

## Het ritme van de Latijnse hymnen.

(Dit artikel is een bewerking van de aantekeningen achterin het samen met J.W. Schulte Nordholt geschreven boek *Hymnen*, Tournai 1967.)

De geschiedenis van de Latijnse hymne is begonnen omstreeks het jaar 385 in Milaan met Ambrosius, de vader van het kerklied. Om het aangevochten volk te sterken in het geloof schreef hij zijn hymnen, eenvoudig en schoon, van lapidaire kracht. Deze liederen zijn nog typisch volksliederen, geschikt om door iedereen meegezongen te worden. Pas later, als de hymnen van Ambrosius en zijn navolgers een vaste plaats hebben gekregen in de getijden, de dagelijkse gebedsuren van de kloosterorden volgens de regel van Benedictus, zien we ze van karakter veranderen. Tegenover de voormiddeleeuwse zijn de jongere melodieën vaak meer solistisch van aard, meer afgestemd op een kleine groep van zangers. We bemerken dan een voorliefde voor het opsmukken van de zangen met kleine melismen en versieringen.

### Het ritme.





Ten aanzien van het ritme van de hymnen heb ik mij aangesloten bij het genuanceerde standpunt dat Ewald Jammers ten aanzien van deze kwestie innam. Hij wees erop dat de ritmische handschriften slechts zeer weinig voorbeelden geven, o.a. *Pange, lingua, gloriosi en Gloria, laus et honor*. Een ritmische notatie was echter niet nodig indien het ritme van de hymnen vanzelfsprekend was. Voor de 4de – 6de eeuw, de laat-antieke of vroegchristelijke periode, moeten we aannemen dat de metrische teksten, in overeenstemming met de quantiteit van de lettergrepen, ternair gezongen werden. De niet-metrische teksten zijn misschien reeds binair uitgevoerd, de noodzaak voor een ternair ritme is dan althans niet aanwezig. Als in de middeleeuwen de lettergrepen niet langer gemeten, maar geteld of gewogen worden, zal ook het karakter van de melodieën zich gewijzigd hebben. Vanaf ca. 800 moeten we een binair melodieritme als normaal beschouwen. Bij de karolingers stonden weliswaar de antieke versmaten weer meer in de belangstelling dan daarvoor, maar ook het woordaccent was van betekenis en stellig van invloed op de melodievorming. In de 9de en 10de eeuw verdwijnt bij de musici het begrip voor het metrische. Het is echter niet onaannemelijk dat de oude metrische hymnen hun oorspronkelijke ritme behielden, alleen meer versierd werden. In de 12de eeuw moeten we op de invloed van de modale ritmiek rekenen. Sinds 1180 is dit ritme vanuit de Notre Dame in Parijs voorgeschreven, maar het moet daarvoor al bestaan hebben, echter vrij, niet als schema. Ternair ritme is dan dus normaal, hoewel enkele binaire melodieën uit die tijd niet uitgesloten zijn voor oorden die niet direct onder de invloed van de officiële Notre Dame-stijl stonden.

In de 14de eeuw zijn de bestaande hymnemelodieën aequaal geworden: iedere toon kreeg gelijke tijdsduur, onafhankelijk daarvan of het oorspronkelijk een constructieve of een versierende toon betrof. Dit geschiedde kennelijk onder invloed van het gregoriaans, dat reeds omstreeks 1000 zijn eigenlijke ritme had verloren. Bij equalistische uitvoering van de hymnen hebben de verschillende lettergrepen een duur die afhankelijk is van het aantal noten waarmee ze voorzien zijn. Het resultaat is dan, uitgezonderd bij melodieën waarbij melismen ontbreken of zeer regelmatig over de lettergrepen zijn verdeeld, een zeer onregelmatige tijdsindeling bij een sterk gebonden tekststructuur. Zoiets als een gelijkblijvende ‘maat’ is niet aanwezig. Voor volkszang zijn ze dan minder geschikt. Als zodanig werden ze trouwens al sinds lang niet meer gebruikt. We zien dan ook dat Luther, die ze in deze vorm kende, er een aantal vereenvoedigde ten behoeve van de door hem weer in ere herstelde gemeentezang. Een bekend voorbeeld is zijn bewerking van de hymne *Veni, creator Spiritus*. In het veronderstelde oorspronkelijke ritme, waarbij de lettergrepen eenzelfde waarde hebben – en de melodie ook in dit opzicht terecht weer dienaar van de tekst is geworden – zou zo’n aanpassing echter niet zo nodig geweest zijn. Die melodie kan in die vorm wel degelijk door

het volk goed in de mond worden genomen. Als zodanig is deze melodie, naast die van Luther, dan ook in het *Liedboek voor de Kerken* opgenomen.

### **Melodische varianten en de manier van zingen.**

De varianten die we van een en dezelfde melodie in de verschillende handschriften aantreffen, kunnen verschillende oorzaken hebben. In de eerste plaats kan een melodie in de loop van de tijd ‘zersungen’ zijn. De oudst leesbare notaties van hymnemelodieën dateren pas van omstreeks 1000, zodat b.v. de oorspronkelijke melodieën van de hymnen van Ambrosius dan al een geschiedenis van meer dan 600 jaar achter de rug hebben. Maar vervolgens moeten we er op bedacht zijn dat oudtijds anders gezongen werd dan thans in het westen het geval is: meer verglijdend en meer versierend. Doorgangs- en wisselnoten werden toegevoegd of weggelaten, evenals anticipaties en voorhoudingen. De laatste twee soorten, waarbij aan het eind van een lettergreep reeds de toonhoogte van de volgende lettergreep bereikt wordt, respectievelijk waarbij het begin van een lettergreep nog valt op de toon van de daaraan voorafgaande lettergreep – voor ons minder vanzelfsprekend, maar veelvuldig voorkomend – wijzen op een voorliefde voor ‘Verschleifungen’, voor een glijdend zingen van de ene toon naar de andere. In dezelfde richting wijst het verschijnsel dat in het ene handschrift een melisme in de vorm van een tertsinterval zonder en in het andere met een doorgaande noot, stijgend ook in de vorm van een quilisma, voorkomt. Vanzelfsprekend zijn er ook melismen die niet uit de manier van zingen zijn voortgekomen, maar wezenlijk zijn; de handschriften geven deze dan in het algemeen onveranderlijk op dezelfde manier. De normale

ritmering voor tweetonige melismen is  of , voor de drietonige  of .

Liquescerende noten zijn aanvankelijk bestemd voor de uitspraak van de semivocalen, later verschuift hun betekenis naar die van een kleine aangehangen noot. Voorhoudingen kunnen vaak het beste als voorstellen worden geïnterpreteerd. Ook overigens moeten we rekenen met uitgeschreven voorstellen, ‘Schleifers’ en aangehangen noten. Om de melodieën goed tot hun recht te laten komen zij men er op bedacht geen losse tonen te zingen, maar ze te verbinden en speciaal een melisme in de vorm van een stijgende of dalende terts als een bewegingseenheid op te vatten.

### **Onderscheid tussen het ‘carmen metricum’ en het ‘carmen rhythmicum’.**

Ewald Jammers is door het bestuderen van de melodieën uit de Milanese traditie en de daarvan afhankelijke Cisterciënssische traditie de kenmerken op het spoor gekomen van de oudste melodieën tegenover die van later tijd. In deze traditie – met als belangrijkste vertegenwoordiger het 14de-eeuwse hymnarium uit de Bibliotheca Trivulziana te Milaan – blijkt namelijk een aantal melodieën op teksten van Ambrosius duidelijk een archaïsche groep te vormen:

- De melodisch eenheden vullen een halfvers, een metrum. Zij zijn verwisselbaar en schijnbaar willekeurig tot een grotere eenheid samengevoegd. Dit is in overeenstemming met het gegeven dat Ambrosius’ vers een jambische dimeter is. De omvang van de metra bedraagt in het algemeen niet meer dan een kwart, een tetrachord, die van het vers niet meer dan een kwint. Dit alles staat in tegenstelling tot de andere, kennelijk jongere melodieën, waarbij het gehele vers een melodische bouwsteen vormt, en halfvers en vers ook een grotere ambitus kunnen hebben.
- Sprongen treden bij voorkeur op tussen de metra, enigermate ook tussen de voeten. Via deze sprongen treden de metra als geheel met elkaar in verbinding. Bij de andere melodieën staan de sprongen overwegend voor geaccentueerde lettergrepen, in het bijzonder voor de tweede lettergreep van een halfvers. Deze krijgt daardoor een groter gewicht dan de andere

lettergrepen en de halfverzen treden via deze zwaartepunten met elkaar in verbinding. Dit verschil correspondeert met het onderscheid tussen metrische en ritmische hymnen.

Ambrosius, Fortunatus en andere voormiddeleeuwse hymnendichters schreven nog op de klassieke manier metrisch: de lettergrepen waren geordend naar hun quantiteit. Hoewel uitzonderingen voorkomen, is het eigenlijke middeleeuwse ordeningsprincipe echter het ritmische: de woorden zijn geordend naar hun accent, naar beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen.

- Melismen komen weinig voor en wel voornamelijk op de lange lettergrepen. Een ternaire ritmische interpretatie in overeenstemming met de quantitative structuur van het vers is dus zeer goed mogelijk. Interessant in dit verband is dat Otto Ursprung in 1931 in *Die Katholische Kirchenmusik* vermeldt dat toen voor enkele tientallen jaren de Ambrosiaanse hymnen in de omgeving van Milaan nog in een ternair ritme zijn voorgedragen. De andere melodieën hebben met voorliefde de melismen voor de geaccentueerde lettergrepen. Dan ligt een binaire ritmische interpretatie meer voor de hand; in ieder geval wijst deze plaatsing van de melismen op sterkere accenten in de melodieën.

### Voorbeelden van gereconstrueerde melodieën.

#### Ambrosius: Aeterne rerum conditor.

A musical score for the hymn 'Aeterne rerum conditor' by Ambrosius. It consists of two staves of music in G-clef and 8/8 time. The melody is written on a single line. The lyrics are: Ae - ter - ne re - rum con - di - tor, no - ctem di - em - que qui re - gis, et tem - po - rum das tem - po - ra, ut al - le - ves fa - sti - di - um.

Melodie die in Milaan en bij de Cisterciënzers voor dit ochtendlied gebruikt werd, waarschijnlijk uit de tijd van Ambrosius stammend. Melos volgens het Milanese hymnarium uit de 14de eeuw (Stäblein). In overeenstemming met andere bronnen is echter gekozen voor de G-modus, de weker klinkende bes zal van later tijd zijn. De gevolgde bron heeft de tertssprongen in de eerste regel opgevuld met een doorgangstoon, bij andere bronnen is in de regels 1, 2 en 4 aan de voorlaatste toon een anticiperende toon aangehangen – getuigen van een ‘verschleifende’ manier van zingen. Samenstelling van de metra:  $\alpha$ - $\beta$ ,  $\gamma$ - $\beta$ ,  $\gamma$ - $\delta$ ,  $\varepsilon$ - $\beta$ .

#### Ambrosius: Splendor paternae gloriae.

A musical score for the hymn 'Splendor paternae gloriae' by Ambrosius. It consists of two staves of music in G-clef and 8/8 time. The melody is written on a single line. The lyrics are: Splen - dor pa - ter - nae glo - ri - ae, de lu - ce lu - cem pro - fe - rens, lux lu - cis et fons lu - mi - nis, di - es di - e - rum il - lu - mi - nans.

Melodie die in Milaan en bij de Cisterciënzers voor dit ochtendlied gebruikt werd, met allerlei andere teksten internationaal verbreid, waarschijnlijk uit de tijd van Ambrosius stammend. Melos volgens het Cisterciënzisch hymnarium van omstreeks 1200 (Stäblein), met uitzondering van de laatste regel, die daar en in het hierboven genoemde Milanese hymnarium een melismatische slotwending heeft, terwijl in andere tradities die regel gewoonlijk

syllabisch is. Het slot van de melodie is nu in overeenstemming gebracht met o.a. het 12de-eeuwse hymnarium van Nevers (Stäblein). Het melisme aan het eind van de tweede regel is in de handschriften steeds aanwezig, dit lijkt er bij te horen (zie ook de volgende melodie). Samenstelling van de metra:  $\alpha$ - $\beta$ ,  $\gamma$ - $\delta$ ,  $\varepsilon$ - $\beta$ ,  $\gamma$ - $\zeta$ .

### Ambrosius: Deus creator omnium.

De - us cre - a - tor om - ni - um, po - li - que re - ctor, ve - sti - ens  
di - em de - co - ru lu - mi - ne, no - ctem so - po - ris gra - ti - a.

Melodie die in Milaan en bij de Cisterciënzers voor dit avondlied gebruikt werd, met andere teksten – veelal van avond- of nachthymnen – internationaal verbreid, waarschijnlijk uit de tijd van Ambrosius stammend. Melos volgens het Cisterciënzische hymnarium van omstreeks 1200 (Stäblein), met uitzondering van de daar in het eerste metrum van regel 3 voorkomende melismen, die in andere handschriften zo niet voorkomen. De melodie is op de bedoelde plaats in overeenstemming gebracht met de lezingen in het 14de-eeuwse hymnarium van Milaan en het 12de-eeuwse hymnarium van Nevers (Stäblein). Het slotmelisme van de derde regel wordt in de handschriften steeds aangegeven, dit melisme lijkt er wezenlijk bij te horen. Samenstelling van de metra:  $\alpha$ - $\beta$ ,  $\gamma$ - $\delta$ ,  $\gamma$ - $\varepsilon$ ,  $\delta$ - $\zeta$ .

De melodie komt in een 15de-eeuws Amsterdams handschrift (Monumenta musica neerlandica VII, Amsterdam 1963) voor bij de contrafacten ‘Heer vader hebt den ewigen loff’ en ‘Wat baet dat ic veel clage stel’, in beide gevallen in ternair ritme en met het slotmelisme in regel 3, in G- resp. D-modus. In de Souterliedekens van 1540 wordt de melodie gebruikt voor ‘Den lofsanck van Symeon’, eveneens in ternair ritme, echter zonder het melisme in de derde regel, in G-modus (*Souter liedekens ghemaect ter eeren Gods, op alle die Psalmen van David*, Antwerpen 1540). Wijst dit er niet op dat de melodie nog lang haar ternaire ritme behouden heeft?

### Ambrosius: Intende qui regis Israel.

In - ten - de, qui regis Is - ra - el, su - per che - ru - bim qui se - des,  
ap - pa - re E - phrem co - ram ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et ve - ni.

Melodie die in Milaan en bij de Cisterciënzers voor dit kerstlied gebruikt werd, met allerlei andere teksten internationaal verbreid, waarschijnlijk uit de tijd van Ambrosius stammend. Melos in aansluiting aan het Milanese graduale en antiphonarium uit de 12de eeuw (Paléographie musicale V en VI) met gewijzigde tekstplaatsing. In overeenstemming met andere dan Milanese bronnen is echter gekozen voor de G-modus i.p.v. de D-modus. Omdat deze melodie niet zonder willekeur syllabisch gemaakt kan worden, zijn de melismen die ook

in de andere handschriften voorkomen, gehandhaafd. Samenstelling van de metra:  $\alpha$ - $\beta$ ,  $\gamma$ - $\delta$ ,  $\epsilon$ - $\zeta$ ,  $\delta$ - $\beta$ .

Een aardig argument ten gunste van een ‘tactische’ uitvoering van deze melodieën, tegenover de huidige aequalistische opvatting is gelegen in het volgende. De tweede regel van deze hymne: ‘super cherubim qui sedes’ is inderdaad een jambisch dimeter (de lange vijfde lettergreep als syllaba anceps). Die laat zich dan goed zingen als hierboven is aangegeven. In de Middeleeuwen was het Latijn echter een ritmische taal geworden, men hoorde deze regel als: ‘súper chérubim qui sédes’, en dan liggen alle accenten verkeerd in de ‘maat’. Inderdaad zien we nu in de Milanese bronnen de tekstplaatsing t.o.v. de hierboven weergegeven en veronderstelde oorspronkelijke situatie zich wijzigen.

Milaan 14de eeuw:

In-tende, qui re - gis Is - ra - el, sú - per che - ru bim qui se - des,  
ap - pa - re É - phrem co-ram, ex - ci - ta po - ten - ti - am tuam et ve - ni.

Milaan 12de eeuw:

In-tende, qui re - gis Is - ra - el, sú - per ché - ru - bim qui sé - des,  
ap - pa - re É - phrem co-ram, ex - ci - ta po - ten - ti - am tuam et ve - ni.

Was de melodie oorspronkelijk aequalistisch uitgevoerd – alle noten even lang – dan was er geen enkele reden geweest de tekstplaatsing te veranderen.

### Venantius Fortunatus: Vexilla regis prodeunt.

Ve - xil - la re - gis pro - de - unt, ful - get cru - cis my - ste - ri - um,  
quo car - ne car - nis con - di - tor sus - pen - sus est pa - ti - bu - lo.

Vaste, internationaal verbreide melodie bij deze kruishymne. Melos naar de in de handschriften het meest voorkomende gestalte ervan (Stäblein). Het begin van de tweede regel komt ook voor in de vorm G G a FD, dus meer conform het begin van de vierde regel. De anticiperende toon voor de slotlettergreep van de tweede en de vierde regel ontbreekt in ongeveer de helft van de handschriften. De voorslag aan het begin van de tweede regel is ook wel een G, eenmaal ontbreekt hij. Stamt deze melodie met zijn veelheid aan melismen nog uit de tijd van Fortunatus, of is zij pas later aan de tekst toegevoegd? De oudste notatie, die in het

hymnarium van Kempton uit omstreeks 1000, geeft haar al in deze vorm. Een eenvoudiger versie is te vinden in een Italiaans handschrift uit de 13de eeuw (Berlijn Staatsbibliotheek Hamilton 688). Naar deze bron heb ik de melodie voor deze hymne genoteerd in het *Liedboek voor de Kerken*, gezang 185.

**Venantius Fortunatus: Pange, lingua, gloriosi.**

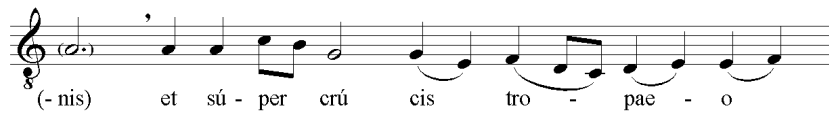
Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si proe - li - um cer - ta - mi - nis  
 et su - per cru - cis tro - pae - o, dic tri - um - phum no - bi - lem,  
 qua - li - ter red - em - ptor or - bis im - mo - la - tus vi - ce - rit.

Melodie die in Moissac voor deze kruishymne gebruikt werd, waarschijnlijk uit de tijd van Fortunatus stammend. Melos volgens het hymnarium van Moissac uit omstreeks 1000 (Stäblein), met weglating van het melisme EFD aan het eind van de vierde regel en de doorgaande toon b aan het begin van het tweede metrum in regel 3. Deze processiehymne is geschreven in de trocheïsche tetrameter, het ‘mars’-ritme van de Romeinse legers. Samenstelling van de metra: α-β, β-γ, δ-ε, ε-ζ, α-β, β-γ. Men lope bij deze melodie zo, dat ieder metrum een passus, een dubbele schrede, en iedere voet een schrede krijgt, met hoogstens 72 schreden per minuut.

In Sankt Gallen is voor deze hymne een andere melodie overgeleverd, in verscheidene handschriften met een mensuuraanduidende notatie, kennelijk van middeleeuwse oorsprong. Ik laat deze hier volgen naar Sankt Gallen 9de eeuw (Paléographie musicale, 2<sup>e</sup> série, II) en Sankt Gallen 10de eeuw (Paléographie musicale I) met gewijzigde tekstplaatsing. De melodische fixatie is ontleend aan het *Liber usualis*.

Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si proe - li - um cer - ta - mi - nis  
 et su - per cru - cis tro - pae - o, dic tri - um - phum no - bi - lem,  
 qua - li - ter red - em - ptor or - bis im - mo - la - tus vi - ce - rit.

De quantiteit van de lettergrepen is hier niet gehonoreerd, de metra zijn geworden  $\cup\cup--$ . Men lope bij deze melodie in bovengenoemd tempo zo, dat ieder metrum drie schreden krijgt. In Sankt Gallen 10de eeuw luidt in de eerste strofe het begin van het tweede vers:



evenals in Sankt Gallen 9de eeuw, alleen zijn daar de vierde en vijfde lettergreep kort. De tekst is kennelijk verschoven om het woordaccent in overeenstemming te brengen met de melodie. De volgende strofen hebben in het tweede vers steeds een korte vierde en vijfde lettergreep. Uit analogieoverwegingen heb ik dit bij de transcriptie niet gevolgd.

### Anoniem: Conditore alme siderum.



Vaste melodie voor deze tekst, waarschijnlijk van het begin af aan er mee verbonden. Melos volgens het Cisterciënzische hymnarium van omstreeks het jaar 1200 (Stäblein). Het is een van de weinige liturgische liederen die aan het omstreeks 1300 voltooide proces, waarbij de melodieën van hun oorspronkelijke ritme werden ontdaan, is ontkomen. Uit mensurale notaties blijkt dat deze melodie gedurende de gehele middeleeuwen, ja nog lang daarna, steeds in een ternair ritme werd gezongen. Men zie b.v. de faux bourdon-zetting van Guillaume Dufay voor deze hymne en het gebruik van de melodie voor 'Den lofsanck Marie' in de Souterliedekens van 1540. Ook bij de Geneefse psalm 141 uit 1562, waarvan de melodie aan die van deze hymne ontleend is, schemert nog het ternaire ritme door van het 'Conditore alme siderum'. Het begin van de melodie is bij deze mensurale notaties:



Dat deze melodie haar krachtige ternaire ritme behield is waarschijnlijk te danken aan het sterk volksliedachtige karakter ervan. Pas bij de 'koraalrestauratie' aan het eind van de 19de eeuw is ook bij deze melodie het ritme 'gelijkgeschakeld'.

### Paulus Diaconus?: Ut queant laxis.



De traditionele Italiaanse solmisatie-melodie voor het lied ter ere van Johannes de Doper, typisch een product van de karolingische renaissance. Melos volgens Guido van Arezzo's *Epistola de ignoto cantu* (M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica potissimum II*,

1784). De beginlettergrepen van de halfverzen leverden de bekende solmisatie-namen ut, re, mi, fa, sol en la voor de tonen van een hexachord. Ritmering volgens de middeleeuwse opvatting van een sapphische strofe.

**Anoniem: Veni, creator Spiritus.**

The image shows two staves of musical notation in G-clef and 3/8 time. The first staff contains the melody for the first line of text: 'Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus, men - tes tu - o - rum vi - si - ta,'. The second staff contains the melody for the second line: 'im - ple su - per - na gra - ti - a, quae tu cre - a - sti pe - cto - ra.' The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. There are accents over the 'i' in 'Veni' and the 'i' in 'gratia'.

Melodie die als enige bij dit pinksterlied gebruikt wordt, waarschijnlijk gelijktijdig ermee ontstaan. Er is geen andere hymne die zo wijd is verbreid. Melos volgens de normale gestalte ervan in de verschillende handschriften (Stäblein). De melismen in de derde regel bereiden het accent van het woord *gratia* voor, lopen op dit betekenisvolle woord aan. De vijfde lettergreep in de eerste regel heeft soms een aangehangen G, vermoedelijk bedoeld als een liquescent voor de uitspraak van de slot-*r* in het woord *creator*. De middelste noot in het drietonige melisme van de laatste regel is veelal een c.

**Innocentius III of Stephen Langton: Veni, sancte Spiritus.**



Ve - ni, san - cte Spi - ri - tus, et e - mit - te cae - li - tus  
 lu - cis tu - ae ra - di - um. Con - so - la - tor o - pti - me,  
 dul - cis ho - spes a - ni - mae, dul - ce re - fri - ge - ri - um.  
 O lux be - a - tis - si - ma, re - ple cor - dis in - ti - ma  
 tu - o - rum fi - de - li - um. La - va quod est sor - di - um,  
 ri - ga quod est a - ri - dum, sa - na quod est sau - ci - um.  
 Da tu - is fi - de - li - bus in te con - fi - den - ti - bus  
 sa - crum se - pte - na - ri - um.

Tenslotte de beroemde pinkstersequens, een volmaakt voorbeeld van de gebonden sequens, zoals die in de 12de eeuw opkomt. Melos overgenomen uit het *Liber usualis*. De melismen op de beklemtoonde lettergrepen wijzen er onmiskenbaar op dat de melodie oorspronkelijk een ternair ritme heeft gehad. Voor de tijd na 1180 moeten we voor de kerkmuziek trouwens rekening houden met invloeden van de zg. modale ritmiek, die vanuit de Notre Dame in Parijs was voorgeschreven. Deze ritmiek was wezenlijk ternair. De evocatieve, krachtige melodie is ook voor volkszang zeer geschikt, temeer als men de oneven strofen door voorzanger of koor laat zingen, zodat de gemeente telkens in de even strofen de voorgezongen melodie krijgt te herhalen op een nieuwe tekst.

### Litteratuur.

J. van Biezen en J.W. Schulte Nordholt, *Hymnen, een bloemlezing met muziek uit de vroeg-christelijke en middeleeuwse gezangen van de Latijnse en de Griekse kerk*, Tournai 1967.  
 Ewald Jammers, 'Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters' II (Auf dem Wege zum Mittelalter), *Archiv für Musikforschung* 8 (1943), 27-45.  
 Bruno Stäblein, *Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (Monumenta monodica medii aevi I), Kassel und Basel 1956.