

Tijdschrift voor gregoriaans



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

Redactie:

Katrijn Kuypers, Arnoud Heerings,
Gerrit van Osch, Albert Koopmans
e-mail redactie:
tijdschrift@amicicantusgregoriani.nl

Administratie:

J. Kwast
Rijzenburgselaan 7
3972 EG Driebergen-Rijsenburg
e-mail administratie:
administratie@amicicantusgregoriani.nl

Bestuur van de Stichting A.C.G.:

A. Zielhorst, *voorzitter*
mw. E. Veldhuyzen van Zanten, *secretaris*
J. Kooij, *penningmeester*
B. Lamers
B. Dicker
T. Op de Coul

Adres secretaris:

Van Hogendorpstraat 15
3581 KB Utrecht

website:

www.amicicantusgregoriani.nl

Vormgeving: Jacqueline Elemans, Egmond
aan den Hoef

Druk: drukkerij Van Stiphout, Helmond
ISSN: 1380-9776

Abonnementen:

Individueel abonnement:

per kalenderjaar

Voor Nederland:: € 30,-

Voor het buitenland € 32,-

Koorabonnement, minimale afname 3 exemplaren,
€ 20,- per exemplaar

Voor Nederlandse studenten : € 15,-

Voor buitenlandse studenten : € 17,-

Advertentietarief::

1/1 pagina: € 180

1/2 pagina: € 90

1/4 pagina: € 50

Postrekening 39586

Bankrekening 42.06.65.323

alle rekeningen t.n.v. penningmeester

Stichting Amici Cantus Gregoriani

te Culemborg

Voor abonnementen wende men zich
tot de administratie.

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.

Onlangs werd ik uitgenodigd om mee te zingen in het koor tijdens een Tridentijnse Mis. En ik heb dat met veel genoegen gedaan. Deze vorm van liturgie was eeuwenlang de enige in de westerse (Latijnse) kerk totdat hij in 1970 vervangen werd door de Novus Ordo Missae. Omdat ik in 1942 ben geboren is de Tridentijnse liturgie voor mij dus de vertrouwde vorm van de mis. Overigens wist ik in mijn jeugd niet dat deze vorm Tridentijns heette.

Sedert de jaren '70 heb ik een dergelijke mis niet meer meegemaakt. Maar de herkenning was er onmiddellijk. De priester droeg de traditionele kleding zoals het oude type kazuifel en een manipel; ik zag canonborden, de mis ving aan met de voetgebeden en eindigde met het laatste evangelie; het missaal werd omgedragen, de communie werd op de tong uitgereikt. Helaas waren de misdienaars volwassen mannen, die hun taak overigens ingetogen vervulden, terwijl je vroeger jongentjes had die het dienen wat minder plechtig deden.

Ook de gregoriaanse zang had zijn eigenaardigheden. De schola zong terwijl de priester zijn eigen gebeden deed, in stilte en met de rug naar het volk; evangelie en

epistel werden gezongen; en er waren nog wel meer kleine verschillen met de huidige praktijk. Voor mij was het vooral een feest der herkenning. Overigens werd er niet Mocqereau-achtig gezongen, wat vroeger natuurlijk de vaste praktijk was.

Na Vaticanum II was de Tridentijnse liturgie geruime tijd niet toegestaan, maar inmiddels is dat weer wel het geval. Hoewel ik weet dat de twee vormen van de misliturgie onderwerp van discussie zijn in de richtingenstrijd tussen conservatieven en progressieven, zegt dit mij weinig. Voor mij was het: even terug naar de tijd waarin ik het gregoriaans leerde kennen, een tijd waarin dit een veel grotere plaats innam in de liturgie van de Kerk dan nu het geval is. Ik voelde me er zeer wel bij.

AK

P.S. In de volgende aflevering verschijnt een uitgebreid artikel over de Tridentijnse liturgie van de hand van Arnoud Heerings.

De belangrijkste vraag die je je vandaag bij je denken en doen moet stellen, is, zo lijkt het: waar dient het toe? Of soortgelijke vragen: wat voor nut heeft het? Wat is de zin ervan? Naast deze nadruk op functionaliteit zie je in onze samenleving tegelijkertijd een op zoek gaan naar de zin van het leven, ons bestaan. Niet zelden wordt dit aangeduid met een hang naar spiritualiteit. Binnen dit – zeg maar – spanningsveld nemen de liturgie en de liturgische muziek een belangrijke plaats in of minstens: zij bieden daartoe de ruimte. Wanneer we dit toespitsen op het Gregoriaans, dan is de vraag die de titel vormt van deze bijdrage geboren: Gregoriaans wat doet 't me?

Spiritualiteit

In de inleiding van zijn boek 'Spiritualiteit; vormen, grondslagen, methoden'¹ schrijft Kees Waaijman: 'Spiritualiteit raakt de kern van het menselijk bestaan: de verhouding tot het Absolute. Deze verhouding wordt in de spirituele tradities verschillend verwoord: voortkomst uit het Ene, schepping door de Algoede God, aanneming in Genade, bekleding met Liefde, weg van Verlichting, uiteindelijke Bevrijding. Bijbels georiënteerde tradities drukken haar aldus uit: de mens is geschapen naar Gods beeld, om uit te groeien tot gelijkenis met Hem. In het dagelijks leven is spiritualiteit doorgaans sluimerend aanwezig als een stille kracht op de achtergrond, een bezieling, een oriëntatie. Soms dringt ze echter ons bewustzijn binnen als een onontkoombare Presentie, die om vormgeving en doordenking vraagt.' C. Aalders schrijft in zijn al wat oudere boekje 'Spiritualiteit; geestelijk leven vroeger en nu'²: 'Overall waar de mens met bewuste bedoelingen en op een min of meer methodische wijze bezig is zijn leven te

doen beantwoorden aan een transcendente zingeving, is er sprake van spiritualiteit. Ze betekent vormgeving áán en zinbeleving in de menselijke existentie op doelbewuste en methodische wijze. Dit is niet aan bepaalde religies, of zelfs aan officiële religieuziteit gebonden.' Anderen definiëren spiritualiteit als levensrichting en –inrichting of als grondhouding die het leven kleurt.

Voor mij betekent spiritualiteit: de permanente onderstroom, de diepere laag in mijn bestaan, van waaruit ik leef, die mij doet leven. Die onderstroom kent diepe dalen waarin ik verloren dreig te lopen, maar ook ervaringen die mij overstijgen, een soort 'piekervaringen' die mij kracht geven en uitzicht bieden. Het is de diepere laag in mij die mij in evenwicht houdt. In de liturgie krijg ik momenten aange-reikt waarop ik me meer dan anders bewust word van die onderstroom en daaraan wat bewuster een plaats kan geven in mijn leven. Voor mij speelt daarbij muziek een belangrijke rol. En het Gregoriaans niet op de laatste plaats!



een permanente onderstroom

Muziek in de liturgie

In de liturgie wordt het onzienlijke gezien, wordt het onnoembare genoemd, wordt uitgedrukt wat eigenlijk niet uit te drukken is, wordt verbeeld wat eigenlijk niet te verbeelden is. Muziek biedt ons de mogelijkheid aan wat niet uit te drukken valt toch vorm te geven. Muziek kan verkondigend en getuigend zijn; muziek kan ook antwoord worden op hetgeen ons wordt voorgelegd. Hierdoor deelt muziek in het karakter van alle liturgie: ritueel! Instrumentale en vocale muziek roepen in ons gevoelens en gedachten op. Muziek is bij uitstek geschikt om uitdrukking te geven aan onze emoties en onze gevoelens; daardoor kan ze deze ook op anderen overdragen. Muziek is geladen met subjectiviteit. Maar: muziek kan ook afstoten en afstand scheppen, kan objectief zijn.

Er is zo sprake van een soort dialoog: afstand en nabijheid. In de liturgie geldt dit ook. Muziek in de liturgie kan uitdrukking zijn van hetgeen het woord van God in ons heeft opgeroepen; het kan ook verklanking zijn van de uitdaging die van Gods woord is uitgegaan en van ons antwoord daarop, ook al is dat misschien vol onmacht en twijfel en vol onzeker-

heid.

Ieder van ons heeft wel de ervaring dat muziek samenbrengt, samenbindt of een band schept. Samen zingen en samen luisteren naar muziek vormen gemeenschap. Op twee manieren: muziek bindt ons mensen aan elkaar doordat wij samen onze stem verheffen of luisteren en zij verenigt ons door onze aandacht te richten naar een bepaalde inhoud: een thema, een gedachte, een emotie.

Niet iedere vorm van muziek en ieder soort muziek is echter geschikt om datgene te realiseren waarop de liturgie gericht is: vieren van geloof en geloven. Men kan de volgende indeling maken:

Liturgische muziek is muziek die geïntegreerd is binnen het geheel van een liturgie, die gekozen is vanuit de liturgie die wordt gevierd en waarbij de plaats en de functie in de viering bepalend zijn voor de inhoud en muzikale vorm.

Het woord *kerkmuziek* staat voor een bredere invulling. Het is muziek op herkenbare kerkelijke teksten. Het is ook muziek die gemaakt is om in de kerk ten gehore gebracht te worden of muziek die in feite in de kerk klinkt en past bij niet meer gangbare vormen van liturgie.

Religieuze muziek is een nog breder

begrip; het is muziek die op een of andere manier uitgaat van, respectievelijk aansluit bij een religieus thema.³

Gregoriaans

De laatste decennia wint het Gregoriaans aan populariteit. De verschillende – en dikwijls zeer uiteenlopende – CD-uitgaven met gregoriaanse muziek is hier zeker debet aan. Maar er is méér aan de hand. Het is beslist niet zo dat het Gregoriaans alleen maar gerubriceerd kan worden als puur luistermuziek of als achtergrondmuziek. Het zal dit overigens best voor een aantal zo zijn. Voor velen mag het Gregoriaans een plaats krijgen onder religieuze muziek, zoals we die hierboven beschreven hebben. Wanneer Helene Nolthenius in het voorspel van haar boek 'Muziek tussen hemel en aarde; de wereld van het Gregoriaans'⁴ schrijft: 'De muziek waar dit boek naar toe voert, is de echo van een spiritualiteit die al eeuwen de onze niet meer is: de van de aarde afgewende, ingekeerde vroomheid van de oude kerk.', dan is dat maar gedeeltelijk waar. Natuurlijk krijgt in onze moderne tijd spiritualiteit een andere invulling dan in de oude kerk. Maar dat wat aan de basis heeft gelegen van deze – voor die tijd – ingekeerde vroomheid is nog steeds hetzelfde: uitdrukking geven aan onze verhouding met God. Dat het Gregoriaans in onze tijd in zekere zin een ervaring kent heeft daarmee te maken: de behoefte aan een ingekeerde, meditatieve godsdienstigheid oftewel: de behoefte aan verdieping, aan spiritualiteit.

Alvorens met enkele voorbeelden duidelijk te maken wat Gregoriaans me doet, geef ik nog een citaat uit het genoemde boek van Helene Nolthenius: Gregoriaans 'is liturgische muziek. Niet enkel haar functie, ook haar karakter wordt bepaald door het karakter van de Ro-

meinse erediens.



de schoonheid van het Gregoriaans

Daarom – al wijzigt zich de eredienst, of al gaat het de lezer uitsluitend om de muzikale schoonheid van het Gregoriaans – zal hij enige notie moeten hebben van de bijbehorende liturgische achtergrond, en van de terminologie die daar aan te pas komt.’

In de Constitutie over de heilige Liturgie van het Tweede Vaticaans Concilie⁵ is het zesde hoofdstuk gewijd aan de *musica sacra*, de gewijde muziek. Ik citeer hieruit enkele passages, omdat deze voor mij overwegingen aanreiken die ik wezenlijk acht voor mijn beleving van Gregoriaanse gezangen.

‘De muzikale traditie van de universele Kerk vormt een schat van onvergelijkelijke waarde, die uitmunt boven de andere uitingen van kunst, vooral omdat ze als gewijde zang, nauw verbonden met de woorden, een noodzakelijk of integrerend deel uitmaakt van de plechtige liturgie.’

Ik hoor hierin al twee belangrijke kenmerken als het gaat over liturgische muziek: tekst en melodie vormen een eenheid en de muziek als geheel maakt een integrerend onderdeel, dat is dus een 'harmonieus' ingevoegd deel, uit van betreffende viering van de liturgie.

Die samenhang nu tussen de teksten en de gregoriaanse melodieën en ook tussen de liturgische setting en de gezangen, is voor mij – zo merk ik iedere keer weer – bepalend voor mijn beleving en – zo u wilt – mijn waardering van het Gregoriaans. En daarmee vormt het Gregoriaans een medebepalende rol in mijn spiritualiteit. In het nu volgende wil ik dat illustreren: Gregoriaans roept herkenning op en Gregoriaans verbeeldt wat het uitzingt.

Herkenning

Telkens wanneer het *Rorate coeli* klinkt, komt er in mij een gevoel naar boven van verwachting, van uitzien naar Het is als het ware de herkenningmelodie van de Advent (en moet dus alleen maar in die periode gezongen worden!). Maar hier is het niet alleen de melodie die die herkenning oproept, ook de tekst doet dat. 'Wees niet vertoornd, Heer, gedenk niet langer onze ongerechtigheid' klinkt het in het eerste vers. En in het vierde vers: 'Troost, troost toch mijn volk; weldra zal uw redding komen. Ik zal u redden, vrees niet; want Ik ben de Heer uw God, de Heilige van Israël, uw Verlosser'. Het is het samengaan van tekst en melodie die mij ontroert en voeding geeft aan de manier waarop ik me op het feest van Christus' geboorte voorbereid.

Bij de introitus van de dagmis van Kerstmis is het al niet anders. Wanneer het *Puer natus* klinkt met die prachtige

kwintsprong sol-re groeit er in mij een openheid die nodig is om het mysterie van de geboorte van Gods Zoon in alle eenvoud, te verstaan: 'Een Kind is ons geboren, een Zoon werd ons geschonken; Hem wordt de macht op de schouders gelegd. Zijn naam is Afgezant van Gods raad.'

Dit moment van herkenning speelt natuurlijk op de eerste plaats bij de gezangen voor de hoogfeesten en voor de liturgisch sterke tijden (Advent, Kersttijd, Veertigdagentijd en Paastijd) en niet zozeer bij die van de zondagen door het jaar. Er zijn vele voorbeelden van te geven. Eén wil ik u hier niet onthouden. Het is de *communio* van Pinksteren: *Factus est repente de caelo sonus* 'Plotseling kwam uit de hemel een gedruis alsof er een hevige wind opstak daar waar zij gezeten waren, alleluia: en zij werden allen vervuld van de Heilige Geest en spraken van Gods grote daden, alleluia.' Als ik die melodie hoor of zing en tot me laat doordringen in samenhang met de tekst – en dat hoeft helemaal niet zo bewust te zijn – dan gebeurt er iets in mij dat voeding geeft aan die diepere onderstroom in mij, die ik mijn spiritualiteit noem.

De melodie van deze *communio* van Pinksteren betekent voor mij niet alleen een herkenning, zij is ook prachtige uitbeelding van de tekst. Daarover in het nu volgende.

Verbeelding

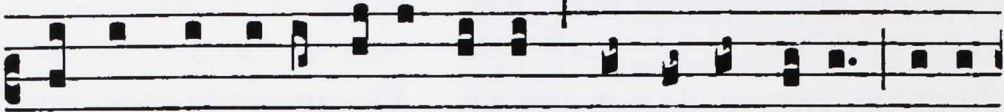
Vele Gregoriaanse melodieën zijn een verbeelding van de tekst. Dat betreft dan doorgaans de oudere gezangen en niet de contrafacten die wij ook in de Gregoriaanse gezangboeken kennen. De melodie zet de tekst kracht bij of verheldert deze; zij is uitdrukking van hetgeen gezegd

wordt. Met een paar voorbeelden wil ik dit illustreren.

Wie wordt niet bewogen door het smekende begin do-si-la van de communio van Palm- of Passiezondag: *Pater, si non*

potest hic calix transire, nisi bibam illum: fiat voluntas tua.: ‘Vader, als het niet mogelijk is dat deze beker voorbijgaat zonder dat Ik hem drink: dat dan uw wil geschiede’.

CO. I



P

Asser * invé-nit si-bi domum, et turtur ni-dum, u-bi



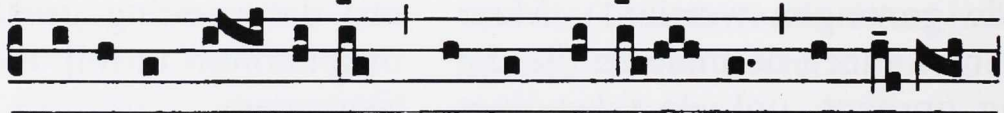
repó- nat pul-los su- os : altá- ri- a tu- a Dómi-ne

15^e zondag door het jaar, *communio*

Het begin van de communio van de 15^e zondag door het jaar is ook zo’n prachtig voorbeeld hoe de muziek uitdrukking geeft aan de tekst of – beter gezegd – de tekst tot leven brengt. *Passer invenit sibi domum, et turtur nidum, ubi reponat pullos suos.* Je hoort in de dalende melodiëlijn hoe ‘de mus een schuilplaats weet te vinden en de tortelduif een nest voor

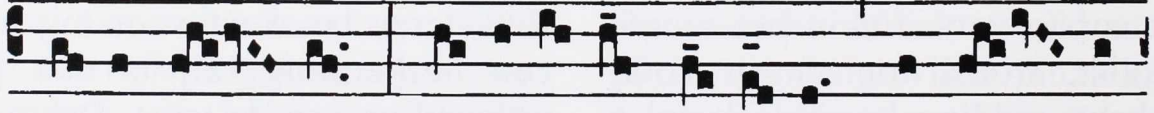
haar jongen.’ Je ziet beide vogels als het ware neerstrijken en fladderend op het nest gaan zitten. Overigens: het Gregoriaans Missaal vertaalt *turtur* (zoals in de Vulgaat staat) met zwaluw. Dat is niet correct; ook niet voor het beeld van het neerstrijkend vogeltje!

CO. IV

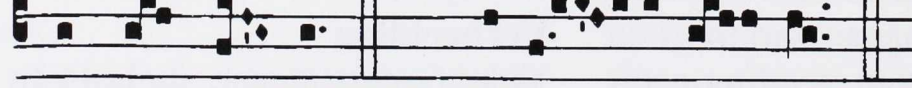


T

Olli-te hó- sti- as, * et intro- í- te in á-



tri- a e- ius : ad-o-rá- te Dó-mi-num in au- la



sancta e- ius. T. P. Alle- lú- ia.

24^e zondag door het jaar (A); *communio*

Nog een voorbeeld van prachtige tekstuitdrukking biedt de communio van de 24^e zondag door het jaar (A). Bij het

adore Dominum zie je de bidder/zanger langzaam een diepe buiging maken voor zijn Heer.

Een laatste voorbeeld: het tweede Alleluia-vers van de dagmis van Pinksteren. Met het langgerekte melisme op *amoris* wordt verbeeld hoe overvloedig Gods liefde voor ons is.

Veni Sancte Spiritus, replevit tuorum corda fidelium: et tui amoris in eis ignem accende. ‘Kom Heilige Geest, vervul de harten van uw gelovigen en ontsteek in hen het vuur van uw liefde.’

Spiritualiteit als een permanente onderstroom, als een diepere laag in mijn bestaan die mij doet leven. Gregoriaans als de verklanking en verbeelding van teksten die alles te maken hebben met de grond van mijn bestaan, met de zin ook van mijn leven. De vraag die als titel van deze bijdrage luidt: ‘Gregoriaans ... wat doet 't me?’ kan daarom, nu aan het einde van mijn overwegingen, beter luiden: ‘Gregoriaans ... wat doet 't **met** me?’

NOTEN

¹ Kees Waaijman, *Spiritualiteit; vormen, grondlijnen, methoden*. Carmelitana, Gent / Uitgeverij Kok, Kampen 2001.

² C. Aalders, *Spiritualiteit. Geestelijk leven vroeger en nu*. Boekencentrum n.v., 's-Gravenhage 1969.

³ Zie in: *De lof Gods geef ik stem*; onder redactie van Siem Groot. Gooi en Sticht, Baarn 1993.

⁴ Helene Nolthenius, *Muziek tussen hemel en aarde. De wereld van het Gregoriaans*. 3^e druk 2009, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen.

⁵ Constitutie ‘Sacrosanctum Concilium’ over de heilige liturgie.

Constituties en decreten van het Tweede Vaticaans Oecumenisch Concilie. Katholiek Archief, Amersfoort 1967.

Ton Peters, franciscaan, is momenteel pastoor van de parochie Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen (Hartebrugkerk) te Leiden. Hij werd geboren te Den Haag (1941) en trad in bij de Franciscanen in 1961. Na zijn priesterwijding (1968) studeerde hij ‘liturgie en liturgische pastoraal’ aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen. Aansluitend was hij vele jaren werkzaam in het liturgisch vormingswerk. Van 1987 tot 2003 was hij tevens docent ‘liturgiek’ aan het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek, een onderdeel van het Conservatorium van de Hogeschool voor de Kunsten te Utrecht. Van november 1989 tot mei 1994 tevens lid van het hoofdbestuur van de Nederlandse St.-Gregoriusvereniging. Van 1993 tot 2003 betrokken bij de Stichting Amici Cantus Gregoriani, eerst als voorzitter en daarna als adviseur. Van 1992 tot 1999 was hij adjunct-secretaris van de Nederlandse R.K. Bisschoppenconferentie. Momenteel is hij lid van de Stuurgroep ‘Vieren’ en de Diocesane Commissie Kerk, Interieur en Kunst, in het bisdom Rotterdam.

In het vorige artikel *Grillig gregoriaans (1)* bespraken we de *Introitus Deus in adiutorium*, een gezang waaraan duchtig gesleuteld was. De reden werd duidelijk. Het gezang werd oorspronkelijk gezongen op een wijze die bleek niet te passen in de octoechos-theorie, noch te noteren met de conventies die men er toentertijd (en nu nog) op na hield.

Ook in deze aflevering weer een gezang dat niet 'past', dat niet genoteerd kon worden. En zelfs de oudste adiaستمatische handschriften *Chartres* en *Einsiedeln* laten correcties zien!

Het is echter niet het vergelijkend handschriftenonderzoek dat ons hier op het spoor zette, maar de opmerking van een theoreticus uit het begin van de 11e eeuw.

De *communio Data est mihi* GT 213 werd door Berno (ca. 978 tot 1048) voorzien van de opmerking 'in dit gezang heerst de tetrardus, naar oud geaccepteerd gebruik'.

Rectius has reget authenticus tetrardus, si inventeratus permetteret usus. (geciteerd naar Jakobsthal, *Die chromatische Alteration* pagina 197, die met deze uitspraak echter nog geen raad wist.)



GT 213

Als we de melodieline van ons graduale van *Data est mihi* tot en met *omnis potestas* bekijken, is er niets dat op een tetrardus duidt. De melodie speelt rond de fa en eindigt met een omspeling van de re. De neumen van *Einsiedeln* geven geen aanwijzing op een afwijking van de genoteerde melodie.

Enkel Laon schijnt de pes op *om-nis* lager te schrijven dan de uncinus van de vorige lettergreep. Maar komt dat niet vaker voor? 'Es ließ sich nicht immer die sogenannte unvollkommenen Diastematie der Handschriften wiedergeben' lezen

we toch in het Duitstalige voorwoord in ons *Graduale triplex*.

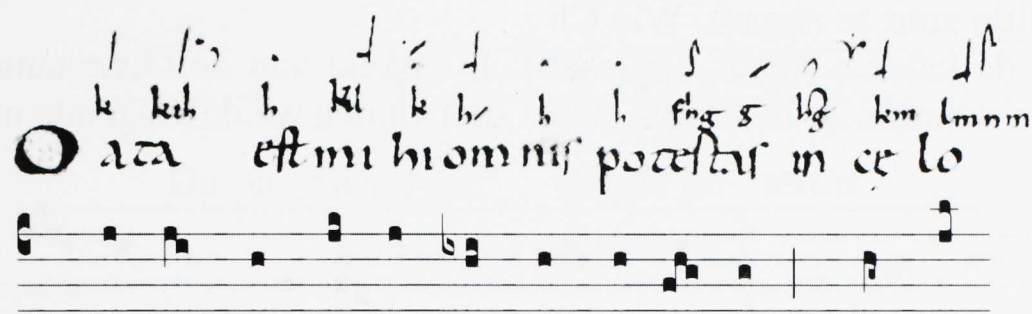
Maar als we het handschrift zelf erbij nemen, zien we inderdaad dat de pes lager begint dan de vorige uncinus. Billecocq heeft dus Laon juist in ons graduale genoteerd, en dit zal de juiste versie blijken!

Maar er is nu een tegenspraak tussen L en E. E schrijft een *sursum* (=hoger) bij de pes.

Die versie - van *mihi* naar *omnis* een toon hoger vervolgend - is echter nergens in de handschriften te vinden.

Terug naar Berno. Wat deed hem tot zijn uitspraak komen?
Ik neem u mee op mijn zoektocht door de handschriften. Laten we starten met het handschrift Montpellier. Dit handschrift geeft zowel neumen als letters bij de neumen. Een steen van Rosette voor de gregoriaanse onderzoekers van zo'n

tweehonderd jaar geleden.
Als we de melodie van Montpellier zien, wordt ons al iets duidelijk. We zien een transpositie naar de bovenkwint. Mp begint op de k (=do) en noteert zowel een si bij *da-ta* als bij *mi-hi*, met behulp van de rechte i, maar gebruikt op *om-nis* de schuine i die staat voor de *sib*.



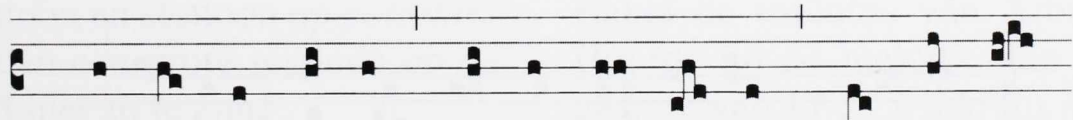
Da- ta est mi- hi omnis po- tes- tas in cae- lo

Notatie en transcriptie van Montpellier

De melodieline van de eerste zin laat namelijk de omspeling van een kerntoon zien en een cadens een kwart lager. En ónder die kerntoon zingt men zowel een halve als een hele secunde. De enige mogelijkheid om dit te noteren (in ons gregoriaans notatie-systeem én in dat van Montpellier) is met een do als kerntoon (waaronder zowel si en sib hun plaats vinden) en met het slot op sol. En dat klinkt als tetrardus, zoals ook reeds Berno aanduidde.
N.B. Merk op dat Mp bij *in* nu een toon hoger vervolgt!

Ook Verdun heeft deze transpositie. Hij schrijft echter *omnis* op dezelfde toon

vervolgend verder. Het vermijden van de pes mi-fa door het schrijven van een bistrofa fa-fa en de kwart-torculus do-fa-re zien we straks ook bij de Germaanse handschriften. Ostfränkischer Choraldialekt is inderdaad een betere benaming. Het optrekken van de mi naar de fa is namelijk niet voorbehouden aan de Duitse handschriften, maar wordt gedurende de 11e eeuw een algemeen verschijnsel. De eerste voorbeelden zijn zelfs bij de adiastematische Sankt-Gallen handschriften reeds te zien. Franz Karl Prassl schreef daarover in de Beitrage zur Gregorianik 38 een interessant artikel. 'Erste Spuren von Halbtonverschiebungen in Einsiedeln 121' luidde de titel.



Da- ta est mi- hi omnis po- te stas in cae- lo

Transcriptie Verdun

Deze versie vinden we ook in Rouen. Misschien wel een Franse versie, want in het adiastematische Chartres vinden we

na *mihi* een *q* die voor *equaliter* (= gelijke toonhoogte) staat. Waar E een *sursum* noteerde, zien we dus nu bij Ch een

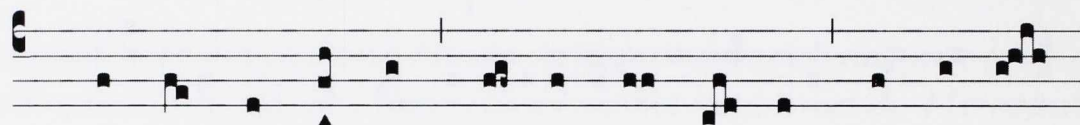
Da-ta est mi-hi omnis potestas in caelo

Chartres

equaliter. Waarom lopen de oudste en meest betrouwbare handschriften uiteen? Dit *equaliter* van Chartres is hier echter met een korreltje zout te nemen. Wie Ch kent weet dat de letter *q* steeds verticaal uitloopt. Deze schuine *q* is beslist een

latere toevoeging. Zonder *q* hebben we de lezing die ook Laon heeft: lager vervolgen bij *omnis*.

In enkele van de Germaanse handschriften vinden we de volgende melodie:



Da- ta est mi-hi omnis po- te stas in cae- lo

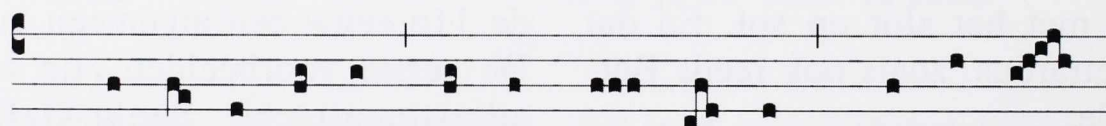
Transcriptie Klosterneuburg, Graz 588 en Berlin 664.

Bij de pijl bij *mi-hi* zien we iets aparts. Zowel Klosterneuburg (K = Graz 807) als Graz 588 als Berlin 664 (uit Trier) noteren een tertspes op *mihi*, waardoor dit woord een toon hoger eindigt dan de begintoon van het gezang. Een correctie, waar men niet zonder kon, zoals we zullen zien.

Er volgt een daling van een grote secunde

naar het woord *omnis*.

Niet alle Duitse handschriften gebruiken echter deze tertspes. In Moosburg zien we de grote secunde; Msb noteert nu echter een unisono, waardoor de afstand tussen *mihi* en *omnis* een grote secunde blijft. We zien dat de correctie hier op de laatste lettergreep van *mihi* plaatsvindt.

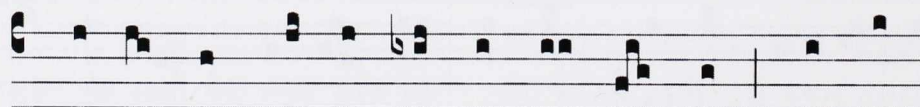


Da- ta est mi-hi omnis po- te stas in cae- lo

Transcriptie Moosburg

Ook Thomaskirche gebruikt deze tertspes niet. Het zal blijken dat dit handschrift het kortst bij de originele melodie

zit. Daarvoor moet hij wel 'buiten het boekje' gaan.



Da- ta est mi-hi omnis po- tes- tas in cae- lo

Transcriptie Thomaskirche

Weer zien we de kwartafstand tussen eerste en laatste toon van de frase.

Zelfs het handschrift Köln 1001b, pagina 152 geschreven in het jaar 1299 noteert

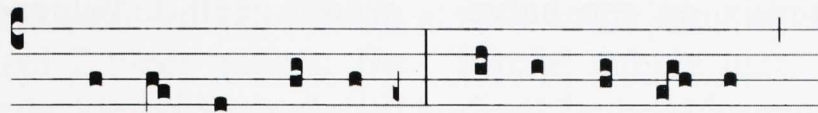
de kwartdaling nog. Ook b.v. Bellelay op pagina 212.

De grafie gelijkend op een bistrofa als 'vertaling' van de kleine-secunde-pes is niet voorbehouden aan Duitse handschriften. We zagen hem boven reeds bij Verdun.

We hebben ondertussen al 5 handschrif-

ten in transcriptie de revue laten passeren en niet één heeft er de versie van ons graduale. Het wordt tijd dat we de 'kangers' opzoeken: de beneventijnen en aquitaniërs. Die zullen met dit gedoe van deze latere scribenten wel komaf maken.

En ja hoor. Benevent 34 geeft exact de melodie van ons Graduale.

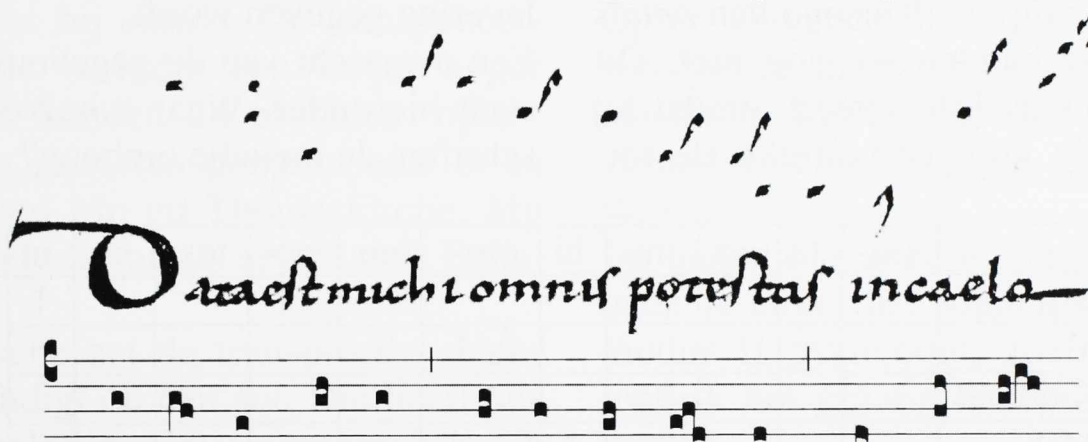


Da- ta est mi- hi omnis po- testas

Transcriptie Benevent 34

Alleen: hij noteert een custos aan het eind van de regel. Ook hij gaat dus na *mihi* lager verder! Bv noteert echter een da-

lende terts van *po-* naar *testas* en wijkt op dit punt van de overige handschriften af. Onze hoop rust op Albi.



Da- ta est mi- hi omnis po- tes- tas in cae- lo

Notatie en transcriptie Albi

Bij lange na niet de uitkomst die we verwachtten! Albi begint een toon hoger dan de andere handschriften. Dat kun je bij Albi echter alleen maar zien als je van achteren naar voren terug rekent!

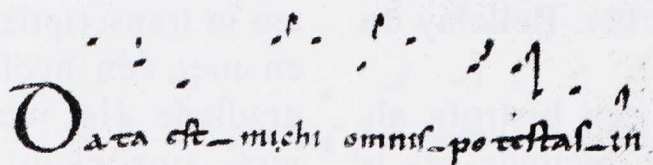
Maar ook hier zien we de kwartafstand tussen begintoon en slottoon op *potestas*.

Geeft Albi dan een grote secunde op *da- ta*? Dat hoeft niet zo te zijn.

Bij Albi hebben we reeds vaker gezien dat de toon tussen g en e niet perse f

hoeft te zijn. Zing hem eens als fis en Albi heeft op *data est mihi* dezelfde melodie als ons Graduale, Montpellier, Verdun, Thomaskirche en Benevent 34. En ook hier zien we dezelfde uitkomst: *omnis* sluit lager aan.

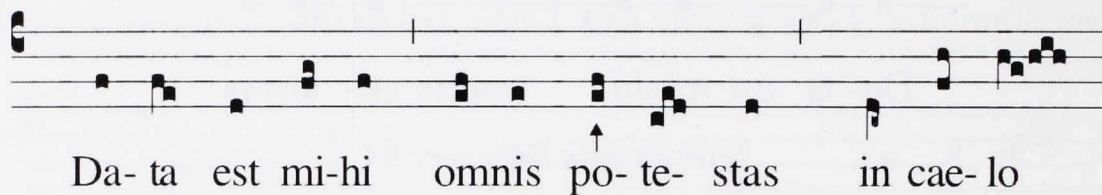
Enkel de torculus van Albi bevreemdt. Hoorde hij de melodie dan toch als uitgaande van fa en wilde hij aldus de lage sib vermijden? Ook Yrieix (161) heeft die torculus.



Yrieix

Merk op dat Yrieix hier middels een pes mi-sol de melodie ‘optrekt’. De speciale vorm van de pes (tractulus + virga semiculaire) duidt in Yrieix op een halve-

toons-pes. Het handschrift uit Toulouse (Harleian 4951 is een andere benaming die gebruikt wordt) geeft de volgende melodie:



Transcriptie Toulouse

Hier zien we bij de pijl de afwijking met de versies tot nog toe. Unisono van *omnis* naar *potestas* hadden we nog niet. Dit Aquitaanse handschrift noteert, omdat hij de transpositie vroeger voltrekt, de tor-

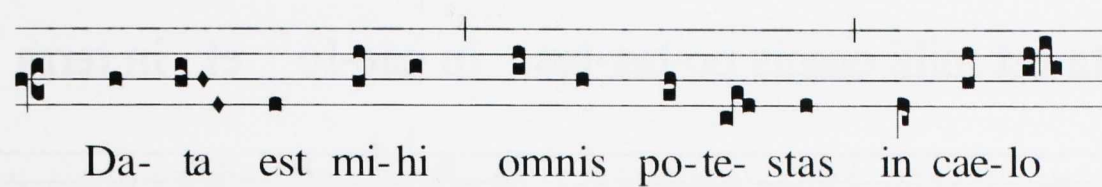
culus dus zoals hij in de algemene overlevering gegeven wordt. Een overzicht van de gegevens tot nu toe staat hieronder. Waar schuiven de handschriften de melodie omhoog?

	Da-	ta	est	mi-	hi	om-	nis	po-	tes-	tas	in
Mp											↑
V						fg ↑					
K+B664				↑							
Msb					↑						
Bv									↑		
A	↑										
Y						e ↑ g					
Tou								↑			
Vat						↑ ga					
Ch						‡					
E						↑					
Th											

Dat de handschriften steeds op een ander punt van elkaar afwijken, is een duidelijke indicatie dat er ergens een correctie nodig was. Wat zou er namelijk gebeuren als men de melodie niet ergens ‘optrok’? Stel we beginnen op fa en eindigen een kwart lager op *potestas*. Dan voltrekt de hele melodie zich daarna een toon lager dan in ons Graduale en eindigen we niet

op re maar op do. (De tetrardus van Ber-
no!) Maar onderweg treffen we dermate veel notatieproblemen (zoals de lage sib op *potestas*, *nomini*, *fili* etc, *caelo* zou es en as moeten hebben, de hele melodie steeds met es) dat er niet één schrijver was die hier een oplossing voor zou vinden.

De melodie van ons Graduale bij *omnis potestas* vond ik alleen in het handschrift Modena 7.



Transcriptie Modena 7.

Daar is echter de intonatie en aansluiting van deel 1 naar deel 2 weer anders. De schrijver vermijdt de kleine secunde bij data, die alle handschriften laten zien

Waar lagen de problemen bij de notatie van dit gezang?

Het eerste probleem dat de schrijvers ontmoeten is de notatie van de (verboden) toon es bij *omnis*. De transponeerders die de melodie een kwint hoger weergeven, konden dit probleem oplossen: mi en mib transponeren naar si en sib. Zo doen Mp en Thomaskirche. Mp trekt de melodie op *in* op, zo ook Bellelay.

Thomaskirche zet de transpositie echter door en eindigt op een sol. Die heeft dus een sol-melodie met voornamelijk sib erboven. Sol met sib klinkt als re met fa, of niet soms? Het is een verboden transpositie maar geeft wel de melodie goed weer.

Het probleem van de es die we bij *caelo*, *omnes* en *alleluia* tegenkomen blijft bij deze transpositie echter bestaan. Boven zagen we dat Mp de melodie alsnog op-

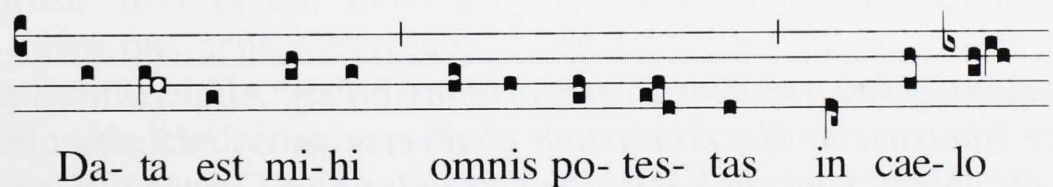
trok en de toon aldus vermeed. Thomaskirche echter niet. Steeds waar een es dient te verschijnen, noteert hij steevast de fa. En die fa past wonderwel bij de lage sib die steeds klinkt. En dit optrekken past in zijn Ostfränkischer Choraldialekt. Van de nood een deugd gemaakt.

Zullen we *Data est mihi* dan met bes en es noteren zoals Thomaskirche?

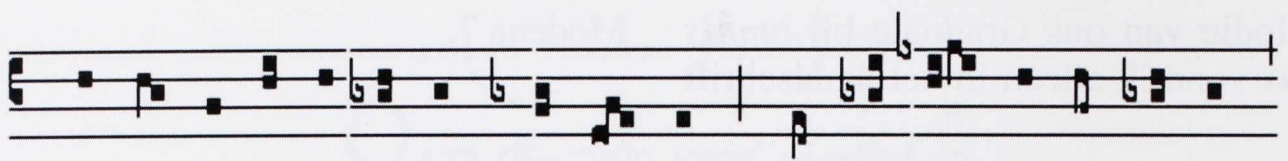
Op de volgende bladzijde is de melodie weergegeven in de transpositie die Thomaskirche kiest, maar met enkele kleine veranderingen zoals de Beiträge voorstellen.

De melodie is goed te zingen. Problematisch is enkel het vinden van de goede modus II psalmodie, zoals laatst bleek toen ik het gezang met mijn schola uitvoerde.

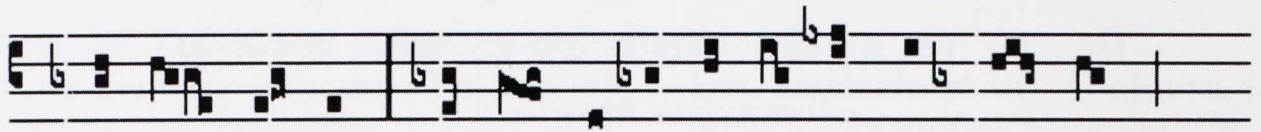
Een ander optie is, de melodie te noteren zoals Albi intendeert en te beginnen op een g. De witte noot is dan als fis te zingen. De auteur van de meinrad-fonts heeft bij mijn weten nog geen fis ter beschikking gesteld. Ik zal hem toch eens moeten bellen.



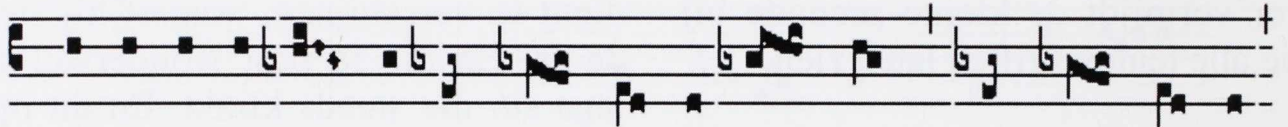
Data est mihi naar Albi



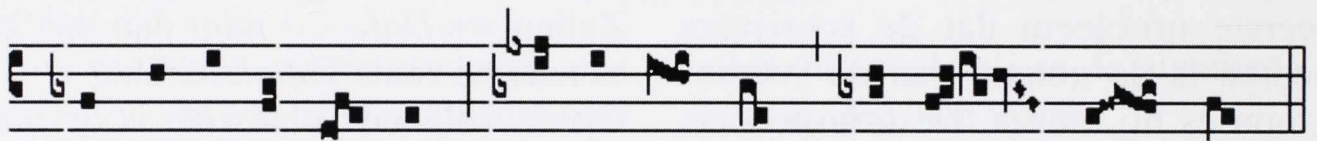
Da-ta est mihi omnis po-tes-tas in cae-lo et in terra



al-le- lu- ia e-un- tes docete omnes gen-tes



baptizantes e- os in no-mi- ne Patris, et fi- li- i



et Spi-ri-tus sancti, al-le-lu- ia, al-le- lu- ia.

Transcriptie Data est mihi in de transpositie van Thomaskirche

Franco Ackermans (1962) studeerde gregoriaans bij dr. Alfons Kurris aan het Conservatorium te Maastricht. Hij houdt zich al diverse jaren bezig met verzorgen van cursussen op dit gebied voor de NSGV (Nederlandse Sint Gregoriusvereniging). Sinds 2004 is hij lid van de restitutiegroep van de AISCGr, die voorstellen doet om de melodieën naar de nieuwste wetenschappelijke inzichten te herstellen. Deze verschijnen 2x jaarlijks in het periodiek Beiträge zur Gregorianik, zie www.aiscgre.de

Allerheiligen zoals we het nu kennen, is een betrekkelijk jong feest. Toch heeft deze liturgie een oude voorgeschiedenis. In Syrië werd door de sterke toename van het aantal martelaren als gevolg van de kerkvervolgingen, al in de vierde eeuw een collectief *Feest van Alle Martelaren* gevierd, en wel binnen het Paasoctaaf, op de vrijdag. Later, vanuit Byzantium, kwam de viering op de zondag na Pinksteren. In Rome werd begin zevende eeuw het oorspronkelijk heidense Pantheon (alle goden!) ingewijd als de *S. Maria ad Martyres* en werd het (van oorsprong dus oosterse) *Feest van Alle Martelaren* gevierd op de wijdingsverjaardag van dit gebouw, op 13 mei. Halverwege de negende eeuw kwam het feest definitief op de eerste november. Later kreeg dit feest een vigilie en weer later, in de vijftiende eeuw, een octaaf. Het is nu een Hoogfeest, gevierd op het eind van het kerkelijk, in de herfst van het wereldlijk jaar: het seizoen van de vergankelijkheid van al het aardse, dat ons drijft naar sferen van het hierna-maals.

In lijn hiermee laten de liturgische teksten ons perspectieven horen en “zien” van buitenaardse afmetingen. Eerst de lezingen, zij tonen ons achtereenvolgens de aanbidding van het Lam Gods (Apok. 7); het ons beloofde kindschap van God met oproep tot zuivering (1 Joh. 3) en Jezus op de berg met de Zaligsprekingen. De gebeden voeren de heiligen op als even zovele voorsprekers voor ons heil, maar beklemtonen tevens dat *Gij alleen heilig zijt*; het slotgebed sluit af met de

tafelbede: *Sterk ons op onze levensweg door deze maaltijd om eens tot het feestmaal te komen in het hemels vaderland.*

Gezien de voorgeschiedenis zal het niet verbazen dat de gezangen niet erg oud zijn en dat zij vaak zijn afgeleid van repertoire uit de martelarenverering, de oerbron van dit feest immers.

Zo is de **Introitus** oorspronkelijk gecomponeerd ter ere van St. Agatha, de be-roemde maagd en martelares van Sicilië (5 febr.). Dom Boer oppert een Oosterse herkomst van de melodie wegens het herhaald terugkomen van eenzelfde formule: *sub honore, passione* en *collaudant*. Alledrie bereiden ze de zinseinden (cadensen) voor: eerst het hoofdaccent op de la bij *Sanctorum omnium* (oorspronkelijk dus *Agathae martyris*), dan de middencadens op de fa bij *gaudent Angeli* en tenslotte de eindcadens op de re bij *Filium Dei*. Meteen al bij de inzet wordt de vreugde op volle toon gezet, op de la dus en in plaats van de sib zou, ook volgens Dom Boer, eigenlijk de open si gezongen moeten worden: *dat zou de helderheid en de blijdschap nog vergroten*. Daarna, bij *diem festum celebrantes*, is het alsof dansvoeten telkens even de grond willen raken, op de re dus. Dom Boer adviseert om na die pessen re-sol telkens een porrectus (sol-mi-fa in plaats van sol-fa-fa) te zingen: *De porrectussen passen beter in den lichten stijl van dezen Introitus. Men lette op een vloeiende gelijkheid van de noten en zinge licht en blij, met vermijding van aangedikte woordaccenten.*

Het **Gradualegezag** is eveneens afkomstig van het feest van een martelaar, van de heilige Cyriacus (8 augustus). Dom Boer: *Het is voor den tekst gemaakt ondanks de sublieme gelijkmatigheid van zijn formules.* Anders gesteld: haal je de formules even weg, dan zie je waar het om gaat: *nihil deest*, niets ontbreekt voor wie Hem vrezen. Zowel het respons als het vers bestaan uit twee tweeledige zinnen en de gelijkmatigheid wordt vooral ook bepaald door de twee identieke finales. En des te meer springt dat *nihil* er bovenuit, en even doet het ons denken aan het *nihil solliciti* uit de introitus *Gaudete*, maak je nergens zorgen om.

Het **Alleluia** *Venite ad me* is origineel en rond het ontstaan van dit feest, dus betrekkelijk laat, gecomponeerd. De intonatie van *Alleluia* is dezelfde als die van *Venite ad me*.

Dom Boer: 'De jubilus is overzichtelijk: een centrale accentformule, die de dominant do met de traditionele terts overschrijdt, ingeleid en uitgeleid door een tweemaal herhaalde formule'. Hij vervolgt: 'Het vers bestaat dezen keer uit één enkele grote beweging van *Venite* tot *estis*, die ieder zangershart in verrukking brengt... Deze hele boog moet soepel, met *voix-mixte* en uitnodigend gezongen worden. Het is niet de bedoeling om er het zwoegen van *laboratis* mee uit te drukken: het is veeleer troostende melodie van *Komt allen tot Mij. Et onerati estis* wordt gezongen als een brede en rustige finale.'

Het **Offertorium** *Iustorum animae* is genomen uit het gemeenschappelijke van de martelaren en staat bekend als een bewerking van *Stetit angelus* van het feest van de aartsengel Michaël (29 september). Voor velen is het daarmee een tweedehandsje, zo ook bij Dom Boer; hij

laat zich ontvallen: 'Men had deze unieke melodie het eigendom van St. Michaël moeten laten: hij wordt er als het ware door verpersoonlijkt.' Maar zijn ordege-noot Dom Gajard (rector chori in Solesmes van 1914 tot 1971) schat deze bewerking zelfs hoger in dan haar origineel (of originelen, want er is ook nog een offertorium, *Viri Galilaei* - onlangs weer ter keuze ingevoerd voor Hemelvaart -, dat wellicht nóg ouder is en dat hier en daar dezelfde formules kent als *Stetit*). Ik laat me dit keer liever leiden door Gajard (1985).

De tekst is uit het boek Wijsheid. Kardinaal Schuster parafraseert: 'De vervolgers dachten het leven van de martelaren en de heiligen in handen te hebben. Nee, het ligt in de handen van God'. En juist deze tegenstelling van aardse begoocheling enerzijds en spirituele werkelijkheid anderzijds heeft de componist als uitgangspunt genomen voor dit meesterwerk. Het stuk bestaat in wezen dan ook slechts uit twee, met elkaar contrasterende delen (met *mori – illi* als scheiding), al doen de pauzestrepen anders vermoeden.

Alle deelzinnen uit het lange eerste deel starten en eindigen vanuit de grondtoon (of *tonica*) re, of een enkele keer uit de subtonica do: het geeft dit hele stuk een onwankelbare, rotsvaste bodem van contemplatie. Ondanks het rijke neumenpatroon van dit deel, blijft de melodie zich afspelen tussen de re en de la, en vaak zelfs tussen de re en de sol of fa. Zo vooral ook bij *in manu Dei sunt*, zij zijn veilig in Gods hand. De enige afwijking van deze in wezen heel licht te zingen neumen treffen we aan bij *et non tanget*: met twee stevige stappen omhoog wordt met volle overtuiging de veiligheid van de martelaar bevestigd, tegen alle schijnbare hopeloosheid in. En hoor als het ware de doodsklok luiden bij *malitiae*.

Herhaald bij *mori*, maar niet simpel herhaald, de *mi* (in plaats van *re*) wordt hier aangeraakt, er gaat iets komen!

Ineens die sprong, bij het *Nee* van Schuster, bij de tegenstelling van *visi sunt* (ze werden gezien) versus *illi autem* (echter, ze zijn in vrede). Juist na dat bijna vlakke reciteren van *malitiae* en *insipientium mori* is deze vocalise bij dat simpele woordje *autem* (echter, daarentegen) zo onverwacht dat je niet goed meer weet in welke modaliteit je zit: zo vrij op eigen inspiratie, met zo grote intervallen, het hele gamma rakend, zonder ergens te blijven kleven: *alles is licht, alles zingt*, schrijft Gajard. En ondertussen zijn we onmerkbaar toch aan het dalen, via de *la*, naar *sol*, naar *fa*, na even de *re* aan te tikken en nog één keer met die scherpe hoek omhoog naar de hoge *do*. En die volle rijpe vocalise vindt zijn voltooiing in *sunt in pace*: gedrenkt in kalmte en diepe vrede.

Het Alleluia hoort er dit keer wezenlijk bij: het is een acclamatie, de overtuiging van die spirituele omwenteling bij *autem*

valt hier pas goed diep in ons hart.

De **Communio** stamt van dezelfde tijd als het Alleluia. Afgewisseld met verzen van psalm 125/126, het lied van de hoop der ballingen, klinken weer de zaligsprekingen van het evangelie. Dom Boer analyseert: vier rijmende zinnen met achtereenvolgens de finales *re*, *fa*, *fa* en *re*. De eerste zin die levendig op de dominant begint, dient als inleiding. De tweede zin begint op de grondtoon, om vanuit deze diepte des te beter het hoofaccent voor te bereiden, waarmee de derde zin begint: een jubelend en triomfantelijk *Beati*. Vanaf deze top gaan we geleidelijk decrescendo, hoewel de gehele derde zin krachtig blijft. De vierde zin vormt het rustige slot, waarbij de finale van de eerste zin weer terugkomt. En in de herhalingen met de psalmodie staan daar telkens weer de martelaren, *beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam* (Mt. 5,10), te midden van de ballingen *die zaaien met tranen, zij zullen oogsten met jubel* (Ps. 125/126, 5).

LITERATUUR

Les plus belles mélodies Gregoriennes, commentées par Dom Gajard, Solesmes 1985, pag. 224-230.

Gerrit van Osch is redacteur van dit tijdschrift

Letare mater nostra Iherusalem: het Augustinus-officie in het antifonarium Tsgrooten (2)

Hoewel Augustinus een sleutelfiguur is voor de westerse middeleeuwen, voor de religieuze cultuur, en zelfs voor de westerse cultuur in het algemeen, zijn de gezangen ter verering van Augustinus als heilige veel minder bekend.

Dit is het tweede deel van een artikel waarin een historia voor Augustinus meer in detail wordt belicht.



Augustinus volgens Botticelli

De tabel aan het eind van dit artikel geeft een overzicht van het officie, met opgave van het tekstincipit en de modus van elk gezang, en vermeldt voor de responsoriumverzen of ze al dan niet van de standaardtonen in de acht modi gebruik maken (cf. *infra*).

De tekst van het Augustinus-officie

De teksten van het officie *Letare mater nostra Iherusalem* bestaan overwegend uit proza. Poëzie wordt enkel gebruikt in

de hymnen en in de Magnificat-antifoon voor de translatie, al moet gezegd dat het proza van de vesperantifonen hier en daar binnenrijm lijkt te suggereren.

De meeste bronnen voor de officietekst zijn gekend; zoals gebruikelijk wordt gebruik gemaakt van bestaande heiligenlevens (*vitae*, cf. *infra*). Het Augustinus-officie is echter ook uniek doordat het zich daarnaast baseert op teksten van Augustinus zelf. Meer bepaald zijn de teksten van de antifonen en responsoria uit de metten van het Augustinus-officie grotendeels ontleend aan passages uit Augustinus' eigen *Confessiones*; daarnaast bevatten ze referenties aan de zogenaamde *Vita II*, toegeschreven aan Ivo van Chartres (1040-1115).²⁹ Deze *Vita II* bestaat uit negen secties van ongeveer gelijke lengte, en was bestemd voor liturgisch gebruik, meer bepaald voor de negen lezingen tijdens de metten. De antifonen van de lauden zijn dan weer gebaseerd op de oudste levensbeschrijving van Augustinus, de zogenaamde *Vita I* geschreven door Possidius. De verwijzingen naar de *Vita I* zullen de premonstratenzers in Tongerlo vast niet ontgaan zijn, aangezien de abdij over eentwaalfde-eeuws handschrift met Possidius' *Vita* beschikten.³⁰

Daarentegen is de tekstbron van de vespers nog onbekend; door vergelijking

kunnen de vier bekende *Vitae* van Augustinus³¹ en de *Confessiones* alvast uitgesloten worden. Uitgaande van de hypothese van Martijn Schrama dat Rupert van Deutz de auteur van zowel de *Vita III* als van het officie is, kunnen de vesperantifonen dus aan Rupert worden toegeschreven.

De opvallende openingsfrase van de eerste antifoon refereert aan Jeruzalem als ‘moederstad’, een verwijzing die niet onbekend was in de middeleeuwen. Niet enkel het ‘hemelse Jeruzalem’ werd door

de middeleeuwen begeerd, maar ook het aardse Jeruzalem was het voorwerp van verhitte strijd tijdens de kruistochten, wat de tekst van dit vroegtwaaalfde-eeuwse officie een onverwacht ‘politiek’ gehalte lijkt te geven.³² Mogelijk is de antifoon ook een tekstuele verwijzing, naar het vers *Ecce mater nostra Jerusalem* (CAO 2497), dat in sommige kerken bestemd was voor de Advent of voor Septuagesima-zondag,³³ of naar een frase uit Augustinus’ eigen *Confessiones*, waarin hij spreekt over *Jerusalem matrem meam*.³⁴

Voorbeeld 1

Augustinus, <i>Confessiones</i>, boek VIII, hfst. 12 (29) Itaque concitus redii ad eum locum ubi sedebat Alypius: ibi enim posueram <u>codicem Apostoli</u> , cum inde surrexeram. Arripui, <u>aperui</u> , et <u>legi</u> in silentio <u>capitulum</u> , quo <u>primum coniecti</u> sunt <u>oculi</u> mei: “ <u>Non in comessationibus et ebrietatibus, non in cubilibus et impudiciis, non in contentione et aemulatione; sed induite Dominum Jesum Christum, et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis</u> ” [Rom. 13, 13. 14]. Nec ultra volui legere; nec opus erat. <u>Statim</u> quippe cum fine hujusce sententiae <u>quasi luce securitatis infusa</u> cordi meo, <u>omnes dubitationis tenebrae diffugerunt</u> .	Metten, A1 <u>Aperuit Augustinus codicem apostolicum et coniectis oculis ad primum capitulum legit: “Induimini Dominum Ihesum Cristum” et statim quasi infusa luce securitatis ab eo omnes dubietatis tenebre diffugerunt.</u>
--	--

Voorbeeld 2

Augustinus, <i>Confessiones</i>, boek VII, hfst. 10 (16) Et <u>inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis, tanquam audirem vocem tuam de excelso: “Cibus sum grandium; cresce, et manducabis me. Nec tu me in te mutabis, sicut cibum carnis tuae; sed tu mutaberis in me.”</u>	Metten, R1 <u>Invenit se Augustinus longe esse a Deo in regione dissimilitudinis tanquam audiret vocem Dei de excelso: “Cibus sum grandium. Cresce et manducabis me.</u> [V] <u>Nec tu me mutabis in te, sicut cibum carnis tue; sed tu mutaberis in me.”</u>
--	--

Voorbeeld 3

Possidius, <i>Vita I</i>, hoofdstuk 5 <u>Factus ergo presbyter monasterium intra ecclesiam mox instituit; et cum Dei servis vivere coepit secundum modum et regulam sub sanctis apostolis constitutam.</u>	Lauden, A3 <u>Factus ergo presbyter monasterium clericorum mox instituit et cepit vivere secundum regulam a sanctis apostolis constitutam.</u>
--	--



Factus ergo (zie vb 3, lauden)

Zoals blijkt uit de drie onderstaande voorbeelden worden de verschillende tekstbronnen op gelijke wijze behandeld. Anderzijds varieert de overname van de teksten tussen eerder selectief en vrijwel letterlijk (de onderlijnde woorden komen in zowel de bron- als de officietekst voor). Omdat de *Confessiones* autobiografisch zijn, werd de eerste persoon waarin Augustinus schreef vervangen door de derde persoon (vbn. 1 en 2), een omschakeling die in de teksten ontleend aan de *Vita* van Possidius natuurlijk niet meer behoefde te gebeuren (vb. 3).

Enkele passages in de metten komen zowel in de *Vita II* als in de *Confessiones* voor (vb. 2). De kans is groot dat het citeren van de Augustinus-passages in *Vita II* een bewuste keuze was. Voorbeeld 1 illustreert immers ook de voorkeur voor passages waarin de Bijbel wordt geciteerd. Het citeren van zowel de *Confessiones* als de Bijbel diende het nieuw gecomponeerde officie meer gezag en aanzien te verlenen.

Voor zoverre de vergelijking van het Augustinus-officie in het antifonarium uit Tongerlo met enkele andere bronnen mogelijk was, blijkt dat het aantal te traceren tekstvarianten vrijwel verwaarloosbaar is.³⁵ Vaak gaat het om onbelangrijke woordverwisselingen als *cuius* / *huius* *mater* of *autem* / *tamen* *diu*. De meest voorkomende variant is van dezelfde orde: het eerste woord van het derde responsorium *Tum vero invisibilia* (zoals het in het antifonarium-Tsgrooten staat) is nu

eens *tum* dan weer *cum*, *dum*, *tunc* of *nunc*.³⁶

Specifieker voor de officietekst in het Tsgrooten-handschrift zijn de hoger vermelde correcties. Zo werd de Magnificat-antifoon van de eerste vespers *Adest nobis dies celebris* in de plaats van *Adest dies celebris*. Een gelijkaardige toevoeging vinden we in het zesde responsoriumvers *Displcebat enim ei*, in de plaats van *Displcebat ei*.³⁷ Op zich genomen zijn dit geen ingrijpende wijzigingen, maar uit vergelijking met het in 1680 door Nivers uitgegeven *Antiphonarium Praemonstratense* blijkt opnieuw hoe nauwgezet het handschrift aan de latere druk werd aangepast.

De muziek van het Augustinus-officie

Op muzikaal vlak verdienen drie aspecten van de *historiae* aandacht, meer bepaald de modaliteit, het al dan niet voorkomen van melismen en van standaardverstonen in de responsoria.

Het Augustinus-officie is volledig modaal geordend. Modale ordening is een procédé dat in *historiae* gebruikt wordt vanaf de vroege tiende eeuw, met de composities van Hucbald van Sint-Amands en Stephanus van Luik als meest bekende voorbeelden. Deze tiende-eeuwse officies vertegenwoordigen een vroeg stadium, waarin modale (of numerieke) ordening nog niet in alle getijden toegepast worden.³⁸

In het Augustinus-officie is de modale ordening wél (bijna) overal aanwezig. Zowel de antifonen als de responsoria van de metten volgen elkaar op in numerieke volgorde: de eerste antifoon heeft een melodie in de eerste modus, de tweede in de tweede, enzovoort. De negende antifoon en het negende responsorium staan opnieuw in de eerste modus. Ook de vesperantifonen verlopen ordelijk van de eerste tot de vijfde modus. Het res-

ponsorium dat op de vijfde antifoon volgt zet de reeks verder en staat in de zesde (getransponeerde) modus, hoewel dat niet steeds het geval is in modaal geordende historiae. In de meeste gevallen beperkt modale ordening zich immers tot antifonen en responsoria. De hymnen, de Magnificat-antifoon van de eerste vespers, de invitatoriumantifoon en de herhaalde gezangen in de tweede vespers vallen ook in het Augustinus-officie buiten de modale ordening. De modale structuur van de lauden en de 'nieuwe' (niet-herhaalde) gezangen die er op volgen vertoont een specifieke opbouw: de plagale modi volgen elkaar op in stijgende lijn (van de tweede tot achtste modus), gevolgd door de authentieke in dalende volgorde (van de zevende tot de eerste).

Dit alles betekent dat het Augustinus-officie een later stadium in het genre van de historia vertegenwoordigt. De intacte modale ordening betekent ook dat het officie zoals het in het antifonarium Ts-grooten staat nog de oorspronkelijke ordening behouden heeft, én dat de seculiere cursus de oorspronkelijke is. Er zijn immers voorbeelden bekend van modaal geordende historiae in de monastieke cursus, die nadien ingekort werden tot een seculiere versie, met onvermijdelijk verstoring van de modale ordening als gevolg.³⁹ Dat is hier duidelijk niet het geval.

Typerend voor latere historiae vanaf de dertiende eeuw is het systematische gebruik van vrij uitvoerige, vaak parallel gestructureerde melismen, soms vóór het begin van de repetenda, maar vooral aan het eind ervan, net vóór het begin van het vers. Uitvoerige melismen komen in het Augustinus-officie echter doorgaans niet voor. Er is slechts één uitzondering: een melisme van 17 noten op 'vastatores' in het zevende responsorium (f. 265r). Voor het overige zijn de melismen beperkt tot

maximaal zes of zeven noten, wat al bij al erg bescheiden is. Wel dient opgemerkt dat op verschillende plaatsen enkele noten zijn weggekrast en de melismen (bv. in het derde en negende responsorium) oorspronkelijk dus iets langer waren. De reden voor deze inkorting is niet ver te zoeken: opnieuw werd het handschrift in overeenstemming gebracht met het gedrukte Antiphonarium Praemonstratense uit 1680. Het sterkste argument levert het lange melisme in het zevende responsorium, dat – als enige – ook zo in de druk voorkomt.

Tenslotte is het bij oudere officies (tiende tot twaalfde eeuw) gebruikelijk om voor de verzen van de responsoria prolixa gebruik te maken van de standaardverstonen,⁴⁰ terwijl het bij latere officies, en zeker vanaf de dertiende eeuw, in toenemende mate de gewoonte werd om volledig nieuwe melodieën voor deze verzen te componeren. In het Augustinus-officie komen beide procedures voor. In vijf van de negen melodieën zijn de standaardtonen nog te herkennen, terwijl dat bij de verzen van responsoria 5, 6, 7 en 9 niet zo is. Anderzijds worden de standaardtonen niet letterlijk overgenomen, maar geparafraseerd en – in wisselende mate – van versieringen en toevoegingen voorzien.

De muzikale analyse van het officie schraagt dus Schrama's hypothese dat het Augustinus-officie is gecomponeerd in de vroege twaalfde eeuw: de modale ordening is al volledig doorgevoerd in alle delen van het officie, terwijl de typerende kenmerken van de historia in de dertiende eeuw – uitvoerige melismen met herhaalde frasen en nieuwe melodieën in alle responsoriumverzen – nog niet (volledig) voorkomen.

De officiehymnen

Voor wie het officie in zijn geheel wil bestuderen zoals het op de website te vinden is, is een kort woordje over de hymnen wellicht nog nuttig. Op folia 144r-145r staan de drie hymnen die bij het Augustinus-officie horen. De eerste is *Magne pater Augustine*, een hymne in de eerste modus die volgens de rubriek bestemd is *ad vespas et laudibus*. Bij het begin van de melodie is later in rode inkt een aanwijzing toegevoegd, nl. *In III l[ectionibus]* (op het feest met drie lezingen). Vermoedelijk betekent dit dat deze hymne, waarvan enkel tekst en muziek van de eerste strofe zijn genoteerd, bestemd was om te worden gezongen gedurende het octaaf van het feest van Augustinus, van 29 augustus tot 3 september. De tweede hymne begint met dezelfde tekst, *Magne pater Augustine*, maar staat op een andere melodie in de vierde modus. Na de melodie staat de tekst van de overige vier strofen uitgeschreven. Als rubriek staat bij deze tweede melodie *In IX lectionibus* (op het feest met negen lezingen), met andere woorden: op het eigenlijke feest van Augustinus (28 augustus). Tot slot is er de derde hymne, *Celi cives applaudite*, met de rubriek *Ad nocturnos* (bij de metten). Net als bij de tweede staat hier de melodie – in de achtste modus – onder de eerste strofe, gevolgd door de tekst van de resterende vier hymnen.

Het Augustinus-officie als model

Zoals aan het begin van dit artikel werd gezegd, kon het Augustinus-officie rekenen op een ruim publiek van geestelijken over heel Europa die zijn verering hoog

in het vaandel droegen. Het is dan ook belangrijk om hier op te merken dat het officie ook in tekstueel en muzikaal opzicht een modelfunctie heeft vervuld. Bij de premonstratenzers of norbertijnen stond het immers model voor het officie van hun patroonheilige Norbertus. Het Norbertus-officie is een contrafact is van het Augustinus-officie: dezelfde melodieën werden van andere teksten voorzien.

Later in de middeleeuwen kwam ook de verering van de heilige Monica, de moeder van Augustinus, tot ontwikkeling. Hiervoor werd een beroep gedaan op het Augustinus-officie. Het proza-officie *Gaudens ergo Monica*, dat bewaard bleef in een antifonarium dat zich nu in Wolfenbüttel bevindt, lijkt grotendeels een contrafact van het Augustinus-officie *Letare mater nostra Iherusalem*.⁴¹ De Magnificat-antifoon *O rex altissime* voor het translatiefeest van Augustinus (cf. supra) komt eveneens in de tweede vespers van dit Monica-officie voor.⁴² Vermeldenswaard is tenslotte de eerste vesperantifoon uit een ander, berijmd Monica-officie *Exulta Ierusalem et letare*, dat onder meer verspreid was bij de augustijnen in Oostenrijk. De openingsantifoon leunt woordelijk aan bij deze van het Augustinus-officie en gebruikt hetzelfde contrast tussen Jeruzalem en Babylon: *Exulta Ierusalem et letare / quia rex Salem iubar et salutare / de Babylon tenebris / sanctam produxit Monicam*.⁴³ Als een echo van de figuur van Augustinus zelf, werd ook zijn twaalfde-eeuwse officie *Letare mater nostra Iherusalem* een beetje een vaste waarde in de middeleeuwse liturgie.

Tabel: Overzicht van het Augustinus-officie in het antifonarium-Tsgrooten, f. 144r-145r, 257v-268v.

Afkortingen:

A	antifoon	N	nocturne
B	Benedictus-antifoon	NS	niet-standaardtoon
GP	Gloria Patri	R	responsorium
H	hymne	S	standaardtoon
I	invitatorium	T	getransponeerde modus
L	lauden	V	vers
M	Magnificat-antifoon	*	enkel incipit genoteerd

	Tekstincipit	Modus	Melodie R-verzen
Vespers I			
A1	<i>Letare mater nostra Iherusalem</i>	1	
A2	<i>Cuius mater devotissima</i>	2	
A3	<i>Distulit autem diu</i>	3	
A4	<i>Surgens autem</i>	4	
A5	<i>Inventus igitur</i>	5	
R [R6]	<i>Volebat enim*</i>	6T	
H	<i>Magne pater</i>	1	
M	<i>Adest <nobis> dies celebris</i>	1	
Metten			
I	<i>Magnus Dominus et laudabilis</i>	2	
H	<i>Celi cives applaudite</i>	8	
N1			
A1	<i>Aperuit Augustinus codicem apostolicum</i>	1	
A2	<i>Insinuavit ergo per literas</i>	2	
A3	<i>At ille iussit Ysaïam</i>	3	
R1	<i>Invenit se Augustinus</i>	1	
V	<i>Nec tu me mutabis</i>	1	S
R2	<i>Sensit igitur et expertus est</i>	2	
V	<i>Propter iniquitatem</i>	2	S
R3	<i>Tum vero invisibilia</i>	3	
V	<i>Quid autem sacramenti haberet</i>	3	S
GP		3	
N2			
A4	<i>Verumtamen primam huius lectionem</i>	4	
A5	<i>Inde ubi tempus advenit</i>	5	
A6	<i>Nec satiabatur</i>	6T	
R4	<i>Itaque avidissime legere</i>	4	
V	<i>Et apparuit ei una facies</i>	4	S
R5	<i>Misit ergo Dominus</i>	5	
V	<i>Audierat enim</i>	5	NS
R6	<i>Volebat enim conferenti</i>	6T	
V	<i>Displicebat <enim> ei</i>	6T	NS
GP		6T	
N3			
A7	<i>Flebat autem uberrime</i>	7	
A8	<i>Voces igitur ille influebant</i>	8	

A9	<i>Adiunctus inde Nebridio</i>	1	
R7	<i>Vulneraverat charitas Cristi</i>	7	
V	<i>Ascendenti a convalle plorationis</i>	7	NS
R8	<i>Accepta baptismi gracia</i>	8	
V	<i>Tunc ait illa</i>	8	S
R9	<i>Verbum Dei usque ad ipsam</i>	1	
V	<i>Testamentum nullum fecit</i>	1	NS
GP		1	
Lauden			
A1	<i>Post mortem matris</i>	2	
A2	<i>Comperta autem eius fama</i>	4	
A3	<i>Factus ergo presbyter</i>	6	
A4	<i>Sanctus autem Valerius</i>	8	
A5	<i>Eodem tempore fortunatus</i>	7	
B	<i>In diebus eius</i>	5	
Vespers II			
A1 [L A1]	<i>Post mortem matris*</i>	2	
Cum aliis			
R [R9]	<i>Verbum Dei*</i>	1	
H	<i>Magne pater Augustine</i>	1	
M	<i>Hodie gloriosus pater</i>	3	
Translatio			
M	<i>O rex altissime Deus</i>	1	

NOTEN

²⁹ Schrama, ‘The Office in Honour of Saint Augustine’, 605, 610; zie ook Étienne Gilson, ‘Sur l’Office de Saint Augustin’, *Mediaeval Studies*, 13, 1951, 233-34.

³⁰ Londen, British Library, Add. 38112, f. 84-101.

³¹ Meer bepaald zijn dit *Vita I* (BHL 785 en 785a) van Possidius; *Vita II* (BHL 788) toegeschreven aan Ivo van Chartres; *Vita III* (BHL 791) toegeschreven (door M. Schrama) aan Rupert van Deutz; *Vita IV* (BHL 793-94) van Philip de Harveng. BHL is de afkorting van *Bibliotheca Hagiographica Latina*, de standaard-referentie voor heiligenlevens, uitgegeven door de bollandisten.

³² Over Jeruzalem en de kruistochten, zie onder meer Karen Armstrong, *Jeruzalem. Een geschiedenis van de Heilige Stad*, vert. R. Berlang-Verlaan, Amsterdam: Anthos, 1996, 295-319.

³³ Het vers werd gezongen bij een responsorium op Septuagesima-zondag in de Parijse Notre Dame (F-Pn lat 15181, f. 203v) en bij een antifoon tijdens de Advent in Aken (D-Aam G 20, f. 11r). Het is mij niet duidelijk of het om dezelfde melodie gaat.

³⁴ Augustinus, *Confessiones*, XII, 16 (of 23, afhankelijk van de editie).

³⁵ Ik heb vergeleken met de antifonaria die momenteel zijn geïndexeerd in de Cantus Database, te raadplegen via <http://publish.uwo.ca/~cantus>.

³⁶ De overeenkomstige tekst in boek VII, hoofdstuk 17 (23) uit de *Confessiones* heeft ‘tunc’ als lezing, althans in alle voor mij beschikbare edities (Augustinus, *Confessiones*, ed. J.-P. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 32, kol. 745; ed. en vert. William Watts, *Loeb Classical Library*, 26, 386; en via

http://www.hsaugsburg.de/~Harsch/Chronologia/Lspost05/Augustinus/aug_c000.html).

Mogelijk is de overlevering van de *Confessiones* in de handschriften wél rijk aan variatie. Het gedrukte premonstratenzer antifonarium van Nivers uit 1680 heeft ‘tum’ als eerste woord.

³⁷ Een derde voorbeeld vinden we in het vijfde responsorium *Misit ergo Dominus in mentem eius visumque est ei bonum in conspectu eius*, waar ‘ei’ werd toegevoegd.

³⁸ Enkele voorbeelden uit de *historiae* van Stephanus van Luik: in het Lambertus-officie zijn enkel antifonen en responsoria van de metten modaal geordend; in het officie voor de Inventie van de relieken van Stephanus zijn dit de gezangen van metten en lauden, in het Drievuldigheidsofficie de gezangen van de eerste vespers, metten en lauden (maar niet deze van de tweede vespers). De officies zijn uitgegeven door Antoine Auda, *L'Ecole musicale liégeoise au Xe siècle : Etienne de Liège*, (Koninklijke academie van België, *Klasse der schone kunsten. Verhandelingen*, 2/1), Brussels: Lamertin-Hayez, 1923. Voor het werk van Hucbald, zie Yves Chartier, *L'Oeuvre musical d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique*, (*Cahiers d'Etudes médiévales*, 5), Paris: Bellarmin, 1995.

³⁹ Zie bijvoorbeeld Andrew Hughes, ‘Modal Order and Disorder in the Rhymed Office’, *Musica Disciplina*, 37, 1983, 29-51.

⁴⁰ Zie bijvoorbeeld de ‘Toni communes ad Gloria Patri’: *Antiphonale Monasticum*, 1228-30, *Nocturnale Romanum*, LXXIV-LXXV.

⁴¹ Althans wat de teksten beschikbaar in Cantus betreft (handschrift D-W 31: Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Musikabteilung, Hs 31); ik heb nog niet de gelegenheid gehad om de muziek te vergelijken.

⁴² Volgens de Cantus Database is deze antifoon relatief zeldzaam, en komt ze verder enkel voor op het octaaf van Augustinus (A-VOR 287, f. 168r; D-W 31, 188r), Augustinus translatio (A-VOR 287, f. 182v; D-W 31, f. 198v), en het feest van Monica (D-W 31, f. 123v). (Afkortingen: A-VOR 287: Vorau, Stiftsbibliothek, 287 [uit Salzburg, eerste helft 14de eeuw]; D-W 31: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek - Musikabteilung, 31).

⁴³ De tekst is uitgegeven in Guido Maria Dreves & Clemens Blume (eds), *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig: Reissland, vol. 28, nr. 27 (1898) en in *LMLO*, MO61 (zie http://hlab.dyndns.org/projekten/webplek/CANTUS/HTML/CANTUS_index.htm).

Dr. Pieter Mannaerts is als postdoctoraal onderzoeker FWO-Vlaanderen verbonden aan de onderzoekseenheid musicologie en de Alamire Foundation van de K.U.Leuven. Daarnaast is hij hoofddocent aan het Centrum Gregoriaans in Drongen.

Deze dag vormde het begin van het Leidse Koorboekenproject van het Egidius Kwartet & College en Gregoriana. De schrijfster doet hiervan verslag.

Dagprogramma:

8.30 Lauden
9.30 Prime
10.30 Lezing dr. Eric Jas
11.30 Mis
14.15 Sext

15.00 Lezing Geert Maessen
Zie zijn artikel hierna.
15.45 Noon
16.30 Lezing Peter de Groot
17.30 Vespers

Het ensemble Gregoriana, bestaande uit Geert Maessen, Reinier van der Lof en Sjef Leunen zingt vandaag al het gregoriaans terwijl het Egidiuskwartet en College het polyfoon repertoire uit de Leidse Koorboeken voor hun rekening neemt.

Het Egidiuskwartet bestaat uit Peter de Groot (altus), Marco van de Klundert (tenor), Hans Wijers (bariton) en Donald Bentvelsen (bas). Zij versterken het ensemble Gregoriana bij de Prime en de Sext. Het Egidiuskwartet wordt bij de Mis en de Vespers versterkt tot College door Hugo Naessens en Oscar Verhaar (altus), Stefan Berghammer, Koen van Stade en Christopher Kale (tenor), Arnout Lems en Jasper Schweppe (bariton) en Job Boswinkel en Hans Pootjes (bas).

De Leidse koorboeken zijn heel belangrijk voor de muziekgeschiedenis. Niet alleen omdat er uit de betreffende periode (1540-1560) weinig muziek overgeleverd is. In feite zijn er zelfs maar 18 koorboeken uit deze periode bewaard gebleven waarvan zes in Leiden (en vier in 's-Hertogenbosch). Ook weten we dankzij deze koorboeken zeker dat er in die periode polyfoon werd gezongen in de kerk. In de Getijdenkerken (zoals bv. de Grote of St. Bavo in Haarlem; de vroegste vermelding

komt uit 1452) werd in de middeleeuwen per dag zeven getijden gezongen, de metten en de lauden werden gecombineerd. (In de monastieke liturgie zijn er natuurlijk acht getijden: Metten, Laudens, Prime, Terts, Sext, Noon, Vespers en Completen.) Die werden gezongen door priesters of zangers in dienst van de kerk. Vandaag zingt Gregoriana en het Egidiuskwartet de Getijden in het kader van de Koorbiënnale 5.

Het is zaterdagochtend 4 juli even door acht uur. Haarlem is nog stil. In de Grote of St. Bavo heeft zich een select groepje verzameld. De kerk lijkt veel te groot voor zo weinig mensen. Precies om half negen luidt er een gong. Er schuifelen drie mannen in albe door de kerk. Ze stellen zich op in de Mariakapel en beginnen te zingen. Ze zingen de gregoriaanse Laudens voor het feest van Petrus en Paulus (29 juni).

De dag komt aarzelend op gang. De drie zangers vullen de kapel met hun stemmen terwijl een kleine twintig man publiek aandachtig zit te luisteren. Sommigen lezen mee. In het uitgereikte programma staat de volledige Latijnse tekst en de vertaling. Het is leuk om mee te lezen maar ik kies ervoor de teksten later

te lezen want in de middeleeuwen was die luxe er natuurlijk niet. Ik kan me zo voorstellen dat alleen het *Gloria Patri* verstaan en begrepen werd. (*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saeculo saeculorum. Amen.* Eer aan de Vader en de Zoon en de heilige Geest. Zoals het was in het begin en nu en altijd, en in de eeuwen der eeuwen. Amen.)

De zangers staan in een driehoekvorm en zingen steeds twee aan twee. Geert Maessen dirigeert de antifonen door de neumen in de lucht te tekenen met zijn hand. Het ziet er bijzonder intrigerend uit. Het is onbegrijpelijk voor een ongeïoefend oog maar wanneer hij het niet doet, is het prompt ongelijk. Het zal me de hele dag blijven fascineren. Ik probeer de tekens te herkennen. Ik graaf in mijn

geheugen naar bekende neumen en probeer ze in de lucht te tekenen. Als pianist denk ik de behoefte te begrijpen klank in motoriek om te zetten. Ik vind dit een absoluut creatieve manier om met die behoefte om te gaan. De stiltes tussen de psalmverzen nemen ze echt heel ruim, toch is iedere inzet gelijk. Inademen is het teken weer te beginnen. Het gaat zo vanzelfsprekend dat ik het pas merk wanneer ik er op let.

De antifonen worden vrij ritmisch uitgevoerd. Melismen worden verdeeld in grote en kleine notenwaarden waardoor de melodie een bepaalde stuwung krijgt. Heel in de verte klinkt een echo uit de oosterse kerk. Het geheel doet echter authentiek aan, de ritmische figuren blijven heel summier en subtiel. Het kost geen enkele moeite me in de middeleeu-



foto: Lucia Alleman

wen te wanen. Het vroege uur, de stille stad en de brandende kaarsen achter in de kapel werken daar zeker aan mee. De zangers zijn klaar en verlaten in ganzenpas de kapel. De meeste mensen blijven als versteend zitten.

Dan gaat er weer een gong. De zangers zijn ergens anders neergestreken en ik hoor ze eerder dan ik ze zie. De Prime is begonnen.

Inmiddels is de stad tot leven gekomen en klinken er geluiden van de straat door de kerk. Vreemd genoeg is dit niet storend; het bevestigt eerder het gevoel van buiten de wereld te staan en boven de wereld getild te worden door deze hemelse muziek. De Prime wordt afwisselend gregoriaans en polyfoon gezongen. Gregoriana staat weer met de gezichten naar elkaar toe. Het Egidiuskwartet staat in carré met de koorboeken op houten uitgesneden lessenaars tussen hen in. Het is de afwisseling van eenstemmig en vierstemmig die de oren opent en de harten in beroering brengt. Opnieuw, net als in de Laudens zitten er prachtige pauzes tussen de psalmverzen. Het is soms gewaagd lang stil wat de muziek enorm ten goede komt. Er gaat een grote stilte uit van het psalmodiëren.

Dan zingt het Egidiuskwartet het motet *Peccata mea* van Johannes Cleeff. Het is het eerste motet uit het eerste van de zes bewaard gebleven Leidse Koorboeken. Het is ongelooflijk wat een bereik het kwartet heeft. De laagste noten zijn meer voelbaar dan hoorbaar en in de hoogte krijgt het die speciale klank die alleen hoge mannenstemmen hebben. Zwaarder dan een jongenssopraan maar met dezelfde roodkoperen glans.

Het publiek is inmiddels gegroeid tot een man of vijfendertig. Er wordt wat geschoven met stoelen en niet iedereen was bij de gong al binnen. De zangers waren ergens anders in de kerk gaan staan

waardoor er enige verwarring ontstond bij de mensen die bij de Mariakapel waren blijven zitten. De rust die van het zingen uit ging, was zo groot dat er ondanks dat een serene sfeer bleef bestaan.

In parochiekerken werden helemaal geen getijden gezongen. Pas in de 15e eeuw kreeg het zingen van getijden een bepaalde status waardoor het voor parochiekerken steeds aantrekkelijker werd getijden te gaan zingen. Niet alleen getijden kwamen in zwang ook werden er steeds meer mementovieringen aangevraagd. Zelfs tijdens het leven werd er grof betaald voor zulke vieringen om de tijd die men na overlijden in het vagevuur zou moeten doorbrengen te verkorten. De getijdenzangers kregen zo veel te veel werk. Er kwamen steeds meer klachten over wangedrag van de zangers, men kwam dronken in de kerk of pas na het tweede Gloria. Men stond in burgerkleden te zingen of deed ondertussen iets anders, het was allemaal reden voor de getijdenmeester om de betreffende zanger niet uit te betalen. De zangers trokken dan naar een andere (betalende) kerk.

Het voordeel was wel dat door het zwerfend bestaan dat de getijdenzangers leidden, de muziek door de Lage Landen verspreid werd.

De basis van de getijden blijft gregoriaans, het polyfoon blijft een uitzondering. Niet zo vreemd, iedereen die wel eens een polyfoon stuk heeft gezongen weet hoe moeilijk dat is. Tijd voor uitvoerig repeteren was er niet. Die getijdenzangers in de middeleeuwen moeten wel een ijzeren conditie gehad hebben. Net als de zangers vandaag. Om 's morgens zo vroeg al te beginnen en dan de hele dag door.

Voor en na de mis wordt het kleine koororgel bespeeld door Anton Pauw dat gestemd in Rameaustemming heel licht en open klinkt in een bijna lege kerk. Op

het programma staat vermeld: Het gebruik van het orgel in de Mis en de Vespers was door de kerkmeesters van de Leidse Pieterskerk verplicht gesteld. Hij speelt de Introitus en later de Communio uit de Missa Sancta Maria, die het eerste Koorboek afsluit. Deze anoniem overgeleverde mis is de enige zesstemmige mis van in totaal vier missen die in de Koorboeken staan.

Het Egidiuskwartet en College vervolgen de Missa Sancta Maria. De zangers staan in een halve cirkel. De stemmen versmelten met elkaar maar het blijft transparant. Zonder enige moeite kan ik een stem selecteren en volgen. Het is van onwaarschijnlijke schoonheid. Het is ook nog eens een prachtig gezicht, al die mannen in rode togen die zo geconcentreerd staan te zingen. Het interieur van de St. Bavo biedt natuurlijk een perfecte achtergrond en de zon door de ramen maakt het plaatje compleet. Het is een stralende zomerdag en dat maakt het contrast tussen de wereld buiten en de verstilde wereld in de kerk alleen maar groter. De componist van deze mis heeft niet gedacht aan verstaanbaarheid, in het Gloria en het Credo buitelen de woorden over elkaar heen. Elke inzet is hoorbaar maar de tekst gaat ten onder in de muziek. Het Amen van het Gloria zoekt in elke stem een veilige haven en strijkt uiteindelijk neer, bekoorlijk veel later dan verwacht.

Het Offertorium wordt gregoriaans gezongen. Het wisselen van plaats gaat geheel geruisloos; het enige dat ruist zijn de togen. Niets verstoort de concentratie van de zangers.

De percussienoten van Gregoriana klinken overtuigend, duidelijk en helder. Het klinkt, ondanks de kleine notenwaarden die ze bezigen nimmer gehaast of vooruitlopend. In mijn oren en met mijn beperkte kennis van het gregoriaans is dit

een prachtige combinatie van moderne en traditionele uitvoeringspraktijk. Het ademt de stilte die het gregoriaans voor mij zo bijzonder maakt maar tegelijkertijd klinkt het fris en verrassend.

De Sext wordt gezongen door Gregoriana en Egidiuskwartet. De afwisseling van drie stemmen die eenstemmig zingen en vier stemmen die polyfoon zingen is aantrekkelijk. De muziek die ze zingen is zo verschillend en toch zo verwant aan elkaar. De energie die van de meerstemmigheid uitgaat vindt oorsprong en ontlading in de gedragen melodieën van het gregoriaans. Het is nauwelijks meer voor te stellen hoe deze dag begon. De geheel gregoriaanse Laudens, het kleine groepje luisteraars, de lege stad. Er zitten nu wel tachtig mensen te luisteren. Ik ben speciaal voor deze getijdendag naar Haarlem gekomen maar ik zie dat mensen gewoon even de kerk binnenlopen en onverwacht overspoeld worden door de muziek. Het kan toch niet anders of men waant zich in een ver verleden, in een andere wereld.

De Noon wordt alleen door Gregoriana gezongen. Ondanks de aantrekkingskracht van de afwisseling gregoriaans en polyfoon voelt dit als een verademing, een verstillings, een terugkeren naar de bron. Als een veertje op Gods adem. Er wordt in de middagkapel gezongen en die is groot genoeg voor het publiek om in de kapel de Noon bij te wonen. Dit is wellicht de beste keuze qua plaats in de kerk van de hele dag. Doordat de klank de hele ruimte vult en wij in die ruimte zijn, vult de muziek het hele wezen. Maar ook voor de plaats in de kerk waar de bepaalde getijden gezongen moeten worden, zullen wel regels bestaan. Zoals na alle getijden zijn ook nu de laatste woorden niet gezongen maar onder de stem gesproken:

V. Divinium auxilium maneat semper nobiscum.

*R. Et cum fratribus nostris absentibus.
Amen.*

(V. De Goddelijke hulp blijve altijd met ons.

R. En met onze afwezige broeders en zusters. Amen.)

Dan schrijden de zangers naar het middenschip van de kerk om daar, beschenen door de middagzon onder het licht van de brandende Paaskaars de grafgang te zingen. De Paaskaars is geplaatst op een groen kleed dat bedekt is met halmen.

Alles natuurlijk als symbolen voor eeuwig leven. Ze zingen psalm 129 en Salve Regina. Het zonlicht dat de zangers doet stralen alsof ze zelf de bron zijn, versterkt enorm de totale sfeer van onwereldse schoonheid.

De Vespers wordt weer gregoriaans afgewisseld met polyfoon gezongen. Voor en na de viering wordt het grote Müller-orgel bespeeld door Anton Pauw. Het Egidiusscollege staat nu in een gesloten kring. Het komt heel besloten over. Natuurlijk maakt het voor de muziek in zo een grote kerk niet uit; het is evengoed overal te horen. Misschien is voor deze opstelling gekozen vanwege de opname die er gemaakt wordt. Het versterkt evenwel het gevoel dat ons gevraagd wordt mee te vieren en ons niet als pu-

blik te gedragen. Voor de mensen die er al de hele dag zijn, is dit gevoel waarschijnlijk sterker dan voor de mensen die alleen de Vespers bijwonen.

Ik heb veel bewondering voor deze zangers. Niet alleen omdat ze mooi zingen maar ook omdat ze zo geconcentreerd, zo in zichzelf gekeerd bezig zijn. Het is net alsof wij als toehoorders er niet zijn. Ze laten zich door niets afleiden. Brekend serviesgoed, fotografen, niesende, hoestende, pratende mensen, ze zingen gewoon door. Ze zingen in de richting van het licht, tegen het donker in. Hun zingen is verinnerlijkt. Wij mogen getuigen zijn maar we zijn geen publiek. Opmerkelijk in die zin is dat er de hele dag slechts één keer een applaus klonk. Dat was na de Vespers. De organisatie had besloten voor de Vespers de kerk open te doen en er was heel wat publiek neergestreken. Half zes is ook een ideale tijd om na een drukke zomermiddag even in een lekkere koele kerk te zitten en rustig naar muziek te luisteren. Natuurlijk gun ik het iedereen van deze muziek te genieten en ik was dan ook verheugd de kerk te zien volstromen maar het applaus had voor mij achterwege mogen blijven. Het doet wat geen enkel ander geluid deze dag heeft gedaan; het breekt de stilte.

Rachel Susanna Vroom-Barnard, geboren op Texel op 4-11-1969, studeerde klassiek piano en kamermuziek bij Nelleke Geesink te Zwolle, bachelor in 1999. Vervolgde pianostudie met specialisatie Contemporary Music bij Tonie Ehlen in Maastricht, master in 2003. Sinds 2008 studie kerkmuziek en orgel aan de HKU.

over de gregoriaanse traditie tot aan de Renaissance

Bewerking van een lezing gehouden op de Getijdendag in de Grote of Sint-Bavokerk te Haarlem op zaterdag 4 juli 2009. Deze dag vormde het begin van het Leidse Koorboekenproject van het Egidius Kwartet & College en Gregoriana.

Eind negentiende eeuw hebben de monniken van Solesmes het gregoriaans hersteld naar vele handschriften van vóór het Concilie van Trente (1545-1563). De uitgaven van Solesmes hebben het gregoriaans in de twintigste eeuw wereldwijde bekendheid gegeven. Het principe waarop de reconstructie van Solesmes was gebaseerd werd in 1904 door André Mocquereau (1849-1930), als volgt geformuleerd: 'Lorsque des manuscrits différents d'époque et de pays s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne.'¹

Sindsdien is men wat genuanceerder naar 'reconstructies' gaan kijken. Maar ook Eugène Cardine (1905-1988) en de door hem geïnspireerde semiologische beweging gaan er als vanzelfsprekend van uit dat het gregoriaans vanaf de negende eeuw tot in de late middeleeuwen in wezen hetzelfde repertoire is gebleven en dat we door vergelijking van vele handschriften dit 'oorspronkelijke' repertoire kunnen benaderen.²

Tegenover de gedachte dat het gregoriaans vanaf haar conceptie tot aan de Renaissance in wezen onveranderd is gebleven, wil ik een gedachte uitwerken die daar haaks op staat.

In plaats van de verschillende handschriften te zien als de neerslag van één en hetzelfde repertoire zal ik verdedigen dat het repertoire aan voortdurende ver-

andering onderhevig was en steeds verder werd gefixeerd en gestandaardiseerd totdat het daaraan in de Renaissance ten slotte bezweek en plaatsmaakte voor de polyfone muziek van die tijd.

Op grond van de manier waarop het gregoriaans vóór de Renaissance bewaard is gebleven kunnen we vijf verschillende perioden onderscheiden. Elk van die perioden vormt een verdere standaardisering van het repertoire. Deze perioden gaan heel geleidelijk in elkaar over en zijn in de verschillende regio's van Europa iets anders. Schematisch is de indeling als volgt:

1. De periode van de mondelinge overlevering: van 400 tot 800; van Augustinus van Hippo tot Karel de Grote. In deze periode krijgen de hoofdstructuren van de christelijke eredienst vaste vorm: mis, officie en liturgisch jaar.
2. De periode van de oudste antifonales zonder muzieknotatie: van 600 tot 1000. In deze periode ontstaat de vaste toekenning van zangteksten aan liturgische momenten.
3. De periode van de adiastematische handschriften: van 800 tot 1200. In deze periode worden voor de verschillende liturgische momenten de melodien vastgelegd, maar de precieze toonhoogten zijn nog niet leesbaar.
4. De periode van de oudste diastematische handschriften: van 1000 tot 1400. In deze periode worden de toonhoogten

vastgelegd, de stijl van uitvoering gefixeerd en de ingewikkeldste delen uit het repertoire verwijderd.

5. De periode van de uniformering van het muziekschrift: van 1200 tot 1600. Deze periode mondt tenslotte uit in de opmars van de boekdrukkunst en de herzieningen van het repertoire op grond van het Concilie van Trente.

Een van de opvallendste zaken aan de eerste periode is dat de vaste toekenning van gezangen aan liturgische momenten toen niet bestond. Er zijn mogelijk slechts enkele uitzonderingen bekend.

Zo weten we uit drie preken van Augustinus van Hippo dat op eerste Paasdag *Haec dies* na de lezing in de mis werd gezongen. Hoe dit geklonken heeft of welke melodie daarbij werd gezongen is niet duidelijk. Mogelijk ging het om een eenvoudige beurtzang. Feit is dat ook in Rome, Milaan, Jerusalem, Toledo en Byzantium op eerste Paasdag dit psalmvers werd gezongen. De melodieën die we daarvan nu nog kennen zijn echter overal anders. De Oud-Romeinse melodie lijkt heel erg op de gregoriaanse, maar afgezien van de tekst zijn er geen overeenkomsten met het ambrosiaans en byzantijns.

Het vers *In omnem terram* wordt door Athanasius van Alexandrië en Augustinus van Hippo geassocieerd met apostelfeesten. Ook het gregoriaans en het byzantijns hebben op deze tekst graduales bij apostelfeesten. De tekst *Pretiosa in conspectu* wordt door Augustinus geciteerd bij de gedachtenis van martelaren. In het gregoriaans vinden we deze tekst bij Sebastianus.

Mogelijk zijn er nog drie andere gezangen met een link naar de vroege middeleeuwen. Vrijwel alle vele verdere vermeldingen komen niet overeen met de latere toekenningen. En omgekeerd zijn

de meest voor de hand liggende latere toekenningen niet terug te vinden in vermeldingen uit de vroege middeleeuwen; zoals *Reges Tharsis* voor Driekoningen, *Ascendit Deus* voor Hemelvaart, en *Emitte spiritum* voor Pinksteren.

In de eerste periode kon de voorganger of cantor kennelijk nog zelf bepalen wat er gezongen werd op grond van wat op dat moment het meest geschikt leek. Dat was niet per se elk jaar hetzelfde. Augustinus vermeldt op enkele plaatsen dat hij een psalmvers had uitgekozen om gezongen te worden, maar dat de cantor per vergissing een ander vers zong. Augustinus zag daarin dan de wil van God en preekte over die andere tekst.

Volgens James McKinnon, aan wie ik al deze gegevens ontleen, is het idee van een vaste toekenning van gezangen aan liturgische momenten in de vierde en vijfde eeuw een anachronisme. Er is volgens hem sprake van 'discontinuity of liturgical assignment'.³

Een eerste aanwijzing dat daarin verandering komt zou kunnen worden gevonden in het Psalterium van Saint Germain des Prés uit het einde van de zesde eeuw. Daarin is op zeventig plaatsen in de marge voor een bepaald psalmvers in bladgoud de letter R opgenomen. Dit zou een indicatie kunnen zijn dat deze verzen als graduaalvers waren bedoeld. Slechts 21 van die verzen zijn in het gregoriaans terug te vinden; waaronder *Haec dies*. Waarschijnlijk werd in die tijd nog de hele psalm gezongen en dienden de gemarkeerde verzen als respons. Voor een deel werden deze verzen vermoedelijk traditioneel geassocieerd met een bepaald feest, maar er is geen aanwijzing voor de jaarlijks terugkerende toekenningen.⁴

Volgens McKinnon komt die vaste toekenning pas eind zevende eeuw tot stand.

Dat zou ook het moment zijn geweest waarop de meeste gezangen door de Romeinse schola cantorum volgens een vooropgezet plan in elkaar werden gezet. De cycli van introitus en communio zijn daarvan vermoedelijk het meest geslaagd en volgens plan voltooid. Dat werd lasti-

ger met de complexere graduales en offertoria waarvan er dan ook veel minder zijn. Deze gezangen kennen veel minder unieke toekenningen en zijn inhoudelijk ook vaak veel minder toepasselijk. Het alleluia bleef als nieuwkomer nog verder achter.

Grad. 2. **h** Aec di- es, * quam fe- cit Dó- mi- nus :

HEC **H** Aec di- es quam fe- cit do- mi- nus

PSALMEL. **H** Aec di- es * quam fe- cit Dó- mi- nus :

Het begin van het graduale Haec dies.

Van boven naar beneden: gregoriaans, Oud-Romeins en ambrosiaans.

Halverwege de achtste eeuw werd dit repertoire vanuit Rome naar de Karolingische centra overgebracht; vermoedelijk zonder muzieknotatie. De oudst bewaard gebleven Karolingische misantifonales (zonder muzieknotatie) dateren van rond 800 en zijn uitgegeven in Hesberts *Sextuplex*.⁵ Daarin waren ten opzichte van het Romeins repertoire allerlei veranderingen aangebracht. Ook in Rome werden nieuwe feesten toegevoegd. De oudste getuigen die we uit Rome hebben zijn drie handschriften met muzieknotatie uit de elfde eeuw. Dit repertoire noemen we tegenwoordig Oud-Romeins. Het repertoire dat de Romeinen naar het Noorden brachten is waarschijnlijk het best te benaderen door datgene wat de *Sextuplex* en het Oud-Romeins gemeenschappelijk hebben. Iets dergelijks geldt vermoedelijk ook voor de melodieën. Die moeten het midden hebben gehouden tussen het Oud-Romeins en het gregoriaans zoals dat vanaf de elfde eeuw in toonhoogten

bewaard is gebleven.

Als we nauwkeuriger naar de *Sextuplex* kijken dan zien we dat deze zes handschriften voor het grootste deel met elkaar overeenkomen. Maar bij ongeveer vijftien procent van de liturgische momenten zijn heel verschillende gezangen te vinden; als relictten van vrijere keuzes. Deze verschillen zijn vooral te vinden bij alleluia's, offertoriumverzen en nieuwe feesten, maar ook bij alle andere typen gezangen en oudere feesten. Zelfs bij het *Haec dies* van Pasen. Kennelijk was de vaste toekenning van de Romeinse schola cantorum minder vast als bedoeld.

In de derde periode (de adiastematische), wordt die toekenning veel stabiel. We zouden mogen verwachten dat daarmee ook de melodieën vastomlijnde contouren krijgen. Maar bij zeker zeven procent van de gezangen zijn er zeer grote melodische verschillen tussen de handschriften.⁶ Weliswaar gaat het vooral om alle-

luia's, maar ook in alle andere genres zijn die verschillen te vinden. Het gaat ook zeker niet alleen om nieuwere feesten.

Overigens vinden we niet alleen tussen de verschillende handschriften grote melodische verschillen. Ook in de meeste individuele tiende-eeuwse handschriften zijn gezangen, en passages, in heel verschillende versies te vinden. Het meest opvallend is misschien het alleluia *Confitemini Domino quoniam bonus* dat in twee varianten voorkomt. Net als bij de verschillen tussen gregoriaans en Oud-Romeins kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat het om hetzelfde gezang gaat dat alleen op een andere wijze in notatie werd gefixeerd.⁷

In de vierde periode worden de melodieën eindelijk in toonhoogte vastgelegd. Men zou vermoeden dat dit in hoofdlijn dezelfde melodieën zijn als die uit de derde periode. In zekere zin is dat ook wel het geval. Toch is uit traktaten bekend dat de schrijvers problemen hadden met het op lijnen plaatsen van het repertoire.⁸ Het tiende-eeuws repertoire leende zich kennelijk niet zonder meer voor een dergelijke transcriptie. Behalve in de problemen die voortkwamen uit het van de Byzantijnen overgenomen octoëchos-systeem en de door Guido van Arezzo geïntroduceerde toegestane intervallen, kan dat vooral worden teruggevonden in de manier waarop men met versieringen omging.

In de tiende eeuw kunnen we nog allerlei aanwijzingen vinden voor versnellingen, trillers, voorslagen en glissandi. Precies het soort zaken die ook vandaag nog in alle grote mondelinge tradities ter wereld zijn te horen. Aurelianus van Réôme geeft omstreeks 900 ook duidelijk aan dat het quilisma een triller is.⁹ In de vroegste diastematische handschriften lijkt elke

regio voor het op lijnen plaatsen van de ornamentiek een specifieke oplossing te vinden, maar gaandeweg beperkt men zich steeds meer tot toonhoogten. Het lijkt er op dat behalve de melodieën daarmee ook de uitvoeringsstijl van het repertoire werd gestandaardiseerd: diatonische tonen van ongeveer gelijke duur.

In dit verband is het frappant dat juist in deze vierde periode de meest virtuoze passages (de offertoriumverzen) uit het repertoire verdwijnen. Hoewel de meeste wetenschappers van mening zijn dat dit deel van het repertoire het laatst is toegevoegd, komen deze verzen niet alleen voor in de antifonales van de *Sextuplex*, maar ook in het Oud-Romeins. De oorsprong van deze verzen moet dan ook in ieder geval in de achtste eeuw worden gezocht. In de tiende en elfde eeuw zijn ze in heel Europa te vinden. In de uitgaven van Solesmes alsook in de restituties van de semiologen ontbreken ze volledig. Voor een beter begrip van de stijl van het tiende-eeuws repertoire is dat een groot gemis. Niet alleen omdat dertig procent van de tiende-eeuwse handschriften uit offertoria bestaat, maar vooral omdat de ingewikkeldste zaken juist in de offertoriumverzen zijn te vinden.¹⁰

In de vierde periode vinden we in de verschillende regio's van Europa nog heel verschillende muzieknotaties. Zo zijn er evidente verschillen tussen de notaties van Sint Gallen, Metz, Aquitanië en Beneventum. In de vijfde periode vindt er een standaardisatie van het muziekschrift plaats waardoor er uiteindelijk nog maar twee soorten notatie overblijven: het hoefnagelschrift en het kwadraatschrift. Uit het kwadraatschrift ontstond de mensuraalnotatie waarmee de meerstemmigheid werd genoteerd. In de uitgaven van Solesmes is het kwadraatschrift overgenomen.

De uniformering van de stijl in de vierde periode en de standaardisatie van de notatie in de vijfde periode maakten het tenslotte noodzakelijk om het hele repertoire drastisch te herzien. Dat gebeurde aan de hand van de humanistische inzichten over het Latijn en de stijl van de zestiende-eeuwse polyfonie. Op grond van het Concilie van Trente rolde zo in 1625 een nieuw repertoire van de personen van de Medici dat wel erg ver verwijderd is van dat uit de tiende eeuw, laat staan het repertoire dat vanuit Rome naar de Franken werd gebracht, of dat wat in de tijd van Augustinus moet hebben geklonken.

In mijn ogen kan de geschiedenis van het gregoriaans vóór de Renaissance vooral daardoor worden getypeerd dat het van een grote improvisatorische vrijheid steeds verder werd vastgelegd en gestandaardiseerd.¹¹ Uiteindelijk is het daaraan in de Renaissance bezweken.

In de tijd van Augustinus kon men afhankelijk van de inspiratie van het moment nog zelf de te zingen teksten kiezen. Die werden in de tweede periode geleidelijk aan gefixeerd. Toen konden

de melodieën nog min of meer vrij worden geïmproviseerd, zei het ook vaak op grond van melodische formules (cento's) of melodie-typen. In de derde periode worden de melodieën gefixeerd, maar blijft er een grote mate van vrijheid bestaan in de ornamentiek en stijl van uitvoering. Die stijl wordt in de vierde periode gestandaardiseerd. Daarmee werden de meest virtuoze passages onuitvoerbaar. In de vijfde periode leidt de standaardisatie van het muziekschrift tenslotte tot een drastische herziening van het repertoire.

Vanuit dit perspectief is het niet vol te houden dat, zoals Cardine en de semiologische beweging denken, de tweede, derde en vierde periode 'hetzelfde' repertoire herbergen. De tweede periode moet veel meer op het Oud-Romeins hebben geleken dan de vierde periode. In wat mindere mate moet dat ook het geval zijn voor de derde periode. Als de adia-stematische handschriften voor de reconstructie beslissend zijn, dan kan het Oud-Romeins belangrijke inzichten verschaffen. De semiologische beweging maakt daarvan geen gebruik.

NOTEN ¹²¹³

¹ André Mocquereau, 'L'école Grégorienne de Solesmes', *The Gregorian Congress of 1904. Plainchant and Speeches recorded in Rome by The Gramophone Company*, 2 LP's z.j.

² Eugène Cardine, 'Der Gregorianische Choral im Überblick', *Beiträge zur Gregorianik Heft 4* (Regensburg 1987) p 5 en *Beiträge zur Gregorianik Heft 21* (Regensburg 1996) p. 8.

³ James McKinnon, *The Advent Project. The Later Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper* (Berkeley 2000) p. 53-59.

⁴ Idem, p 68-69.

⁵ René-Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex* (Rome 1935).

⁶ Matthias Kreuels, 'Indizes zu Graduale Triplex und Offertoriale Triplex', *Beiträge zur Gregorianik, Sonderheft* (Regensburg 1988).

⁷ Meer voorbeelden in: Geert Maessen, *De tweede fase in de reconstructie van het gregoriaans*

- *Een studie over reconstructie en notatie van het tiende-eeuwse gregoriaans*, (Amsterdam 2008).

⁸ Zie b.v.: Charles M. Atkinson, 'From 'Vitium' to 'Tonus acquisitus': on the evolution of the notational matrix of medieval chant', (Cantus Planus 1988) p. 181-197.

⁹ Aurelianus 98, in: Marcel Zijlstra, *Zangers en schrijvers, de overlevering van het gregoriaans van ca. 700 tot ca. 1150*, Bronnen (Utrecht 1997) p. 18*.

¹⁰ Gregoriana publiceerde 16 offertoriumverzen op: <http://www.youtube.com/lalalilu>.

¹¹ Hiervan zijn contemporaine parallellen te vinden in de rechtspraak, de geloofsleer en de zielzorg. Zie voor het laatste b.v.: Augustinus van Berkum, *Problemen in de zielzorg rond de proosdij van Meerssen in de 12e eeuw*, *Historisch en Heemkundige Studies in en rond het Geuldal 17* (2007). James McKinnon herkent dit verschijnsel in de lezingen, gebeden en gezangen van de Mis. Zie: McKinnon, o.c. p. 117.

Geert Maessen voltooide studies bouwkunde en filosofie. Van 1991 tot 1999 werkte hij als assistent clavecimbelbouwer. Sindsdien produceert hij voor mensen met een leeshandicap partituren in aangepaste leesvormen. Via de architectuur van Hans van der Laan (Abdij Sint Benedictusberg, Vaals ontdekte hij het gregoriaans. Van 1986 tot 2006 zong hij gregoriaans bij Wim van Gerven. In 1996 bedacht hij voor het gregoriaans de niet-interpreterende Fluxus-notatie (Sint Gallen op lijnen) waarmee zijn ensemble Gregoriana sinds 2002 diensten en concerten verzorgt. Zie: www.gregoriana.nl

mededeling

Gregoriana, het gregoriaans mannentrio o.l.v. Geert Maessen, verzorgt elke derde zaterdag van de maand (met uitzondering van juli en augustus) een concert met gregoriaans, gebaseerd op de oudste schriftelijke bronnen en geïnspireerd oosterse recitatietradities.

Eerstkomende data: 19 sept., 17 okt., 21 nov. 19 dec. 2009.

Plaats: Obrechtkerk, Jacob Obrechtstraat 30, Amsterdam (bij Concertgebouw).

Aanvang: 17.00 uur; toegang: vrijwillige bijdrage.

Info: www.gregoriana.nl; r.lof@chello.nl; 035-6422606.

1.

Festival Gregoriaans Watou in België op wereldniveau van 16 tot en met 20 mei 2009.

Het festival wordt om de drie jaar gehouden en nu was het dit jaar voor 10^e keer. Even wat getallen vooraf. Watou is een klein plaatsje van ca. 2000 inwoners ten westen van Ieper vlak bij de Franse grens. Er kwamen 24 koren uit 15 landen, uit 3 continenten. Om deze gastkoren te herbergen en te laten optreden kreeg de organisatie, behalve van de leden van het plaatselijke gregoriaanse dames- en herenkor van Watou, ook nog hulp van 120 extra medewerkers van het dorp zelf en omgeving om alles zo keurig mogelijk in goede banen te kunnen leiden. Dat was maar goed ook, want er kwamen volgens journalist Willy Schuyesmans 8000 bezoekers naar het gehele festival. Verder waren er nog meer dan 10 hoofdsponsors en 10 gewone sponsors om het geweldige evenement financieel op touw te kunnen zetten. Er kwamen vele koren o.a. uit Japan, Korea, Noorwegen, Estland, Venezuela en de V.S. en vele andere, die misschien zelf alleen maar de reis hebben hoeven te betalen en een week te gast zijn geweest met alle consequenties van dien.

Het thema was: 'met de heiligen het jaar rond', met dus veel nieuw repertoire. Ieder koor kreeg een deel van het repertoire van een zekere heilige voor hun optreden op de audities of concerten.

Het thema had Joseph Prassl bedacht, die doceert aan de Kunstuniversität für Kirchenmusik und Orgel in Graz in Oostenrijk. Er zong ook een jeugdig koor van deze universiteit met veel jonge vrouwen. De jonge dames die daar les hebben ge-

had zongen als lijsters. Ze zijn goed opgeleid in stemtechniek en semiologie, maar over sacraal zingen, dus zingen vanuit de gevoelsmatige betekenis van de tekst, is men toch nog niet helemaal genoeg gerijpt. Het klinkt nog te horizontaal en dus te profaan. Een bezoek aan de Cisterciënzers in Heiligenkreuz bij Wenen zou hen op het juiste spoor kunnen zetten. Dit verschijnsel om het gregoriaans te semiologisch en te vocaal gericht te willen zingen, dus te weinig verticaal, kwam ook bij enkele andere koren voor. Maar alle drie koren van jeugdige leeftijd uit Hongarije en het vocaal ensemble uit Estland deden het perfect. Een koor uit Boedapest zong zelfs prachtig Ambrosiaans.

België kwam met een ad hoc ensemble voor de dag met 80 personen o.l.v. Frans Mariman en dat zong licht en beweeglijk met daarbij nog restituties. En dat met 5 repetities, zegt men.

Dan waren er nog diverse gezongen eucharistievieringen met alles erop en eraan, dus met gezongen lezingen en alle acclamaties; drie keer Vespers, twee keer Laudens, en een keer een Noon met keurig uitgewerkte en verzorgde boekjes van onze landgenoot Ger Steeghs.

Er waren naast de pre-ouvertures in Poperingen, Veurne en Boëseghem in Frankrijk nog vier audities (concerten) van twee uur met elk vier koren, die ieder bijna een half uur zongen zonder pauze. Op Hemelvaartsdag was er een extra concert in Wervik aan de Franse grens bij Kortrijk. Subliem gregoriaans in een

afgeladen, overvolle monumentale kerk. Onvergetelijk.

Er waren steeds overvolle kerken en er was steeds langdurig applaus. Alle mensen waren begeistert door de hemelse muziek. Het was formidabel wat er gepresteerd werd. Er werd overwegend semiogisch gezongen, voornamelijk vanuit Graduale Triplex, met een geweldige koorklank en meestal nog met uitgewerkte restituties.

Een uitzondering maakte echter het enige katholieke jongenskoor in Engeland van Westminster Cathedral uit Londen. Zij zongen met zeer geoefende stemmen nogal aan de harde en schelle kant vooral in de hoogte en hebben helaas nog niet veel begrepen van wat er op het vasteland zich intussen heeft afgespeeld met het gedachtengoed van Dom. E. Cardine. Dat was bij de scholieren uit Korea, die alles van buiten zongen, wel het geval. Onbegrijpelijk dat dit mogelijk is in een oosterse cultuur. En dat met een ongelooflijke saamhorige discipline van binnen uit, wat wij ons sinds vervlogen tijden niet meer kunnen voorstellen.

De Noorse vrouwen zongen, zoals altijd met veel souplesse, met een wervelende dynamiek en een geweldige uitstraling. Zo kun je van elk koor kwaliteiten opsommen. Het gregoriaans is dus nog helemaal niet op sterven na dood, maar je dient wel te weten wat je moet doen om het op een hoger niveau te gaan zingen. Maar dat is op alle gebied. Als je stil blijft staan ga je achteruit. Hongarije begint al van kindsbeen af te zingen op school en in de koorschool met een goede methode. Met de tonica-do leert men snel literatuur zingen. Vroeg beginnen doet men in ons land o.a. bij de voetbalclub, maar nog niet direct in de koorwereld. Trouwens alle consulenten voor muziek zijn uit het basisonderwijs verdwenen. En de muziekscholen zijn overwegend met

het HaFa-onderwijs bezig. Begrijpt men nu het te laat is, dat bijna de hele klassieke koorwereld in ons land aan het vergrijzen is? Waar zijn de goede jongenskoren van weleer? Er zijn nog enkele oases van goeden doen op twee handen te tellen. Bij onze burens Duitsland en Engeland is in elke kathedraal en dom minstens een jongenskoor met opleiding.

Opmerkelijk is ook dat er een tendens is om in een klein of minder groot ensemble te gaan zingen. Zelfs waren er 2 solisten vanuit Italië, die lieten horen wat een cantor allemaal kan. De vrouwelijke cantor was zeer aimabel en zong ook nog subliem met een prachtig timbre.

Er was verder een groeiende belangstelling voor vrouwen- en gemengde ensembles, die jong van leeftijd zijn. Trouwens praktisch alle koren waren van jonge leeftijd; ik schat op 10 tot 40 jaar. Het omgekeerde is in ons land het geval. Voor onze begrippen is dat dus ongelooflijk. Het is wel de realiteit.

Estland zingt ook gregoriaans met meerstemmig werk hieruit van hun eigen componist Arvo Pärt. Ook andere koren zingen gregoriaans met werk hieruit van hun eigen landelijke componist b.v. G. Holst.

Eugen d'Abelardo hield een lezing over gregoriaans in het licht van de fenomenologie, welke door veel mensen aandachtig werd gevolgd.

Er waren drie recepties voor onderlinge ontmoeting buiten op het plein vlak bij de kerk en alle dranken werden gratis uitgedeeld. Er was een gepaste, vredige sfeer in de kerk en het was gepast Bourgondisch er buiten. De Vlamingen weten niet beter, veranderen ook niet van goede gewoontes, maar houden van een aangename, hoofse beschaving. Bijna alle koren komen elke keer weer terug. Dat is ook geen wonder!

Daarom als slot een loffelijk compliment

voor de bezielende Bernard Deheegher en zijn vrijwilligers van Watou, die het voor de tiende keer weer gepresteerd hebben om er een geweldige gregoriaan-

se topper van te maken en nog wel van wereldformaat. Ere wie ere toekomt.

Wim Boerekamp

2.

Zomercursus gregoriaans Münsterschwarzach van 20 tot en met 24 juli o.l.v. prof. dr. Stefan Klöckner, met assistentie van Jerry Korsmit uit Breda.

De meeste tijd (ca. 24 uur) werd besteed aan kennis van de neumen van Sankt Gallen naast die van Laon aan de hand van velerlei, tevens gezongen voorbeelden. Currente en niet-currente, partieel-currente en complexe neumen met begin-, binnen- en eindarticulatie. Verder uitgebreide toelichting op de letters en tekens die bij deze neumen staan. Alles staat ook zeer uitgebreid in het nieuwste boek van de cursusleider: *Handbuch Gregorianik, Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Choralen*. Totaal 235 pagina's. Zie internet: www.conbrio.de ; verder ISBN 978-3-940768-04-9 CB 1204.

Ook werd nog aandacht besteed aan het dirigeren aan de hand van de neumen van Sankt Gallen. Er werd een scriptorium ingericht om breder en dunner te leren schrijven met een kalligrafeerpen met neumen uit cantatorium 359, wat erg interessant was. En er werd veel gezongen ook met psalmodie en historische achtergronden hiervan. 's Avonds gingen

we naar de vespers en de complete, waarvan o.a. de bekende G. Joppich de samensteller was. Hij heeft in 1996 een H.Officie uitgegeven op Duitse tekst en gregoriaanse psalmodie.

De cursus trok mensen uit Zweden, Oostenrijk, Zwitserland, Nederland en vooral uit Duitsland zelf. Hieronder waren muzikliefhebbers, koorleden, muziekwetenschappers, theologen, dirigenten en organisten.

Volgend jaar gaat men op 19 juli verder tot en met 23 juli. De abdij ligt ca. 25 km. ten oosten van Würzburg. Men kan zich nog opgeven bij kloeckner@folkwang-hochschule.de. De prijs voor overnachting, verblijf en cursusgeld is ongeveer € 300. De keuken is zeer goed. Er wordt gewerkt van 9 uur tot 's avonds 9 uur met een lange middagpauze. Er is ook nog vertier ingebouwd.

Zum Schluss: eine schöne freundliche Gregorianische Begegnung um nicht leicht zu vergessen.

Wim Boerekamp, cursist

3.

Verwijzing naar Gregoriusblad 2009/2

Het project 'Pinksterlied' van Studio Elim (fraters van Tilburg; ons tijdschrift besteedde hieraan aandacht in TvG 2007, no 2, pag. 78-79) is in een afrondende fase. Zie verder www.pinksterlied.nl.

Onder de titel *Beat verbindt* voorspelt de hoofdredacteur, prof. Martin Hoondert, dat het repertoire van jongerenkoren,

doordat het de cultuur waarin wij leven en muziek maken verbindt met de kerk, steeds geliefder zal worden. En hij vervolgt: *componisten van liturgische muziek doen er goed aan hun oor te luisteren te leggen bij de muziek van jongerenkoren, want zij maken de muziek van de toekomst.*

Gerard Beemster schrijft bij gelegenheid van het gouden jubileum van de Kathedrale Koorschool Utrecht over het fenomeen *koorschool*. Vanuit de Griekse en Romeinse geschiedenis en via de scholen aan de tempel en synagogen van de Joden is een spoor te trekken naar het vroege christendom, hoe jeugd onderricht werd in de sociaalcultische tradities van een volk. De belangrijke rol van de jongensstem daarin leidde tot de oprichting van scholen. Later kregen stedelijke overheden om hun prestige te vermeerderen meer zeggenschap in die scholen. In ons land komen de oudste berichten uit Maastricht en Utrecht. En vervolgens behandelt de auteur de ontwikkelingen tijdens de katholieke emancipatie en in onze dagen. Voor de toekomst ziet hij een en al uitdaging: *kinderen via hun stem in contact brengen met muziek (en kerkmuziek in het bijzonder), om die muziek op niveau gestalte te geven én te leren ervaren dat muziek, ingezet in de liturgie, daarin onmisbaar en van grote waarde is.*

En weer worden drie iconen van RK kerkmuziek in Nederland toegelicht door Anton Vernooij: *Het evangelische Visnet* (18^{de} eeuw), *Hubert Cuypers* (1873-1960) en *De Kerkmuziekschool van Utrecht*. Altijd weer boeiend om te lezen hoezeer (de restauratie van) het gregoriaans onderdeel was van dit stuk geschiedenis, juist in combinatie met het zoeken naar eigentijdser vormen van kerkmuziek.

Anthony Zielhorst (behalve redactielid van het Gregoriusblad o.a. ook voorzitter van 'onze' ACG) zet enige gedachten over het dirigeren van gregoriaans op papier. Na het noemen en citeren van luisterrijke namen als Eliseus Bruning OFM, Jan Boogaarts, Eugène Cardine,

Johannes Bergmans Göschl, Giovanni Conti, Lida Dekkers, Marie-Louise Egbers en Stephan Klöckner concludeert hij *dat voor het dirigeren van het gregoriaans twee aspecten een absolute voorwaarde zijn. In de eerste plaats moet de koorleider een professionele dirigent zijn die de dirigeertechniek goed beheerst en zijn klankvoorstelling goed kan overbrengen. In de tweede plaats is de dirigent uitstekend ingevoerd in de semiologie: hij kent de handschriften en weet hoe hij deze moet interpreteren.*

Wim Krist, liturgiemusicus, theoloog en sociaal wetenschapper, interviewt Tom Löwenthal, een van de meest bekende hedendaagse componisten van liturgische muziek. Mooi zoals hij beschrijft: *ik heb jarenlang op het koor van de Amsterdamse Dominicuskerk o.l.v. Bernard Huijbers gezeten. Als ik zondag echter klaar was in de Dominicuskerk, fietste ik heel hard naar de Amstelkerk. Klonk in de Dominicus vooral het orgel, in de Amstelkerk werd virtuoos op de vleugel gespeeld door Antoine Oomen. Deze twee mensen hebben hem mede gevormd, maar zeker ook het kader waarin hij hen ontmoette, de liturgie: Wat mij blijft boeien, is dat mensen in de liturgie emoties met elkaar delen, vooral door de muziek.....Ik zit liever in de kerk dan in een concertzaal of theater....Ik kan niet zonder liturgie. Voor hem heeft elke tekst een melodische toon...Soms hoor je in een tekst meteen de muziek....waar de tekst complexer en ritmischer is, heb ik meer tijd nodig om de melodie te 'ontdekken'. Hij voorziet dat over 20 jaar Oosterhuis wordt gezongen: goede teksten zijn een voorwaarde voor goede composities.*

Donderdag 3 september
H. Gregorius de Grote, paus en kerkle-raar
(Gedachtenis)

Zondag 6 september
23ste zondag door het jaar

Dinsdag 8 september
Maria Geboorte (Feest)

Zondag 13 september
24ste zondag door het jaar

Maandag 14 september
Kruisverheffing (Feest)

Dinsdag 15 september
De Zeven Smarten van Maria (Gedachte-nis)

Zondag 20 september
25ste zondag door het jaar

Zondag 27 september
26ste zondag door het jaar

Dinsdag 29 september
HH. Michaël, Gabriël en Rafaël, aartsen-gelen
(Feest)

Zondag 4 oktober
27ste zondag door het jaar

Zondag 11 oktober
28ste zondag door het jaar

Zondag 18 oktober
29ste zondag door het jaar

Zondag 25 oktober
30ste zondag door het jaar

Woensdag 28 oktober
HH. Simon en Judas, apostelen (Feest)
Zondag 1 november
Allerheiligen (Hoogfeest)

Maandag 2 november
Allerzielen

Zaterdag 7 november
H Willibrord (Hoogfeest)

Zondag 8 november
32ste zondag door het jaar

Maandag 9 november
Kerkwijding Sint Jan van Lateranen (Feest)

Zondag 15 november
33ste zondag door het jaar

Zondag 22 november
Christus, Koning van het Heelal (Hoog-feest)

Zondag 29 november
1ste zondag van de Advent (C-jaar)

Maandag 30 november
H. Andreas, apostel (Feest)

Een Tridentijnse Mis <i>Redactie</i>	85
Gregoriaans ... wat doet 't me? <i>Ton Peters ofm</i>	86
Grillig gregoriaans (2) <i>Franco Ackermans</i>	92
Hoogfeest van Allerheiligen <i>Gerrit van Osch</i>	99
Letare mater nostra Iherusalem: het Augustinus- officie in het antifonarium Tsgrooten (2) <i>Pieter Mannaerts</i>	102
Getijdendag in de Grote of St. Bavokerk te Haarlem (4 juli 2009) <i>Rachel Susanna Vroom-Barnard</i>	110
Hetzelfde of anders? over de gregoriaanse traditie tot aan de Renais- sance <i>Geert Maessen</i>	115
Verslagen	121

