

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
vóór 28 juli 2014 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@acg.nu

Administratie:

J. Kwast
Rijsenburgselaan 7
3972 EG Driebergen-Rijsenburg
telefoon 0343-520114
e-mail: jolanda.kwast@xs4all.nl

Bestuur van de Stichting A.C.G.:
A. Zielhorst, voorzitter
mw. E. Veldhuyzen van Zanten,
secretaris

J. Kooij, penningmeester
J. Calis
B. Lamers
T. de Vries

Adres van de secretaris:
Van Hogendorpstraat 15
3581 KB Utrecht

website:
<http://www.acg.nu/>

Vormgeving: Jacqueline Elemans,
Egmond aan den Hoef
Druk: drukkerij Van Stiphout, Helmond
ISSN: 1380-9776

Abonnementen:

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).

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

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

Als dit nummer verschijnt is het Festival in Ravestein kort bij. Het was de bedoeling in deze aflevering een artikel op te nemen over het thema van het Festival: Lijnen, of beter gezegd misschien: Melodieën. Uit het interview met Marcel Zijlstra in het vorig nummer bleek al dat dit geen makkelijk te beschrijven onderwerp zou worden, eerder een onderwerp voor een lijvig proefschrift. We hebben er dus maar van afgezien om niet helemaal te verdwalen in het bos van muzikale spaghetti.

Maar wat is dan een melodie? Toch leuk om eens te kijken wat enkele muziekencyclopedieën hierover te melden hebben. Gerrit Slagmolens *Muzieklexicon* bijvoorbeeld: *(gr. Melos-ode: lied-gezag), tot een esthetisch, muz. en ritmisch logisch geheel aaneengerijgde reeks v. tonen, waarbij de instr. of voc. bedoelingen v. invloed kunnen zijn. De m. vormt het lineaire, horizontale element in de comp. structuur. Haar bouw kenmerkt zich doorgaans door climax en anticlimax, waarmee de frasering in verband staat. In de loop der eeuwen tekent zich een ontwikkeling af v.d. melodiek, m.n. van die der zuivere vocaliteit (volkslied, 14^{de}-17^{de}*

eeuwse polyfonie) naar de instr. ingestelde (barok) en weer terug (19^{de} eeuw), maar dan natuurlijk met een nw idioom en een nwe 'fisionomi'.

Kramers Pocketwoordenboek: (*< Fr < Gr*) *v(-dieën) 1 zangwijs, reeks van ritmisch gerangschikte tonen, die een muzikaal geheel vormen; 2 welluidende reeks van klanken of woorden; 3 zangerige welluidendheid;* Er vallen nog tal van andere lexica en woordenboeken te raadplegen over dit onderwerp. En bij geen van al die beschrijvingen voel ik me helemaal gelukkig: Kramers zit er bijvoorbeeld naast met de omschrijving 'reeks van ritmisch gerangschikte tonen'. Ritme is geen noodzakelijk element voor melodie, volgens mij. Ritme vloeit voort uit een goed geconstrueerde melodie. En Slagmolen dan met de nieuwe fisionomi?? Wat moet ik mij daarbij voorstellen? Hij slaat in zijn lemma zelfs het gregoriaans helemaal over.

Zo iets eenvoudigs, een deuntje, een lijn en zo moeilijk om te omschrijven. Laten we maar gewoon gaan luisteren. Ik zie u in Ravenstein.

KK

Helene Nolthenius' Contrafactum de Die Judici (deel 2)

Wat nu volgt kan gelden als de *editio princeps* van Nolthenius' *contrafactum*. Het notenapparaat bevat toelichtingen op tekstuele problemen en musicologische achtergronden, waarbij natuurlijk het proefschrift van Vellekoop een belangrijke informatiebron is. In het korte bestek van dit artikel kan alleen het allernoodzakelijkste een plaats krijgen. Verder onderzoek is nodig, maar het lijkt erop dat veel van wat in de Noltheniustiek als *gesichert* gold, in het licht van deze vondst herzien zal moeten worden.

Beschrijving van het typoscript

Het enig bekende typoscript van het *Contrafactum de Die Judici* (CdDJ) berust thans in de bibliotheek van V. en L. Wintermans te Leiden, als inlegvel in Kees Vellekoop *Dies Ire dies illa – Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz*, dat daar gecatalogiseerd is als nr. 3808/H - 08 - achter. Het gedicht staat in twee kolommen op de recto-zijde. Het verso is onbeschreven. Het papierformaat is A4 (210 x 297 mm), de bladspiegel is 173 x 200 mm. Het papier is van inferieure kwaliteit en aan de randen vergeeld.

Het CdDJ is geschreven op een in de tweede helft van de 20ste eeuw gebruikelijk type typemachine. Opvallend is dat de inkt bovenin in de hoofdletters ontbreekt; mogelijk heeft de scribent een reeds lang gebruikt lint omgedraaid en een tweede leven gegeven. Zo is een document vervaardigd dat weliswaar leesbaar is, maar armoedig oogt. Dit bevestigt de op andere gronden gepostuleerde oorsprong uit de Utrechtse academie van het einde van de jaren zeventig van de 20ste eeuw.

De door Gerritsen in zijn in memoriam voor Vellekoop geciteerde zes eerste regels leveren voor de vaststelling van de tekstvorm geen relevante informatie; Gerritsen schrijft in de regels 5 en 6 'uw', waar het typoscript: 'Uw' heeft. Deze varianten, aanpassingen aan een recentere spellingsregel, zijn duidelijk secundair en daarom in onze editie buiten beschouwing gelaten.

De tekst

Contrafactum de Die Judici

'k Heb het voorrecht, waar ik weken
gretig naar heb uitgekeken
U als eerste toe te spreken,

Emptor Pellium Cornelis,
5 nu de graad – plus cum – Uw deel is
daar Uw proefschrift een juweel is,

en 'k U tóch in goede staat zie,
ofschoon baan en dissertatie
moordend ware_als combinatie.

10 Menigmaal sedisti lassus
over een obscure passus:
tantus labor non sit cassus!

't Liber Scriptus, door Uw gade
uitgetypt – wel 1000 bladen! –
15 werd, voor 't Duits van Uw tirade

eerst ter keuring aangeboden
aan een Baselse synode.
Toen, voor inhoud en methode,

kwam 't bij mij, die net als later,
20 Hugenholtz en eindelijk Pater,
zocht naar spijkers op laag water;

en die vond ik ook bij hopen
toen het puik der Vellekopen
'n heilig huis begon te slopen:

25 hij ging Thomas van Celanen
met de rest der Franciscanen
min of meer verdonkremannen,

want een tekst die zelfs niet gaaf is
binnenloodse_in een begraafmis
30 vindt hij 'n klus die groots noch braaf is.

Toen er eindelijk geen expert was
die nog volhield dat het snert was
mocht het Liber naar Libertas.

't Kreeg dus heel wat door te maken
35 eer het hier, op 't groene laken
van de jury mocht geraken.

Veel moest er verdedigd worden:
liquescenten, hexachorden,
strofe- en psalmen-vollegorde ...

40 Als ik U daarbij in vuur zie
kijk ik zorgelijk naar de jury:
Quid sunt miseri dicturi?

Dies illa, dag der dagen
waarop Kees de sluwste vragen
45 van de tafel wist te vagen.

Maledoctis confutatis!
terwijl h j nog aan de praat is
waarschuwt Kugel dat het laat is:

Hora est! – zo klinkt hierboven,
50 als we Paulus mogen gelove 'n
tuba uit Uw derde strofe –

Op het teken des pedellen
zaagt gij ons ter stembus snellen
om 't Judicium te vellen ...

- - - - -

55 Zo, nu staat gij ante thronum
in uw handen de beloning:
bij de schapen is uw woning.

Ongedoctoreerde bokken
blijven achter in hun hokken ...
60 scheid nu  ven uit met blokken,

Zelfs al brandt gij van verlangen
om te zien waar déze zangen
met de Bijbel samenhangen:

zoek maar niet! U ten gerieve
65 concorderen zij met brieven,
maar, helaas ... 't zijn apocriefen!

Speciosa Dies illa:
Kees, herrezen ex favilla,
krijgt m er tijd voor zijn familia.

70 'k Wens de kinderen, Jos en hem
Gaudium en Requiem.

(Laudatio van prof. dr. H. Wagenaar-
Nolthenius na de promotie van Kees Velle-
koop op 2 maart 1978)

Aantekeningen
titel: *contrafactum de die iudicii* 'contrafact
over de dag des oordeels'. Een contrafact is
een lied geschreven op een bestaande melo-
die. Nolthenius heeft van het *Dies Irae* het
metrum (vier trochee n per regel) en de
strofenbouw (terzinen, met een distichon op
het slot) en het rijmschema (aaa, bbb, ccc)
overgenomen. Van veel sequensen bestaan
contrafacten. De melodie van het bekende

*Victimae paschali laudes
immolent Christiani.
Agnus redemit oves:
Christus innocens Patri
reconciliavit peccatores.*

Dat de Christenen hun hulde
aan het Paasofferlam offeren.
Het Lam heeft de schapen verlost:
de onschuldige Christus heeft
de zondaars met de Vader verzoend.

werd ook gebruikt voor sequensen ter ere van Maria:

*Virgini Mariae laudes
intonent christiani.
Eva tristis abstulit,
Sed Maria protulit
natum, qui redemit peccatores.*

Dat de Christenen hun hulde
aan de maagd Maria uitzingen.
de droeve Eva heeft verleid
maar Maria heeft voortgebracht
haar zoon, die zondaars heeft losgekocht.

En zelfs het parodistische contrafactum heeft
Middeleeuwse voorgangers, getuige het
Officium lusorum, de dobbelaarsmis uit de
Carmina Burana:

*Victime novali zynke zes
immolent Deciani.
Ses zinke abstraxit vestes,
equum, cappam et pelles
abstraxit confestim a possessore*

Dat de Decianiërs hun hulde
Aan het nieuwe offerlam Vijf-Zes offeren
Zes-Vijf neemt de kleren af
paard, gewaad en pelsmantel
neemt ze terstond af van de bezitter.

Deciani zijn de volgelingen van Decius,
zogenaamd de god van het dobbelspel (Frans
dés 'dobbelstenen').

(r. 4) *Emptor Pellium Cornelis*: latinisering
van de naam Kees Vellekoop. *Emptor* bete-
kent 'koper', *pellium* is de genitief pluralis
van *pellis*, 'huid'. Dergelijke omzettingen
waren gebruikelijk bij de humanisten; de
Friese geleerde Rudolf Agricola (1443/44 –
1485) heette buiten zijn geschriften Roelof
Huisman; de Duitse reformator Philipp Me-
lanchthon (1497-1560) werd geboren als
Philipp Schwartzertdt (Grieks *melas* 'zwart',
chthôn 'aarde').

(r. 5) *cum* staat hier voor *cum laude* 'met lof',
een onderscheiding voor proefschriften van
uitzonderlijke kwaliteit.

(r. 8) baan en dissertatie: Vellekoop was

sinds 1969 in deeltijd werkzaam als weten-
schappelijk medewerker aan het Instituut
voor Muziekwetenschap der Rijksuniversi-
teit te Utrecht. Het is schrijver dezes niet
bekend of hij daarnaast nog een andere baan
had; hij had bij het Instituut aanmerkelijk
meer verplichtingen dan het schrijven van
zijn proefschrift: Toen Wagenaar-Nolthenius
zich in 1976 bovendien niet meer kon ver-
enigen met de steeds voortschrijdende de-
mocratisering binnen het universitaire bestel
(studenten kregen inspraak), werd Vellekoop
al vrij snel de drijvende kracht achter het
Utrechtse onderwijs en onderzoek op het
terrein van middeleeuwse muziek.' (Van
Schaik, 2004)

(r. 10-12) de vierde strofe bevat in totaal
slechts drie Nederlandse woorden. Het men-
gen van Nederlands en Latijn is een van de
meest in het oog springende stijlkenmerken
van dit gedicht en is zowel gemotiveerd door
de tekst van het *Dies Irae* die Nolthenius
parodieert als door de *Sitz im Leben* van het
contrafactum: het Latijn was immers lange
tijd de voertaal van de universiteit – woorden
als *cum laude* (r. 5), *hora est* (r. 49) en *iudi-
cium* (r. 54) leggen daarvan nog altijd getui-
genis af. Gedichten met dergelijke taalver-
menging heten 'macaronisch', naar het
schertsgedicht *Maccharnea* (1490) van de
Italiaanse dichter Tifi degli Odasi, waar
Latijn en Italiaanse dialecten vermengd zijn.
Het kerstlied *In dulci iubilo* is een mooi
Nederlands voorbeeld: *In dulci iubilo | Sing-
het ende weset vro ! | Al onse hertenwonne |
Leit in presepio, | Dat lichtet als die sonne |
im matris gremio.*

De strofe betekent 'menigmaal zat je ver-
moeid over een duistere passage; moge zulk
een werk niet nutteloos zijn!' Nolthenius
heeft de 10de strofe van het *Dies Irae* mini-
maal aangepast, met als gevolg dat de strofe
nu niet meer gaat het over Christus' verlos-
singswerk, maar over het zwoegen van de
promovendus aan zijn proefschrift. Let op
het woord *passus*, dat in het *Dies Irae* een
voltooid deelwoord is van *patior* 'lijden',
maar in het CdDJ het zelfstandig naamwoord
passus 'passage' is geworden.

(r. 13) *Liber Scriptus* 'geschreven boek'. Hier

is bedoeld het uitgetypte proefschrift van Vellekoop – dat in gedrukte vorm overigens slechts 263 pagina's telt – maar in het *Dies Irae* (strofe 5) gaat het om het boek waarin alle daden staan opgeschreven die op het einde der tijden geoordeeld moeten worden (Apocalyps 20:12 *Et vidi mortuos magnos, et pusillos stantes in conspectu throni, et libri apert sunt: et alius Liber apertus est qui est vitae: et iudicati sunt mortui ex his, quae scripta erant in libris secundum opera ipsorum* 'en ik kon de doden, groot en klein, voor de troon zien staan. En de boeken werden geopend. Nog een ander boek werd geopend, het boek des levens. En de doden werden geoordeeld naar hun daden, zoals die in de boeken geschreven stonden.'). De centrale kunstgreep van Nolthenius in het CdDJ is het benadrukken van parallellen tussen het Laatste Oordeel, het onderwerp van het *Dies Irae*, en de academische promotie.

(r. 17) Baselse synode: Basel was een belangrijk centrum in de eerste periode van de oude muziekbeweging. Vellekoop studeerde er uitvoeringspraktijk van de oude muziek en viola da gamba bij de Schola Cantatorum Basiliensis in de jaren 1965-1966. Bij zijn proefschrift werd hij vanuit Zwitserland geholpen door de violiste en muziekpedagoge Ina Lohr (1903–1983). Zij hielp hem ook met de Duitse taal, zo ook dr. H. Schär-Ammann.

(r. 20) Hugenholtz: prof. dr. Frederik Willem Nicolaas Hugenholtz (1922-1999): historicus, studeerde in Leiden en Gent, promoveerde in 1949 op *Drie boerenopstanden uit de veertiende eeuw. Onderzoek naar het opstandig bewustzijn*. In 1956 werd hij gewoon hoogleraar in Utrecht en in 1981 lid van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (KNAW).

(r. 20) Pater: een van lastigste *cruces interpretum* in het CdDJ. Het voorwoord van het proefschrift refereert aan niemand die Pater heet, maar wel aan een padre S. Butler van het klooster San Damiano bij Assisi, die Vellekoop in staat stelde het *Brevier van de heilige Clara* te bestuderen en die hem 'enige essentiële problemen' voorlegde. Bedoelt Nolthenius hem? Is deze cryptische verwij-

zing ingegeven door rijm dwang?

(r. 25) Thomas van Celanen: Thomas van Celano (ca. 1200 – ca. 1260), Franciscan, schrijver van twee *Vitae* van de Heilige Franciscus en van het *Tractatus de miraculis S. Francisci*. De toeschrijving van het *Dies Irae* aan Thomas gebeurt op grond van een 14de eeuwse bron, die zegt dat Thomas door sommigen beschouwd wordt als de auteur van het *Dies Irae*. De Franciscaanse historicus Luke Wadding (1588-1657) schrijft aan hem ook twee andere sequensen toe, namelijk het *Sanctitatis nova signa* en het *Fregit victor virtualis*. Generaties Franciscanen hebben, ter meerdere eer en glorie van hun orde, bewijzen gezocht om deze toeschrijving te staven, zelfs nadat het handschrift A (zie noot bij regel 28) was opgedoken en dat op het einde van de 12de eeuw gedateerd wordt. Vellekoop geeft in zijn proefschrift verschillende argumenten tegen het auteurschap van Thomas, en oppert dat het *Dies Irae* geschreven is door een Franse Benedictijn in Midden- of Zuid-Italië. Een belangrijk argument voor die Franse nationaliteit is gegeven in de overeenkomsten tussen het *Dies Irae* en het responsorium *Libera me* dat in deze tijd wél bekend was in Frankrijk, maar niet of nauwelijks in Italië of Duitsland waar Thomas geleefd heeft.

(r 28) 'tekst die zelfs niet gaaf is': Vellekoop bespreekt in zijn proefschrift in groot detail de oudste handschriften die het *Dies Irae* bevatten. Cruciaal daarbij is de tekst van het oudste handschrift (Napels, Biblioteca Nazionale – Hs. VII D 36, f. 16r) dat het siglum A heeft en sterk afwijkt van de andere bronnen. Deze tekst is een *pia dictamen* of *Reimgebet*, een gedicht voor privédevotie, niet voor liturgisch gebruik. Belangrijkste verschillen met de sequens:

(a) strofe 6 luidt niet *iudex ergo cum censebit*, maar:

*tunc pandetur et plectetur
quod malorum nunc videtur
vel in corde detinetur*

Dan zullen worden geopenbaard en bestraft
al de misdaden, die nu in de openbaarheid

komen
of in het innerlijk verborgen worden ge-
houden.

(b) strofe 11 (*iuste iudex ultionis*) ontbreekt;
(c) de drie laatste, tweeregelige strofen ont-
breken.

Vellekoop argumenteert dat handschrift A in
deze verschillen de oorspronkelijkere stand
van zaken weergeeft. Het secundaire ka-
rakter van de drie slotstrofen is evident, en
niet alleen door de afwijkende strofenvorm.
Het focus verandert plotseling van 'ik' naar
'hij' (*iudicandus homo*) en 'zij' (*dona eis
requiem*). Al in de 19de eeuw was opge-
merkt dat de *lacrimosa*- en *iudicandus*-strofe
ook voorkomen als *versus* bij het responso-
rium *Libera me* uit het *Officium defuncto-
rum*. Responsoria, meditatieve gezangen na
lezingen in het nachtofficie, hebben meestal
één vers, waarna het responsorium, of een
deel ervan, herhaald wordt. Responsoria uit
het dodenofficie zijn vaak uitgebreider. Het
Libera me in het antifonarium van Worcester
(13de eeuw) kent zes verzen, waarvan het
vierde is:

*Lacrimosa dies illa
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus
pro peccatis parce deus.*

O, dag vol van tranen
waarop zal opstaan uit de as
de te veroordelen schuldige mens.
Spaar hem om zijn zonden, God.

Deze regels vormen één zin, maar deze
wordt in de meeste vroege handschriften van
het *Dies Irae* gesplitst door *qua* in *quae* te
veranderen en een punt te zetten achter *favi-
lla*. Het onderwerp bij *resurget* is dan niet
langer de mens die uit de dood opstaat, maar,
merkwaardigerwijs, de Jongste Dag. In het
Dies Irae zoals die in het Liber Usualis staat,
is de tekst van deze strofe meer in lijn met
het *Libera me* vers. Alleen staan hier in
plaats van *pro peccatis* de woorden *huic
ergo*.

Vellekoop stelt dat door deze en andere

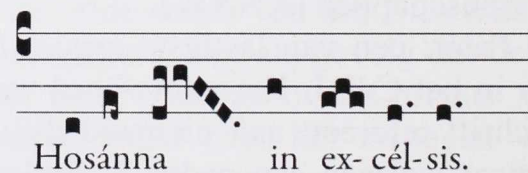
veranderingen de oorspronkelijke eenheid
van het *Reimgebet* verbroken is, en dat het
karakter van de tekst daarbij geweld aange-
daan is. Het accent is sterker komen te liggen
op de angst voor het Laatste Oordeel, en
minder op de troost voor de 'ik' van het
Reimgebet. Hierop zal Nolthenius doelen als
ze stelt dat de tekst niet gaaf is.

(r. 29) met het 'binnenloodse_in een be-
graafmis' is bedoeld de transitie van het
Reimgebet van handschrift A tot de sequens
Dies Irae met een vaste plaats en functie in
de Requiemmis. De oudste handschriften
van het *Dies Irae* komen uit Italië, en de
schrijfwijze van het Latijn draagt ook een
Italiaans karakter, maar toch acht Vellekoop
de kans klein dat Thomas van Celano er de
hand in had: 'Hoewel het historisch gezien
mogelijk is dat Thomas het rijmgebed kende
en het tot sequentia bewerkte, zijn er vele
argumenten aan te voeren, op grond waarvan
zijn relatie met het *Dies ire* moet worden
betwijfeld' schrijft hij in de samenvatting van
het proefschrift.

(r. 33) *Libertas*: naam van een drukkerij,
toen gevestigd in Utrecht, thans in Bunnik.

(r. 36) jury: bedoeld is de promotiecommis-
sie, de promotor en de zeergeleerde, hoogge-
leerde of weledelgeleerde *opponentes* die de
promovendus tijdens de promotie bevragen.
Uit Van Benthem (2004) blijkt dat W.P.
Gerritsen lid van de promotiecommissie was.

(r. 38) met 'liquesensen' bedoelt Nolthenius
liquescerende neumen. Dit zijn nootgroepen
die eindigen met een klein nootje dat aan-
geeft waar de medeklinker die de lettergreep
afsluit geplaatst moet worden, zoals de *n* van
-san- in onderstaand voorbeeld:



Vellekoop onderzoekt in de vroege *Dies Irae*
handschriften met muzieknotatie ook het
voorkomen van liquescerende neumen. Hij
merkt op dat ze soms verschijnen op plaatsen
waar er vanuit de tekst geen aanleiding voor

is, b.v. op de eerste *o* van *oro* (strofe 17); de *r* hoort bij de volgende lettergreep (-ro) en dus kan hier van liquescering geen sprake zijn. Het verschijnen van de liquescens op zulke plaatsen kan soms verklaard worden als invloed van andere strofes met dezelfde melodie, waar de onderliggende tekst wél een gesloten lettergreep had. De handschriften documenteren aldus de overgang van liquescentie als een techniek voor tekstplaatsing – dat lang niet altijd in de handschriften werd genoteerd – naar een zelfstandig muzikale versiertechniek (*plica*) zoals we die kennen in de latere Middeleeuwse polyfonie.

(r. 38) hexachorden: een hexachord (Grieks *hex* 'zes' en *chordê* 'snaar, noot') is een reeks

van zes tonen die ut re mi fa sol la genoemd worden. De intervallen tussen de tonen zijn een grote secunde, behalve tussen mi en fa (kleine secunde). De muziektheoreticus Guido van Arezzo (991/992 – na 1033) onderscheidde een *hexachordum naturale*, lopend van C tot A, een *hexachordum durum*, lopend van G tot E en een *hexachordum molle*, F tot D dat de Bes bevat, de enige 'zwarte toets' die in het Gregoriaans gebruikelijk is. Het gebruiken van dit hexachordensysteem maakt van blad zingen eenvoudiger. Als men de intervallen tussen de zes noten van het hexachord kent, bijvoorbeeld door internaliseren van Guido's bekende Johannes hymne:

Ut que-ant la - xis Re - so - ná - re fi-bris Mi - ra ges - tó - rum Fá - mu - li
tu - ó - rum, Sol - ve pol-lú - ti Lá - bi - i re - á - tum, Sanc - te Io - án - nes.

dan kan men loop van de melodie treffen door eerst niet de lettergrepen van de tekst te zingen, maar de namen van de tonen van het hexachord; men kan dan beducht zijn op de kleine secunde bij de mi. Als een melodie een grotere ambitus heeft dan de zes tonen van een hexachord – en dat is bijna altijd het geval – dan moet de zanger muteren, overstappen naar een ander hexachord door een toon te 'hernoemen'. De derde strofe van het *Dies Irae*

Li-ber scriptus pro-fe-ré-tur,

begint met A, de 'la' van het hexachordum naturale, maar als de melodie lager zakt dan de C, de 'ut' van dit hexachord, dan moet er gemuteerd worden, bijvoorbeeld bij de eerste noot van *pro-*, de D. Deze noot heet in het hexachordum naturale 're', maar is de

'sol', de een na hoogste toon, van het hexachordum durum.

In dit hexachord werd de hele verdere frase gezongen. Als de melodie weer stijgt, dan moet er weer overgeschakeld worden naar naturale. Vellekoop heeft in zijn onderzoek weliswaar bekeken op welke plaatsten er in het *Dies Irae* gemuteerd wordt, maar het doel van deze exercitie is niet duidelijk. Van bovengenoemde mutatie zegt hij dat deze voorkomt in *einem spannungsgeladen Vers*, waarmee hij een verband tussen die spanning en mutatie lijkt te leggen. Maar Vellekoop werkt die moeilijk verdedigbare suggestie verder niet uit en besteedt aan de hexachordenleer eigenlijk niet veel aandacht.

(r. 39) strofe- en psalmenvollegorde: om het trochaeïsche metrum van het vers vol te houden moet Nolthenius soms wat smokkelen; in deze regel wordt de -e van *strofe* voor de e- van *en* uitgestoten (elisie), in *volgorde* is juist een *e* ingevoegd (epenthesis).

Vellekoop maakt in zijn proefschrift veel werk van getalsymboliek. In 1966 had hij al een artikel over de verhouding tussen tekst en getal bij Jacob Obrecht geschreven, en zijn onderzoek van het *Dies Irae* begon ook in deze richting. Van Schaik vermeldt in zijn *In Memoriam* voor Vellekoop dat met name dit deel van het werk voor grote onenigheid met Nolthenius zorgde, en dat het proefschrift erdoor bijna werd afgekeurd – een opmerking die de passages over 'spijkers op laag water' (r. 21) en 'er geen expert was | die nog volhield dat het snert was' (r. 31/32) natuurlijk in een bijzonder licht stelt. De reserves van Nolthenius zijn goed te begrijpen; Vellekoop stelt dat in de periode waarin het *Dies Irae* geschreven werd het symbolisch duiden van getallen in de Bijbel wijd verbreid was en verwijst naar Ernst Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* voor voorbeelden van getalsymboliek in de opbouw van Middeleeuwse literatuur. Daarmee toont hij aan dat het zoeken van dergelijke verbanden niet *a priori* onzinnig is, maar het verband dat hij legt tussen de nummers van de strofen van het *Reimgebet* en de nummering der psalmen zal niet iedereen overtuigen: strofe 1 en psalm 1 horen bij elkaar omdat de psalm *Beatus vir* kan gelden als inleiding op het gehele psalmboek en ook *die erste Strophe des Dies Ire uns in das ganze Gedicht einführt* en omdat psalm 1 de onderscheiden lotsbestemmingen van de vrome en de zondaar beschrijft. Psalm 2 gaat over Gods toorn jegens de kwaden, en dat komt overeen met de vreeswekkende komst van de Rechter in de tweede strofe. Tussen strofe 3 en psalm 3 vindt Vellekoop geen overeenkomsten, en dus neemt hij hier zijn toevlucht tot een parallel met Apocalyps 8:12 waar bij het blazen van de bazuin (*tuba*) het getal drie veel optreedt: *et percussa est tertia pars solis, et tertia pars lunae, et tertia pars stellarum, ita ut obscuraretur tertia pars eorum, et diei non luceret pars tertia, et noctis similiter* 'en een derde deel van de zon werd getroffen, en een derde deel van de maan, en een derde deel van de sterren, zodat een derde deel daarvan verduisterd werd, en de

dag voor een derde deel geen licht gaf en zo ook de nacht'. Jammer alleen dat die bazuin niet door de derde engel wordt geblazen, maar door de vierde...

(r. 42) *quid sunt miseri dicturi?* 'wat zullen de ongelukkigen zeggen?' De regel varieert op de frase uit de 7de strofe van het *Dies Irae*: *Quid sum miser tunc dicturus?* 'Wat zal ik, arme, dan te zeggen hebben?' In deze travestie van Laatste Oordeel tot promotieplechtigheid speelt de promotiecommissie de rol van de goddelijke rechter, en promovendus Vellekoop de rol van de ik-figuur die geoordeeld wordt (zie aantekeningen bij r. 36, r. 46, r. 54 en r. 55). Maar hier is dat omgedraaid: de *miseri* zijn de leden van de promotiecommissie die niet terug hebben van Vellekoops gloedvolle verdediging.

(r. 46) *maledictis confutatis!* 'als de ongestudeerden zijn afgewezen/de mond is gesnoerd' varieert op r. 46 van het *Dies Irae*: *confutatis maledictis* 'als de verdoemden zijn afgewezen'. Het woord *maledictus* (samengesteld uit *male* 'slecht, kwaad' en *doctus* 'geleerd') is een vondst van Nolthenius.

(r. 48) H.J. Kugel was pedel – ceremoniemeester bij promotieplechtigheden – van de Utrechtse universiteit van 1968-1985.

(r. 49) *hora est* 'het is tijd'. Met deze formule onderbreekt de pedel de ondervraging van de promovendus door de promotiecommissie.

(r. 50-51) Paulus/tuba uit de derde strofe: dat de Dag de Oordeels met bazuingeschal wordt aangekondigd staat op verschillende plaatsen in de Bijbel, zoals in Sefanja 1:16 waar de *Dies Irae* ook *dies tubae et clangoris*, 'een dag van bazuinen en kriegsgehuil' genoemd wordt. Vellekoop noemt twee passages van Paulus: 1 Thess. 4:16 *Quoniam ipse Dominus in iussu, et in voce Archangeli et in tuba Dei descendet de caelo: et mortui, qui in Christo sunt resurgent primi*. 'Want wanneer het bevel gegeven wordt, als de stem van de aartsengel weerklinkt en de bazuin van God, dan zal de Heer zelf van de hemel neerdalen, en eerst zullen de doden die in Christus zijn verrijzen.' En 1 Cor. 15:52 *In momento, in ictu oculi, in novissima tuba: canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti: et nos immutabimur*. 'opeens, in

een oogwenk, bij de laatste bazuin; want de bazuin zal weerklinken en de doden zullen verrijzen in onvergankelijkheid, en wij, wij zullen van gedaante veranderen.'

(r. 52) des pedellen: 'van de pedel'. Nolthenius maakt uit rijm dwang van het woord pedel een zwak zelfstandig naamwoord, met een genitiefuitgang -en. Vergelijk: 'dag des Heren' of 'overleggingen des harten'. Het woord pedel is een leenwoord uit het Duits, waar het een sterk zelfstandig naamwoord is: 'des Pedells'. In Oostenrijk is echter 'des Pedellen' mogelijk. Voor een vergelijkbare kunstgreep, zie r. 25: 'Thomas van Celanen'.

(r. 54) *judicium* 'uitspraak, vonnis', betekent in de academische context een speciale onderscheiding voor een proefschrift, zoals het *cum laude* (zie aantekening r. 5) of *summa cum laude* 'met hoogste lof'. Na de ondervraging treedt de promotiecommissie inderdaad terug om over de verdediging te beraadslagen, maar een stembus wordt dan natuurlijk niet gebruikt – de beslissing voor de toekenning van een *cum laude* wordt in de praktijk al eerder genomen.

(r. 55) *ante thronum* 'voor de troon'. De frase komt ook voor in strofe 3 van het *Dies irae*: de zielen van de gestorvenen worden voor de rechterstoel des Heren geleid; hier staat de promovendus voor de tafel van de promotiecommissie.

(r. 57-58) bij de schapen is uw woning | ongedoctoreerde bokken: vergelijk de passage over het Laatste Oordeel in Mattheus 25: 32-33 *sicut pastor segregat oves ab haedis: et statuet oves quidem a dextris suis, haedos autem a sinistris* 'zoals de herder een scheiding maakt tussen schapen en bokken. De schapen zal Hij plaatsen aan zijn rechterhand, maar de bokken aan zijn linker.'

(r. 63) *déze zangen*: de lezer van het CdDJ zal veronderstellen dat Nolthenius met deze zangen het *Dies irae* bedoelt, en dat Vellekoop al een vervolgonderzoek op stapel had staan om de Bijbelse reminiscenties in het *Dies irae* te onderzoeken. Maar het is de vraag of dat zo is. Immers, het proefschrift bevat een hoofdstuk *Deutung des Textes* dat zeer uitgebreid de Bijbelse echo's in de af-

zonderlijke strofen behandelt. In de lijst met wetenschappelijke publicaties waarmee de bundel *Meer dan muziek alleen – In memoriam Kees Vellekoop* opent, zijn ook geen titels te vinden die erop duiden dat Vellekoop na zijn promotie nog aan het *Dies irae* heeft verder gewerkt. Aan de andere kant is het ook moeilijk voorstelbaar dat Nolthenius tijdens het voordragen van het gedicht een of andere tekst te voorschijn haalt om letterlijk naar te wijzen. Of bedoelt Nolthenius met '*déze zangen*' het CdDJ?

Bijbelse samenhangen zijn er in het *Dies irae* in overvloed, te beginnen met de allereerste woorden die van de profeet Sefanja stammen (1:15) *Dies irae dies illa, dies tribulationis et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum et caliginis, die nebulae et turbines* 'een dag van toorn is die dag, een dag van nood en benauwenis, een dag van vernieling en vernietiging, een dag van donker en van duisternis'. Andere voorbeelden zijn strofe 13, derde regel: *mihi quoque spem dedisti* dat herinnert aan psalm 118:49 : *memor esto verbi tui servo tuo in quo mihi spem dedisti* 'houd het woord aan uw dienaar in gedachten, waarmee U mijn hoop hebt gewekt' of strofe 14, tweede regel: *sed tu bone fac benigne* wat aanklinkt bij psalm 50:20: *benigne fac Domine in bona voluntate tua Sion* 'schenk aan Sion weer geluk, dat is toch uw diepste verlangen.'

(r. 67) apocrieven: Bijbelse geschriften die niet tot de canon behoren, noemt men apocrief (Grieks: *apókryfos*: 'verborgen'). Voorbeelden van apocriefe brieven zijn de twee brieven van Clemens Romanus aan de Korinthiërs, de brief van Barnabas of de zeven brieven van Ignatius van Antiochië, onder andere aan de Efesiërs, Smyrniërs en Romeinen. Welke brieven Nolthenius hier bedoelt blijft onduidelijk zolang onduidelijk is waarnaar '*déze zangen*' in r. 63 verwijzen.

(r. 68-69) *speciosa dies illa* 'die schone dag' en *ex favilla* 'uit de gloeiende as'. Vergelijk de eerste strofe van het *Dies irae*, waar beschreven staat dat de aarde op de dag van de toorn in as zal oplossen. Maar op deze schone dag van Vellekoops geslaagde promotie,

zal de jonge doktor na al zijn geploeter als een fenix uit de as verrijzen. in 1966 trouwde en met wie hij twee dochters had.
 (r. 70) Jos: Jos Knigge, met wie Vellekoop (r. 71) *gaudium et requiem* 'vreugde en rust'.
 Zowel het Dies Irae als het CdDJ eindigen met het woord *requiem*.

Bibliographie

- Willi Apel, *Gregorian Chant*. Indiana 1990 (oorspronkelijke uitgave 1958)
- Jaap van Benthem, 'Curas gere mei finis – Over de relatie tussen het rijmgebed en de melodie van de sequens': René Stuip, ed. *Meer dan muziek alleen – In memoriam Kees Vellekoop*, pp. 31 – 38. Hilversum, 2004
- Günther Bernt (ed.) *Carmina Burana Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart 1992
- Eugene Cardine, 'Semiologie grégorienne': *Études grégoriennes* XI, 1970, pp. 1-158
<http://forum.musicasacra.com/forum/discussion/1727/cardines-semiologie-gregorienne-in-pdf/p1>
- Wim Gerritsen, *Kees Vellekoop 10 november 1940 – 25 mei 2002* (Levensbericht op de website van het Digitaal Wetenschapshistorisch Centrum:
<http://www.dwc.knaw.nl/DL/levensberichten/PE00003463.pdf>)
- David Hiley, 'The Plica and Liquescent': Margaret Bent (ed.) *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* Henryville, 1984, pp. 379-91
- Lori Kruckenberg, 'Sequenz': Ludwig Finscher (ed.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 8: Quer-Swi*, Kassel etc./Stuttgart etc. 1998, pp. 1254-1286
- Timothy McGee, *The Sound of Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*. Oxford, 1998
- Etty Mulder (red.) *Terugstrevend naar ginds. De wereld van Helene Nolthenius*. Nijmegen, 1990
- Martin van Schaik, 'Levensbericht Kees Vellekoop. Rotterdam 10 november 1940 - Utrecht 25 mei 2002': *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 2002-2003, Leiden 2004. pp. 167-176
- Jos Smits van Waesberghe, *School en muziek in de middeleeuwen. De muziekdidactiek van de vroege middeleeuwen* Amsterdam, 1949
- Kees Vellekoop, *Dies Ire dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz* Bilthoven, 1978

Vincent Wintermans is een van de initiatiefnemers van de Schola Laudunensis in Leiden. Hij dankt Frans van den Hoven (Universiteitsmuseum Utrecht) en Clara van Meyel (Studievereniging Hucbald) voor de toegezonden inlichtingen en Antoine Bodar, Marieke Brugman, Frank den Hartog, Arnoud Heerings en Caspar Wintermans voor hun kritisch commentaar.

In studies over het Gregoriaans stonden tot voor een aantal jaren onder invloed van de opbloei van de semiologie vooral de oude handschriften centraal. Het ging om een juist verstaan van de originele neumatische en ritmische tekens en hun verantwoorde interpretatie. De laatste tijd is er ook aandacht voor melodische en ritmische ontwikkelingen uit de latere eeuwen van de diastematische notatie, vooral ook in verschillende regio's van Europa. Het *Tijdschrift voor Gregoriaans* heeft in de loop der jaren ook aan dit tweede genoemde aspect de nodige aandacht besteed, hetgeen mij ontslaat van de noodzaak uitgebreid studies erover te citeren,¹ en het wat dit betreft te laten bij het noemen van een pionier op dit speciale gebied: de veel te vroeg op 22 maart 2010 overleden Ike de Loos². Ook heeft men zich gebogen over de uitvoeringspraktijk in de loop der eeuwen en over de plaats van het gregoriaans in de liturgie van grote steden en religieuze gemeenschappen in ons land, niet alleen in de eeuwen vóór de Hervorming, maar ook daarna, toen de liturgische situatie totaal anders was komen te liggen³. Maar hoe lag in die nieuwe tijd een en ander in kleinere plaatsen en in gewone kerken op het platteland? Op plaatsen dus waar het veelal aan bekwaamheid en middelen ontbrak om het gregoriaans redelijk te zingen? Hoe heeft men zich daar aangepast aan een liturgie, waarbij in vroegere tijden de zang in handen was geweest van vaklui? De schrijver van dit artikel beschikt in zijn bibliotheek over een handschrift, dat daaromtrent in belangrijke mate inzicht verschaft. Het is - zo gaat dat bij veel handschriften - de weerslag van slechts één plaatselijke praktijk. Maar toch! Ik mocht er al uitgebreid over publiceren⁴, maar ben daarbij niet specifiek ingegaan op de interessante gegevens omtrent de gregoriaanse praktijk van toen.



Een bijzonder document

Aan het handschrift ontbreekt een titelblad. Ook staan nergens plaats en jaartal vermeld. Gelukkig werd tussen de bladen een restant van de boekrug teruggevonden met de titel: *Kerkgezangen*. Grafologisch onderzoek wees uit dat er meerdere schrijvers aan hebben meegewerkt en dat het in twee periodes werd geschreven, namelijk rond 1780 en 1825. Uit de inhoud kon worden vastgesteld dat het in eerste instantie werd geschreven in en rond de Rooms-katholieke Statie van de paters Dominicanen in Leeuwarden, maar dat ook andere Staties van die plaats inbreng hebben gehad.

Het bijzondere van *Kerkgezangen* is drieërlei: Op de eerste plaats is het geen gewoon boek met kerkelijke gezangen, een soort liedboek dus, maar een gebruiksboek, een Liber Usualis van het plaatselijke zangrepertoire, met de daaraan verbonden verscheidenheid aan talen (Latijn en Nederlands), vormen (open en gesloten vormen) en melodische genres (gregoriaans, gregorianiserend, strofelielied). Wie - met andere woorden - dit handschrift openslaat treedt binnen in een laat-18^e en vroeg-19^e-eeuwse liturgische wereld.

Vervolgens bieden de genoemde twee periodes, waarin het boek werd samengesteld, een

unieke kans om de muzikale ontwikkelingen te volgen, welke zich in die jaren van grote liturgische veranderingen hebben voorgedaan. Tenslotte zijn er de bijzondere samenstellers, namelijk geen vaklui op het gebied van het schrijven van muzieknoten en vaak zo moeilijk te begrijpen teksten, maar gewone plaatselijke amateurs, die niet altijd precies begrepen wat ze noteerden. Voordeel hiervan was dat ze zich regelmatig vergisten of verschreven, en daarmee tussen de regels door interessante informatie verschaffen over het transformatieproces binnen het gezongen repertoire en de uitvoeringspraktijk.

Trente.

Om de betekenis en waarde van *Kerkgezangen* - ook voor het Gregoriaans - te kunnen schatten moeten we vooraf in het kort aandacht schenken aan hetgeen het Concilie van Trente over muziek in de liturgie heeft bepaald. In deze Noord-Italiaanse stad kwamen de kerkvaders van 1545 tot 1563 regelmatig bij elkaar om het antwoord van de rooms-katholieke kerk te formuleren op de hervorming, welke zich in de 16^e eeuw vooral in Europa aan het voltrekken was. Wat toen in theorie voor de hele wereld besloten werd zien we in *Kerkgezangen* op plaatselijk niveau en in lokale vormgeving in praktijk gebracht.

Het ging de concilievaders vooral om uitsluiting van het profane in de muziek. Tijdens de 22^e sessie d.d. 17 september 1562 vermaanden de bisschoppen *te verdrijven uyt de kercken de Musijcken, soo wel op d'Orghelen gespeelt, als ghesongen, de welcke op on-eerlijcke ende onkuysche Liedkens ghemaect zijn. Inghelijcks ook alle wereltlijcke wercken, ydel ende wereltlijcke klappinghe, wandelinghe, gheratel ende geroep, op dat het huys Godts te rechte soude mogen schijnen ende gheheeten wesen, een huys der beedingen.*⁵

Een en ander werd nader geconcretiseerd in het *Caeremoniale Episcoporum* van 1600⁶: *Er moet op gelet worden dat het geluid van het orgel niet vluchtig of onzuiver is. Ook dienen er geen gezangen op ten gehore te worden gebracht, die los staan van de dienst*

*die wordt gehouden (...) Vervolgens moeten zangers en musici er voor zorgen, dat het samengaan van hun stemmen gericht is op toename van de vroomheid en geen air van wuftheid of gekunsteldheid ten toon spreidt (...). [Hun zang zij] devoot, verstaanbaar en begrijpelijk.*⁷

Trente heeft allereerst onderscheid gemaakt tussen sacraal en profaan in de kerkmuziek. Het heeft muziek uit de kerk willen weren, waarin zich de invloed deed gelden van het humanisme en zijn subjectieve gevoelsuitdrukkingen. De criteria 'toename van de vroomheid' en 'devoot, verstaanbaar en begrijpelijk' van Trente hebben vervolgens samen met het feit dat de klanken geen vluchtigheden of onzuiverheden mochten kennen blijvend een eigen binnenkerkelijke muzikale cultuur bevorderd, waarin vrije expressie ondergeschikt werd gemaakt aan eenvoud, dienstbaarheid en sacraliteit. Een belangrijk gevolg was ook de verbreding van het zangrepertoire. De gezongen teksten bleven niet meer enkel strikt liturgisch. Ze werden op den duur meer en meer ontleend aan de religieuze poëzie, die nu eenmaal meer voedingsbron was voor de beoogde toename van de vroomheid.

Fundamenteel kenmerk van de nieuwe zang werd een dubbele popularisatie. Allereerst was er de opkomst tot in het kleinste dorp van amateurzangkoren. Dit had vanzelfsprekend niet alleen een op veelal (te) amateuristische leest geschoeide uitvoeringspraktijk van het Gregoriaans tot gevolg, maar daarnaast tevens de vorming van een nieuw repertoire. Zo werd het 'volkse' strofelielied een nieuw liturgisch-muzikaal genre. We begrijpen dat dit voor de inhoud van ons handschrift van grote invloed is geweest. Vervolgens leidde dit amateurisme in de kerkmuziek tot nieuwe en geheel andere kwaliteitscriteria voor liturgische zang. In de praktijk werden melodie, ritme en samenklank toegesneden op de mogelijkheden en het begripsvermogen van amateurs, zangers en luisteraars, en werd ook de waarde van de uitvoering opnieuw bepaald. Kerkzang werd in

zoverre gemeenschapszang door en voor amateurs, dat het zangkoor anders dan vroeger mentaal dicht bij de gemeenschap stond. Zijn zang werd navenant een vorm van gemeentezang.

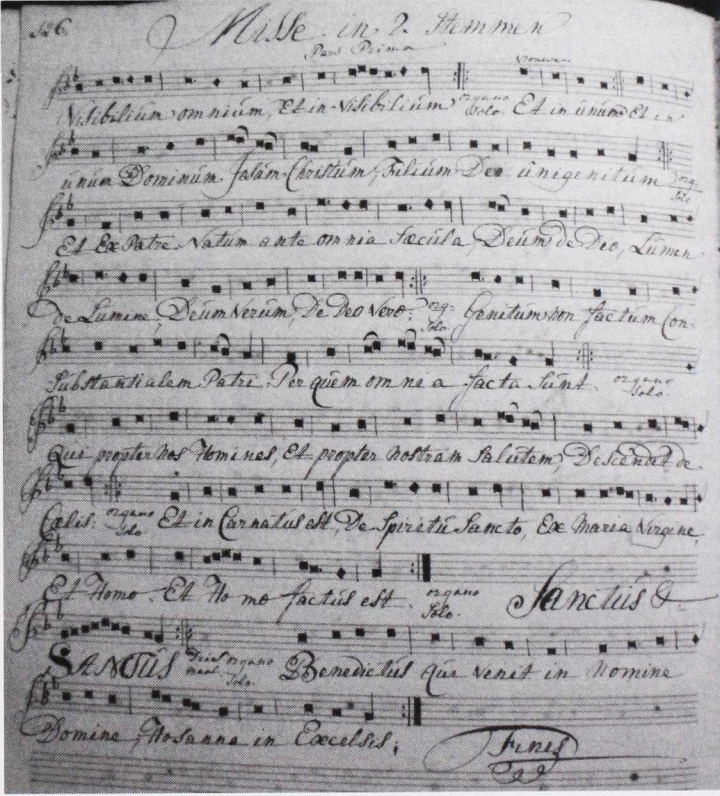
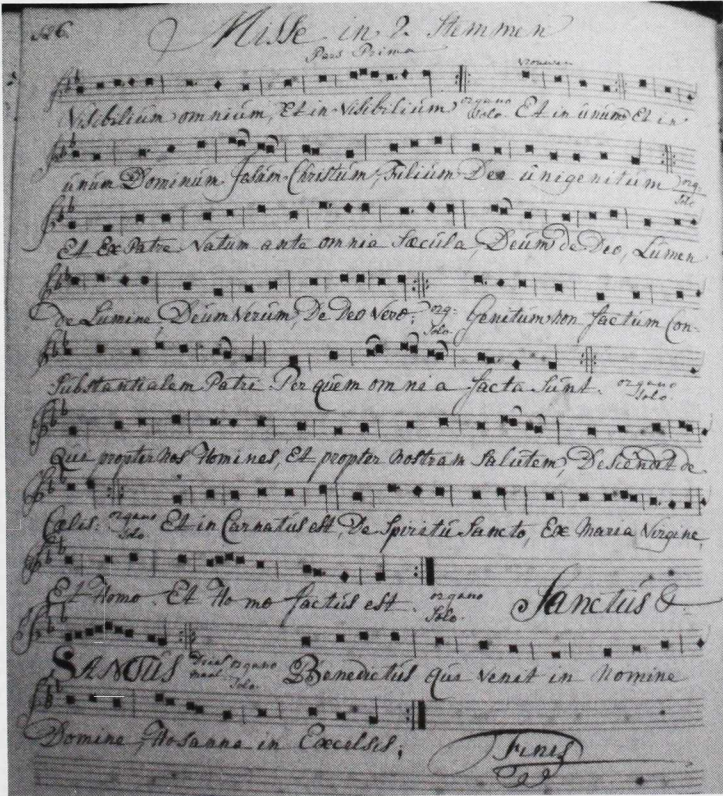
Gregoriaans in Kerkgezangen.

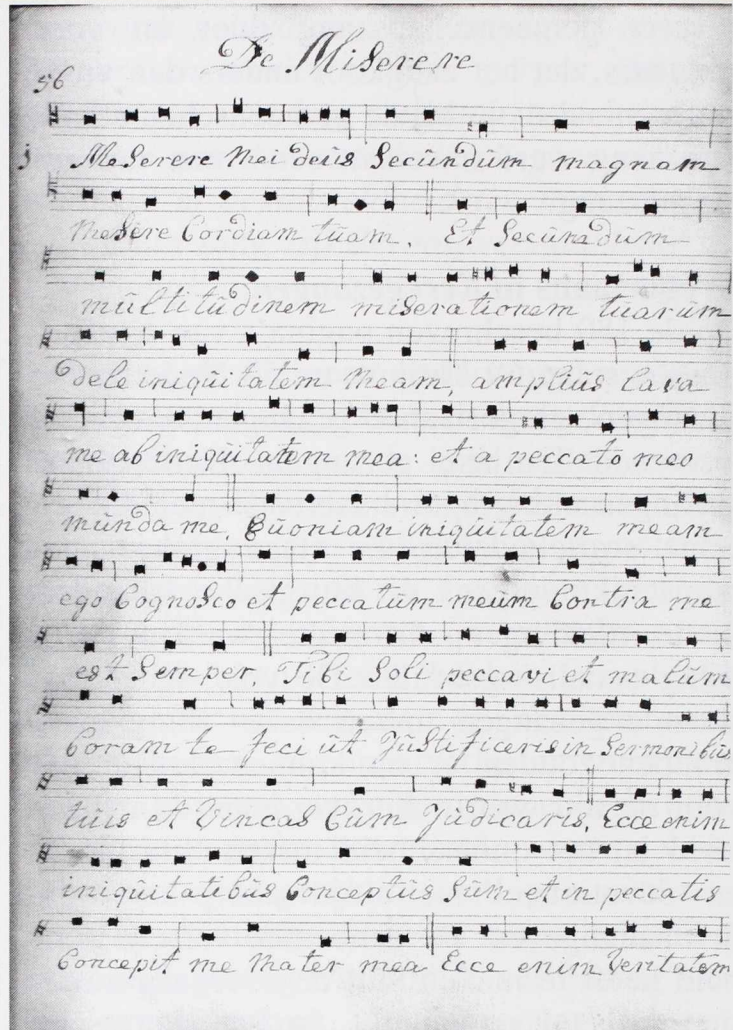
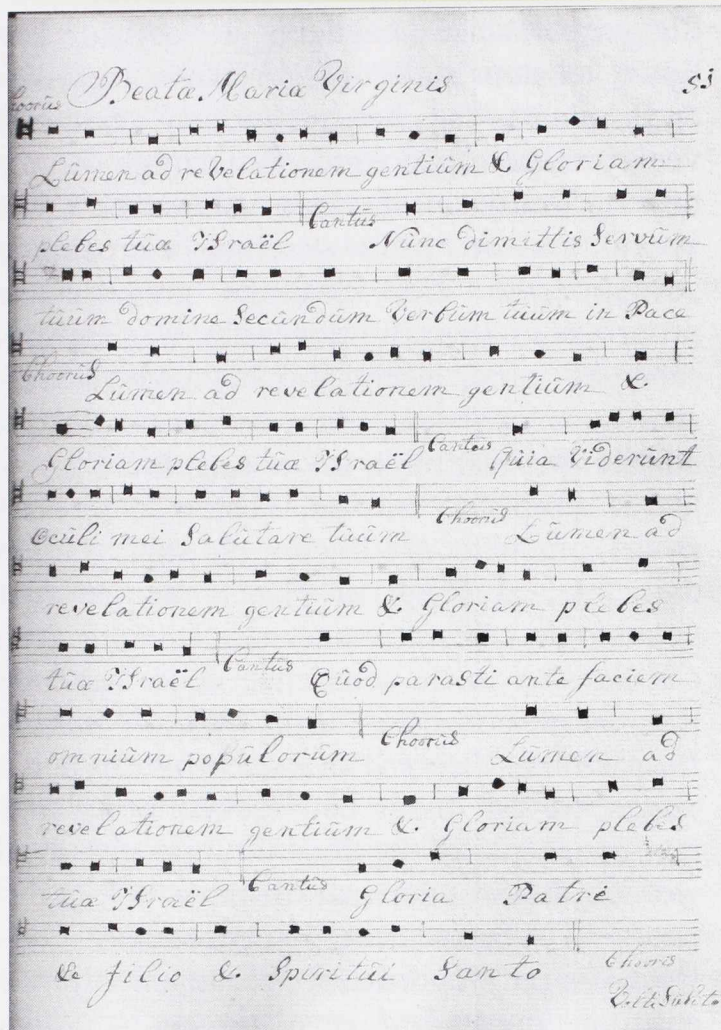
Op de 180 beschreven pagina's van *Kerkgezangen* staan 69 Latijnse en 54 Nederlandse gezangen, gregoriaanse gezangen, gregorianiserende Latijnse gezangen, Nederlandse gezangen met gregorianiserende melodie, en echte strofeliedereren. Ze staan globaal gerangschikt volgens de liturgische kalender. In de inleiding op dit artikel werd de term 'liber usualis' gebruikt. De vele, meer losstaande gezangen tussen deze 'liturgische' groepen zouden er op kunnen duiden dat voor de tijd waarin *Kerkgezangen* samengesteld is, het onderscheid tussen 'liturgisch' en 'devotioneel' niet altijd scherp kan worden aangegeven. De genoemde verscheidenheid heeft te maken met de overgangssituatie, zoals al opgemerkt, in het liturgische zangrepertoire.

Als ons handschrift inderdaad het hele repertoire van liturgische gezangen bevatte werd er tegen het eind van de 18^e eeuw in Leeuwarden opvallend weinig zuiver Gregoriaans gezongen. Er staan slechts acht volle-

dig gregoriaanse gezangen in, met dus Latijnse teksten onder gregoriaanse melodien. In plaats van het gregoriaans zien we veelvormige zogenoemde liedachtige cantiones op Latijnse of Nederlandse tekst, en vooral na de eeuwwisseling eenvoudige strofeliedereren. Het klassieke gregoriaanse proprium missae funtioneerde nog in bescheiden mate, slechts bij bepaalde liturgische gelegenheden. Dat was vooral de dodenliturgie, wat blijkt uit de uitgebreid genoteerde proprium missae. Daarin ontbreken zowel graduale als tractus en staat na het dies irae, mogelijk in plaats van het niet genoteerde offertoriumgezag *Domine Jesu Christe*, het in de achttiende eeuw bekende Requiemresponsorium *Jesu salvator mundi*. De psalmen *Miserere* en *De Profundis*, beide uitgeschreven onder een reciteertoon, kunnen eveneens tot de dodenliturgie gerekend worden, hoewel ze waarschijnlijk ook gedurende de Lijdenstijd werden gezongen.

De overige gregoriaanse gezangen zijn de antifoon *Lumen ad revelationem gentium*, afgesloten met de antifoon *Exsurge Domine*, voor de kaarsenprocessie op Maria Lichtmis (2 februari), de antifoon *Exaudi nos Domine* voor 'Het wijen van asch' en de antifoon *Hosanna filio David* voor 'Het wijen van Palm'.





Alle overige Latijnse teksten staan onder een andere melodie, welke soms op een gregoriaans origineel is geïnspireerd, zoals bijvoorbeeld *O esca viatorum* en *Homo quidam*, twee geliefde elevatiegezangen. Het gezang *O hoe zeer minnelijk*, eveneens een bekend zeventiende-eeuws elevatiegezing, is de Nederlandse vertaling van *O quam amabilis*, geplaatst onder de oorspronkelijke (neo-) gregoriaanse melodie. De drie mis-ordinaria, welke Kerkgezangen telt, hebben de melodische stijl van de welbekende achttiende-eeuwse *Missae Novae*⁸.

De genoemde gregoriaanse proprium missae heeft een opmerkelijke vorm en inhoud. In vergelijking met de standaardliturgie valt op dat na het psalmvers van de introitus de antifoon *Requiem* niet wordt herhaald, waarna onmiddellijk, zonder herhalingen, de aanroepingen van het *Kyrie Eleison* volgen in een voor nu ongewone volgorde: *Kyrie – Christe – Kyrie – Christe – Kyrie*. Tussen het epistel en het evangelie staat geen gradu-

ale of tractus, wel de volledige versie van de sequentia *Dies Irae*. Na deze sequentia volgt - wellicht als offertoriumgezing - het responsorium *Jesu salvator mundi*, waarvan de tekst niet die van de bekende antifoon met dezelfde beginwoorden is, maar een collage van bekende teksten uit de liturgie en de bijbel. De meermaals herhaalde refreintekst werd ontleend aan het bijbelboek Job en verbasterd tot het bekende *Miseremene mei miseremene mei saltem vos amice mei quia manus domine titigit me*⁹. Na het sanctus volgt bij wijze van elevatiegezing het tweemaal te zingen *Pie Jesu domine, dona eis requiem*. Drie van de gregoriaanse stukken lijken letterlijk gekopieerd uit een Amsterdams Graduale. De antifoon *Exaudi nos* van de aswijding op Aswoensdag (nr. 42) is identiek aan die van een Graduale Romanum van de Amsterdamse uitgever T. Crajenschot. Hetzelfde lijkt het geval voor *Hosanna filio David* (nr. 43).¹⁰

Palmarium Aspersione Aquae Facta
Het Wgen van Palm 73

Chorus Hosanna filio David bene-
dic-tus qui venit in no-mine
Domine o rex Isra-el hosanna --
in excelsis Cantus Pie-re hebrae-o-rum
portantes ramos oli-va-rum
O-vi-a verunt Domino clamantes
& dicentes hosanna --- in excelsis
Chorus Pie-re habre-o-rum vestimenta
posternebant in via & clamabant
dicentes hosanna: filio David
Benedictus qui venit in nomine
Domine

De Requiem Missa

Requiem a-ter-nam dona Eis --- Domine
& lux perpe-tua luceat --- eis
Cantus Te decet hymnus deus in sion & tibi reddatur
Chorus votum in Jerusalem Exaudi orationem
Meam ad te omnis Caro Veniet
Kyrie --- Eleison, Christe --- Eleison
Kyrie --- Eleison, Christe --- Eleison
Kyrie --- Eleison
Dies Irae Dies illa solvet sa-clum in favilla
teste David cum Sibylla quantus tremor est
futurus quando ju-dex est venturus benedicta
stricti cervice durus tuba mirum spargens sonum

Daarmee was overigens de rol van het Gregoriaans in Leeuwarden niet uitgespeeld. Ik wijs hiervoor op de hierna te bespreken invloed van deze zang op het karakter van de zelf-gecomponeerde gezangen, die er voor in de plaats kwamen, en op de Latijnstalige gezangen, die veelal strikt genomen gewone strofeliëden waren, maar toenmaals voor 'gregoriaans' doorgingen. Liefst 16 van dezulken werden teruggevonden in een Amsterdams Graduale Romanum uit 1762. Dit is niet verwonderlijk. Het gaat hierbij immers om bekende Latijnse cantiones en elevationes. Ze maken deel uit van een in Europa geliefd geworden repertoire en komen bijvoorbeeld bijna alle tevens voor in de bekende bundel *Laudes Vespertinae* uit 1629¹¹.

Gregoriaans in de overgang naar een nieuwe tijd.
Wat is in *Kerkgezangen* voor het Gregoriaans in de plaats gekomen? Het antwoord op deze vraag brengt ons op het spoor van een ander bijzonder aspect van het handschrift. Dankzij zijn ontstaan over een langere tijds-

periode documenteert het de ontwikkeling, welke de liturgisch-muzikale genres rond het einde van de 18e en in het begin van de 19e eeuw hebben doorgemaakt. Een en ander blijkt te zijn verlopen in drie fases: In het eerste deel van het boek treffen we eerst nog het ongebonden Nederlandstalige gezang aan in twee melodische vormen, namelijk zowel zuiver gregorianiserend als op de manier van het klassieke (eenstemmige) motet. In een tweede fase zien we mengvormen, waarin een ongemeten ritmisch vrije melodie gecombineerd wordt met een strofische gemeten tekst of omgekeerd. Tenslotte ontmoeten we - vooral in het tweede deel van het handschrift - het klassieke strofenlied op gebonden melodie en tekst. Er moet bij verteld worden, dat bij deze stijlovergangen niet van een geleidelijke ontwikkeling mag worden gesproken: beide praktijken hebben kennelijk ook naast elkaar bestaan. *Ave Barbara zelosa* bijvoorbeeld komt aan het eind van het handschrift tweemaal voor, de eerste keer in strakke 6/8-maat en vlak daarna met een gregorianiserende melodie. Na een *Salve*

Regina in oude stijl volgt onmiddellijk een versie in nieuwe stijl.

De lezers van dit blad zullen vanzelfsprekend vooral geïnteresseerd zijn in de eerste van de drie genoemde fases, die van de gregorianiserende melodieën. Een voorbeeld daarvan is *En schroomt gij niet natuur*. We stuiten op twee opvallende kenmerken. Allereerst werd hoogstwaarschijnlijk niet van elders geleend, maar van eigen (plaatselijke?) makelij. Daar hangt het tweede kenmerk mee samen: ze stammen uit de pen van amateurs, die én niet al te veel verstand hadden van het schrijven van melodieën, én nog 'gregoriaans' dachten, én in hun onbekendheid met de wetten van de strofische liedvorm de open vormen van het gregoriaans verhaspelden met die van de gesloten liedvorm. De makers van de gezangen zijn met andere woorden te werk gegaan zoals zij dachten dat het hoorde. Met name werden gregorianiserende genres van vroeger gemengd met die van het strofenlied. Weliswaar kende men dit laatste genre wellicht uit de devotiepraktijken en uit de liederen rond de liturgie, maar had men het toonzetten ervan blijkbaar nog niet onder de knie.

Het is overigens nog maar de vraag of het beschreven muzikale onvermogen een gevolg is van liturgisch-ritueel conservatisme. Mogelijk werden de strak-metrische liedvormen met hun meestal aan het profane repertoire ontleende contrafact-melodieën aanvankelijk als te onliturgisch opgevat. Ook de gereformeerden zijn in de zestiende eeuw bij hun keuze voor het liturgische strofenlied niet te leen gegaan bij de melodie van het profane lied. Uit hun voorkeur voor een vertrouwd melodisch genre ontstonden de deels gregorianiserende zangwijzen van het Geneefse Psalter¹².

Uitvoeringspraktijk.

Kerkgezangen vertelt - soms tussen de regels door - ook het een en ander over de manier waarop de (gregoriaanse) gezangen werden uitgevoerd. Gezien het overvloedig gebruik van herhalingstekens en de keren dat het zo staat voorgeschreven werd er vaak herhaald.

Herhaling van gedeeltes van een gezang door een andere koorgroep lijkt in Leeuwarden normaal te zijn geweest, zo normaal dat het soms niet staat aangegeven, terwijl de melodie het wel suggereert. Melodische zinnen staan stevast tussen reprisetekens genoteerd. Het zou kunnen zijn dat deze reprisetekens niet op herhaling duiden, maar gewoon fraaie tekens ter afsluiting zijn, maar dat lijkt niet het geval, aangezien herhaling in de 18^e eeuw een veel toegepaste vorm van zo te noemen horizontale meerstemmigheid was, die in verband stond met de samenstelling van het zangkoor. Dat bestond uit mannen en vrouwen, die misschien meer afwisselend met elkaar, dan samen zongen. Waarschijnlijk stonden deze twee groepen op de zangzolder gescheiden van elkaar opgesteld aan weerszijden van het balustradeorgel. Deze opstelling is te zien op afbeeldingen. Zo was ook de situatie welke de Franse priester Pierre Sartre aantrof, toen hij in 1719 tijdens een studiereis in Amsterdam¹³ een hoogmis meemaakte. Het was hem opgevallen dat er uit volle borst gezongen werd, dat alles op een balustradeorgel werd begeleid en dat de zang verzorgd werd door religieuzen, klopjes genaamd, samen met een groep mannen, die van elkaar gescheiden stonden opgesteld. Ook de organiste was een klopje: 'Het orgel verdeelt de zingenden in tweeën: rechts ervan staan de kloppen en links de mannen. Ze zingen om beurten een vers, waarbij het orgel steeds de toon aan geeft. Alle zang wordt begeleid door het orgel, hier en daar zelfs de prefatie'. Sartre had overigens geen hoge dunk van de kwaliteit van de kerkmuziek. Volgens hem was het geluid van de ongeoefende stemmen scherp en onaangenaam om naar te luisteren, en bovendien bijna altijd vals¹⁴.

Uit de notatie van de Gregoriaanse gezangen in het handschrift blijkt het orgel een niet onbelangrijke en bovendien eigen-aardige rol te hebben gespeeld in de uitvoeringspraktijk. Een algemeen kenmerk van de achttiende- en negentiende-eeuwse liturgische praktijk is de inzet van het orgel geweest in de vorm van alternatim-'zang' tussen koor en orgel. Bepaalde delen van de gezangen wer-

den gewoonlijk enkel door het orgel gespeeld. Wat het Ordinarium betreft diende volgens het *Caeremoniale Episcoporum* het alternatimgebruik beperkt te blijven tot delen van Kyrie, Gloria, Sanctus en Agnus Dei. De tekst van een gedeelte, waarvan de melodie alleen door het orgel werd gespeeld, diende wel door een zanger goed verstaanbaar uitgesproken te worden, liefst gezongen. Er kon dan dus niet gesproken worden van zang met orgelbegeleiding, maar van orgelspel, waarbij iemand meezong. In verband met deze bijzondere alternatimpraktijk bestond als bijzondere vorm van missa brevis de algemene gewoonte om gedeeltes over te slaan, of halverwege af te breken. In *Kerkgezangen* lijken in de 'Misse, in 2 stemmen' - die dus niet meerstemmig is - de voorschriften van het *Caeremoniale* creatief te zijn toegepast. Zo wordt in het gloria de traditionele herhaling van elk onderdeel toegewezen aan 'organo solo'. Hetzelfde gebeurt in het credo. In het sanctus wordt het woord 'sanctus' weliswaar reglementair driemaal herhaald, maar is de verdere tekst volledig weggelaten, tot aan 'Benedictus'. Op de plaats van de weggelaten tekst staat 'organo solo'. Blijkbaar was dit gedeelte voor het orgel bedoeld. In het *kyrie* van de 'Misse in festis solemnioribus' speelt het orgel een keer 'kyrie', met het antwoord 'eleison' door het koor. Deze mis is opgesierd met meerdere uitgeschreven eenstemmige korte orgelintermezzi. Liet de organist(e) het daarbij, of diende een begeleiding te worden geïmproviseerd?

In 1822 dicht een wat sarcastische rijmelaar
*Men kan in Gloria en Credo verder gaan,
En, als de nood het eischt, veel verzen overslaan,
En met Cum Sancto of Et vitam 't stuk bekorten.*

Zou dit niet beter zijn dan 't zingen op te schorten

Bij noten, waar cadans, finaal of slot ontbreekt? 15

Zo ook in Leeuwarden. Het gloria van een van de Missen eindigt bij *Tu solus altissimus Jesu Christe*, het credo bij *Et homo factus est*. Het sanctus bestaat enkel uit het beginwoord *Sanctus*, gevolgd door *Benedictus*.

Agnus dei ontbreekt. Van de drie ordinaria begint alleen de eerste met de 'Benedictie', het *tantum ergo*, gezongen aan het begin en einde van een 'mis met uitstelling'. In een andere Mis eindigt het gloria bij *Qui sedes...miserere nobis*, het er op volgende credo na *Et resurrexit...scripturas*. Hier zien we wel een volledig sanctus, maar opnieuw geen agnus dei. Bedoeld zijnde voor *festis solemnioribus* is het derde ordinarium rijker van melodie en vollediger getoonzet dan de andere twee. Zijn melodie vertoont overeenkomsten met de vierde *Missa Nova* uit de achttiende-eeuwse in Amsterdam gedrukte *Graduale*-boeken. Van het gloria worden gedeeltes weggelaten en ook hier eindigt het credo na *Et homo factus est*. Aan het sanctus ontbreekt een benedictus. Het agnus dei is volledig.

Concrete aanwijzingen omtrent de dynamiek en het tempo van zingen worden niet gegeven. Slechts één enkele keer moet er 'vivu' worden voortgegaan. We mogen ervan uitgaan, dat er ook in Leeuwarden volgens de algemene praktijk langzaam en hard werd gezongen¹⁶. Indirecte aanwijzingen daarvoor zijn de verbasterde teksten, de gebrekkige tekstplaatsing en de povere melodieën. Velen zullen immers niet geweten hebben wat ze zongen en dientengevolge hun zangdienst ongeïnteresseerd hebben verleend uit rituele gewoonte. Dergelijke omstandigheden hebben in de geschiedenis altijd geleid tot langzaam en hard zingen. Ook de plaatsing van 'tr.' (= stemtriller-tremolo) boven de voorlaatste noot van een gezang en een hier en daar genoteerd melodisch loopje naar het begin van een volgende lange noot duiden op een langzaam tempo en een -zo gaat dat bij amateurs - luide dynamiek.

Betekenis van Kerkgezangen voor het Gregoriaans in Nederland.

Kerkgezangen documenteert een liturgische zangpraktijk in het noorden van Nederland in een cruciale overgangsperiode van oud naar nieuw. We zijn getuige van het omvormings- en toeëigeningsproces, dat zich in deze periode heeft voltrokken. De mogelijk-

heid daartoe wordt vooral geboden door de tweedeligheid van het handschrift en het daaruit voortvloeiende zicht op de kerkmuziek in twee verschillende kerkelijke cultuurperiodes. Het handschrift maakt ons getuige van de geleidelijke overgang van traditionele muzikale liturgische genres en vormen naar die van het strofenlied. We beleven de aanpassing van de klassieke genres van vóór de Reformatie aan die van het post-Tridentijnse tijdperk. Concreter geformuleerd weerspiegelt het handschrift de plaats van het gregoriaans in de toenmalige

eredienst van Noordwest Nederland. Deze was enerzijds bescheiden geworden, maar anderzijds van groot belang voor de ontwikkeling van een nieuwe liturgisch-muzikale taal. Ook toen bleek het gregoriaans op zijn manier 'mater et magistra' van muziek in de liturgie. *Kerkgezangen* is een speciaal hoofdstuk in de geschiedenis van het rooms-katholieke kerklied, waarvan de basis vanaf het begin gebouwd is op de gregoriaanse melodie, en als zodanig een bijzondere voetnoot in een lange en eeuwenoude traditie, die voortduurt tot aan onze en na onze dagen.

NOTEN

¹ Zoals bijvoorbeeld Rasch, R: 'Gregoriaans met kruisen en mollen', in *Meer dan muziek alleen. In memoriam Kees Vellekoop*. Hilversum, Verloren, 2004, pag. 271-290. -

² Cf De Loos, Ike: *Patronen ontrafeld. Studies over gregoriaanse gezangen en Middelnederlandse liederen*. Uitg. Verloren, 2012, 294 pp. ISBN 978 90 8704 278 3.

³ Een voorbeeld: Rasch, R: 'Use and Abuse of Gregorian Chant in the Eighteenth-Century Dutch Republic', in Bouckaert B & Schreurs, (ed.), *The Di Martinelli Music Collection KU Leuven. - Musical life in Collegiate Churches in the Low Countries and Europe*, Leuven, 2000.

⁴ A. Vernooij: 'Zangcultuur in een overgangstijd', in *Trajecta* 21 (2012) pag.295-344; A. Vernooij: 'Gezongen liturgie in Friesland tegen het einde van de achttiende eeuw', in *Gregoriusblad* 137 (2013) no. 4, pag.18-21.

⁵ *Ordonnantien ende decreten van den H.Concilie generael, ghehouden tot Trenten*. Antwerpen 1650, 263.

⁶ *Caeremoniale Episcoporum Benedicti Papae XIV jussu editum et auctum*. Mechelen 1867, 109.

⁷ Vertaling door de auteur.

⁸ Er bestaan melodische overeenkomsten tussen een van de drie en de 'Missa Decima Sexta' van de *Missae Novae* (zie bijvoorbeeld *Nieuwe Missen, te zingen op de plechtige feesten*. Amsterdam, 1792, p. 90). Cf voor het genre Valkestijn, 'Sex Missae Novae', in *Gregoriusblad* 132 (2008) 15.

⁹ Job 19, 20-21: Heb toch medelijden met mij, want de hand des Heren heeft mij geraakt (vert.auteur).

¹⁰ *Graduale Romanum* (T. Crajenschot. 1762), 56.

¹¹ R. Rasch, *De Cantiones Natalitiae*, 2, p. 335.

¹² Cf. Lenselink, *De Nederlandse psalmberijmingen in de 16de eeuw* (1959).

¹³ Dit is weliswaar ver van Leeuwarden.

¹⁴ V. Advielle (ed.): *Voyage en Hollande fait en 1719 par Pierre Sartre*. Parijs, 1886. Cf. ook K. Ouwens: *Het Stukjesboek - Missen en Gezangen*. Amersfoort 1996, pag.71.

¹⁵ *Dichtmatige verhandeling over gebruik en misbruik van den gregoriaanschen zang*. Amsterdam 1822, pag. 5.

¹⁶ Cf. Jespers, 'De Noordnederlandse gregoriaanse zangboeken' en Ouwens, *Het stukjesboek*, p. 71.

*Anton Vernooij (*1940) studeerde aan het Ponteficio Istituto di Musica Sacra in Rome, o.a. bij dom Eugène Cardine. Hij haalde er het Magistero in Canto Gregoriano en promoveerde er in 1975 maxima cum laude tot doctor musicae sacrae. In 1970 behaalde hij aan het conservatorium van Pescara (Italië) het einddiploma piano. In 1969 werd hij docent gregoriaans en algemene vakken aan het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek in Utrecht en het Utrechts conservatorium. Van 1998 tot aan zijn emeritaat was hij bijzonder hoogleraar liturgische muziek aan de universiteit van Tilburg.*

Uitgelezen Zondag

Hebdomada XIV door het Jaar,

A-jaar

De *lezingen* van deze zondag, zo kort na Pasen en Pinksteren, ademen de hoopvolle stemming van een veel belovende tijd: vrede onder een zachtzinnige koning (Zacharia), leven uit Geest (Paulus in de Romeinenbrief; dit is al de zesde zondag in rij en er volgen er nog tien na deze, dat uit deze brief gelezen wordt) en Jezus' woord: "mijn juk is zacht en mijn last is licht".

De *gebeden* spreken eveneens 'die vreugde van uw koninkrijk', 'dat leven dat gericht is op de hemel' en 'uw heilzame kracht' uit.

De **Introitus**, op een tekst van psalm 47 (48), ons bekend van Maria Lichtmis, is een perfecte ouverture op wat lezingen en gebeden ons gaan bieden: Jeruzalem de Godsstad wordt bezongen, hét visioen van onze hoop. Dom Boer vertaalt woord voor woord: "*Wij hebben ontvangen, God, uw barmhartigheid in het midden van uw tempel: volgens uw naam, God, zo klinkt uw lof tot de einden der aarde: vol rechtvaardigheid is uw rechterhand*". Drie zinnen, waarvan de derde, zegt Dom Boer, "onmiskenbaar muzikale theologie is". Hij analyseert de eerste twee zinnen als onderling zeer gelijkend, de tweede een terts hoger beginnend en eindigend met een bijna identieke cadens (*terrae*). Boer: "De geestdrift na deze intonatie (*suscepimus*) stijgt zo hoog dat men den modus schijnt te vergeten en alleen maar *la*-, *sol*- en *fa*-cadensen maakt. En dan die cadens bij *terrae*: "door middel van de geleidenoot *mi* wordt er nog een nazinnetje aangeplakt, dat ons eindelijk de *re*-finale te horen zal geven, die correspondeert met de eerste-modus-intonatie van *suscepimus* Deze nadeining die rustig en beschouwend wordt met een bewonderend accent op *plena*, voegt nog toe aan de grootheid van wat is voorafgegaan.

Men ziet dat dit laatste *tua* volmaakt rijmt op *tuam* en *tua* op de dominant van de beide voorzinnen, en het tot het laatste uitstellen van dit bevredigende slot is de prachtige vondst van dezen subliemen Introitus".

Het **Graduale**, van het bekende vijfde-modus-type, is al besproken in TvG 2008-2, pag. 60. Dom Boer vertaalt op de hem typerende wijze: "*Wees mij een God die beschermt en een plaats van toevlucht, om mij te behouden. God, op u heb ik gehoopt, Heer: laat mij niet beschaamd worden in eeuwigheid*". Het corpus is in drieën geleed, met eerst twee half-finales (op *protectorem* en *refugii*) en tenslotte de heel snel afsluitende finale (*facias*). De eerste zin van het vers "is heerlijk van eenvoud en tederheid". *Non confundar* brengt de bekende formule. Deze psalm 70 (71) is een bede om kracht, geput uit een leven vol toewijding maar met ook momenten van twijfel en verwarring.

Het **Alleluia** voor het A-jaar is wegens het letterlijke citaat uit het evangelie van vandaag overgenomen van het Hoogfeest van Allerheiligen, eveneens al eerder in deze rubriek besproken (zie TvG 2009-3, pag. 100.). In vertaling van Dom Boer: "*Komt tot mij, allen die zwoegt en beladen zijt: en ik zal u verkwikken*". En hij ontleedt: "De intonatie begint bescheiden met het poneren van de modale noten (*sol* en *do*, GvO), waarbij de *la* als melodische tegenstelling wordt gebruikt. De jubilus is overzichtelijk: een centrale accentformule, die de dominant *do* met de traditionele terts overschrijdt, ingeleid en uitgeleid door een tweemaal herhaalde formule Het vers bestaat dezen keer uit één enkele grote beweging van *venite* tot *estis*, die ieder zangershart in verrukking brengt". GN toont hier en daar, anders dan in de voorafgaande gezangen, opvallende restituties: in de jubilus wijkt vooral het neumen-

patroon hier en daar af en dat keert dan terug in herhaalformules (o.a. *laboratis*); *reficiam* krijgt in plaats van de *fa-la-do*-formule een quilisma-patroon zoals dat op *vos* op de jubiliuswijze ook klinkt: nog overzichtelijker allemaal dan Boer de LU- en GT-versie al noemt.

Voor B- en C-jaar wordt *Magnus Dominus* aangegeven, eveneens een recentere compositie waarvan geen neumen bekend zijn. Dom Boer noemt het “een blij en volks *Alleluia* in den zevenden modus en wel zo modaal mogelijk. De intonatie wordt levendig gelanceerd door de modale repercutie (*sol – re*) en de herhalingen van den jubilus lopen vanzelf. ...Men beware over het geheel een blijde en kinderlijke eenvoud. De zangtechniek viert hoogtij in dit stuk: zie b.v. den bewogen eersten zin. Vier kleine incisies, waarvan de laatste dezelfde is als de eerste: *Magnus* en *valde*. *Dominus* is een zo uitbundig mogelijk zevende-modus-accent, en toch vreest men niet om onmiddellijk daarna een tonica-cadens te maken. Een echt kunststuk, dat niettemin wonderwel recht doet wedervaren aan den tekst. Verder komt het thema van het *Alleluia* nog tweemaal terug. De simpele modale passage op *in monte sancto eius* blijft precies in stijl. Dit stuk vereist getrainde zangers, die er veel plezier aan zullen beleven”.

Het **Offertorium** is een citaat uit psalm 17 (18); deze psalm wordt een typisch danklied van een koning genoemd, dat ook parallellen vertoont met het Danklied van David uit 2 Sam., 22. Dom Boer vertolkt de twee psalmverzen als volgt: “*Het nederige volk zult Gij behouden, Heer, en de blikken der hoogmoedigen zult Gij vernederen: want wie is er God buiten U, Heer?*”. Het gezang staat zoals de Graduale in de vijfde modus: de intonatie voert ons dus weer van de *fa* (*populum*, in drie stappen, zo nederig is de positie van het volk) langs de *la* naar de *do* en weer terug, om vervolgens met de terts naar *salvum facies*, heil doen, te stijgen. Het woord *Domine* krijgt zeer veel reliëf, zowel in to-

nen als duur: om te onthouden, want we horen het terug als echo op het eind. Dat is de eerste zin. De tweede zin klimt weer snel in de *fa-la-do*, reciteert dan op de *la*, duidt even de hoogmoedigen (*superborum*) aan en profileert vervolgens *humiliabis*, een woordherhaling uit de eerste zin maar nu als werkwoord in handen van de Machtige. En hoe anders klinkt dit actieve vernederen, met die tweemaal climacus *re-do-la*, en het scharnier (de *do* met episema) ertussenin. En dat was de tweede zin. Bij het lezen al van Boer's vertaling laat de derde zin zich als heel apart articuleren, al is het alleen al omdat het een vraagzin betreft. Een nóg snellere *fa-la-do* laat onze stem bij twee porrectussen even in de hoogte hangen (eerst op de *si* bij *quis* en dan op de *do* bij *De-*) om na *Deus* op hét expressieve hoogtepunt van het hele gezang, *te*, dóór te kunnen zingen naar dat tweede *Domine*: weer een woord dat een melisme krijgt vol stroming, stuwend en ingehouden tegelijk, tot op het eind die echo klinkt uit de eerste zin.

De **Communio** *Gustate* is wel de primus inter pares van de communiones: een zeer geliefde tekst voor tijdens de communie. Wij volgen Dom Boer: “*Proeft en ziet hoe zoet de Heer is: zalig de man die op Hem vertrouwt*. Een klassieke derde modus vanaf de intonatie tot het einde. Twee zinnen, beide met dezelfde modale finale. Het recitatief op de *do* van den voorzin, die meteen de hoofdpassage brengt, wordt gevolgd door een bescheidener recitatief op de *la*. De twee zinnen zijn parallel opgebouwd: *beatus vir* correspondeert een terts lager met *gustate et videte*. *Qui* correspondeert aan *quoniam*, maar brengt de subtonica vanwege de aanstaande finale. *Speret in eo* is hetzelfde als *suavis est Dominus*. De liefelijke melodie geeft volmaakt uitdrukking aan den tekst. Licht, blij en innig zingen....Hoe stralend is hier de zang: *quoniam suavis est Dominus*! Het is de Communio bij uitstek, die iedere dag gezongen zou kunnen worden. In de oude Liturgie was het zo”.

Gerrit van Os is redacteur van dit tijdschrift.

Een jaar later zijn we een heel stuk verder met de in deel 1¹ (TvG juni 2013, p. 46) aangekondigde maat van verwantschap voor de reconstructie van oud Spaanse gezangen. Met een computerprogramma heb ik inmiddels verschillende melodieën geproduceerd. Alvorens daar in deel 2 nader op in te gaan volgt in dit intermezzo eerst een wat aanschouwelijker schets van het probleem.

Het probleem betreft niet de naam van het repertoire. Daarvan zijn er vele, waaronder; Visigotisch, Mozarabisch, Oud-Spaans en Hispaans. Voor al die namen valt wat te zeggen. Ik hou het maar weer op Mozarabisch; de liturgische zang van de christenen die onder Arabische heerschappij op het Iberisch schiereiland leefden. Die naam sluit mogelijk het beste aan bij de periode waaruit het belangrijkste handschrift bewaard is gebleven: het antifonale van León. Dat antifonale dateert uit de tiende eeuw. Het repertoire dat in dit antifonale staat genoteerd bestond vermoedelijk al vóór de islamitische overheersing vanaf 711. Sinds 1080 is dat repertoire officieel afgeschaft; alleen in zes parochies van Toledo mocht met pauselijke goedkeuring blijven bestaan.

Op 21 relatief eenvoudige stukken na, zijn de melodieën van de duizenden mozarabische gezangen verloren. Precies in de tijd dat de toonhoogtenotatie ontstond werd het repertoire afgeschaft. Vermoedelijk hebben bronnen die voor ons leesbaar zijn nooit bestaan. Algemeen wordt aangenomen dat de melodieën definitief verloren zijn. Wetenschappers noemen dit een van de grootste tragedies van de middeleeuwse muziekgeschiedenis.

Toch is het niet zo moeilijk om melodieën te produceren die precies overeenstemmen met wat we weten over de oude muzieknnotaties. Begin 2012 heb ik zo een aantal gezangen

gehercomponeerd om ze met mijn schola uit te voeren. Ik vertelde er niet bij waar ze vandaan kwamen. De stukken bleken echter dermate eigenaardig dat spontaan werd uitgeroepen: 'Wat is dit! Heb je dat zelf gecomponeerd of zo?' Van uitvoering heb ik toen maar afgezien. Daarna heb ik enkele componisten zo gek gekregen om er mee aan de slag te gaan. Één van hen heeft zijn bevindingen in een artikel beschreven.² Aan de hand van één gezang illustreert hij zijn zoektocht. Van dat gezang neemt hij zeven verschillende versies op in het artikel. Als je die doorzingt, hóór je de componist zoeken. Ook lijkt het alsof zijn muzikale achtergrond daarin doorklinkt. Die lijkt heel anders dan alleen maar gregoriaans. Maar in mijn beleving zou het gregoriaans toch een soort houvast moeten zijn voor de reconstructie van die verloren Mozarabische melodieën. Beide repertoires voeren immers terug op mediterrane bronnen van vóór het jaar duizend. Voor een handvol gezangen is bovendien duidelijk dat ze in beide repertoires bestonden. Vanuit mijn eigen achtergrond, het gregoriaans, ben ik daarom nog maar eens enkele stukken gaan hercomponeren.

Deze keer keek ik alleen naar heel eenvoudige stukken. En dat leek te werken. Voor een antifoon voor Laurentius vond ik meerdere melodieën die allemaal overeenkomen met wat we weten van de oude notaties. Figuur 1 geeft drie van die melodieën. Drie heel verschillende melodieën met verschillende modus en ambitus. Alle drie goed te zingen, en alle drie zouden ze in mijn beleving zó aan een gregoriaans handschrift kunnen zijn ontleend.

Het probleem is dus niet óf we melodieën kunnen produceren die overeenstemmen met de Mozarabische notaties. Dát kan namelijk gemakkelijk. Het probleem is hoe we uit de veelheid van mogelijkheden de 'beste', of

I uscorum pone murum calixque in
 uscorum anime in manu dei rana

mium conjunctione rancorum. Lda

 et non augere illos asmericum mortis. B. aca

[illegible][illegible]

De 'juiste' melodie is natuurlijk die melodie waarnaar de oude notatie verwijst. Volgens wetenschappers kunnen we die alleen vinden in contemporaine bronnen waarin ze voor ons leesbaar staat genoteerd, óf waarin voor ons duidelijk wordt gemaakt hoe we de oude notatie moeten lezen. Beide soorten bronnen

zijn nooit gevonden en hebben vermoedelijk nooit bestaan.
De 'beste' melodie is die melodie die het dichtst in de buurt van de 'juiste' melodie komt, en mogelijk zelfs identiek is met die juiste melodie. Zo geformuleerd lijkt het verstandig om niet langer naar die 'unieke' verloren melodie te zoeken, maar naar de 'meest verwante' melodie. Daarvoor zijn veel

betere criteria te formuleren. Deze criteria moeten natuurlijk worden ontleend aan de verwante notaties en de verwante repertoires. Dat is denk ik het hele verhaal. De rest is het uitwerken van het huiswerk.
Figuur 2 geeft een antifoon voor een Spaanse heilige uit de eerste eeuw, Torquatus (15 mei).

Figuur 2: *Flores apparuerunt*, voor Torquatus (15 mei); León 8; fol. 196,9.

Flo- res ap-pa- ru- é- runt in ter-
ram no-stram o- dor e- ó- rum si- cut
ma-ló- rum et su- á- vi- tas e- ru-dic-ti-
ó- nis per e- os pro-pa- gá-
bi- tur. Eu ó u A e.

De melodie is gebaseerd op computerberekeningen. Uitgangspunt voor die berekeningen was de verwantschap tussen de notatie van León met een gegeven verzameling melodieën. Daarmee is de schier eindeloze hoeveelheid mogelijkheden teruggebracht tot drie deelproblemen:
1 De formalisering van 'verwantschap'.

2 Aard en omvang van de gegeven verzameling melodieën.
3 Mogelijke melodische correcties op de computerberekeningen.
Ik geloof dat dit een grote sprong voorwaarts is. De eindeloze willekeur is immers teruggebracht tot een beheersbaar proces dat in wezen onafhankelijk is van de associaties

van de restaurateur. Waar het in het vervolg op aan komt is het preciseren van punt 1, het vergroten van de verzameling uit punt 2, en het minimaliseren van de correcties uit punt 3 (vgl. semiologische 'restituties').

Het is misschien nog interessant om op te merken dat van de notatie uit León alléén de vier letters en de interpunctie in de berekeningen terecht komen (vgl. figuur 1). Zoiets als 'schetsmatige diastematie' / 'geschetste toonhoogte' blijft daarmee in wezen buiten beschouwing. Dat zou al kunnen blijken uit de relatie van neumen en noten op *apparuerunt* en *terram* in figuur 2. Die lijkt immers niet te kloppen. Des te opmerkelijker zijn de noten van het afsluitend melisma op

propa-gá-bitur, die nauwkeurig de 'schetsmatige diastematie' volgen, terwijl ik die niet heb ingevoerd. Het enige wat ik voor dat melisma heb ingevoerd was: 'o-ol-o-ohl-o-oel-oe-oh-ohlh-ol-ohl-ohl'. En van de 28 daaruit berekende noten heb ik er maar twee 'gecorrigeerd', namelijk aan het einde; '...-gd-aca-gag' naar '...-gf-aca-gaf'.

Eind juli hoop ik in Venetië op de conferentie van Cantus Planus mijn eerste bevindingen wat gedetailleerder uiteen te zetten. Ik ben benieuwd naar het commentaar van de vakgenoten die daar aanwezig zijn. In een later stadium hoop ik voor dit tijdschrift dan eindelijk deel 2 van dit artikel te voltooien.

NOTEN

¹ Geert Maessen, 'Threnos, tractus en lamentatio: Oudspaanse gezangen voor de Vasten en de Goede Week (deel 1)', *Tijdschrift voor gregoriaans* 38 (2013) 46-53

² Egmont Swaan, 'Melodieën, lijnen, neumen en het probleem van het herinterpreteren van oude kerkgezangen', in: Geert Maessen (red.), *Wim van Gerven pionier van de gregoriaanse semiologie in Nederland* (2012) 47-54

In de literatuurwetenschap is de laatste jaren veel aandacht geweest voor het verschijnsel ‘intertekstualiteit’. Een literaire tekst is nimmer los verkrijgbaar. Het is altijd een tekst te midden van andere teksten. Op het hoogste niveau worden teksten ingedeeld in families. Dit noemen we *genres*. De concrete relatie tussen literaire teksten binnen een genre kan vervolgens vele vormen aannemen. Zo onderscheiden we: parodie, allusie (toespeling) en citaat. Schrijvers kunnen deze vormen gebruiken voor het aanleggen van betekenisrelaties. We spreken dan van intertekstuele codering.

Een voorbeeld: de Franse schrijver Paul Valéry noemt een van zijn gedichtenbundels ‘Charmes’ (1922). Dit woord gaat terug op het Latijnse Carmen. Dit woord betekent niet alleen poëzie en lied, maar ook *toverspreuken* en *bezweringsformules*. Deze betekenis leeft voort in het woordje charme; bekoring, betovering. Valéry’s titel sluit zo niet alleen aan bij de carmina van Catullus en Horatius, maar legt tevens een verband met ‘betovering’¹.

Intermelodiciteit

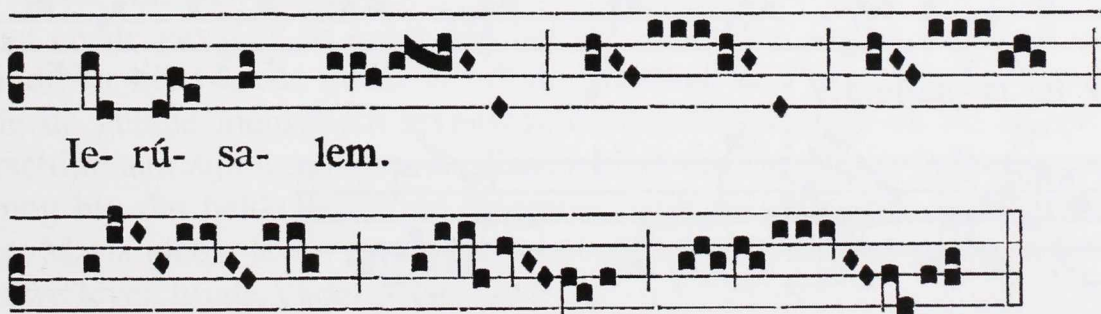
Het is het waard om te onderzoeken of we ook binnen het gregoriaans van intertekstualiteit (intermelodiciteit) kunnen spreken. En zo ja, levert dit dan nieuwe inzichten op? De

vraag is gemakkelijk gesteld. Het antwoord is echter nog niet zo eenvoudig te geven. Dit artikel is niet meer dan een voorzichtige aanzet.

Dit gezegd hebbende zijn er natuurlijk wel mogelijkheden om intertekstualiteit toepasbaar te maken voor het gregoriaans. Tekstgenres zou ik gelijk willen stellen met muzikale vormen, zoals introitus en graduale. Binnen een muzikale vorm kunnen we dan spreken van: formule (toon), contrafact, typemelodie, centonisatie, toespeling en citaat².

Ik ga kort op deze verschijnselen in en geef aan hoe ze ‘extra betekenis’ kunnen geven aan een bepaald gezang. Vervolgens behandel ik twee concrete gezangen waarin sprake is van een citaat.

Een *formule* (toon) is een melodisch standaardmodel dat kan worden toepast op elke nieuwe relevante tekst. Formules zijn op alle mogelijke manieren actief binnen het gregoriaanse repertoire. Ze articuleren de vorm van een gezang en geven vaak de mate van plechtigheid aan. Simpele formules zijn voor eenvoudige plechtigheden en versierde formules voor ‘echte’ plechtigheden. Formules hebben geen toegevoegde intertekstuele betekenis. Ze articuleren slechts vormen en rangordes binnen vormen³.



muziekvoorbeeld 1

Een *contrafact* is een bestaande melodie voorzien van een nieuwe tekst, een procédé dat in het gregoriaans heel gewoon is – vooral bij nieuwe feesten. Hoewel contrafacten relatief veel voorkomen is de betekenis van de contrafact (waarom neemt de componist dit gezang als uitgangspunt voor een nieuw gezang?) niet altijd duidelijk. Te meer omdat niet altijd helder is wat de contrafact is en wat de nieuwe melodie⁴.

Contrafacten kunnen echter wel een duidelijke gecodeerde betekenis hebben, zoals bij het feest van Christus Koning. De vijf nieuwe propriumgezangen van de Mis zijn alle vijf contrafacten van melodieën uit een andere periode van het kerkelijk jaar. Zo is de introitus 'Dignus est Agnus' een contrafact van de introitus Dum sanctificatus van Pinksteren en het graduale Dominabitur een contrafact van het graduale Omnes de Saba uit de kersttijd. Christus is niet alleen Heer van het heelal maar ook van de tijd.

Een *typemelodie* is een melodie die gebouwd is volgens een vooraf gegeven melodisch model. Een beroemde categorie hierbij is de groep alleluia-melodieën in de achtste modus. De intertekstuele mogelijkheden bij typemelodieën zijn uiterst beperkt, omdat elke melodie hetzelfde patroon doorloopt. Wat wel mogelijk is, is weglating of doorbreking van patronen. Het is echter de vraag of dit een anachronistische benadering is. Met andere woorden: onderzocht zou moeten worden of deze benadering wellicht wezensvreemd is aan de middeleeuwse cultuur.

Centonisatie is een vrijere vorm van de typemelodie. Het is een muzikale techniek waarbij de componist/improvisator een beperkte hoeveelheid melodische formules gebruikt om een muzikale vertoog mee op te bouwen. Zo is er bijvoorbeeld een initium, een komma, een halfslot en een afsluiting. Anders dan bij de typemelodie is 'de componist' echter vrij in de volgorde van deze elementen. Bekende voorbeelden zijn de *graduales* in de vijfde mode, of de *tractus* in de tweede modus. Centonisatie maakt wel een interne retorische structuur mogelijk, maar de mogelijkheid om een intertekstuele relatie te leggen tussen twee gezangen is beperkt.

Toespeling ontstaat als melodieën vrijelijk melodisch materiaal aan elkaar ontlelen. Dit komt in het gregoriaans veel voor. De motor achter deze ontlening zijn de modi. Deze maken veelvuldig gebruik van standaardpatronen. Een bekend voorbeeld is de openingskwint bij de eerste modus en de cadensformules van deze modus. Deze vrije toespeling opereert op hetzelfde niveau als de formule.

Een *citaat* is het gebruiken van een (bijna) letterlijk fragment van een gezang in een nieuwe context (= een ander gezang). Dit is een relatief zeldzaam verschijnsel. Belangrijkste reden hiervoor is dat het gregoriaanse repertoire weinig tot geen aandacht heeft voor de concrete betekenis van de tekst⁵.



muziekvoorbeeld 2

Twee citaten

In dit artikel wil ik echter toch twee voorbeelden noemen, waarbij ik hoop aan te tonen, dat het verschijnsel van een intertekstueel citaat – op z'n minst – aannemelijk is.

Beide voorbeelden putten uit de verzen van de offertoria, een subcategorie binnen het gregoriaans repertoire die ten onrechte onbekend is bij veel zangers.

Als eerste voorbeeld draag ik aan het derde vers van het offertorium *Super flumina Babylonis*. V 3 *Memento, Domine, filiorum Edom in die Ierusalem* (zie muziekvoorbeeld 1 hierboven).

Dit voorbeeld is afkomstig uit het Offertoriale van 1935, hierin staan de bij de offertoria horende verzen. Dit vers is een (vrij) citaat van het alleluia *Te Decet hymnus* (zie muziekvoorbeeld 2 hierboven). Het citaat betreft vooral het woord *Ierusalem*. Het is een citaat op grond van betekenisovereenkomst van een woord.

Het tweede voorbeeld is het tweede vers van het offertorium *Angelus Domini*: V 2 *Iesus stetit in medio eorum et dixit: Pax vobis! Videte, quia ego sum* (zie muziekvoorbeeld 3)

The image displays a musical score for the offertory 'Angelus Domini'. It consists of six staves of Gregorian chant notation. The lyrics are written below the staves: 'le- lú- ia. V. 2. Ie-sus', 'ste- tit in', 'mé- di- o e- ó- rum et di- xit:', 'Pax vo- bis! vi-dé- te, qui- a e- go', and 'i- pse sum. * Sicut dixit.' The notation includes various note values (neumes) and rests, with a double bar line indicating a section break after the first staff.

muziekvoorbeeld 3

Dit vers citeert het offertorium *Ave Maria* van de vierde zondag van de Advent (muziekvoorbeeld 4 op de volgende bladzijde.). Dit citaat is bijzonder rijk aan betekenislagen. In beide gevallen is sprake van een groet: een groet aan Maria en een groet van Jezus aan zijn leerlingen. In het eerste geval is de groet een belofte van Jezus als hij zich nog in de moederschoot bevindt. In het tweede geval is het de inlossing van alle beloftes door de verrezen Christus, die de gehele menselijke levenscyclus doorlopen heeft en nu in een verheerlijkt lichaam verschijnt aan zijn leerlingen. Begin- en eindpunt aan elkaar geknoopt met een citaat. Hier komt nog bij, dat beide offertoria refereren aan 'nieuw leven'. In het offertorium *Ave Maria* brengt Maria nieuw leven op aarde, in het offertorium *Stetit Angelus* is Jezus begonnen aan zijn nieuwe leven bij de Vader.

OF. VIII

A - ve * Ma-rí- a,

grá- ti- a ple- na, Dó-

mi- nus te- cum : be- ne- dí- cta tu in

mu- li- é- ri- bus, et bene- dí- ctus fru- ctus

ven- tris tu- i.

NOTEN

¹ Zie: Claes, Paul, *Zwarte Zon, Code van de hermetische poëzie*, Vantilt, Nijmegen, 2013, pag. 38.

² Ik ga even voorbij aan het verschil tussen proprium- en ordinariumberzangen. De laatste categorie heeft wel een eigen melodie, maar een tekst (bijvoorbeeld het Gloria) die gedeeld wordt met 'genrenoten'. Propriumberzangen bestaan veelal uit een unieke combinatie van tekst en melodie.

³ Formules zijn ook vaak overblijfselen uit de orale periode van het gregoriaans. Ze dienden om het repertoire te structureren en zo het memoriseren te vereenvoudigen.

⁴ Zie bijvoorbeeld de offertoria *Viri Galilaei* en *Stetit angelus*. Onderzoek heeft aangetoond dat het tweede gezang ouder is dan het eerste, maar de bewijsvoering gaat over dun ijs. Zie ook de latere offertoria *Erue* en *Tu es Petrus*.

⁵ Het gebruik van formules geeft dit al aan. Of de tekst nu *Requiem* betreft of *Domine, Deus virtutem* voor een graduale van de tweede modus maakt dit niet veel uit. Ook een verschijnsel als woordschildering lijkt mij vreemd aan het gregoriaans. Zelfs de beroemde bergen (*montes*) in de tractus *Qui confidunt* lijken mij meer een formulekwestie dan een bewuste muzikale uitbeelding van de bergen met twee melodische kwarten. Dit alles neemt natuurlijk niet weg – en ik zeg het nog maar even voor alle duidelijkheid – dat het gregoriaans natuurlijk volledig geïntegreerd is met de Latijnse tekst. Uitzonderingen daargelaten, wordt het gregoriaanse ritme geheel bepaald door de interactie tussen melodie en tekst.

Arnoud Heerings is redacteur van dit tijdschrift.

Vesperaledag 27 september 2014 in Helmond Sint Jozefkoor 90 jaar jong



Ze zijn al 90 jaar actief in de binnenstad van Helmond. Niet echt aan de weg timmerend, maar dat past ook wel bij hen. Ze geven geen concerten, ze treden niet op. Ze noemen het niet eens een uitvoering. En met applaus moet je bij hen niet komen aanzetten. Ze zingen gewoon elke zondag om half 10 in de St. Jozefkerk. Niet meer, maar ook niet minder dan een kerkkoor voelen ze zich. Voorwaar een prestatie om 90 jaar onafgebroken je dienend op te stellen en al zingend schakel te zijn tussen een zingende priester en het meezingende volk. “Wij zingen geheel pro Deo,” zegt Jos Leenen, die volgend jaar al weer 25 jaar dirigent is. “En dat bedoelen we letterlijk. Gregoriaans zingen is eredienst, ter ere van God. Niks gezapigs, niks hoogdravends, zeker niks ouderwets. Elke week weer zingen we, omdat we het niet laten kunnen.” Het koor heeft alle modegrillen overleefd en zingt met haar 20 leden enthousiaster dan ooit.

Theo Driessen Instituut

Omdat elke zondag zijn eigen gezangen heeft, dient er ook elke zaterdagavond gerepeteerd te worden in het Theo Driessen Instituut, de thuisbasis van het koor. “De meeste mensen schrikken van de zaterdagavond als

repetitiemoment, maar dat valt reuze mee. Om half zeven beginnen we en om half acht gaan we even naar de bar en gedragen we ons wat minder serieus. Zo hebben we zaterdag overdag om te klussen en de avond voor eventuele andere bezigheden.” Het Theo Driessen Instituut, schitterend gelegen aan het Zangershof, heeft een alom geroemde zaal met een geweldige akoestiek. Behalve thuishaven voor verschillende muziekgezelschappen, worden er al jaren concerten gegeven van internationale allure.

Vesperale van Margriet van Cortenbach

In het Regionaal Historisch Centrum Eindhoven ligt, veilig opgeborgen, een uniek Helmonds boek, het Vesperale van Margriet van Cortenbach. Het was even te zien in het Gemeentemuseum van Helmond van 2 tot 10 oktober 2010, bij gelegenheid van de opening van de nieuwe Bibliotheek Helmond. Dit rijk versierde handschrift met teksten voor de vespers en completen is omstreeks 1536 vervaardigd en is gebruikt door Anna van Campen, zuster in het klooster van Onze-Lieve-Vrouw in de Hage. In 1543 werd het klooster, dat net buiten de omwalling van Helmond lag, door de stad zelf in brand gestoken, nadat de zusters in veiligheid wa-

ren gebracht in het klooster Sint-Annenborch in Rosmalen en voordat de plunderende Gelderse troepen arriveerden. Kostbare handschriften werden meegenomen naar het nieuwe klooster. Margriet van Cortenbach, geboren in 1530, was een buitenechtelijke dochter van Joost van Cortenbach, Heer van Helmond. In 1553 ging ze naar het klooster Soeterbeeck in Nuenen en overleed daar in 1599. Joanna van Cortenbach, dochter van Heer Jan IV van Cortenbach en net als Anna van Campen zuster in het klooster in de Hage en later in Rosmalen, heeft misschien het handschrift geschonken aan haar nicht

Margriet van Cortenbach, bij haar intrede in het klooster. Tot de jaren 60/70 van de 19^{de} eeuw bleef het handschrift in Soeterbeeck, tot het in privébezit kwam en van daaruit werd doorverkocht aan een museum, waarna het bij een antiquair in Nijmegen terecht kwam. Daar kocht in 1930 de Gemeente Helmond het handschrift.

Margriet van Cortenbach had haar eigen boek voor de vespers en completen. Het betreft een rijk versierd handschrift met 3 perkamenten bladen. Wat het voor Helmond zo bijzonder maakt, zijn de door haarzelf



toegevoegde persoonlijke notities en geboorte- en sterfdata van familieleden. Het handschrift bevat bovendien 2 hymnen die door Petrus Mans zijn gecomponeerd. Hij was rector van het klooster van Onze-Lieve-Vrouw in de Hage van 1514 tot 1543. *Pangemus cantu* (130a) en *Nunc et terra* (132a) kunnen met recht Helmondse gezangen worden genoemd.

Vesperaledag

Ter gelegenheid van het 90-jarig bestaan van het Sint Jozefkoor organiseert het koor een studiedag in het Theo Driessen Instituut op zaterdag 27 september. Onderwerp is het Vesperale van Margriet van Cortenbach. Naast het zingen uit het boek zal ook de historie worden belicht. Deelname is m.n. geschikt voor zangers die vertrouwd zijn met gregoriaans, maar ook andere zangers en belangstellenden voor handschriften en de historie van Helmond kunnen deelnemen. Het Vesperale zal te zien zijn d.m.v. een digitale presentatie. De deelnemers kunnen beschikken over enkele gezangen die uit het boek zijn overgenomen, naast nieuw uitgeschreven versies met vertaling. Zeer zeker zullen na zoveel jaren de twee hymnen gaan klinken, die Petrus Mans heeft gemaakt. Een bijzonder project waarbij een stukje heel oud Helmond weer tot leven wordt gewekt.

Het Sint Jozefkoor is met toestemming van het Regionaal Historisch Centrum Eindhoven bezig om een aantal facsimile-uitgaven van het Vesperale te maken o.a. voor de koorleden zelf. Natuurlijk dient de stad Helmond zelf een exemplaar te ontvangen. Van-

daar dat het koor het eerste exemplaar aan de burgemeester van Helmond aan zal bieden tijdens de Vesperaledag op 27 september in het Theo Driessen Instituut. Het koor heeft plannen om een CD op te nemen met gezangen uit het Vesperale. Het zou mooi zijn om het Vesperale nog eens ten toon te stellen samen met andere Helmondse handschriften uit die periode. En dan hoeft het niet te blijven bij het vertonen van één enkel blad van het boek, maar zou de inhoud letterlijk vertóond kunnen worden door het Sint Jozefkoor, live, dan wel op CD. Wat koop je per slot van rekening voor bladmuziek als die ook niet tot klinken komt?

Op dit moment is er al wetenschappelijk onderzoek gedaan naar het Vesperale van Margriet en twee andere vesperales van het klooster van Onze-Lieve-Vrouw in de Hage en hopelijk zal binnen niet al te lange tijd een uitgebreide publicatie verschijnen over meerdere handschriften van dit klooster. Zo zal een leemte in de Helmondse geschiedschrijving opgevuld gaan worden.

Aanleiding voor het onder de aandacht brengen van het Vesperale van Margriet mag dan wel het 90-jarig bestaan van het St.Jozefkoor zijn, duidelijk is, dat dit alles het belang van het koor overstijgt, ja zelfs de stad Helmond overstijgt en gerekend kan worden op landelijke belangstelling. Het initiatief past geheel in de geest van Theo Driessen, dé dirigent van het St.Jozefkoor, cultuurdrager, cultuurbrenger bij uitstek en ereburger van de stad Helmond.

Informatie over de Vesperaledag via een e-mail naar sintjozefkoorhelmond@upcmail.nl

LITERATUUR

Bernardien van den Berg. Een eigen boek voor de vespers. Drie vesperales als uitgangspunt voor onderzoek naar boekproductie en boekgebruik in het regularissenklooster Onze-Lieve-Vrouw in de Hage te Helmond 1462-1543, gepubliceerd in Millennium, tijdschrift voor middeleeuwse studies, zesentwintigste jaargang 2012, nummer 1-2.

Jos Leenen is de dirigent van het Sint Jozefkoor.

5^e Nederlands Gregoriaans Festival

14 en 15 juni 2014 Ravenstein

concerten
scholapresentaties
workshops
lezingen
vieringen

“Lijnen”

Hoofdconcerten

zaterdagavond

Maria Jonas (Keulen)

zondagmiddag

Ensemble Psallentes (Leuven)



Nederlands Gregoriaans Festival

1.

Nederlands Gregoriaans Festival

Op 15 en 16 juni a.s. vindt wederom het NGF te Ravenstein plaats, onder de titel “Lijnen”. Centraal staat de essentie van het gregoriaans: de melodische lijn. Het festival wil laten horen hoe die behalve in het gregoriaans ook in de vele eeuwen na de bloeitijd

van het gregoriaans de essentie is gebleven van zeer veel muziek. Gregoriaans kan daarin gebruikt zijn als Cantus Firmus, als vormgevend element en als inspiratiebron. Zie het interview met Marcel Zijlstra in de vorige aflevering.

2.

Data *Festival Watou*

Het twaalfde Internationaal Gregoriaans Festival van Watou zal plaatsvinden van donderdag 14 mei (feest Hemelvaart van de Heer) tot en met zondag 17 mei 2015. Dit kernprogramma in Watou zal vanaf zaterdag 9 mei worden voorafgegaan door een aantal

pre-ouvertures in Frans-Vlaanderen en in België. De organisatoren zijn reeds gestart met de voorbereiding van de invulling van het programma, dat u later zal vinden op: www.festivalwatou.be.

3.

Van Wilko Brouwers herhalen wij het volgende bericht:

Op zaterdag 5 oktober 2013 heeft het bestuur van de *Stichting Ward Centrum Nederland* besloten de stichting te ontbinden. Het Nederlandse basisonderwijsveld blijkt nauwelijks nog belangstelling te hebben voor een muziekmethodiek, die gebaseerd is op een brede én gedegen ontwikkeling van het innerlijk gehoor, op gezonde stemontwikkeling en op het leren lezen en schrijven van muziek. Het accent ligt momenteel op kortstondige muziekprojecten enerzijds en allerlei

vormen van talentselectie anderzijds. Het bestuur van Ward Centrum Nederland beschikt noch over de financiële middelen noch over de mankracht om dit getij te keren en heeft daarom besloten haar activiteiten te staken en de stichting te ontbinden. Voor informatie over de Wardmethode, de methode Stepping Stones en over 'Het woord dat vleugels kreeg' kunt u contact opnemen met Wilko Brouwers: wilko.brouwers@iae.nl.

5.

HET HOOGLIED.

Over de roep van de (ge)Liefde: kom!
Uit het Hooglied en bij Hadewych

Begijnhofschola Breda o.l.v. Marie-Louise Egbers
Kees Schrauwen, fluiten; Marjan Henken, orgel.

14 september 2014; 16.00 uur; Lambertuskerk, Wouw

De Begijnhofschola Breda brengt een nieuw programma van laat-gregoriaanse gezangen op teksten van het bijbelboek: Het Hooglied. Deze gezangen worden afgewisseld door gelezen teksten van de laat-middeleeuwse mystica en dichteres Hadewych (van Antwerpen)

De liefdeslyriek van het Hooglied en van de teksten van Hadewych vullen elkaar aan in eenzelfde benadering en gedachtengang.

Het concert is in feite één groot muzikaal spel, waarin tevens muziek klinkt van blokfluiten en orgel.

De Begijnhofschola (zeven vrouwen) heeft

vele uitvoeringen op haar naam staan: liturgisch en buiten-liturgisch; op festivals in Nederland en Duitsland. Ook in België werd geconcentreerd. Met en zonder instrumentale samenwerking.

Marie-Louise Egbers studeerde (na verschillende studies aan Het Brabants Conservatorium) gregoriaans bij Godehart Joppich in Essen (D).

Naast haar dirigentschap doceerde zij gregoriaans in tal van landelijk georganiseerde cursussen. Ook was ze verschillende jaren hoofdredacteur van Het Tijdschrift voor Gregoriaans.

Kees Schrauwen is blokfluitist en saxofonist en speelt daarnaast nog diverse andere oude blaasinstrumenten. Hij is artistiek leider van het blokfluitensemble Crêpe Padoek, dat

regelmatig optreedt.

Marjan Henken heeft als kerkorganist vele functies bekleed, met name in Breda.

4.

Van het Tilburgs Gregoriaans Koor en Graindelavoix kregen we de nieuwe programma's binnen. Zie respectievelijk:

www.tilburgsgregoraanskoor.nl en
www.graindelavoix.be.

4.

Op 27 september a.s. organiseert het jubilerende (90 jaar!) St. Jozefkoor in het Theo Driessen Instituut een studiemiddag over het *Vesperale van Margriet Cortenbach*. De dag is met name geschikt voor mensen die ver-

trouwd zijn met gregoriaans. Zie verder elders in dit nummer het artikel van Jos Leenen. Voor meer informatie: email naar sintjosefkoorhelmond@upcmail.nl.

Forum

Van Bernhard Pfeiffer, secretaris van de Schola Maastricht, ontvingen wij uit Aken de volgende reactie op 'Uitgelezen Hemelvaart' (TvGreg 2014-1, pag. 18-23), meer in het bijzonder op de aansporing van de auteur (in cursief op pag. 21) om de oerbron van het besproken offertorium te noemen. We zijn blij met dit aanvullende, wellicht beslissende spoor!

Beste Gerrit,

In uw bespreking van het offertorium *Viri Galilaei* vraagt u naar de mogelijke oerbron van het stuk. Ik mag voor jullie FORUM alleen deze aantekening doorgeven:

Silvius von Kessel heeft in *Beiträge zur Gregorianik* (1994, pag. 55-74) een uitgebreid onderzoek van de parallelle stukken

gedaan, om te verduidelijken dat *Viri Galilaei* de aanpassing zou moeten zijn. De essentiële argumentatie is de betere retorische kwaliteit van de neumentekens wat betreft de woord-toonformule in *Stetit Angelus*.

Met vriendelijke groet, Schola Maastricht,
Bernhard Pfeiffer, secretaris.

1. Verwijzing naar Gregoriusblad 2014-1

Anthony Zielhorst bespreekt uitgebreid recente publicaties over het gregoriaans. In eigen beheer gaven Cyriel Tonnaer, Ger Steeghs en Math. Vleugels een drietal bundels uit, deels ook in dit tijdschrift besproken: *Cantate Domino Canticum Novum* (2010), *Het Gezongen Hooglied* (2006, zie ook Recensie en Forum in TvGreg 2006-4 en resp. 2007-2) en *In Principio* (2011; zie ook bespreking in TvGreg 2011-4). Verder bespreekt Zielhuis: het boek van Geert Maessen *Wim van Gerwen, pionier van de gregoriaanse semiologie in Nederland* (ook besproken in TvGreg 2013-4), het postume boek van Augustinus Hollaardt *Hoogtepunten uit de Gregoriaanse Traditie* (zie ook TvGreg 2013-3), de in boekvorm gebundelde artikelen van Jan van Biezen (*Rhythm, metre and tempo in early music*, 2013), het liber amicorum *Magna Vox Laude Sonora* (P. Mannaerts, red., 2013) bij gelegenheid van de 75^{ste} verjaardag van Frans Mariman, K. Ellis over de heftige strijd om de pauselijke goedkeuring van kerkmuzikale publicaties eind 19^{de} eeuw (*The Politics of Plainchant in Fin-de-siècle France*, 2013) en van Stefan Klöckner *Handbuch Gregorianik* (Regensburg, 2009). Altijd weer lezenswaardig zo'n boekenbespreking, de ene professional over de ander, je waant je af en toe in de Gregoriaanse Academie.

Evert de Jong, jarenlang secretaris geweest van de Nationale Raad voor Liturgie en nu gepensioneerd, beschrijft in een uitvoerig artikel zijn ervaringen vanuit genoemde functie met de toenmalige bisschop-referent voor muziek en liturgie mgr. J.W.M. Bluys-

sen. Het gaat over de periode 1963 tot 1984. Achtereenvolgens worden Bluysens' positie (als referent naast i.p.v. binnen of boven de relatief zelfstandig opererende Nederlandse Commissie voor Liturgie, vanaf 1971 de Nationale Raad voor Liturgie geheten), rol-opvatting (beminnelijk stimulerend i.p.v. sturend) en persoonlijkheid (vertrouwen in zijn naaste medewerkers). Hij wilde vooral nieuwe ontwikkelingen stimuleren. Hoe moeilijk dit soms geweest moet zijn, beschrijft De Jong aan de hand van de ontwikkelingen rond een nieuw *Nederlands missaal*, de *liturgische zang* en het *getijdengebed*. Samen met de verluchtende citaten biedt dit artikel een beeld dat mooi aansluit bij het interview in dit tijdschrift (2011-11/2, pag. 21-22).

Met de vraag "Hoe klinken die oude, oudtestamentische liederen, eeuwenlang, in onze cultuur?" opent Roel Bosch, predikant te Zeist, kerkhistoricus en voorzitter van de psalmenwerkgroep van het nieuwe Liedboek, een verdiepend artikel over die oude Bijbelse cultuurschat. De titel zegt het al: "Geen boek, maar een omhelzing". Voor ons, liefhebbers van het gregoriaans, waarvan het oudste repertoire voor het merendeel op psalmteksten is gecomponeerd, is dit relevante literatuur. Te meer ook omdat de auteur vooral de in de loop der eeuwen verschillende manieren van zingen ervan behandelt: 'stem en tegenstem' (synagoge), 'op verhoogde toon zeggend zingen en bidden' (monniken), 'Souterliedekens' (strofeliëd in begin reformatie), 'Geneefse psalmen' (Calvijn en de zijnen), 'psalmlied' (meer dan

letterlijke, met nieuw testamentische elementen verrijkte berijmingen, Luther). In de eeuwen die op deze eerste reformatoren volgden, werden moedige pogingen gedaan om alle psalmen te zingen. En ondertussen ontstond in de RK kerk de ruimte om in de volkstaal te zingen. Na de sterke aandacht voor de opwekking in evangelische kringen na 1950, ontstaat er nu weer een breder ingestelde interesse naar de volheid van de psalmen, tot en met *Psalmen voor Nu*, een project van jongeren uit protestantse kringen. En veel van dit nieuws is te vinden in het Liedboek. En terug kijkend vanaf onze gouden eeuw naar al die dichters tot en met Leo Vroman constateert de auteur: ‘Vaak staande aan de rand van het geloof, niet verbonden met de kerk als instituut, kritisch ten opzichte van het geloofsgoed, dogma, kerkelijke vanzelfsprekendheden, zijn de psalmen voor hen een bron van inspiratie en een schuurpaal tegelijk’.

2.

Académie de Chant grégorien

Deze Académie is onze zustervereniging in Franstalig België, gevestigd te Brussel, en met een sterke tweede kern in Luik.

De vereniging onderneemt activiteiten die veel overeenkomst vertonen met die van de Amici. Zo is er deze zomer een Stage d'été van een week in het Benedictinessenklooster te Ermeton-sur-Biert.

Er is een tijdschrift *Canticum Novum* dat net als dit blad viermaal per jaar verschijnt, en een website www.gregorien.be. Sedert 2013 wisselen we onze tijdschriften uit.

In de aflevering van maart 2014 staat een redactioneel artikel ter gelegenheid van de vijftiende verjaardag van de vereniging door de (vertrekende) voorzitter Jacques Zee-
gers. Hij spreekt van drie uitdagingen waar-

Kees van Mechelen, oud-programmamaker van de RKK/KRO-radio, interviewt Ignace Thevelein uit Brugge. Deze spin-in-het-web van de kerkmuziek in Vlaanderen verwoordt beeldend hoe de situatie hieromtrent is bij onze zuiderburen. In elk geval heel pluri-form, van gregoriaans (de volkszang principieel in gewoon notenschrift zodat iedereen het notenbeeld kan lezen) via de polyfone schatkamer tot het moderne lied van Oosterhuis; en dit alles uitvoerend en docerend, in kathedraal en priesteropleiding.

Tenslotte nog enige losse feitjes. Bij het opruimen van de zolder van het begijnhof te Turnhout werden 17 muziekhandschriften en 56 drukken van de 16^{de} tot 20^{ste} eeuw gevonden. Het meest bijzondere is een processionale uit 1550 met gregoriaanse gezangen voor de jaarlijkse processies en heiligenfeesten. Men werkt aan verdere publicatie ervan, in tekst en geluid.

voor de Académie zich gesteld ziet:

- Jongeren interesseren voor het gregoriaans.
- Gregoriaans terugbrengen in de liturgie.
- De kwaliteit van het gezongen gregoriaans verbeteren.

Op al deze terreinen moet nog veel werk worden gedaan. Het moeilijkste is misschien wel de eerste van de drie uitdagingen. Maar we moeten niet ontmoedigd worden, want – zoals Dom Jean Claire zei – het gregoriaans is niet te vervangen, net zo min als dat zou kunnen gebeuren met een vijftienhonderd jaar oude boom.

Voorts is er een interview met Franco Ackermans, een artikel over spiritualiteit (gregoriaans en de schoonheid) en een bespreking van een CD met zang door de monniken van de abdij van Ligugé.

Zondag 29 juni
Petrus en Paulus, apostelen (hoogfeest)

Zondag 6 juli
Veertiende zondag door het jaar

Zondag 13 juli
Vijftiende zondag door het jaar

Zondag 20 juli
Zestiende zondag door het jaar

Vrijdag 25 juli
H. Jacobus (feest)

Zondag 27 juli
Zeventiende zondag door het jaar

Zondag 3 augustus
Achttiende zondag door het jaar

Woensdag 6 augustus
Gedaanteverandering van de Heer (feest)

Zondag 10 augustus
Negentiende zondag door het jaar

Vrijdag 15 augustus
Maria Tenhemelopneming (hoogfeest)

Zondag 17 augustus
Twintigste zondag door het jaar

Zondag 24 augustus
Eenentwintigste zondag door het jaar

Zondag 31 augustus
Tweeëntwintigste zondag door het jaar

Woensdag 3 september
H Gregorius de Grote, paus en kerkleer-
aar (gedachtenis)

Zondag 7 september
Drieëntwintigste zondag door het jaar

Zondag 14 september
Kruisverheffing (feest)

Zondag 21 september
Vijfentwintigste zondag door het jaar

Zondag 29 september
Zesentwintigste zondag door het jaar

Zondag 5 oktober
Zevenentwintigste zondag door het jaar

Zondag 12 oktober
Achtentwintigste zondag door het jaar

Zondag 19 oktober
Negenentwintigste zondag door het jaar

Zondag 26 oktober
Dertigste zondag door het jaar

Lijnen, Ravenstein 2014 <i>Redactie</i>	37
Helene Nolthenius' Contrafactum de Die Judicii (deel 2) <i>Vincent Wintermans</i>	38
Gregoriaans in een 18e-eeuwse statie- kerk <i>Anton Vernooij</i>	47
Hebdomada XIV door het Jaar, A-jaar <i>Gerrit van Osch</i>	55
Intermezzo over de verloren Mozarabi- sche melodieën <i>Geert Maessen</i>	57
Gregoriaans en intertekstualiteit <i>Arnoud Heerings</i>	61
Vesperaledag, 27 september 2014 in Helmond, Sint Jozefkoor 90 jaar jong <i>Jos Leenen</i>	65
Mededelingen	68
Forum	70
Verslagen	71

