 'tenete' kan daarbij bijvoorbeeld ook duiden op een zéér lange noot, desnoods een minuut lang.

Een schola kan aan deze vormenrijkdom in feite geen recht doen, daarvoor is een solist vereist. Bij al deze nuances dient bovendien opgemerkt te worden dat de handschriften niet consequent zijn. Daaruit kan men concluderen dat er een grote mate van vrijheid moet hebben bestaan in de precieze invulling van de details. Verschillende grafiek vraagt echter principieel om een verschillende benadering.

Een benadering bovendien die consequent is en daar schort het nogal eens aan bij de semiologische methode. Voor de precieze detaillering dient men zich niet alleen te laten leiden door parallellen in andere handschriften, maar ook door parallellen in andere repertoires (ambrosiaans, oud-romeins etc) en bovendien door de nog steeds bestaande en verwante orale tradities van oosterse christenen, joden, islamieten en hindoes.

3. De solisten zouden zich het repertoire zodanig moeten eigen maken dat zij op grond daarvan ook andere dan de genoteerd bewaard gebleven gezangen, zónder muzieknotatie maar geheel in de stijl van het repertoire, op grond van de liturgische behoefte, ter plekke kunnen improviseren. Waarschijnlijk is dit op het ogenblik een louter hypothetische optie. Eerst zouden daarvoor structurele veranderingen plaats moeten vinden. Met name zou de liturgie daarvoor eerst weer een algemeen geaccepteerd goed moeten worden (vergelijkbaar met de vanzelfsprekendheid van werk, auto en televisie). Om zover te komen zou de kerk zich echter eerst uit haar sektarische positie moeten weten te verlossen. Eerste vereiste daarvoor is wederom dat de inter-religieuze dialoog met joden, islamieten en anderen op een breder plan wordt gevoerd

en tot algemeen aanvaardbare resultaten leidt. Daarvoor is wellicht eerst een nieuwe Constantijn de Grote (273-337) nodig die het onzalige concilie van Nicea (325) weer terug weet te draaien.

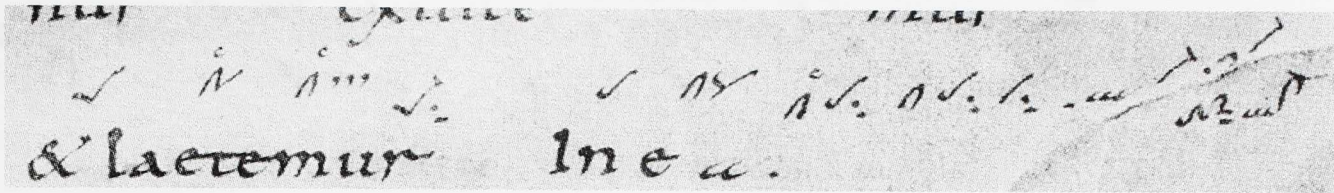
Gezien de momentele verharding tussen vooral christenen en islamieten lijkt dat helaas nog een lange weg. De vele goedwillende schola's zijn daarmee voorlopig op velerlei wijze helaas slechts een brevet van gigantische bloedarmoede.

3. Conclusie

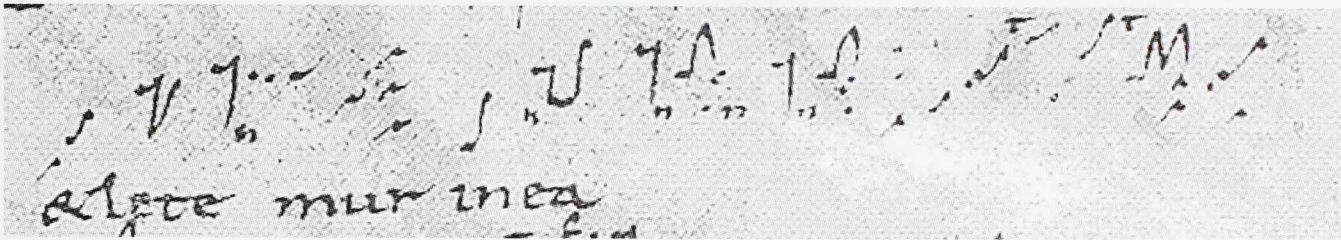
Na een breuk in de traditie van zo'n drie eeuwen hebben de monniken van Solesmes met hun uitgaven in de 20e eeuw het notenbeeld van het gregoriaans weer grotendeels hersteld naar 11e en 12e-eeuwse bronnen. Op het gebied van de uitvoeringspraktijk is het repertoire echter blijven steken in neo-romantische opvattingen die niet passen bij de tijd van de vastlegging van het repertoire. Er is onvoldoende rekening gehouden met de toename van het aantal zangers en de grootte van de kerken alsmede met de verandering van het hele muzikale idioom sindsdien. Met het veranderen van dit idioom en het toenemen van de macht van het instituut kerk is ook de kloof met verwante oosterse tradities steeds groter geworden, zodat men zich ook vandaag nog veel te weinig realiseert hoe verwant in feite de islamitische koranzang is met het gregoriaans. Het instituut kerk is op het ogenblik dermate verzwakt en gemarginaliseerd dat het in feite onmogelijk is om de wetenschappelijke inzichten over het immense gregoriaans repertoire in een 'authentieke' uitvoeringspraktijk recht te kunnen doen.

Voorbeeld 1:
het slot van het 2e-modus graduaal-type uit 15 verschillende bronnen

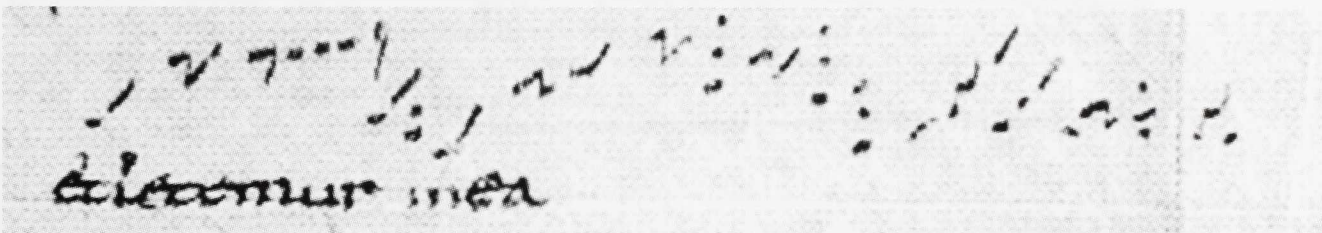
Cantatorium van St. Gallen, begin 10e eeuw (GR 2 Haec dies):



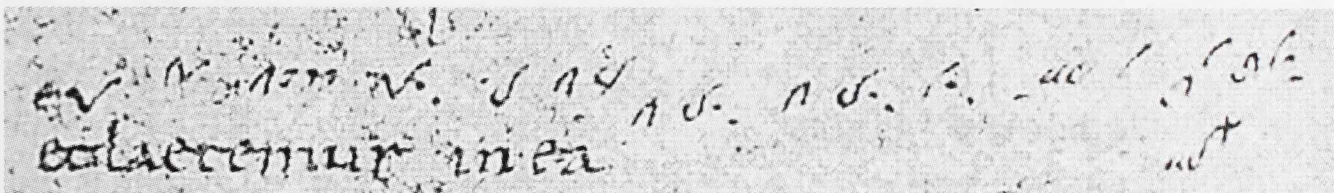
Graduale van Laon, begin 10e eeuw (GR 2 Haec dies):



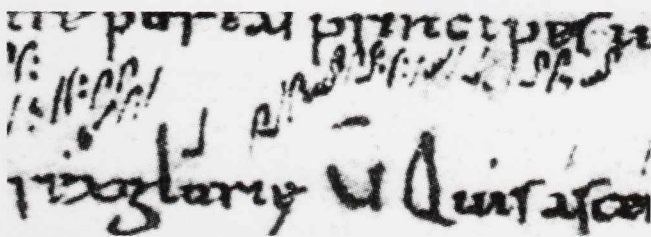
Graduale van Chartres, 10e eeuw (GR 2 Haec dies):



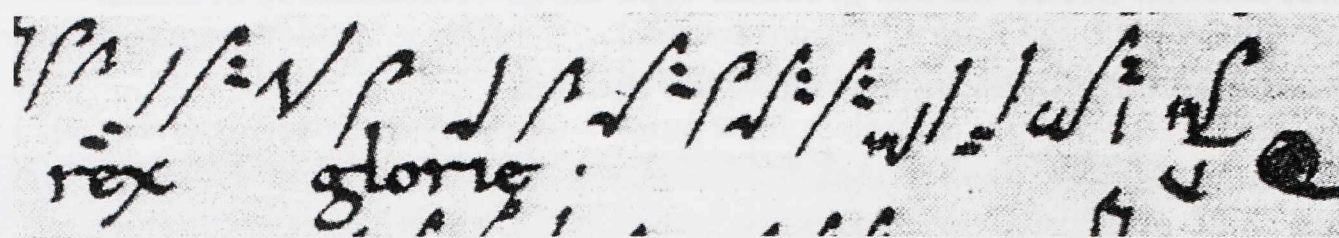
Graduale van Einsiedeln, halverwege 10e eeuw (GR 2 Haec dies):



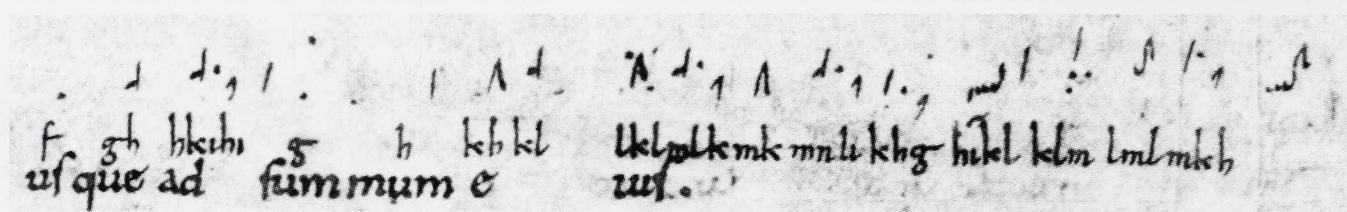
Graduale/Antiphonale van Noyon(?), 10e eeuw (GR 2 Tollite portas):



Graduale van Bologna, begin 11e eeuw (GR 2 Tollite portas):



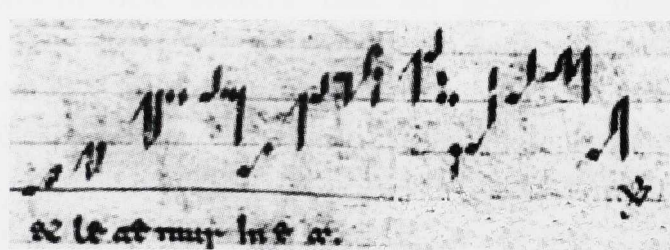
Tonarium van Dijon, begin 11e eeuw (GR 2 A summo caelo):



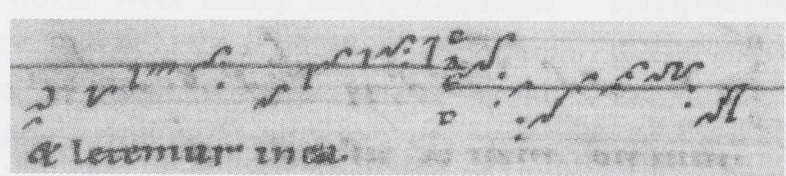
Graduale van Albi, eind 11e eeuw (GR 2 Tollite portas):



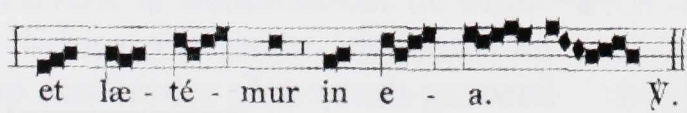
Graduale van Beneventum, omstreeks 1100 (GR 2 Haec dies):



Graduale van Klosterneuburg, halverwege 12e eeuw (GR 2 Haec dies):



Neo-Medicea, 1886 (GR 2 Haec dies):



Liber Usualis, 1960 (GR 2 Haec dies):



et lae-té- mur in é- a.

This musical notation is from the Liber Usualis, 1960 edition. It features a single melodic line on a four-line staff. The notes are square, and the text is in a Gothic script. The melody is a simple, direct setting of the text.

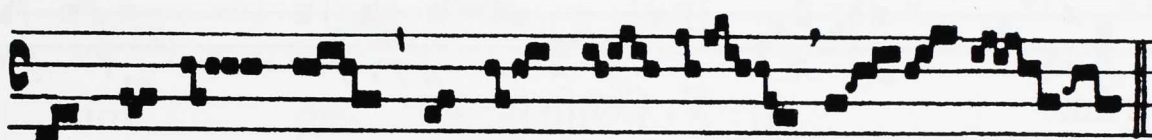
Graduale Triplex, 1979 (GR 2 Haec dies):



et lae- té- mur in e- a. *ps.*

This musical notation is from the Graduale Triplex, 1979 edition. It features a single melodic line on a four-line staff. The notes are square, and the text is in a Gothic script. The melody is a simple, direct setting of the text, with a final cadence marked by a 'ps.' symbol.

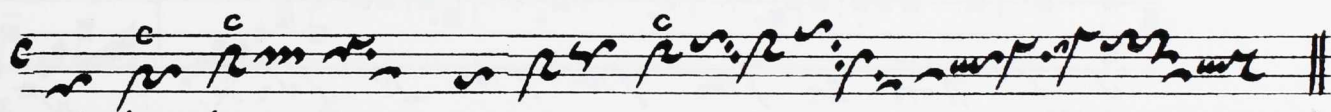
Graduale Lagal, 1984 (GR 2 Haec dies):



et lae-té- mur in e- a. *ps.*

This musical notation is from the Graduale Lagal, 1984 edition. It features a single melodic line on a four-line staff. The notes are square, and the text is in a Gothic script. The melody is a simple, direct setting of the text, with a final cadence marked by a 'ps.' symbol.

Fluxus, sinds 1996 (GR 2 Haec dies):



et lae-té- mur in e- a.

This musical notation is from the Fluxus, since 1996 edition. It features a single melodic line on a four-line staff. The notes are square, and the text is in a Gothic script. The melody is a simple, direct setting of the text.

Voorbeeld 2:
het vers van het 5e-modus graduale *Misit Dominus* in de (Neo)-Medicea uitgaven
sinds 1615 en in de uitgaven van Solesmes sinds 1908

Neo-Medicea, 1886 (vers van GR 5 *Misit Dominus*):

ri-tu e - ó - rum. V. Con-fi-te-án - tur Dó - mi-no
mi-se-ri-cór - di-æ e - - jus: et mi-ra-bí-li-a e - jus
fí - li - is hó - - mi - num.

Graduale Triplex, 1979 (vers van GR 5 *Misit Dominus*):

rum. V. Confi-te-án-
tur Dómi-no mi-se-ri-
córdi-æ e-
ius: et mi-ra-bí-li-a e- ius
fí-li-is hó-mi-num.

Voorbeeld 3:
het slot van het 2e-modus graduaal-type in drie verschillende tradities;
gregoriaans, ambrosiaans en oud-romeins

gregoriaans, Graduale Triplex, 1979 (slot van GR 2 Tecum principium):

Handwritten Gregorian chant notation on four-line red staves. The melody is written in square neumes. The lyrics are: an-tē lū-cī- fē-rum gé- nu- i te. V. Di-xit Dó-

ambrosiaans, Antiphonale Missarum Mediolanensis, 1935 (slot van Ps Tecum principium):

Printed Ambrosian chant notation on four-line red staves. The melody is written in square neumes. The lyrics are: rum gé- nu- i te. V. Di-xit Dó-mi-nus

oud-romeins, Monumenta Monodica Medii Aevi II, 1970 (slot van GR Tecum principium):

Printed Old Roman chant notation on four-line red staves. The melody is written in square neumes. The lyrics are: te lu- ci- fē- rum gé- nu- i te V Di- cit do-mi-nus

RELEVANTE BRONNEN:

- Eugène Cardine, *Sémiologie Grégorienne*, Solesmes 1970 (Engelse vert. Robert M. Fowells, *Gregorian Semiology*, Solesmes 1982; Nederlandse vert. Gerard Sars, *Semiologie van het Gregoriaans*, St. Odiliënberg 1991)
- *Graduale Triplex*, Solesmes 1979
- Chris Hakkennes, *Graduale Lagal*, Den Haag 1984
- *Offertoriale Triplex*, Solesmes 1985
- David Hiley, *Western Plainchant, A Handbook*, Oxford 1993 (met een literatuurlijst van 65 blz.)
- William Dalrymple, *From the Holy Mountain, A Journey in the Shadow of Byzantium*, Londen 1997
- Kenneth Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton 1998
- Timothy J. McGee, *The Sound of Medieval Song, Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Oxford 1998
- Dominique Vellard & Emmanuel Bonnardot, *Veritas mea, Chant Grégorien*, LP, STIL Editions, Parijs 1985
- Kani Karaca, Huseyin Erecek & Nail Kesova, *The Music of Islam Vol. 10: Qur'an recitation*, CD, Celestial Harmonies, Tucson 1997
- Dominique Vellard & Aruna Sairam, *Sources, Devotional Chants of Southern India & Medieval Europe*, CD, EMI Records Ltd/Virgin Classics 2000
- Cantor Isaac Algazi *Sweet Singer of Israel, Ottoman Jewish Music from the Early Twentieth Century*, WERGO, Mainz 2002
- www.gregoriana.tk (zie vooral 'gezongen poëzie', 'aangepaste muzieknotaties' en 'links')

Geert Maessen heeft zowel een technische als een filosofische studie afgerond. Hij leerde gregoriaans zingen bij Wim van Gerven. Hij is de bedenker van de niet-interpreterende notatie Fluxus. Met behulp van deze notatie verzorgt zijn eigen ensemble Gregoriana diensten en concerten in het hele land.

Diego Alta da Veiga

Het belang van het gregoriaans

Diogo Alta da Veiga (1980) is een student uit Portugal. Hij woont momenteel in Braga. In 2004 studeerde hij in het kader van de Erasmus-uitwisseling een half jaar gregoriaans bij Arnoud Heerings aan het Utrechts Conservatorium. In het kader van de verwerking van zijn vele nieuwe ervaringen vroeg de redactie hem om een inkijkje in zijn denkproces.

Toen ik besloot om de Masteropleiding Gregoriaans te gaan volgen, was ik mij er helemaal niet van bewust dat ik op het punt stond om zo'n vreemde en grote muzikale wereld te ontdekken, die zo belangrijk zou blijken te zijn voor mijn kennis en muzikale gevoeligheid alsmede voor mijn geestelijke groei.

Door de 'opvoeding' van mijn vader had ik reeds een gevoeligheid ontwikkeld voor de schoonheid van de Latijnse taal en voor het individueel beluisteren van het gregoriaans. Pas vrij recent ben ik begonnen om het gregoriaans zelf uit te voeren. Dankzij deze 'opvoeding' en dankzij de steeds groter wordende nieuwsgierigheid naar de cursus was de keuze nogal abrupt. Ik werd geconfronteerd met een rijke praktische en theoretische muzikale traditie die gepaard ging met de rijke humanistische bloei in de Middeleeuwen.

De verschillende soorten kennis die tijdens de opleiding gregoriaans ter sprake werden gebracht, geven een antwoord op één van mijn idealen. Ze laten een dynamische keten van kennis ontstaan in een permanente staat van ontwikkeling en vernieuwing. Zonder twijfel, het gregoriaans is door de unieke en speciale stilistische, formele en

notatie-gerelateerde karakteristieken niet alleen zeer belangrijk voor muziek en de Muziekwetenschap, maar ook voor de muzikale opvoeding. Daarnaast is het gregoriaans ook voor de geschiedenis van de muziek zeer belangrijk als een omvangrijke en rijke bron van onderzoek. In het gregoriaans kun je een microkosmos vinden van alle verschillende stilistische en vormtechnische aspecten die in latere ontwikkelingen van de muziek nader uitgekristalliseerd zijn.

Het is wonderlijk hoe het gregoriaans mijn waardering en mijn muzikale intelligentie bepaalde, voornamelijk door de zeer speciale relatie tussen het woord - de heilige teksten - en de melodie. Deze melodie vloeit soepel, zonder de regels van het metrum en in harmonie met het ritme en de schoonheid van de Latijnse tekst.

De muzikale intelligentie waar ik over spreek heeft hoofdzakelijk betrekking op de volwassenheid in het lezen en interpreteren van een muzikaal stuk in elke stijl of uit elke periode. Het gaat om de intuïtieve waarneming van het verloop van de muzikale frases die op elkaar inwerken. Het gaat erom gevoelig te worden voor de bogen van de melodie, bogen met een begin, een hoogtepunt en een einde. Het betekent daarnaast ook gevoelig te worden voor de muzikale taal in een poging om deze duidelijk uit te spreken. Duidelijk, vloeiend en elegant. De musicologische benadering van het gregoriaans - vooral de studie van semiotiek toegepast op de oude notatie - fascineert me en blijft mij fascineren.

Maar afgezien van het belang voor de muziekwetenschap is het een studie die de artistieke expressie van de uitvoerder van het gregoriaans verrijkt en stimuleert.

Naar mijn mening mag deze expressiviteit maar één doel hebben: de geestelijke contemplatie.

In de liturgie - waar het gregoriaans voor gemaakt is - krijgt deze zang haar volledige realisatie.

Het spijt mij dat in Portugal de term gregoriaans een verkeerde en verwarrende betekenis heeft voor veel mensen. Eigenlijk is het gregoriaans onbekend bij veel mensen, zelfs bij veel musici.

De situatie maakt het moeilijk om het belang te beseffen van het gregoriaans voor de muzikale studie en voor de liturgie.

Ondanks dit alles - als een uitdrukking gebruikend die in Portugal heel gewoon is - kan ik het niet helpen om liefdevol aange trokken te worden tot de studie van het gregoriaans.

Dit in de meest diepe betekenis van het woord.

Terugkomend bij de relatie tussen gregoriaans en liturgie: is het gregoriaans nog steeds adequaat voor de huidige liturgie, die momenteel zo ver verwijderd is van de liturgie van tien eeuwen geleden? Ik weet het niet. Maar ik ben er wel van overtuigd dat geen enkel ander repertoire zo aansluit bij de geest van gebed. En dat geen enkel ander repertoire zo veel ambiance biedt voor de overdracht van de heilige teksten en voor spirituele contemplatie.

Van mijn kant bezien betekent de studie van het gregoriaans - zoals ik reeds heb gezegd - de toegang tot een dynamische en afwisselende keten van kennis die zich blijft ontwikkelen en vernieuwen. Aan de andere kant voel ik de nostalgische ervaring bij een muzieksoort die meer dan 1000 jaar oud is. Dit geeft een elegantie die vloeiend, naakt en oprecht is en volledig spiritueel is.

Diogo Alta da Veiga is student muziek aan het Utrechts conservatorium.

Tilburgs Gregoriaans Koor

Eucharistie in de St.-Jozefkerk, Heuvel:

9 april, 18.00 uur, 7 mei, 18.00 uur,

11 juni, 18.00 uur.

Eucharistie in de Mariakerk Schans:

17 april, 10.30 uur,

Pinkstermaandag 16 mei, 10.30 uur,

12 juni 10.30 uur.

Eucharistie in Mariënborg, 's-Hertogenbosch:

Pinksterzondag 15 mei, 10.00 uur.

Gregoriaans in Amsterdam

De Schola Cantorum Amsterdam zingt elke

zondag 17.00 uur vespers in de St.-Nicolaaskerk

te Amsterdam, t/o Centraal Station.

Gregoriana

Gregoriana o.l.v. Geert Maessen verzorgt

gregoriaanse meditaties in de Obrechtkerk,

Jacob Obrechtstraat 30 te Amsterdam op

zaterdag 16 april 2005 17.00 uur,

zaterdag 21 mei, 17.00 uur;

zaterdag 18 juni 17.00 uur.

Gregoriana werkt in deze meditaties samen met andere musici (vocalisten en instrumentalisten), zowel uit het Oosten als het Westen, waardoor muzikale en religieuze verwantschappen van diverse culturen worden onthuld.

april, mei, juni 2005 - A-jaar

zondag 3 april
2de zondag van Pasen (Beloken Pasen)

maandag 4 april
Aankondiging van de Heer (Maria Boodschap)

zondag 10 april
3de zondag van Pasen

zondag 17 april
4de zondag van Pasen

zondag 24 april
5de zondag van Pasen

maandag 25 april
Feest, H. Marcus, evangelist

vrijdag 29 april
Feest, H. Catharina van Siena, maagd en kerklerares

zondag 1 mei
6de zondag van Pasen

dinsdag 3 mei
HH. Filippus en Jacobus, apostelen

donderdag 5 mei
Hoogfeest, Hemelvaart van de Heer

zondag 8 mei
7de zondag van Pasen

zaterdag 14 mei
H. Mattias, apostel

zondag 15 mei
Hoogfeest van Pinksteren

zondag 22 mei
Hoogfeest, Heilige Drie-eenheid

zondag 29 mei
Viering van Sacramentsdag (hoogfeest)

dinsdag 31 mei
Maria Visitatie (feest)

vrijdag 3 juni
Heilig Hart van Jezus (hoogfeest)

zondag 5 juni
10de zondag door het jaar

zondag 12 juni
11de zondag door het jaar

zondag 19 juni
12de zondag door het jaar

vrijdag24 juni
Geboorte van St. Jan de Doper (hoogfeest)

zondag 26 juni
13de zondag door het jaar

woensdag 29 juni
HH. Petrus en Paulus (hoogfeest)

Het Tijdschrift voor gregoriaans in een nieuwe vormgeving / 1

Bij het overlijden van Miep Lambriex / 2

Jolanda kwast

Gregoriaans en spiritualiteit / 5

Marcel Zijlstra

Het kleurenpalet van de modaliteit / 9

Marie-Louise Egbers

Het ritme van het gregoriaans / 15

Jan van Biezen

Versieringen en vocale stijl van het gregoriaans / 23

Geert Maessen

Het belang van het gregoriaans / 33

Diogo Alta da Veiga

Mededelingen / 35

