

Tijdschrift voor gregoriaans

UITGAVE VAN DE STICHTING AMICICANTUS GREGORIANI

jaargang 40 ■ nummer 3 ■ september 2015

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 oktober 2015 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.:
Jan Kooij, penningmeester
Servy Bol, secretaris ad interim
Hanneke van der Grinten, lid
Anthony Zielhorst, voorzitter

Adres van de secretaris:
Van Hogendorpstraat 15
3581 KB Utrecht

website:

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

Vormgeving: Jacqueline Elemans,
Egmond aan den Hoef
Druk: Van Stiphout Grafische
Communicatie, Mierlo
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 NL76INGB0000039586
Bankrekening NL37ABNA0420665323
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.

Laatst ontstond er in familiekring een discussie rond het boek *Baltische Zielen* van Jan Brokken. Daarin laat hij een oog-en oorgetuige aan het woord van de eerste uitvoering van Pärts *Credo in Jesum Christum* door Neeme Järvi te Tallin:

“Ik schat dat de gemiddelde leeftijd in de zaal tweeëntwintig jaar was. Beslist niet ouder. Op het moment dat het koor losbarstte, gebeurde er iets ongelooflijks. We keken elkaar aan, sommigen met de hand voor de mond. Als kinderen die zowel schrikken als opgewonden raken. We bleven nog zitten, hoewel we al wisten dat dit het einde van het communisme en het materialisme was en de terugkeer naar onze eigen identiteit. Het midden-deel van *Credo* klonk stemmig, met dat prachtige door de piano gespeelde motief van Bach. Toen barstte een onvoorstelbare kakofonie uit. Echt om doof van te worden, zo hard, zo chaotisch, zo krankzinnig. Iedereen stond op. Het was onmogelijk om te blijven zitten, het was alsof we eindelijk onze jarenlang opgekropte woede konden uiten. Na de gillende trompetten en het scanderende koor dat knoerthard “há...há...há...” riep, maande de piano orkest en koor met een paar iele tonen tot kalmte. Toen klonk het magistrale “Maar ik zeg u de boze niet te weerstaan. Ik geloof”. We grepen elkaars hand beet, we knepen elkaars hand fijn. Iedereen begon te wiegen, iedereen be-

gon te huilen. We moesten nog drieëntwintig jaar wachten op bevrijding, maar dát moment was het begin van onze Zingende Revolutie. En Arvo Pärt was onze verlosser. Ik zeg dat heel nuchter. Het was zo.”

Pärt werd ter verantwoording geroepen door de autoriteiten: het was niet de muziek op zichzelf die problemen voor het toenmalige autoritaire systeem veroorzaakte, het was de ideologie. Wat waren Pärts politieke doeleinden? De componist kon in alle eerlijkheid antwoorden: ‘Geen’. *Credo* vertelde alleen dat hij gelovig was geworden, niet uit protest maar uit overtuiging. *Credo* werd toegevoegd aan de lijst van verboden composities.

Slot van de familiale discussie was het gezamenlijk beluisteren van dit *Credo* (“Collage”, Chandos Records, 1993, CHAN 9134: Philharmonia Orchestra & Chorus o.l.v. dezelfde Neeme Järvi): een ‘angelieke’ ervaring, maar dan in de geest van Rilke’s ‘Schrecklicher Engel’ (*Duineser Elegien*). Dat woordje ‘angelieke’ leende ik van een betrekkelijk oud krantenknipsel dat ik aantrof in deze context. Het betreft een recensie van Jochem Valkenburg over het Hollands Festival 2005, en wel over de ‘spirituele schoonheid’ van Arvo Pärt (NRC 10 juni 2005, Cultureel Supplement pag. 21). Ik citeer:

“Toch roept Pärts populariteit ook vragen op. Zijn muziek is namelijk niet alleen weldadig en toegankelijk, maar ook uiterst religieus. Hij toonzette psalmen, een *Stabat mater* en zelfs het lijdensverhaal volgens Johannes. Duizenden ongelovige Nederlanders dromen weg op composities met traditionele teksten als ‘*Credo in unum Deum*’ en ‘*Kyrie eleison*’. In een neerslachtig moment kan Pärts zetting van *De profundis* (‘Uit de diepten riep ik tot U, Heer’) mij troost bieden, ook al weet ik dat de God die Pärt aanroept onmogelijk de mijne kan zijn. Het lijkt een algemener verschijnsel: in de zaal bij de recente Pärt-concerten zaten niet alleen gelovigen en new-agers die zoals een criticus eens sneerde, ‘behoefte hebben aan een stukje meditatie naar zichzelf toe’. Nee, het is juist een voor moderne muziek bijzonder gemê-

leerd publiek – studenten, yuppen, bejaarden – dat valt voor de bekoring van Pärts angelieke muzikale meditaties.”

Ook het gregoriaans lijkt een steeds breder publiek te raken: nog steeds laten jonge musici en componisten zich inspireren door gregoriaans en ontmoeten dan ouderen die een onblusbare liefde koesteren voor diezelfde chant. Ook al betreft het religieuze, zelfs liturgische muziek, op psalmteksten. Máár: wonnen die psalmen ooit juist niet aan populariteit in tijden van Joodse ballingschap, los van de tempel? Om een andere Jood te citeren:

De menselijke geest is op zoek naar verklaring. Maar de mens heeft ook behoefte aan vervoering (Abraham Joshua Heschel).

GvO

I have learnt ... that tradition does not simply exist, but must be created anew every day. (Karlheinz Stockhausen, 1971¹)

Plainchant is a sea. Your past is still present while going into the future. (Jonathan Harvey, 1996²)

Gregoriaans en hedendaagse muziek: twee ogenschijnlijk ongerelateerde uit-
hoeken van de muzikale uitvoeringsprak-
tijk. Maar, zoals het gezegde gaat: *les extrêmes se touchent*. Gedurende flink
wat jaren wordt mijn eigen uitvoerings-
praktijk gevormd door deze twee muzi-
kale ‘uitersten’: de compositie van nieuw
werk, en het onderzoeken, dirigeren,
programmeren en uitvoeren van zowel
gregoriaans als nieuwe muziek. Geleide-
lijk aan kwam ik daarbij steeds meer tot
de ontdekking hoeveel deze vakgebieden
met elkaar gemeen hebben, of, wanneer
dat juist *niet* het geval was, hoeveel ze
van elkaar zouden kunnen leren. Grego-
riaans en hedendaagse muziek: de uitein-
den van de oudste en allernieuwste mu-
ziek, met een blik op wat er achter de
horizon zou kunnen liggen.

De composities die we beschrijven met
de grote noemer ‘gregoriaans’ weerspre-
ken op veel vlakken opvattingen die wij,

moderne uitvoerenden en/of luisteraars,
maken over muziek en compositie – op-
vattingen, of liever gezegd *aannames*,
waar we vaak nog niet eens zo bewust
van zijn. Muziek van vele eeuwen gele-
den (zoals het gregoriaans) kan ons uit de
muzikale *comfort zone* halen; ons dwin-
gen te reflecteren, te beseffen dat onze
moderne aannames over muziek en kunst
niet dezelfde zijn als die van de musici
van duizend jaar geleden. Dat besef kan,
mijns inziens, zeker bijdragen aan een
meer ‘open’ benadering ten opzichte van
de kunst van toen, maar ook zeker de
kunst van nu. Zoals Richard Taruskin
schreef in zijn *History of Western Music*:
‘when things are no longer taken for
granted they can be more clearly and
meaningfully observed; when we allow
our values to be challenged by different
ones, they can be more fully and discern-
ingly understood. They are in fact more
our own once we have reflected on
them’³.

Ik schreef de thesis *Past Traditions, Present Tense – Composing in Confluence with Gregorian Chant* vanuit een gevoel van noodzaak; een noodzaak om het oudste genoteerde Europese ‘repertoire’ te betrekken in hedendaagse compositie – *betrekken*, niet imiteren. Mijn doel was middels het gregoriaans te komen tot fundamentele vraagstukken die spelen in de muziek van zowel toen als nu; te komen tot een kritisch bewustzijn van compositie in de breedste zin des woords.

Analyse op macro-, meso- en microniveau van gregoriaanse gezangen geeft ons dieper inzicht hoe (en soms ook *waarom*) specifieke elementen van een gezang worden vormgegeven. Wat daarbij opvalt, is dat in het gregoriaans niet alleen aandacht is voor vertoning, maar net zo goed voor *betoning*. Daarbij is vooral het onderwerp ‘functie’ een interessant gegeven: de ver- en betoning van een gezang zijn in grote mate gerelateerd aan de ‘plaats’ van een gezang binnen de liturgie (men denke aan het bekendste voorbeeld: de vele gezangen op dezelfde tekst *Justus ut palma*).

Een dergelijke compositorische aandacht voor dit gevoel van ‘plaats’ en ‘functie’ associëren we niet direct met de hedendaagse compositie. Voor dit onderzoek echter besprak ik werken van Olivier Messiaen, Benjamin Britten, Karlheinz Stockhausen, Jonathan Harvey en Bernard Huijbers, waarbij wél bewust met die begrippen wordt omgegaan: waar in de ene compositie simpelweg melodieën om hun tekstuele boodschap worden geciteerd, wordt in de andere compositie een diep gevoel voor de oorspronkelijke liturgische plaats van de gezangen duidelijk, of in een ander geval de gehele rituele context ‘hercomponeerd’ (bijv. Brit-

ten’s *Curlew River*); composities waar achter de noten een grote (al dan niet theologische) gedachtegang ligt; werken met een ‘liturgische factor’. Het is vooral interessant om te zien hoe componisten omgaan met een zgn. ‘onveranderlijk’, ‘eeuwig’ repertoire als gregoriaans – een repertoire dat eigenlijk per generatie een andere verschijningsvorm heeft gehad.

Uit eigen werk analyseerde ik vijf composities en een concertprogrammering als voorbeelden van componeren ‘in confluence with’ gregoriaans. Enige kritiek is daarbij op z’n plaats: het schrijven van een *master’s research* door een compositiestudent behelst het risico dat het compositiearbeid van de student puur geconcipieerd wordt vanuit een ‘bevestiging’ van het onderzochte. Mijn onderzoekstactiek bestond om die reden ook niet uit het zoeken naar een mogelijke gregoriaanse herkomst van de noten in mijn werk, maar naar het onderzoeken van compositorische *vraagstukken* die speelden in wijd uiteenlopende composities, en hoe het betrekken van gregoriaans in deze vraagstukken een verdere verdieping van het compositieproces kon opleveren.

Mijn tactiek bestond daarbij uit een aantal stappen:

- *confrontatie* met een (in dit geval compositorisch) vraagstuk;
- *observatie* van dit vraagstuk (in gregoriaans, het werk van andere componisten, en het werk van ondergetekende);
- *begrijpen* van het compositorische vraagstuk;
- mogelijkheden tot ‘*antwoord*’ op dat vraagstuk.

een andere dimensie heeft dan een bespreking met *live* musici naast de lector op het podium...)

The musical score is divided into two sections, I and VII, both marked 'Without tempo'. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

Section I: The vocal lines begin with a piano (*ppp*) dynamic, followed by a crescendo to *p*, and then a decrescendo to *pp*. The lyrics '(N) open hum (not too nasal)' are written above the notes. The Soprano part includes a vocal range indicator 'A' with a line extending to the right. The Bass part includes a vocal range indicator 'A' with a line extending to the right.

Section VII: The vocal lines continue with the same dynamics and phrasing. The lyrics 'Lips nearly closed ('ur)' are written above the notes. The Soprano part includes a vocal range indicator 'A' with a line extending to the right. The Bass part includes a vocal range indicator 'A' with a line extending to the right.

After grief voor a cappella koor vormt een voorbeeld van een werk waarin ik het onderwerp *unisono* onderzoek – de link naar het gregoriaans moge duidelijk zijn. Inspiratie voor het werk vormde mijn liturgische praktijk: de momenten net ná menig uitvaart waarop ik had gemusiceerd, het moment waarop eigenlijk ‘alles is gezegd’. Deze inspiratie wilde ik

vormgeven door het bereiken van een unisono – ‘eenheid’ – in alle muzikale parameters: ritme, interval, klankkleur, gestiek, etc. Via analyses van de mogelijke werkwijzen met deze parameters en hun effecten in het gregoriaans kwam ik tot een stuk waarin door enkele simpele compositorische procedures een dergelijk unisono wordt bereikt.

♩ = 44

II I II III 0 (*sempre*) (*simile*)

p *mp* *p* *mp*

respirando

Afbeelding 2: aanvang van Lessons for cello solo, deel V.

Lessons for cello solo is een vijfdelige cyclus van ca. 25 minuten voor cello. Het eerste idee voor deze cyclus was het schrijven van een compositie 'stripped to its bones', met zo weinig mogelijk noten, maar waar nog wel een zinnige muzikale 'lijn' kon worden neergezet.

De compositie van de *Lessons* speelde zich af in ogenschijnlijk omgekeerde volgorde: ik besloot op voorhand tot een werk in blokstructuur, zodat in duidelijk waarneembare en muzikaal gedifferentieerde stadia de muziek naar een bepaald punt kon toewerken, 'uitzuiveren'. Dat punt zou, net als in *After grief*, ook gelijk 'eindpunt' zijn: daar waar de muziek niet 'compacter' kon zijn. Als eerste componeerde ik dat 'eindpunt', het meditatieve vijfde deel. Dit deel maakt gebruik van slechts vier noten, en twee muzikale 'gebaren' (het Engelse 'gestures' dekt de lading beter). Bij aanvang zijn deze twee gebaren duidelijk onderscheiden (in toonhoogte, register, dynamiek, interval en textuur). Naarmate het stuk verloopt worden alle verschillende onderdelen van de gebaren uitgewisseld, gevarieerd, gecondenseerd, uitgerekt; kortom van alle kanten 'geobserveerd'. Het werk eindigt nadat al deze mogelijkheden zijn uitgeput.

Het volgende vraagstuk was het vinden van de 'grote vorm' voor de cyclus: hoe toe te werken naar een deel waarin geen noot overbodig mocht zijn, zonder in de overige delen 'overbodige' noten te schrijven. Kortom: hoe een 'lijn' neer te zetten met zo min mogelijk materiaal?

Ik richtte mijn blik op het gregoriaans en zijn liturgische context om soortgelijke 'blokvormen' te vinden, en analyseerde daarbij het gebruik van recitatieve formules in psalmodie en lectietonen; korte formules met een klein aantal noten,

waarbinnen legio variaties en spanningsmogelijkheden mogelijk zijn. Daarnaast trok de vorm van de Dienst van het Woord mijn aandacht: lezing / becomingmentariërend gezang / lezing / becomingmentariërend gezang / lezing. Een structuur, die qua recitatieve formules als tussenzangen culmineert in de laatste lezing, het Evangelie. Deze structuur gaf mij een voorzet voor de ruggengraat van de *Lessons*, waarbij binnen ieder afzonderlijk deel één of twee elementen uit het laatste deel (interval, ritme, geste, etc.) van verschillende kanten werden belicht en daardoor als het ware 'uitgezuiverd', voordat deze 'bouwstenen' in het vijfde deel werden gebruikt.

Met het schrijven van de volledige cyclus heb ik, d.m.v. het betrekken van het gregoriaans, een antwoord kunnen vinden op het vraagstuk hoe je een 'lijn' – of zelfs *lijnen* – kunt neer zetten met een minimum aan compositorisch materiaal.

* * *

Bovenstaand als kleine voorbeelden uit het onderzoek. Op het eerste gehoor zal de gregoriaanse link misschien niet eens zo voor de hand liggend zijn. Maar het componeren van deze werken was voor mij niet mogelijk geweest zonder het gregoriaans in mijn compositiepraktijk te betrekken; het leverde composities met aanverwante vraagstukken op waarmee ik door een eigen artistiek plafond heb kunnen breken, en waarvan mijn compositiedocent zelfs toegaf dat hij 'de hele treinreis van Antwerpen naar Amsterdam' had zitten peinen op een reactie...

Net als mijn docenten heb ik tijdens het schrijven van het onderzoek en het gelijktijdige componeren, momenten gehad waarbij de vraag "waar gaat dit heen?"

passeerde. Maar *juist* om deze momenten van vertwijfeling en confrontatie was het dit onderzoek te doen geweest. Want de confrontatie, observatie en reflectie kunnen een componist dwingen om bepaald materiaal (en haar inherente compositiemogelijkheden) te benaderen via een taal die het eigen werk moet ontstijgen. Het geeft, mijns inziens, de componist een bewustzijn van eigen compositorische mogelijkheden: even verplicht afstand

kunnen nemen van het doek, maar tegelijkertijd óók de mogelijkheid om afstand te kunnen nemen van de kunstenaar zelf.

En zo ik – inmiddels enkele tijd na het schrijven van dit onderzoek – de woorden van Richard Taruskin kan onderschrijven: met de resultaten van een dergelijke ‘confluence’ kan een componist zijn werk misschien wel méér zijn eigen werk genoemd worden...

Het artikel is een samenvatting van de thesis “Past Traditions, Present Tense – Composing in Confluence with Gregorian Chant”, geschreven in 2012/2013 voor de Master of Music in Compositie aan het Conservatorium van Amsterdam. De volledige [Engelstalige] thesis kan bij de auteur worden nagevraagd.

NOTEN

¹ Karlheinz Stockhausen. “Interview über Telemusik.” *Texte zur Musik 1963-1970 II*, ed. D. Schnebel (1971): 76.

² F. David Peat. “Interview with Jonathan Harvey.” (24-05-1996).

<http://www.f davidpeat.com/interviews/harvey.htm> (ingezien 7 november 2012).

³ Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*, Vol. I: Music from the earliest notations to the sixteenth century (Oxford: Oxford University Press, 2010): 64-65.

Rens Tienstra MM is componist, dirigent, programmeur, lector en docent, en specialiseerde zich in het gregoriaans en de hedendaagse muziek. Zijn werken werden inmiddels op internationale podia gespeeld door vooraanstaande ensembles. Meer info over hem en zijn werkzaamheden vindt u op zijn website www.renstienstra.nl. Zijn werken, waaronder de genoemde composities, zijn tevens te horen op SoundCloud, <https://soundcloud.com/renstienstra>

Het onderstaande artikel is het laatste in een reeks van drie.

Het eerste artikel schetste een (tot het uiterste vereenvoudigd) beeld van de historische ontwikkeling die vanaf de negentiende eeuw geleid heeft tot de hedendaagse pogingen tot restitutie. We kwamen tot het inzicht dat de gregoriaanse gezangen niet zo sereen-hemels zijn als men in de negentiende eeuw dacht, maar dat hun melodie de tekst nauwkeurig volgt en uitlegt. Gregoriaans is niet alleen gebed maar ook verkondiging.

In het tweede artikel werd de *communio Pacem meam*, GT 228, als voorbeeld behandeld. We kwamen tot het inzicht dat het idee van een door de eeuwen heen onveranderlijke overlevering van het gregoriaans een illusie is. Zelfs de meest eenvoudige melodieën kunnen in verwante maar verschillende vormen gevonden worden in verschillende streken van Europa, en in de loop van de tijd bewust of onbewust veranderd zijn.

In dit laatste artikel wil ik opnieuw ingaan op de vraag naar het hoe en waarom van restitutie van het gregoriaans, in het bijzonder van niet-diatonische tonen.

Wat was het probleem?

Voor onze *communio* signaleert het vroege diastematische handschrift *Albi* een probleem. Wat vond de zanger/schrijver zo moeilijk dat hij/zij de sprong die we in de andere vroege handschriften vinden, heeft opgevuld met extra melodie en tekst? Of dat latere schrijvers wilden oplossen door een of andere transpositie?

Ik heb twee invalshoeken genoemd waarmee we deze vraag kunnen aanpakken. We kunnen te rade gaan bij de vroege theoretici van het gregoriaans, en we kunnen zelf zingend experimenteren.

Tetrachorden

We vinden de theorie in de *Scolica Enchiriadis*. We gaan terug naar het begin van de westerse muzikwetenschap, voordat de huidige diatonische toonladder of zelfs maar het hexachord do-lain gebruik kwam.

De theoretici van de negende eeuw gebruikten een tetrachord, vier tonen, die



Fig. 1, de eerste diastematische notaties.

zij protus, eerste, deuterus, tweede, tritus, derde en tetrardus, vierde, noemden, en die ik voor het gemak bij hun latere namen noem: re, mi, fa en sol. We herkennen deze vier tonen als de mogelijke slottonen van een gregoriaans gezang, en het bijzondere is dat zij alle vier een eigen muzikaal karakter hebben, gekenmerkt door de plaats van alle hele- en halve-toonsafstanden binnen het tetrachord.

IV	sol	g
hele toon		
III	fa	f
halve toon		
II	mi	e
hele toon		
I	re	d

Een protus, re, heeft een hele toonsafstand boven en onder zich: naar een mi en een nieuwe tetrardus, do. Een deuterus, mi, heeft een halve toonsafstand boven zich naar fa, en een hele toonsafstand onder zich naar re. Fa heeft een hele toonsafstand naar sol boven zich en een halve toonsafstand naar mi onder zich. De tetrardus sol heeft, net als een protus, een hele toonsafstand onder zich (naar fa) en boven zich (naar een nieuwe protus la) maar verschilt van een protus doordat de halve toonsafstand zich op een andere plaats bevindt.

Wat de discussie in de Scolica Enchiriadis soms lastig te begrijpen maakt, is het feit dat de auteur in zijn beschrijving geen gebruik maakt van absolute toonhoogte zoals ik hier doe. Wij kunnen zeggen dat we de muzikale structuur van het tetrachord op twee verschillende absolute toonhoogten op de witte toetsen van de piano vinden: d → g en a → d¹, stijgend gedacht. De schrijver van de

Scolica Enchiriadis had tot op zekere hoogte die mogelijkheid wel, want hij kende de griekse namen van de noten in de toonladder, maar doet dat niet. Hij construeert een toonladder door tetrachorden aan elkaar te rijgen. Zo kan hij binnen één oktaaf, d → d¹, een diatonische toonladder bouwen door twee tetrachorden op elkaar te stapelen, maar daaronder en daarboven gaat het mis. In onderstaande tabel breid ik de reeks verder naar boven uit en ontstaat een fis in plaats van een f.

IV	sol	g	d ¹	a ¹
hele toon				
III	fa	f	c	g ¹
halve toon				
II	mi	e	b	fis ¹
hele toon				
I	re	d	a	e ¹

Uitstapje: intonatie

Deze theorie staat voor een deel op gespannen voet met de theorie van Pythagoras, die de boventonen van een gegeven grondtoon in kaart brengt. Uit de eerste paar boventonen ontstaat de ‘normale’ diatonische toonladder. Deze theorie was in de negende eeuw eveneens bekend en werd onderwezen met behulp van het monochord: een snaar, gespannen over een liniaal. Door de snaar als een hedendaagse gitaar- of vioolsnaar in te korten en de lengte te meten, kunnen toonhoogten en intervallen (verhoudingen van toonhoogten) bepaald worden.

Wat de theorie van het tetrachord gemeen heeft met de theorie van Pythagoras is de grootte van het interval van de kwint. De eerste en tweede boventoon volgens Pythagoras, bijvoorbeeld onze d en a boven D, hebben in de beschrijving volgens het tetrachord hetzelfde muzika-

le karakter, hier *protus*. Daarna gaan de twee beschrijvingen elk een eigen weg.

Op dit punt aangekomen wil ik een opmerking van de auteur aanhalen, waar hij spreekt over *absonia*, wanklank. De allereerste wanklank die hij signaleert is domweg onzuiver zingen. Die wanklank kennen we allemaal uit onze koorpraktijk, het is bijvoorbeeld de futloze intonatie van de stijgende hele toon waardoor de daaropvolgende toon te laag wordt. Maar, zegt de schrijver, dat is niet het soort wanklank waar hij zich mee bezighoudt.

Volgorde van tonen

De benadering middels tetrachorden is zo interessant door de mogelijkheid, afwijkingen in de volgorde van de tonen, *vitia*, te signaleren en benoemen. Om te laten zien hoe dit werkt zal ik eerst de ‘normale’ diatonische toonladder over anderhalf oktaaf construeren. Dit wordt niet beschreven in het traktaat, maar is een tussenstap die mijns inziens helpt, de theorie beter te begrijpen. Ik geef de plaats van de halve toon steeds **vetgedrukt** aan. Hier zullen dus steeds de tonen II III moeten staan.

Dan zien we in de tabel hierna dat *do*¹ en *re*¹ twee benamingen krijgen. In een latere eeuw zal deze situatie beschreven worden in termen van verbonden en onverbonden tetrachorden. De schrijver van de *Scolica* doet dat niet en moet constateren dat op die plek een breuk ontstaat in de normale volgorde van de tonen: na *tritus do*¹ moet een *protus re*¹ volgen om via een *mi*¹ naar een *tritus fa*¹ te kunnen gaan. De *tetrardus* ontbreekt, en dit is een *vitium*.

Als we dit begrijpen, kunnen we ook de *vitia* begrijpen die de schrijver noemt.

Hij vindt de *vitia* vooral bij overgangen van het ene naar het andere tetrachord.

sol ¹				IV
fa ¹				III
mi ¹				II
re ¹			IV	I
do ¹			III	IV
si			II	
la			I	
sol		IV		
fa		III		
mi		II		
re		I		
do	IV			

De aansluiting laat hij daarom steeds zien door de eerste toon van het volgend tetrachord, eronder of erboven, in zijn beschouwing te betrekken. Bij een normale opeenvolging zullen de buitenste twee tonen van een reeks van vijf tonen dan hetzelfde muzikale karakter hebben. Een afwijking in de opeenvolging wordt zo direct zichtbaar.

Ook geeft de schrijver steeds de tonen in stijgende en in dalende volgorde. De normale opeenvolging, stijgend en dalend, is dan weergegeven in diagram A.

De eerste onregelmatigheid die de schrijver constateert, wordt beschreven in diagram B. Tussen *sol* en *mi* ontbreekt in dalende richting de *fa*. En we horen al zingend het verschil tussen de *f* (stijgend) en de *fis* (dalend).

En zo is het ook met de andere *vitia* die de schrijver opmerkt, waardoor naast de *fis* ook de *cis* en de *es* in de toonladder binnensluipen.

Het zou te ver gaan, alle voorkomende *vitia* op te sommen, zoals Jacobsthal in zijn proefschrift doet. Ik geef nog één voorbeeld, zie diagram C hieronder. De bijzonderheid ervan is, dat in de stijgende lijn een *vitium* optreedt, namelijk

diagram A, de normale volgorde, stijgend en dalend.

	stijgend			dalend	
I	la	a	a	la	I
IV	sol	g	g	sol	IV
III	fa	f	f	fa	III
II	mi	e	e	mi	II
I	re	d	d	re	I

diagram B, een vitium in dalende richting, fa en fis komen voor.

	stijgend			dalend	
I	la	a	a	la	I
IV	sol	g	g fis	sol mi	IV II
III	fa	f			
II	mi	e	e	re	I
I	re	d	d	do	IV

diagram C, een vitium in stijgende richting, schijnbaar normaal.

	stijgend			dalend	
III	fa	g	g	fa	III
II	mi	fis	fis	mi	II
II	<i>mi</i>	e	e	re	I
I	re	d	d	do	IV
IV	do	c	c	sa	III

tweemaal achter elkaar mi in plaats van mi fa. In de dalende lijn echter zing je naar ons begrip dezelfde absolute toonhoogten, maar is de benaming in het tetrachord anders.

De zorg waarmee de auteur ingaat op de juiste opeenvolging van de tonen laat de gedachte toe dat hij het muzikale karakter van de vier tonen misschien ook ervaart door subtiele verschillen in de

intonatie van de vier tonen. Wij, met onze aan de piano en de gelijkzwevende stemming gewende oren, horen in voorbeeld B wel het verschil tussen de f en de fis, maar waarschijnlijk zal veel mensen het raffinement onbekend zijn waarmee in verschillende toonsystemen de tonen geïntoneerd kunnen worden. Een dergelijk raffinement zou ook tot nuances van intonatie kunnen leiden in voorbeeld C. We komen daarmee op het

terrein van de microtonen, waar ik in dit verband niet op wil ingaan.

Toepassing op de co. Pacem meam

In het begin van de communio zingen we do si la do si la, maar bij vanaf het woord alleluia zingen we een sa. Dat

betekent dat de plaats van de halve-toons-afstand verandert, dus moet er ergens een *vitium* optreden. Waar?

Hieronder geef ik u de melodie van Albi met de notennamen in de tetrachorden erbij. De sa, die Albi nooit schrijft, heb ik stilzwijgend toegevoegd.

Alb



Pa- cem me- am do vo- bis, al- le- lu- ia. Pa- cem me- am

III III III II I III III II I I IV=I II III II I IV IV I II II III



re- lin- quo vo- bis, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

III I II IV III IV III II III I I IV I II III I IV II II IV I IV

En dan kunnen we misschien een idee krijgen van wat de schrijver van Albi heeft bedoeld. Het *vitium* treedt op bij het woord alleluia. De sol op de lettergreep *le* zou een tetrardus moeten zijn, maar in het licht van de komende sa krijgt hij protus-karakter. Nu zou je kunnen zeggen, ja maar de lettergreep *lu* heeft in alle onderzochte adiastematische handschriften een currente neum, een versiering, en misschien hebben de zangers in Albi (en elders in Aquitanië) daar dan toch een si gezongen. Als ik dan zelf experimenteer met si en sa, fa en fa#, kom ik tot de slotsom dat sa en fa toch de best zingbare tonen zijn. Een si lost het probleem niet op, verschuift het alleen maar.

Ik meen te mogen concluderen dat de schrijver van Albi met grote zorgvuldigheid te werk is gegaan. Door de interpolatie loodst hij ons langs het *vitium* en bereikt dat wij bij het woord *meam* zeker zijn van de intonatie. Maar het antwoord op één vraag doet weer nieuwe vragen rijzen. In dit geval: waarom vinden we

deze lezing dan alleen in Aquitanië? Waren de zangers daar subtieler dan in de rest van Europa, waar dan de fijnzinnige intonatie al verdwenen was? Of juist andersom, was deze subtiliteit eigenlijk vanzelfsprekend, maar waarom moest dat dan hier in Aquitanië expliciet worden gemaakt?

De rol van vitia

De schrijver van Musica Enchiriadis maakt nog een tweede, in dit verband heel belangrijke opmerking. Hij zegt: inderdaad, deze tonen zijn *vitia*, fouten tegen de toonladder, maar zij hebben hun eigen betekenis. Net zoals redenaars en dichters in redevoeringen en gedichten soms met opzet van de gevestigde regels der kunst afwijken omwille van het effect, zo kunnen ook *vitia* in de gezangen toegepast worden. De *vitia* zijn geen later ingeslopen fouten, maar worden bewust in de melodie aangebracht omwille van hun effect.

Conclusie

De cirkel is rond. Ik begon in het eerste

artikel met een korte beschrijving van het emancipatieproces dat onder de geschiedenis van de restitutie van het gregoriaans ligt: de stappen die zijn gezet en de stap die wij nu maken. Daaruit rezen vragen: waarom restitueren wij, voor wie restitueren wij, welke keuzes hebben wij, en ook: wat zijn onze vooronderstellingen, onze oogkleppen, die in de toekomst zo duidelijk zichtbaar zullen worden ?

Deze vragen heb ik toegelicht aan de hand van een voorbeeld, waarin het verloop van de melodie duidelijk is, maar waaraan ook gezien wordt dat de oude schrijvers intens konden worstelen met de notatie van de gezangen, een notatie waarin niet alle nuances van de bedoelde

uitvoering konden worden vastgelegd.

Daaraan kunnen we nu de vraag toevoegen: wat is de expressiviteit van de *vitia* die in de *Scolica Enchiriadis* beschreven worden, die in latere tijden zo zorgvuldig zijn weggepoetst, maar die wij nu weer in ere willen herstellen?

Het zijn geen vragen waarop voor eens en altijd het antwoord gegeven kan worden. Steeds opnieuw, bij iedere nieuwe editie, zal een redacteur zich deze vragen moeten stellen, en eigen antwoorden moeten formuleren, die dan als leidraad dienen voor de verantwoording van de keuzes die in de bezorging van de editie zijn gemaakt.

LITERATUUR

G. Jacobsthal, *Die chromatische Alteration*, (1897) herdruk 1970, Georg Olms Verlag.
R. Erickson en C. Palisca, *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*, Yale University Press, 1995.

NOTEN

1. In het vorige artikel is figuur 3 weggefallen:

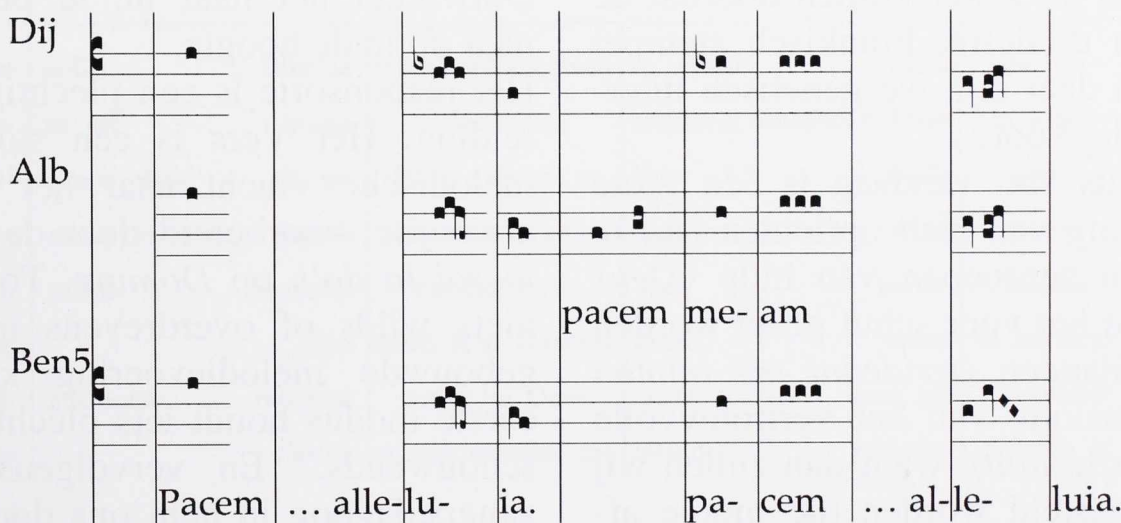


Fig. 3, de twee variante plaatsen in de co. *Pacem meam*.

2. De redactie heeft een reactie ontvangen van Louis Krekelberg, deze wordt geplaatst in de volgende aflevering.

De *lezingen* van het C-jaar belichten de komst van de Heer, ook in de zin van de Jongste Dag. Zo drukt de liturgie ons op de actualiteit van de aanwezigheid van de Mensenzoon, Zijn *adventus*. De eerste lezing is nu eens niet van Jesaja maar van Jeremia. Alle drie zijn vervuld van optimisme, "... het enthousiasme", zoals Dom Boer zegt: "dat de liturgie van deze drie of vier weken eigen is en dat toeneemt en groeit tot de alles omvadende glans en rijkdom van Epiphania".

De *gebeden* ademen evenals de lezingen de aanhoudende impuls tot openstaan voor de aanhoudende komst van de Mensenzoon en Zijn Rijk.

In de *gezangen* van de Advent gebeurt altijd veel, ze zijn heel expressief. Voor een deel zal dit zeker komen doordat de meeste een duidelijk Frankisch stempel hebben. En daar zijn we genetisch uiteraard gevoelig voor.

De **Introitus** van vandaag is één grote zielsbeweging van zich oprichten (*Ad te levavi*), van aanroepen van hulp (*Deus meus*) tegen het voor schut gezet worden door de vijanden (*irrideant me inimici mei*) en tenslotte van het vertrouwvolle uitzien (*expectant*), want dan zullen wij niet teleurgesteld worden (de mooie afsluiting met *non confundentur*). Het psalmvers blaast weer even ruimte vrij om die beweging in de herhaling nog eens na te voelen.

Dom Boer: "Deze Introitus ademt vol-

komen den geest van den Advent: onbedwingbaar blij en hoopvol. Zing hem dus vlot en ononderbroken, tot de overtuigde accenten op *non erubescam* en *neque irrideant*, en houd de beweging vol tot het einde. Twee grote zinnen, duidelijk aangegeven door identieke finales: *erubescam* en *confundentur*. De grote deelstreep na *mei* heeft dus minder waarde, én vanwege het grote rythme, én vanwege de melodie."

Het **Graduale** heeft een tekst uit dezelfde psalm 24/25 als de Introitus en komt er deels mee overeen. Dom Boer: "Een groots Graduale in den eersten kerktoon". En hij laat zijn zangers erin thuiskomen: "Zing eerst even het schema van den eersten kerktoon: *re fa mi re do re re*. Ontwikkel het naar de *la* beneden, en naar *do* in de hoogte.

Het responsorie is een plechtige voorbereiding. Het Vers is een stoutmoedige melodische vlucht naar het accent op *notas fac*, voorbereid door de dringende *fa sol la do's* op *Domine*. Toch mag er niets wilds of overdrevens in de strak gebouwde melodievoering komen: de eerste modus houdt iets plechtigs en beschouwends." En vervolgens leidt de zangpedagoog in hem ons door het hele gezang. Tot slot zet hij ter vergelijking andere modus-I-graduales op een rij, waarvan ik alleen die overneem die in Graduale Novum te vinden zijn:

<i>Ecce quam bonum</i>	GN 339	GT 351	TvG 2006-3
<i>Custodi me</i>	GN 285	GT 304	
<i>Inveni David</i>	GN 122	GT 445	
<i>Miserere mei, Deus</i>	GN 53	GT 63	
<i>Sciant gentes</i>	GN 71	GT 88	
<i>Si ambulem</i>	GN 290	GT 125	
<i>Beata gens</i>	GN 306	GT 333	
<i>Timete Dominum</i>	GN 402	GT 458	TvG 2009-3

Dom Boer: “De karakteristiek die in geen enkel ontbreekt is de kwint *re-la*, die de verschillende melodische zinnen lanceert. Bijna alle verzen beginnen ermee. ... Voor het overige zijn de formules zo gevarieerd toegepast, dat we ze hier niet nader kunnen klasseren. Ondanks de grote gelijkenis die deze Graduales van den eersten modus vertonen, heeft toch elk zijn eigen physionomie ...”. En over die van vandaag citeer ik een klein stukje van Boers enthousiasme - veel van zijn neumeninterpretatie blijkt toch tijdgebonden, à la Mocquereau-, over de apex van het vers en daarmee van

het hele gezang *notas fac*: “En zing dan, zing het hemelse *notas fac* en op *mihi* de echo van de *do*’s van daareven”. Tegelijk horen we de echo van het Introitus-vers: Uw wegen, Heer, maak ze mij bekend, en leer mij uw paden (vertaling Dom Boer).

Het **Alleluia** is van een type dat al meerdere keren in deze rubriek besproken is: TvG 2007-4, 2013-3 en 2014-1. Het volgt het psalmodiemodel, zie A. Kurris: TvG 1997-2, pag. 48-50, 57. Dom Boer geeft bij deze zondag een schema waaruit die psalmodie als onderliggend stramien duidelijk naar voren komt:

Begin	Tenor	Flexa	Mediant	Begin	Tenor	Flexa		Finale
Ostende	nobis	Domine	misericordiam tuam	et salutare	tuum	da no-	bis.	
Diffu-	sa est	gratia	in labiis tuis	propterea benedixit te Deus		in aeter-	num.	
Do-	minus dixit	ad me	Filius meus es tu	Ego	hodie	genui	te.	
Do-	minus in Sina in Sancto		ascendens in altum	captivam	duxit	captivi-	tatem.	
Do-	minus	regnabit	exsultat terra	lae-	tentur	insulae	multae.	
Haec		dies	quam fecit Dominus	exsul-	temus	et laetemur	in ea.	
Ni-	mis hono-	rati sunt	amici tui Deus	nimis confor-	tatus est	pricipatus	eorum.	
Spe-		cie tua	et pulchritudine tua	intende,	prospere	procede et	regna.	

Dom Boer: “We zien dus dat dit Alleluiavers den vorm heeft van een psalmtoon. Er wordt dan ook altijd een regelmatig psalmvers voor vereist. Van bepaalde expressie is hier niet onmiddellijk sprake; wel van dictie en phrasering, net

als in de psalmodie. Deze twee wezenlijke elementen van het gregoriaans zijn hier dus in hun zuiveren vorm aanwezig; vandaar de nimmer falende schoonheid van dit Alleluia”. Het vers is in toon en woord een smeekgebed waar al zoveel

vertrouwen en troost van uitgaat dat het bijna vanzelfsprekend wordt omgeven door die prachtige boog van lof (Dom Boer: “praktisch is het gewoon een vreugdekreet: God lof! God lof!”) en vreugde die elk *Alleluia* in wezen is.

“We hebben”, zegt Dom Boer over het **Offertorium** van vandaag, “in dit stuk een mooi voorbeeld van een zuiveren tweeden kerktoon. ... De indeling is volgens den tekst. De eerste grote deelstreep is de gewichtigste: finale op de tonica *re*. Op *erubescam* vinden we deze finale nagebootst, maar op de dominant *fa*: een prachtig effect. Maar we blijven krachtig doorzingen op de *fa*: en als we deze *do* noemen krijgen we een fraaie modulatie in den tretardus, met het sterke *sol-si-re* op *inimici*, finale *sol*; en we kunnen in dezelfde tonaliteit blijven doorzingen tot de tonica *la*, alias *re*. Het stuk moduleert dus wel, maar verandert niet van tonaliteit”. En in ons *Graduale Novum* zien we juist bij *erubescam* en *inimici* restitutie, die overigens niets afdoen aan Boer’s analyse, in tegendeel.

Het Offerandegedezang heeft dezelfde tekst als de Intredegezang, heeft ook dezelfde levendige dynamiek. Misschien ligt er iets meer accent op het ‘niet beschaamd worden’. Maar de zielsbeweging is dezelfde, met een afsluiting die door zijn tweede-moduskarakter ons nóg vertrouwvoller teruggeeft aan de stilte.

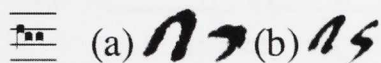
De **Communio** bezingt het uitzicht op

ons heil. De melodie overschrijdt meteen in de eerste zin al het octaaf, om in de tweede zin met golvingen af te dalen naar de grondtoon, de vruchtbare aarde: *fructum suum*. Dom Boer: “Een juweel van een Antiphon van het regelmatige type, d.w.z. vóór- en nazin, elk van twee incises; het accent ligt zo ideaal mogelijk aan het eind van de tweede incisie”.

We volgen Laon. Het eerste woord *Dominus* brengt ons niet alleen op de juiste toon, maar ook in het juiste ritme: benut de geëpisemeerde bivirga als aanjager naar het zeer geprofileerde vervolg: eerst twee currente, vlotte torculi, bij *-nus* even verbreed op *fa-mi-fa-mi*, vervolgens weer current met even inhoudend een afsluitende clivis. Dit ritme herhaalt zich, uiteraard aangepast aan de tekst, bij *dabit benignitatem*. Alsof het synoniemen zijn, de Heer en de gever van welwillendheid: dát is nu precies de logica van het gregoriaans, het gezongen woord. Zie hoe subtiel die aanpassing op het woordaccent van *benigni-tá-tem* wordt aangegeven: even gemiddeld (*mediocriter*) verbreden op de *do*, dan met puntjes-zo-snel de climacus en een zachte landing op de dominant. Na een weer aanjagend *et* en een verbindend *terra* voelen we bij *dabit* voor de derde keer dat ritme uit de eerste zin: vanuit dezelfde welwillendheid wordt ons door de Heer de vruchtbare aarde gegeven. De verzen van psalm 84/85 zijn aanvullende illustraties bij dit ‘uitzicht op Gods heil’.

Het mimetisch karakter van het notenbeeld in codex Angelica 123

Geuime tijd geleden heb ik een studie gewijd aan een eenvoudige neume die op een uitgesproken mimetische wijze¹ door de schrijver van het handschrift Angelica 123 (hierna An) is weergegeven. Het gaat om een clivis of torculusbeweging met een toegevoegde slottoon. Een verdubbeling derhalve van de slottoon. Het Vaticaanse notenschrift schrijft noodzakelijk beide eerste noten gebonden en de derde toon afzonderlijk toegevoegd. Het notenbeeld van Sankt-Gallen (hierna SG), dat gedeeltelijk mimetisch is, schrijft een clivis (of torculus) met toegevoegde apostrofa (a) of oriscus (b).



In bepaalde gevallen kiest de schrijver echter de porrectusgrafie, hoewel er eigenlijk geen sprake is van een echte resupinus: de laatste toon is op gelijke hoogte met de voorlaatste. De beweging is gericht op de derde toon. De schrijver of koorleider bootst de melodische beweging na: hoog laag hoog (c).

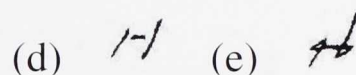


Stel dat de melodie de nadruk wil leggen op de tweede toon die doorklinkt naar de derde, dan is de schrijfwijze (a) van SG niet adequaat aan het ritmisch profiel.

Het notenschrift van An kent niet de apostropha als toegevoegde toon. Op welke wijze moet de groep nu worden genoteerd? De porrectusgrafie is geen optie. Welke oplossing wordt voor dit dilemma gezocht?

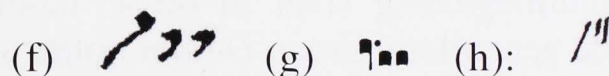
De schrijver, die blijkbaar reageert op

wat hij zelf hoort en in beeld moet brengen, kiest de volgende beweging: zijn hand gaat schuin omhoog en vervolgt op horizontale wijze en sluit vervolgens af: de afzonderlijke bewegingen worden gekoppeld zodat er toch een geheel ontstaat: (d) wordt (e).



Degene die dit notenbeeld krijgt aangeleerd gaat zelf aan de slag en imiteert de grafie. Hij merkt al snel dat de horizontale beweging beantwoordt aan een andere ritmische geleiding dan de porrectusgrafie, die een directe beweging naar de resupinus aanduidt. We hebben hier dus niet alleen te maken met een melodisch patroon dat in feite identiek is met het oneigenlijke porrectusgebaar, maar mogelijk met een andere ritmische geleiding. Er zijn overigens nog andere ritmische patronen mogelijk, bijv.

SG schrijft (f) als de eerste toon geprofileerd is, (g). An noteert op gelijke wijze virga en bistropha (h). Door de coupure aan het begin krijgt deze toon een bijzondere nadruk.



Als het gaat om een torculus met toonverdubbeling op het einde schrijft SG (i). Hier zijn alle noten gelijkwaardig. Omdat An de apostropha niet kent als afzonderlijke toon wordt naar een andere oplossing gezocht: schrijfwijze (j). Het gaat hier om een veel voorkomende cadens in de derde en vierde modus.

(i)  (j) 

(k) 

Zeldzaam is de grafie in An waarin virga en oriscus genoteerd wordt (k): de oriscus representeert twee noten op gelijke hoogte.

We keren terug naar de oorspronkelijke groep met haar uitgesproken mimetisch karakter, en toetsen dit aan een bekend gezang.

Voorbeeld 1, Co. *Benedicimus Deum* (GrN 364.1 -3/ An 167.11-13)



Comm. IV.

B ENE- DI-CIMUS De- um cae- li, et co-ram ómni-
bus vi-vénti-bus confi- té- bimur e- i: qui- a fe-
cit no-bís- cum mi-se- ri- córdi- am su- am.

Benedicimus de um celis coram omnibus uiuentibus
confi te bimur o i quia fe cit nobis cum misericor-
diam suam. iii. oia ouo uao.

We richten de aandacht op het eerste fragment: *Benedicimus Deum coeli*. Dit communiegezag staat in de 4^e modus. Op de accentlettergreep *De-um* noteert de schrijver de zogenaamde horizontale grafie (e) terwijl SG en Laon de porrecusgrafie bezigen. We treffen de horizontale grafie tenminste driemaal, telkens op de toontrap: sol- fa. In de deuterus is fa de zwakke toontrap; de melodie blijft even hangen op deze toon. Zie:

De- um; confi-temur; qui- a; 

Tweemaal komt de torculus met toonver-

dubbeling voor, in de slotcadens van de eerste en van de laatste zin. SG schrijft consequent torculus-apostropha, (i). An verandert de groepering en noteert pes – bistropha, (j).

Daarnaast zien we nog deze torculus met verdubbeling van de slottoon bij *fe-cit*. Hier kiest An, consequent in overeenstemming met de boven gegeven gevallen, voor de speciale horizontale grafie, vergelijk (e). De melodie daalt na de toonverdubbeling. Het schriftbeeld van An is, getuige meerdere studies, heel consequent. De schrijver kiest welover-

wogen en zelfs methodisch. In deze melodie wordt op vier plaatsen de porrectusgrafie vermeden. De horizontale grafie legt de nadruk op de toonverdubbeling. De dirigent laat met zijn handbeweging ervaren dat het hier gaat om een ontspannende beweging: de verdubbeling betekent klankverruiming en geen articulatie. Niettemin is er sprake van enige aantrek-

kingskracht van de tweede toon van de clivis – resp. de derde toon van de torculus – die haar eigen waarde bezit. Dit ter onderscheiding van de cadensformule (mi-sol-fa-fa-mi) in de derde en vierde modus. Alle noten zijn ritmisch indifferent. An kan dat helaas niet exact weer- geven en maakt een coupure na de twee- de toon: 

Voorbeeld 2, Of. *Benedictus qui venit* (GrN 50 5 /An114v9)



De clivisbeweging met verdubbelde slottoon staat op de zwakke lettergreep: *in no – mi – ne*. Tot onze verbazing kiest de schrijver nu voor de porrectus. De derde toegevoegde toon op gelijke hoogte wordt nu extra betoond. Je kunt deze toon beschouwen als een scharniermoment. Dankzij deze lettergreeparticulatie wordt de spanning opgevangen en doorgegeven.

De melodie circuleert rond de dominant en mag niet tot rust komen op de slotlettergreep van *in no – mi – ne*. Want het totale tekstfragment vindt haar hoogtepunt op het hoofdaccent dat gelegen is op *Do-mini*. An sluit met de porrectusgrafie aan bij SG en Laon. Het directiegebaar is gericht op de resupinustoon. Hier is dus, in vergelijking met het vorige voorbeeld, sprake van een echte articulatie.

Voorbeeld 3, in. *Inclina* (GrN 314, 3 / An 159v10)

Zie de figuur op de volgende bladzijde. In het volgende voorbeeld vermijdt zowel SG als Laon de porrectusgrafie en noteren zij clivis en oriscus. De keuze voor de oriscus is ingegeven door de tekst, die hier indringend is: God wordt gesmeekt om heil. Ieder die op Hem ver-

trouwt moge daaraan deel hebben: *sal- vum fac servum tu - um,- Deus meus – sperantem in te*. Dit melodiefragment bestaat uit drie onderdelen, maar eigenlijk vormt het tweede deel vanaf *Deus meus* een doorlopend geheel.

sal-vum fac servum tuum, De- us me- us,
spe- rātem in te: rātem in te

De verbinding van het eerste lid met wat volgt wordt ingeleid met een dalende beweging op *tuum*. Het gevaar is niet denkbeeldig dat de zanger hier een onderbreking maakt terwijl de tekst een hechte verbinding verlangt. Die door-

gaande beweging wordt reeds door de oriscus in de grafie van SG aangeduid. An aarzelt niet haar troef uit te spelen en de porrectus te schrijven. Daarmee krijgt de derde toon sterk gewicht en kan als scharnier fungeren naar het tweede deel.

Voorbeeld 4, gr. *Laetatus sum* (GrN 84,2 / An 80.13)

Grad. VII.
L AE-TATUS sum in his quae di- cta sunt mi-
hi: *GR* Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi

In het eerste deel treffen we de clivis met verdubbelde slottoon op de hoge sol die reeds kort tevoren als een aantrekkings- toon de volle aandacht heeft gekregen. Even wordt die superdominant verlaten in een korte ontspannende beweging om daarna bij *mihi* nog eenmaal te stijgen en tenslotte op de reguliere dominant te landen. De kwartsprong re-sol geeft de melodie een ongewone drive. Dit melo- disch motief keert zelfs terug in het eer-

ste deel van het vers. We constateren dat An bij *dicta* de porrectusgrafie uitdrukke- lijk vermijdt. De toonverdubbeling bete- kent in dit geval klank verruiming zonder speciale articulatie. De horizontale be- weging hoeven we maar exact na te boot- sen om te ervaren dat het in deze korte dalende beweging gaat om een tijdelijke ontspanning. Wie de tekst declameert, ervaart dat de hoofdaccenten als volgt liggen: *in his quae dicta sunt mihi*.

The image shows a musical score for the Gregorian chant 'Laetetur cor'. It features two staves of music with square neumes. The lyrics are written below the staves: 'L AETETUR COR quae-rén-ti- um Dó-mi- num: quaéri- te Dó- mi-num, et con- fir- má-mi- ni:'. A large, ornate initial 'L' is decorated with intricate penwork and a small figure at the bottom. The score includes various musical notations such as neumes, rests, and a large 'L' marking the beginning of the text.

Het werkwoord: *quaerere*, d.w.z. verlangend zoeken, staat centraal in deze tekst; degenen die God zoeken, vinden blijdschap en krijgen kracht. Blijft dus God zoeken, wordt ons te rade gegeven. De neume die in deze studie centraal staat bevindt zich op de toonloze lettergreep zoals ook in ons eerste voorbeeld het geval was. Het woordpaar: *quaerite Dominum* dient echter hecht verbonden te zijn. Maar stel dat de zin hiermee gesloten was, in dat geval zou ik mij kunnen voorstellen dat de zanger zich zou ontspannen - maar nu de melodie voortgaat met een indringende aansporing '*et confirmamini*' is de porrectusgrafie de beste keuze, want hiermee wordt een brug geslagen naar wat volgt. Uiteindelijk gaat het om de culminatie van de tekstinhoud: *quaerite faciem eius semper*: je moet de Heer **altijd** dienen, **altijd zijn aanschijn zoeken**. Hier is oplettheid geboden: op de slotlettergreep van *Domi-num* en *quaeri-te* staat een verbrede pes subbipunctis, die niettemin de verbinding moet

maken met wat volgt. De retorische kracht van de tekst staat en valt met een juiste tekstarticulatie. Deze drie onderdelen vormen een hechte eenheid. An, die geen oriscus kent als toegevoegde toon, kiest nu voor het alternatief: de porrectus. Dit teken garandeert de benodigde dynamiek die nodig is om de intensiteit van het gebed te waarborgen.. Opnieuw is het tekstverband van groot belang voor de keuze voor deze of gene grafie. Tweemaal staat er: *quae-rite* eerst verbonden met *quaerite...Dominum et confirmamini* en daarna: *quae-rite faciem eius*. Tweemaal wordt het woordaccent syllabisch behandeld. Dit accent echter bevestigt wat erop volgt. De melodie verlangt een eigen dynamiek om de tekst werkelijk tot verkondiging te verheffen. An is consequent en schrijft, nu weer in overeenstemming met SG en Laon, de porrectusgrafie. De derde toon moet krachtig genoeg zijn om de tekst als een geheel te beleven.

Voorbeeld 6, gr. Benedictus Dominus (GrN 48,2 /An 42.1)

Grad. VII.

B E-NE-DI-CTUS DÓ-mi-nus De-us Is-ra-

el,

R Benedictus dō minus deus israhel

In dit melodisch fragment is bij het begin do de aantrekkingstoon volgens de schrijfwijze van SG: liggende salicus-flexus. Vlak tevoren al stuwt de melodie met een kwartsprong naar deze sterke toontrap. Door de pes quassus wordt zelfs de dominant van de 7^e modus be-

reikt. Bij *Deus Israel* daalt de melodie: re-do-do-la naar de grondtoon sol. Gezegend zij de God van Israel. Het woord Israel wordt sterk betoond door de ritmische profilering en geactiveerd door het melisma op de slotlettergreep.

Voorbeeld 7: tr. *Qui confidunt* (GrN 85,1-2 /An 80v2)

Tract. VIII.

Q UI confi-dunt in DÓ-mi-no, sic-ut mons Si-

on:

Trac Qui confidunt

in dō mino sicut mons, on

In dit fragment gaat het om een bijna identieke formule. Er zijn echter twee opmerkelijke verschillen: de woordverbinding *mons Sion* bevat twee accenten direct achter elkaar. Het hoofdaccent ligt op *Sion*. Het is de berg Sion die niet zal wankelen. Het woord Sion wordt bovendien zorgvuldig afgerond en verbonden

met de bijstelling: *non commovebitur*. In het schriftbeeld van An constateren we tweemaal de horizontale grafie, in beide gevallen voor het hoofdaccent *mons Sion* en *non com-movebitur*. In beide gevallen wordt klankruimte geschapen. We mogen bij het fragment *et non commovebitur* het woordje *non* niet vergeten te profileren.

Concluderende opmerkingen

We hebben wellicht kunnen constateren op de eerste plaats dat de schrijver van An zich als koorleider zich een duidelijk doel voor ogen heeft gesteld: hij wilde zo veel mogelijk in zijn gebaren de agogi-

sche kracht verbeelden van de gezongen tekst. In het grafisch onderscheid tussen (x) en (e),

(x) (e)

blijkt een duidelijke bedoeling schuil te gaan. An kent, zoals vaker is opgemerkt, geen episema of andere toegevoegde tekens. De schrijver maakt door de rangschikking van notengroepen duidelijk waar de articulatiemomenten zijn die het melodisch materiaal moeten ordenen. Het begrip 'Neumentrennung' blijkt hier van kapitaal belang. Nu wij ons steeds meer hebben geïnteresseerd op de articulatie van de tekst, is het zaak de agogische kracht van de retorische patronen te onderkennen. Ons onderzoek probeert dus steeds verder door te dringen in de muzikale intentie van de koorleider.

Het schriftbeeld van An is optisch helder en consequent te noemen. De schrijver maakt in zijn directiegebaren zijn bedoelingen kenbaar. Het is van groot belang zijn intenties te toetsen aan de belangrijkste muzikale bronnen met name de schriftbeelden van SG en de notatie van Metz.

We hebben een poging ondernomen om aan de hand van een beperkt aantal voorbeelden te illustreren dat in de mimetisch

gebaren een duidelijk concept te vinden is. De porrectusgrafie streeft van nature naar de derde toon:

✓

De dirigent visualiseert dit in een hoog-laag- hoogbeweging. De clivis met verdubbeling van de slottoon wordt in speciale gevallen dus ook als porrectus geneemd, hoewel de laatste op gelijke hoogte blijft. De identieke groep re-do-do wordt echter in de meeste gevallen verstaan als licht dalende beweging die steunt op de tweede toon en die vervolgens uitklinkt in de derde toon. De dirigent wil duidelijk mimetisch aanschouwelijk maken dat het hier gaat om een kleine neerwaartse beweging die akoustisch door mag klinken.

Dat de tekst van eminent belang is, heb ik proberen aan te geven in de gegeven voorbeelden. Als de kern van de muzikaliteit gelegen is in de juiste dosering van de agogiek, levert het schriftbeeld van An daartoe een duidelijk illustratie in de gestiek van de koorleider.

NOOT

¹ mimesis = nabootsing: de hand van de dirigent bootst het melodieverloop na.

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

Deze vierde aflevering van de rubriek Gregoriaans voor Dummies is wederom een moeilijke aflevering. Het gaat namelijk over een aspect van het gregoriaans dat in onze tijd gemakkelijk onder het tapijt wordt geveegd, nml. gregoriaans is geestelijke muziek. Gregoriaans is zingend gebed. Er is een beroemde uitspraak van Augustinus die zegt: *qui bene cantat, bis orat* (wie goed zingt, bidt dubbel). Gregoriaans zingen, is zingend bidden. Goed gregoriaans is volgens de kerkvader zelfs dubbel bidden.

Om te bidden, moet je gelovig zijn. Moet je dan ook per se gelovig zijn om gregoriaans te zingen – laat staan goed gregoriaans te zingen? Wie een dergelijke kwestie aanroert, snijdt een moeilijk probleem aan. Een voor iedereen bevredigend antwoord op deze vraag is, denk ik, niet mogelijk. Daarbij geloof ik niet dat een goede gregorianist noodzakelijkerwijs alle artikelen van het credo moet onderschrijven. Ik geloof echter wel, dat je – om goed gregoriaans te kunnen zingen – weet moet hebben van de religieuze dimensie van het gregoriaans. Als je vervolgens de betekenis van de teksten serieus neemt, ben je als zanger ook weer een stap verder.

De belangrijkste wijze waarop het zingend bidden een concrete gestalte krijgt in het gregoriaans is de psalmodie, dat wil zeggen: het zingen van de psalmen.

Psalmen

Veel, zo niet de meeste, teksten van het gregoriaans komen uit de Bijbel. Het Boek der Psalmen is hierbij favoriet. In de vorige aflevering van deze rubriek hebben we de liturgie van de katholieke Kerk in twee groepen onderverdeeld:

1. H. Mis voor alle gedoopte gelovigen. Dit vormt meestal de kern van het 2. Officie voor speciaal geroepen (bijvoorbeeld monniken). Het officie is een dagelijkse set gebedsdiensten. In de kloosters zingen de monniken - naast de H. Mis - een compleet officie.

In deze aflevering laten we de H. Mis even voor wat die is, we focussen op het officie. In een vorige aflevering van deze rubriek hebben we gezien dat de psalmodie de spil van het officie is. De meeste kloostergemeenschappen zingen het gehele Boek der Psalmen zingend door. Ze verdelen de 150 psalmen over alle diensten van het officie. Stel dat alle dagen in het klooster de volgende structuur hebben:

Gebedsdienst (officie)

1. Metten – in de nacht
2. Lauden – bij zonsopgang
3. Prime – 6 uur
4. Terts – 9 uur (en H. Mis)
5. Sext – 12 uur
6. None- 15 uur
7. Vespers - zonsondergang
8. Completen – voor het slapen gaan

Dan zijn er dus $7 \times 8 = 56$ gebedsdiensten per week¹.

Stel dat een gemeenschap, zoals de Benedictijnen, afsprekt om alle 150 psalmen in een week te zingen, dan worden de 150 psalmen over deze gebedsdiensten verdeeld. De belangrijke gebedsdiensten, zoals de Metten, krijgen wat meer psalmen en de kleine 'uurtjes', zoals de prime, krijgen minder psalmen. De verdeling van de psalmen over de gebedsdiensten van het officie wordt cursus genoemd. Het spreekt voor zich dat er in de geschiedenis vele cursussen geweest zijn. Ook in onze tijd bestaan er vele mogelijkheden naast elkaar.

Egypte

Het idee om het Boek der Psalmen cyclisch door te bidden is al zeer oud. Toen in de 4^e eeuw na Christus het christendom staatsgodsdienst werd, vonden groepen 'heilige mannen' in Egypte dit verraad. Zij wilden Kerk en Staat rigoreus gescheiden houden en trokken de woestijn in om zich aan het eeuwig gebed te wijden. Om dit eeuwige gebed een praktische vorm te geven, begonnen zij het Boek der Psalmen helemaal door te

bidden. Elke dag opnieuw. Als ze bij psalm 150 waren, begonnen ze gewoon weer opnieuw. Dit gebruik heeft zich in de vroege middeleeuwen verspreid over Europa en heeft vele vormen aangenomen. In het Westen ontstonden vele monnikenordes die al naar gelang hun taak in de wereld de cursus daaraan aanpasten.

De cursus voor de moderne parochies kun je vinden in het zgn. *Liturgia Horarum*. De parochiegeestelijkheid en de parochianen hebben meer te doen dan alleen maar bidden en daarom is een zeer clemente cursus ingericht. Het Boek der Psalmen is verdeeld over vier weken. De Metten zijn vervangen door een zogenaamde lezingendienst, de prime is geschrapt en de kleine uren van overdag kunnen worden vervangen door een zogenaamd *hora media*.

Het zingen van de psalmen

De psalmen worden overal ter wereld vrij uniform uitgevoerd. Ze worden bijna altijd omlijst door een antifoon. Kijken we nog even naar psalm 109. Deze wordt (bijvoorbeeld in de vespers) als volgt gezongen:

Antifoon

1. Dixit Dóminus Dómino meo: *

Sede a dextris meis:

2. Donec ponam inimícos tuos, * scabéllum pedum tuórum.

3. Virgam virtútis tuae emíttet Dóminus ex Sion: * **domináre in medio inimicórum tuórum.**

4. Tecum princípium in die virtútis tuae † in splendóribus sanctórum, * ex útero ante lucíferum génui te.

5. Iurávit Dóminus, et non poenitébit eum: *

Tu es sacérdos in aetérnum secúndum órđinem Melchísedech.

6. Dóminus a dextris tuis, * confrégit in die irae suae reges.

7. Iudicábit in natió nibus, implébit ruínas, *

conquassábit cápita in terra multórum.

8. De torrén-te in via bibet: *
proptérea exaltábit caput.

**9. Glória Patri et Fílio *
et Spirítui Sancto.**

10. Sicut erat in princíp-io et nunc et semper, *
et in sáecula saeculórum. Amen.

Antifoon

Toelichting

Eerst klinkt een antifoon. Dit is een kort gezang dat door de hele gemeenschap wordt gezongen. Vervolgens wordt de psalm gereciteerd. De wijze van uitvoeren is antifonaal. **Vet gedrukt** is koor 1 en 'Romein' is koor 2. De psalmen worden onderverdeeld in verzen. Elk vers bestaat uit twee halfverzen gescheiden door een sterretje (*), asterix genaamd.

Het lezen en zingen van de psalmen in het Latijn roept al snel de vraag op: welke vertaling houden we aan? Dit is een boeiend studieterrein. De psalmen werden oorspronkelijk in het Hebreeuws geschreven. Ze werden onder andere gezongen in de Tempel van Jeruzalem.

Als religieuze teksten hebben ze dus al zeer oude papieren. Het christendom is voortgekomen uit het Jodendom en nam in zijn vroege liturgische praktijk vele Joodse elementen over. Zo ook het zingen van de psalmen in de liturgie. Een gezaghebbende Latijnse vertaling staat op naam van de H. Hiëronymus (4^e eeuw). Deze wordt de Vulgaat genoemd. De Vulgaat is in de loop der eeuwen vele malen 'verbeterd'. In de Liturgia Horarum vinden we de Nova Vulgata.

Na de psalm klinkt de Doxologie (de verzen 9 en 10). Deze is geen onderdeel van de psalm, maar een lofprijzing aan de Drieëne God: Eer aan de Vader en de

Zoon en de Heilige Geest, etc. Deze formule is altijd hetzelfde. De doxologie is al in een hele vroege fase van het gregoriaans aan de psalmen toegevoegd. Hij stamt uit de tijd dat er een hevige discussie was over het wezen van God. In de doxologie wordt (impliciet) beleden dat zowel de Vader als de Zoon als de Heilige Geest 'God' zijn. Door de formule na elke psalm – en dus keer op keer – te herhalen, wordt deze theologische positie geïnternaliseerd.

Na de doxologie herhaalt het gehele koor de antifoon.

Kerkmodi

De psalmen worden gereciteerd. Dit kan op acht manieren gebeuren². Deze manieren noemen we psalmtonen. Elke kerkmodus (toonladder) heeft een specifieke manier waarop de psalmen kunnen worden gereciteerd. Let wel: bij psalmtonen gaat het niet over losse tonen, maar over formules. We spreken bijvoorbeeld over de eerste psalmtoon.

De eerste kerkmodus heet *Dorisch authentiek*. Hier hoort de eerste psalmtoon bij. In deze aflevering beperken we ons tot de eerste psalmtoon. We gaan nog niet systematisch werken. Eerst één manier verkennen. Dat is al gecompliceerd genoeg. Om het beeld complex te maken komen we nog een andere terminologie

I, intonatie flexa mediatie

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me- di- á- tur; *

a a2

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

d d2 d3

Atque sic fi- ní- tur. Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

f

Atque sic fi-ní- tur.

g g2 g3

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

De antifoon heeft als aanduiding 1g. Je kunt controleren, dat deze antifoon op een RE eindigt. Hij staat in de eerste modus. Het eerste halfvers van de psalm wordt gezongen op melodie I. hierbij zijn drie standardelementen (verbuigingen) te onderscheiden.

1. De intonatio wordt alleen de eerste maal gezongen, dus alleen bij psalmvers 1.

Na het opstapje klinkt de LA, de tenortoon van de eerste modus. Deze tenortoon is de rode lijn van deze modus.

2. De flexa komt alleen voor bij lange eerste halfverzen. Na de flexa mag je even ademhalen. De flexa wordt aangegeven met een kruis (†). In ons geval komt de flexa maar één maal voor, namelijk in vers vier.

Na de flexa zie je dat de eerste psalmtoon om een bes vraagt, een $\frac{1}{2}$ toon boven de LA. Dit is voornamelijk omdat het gregoriaans de opeenvolging 1 1 1 1 (FA – TI) wil vermijden. Deze

afstand is moeilijk te treffen en wordt – mede hierom – *diabolus in musica* genoemd, de duivel in de muziek.

3. De mediatio is de afsluiting van het eerste halfvers en komt altijd voor. Het tweede halfvers begint op de tenortoon LA en wordt altijd afgesloten met
4. een terminatio, een afsluitende formule. De antifoon geeft als aanwijzing 1g³. Daarom kiezen we de eerste variant (differentia g) van regel vijf in het diagram. Dit zien we ook aangegeven na de antifoon. De andere varianten hebben we hier niet nodig.

Omdat het eerste halfvers van de psalm volgens een standaardprocedure verloopt, wordt dit niet in de boeken aangegeven. Iedere monnik kende deze formule uit het hoofd. Waarom zou je 'm dan noteren?

De antifoon wordt herhaald. Ook dit wordt niet genoteerd. Het sprak immers vanzelf.

Opdracht: probeer deze psalm inclusief de antifoon geheel zelfstandig te zingen.

Hiervoor moet je nog iets belangrijks weten, namelijk de rol van de accenten. In het model 1 zie je deze duidelijk aangegeven met het Franse accent aigu⁴. Deze vind je ook terug in de tekst. De melodieën van de psalmtoon zijn dus afhankelijk van de accenten van de tekst. Om de accenten op de goede toonhoogtes te kunnen zingen, moet je soms een extra nootje inlassen. Dit zijn de witte vulnoten. Die zing je dus alleen als de tekst daar in verband met de accenten om vraagt. Bijvoorbeeld in psalmvers 5: *Melchisedech*. Het woordaccent valt op de derde lettergreep van achteren (*chí*). Om de rest van de tekst goed te kunnen zingen, moeten we bij *se* een vulnootje inlassen. Dit is, zoals model 1 duidelijk aangeeft, een SOL. De juiste toonhoogte van de witte noten is voor veel zangers een probleem, maar met enige studie mag dit toch geen probleem zijn⁵. In de loop van het getijdengebed komen natuurlijk niet alleen maar psalmen in de

eerste modus voorbij, maar is er een voortdurende afwisseling met de overige psalmtonen. Daarover later meer.

Lofzang

De monniken in de kloosters zingen dag in dag uit, jaar in jaar uit, hun psalmen. Zij besteden het leeuwendeel van hun leven aan het reciteren van de psalmen. De psalmodie wordt daarom de ruggengraat van het gregoriaanse repertoire genoemd. De telkens maar doorgaande psalmodie is een poging om – hier op aarde – mee te doen aan de eeuwige lofzang van God in de hemel. Dat is de religieuze dimensie van de gregoriaanse psalmodie.

Deze dimensie is natuurlijk niet op te roepen als je thuis eens een psalm doorzingt. Daarvoor moet je naar een klooster of naar een parochiekerk waar bijvoorbeeld wel eens de vespers worden uitgevoerd.

NOTEN

¹ Een benedictijner monnik zingt ongeveer 9 à 10 uur per dag (inclusief de Mis). Zijn werk is het zingend bidden. Niet voor niets worden de Benedictijner kloosters de kernreactoren van het gebed genoemd.

² De historische ontwikkeling van de kerkmodi is een gecompliceerd terrein, waar in deze aflevering geen aandacht aan wordt besteed. We vergeten ook even alle psalmtonen die niet in het systeem van de acht psalmtonen zijn onder te brengen, zoals de Tonus Peregrinus. Het rigide systeem van de acht psalmtonen is een product van de Karolingische Renaissance. In de periode bedachten theoretici een overzichtelijk systeem, dat iedereen gemakkelijk kon leren. Dit wordt de *Frankische sorteermachine* genoemd. Alles dat niet paste, moest toch een plaatsje krijgen in het systeem.

³ De doorgestreepte A is een afkorting van antifoon. We moeten bij de antifoon dus lezen: antifoon in de eerste modus met een differentia eindigend op een g. Deze moeten we dus opzoeken in model 1.

⁴ Zing deze accenten niet HARDER.

⁵ Zie ook het Liber Usualis pag. 113-117.

Arnoud Heerings is redacteur van dit tijdschrift.

Van knipsel tot gedegen boekwerk: Muziek en religie van Petra van Langen

Op een gegeven moment overkomt het ons allemaal: het opruimen van spullen uit het ouderlijk of grootouderlijk huis. Meteen rijzen al vragen: kan dit weg? Wie wil het hebben? Waar zet ik het neer? Kan ik er wat mee? Ongetwijfeld waren dit ook de vragen die bij Petra van Langen bovenkwamen toen ze van haar vader enkele dozen en mappen kreeg met foto's, brieven, krantenknipsels, aantekeningen en composities. Samen vormen ze het archief van haar opa, componist, organist en beiaardier Piet van Langen (1896-1948). Al bij ontvangst van dit archief werd het "een schat" genoemd. Toen de tijd en de gelegenheid geschikt waren, ging Petra aan de slag met de schat. Het werd de basis voor een omvangrijk onderzoek, dat uiteindelijk resulteerde in een dissertatie en dus een promotie. Als handelseditie verscheen het boek in 2014 bij uitgeverij Verloren, onder de titel *Muziek en religie. Katholieke musici en de confessionalisering van het Nederlandse muziekleven 1850-1948*. In het hierna volgende wordt een samenvatting van de inhoud gegeven. Daarbij gaat de aandacht vooral uit naar de muziek die bestemd was voor de katholieke eredienst, met name het gregoriaans. De hoofdstukken die andere (meer organisatorische) aspecten beschrijven, laat ik in het kader van dit tijdschrift

buiten beschouwing.

De jaartallen die het onderzoek van Van Langen markeren, lijken willekeurig gekozen, maar worden goed onderbouwd verantwoord. 1850 kan het startpunt worden genoemd van het confessionaliseren in de katholieke kerkmuziek. Hieronder wordt verstaan: een proces van toe-eigening van cultuurgoederen door hieraan een religieuze betekenis toe te kennen. In 1850 publiceerde N.A. Janssen, priester, een brochure waarin hij het verschil tussen wereldlijke muziek en katholieke kerkmuziek beschreef. Tevens formuleerde hij criteria waaraan katholieke kerkmuziek moest voldoen: een statige en plechtige melodie, rustig ritme en goed verstaanbare tekst.

Het eindpunt van de bestudeerde periode werd 1948, het jaar waarin de Gregoriusvereniging studiedagen in Culemborg organiseerde. Op zich is dat geen markant verschijnsel, maar wat er tijdens die studiedagen gebeurde was de voorbode van veranderingen: er werd door kerkmusici openlijk kritiek geuit op het door clerici gestuurde beleid van de Gregoriusvereniging. Tevens kwam er in 1948 erkenning voor het werk van de R.K. kerkmusici in de vorm van overeenstemming over salarissen en pensioenen.

Het onderzoek naar de ontwikkeling van de katholieke identiteit in de genoemde periode is langzamerhand veelomvattend. Het biedt dan ook een bruikbare context voor de beschrijving van de rol en positie van katholieke musici. Deze personen kunnen worden gezien als intermediair tussen katholieken en ‘andersgelovigen’, omdat zij dikwijls werkzaam waren in en buiten het katholieke milieu. In 7 hoofdstukken beschrijft Van Langen de geschiedenis, waarin het jaar 1903 een scharniermoment is. Toen verscheen de motu proprio over de kerkmuziek van paus Pius X. Dit document had grotere gevolgen dan tot nu toe in de literatuur werd aangenomen: enerzijds moesten koördirecteuren vanaf dat moment verantwoording afleggen over de muziek die zij met hun kerkkoren in de kerk uitvoerden, anderzijds moesten componisten hun kerkmuzikale composities vanaf dat moment laten keuren.

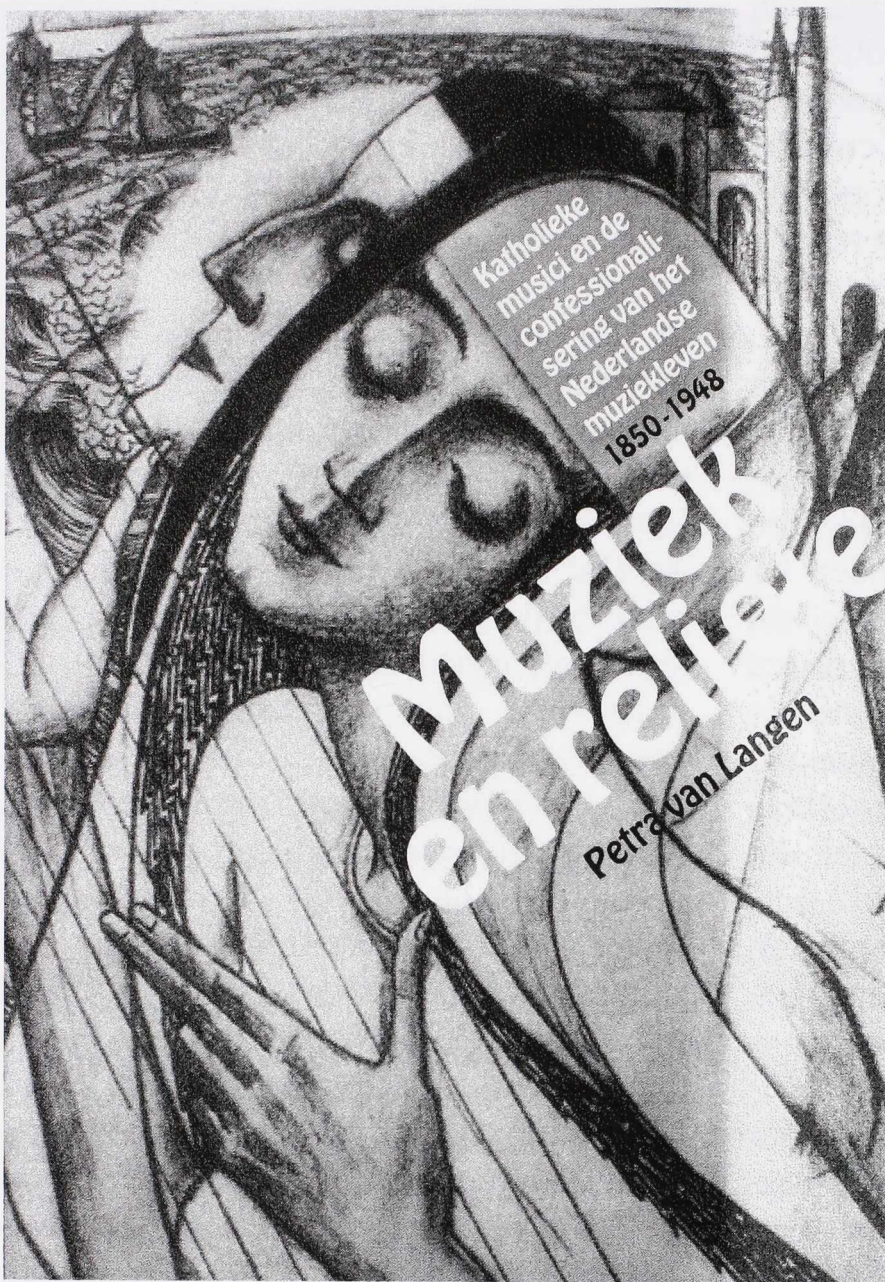
Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er vóór 1903 geen richtlijnen waren voor de muziek tijdens de katholieke eredienst. Een belangrijk besluit werd in 1865 genomen door de Nederlandse bisschoppen: orkesten werden verboden in de eredienst en ook werd het vrouwen verboden om in het kerkkoor te zingen. Aan de hand van een drietal casussen beschrijft Van Langen de consequenties van deze maatregelen. Bijzonder was de rol van organist Jos Verheijen (1837-1924), die zich niet alleen inzette voor de ontwikkeling van het orgel als vervanger van het orkest, maar ook met anderen de Nederlandse Organisten Vereniging oprichtte (1890). Deze vereniging was in eerste instantie gericht op het tot stand brengen van sociale voorzieningen voor organisten en daarnaast op de opleiding van organisten. Opvallend daaraan is de aandacht voor

het vak van organist, los van geloofsovertuiging. Uiteindelijk maakte de oprichting van een katholieke dirigenten en organistenvereniging (1917) dat het interconfessionele karakter van de NOV moest worden opgegeven.

In 1905 werd in Nederland een censorencommissie ingesteld, die tot taak had nieuwe composities voor de r.k. eredienst te keuren. In hoofdstuk 5 beschrijft Van Langen hoe deze commissie functioneerde. Dat dat niet altijd van een leien dakje ging, blijkt wel uit de 20 pagina's omvattende paragraaf met de titel *fricties en wrijvingen*. Van verschillende composities worden de voors en tegens beschreven. Zo wordt aan de *Trinitatis* mis van Hubert Cuypers aanvankelijk het 'nihil obstat' onthouden, omdat het muzikale thema sterke verwantschap zou vertonen met een thema dat Wagner had gebruikt voor zijn opera *Parsifal*. Ook had de commissie kritiek op het gebruik van de fauxbourdon stijl in gedeelten van het Credo. Componist Cuypers doet alle mogelijke moeite om aan te tonen dat het thema ontleend is aan het gregoriaans. Uiteindelijk werkt hij de mis om, zodat die tenslotte wordt goedgekeurd. Wat zou het mooi zijn geweest als bij het boek een geluidsdrager was gevoegd waarop fragmenten van de besproken werken te beluisteren waren!

Het gregoriaans

Al in de brochure van Janssen (1850) wordt het gregoriaans aanbevolen als bij uitstek geschikte muziek voor de r.k. liturgie, 'maar dan wel het gregoriaans in zijn puurste vorm, zonder alle chromatische toevoegingen, welke het werk van Gregorius ontsieren en verbasteren'. Ook anderen zijn ervan overtuigd van de waarde van het gregoriaans in dezen: 'de



schoonste eigenschap, die het Gregoriaans bezit, is, dat het eenvoudig en statig, ongekunsteld, noch teveel naar het melancholieke, noch teveel naar het vrolijke overhelt, maar doorgaans een midden houdt, dat altijd en overal behaagt', aldus Johan Wellens in een publicatie uit 1850. De eerlijkheid gebiedt te vermelden dat Wellens een voorstander was van het gregoriaans van zijn tijd, dus mét verhogingen en verlagingen.

Het laatste kwart van de 19^e eeuw stond wat het gregoriaans betreft in het teken van de restauratie. Van Langen vat samen wat al eerder door anderen uitvoerig

is beschreven: de tegenstelling tussen Regensburg en Solesmes, oftewel de vraag of het gregoriaans al dan niet in gelijke notenwaarden moest worden uitgevoerd. Deze discussie was fel, maar leek in het begin van de 20^e eeuw beslecht te worden. Gezaghebbende musici in die tijd waren onder de indruk van de 'methode van Solesmes', die te horen was op 8 december 1904: 'de totaalindruk kwam mijn phantasie voor 't eerst van mijn leven nabij' (Hubert Cuypers) en '[ik heb] nooit zoo mooi Gregoriaansch hooren zingen.' (Elbert Franssen).

De uitgave van twee concurrerende edities (die van Solesmes mét ruimische tekens en de Vaticana zónder) leidde echter tot verschillen van inzicht over de meest bruikbare. Uiteindelijk werd (in 1919) vanuit de Gregoriusvereniging de doorslag gegeven ten gunste van de editie van Solesmes. "Niets leek een bloeiende uitvoeringspraktijk van het gregoriaans in de weg te staan.", aldus besluit Van Langen de betreffende paragraaf, in onheilspellende bewoordingen.

De paragraaf die daarop volgt, beschrijft voor het eerst in de historiografie van de katholieke kerkmuziek de discussie die ontstond met de uitvoering van enkele gregoriaanse gezangen voor de Radio-Volksuniversiteit (september 1930). Hubert Cuypers leidde de Schola Cantorum en zette bij wijze van introductie zijn

ideeën uiteen over de uitvoeringspraktijk. Enkele reacties op Cuypers' opvattingen in de krant noodzaakten Cuypers tot de publicatie een gepeperde brief, waarin hij een drietal artikelen aankondigde in het tijdschrift *Caecilia*. Uitgangspunt daarin was 'dat in het huidige (1930, TT) kerkelijk-muzikale leven de methode van Solesmes een onhoudbaar systeem is'. Reeds vóór de publicatie van de aangekondigde artikelen worden door diverse gregorianisten de stellingen betrokken. Aanhangers van de – door de Gregoriusvereniging geautoriseerde – methode Solesmes voelen zich beledigd en aangevallen door Cuypers en laten dat in niet mis te verstane bewoordingen blijken. Daarbij worden aanvallen op de persoon niet geschuwd.

De discussie laat zien, hoe gevoelig de kwestie ligt. Bovendien lijken gegevens uit het archief van Cuypers erop te wijzen dat het Gregoriusblad (lees: hoofdredacteur Huigens) de betreffende artikelen niet had willen plaatsen. Begin 1931 verschenen Cuypers' aangekondigde artikelen. Het eerste gaat in op het gegeven dat belangrijke resultaten van recent wetenschappelijk onderzoek in Nederland onbekend waren gebleven. Dit onderzoek toonde aan dat belangrijke gegevens uit de oudste handschriften door Mocquereau verkeerd waren geïnterpreteerd: episema's duiden geen ritmische nuances aan, maar de lengte van de notenduur.

In het tweede artikel verwijt Cuypers Mocquereau dat hij de resultaten van dit onderzoek, gedaan door Dom Jeannin, niet gebruikte om zijn eigen opvattingen te wijzigen. Hij bleef vasthouden aan zijn eigen theorie. Het derde artikel bevat een vergelijking tussen de musicologische

bewijsvoering van Mocquereau en die van Jeannin, waarbij de laatste overtuigender bleek.

Cuypers' eindconclusie: er wordt in het onderricht aan jonge organisten en dirigenten (directeuren) een wetenschappelijk niet houdbare theorie onderwezen, omdat men een fictieve eenheid in de uitvoering van het gregoriaans nastreeft. De reacties waren niet van de lucht: in een tijdspanne van ruim twee maanden verschenen in *De Tijd* en in *De Maasbode* zeven artikelen over 'de strijd om ons gregoriaansch'. Van Langen beschrijft de strijd ook in strategische termen: 'Cuypers won terrein.' J. Vollaerts laat weten dat hij zich wel kan vinden in de opvattingen van Jeannin en dat er praktische en esthetische argumenten zijn om de edities van Mocquereau te gebruiken. Elbert Franssen is van mening dat er door de disciplinaire werking van de ritmische edities van Solesmes een kunstmatige eenheid werd gecreëerd. Dientengevolge werd iedereen met een afwijkende mening argwanend bekeken. Hij pleit voor 'wat méér christelijke liefde tegenover "andersdenkenden" en wat méér vrije gedachtenuitwisseling in onze periodieken'. Korte tijd later wijst hij op het verschil tussen het correct uitvoeren van een partituur en muziek maken.

Op verzoek van de redactie schrijft priester en gepromoveerd musicoloog Kerssemakers een afsluitende beschouwing in *De Maasbode*. Daarin benoemt hij de praktische en esthetische voordelen van de edities van Solesmes. Directeuren die zich meer vrijheid willen permitteren, kunnen gebruikmaken van de *editio Vaticana*. Volgens Kerssemakers was Cuypers niet bevoegd om uitspraken te doen zonder uitvoerig onderzoek van de bron-

nen.

Cuypers reageert: zulke geluiden werden nooit gehoord toen de uitgaven van Mocquereau nog onomstreden waren. Toen kon iedere dilettant met ‘rotsvaste zekerheid’ verklaringen afleggen, zonder ter verantwoording te worden geroepen.

Hiermee werd voorlopig de discussie gesloten. Cuypers had aandacht gekregen voor tegengeluiden en een goed onderbouwde alternatief voor het systeem van Mocquereau. Het monopolie van ‘Solesmes’ bleek echter enkele jaren later onaangetast te zijn.

De beschreven discussie is niet alleen inhoudelijk interessant. Ze laat ook zien dat de zich ontwikkelende professionele katholieke kerkmusici (in de regel niet zijnde priester) goed in staat waren hun eigen opvattingen en uitvoeringspraktijk te verantwoorden. De instantie die juist voor de opleiding van kerkmusici in het leven was geroepen (de Gregoriusvereniging), had op cruciale posities priesters aangesteld, die dachten op een manier die je het meest neutraal als *top-down* kunt Petra van Langen, *Muziek en religie, Katholieke musici en de confessionalisering van het Nederlandse muziekleven 1850-1948*, Verloren, Hilversum, 2014, ISBN 978-90-8704-460-2

beschrijven. Zij vermijden een inhoudelijke discussie door een onderscheid te maken tussen wetenschap enerzijds en praktijk-esthetiek anderzijds. De vraag naar een mogelijke vereniging tussen die twee wordt uit de weg gegaan, want de eenheid in de uitvoering van het gregoriaans heeft een te hoge prioriteit. Deze eenheid wordt gegarandeerd door één aanbevolen opvatting die is neergelegd in de uitgaven van Solesmes.

Als afsluiting van dit boeiende hoofdstuk vermeldt Van Langen dat Cuypers alsnog gelijk kreeg na de Tweede Wereldoorlog: het systeem van Solesmes bleek niet te handhaven dankzij het onderzoek van Dom Eugene Cardine. Ook dit is natuurlijk niet van de ene op de andere dag gebeurd. De belangrijkste publicaties van Cardine dateren van 1966 (*Graduel Neumé*) en 1970 (*Sémiologie Grégorienne*) en kregen in Nederlandse praktijk voet aan de grond aan het eind van de jaren '70. Maar die periode valt buiten die van het boeiende boek, dat de moeite van het lezen meer dan waard is!

Ton Tromp is sinds 1991 hoogleraar literatuurgeschiedenis geweest aan de KTU en sinds 2007 aan de Faculteit Katholieke Theologie van de universiteit van Tilburg. Hij heeft vooral gepubliceerd over vroegchristelijke liturgie, met speciale aandacht voor de liturgische tradities van de Syrische kerken en voor de relaties tussen de vroegchristelijke en de joodse liturgische tradities.

Van een van onze lezers ontvingen we de volgende suggestie:

L.S.,

Op de website van de ACG staat: "De Amici Cantus Gregoriani (ACG), 'vrienden van de gregoriaanse zang', willen zoveel mogelijk mensen voor deze prachtige muziek enthousiasmeren". Daarnaast heb ik de indruk opgedaan uit recente nummers dat de redactie zich de vraag stelt en deze aan haar lezers voorlegt, hoe genoemd enthousiasmeren zou kunnen gebeuren.

Mij verbaast het dat de ACG geen gebruik maakt van haar website om de artikelen in het blad toegankelijker te maken. Ik schat dat veel potentieel belangstellenden worden afgeschrikt door de hoeveelheid theorie die men tot zich moet nemen voordat veel van de artikelen in het tijdschrift enigszins begrijpelijk zijn.

Ik kan mij voorstellen - bij wijze van voorbeeld verwijs ik - dat veel materiaal uit het recente artikel van Jacqueline Elemans over de *communio Pacem meam* (jaargang 40, nummer 2, blz. 43 e.v.) aanmerkelijk toegankelijker wordt als elk notenvoorbeeld zowel te zien als te beluisteren is via de website. Met de huidige techniek zal het niet heel moeilijk zijn om dat te verwezenlijken. Ik kan mij zelfs voorstellen dat veel artikelen aan zeggingskracht winnen, als deze ondersteund, toegelicht, enzovoort worden door middel van notenvoorbeelden met bijbehorende geluidsfragmenten.

Met vriendelijke groeten,

Stephan Paus
(adres bekend bij de redactie).

Antwoord van de redactie:

Hartelijk dank voor uw suggestie. Een enkele keer, zoals bij de artikelenreeks van prof. Göschl (zie de verwijzing in TvGreg 2013-2, pag. 42) boden we deze service al; een enquête met handopsteken tijdens een Academiedag leverde het teleurstellende resultaat op van nul site-opzoekers.

Dit wil natuurlijk niet zeggen dat we ons hierdoor meteen moeten laten ontmoedigen. Het geeft wél in iets algemener zin aan dat de transitie van tijdschrift-op-

papier naar digitaal een heel spannende gaat worden. De ervaring leert bovenal dat het beheer van een site binnen een vrijwilligersorganisatie veel kopzorgen levert.

De redactie ziet, nu even optimistisch vooruitkijkend, vooral veel voordelen in die transitie: zo lezen we de FORUM-inzending dan ook: als een aansporing voor ACG-bestuur, redactie én abonneés, in die volgorde ongeveer.

1.

Mgr. dr. A. Kurris tachtig jaar

Op zaterdag 24 en zondag 25 oktober is er door Schola Maastricht en de Sint-Gregoriusvereniging in het bisdom Roermond een *gregoriaans ontmoetingsweekend* georganiseerd om de tachtigste verjaardag van mgr. dr. A. Kurris te vieren. Natuurlijk staan de onschatbare verdiensten van Fons Kurris voor de kerkmuziek en het gregoriaans in het bijzonder centraal tijdens deze dagen. De zaterdag is vooral bedoeld voor oudstudenten en allen die actief zijn in de studie en praktijk van het gregoriaans. Ook voor u lezeres en lezer dus. Het programma voorziet in voordrachten over semiologie door de jubilaris zelf, prof. dr. B. Göschl en dr. R. de la Haye. Deze middagssessie te Maastricht begint om 14 uur, duurt tot 17 uur en biedt veel ruimte voor ontmoeting. Om 19 uur is er

een concert door de Schola Maastricht o.l.v. Hans Heykers in de O.L.V. basiliek.

Op zondag is er om 10 uur de gregoriaanse Hoogmis. 's Middags wordt het feestprogramma voortgezet in Houthem-St.Gerlach, waar in het bijzonder de schola's uit Limburg welkom zijn. In workshops worden de vespers voorbereid die om 17.30 uur de middag afsluiten.

Voor verdere informatie, o.a. over de precieze locaties, zie:

www.scholamaastricht.nl en/of:

www.sgv-roermond.nl.

Hier kan men lezen dat men voor een soepele organisatie van beide dagen gevraagd wordt zich uitsluitend per email op te geven bij:

dagvandekerkmuziekroermond@yahoo.nl

2.

Nieuwe locatie Academie

Vanaf 2015 komt de Gregoriaanse Academie van de Amici Cantus Gregoriani bijeen in:

Het Franciscushuis, Van der Does de Willeboissingel 11, 5211CA te Den

Bosch. Het ligt schuin tegenover de oude locatie, aan de overkant van de Stads Dommel, zelfs iets dichterbij het NS-station.

3.

Jubileum Schola Cantorum Oegstgeest

In dit werkjaar 2014-2015 viert deze schola haar 75-jarig jubileum. Zij zingt maandelijks een volledige gregoriaanse mis. Haar geschiedenis laat zich lezen als een afspiegeling van de ontwikkelin-

gen in de RK kerk in Nederland gedurende die 75 jaar. De laatste jaren is er sprake van verjonging en dat stemt hoopvol.

4.
Wie over actualiteit en ontwikkelingen in de mediaevistiek (in het bijzonder de muziek daarbinnen) op de hoogte wil

blijven, zij verwezen naar:
www.klankbordsite.nl; editors: dr. Ulrike Hascher-Burger en dr. Martin van Schaik.

5.
Van TKG, Tilburgs Gregoriaans Koor, ontvingen wij het volgende bericht:
Medio april heeft Ko van Geldorp de leden en het bestuur van het Tilburgs Gregoriaans Koor op de hoogte gesteld van zijn besluit om op grond van zijn verslechterde gezondheidstoestand zijn functie als dirigent van het koor te beëindigen. Maar liefst 43 jaar gaf hij leiding aan dit koor, tegelijk vaak ook vanaf het orgel de volkszang begeleidend. In een periode waarin het gregoriaans ops en vooral downs kreeg, was hij en zijn koor een baken, juist ook voor de instandhouding ervan in de liturgische praktijk: onvermoeibaar toog hij door weer en wind naar Tilburg en omstreken. Voor zijn prestaties ontving Ko meerdere onderscheidingen, waaronder in 1997 het pauselijke ereteken 'Pro Ecclesiae et Pontifice'.
Bij het afscheid van zijn loopbaan als dirigent van het TKG is aan hem het 'Ereken Bijzondere Verdiensten' van Nederlandse Sint-Gregorius Vereniging toegekend. Het bestuur van de NSGV motiveerde deze onderscheiding als

volgt:
"Op grond van het feit dat het Tilburgs Gregoriaans koor een belangrijke functie vervult in de stad, dus bovenparochieel en wel vanwege het belang van de instandhouding van de levende liturgische praktijk van het gregoriaans, gaan wij graag over tot de toekenning van deze onderscheiding. De heer Van Geldorp heeft de schola tot grote hoogte gebracht en daarmee maakt de schola ook waar wat ze beoogt. Hij heeft dus buitengewone verdiensten verricht en de onderscheiding is dus zeker verdiend".

Ko van Geldorp wordt opgevolgd door Jan Janovcik. Hij komt uit Slowakije, uit de buurt van de oostelijke stad Kosice. Daar deed hij als dirigent en organist zijn eerste ervaringen op met kerkelijke muziek. Onlangs slaagde hij voor de Masteropleiding 'Oude Ensemble Muziek' aan het Fontys-conservatorium in Tilburg. Zie verder:
www.tilburgsgregoriaanskoor.nl.

6.
Presentatie boek van Geert Maessen over de Mozarabische ritus.
Op zondag 27 september a.s. zal 'Gregoriana Amsterdam' om 14.00 uur in de Utrechtse Willibrordkerk een denkbeeldige dienst verzorgen volgens de verloren gegane Mozarabische rite. Na afloop wordt het boek "Calculamus et Cante-

mus" gepresenteerd, met daarin 50 reconstructies uit de verloren traditie; artikelen van internationale deskundigen die de context schetsen; en een audio CD waarop een bloemlezing te horen is.

die twee!". Broeder Kris weet ondertussen als monnik-componist zijn plaats: op de orgelbank tijdens de vieringen in de kloosterkerk. De broeders horen het als ik op zoek ben. De marges zijn beperkt in ambitus en harmonie. Maar hoe meer je mij inperkt, hoe meer ik de vrijheid ga opzoeken. Als de psalm 'vertrokken' is, beweeg ik perfect mee. De akkoordwis-

sel komt nooit te laat of te vroeg. Ik ken de teksten 'klak' van buiten. Dat is mijn bidden!"

Deze aflevering sluit met een bespreking door Anton Vernooij van de dissertatie van dr. Petra van Langen *Muziek en Religie*, elders in dit nummer besproken door Ton Tromp.

2. *Canticum novum, aflevering 73, juni 2015*

Korte samenvatting van de inhoud:

Het tijdschrift opent met een uitgebreid interview met Jean Pascal Ollivry, lid van het Choeur grégorien de Paris.

Dan is er een artikel van Louis-Marie Vigne, eveneens lid van het Choeur grégorien de Paris. Hij behandelt zeven uitspraken van Olivier Messiaen over het gregoriaans.

Vervolgens is er een bespreking van de heruitgave door Harmonia Mundi van een CD met Mozarabische gezangen. De uitvoerenden zijn de leden van het Ensemble Organum onder leiding van Marcel Pérèz.

Tenslotte is er een kort verslag van het twaalfde gregoriaans festival van Watou.

Zondag 4 oktober
Zevenentwintigste zondag door het jaar

Zondag 11 oktober
Achtentwintigste zondag door het jaar

Zondag 18 oktober
Negenentwintigste zondag door het jaar

Zondag 25 oktober
Dertigste zondag door het jaar

Zondag 1 november
Allerheiligen (Hoogfeest)

Maandag 2 november
Allerzielen

Zaterdag 7 november
H. Willibrord (Hoogfeest)

Zondag 8 november
Tweeëndertigste zondag door het jaar

Zondag 15 november
Drieëndertigste zondag door het jaar

Zondag 22 november
Christus, Koning van het heelal
(Hoogfeest)

Zondag 29 november (begin C-jaar)

Eerste zondag van de Advent

Zondag 6 december
Tweede zondag van de Advent

Zondag 13 december
Derde zondag van de Advent

Zondag 20 december
Vierde zondag van de Advent

Donderdag 24 december
Kerstnacht

Vrijdag 25 december
Kerstmis (Hoogfeest)

Van de redactie	73
Past Traditions, Present Tense – Composing in Confluence with Gregorian Chant <i>Rens Tienstra</i>	75
Kleurrijk gregoriaans <i>Jacqueline Elemans</i>	80
Dominica Prima Adventus, C-Jaar <i>Gerrit van Osch</i>	86
Het mimetisch karakter van het noten- beeld in codex Angelica 123 <i>Alfons Kurris</i>	89
Gregoriaans voor Dummies deel 4 <i>Arnoud Heerings</i>	96
Van knipsel tot gedegen boekwerk: Muziek en religie van Petra van Langen <i>Ton Tromp</i>	102
Forum	107
Mededelingen	108
Verslagen	110

