

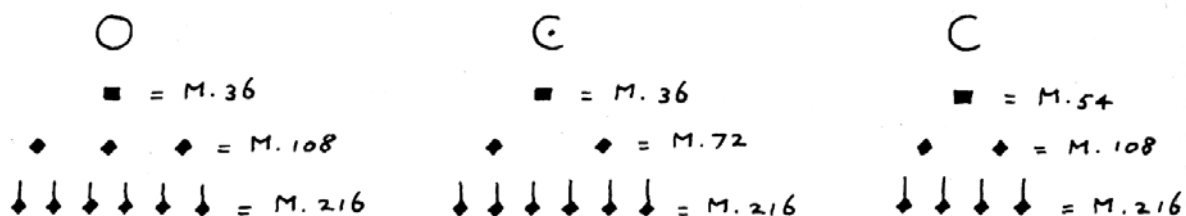
Nogmaals de gemeentezang: het tempo van de reformatorische kerkliederen

Woord vooraf

In Het Orgel van mei 1979 had Klaas Bolt een uitdagend artikel geschreven onder de titel 'De gemeentezang in een crisissituatie'. Hij hield daarin een pleidooi voor een andere manier van psalmzingen dan te doen gebruikelijk was geworden: luid, liefst schreeuwend, en in een veel langzamer tempo dan wat ik onder het hoofdje 'De muzieknotatie' voorin het Liedboek voor de Kerken had voorgesteld. Wat het psalmgezing betreft beriep hij zich op wat we daarover in Nederland gedurende de 17de eeuw te weten kunnen komen. Het tempo moet toen in de buurt van MM 30 voor de lange noten en MM 60 voor de korte noten hebben gelegen, dus tweemaal zo langzaam als door mij voorgestaan. Dit 'originele' tempo hing samen met een grote gemeente, een zeer krachtige zingtrant, een ademhalen na elk woord [!], een stevige orgelbegeleiding en een 'kernachtige' psalmberijming zoals die van Datheen – allemaal zaken die we naar de mening van Bolt helaas waren kwijtgeraakt. (Men vergelijk de dissertatie van Jan Luth uit 1986: 'Daar wert om 't seerste uytgekreten...'.) Als een antwoord op wat Bolt naar voren had gebracht, schreef ik onderstaand artikel, waarbij ik tevens van de gelegenheid gebruik maakte mijn notatie van de mensurale melodieën in het Liedboek voor de Kerken nader toe te lichten. (Het slotgedeelte met een opmerking over de 17de-eeuwse cantus firmus-bewerkingen voor orgel en een poging enkele beweringen van Bolt ad absurdum te voeren heb ik weggelaten. De discussie is trouwens nog voortgezet in de nummers van Het Orgel van februari en april 1980.)

1. Beknopt overzicht van de ontwikkeling van het mensurale systeem in samenhang met het tempo.

In het begin van de 14de eeuw (c. 1320) heeft Philippe de Vitry een notatiesysteem voor de mensurale muziek ontworpen, dat in principe zijn geldigheid gedurende drie eeuwen zou behouden. Omstreeks dezelfde tijd (c. 1330) gaf Johannes Verulus een exacte tempo-theorie, n.l. gebaseerd op de klokketijd, voor de muziek van zijn dagen. Verulus' tempo-theorie toegepast op De Vitry's notatiesysteem leidt voor de 14de eeuwse "Ars Nova"-muziek (van Machaut b.v.) tot het volgende resultaat:



De kleinste notenwaarde, de minima, heeft een vaste waarde. De minima fungeren als "athomi vocis" (Verulus), als ondeelbare ritmische eenheden, waaruit de grotere ritmische structuren - "maten" zouden wij zeggen - zijn opgebouwd. Het ritme is hier nog goeddeels additief. Overigens valt het wel op dat drie minima samen juist de waarde hebben die men gewoonlijk als gemiddelde menselijke polsslag opgeeft: de *perfecte semibrevis* geldt hier M. 72.

In de 15de eeuw verlangzaamt het tempo. Semiminimae hebben hun intrede gedaan: de ritmische eenheid bleek niet ondeelbaar! In de muziek van de vroeg-Renaissance (van Dufay b.v.) heeft de *imperfecte* semibrevis de waarde van een polsslag. De minima wordt nu geïnterpreteerd als "minima vocis plenitudo" (Gafurius), kennelijk de kleinste notenwaarde waarop een afzonderlijke lettergreep gezongen kan worden. De minima is tevens de grootste notenwaarde die in het contrapunt mag dissoneren, een volle semibrevis mag dat al niet meer. Lezen we er Gafurius op na (*Practica musicae*, 1496):

"Neoterici postremo rectae semibrevis temporis unius mensuram ascripserunt: diastolen et sistolen uniuscuiusque semibrevis sono concludentes. Cumque diastolae et sistolae seu arsis et thesis quae contrariae sunt ac minimae quidem in pulsu: solius temporis mensura considerentur: semibrevis ipsam integra temporis mensura dispositam: duas in partes aequas destinxere: quasi altera diastoles in mensura pulsus tamquam in sono: altera sistoles quantitatem contineat. Huic enim minimam vocis plenitudinem ascripserunt ipsam inde minimam nuncupantes".

"De jongeren kenden tenslotte aan de gewone semibrevis de mensuur van één tijdsduur toe, waarbij ze de combinatie van de verslapping en de samentrekking [van de hartspier] lieten samenvallen met de toon van een afzonderlijke semibrevis. En aangezien de verslapping en de samentrekking oftewel de arsis en de thesis - die tegengesteld zijn en inderdaad de kleinste onderdelen van het hartritme - beschouwd werden als de mensuur van één enkele tijdsduur, verdeelden zij de semibrevis zelf, wanneer die zijn complete tijdsduur heeft, in twee gelijke delen, ervan uitgaand dat het ene deel in de mensuur van de hartslag als het ware de tijdsduur van de verslapping, het andere die van de samentrekking omvat. Hieraan namelijk schreven zij de minimale volledige toonduur toe, en noemden die bijgevolg minima".

"Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aequae respirantis: in contrapuncto discordantiae subjacere non potest: ut artis posuere magistri".

"De gewone semibrevis immers, wanneer die zijn volle tijdsduur heeft - de duur namelijk van de hartslag van iemand die gelijkmatig ademhaalt - kan bij het contrapunt niet in zijn geheel dissoneren, zoals de meesters in de kunst hebben gesteld".

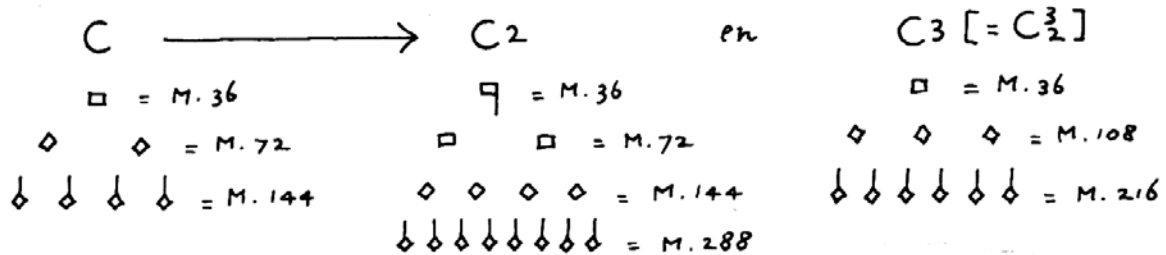
Hoe de minima mag dissoneren laat Gafurius zien aan het volgende voorbeeld:

De temporelaties van de basismensuren zijn nu als volgt:

○	◐	◑
□ = M. 24	□ = M. 24	□ = M. 36
◇ ◇ ◇ = M. 72	◇ ◇ = M. 48	◇ ◇ = M. 72
♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ = M. 144	♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ = M. 144	♣ ♣ ♣ ♣ = M. 144

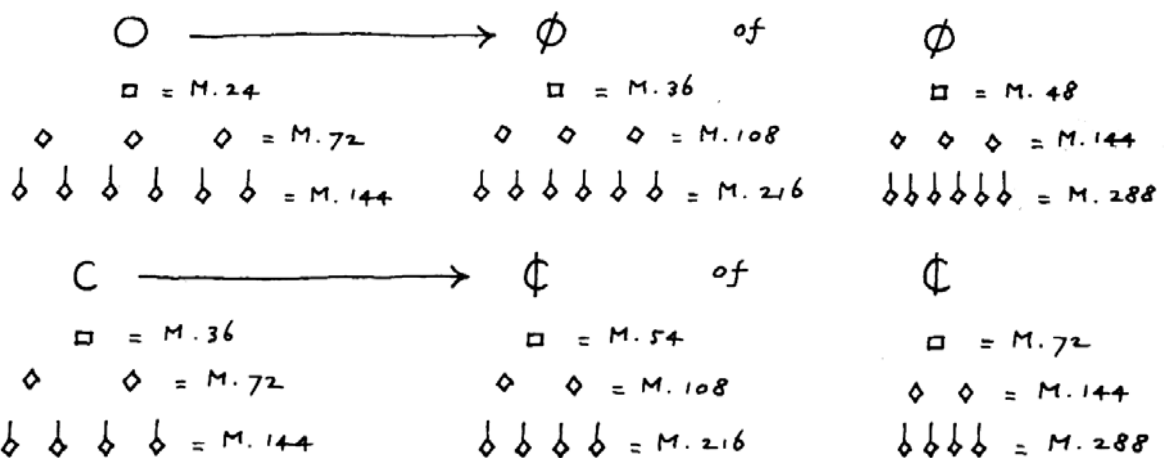
Ondertussen hebben echter ook proportie-cijfers en diminutie-strepen in de muzieknotatie hun intrede gedaan. Een proportiegetal of -breuk geeft aan in welke verhouding de notenwaarden verkort moeten worden. De "maat" behoudt daarbij zijn oorspronkelijke tijdsduur, het aantal

noten per maat verandert dus. Voorbeelden:



Bij C_2 komt het erop neer dat tempus imperfectum genoteerd wordt als modus imperfectum. Bij $C_3 [= C \frac{3}{2}]$ keren de structuur en het tempo van O uit de Ars Nova terug!

Een diminutiestreek verkort de tijdsduur van de "maat". Het aantal noten per maat blijft nu gelijk. Naast de verkorting tot op de helft ("per medium") was de verkorting tot op twee-derde ("per tertiam partem") zeer gebruikelijk. De muzieknnotaties zelf en de uitspraken van de theoretici laten hierover geen twijfel bestaan. Voorbeelden:

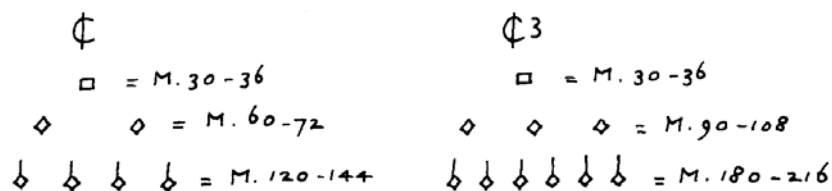


Bij de verkorting van O en C tot op twee-derde keren O en C in het tempo van de Ars Nova terug!

Rond 1500 ontstaat bij Josquin en tijdgenoten het gebruik Φ in plaats van C te noteren. Dat onder Φ de noten nu dezelfde tijds waarde hebben als vroeger onder C blijkt "ex consideratione textus et harmoniae" - om met Praetorius te spreken - : de minima blijft namelijk de langste noot die dissoneren mag en de kortste noot die een afzonderlijke lettergreep mag dragen. Deze notatieverandering kan een gevolg zijn van een verdere verlangzaming van het tempo van de basismensuren. Ik acht het ook mogelijk dat zij te maken heeft met het volgende. Bij O een perfecte brevis van $M.24$ te slaan (1 polsslag "neer" - 1 polsslag "rust" - 1 polsslag "op" als tactus proportionatus) moet in de praktijk te onduidelijk geweest zijn. Men zal hier steeds "alla semibreve" geslagen hebben. Bij C een imperfecte brevis van $M.36$ te slaan (1 polsslag "neer" - 1 polsslag "op") is echter wel mogelijk. Men kan hier zowel "alla semibreve" als "alla breve" slaan. Misschien beschouwde men nu in het begin van de 16e eeuw de diminutiestreek vooral als een aanwijzing tot het tacteren "alla breve" i.p.v. het normale tacteren "alla semibreve". Het gebruik van proporties wijst er reeds op, dat men naast de kleine eenheid van de minima grotere eenheden was gaan horen, namelijk eenheden van "maten" die op verschillende wijzen onderverdeeld konden worden. Het ritme was op weg divisief te worden.

Tijdens de periode na de Josquin-generatie, vanaf c. 1520, wordt het notatiesysteem vereenvoudigd. Tegenover de overvloed van mensuurtekens daarvóór, beperkt men zich nu in de praktijk tot slechts enkelen, waarvan Φ en $\Phi 3 [= \Phi \frac{3}{2}]$ de voornaamste zijn. In theorie worden

alle mensuurtekens, proporties, etc. betrokken op een in tijdsduur gelijkblijvende tactus. Wederom "ex consideratione textus et harmoniae" van de muziek uit die dagen, blijkt dat deze eenheidstactus de omvang heeft van twee polsslagen: het is de "alla breve"-tactus van C uit de Josquin-periode. Het ritme is definitief divisief geworden. In de plaats van de kleine ritmische eenheid van de Ars Nova-minima treedt nu de grote ritmische eenheid van de Renaissance-tactus. De grote theoreticus van dit systeem is Sebald Heyden, en iemand als Louis Bourgeois b.v. sluit zich er onvoorwaardelijk bij aan. Uitgegaan wordt van de semibrevis, die onder C of O een "integer valor" heeft overeenkomend met de tijdsduur van één tactus. Overigens komt zo'n semibrevis in de praktijk aanvankelijk zelden voor, men noteert vrijwel steeds *gediminueerd*. Een diminutiestreep betekent thans officieel alleen nog maar verkorting tot op de helft.

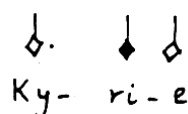


De tactus bij C werd uitgevoerd als "tactus aequalis", d.w.z. met gelijke tijdsduren voor neerslag en opslag: de tactus bij $\text{C} 3$ werd uitgevoerd als "tactus proportionatus" of "tactus inaequalis", d.w.z. met de opslag in het laatste derde gedeelte van de totale tactusduur.

Naast de officiële tactus van twee polsslagen gebruikte men in de praktijk echter ook een twee maal zo snelle tactus. Agricola (*Musica figuralis*, 1532):

"Der gantze Tact. Ist/ welcher eine ungeringerte Semibreve oder eine Breve in der helfft geringert/ mit seiner bewegung/ begreiff ... Der halbe Tact. Ist das halbe teil vom gantzen/ und wird auch darümb also genannt/ das er halb soviel/ als der gantze Tact/ das ist/ eine Semibreve inn der helfft geringert/ oder eine ungeringerte Minimam mit seiner bewegung/ das ist/ mit dem nidderschlagen und auffheben begreiff ... Item/ das nidderschlagen und das auffheben zu hauff/ macht allzeit einen Tact/ Und wird der Halbe noch so risch/ als der gantz Tact/ geschlagen". Men sprak ook wel van "tactus maior" en "tactus minor".

In de loop van de 16de eeuw gaat men, met name bij madrigalen, hoe langer hoe meer ook *ongediminueerd* noteren, terwijl bij motetten etc. de bestaande praktijk gecontinueerd wordt. Pas rond 1600 waait het gebruik van "veel zwarte noten" ook over naar de kerkmuziek. Omdat men echter veelal C i.p.v. C voorschrijft, zou dat verwarring kunnen geven, en in dit verband komt Michael Praetorius nu met zijn reeds enkele malen aangehaalde uitspraak (*Syntagma musicum III*, 1619): "Es kan aber ein jeder den Sachen selbst nachdencken/ und ex consideratione Textus et Harmoniae observiren, wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden müsse". Wij zijn misschien geneigd hierbij te denken dat de keuze van tactus-tempo hier afhankelijk gemaakt wordt van de inhoud van de tekst of van de aard van de harmonieën. Ik denk echter dat iets veel grijpbaarders bedoeld is, n.l. de regels voor tekstplaatsing en dissonantenbehandeling. De theoretici geven aan dat de minima de grootste notenwaarde is die mag dissoneren - bij de 15de eeuwse auteurs onder C, bij de 16de eeuwse uiteraard onder C . Verder geven zij aan dat diezelfde minima de kleinste notenwaarde is die een afzonderlijke lettergreep kan dragen, met één uitzondering: b.v.



In de 17de eeuw desintegreert overigens het mensurale systeem. Het besef van een basistempo - de eenheidstactus van de Renaissance - verdwijnt, de tempokeuze wordt irrationeel. In het algemeen valt slechts te zeggen dat het tempo binnen de kerkmuziek

gemiddeld langzamer is geworden. Deze verlangzaming kan in verband gebracht worden met een toenemende belangstelling voor het verticale element in de muziek.

Samenvatting.

Van de 14de tot en met de 16de eeuw springen twee hoofdtempo naar voren:

M.60-72 en M.90-108.

De scheiding van deze twee ligt rondom M.80, de norm die ik in het *Liedboek voor de Kerken* aanhield voor de keuze tussen halve noten en kwartnoten bij de notatie van melodieën tot c. 1650.

2. De melodieën van de Lutherse kerkliederen uit de reformatietijd.

Bij het bepalen van het tempo van de melodieën van de 16de eeuwse kerkliederen ben ik uitgegaan van een tweetal veronderstellingen:

1. De 16de eeuwse liedboeknotaties, vooral indien ze verzorgd werden door bekwame polyfonisten, geven het tempo van de gemeentezang zo goed mogelijk weer binnen het geldende mensurale systeem.

2. De 16de eeuwse vocale meerstemmige bewerkingen, vooral indien ze gebruikt werden in afwisseling met gemeentezang, weerspiegelen het tempo van de gemeentezang. Over deze uitgangspunten zou men natuurlijk al bij voorbaat kunnen gaan twisten; laten we echter afwachten wat ze opleveren - aan de vruchten kent men immers de boom! Het lijkt me intussen zinvoller wél dan géén relatie aan te nemen tussen enerzijds het tempo van een gemeentelied en anderzijds de notaties van zijn melodie en het tempo van meerstemmige bewerkingen ervan.

Wat de Lutherliederen betreft kunnen we ten aanzien van de notatie van de melodieën denken aan een eventuele medewerking van zijn vriend Johann Walter. In ieder geval hebben we van deze componist een belangrijke verzameling meerstemmige bewerkingen van de melodieën in zijn *Geistliches Gesangbüchlein*, uitgegeven in 1524, 1525, 1537, 1544 en 1551. Het *Klugsche Gesangbuch* van 1533 (1529) en het *Babstsche Gesangbuch* van 1545, beide voorzien van een voorwoord van Luther zelf, moeten we als de belangrijkste éénstemmige liedboeken beschouwen. Van belang is verder de verzameling meerstemmige bewerkingen van verscheidene auteurs, die Georg Rhau in 1544 uitgaf onder de titel *Newe Deudsche Geistliche Gesenge*. Tenslotte zal ik het z.g. *Görlitzer Tabulaturbuch* van Samuel Scheidt uit 1650 in mijn beschouwingen betrekken; deze verzameling op de gemeentezang betrokken orgelbewerkingen van de Lutherse koralen laten ons de doorwerking van de 16de eeuwse traditie tot in de 17de eeuw zien. We moeten daarbij wel steeds bedenken dat, ondanks het teken C , Scheidt ongediminueerd noteert, dus t.o.v. de 16de eeuw in gehalveerde notenwaarden.

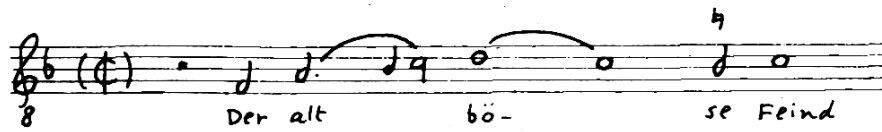
a. Het eerste wat opvalt is een verbluffende uniformiteit in de mensurale overlevering van de melodieën die in de kring rondom Luther hun gestalte hebben gekregen en van meet af aan voor de reformatorische gemeentezang bestemd waren. Het schema voor de versregels is

C \square \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \square of C ♩ \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond

Het tempo is hier kennelijk $\diamond = \text{M.60-72}$, in de meerstemmigheid kan hoogstens de minima dissoneren. De tactus major ♩ kan hij al deze melodieën doorgevoerd worden. Scheidt noteert overeenkomstig, zij het in gehalveerde notenwaarden. Dat bij hem de tactus major ♩ geslagen wordt is bewijshaar uit een opmerking bij nr. 99: "Im 4. Vers wird nach dem 14. Schlag der halbe im f ausgelassen", welke variant hij ook in noten weergeeft.

De melodieën schijnen niet beïnvloed te zijn door contrapuntische technieken. met als

bekende uitzondering de regel



uit "Ein feste Burg ist unser Gott", waar een zogenaamde discant-clausule verschijnt! Hier heeft men misschien ook een verhoging gezongen, op andere plaatsen echter stellig niet. In de zuivere éénstemmigheid is er geen aanleiding tot het invoeren van verhogingen in de cadenzen. Het is zelfs mogelijk dat in de meerstemmige bewerkingen van Luthers tijd de verhogingen die later, onder invloed van de cantionalen, gemeengoed zouden worden, nog niet werden gezongen. In ieder geval zijn er plaatsen aan te wijzen waarin door de stemvoering van de contrapunten zo'n verhoging onmogelijk gemaakt wordt. Men zie de zetting van Walter voor "Vater unser im Himmelreich" uit 1544 en de zetting van Virgilius Hauck voor "Wir glauben all an einen Gott"/"Vater unser im Himmelreich" uit de verzameling van Rhau:



b. De melodieën uit de eerste groep zijn in de reformatietijd zelf ontstaan, waaruit hun probleemloos passen in de mensurale praktijk van de 16de eeuw en de uniformiteit van hun overlevering begrijpelijk zijn. Een andere groep van Lutherse koraalmelodieën is van oudere datum, en hierbij zien wij veelal in de notaties ambivalenties optreden die er op wijzen dat hun tempo eigenlijk niet te vangen is met de mensurale praktijk van de 16de eeuw.

1e voorbeeld: "Christ ist erstanden". Klug en Babst noteren in \diamond onder $\text{C}2$. Walter geeft drie bewerkingen in \diamond onder C . (Een vierde Walter-zetting geeft de melodie in canon in dubbele notenwaarden. Dit blijkt een gebruikelijk procédé te zijn; dergelijke bewerkingen laat ik verder buiten beschouwing.) Arnoldus de Bruck noteert in Rhau's verzameling deels in \diamond , deels in \downarrow onder C . Scheidt heeft \downarrow , maar met de opmerking "Langsamer Tackt". We kunnen van dit alles een samenhangende verklaring geven door aan te nemen dat het lied als tempo had M.90-108. Klug en Babst geven dan met het ongebruikelijke mensuurteken $\text{C}2$ aan dat het tempo sneller is dan onder C , echter niet tweemaal zo snel maar anderhalf maal zo snel. Zij gebruiken $\text{C}2$ als het ware voor *diminutio per tertiam partem*. Walter en De Bruck hebben voor hun klassieke 16de eeuwse zettingen de keus uit $\diamond = \text{M.60-72}$ als de naastbijliggende langzamer variant of $\downarrow = \text{M.120-144}$ als de naastbijgelegen snellere variant van M.90-108. Walter kiest voor de eerste mogelijkheid, waarbij het tempo dus aangepast wordt aan de liederen van groep a. (denk aan Luthers verwante "Christ lag in Todesbanden!"), De Bruck maakt afwisselend van beide mogelijkheden gebruik. Scheidt kiest qua notatie voor de snelle variant, maar herstelt met zijn opmerking "Langsamer Tackt" de oorspronkelijke verhoudingen.

2e voorbeeld: "Wir glauben all an einen Gott". Naast de normale notaties in H en \diamond onder C bij Klug en Babst, Walter en Rhau, vinden we in Rhau ook een zetting van Balthasar Resinarius met \diamond en \downarrow onder C . Scheidt noteert in \downarrow , de niet-melismatische lange lettergrepen zijn verdwenen. Het verdient aandacht, dat de oorspronkelijke melodie afwijkt van het schema van het typische Lutherlied: aan het einde van de regels komen longae voor, twee opeenvolgende lettergrepen met het versaccent op de eerste hebben soms breves, en er treden melismen op die lettergrepen tot meer dan breviswaarde verlengen. Ook hier lijkt me een tempo tussen de 16de eeuwse mogelijkheden in aangewezen: M.45-54/90-108.

3e voorbeeld: "Jesus Christus unser Heiland ... Gotteszorn". Klug en Babst noteren in H en \diamond onder $\text{C}2$. Walter noteert in 1524 in \diamond en \downarrow onder C en in 1551 in H en \diamond onder C . Balthasar Resinarius noteert in Rhau's verzameling in \diamond en \downarrow onder C , maar het is opmerkelijk dat in zijn zetting naast de minima ook de semiminima als voorhoudings-

dissonant voorkomt. Scheidt noteert in \mathcal{J} , de niet-melismatische lange lettergrepen zijn verdwenen. Ik veronderstel dat het tempo in de 15de eeuw nog M.60-72/120-144 geweest is (men lette op de toonherhalingen!), maar dat het in de 16de eeuw verlangzaamt tot M.45-54/90-108. De notatieverschijnselen zijn dan als volgt samenhangend te verklaren. Klug en Babst bedoelen met $\mathcal{C}2$ weer diminutio "per tertiam partem" (hoewel bij de vroegere Klug nog aan diminutio "per medium" te denken ware). Walter vertaalt in zijn klassieke 16de eeuwse zettingen de ene keer het tempo in de naastbijliggende snellere mogelijkheid (zijn vroegste zetting!), de andere keer (later!) in de naastbijgelegen langzamere mogelijkheid. Resinarius kiest voor de snelle variant, maar zijn gebruik van zowel de minima als de semiminima als voorhoudingsdissonant wijst erop dat het tempo hier tussen \mathcal{C} en \mathcal{C} inligt, dus M.90-108 is. Bij Scheidt is het ritme genivelleerd, de lettergrepen hebben slechts één tijdsduur. Oorspronkelijk korte lettergrepen zijn hij hem te langzaam, oorspronkelijk lange lettergrepen te snel genoteerd.

Ihesus Christus vnser Heiland/ der
von vns den Gotteszorn wand / durch
das
bit ter leiden sein/ halff er vns aus
der hellen peyn.
Das wir nitet des vergessen / gab
er vns

c. De melodieën van de vorige groep hebben over het algemeen betrekking op het Duitse voorreformatische geestelijke lied. Een derde groep wordt gevormd door melodieën van Latijnse hymnen, sequenzen, etc. Deze, vaak melismatische, melodieën werden in de late middeleeuwen "aequalistisch", d.w.z. in gelijke notenwaarden, uitgevoerd. Ze werden veelal opgetekend in de z.g. koraal-notatie. Deze kent, in tegenstelling tot de figuraal-notatie van de mensurale muziek met zijn vele notentekens oftewel "figuren", in principe slechts noten van één waarde, weergegeven met \blacklozen of \uparrow . Soms werden de melodieën onveranderd voor Duitse vertalingen overgenomen. In de 16de eeuw noteert men ze mensuraal meestal in \blacklozen , al of niet onder het mensuurteken \mathcal{C} . Scheidt noteert deels in \mathcal{J} , deels in \mathcal{J} ; bij zijn korte notatie van "Der Du bist drei in Einigkeit"/"O lux beata Trinitas" plaatst hij de opmerking "Langsamer Tackt". Het lijkt me aannemelijk dat deze liederen in de reformatietijd \blacklozen = M.90-108 gezongen werden.

Ten behoeve van de gemeentezang worden in Luthers dagen deze melodieën overigens

veelal omgevormd en van hun melismen ontdaan. Daarmee zijn ze dan, ook qua tempo, aangepast aan het standaardtype van de Lutherse koraalmelodie. Ze vertonen dan ook dezelfde uniformiteit in de mensurale overlevering als de onder a. bedoelde melodieën.

De tempogelijkheid van liederen als "Christ ist erstanden" uit groep b. en van Duitse tekst voorziene hymnen, sequenzen, etc. uit groep c. kan nog gedemonstreerd worden aan de muzieknnotaties bij Michaël Weisse's vertaling van de sequens "Victimae paschali laudes" en zijn bewerking van de leis "Christ ist erstanden" in het *Gesangbuch der Böhmischen Brüder* van 1531. Het is de bedoeling dat de twee liederen strofe om strofe elkaar afwisselen zodanig dat het koor de sequens en het volk de leis zingt. Een temporelatie is dan te verwachten. Nu zien we dat de tweede helft van de mensuraal genoteerde melodie van "Christ ist erstanden" aan het slot van de sequens in koraal-notatie verschijnt (met ↓ als onderverdeling van de ritmische eenheid). Tempogelijkheid ligt dan voor de hand!

Vo der aufer



D iſt er vom grab erſtādē/ vñ lebet jñ
O chriſte des todes vñ d hellen vber



Klarheit/ teilet mit vns ſeine gnad vnd warheyt
wunder/erbarm dich heut aller armen ſunder



Iſt das ſie von ſündē aufſtehn/ vñ jñ



ein neues leben gehn/alleluia
Chriſt iſt erſtanden



Chriſtus iſt erſtanden/ von des todes
bandē/ des frewet ſich der engel ſchar/
ſingend im himmel ymmerdar/allā

d. Een laatste groep van Lutherse koraalmelodieën die ik de revue wil laten passeren, zijn melodieën afkomstig van het Duitse volkslied of volksliedachtige kunstlied. Hierbij is de mensurale overlevering deels meer, deels minder constant, hetgeen er op wijst dat ze zich deels meer, deels minder goed in het mensurale systeem laten inpassen.

1e voorbeeld: "Herr Christ der einig Gotts Sohn". Ritmische overlevering zeer uniform: Klug, Babst, Walter, etc. noteren in \diamond en \downarrow onder, Scheidt in \downarrow en \downarrow . "Ex consideratione textus et harmoniae" in de meerstemmigheid blijkt dat hier het tempo $\diamond = M.60-72$ bedoeld is.

2e voorbeeld: "Durch Adams Fall ist ganz verderbt". Klug en Babst noteren \downarrow onder C , Scheidt in \downarrow . Vergelijking met meerstemmige bewerkingen van volksliederen (in Duitse bronnen, maar b.v. ook de bewerkingen van de melodieën van de Souterliedekens door Clemens non Papa) laat zien dat ook hier $\diamond = M.60-72$ bedoeld is. Men lette in dit verband op de rusten tussen de regels en op de opvang van de snelle beweging door semibreves.

Durch Adams fall ist ganz verderbt/
 menschlich nat
 Dasselb gift ist auff vns geerbt / das
 wir nicht
 tur vnd wesen/ On Gottes trost / der
 kunden gnesen/
 vns er
 lost/hat von dem grossen schaden/Da
 ein

So. 98.

ein die schlang/ Zenam bezwang/ Gots
 zorn auff
 sich zu laden.
 Weil denn die schlang Zenam hat
 bracht / das sie ist abgefallen / von Gots
 tes wort / das sie veracht / da durch sie
 jnn vns alle / bracht hat den tod / so war
 jhe noi / das vns auch Gott solt geben /
 sein lieben Son / der gnaden thron / jnn
 dem wir möchten leben.
 Wie vns nu hat ein frembde sch
 uld / jnn Adam all verhönet / Also hat
 vns

Een meer compact ritme in korte noten ($\downarrow = M.120-144$) schijnt voor de gemeentezang problemen opgeleverd te hebben. In dergelijke gevallen is de mensurale overlevering namelijk minder constant. Men zie b.v. Scheidts twee versies van "Ich ruf zu Dir Herr Jesu Christ", en het mensuurteken C bij Klug tegenover C bij Babst in de notatie van "Nun freut euch lieben Christen gmein" (melodie "Es ist gewisslich an der Zeit").

Samenvatting.

Het is aannemelijk dat in de Lutherse koraalmelodieën lettergrepen voorkomen met de tijdsduur van

	2	$1\frac{1}{3}$	1	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	polsslag - secunde
♠	♠		♠		♠	
♠(♠2)		♠		♠		
♠(C)		♠		♠		

De tussengevallen met $1\frac{1}{3}$ en $\frac{2}{3}$ polsslag-secunde heb ik in het *Liedboek voor de kerken* willen aangeven met aparte tekens.

3. De melodieën van het Geneefse psalter.

Wat de notatie van de melodieën van het Calvinistische psalter betreft, weten we dat Louis Bourgeois er de hand in heeft gehad. Bovendien kennen we van hem en van Claude Goudimel de belangrijke noot-tegen-noot bewerkingen uit 1547 resp. 1565.

Zien we af van de notaties in de Straatsburgse edities (daarover straks) en van enkele eigenaardigheden in Bourgeois' notatie van 1547, dan is de mensurale overlevering in de eenstemmige liedboeken en de vroege meerstemmige bewerkingen zeer constant. De melodieën zijn genoteerd in ♠ en ♠ onder het mensuurteken ♠. Tussen de regels staat gewoonlijk een semibrevis rust. Het tempo is kennelijk ♠ = M.60-72, in de meerstemmigheid kan de minima dissoneren. Dat het tempo niet lager geweest zal zijn blijkt ook uit het incidenteel voorkomen van een ♠ in de vroegste uitgaven, met name aan het begin van een regel waarvan de tweede en derde noot een semibrevis is. Syncopen treden regelmatig op als vertraging van een lettergreep in cadenzen. Dit is duidelijk een beïnvloeding door contrapuntische technieken, we hebben dan namelijk steeds te doen met een z.g. discant-clausule. Hier heeft men misschien ook van meet af aan verhogingen ingevoerd. Afgezien van deze cadenzen is in de melodieën geen invloed van de meerstemmigheid te bespeuren en is er dus geen aanleiding tot het invoeren van verhogingen. In de volgende zetting van Bourgeois van Psalm 43 zijn de twee typen van voorhoudingscadenzen - bij mannelijk resp. vrouwelijk slot - te zien, bovendien is aan het begin de genoemde brevis aanwezig. Verder vinden we hier de soms gebruikte regelovergang ♠ ♠ ♠. Dat we aan het eind van de regels ♠ i.p.v. ♠ ♠ aantreffen is slechts een notatiekwesitie.

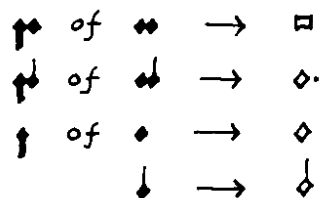


De Geneefse psalmmelodieën hebben een zodanige metrische structuur, dat een indeling in eenheden van een brevis zinloos is. De bouwsteen voor metrische opbouw is de semibrevis, waarmee grotere eenheden van ongelijke lengte opgebouwd worden. Het ritme heeft additieve trekken. Een grote maateenheid, waarop het zo "lekker" zingen is, wordt misschien wel bewust vermeden: zie Psalm 150, waar het ontbreken van de rusten tussen de eerste en tweede en tussen de derde en vierde regel het "natuurlijke" cadansgevoel verstoort. Wat dat betreft zijn de melodieën sterk "vertellend". Het veronderstelde tempo van de semibrevis stemt bovendien overeen met het biologische ritme dat in het normale spreken tot uitdrukking komt (Smits van Waesberghe). Het zijn geen luchtige wijsjes die met de woorden op de loop gaan, maar spraakmelodieën, "wijzen" van zeggings van een tekst. Dat is naar mijn mening hun "pois et majesté" (Calvijn) en niet een langzaam tempo.

Overigens is het bij de gegeven metrische structuur zinloos om de officiële 16de eeuwse tactus te gebruiken, die onder C een brevis beslaat. Pierre Valette geeft in het psalmboek van 1556 dan ook expliciet aan dat de tactus minor die een semibrevis beslaat gebruikt dient te worden: "Quant à ce signe-cy C Vous le trouverez au commencement de chacun Pseaulme: Lequel monstre la valeur des notes. C'est à savoir, que la semibreve quarrée, ou ronde vaut un tacte, c'est un baisser et lever de la main". Bourgeois moet met dit verschijnsel wel in zijn maag hebben gezeten, hij hangt immers de theorie van Sebald Heyden aan die slechts één tactus erkent. In zijn *Le droict chemin de musique* geeft hij twee Geneefse melodieën alleen als voorbeeld voor solmisatie, over hun tacteren zwijgt hij in alle talen! Het verdient in dit verband ook zeer de aandacht, dat hij bij een *polyfone* bewerking van 24 psalmen in 1547 de melodie-regels zo inpast of ritmisch verandert, dat de muzikale structuur nu wel een indeling in breves toelaat. Deze zettingen voldoen aan de officiële tactustheorie. In zijn *noot-tegen-noot* bewerking van een vijftigtal psalmen uit hetzelfde jaar is dit uiteraard niet het geval, hier moesten de melodieën onveranderd gelaten worden.

Hoe staat het nu met de notatie in de Straatsburgse uitgaven, waaruit een aantal melodieën tenslotte terecht gekomen is in de definitieve versie van het Geneefse psalter? Welnu, de psalmmelodieën staan in Straatsburg genoteerd in H en \diamond , rusten ontbreken. In 1539 en 1542 ontbreekt ook het mensuurteken, in 1545, 1548 en 1553 staat normaal C . De melodieregels zijn gescheiden door een verticale streep over de gehele notenbalk, maar ook de in het Franse vers van tien of meer lettergrepen verplichte caesuur wordt van zo'n streep voorzien. (Bij versregels van 10 of 11 lettergrepen valt de caesuur na de 4de lettergreep, bij versregels van 12 of 13 lettergrepen na de 6de lettergreep). De strepen worden niet weggelaten tussen twee regels die in semibrevisbeweging met elkaar verbonden zijn: zie de Straatsburgse notaties van de in zwang gebleven melodieën van Psalm 23 regel 3/4 (1545, 1553), Psalm 32 regel 1/2 (1553). Psalm 50 regel 4/5 (1545, 1548, 1553), Psalm 79 regel 2/3 (1545, 1548, 1553). Psalm 128 regel 1/2 en 3/4 (1545, 1553). Hieruit volgt dat de strepen geen mensurale rusten aanduiden, maar de regels of halfregels tegen elkaar afgrenzen. Soms vinden we het ritme $\diamond \cdot \downarrow$ i.p.v. $\diamond \diamond$ en het ritme $\text{H} \cdot \diamond$ i.p.v. HH . Syncopische discant-clausules treden niet op. Vooral dit laatste, daarbij nog gevoegd het ontbreken van rusten, wijst er op dat we niet te maken hebben met een geaugmenteerde notatie van in wezen dezelfde soort melodieën als de definitieve versie van het Geneefse psalter te zien geeft. Het tempo van de Straatsburgse melodieën moet wezenlijk langzamer geweest zijn. Dit is verklaarbaar uit de Duitse origine van deze melodieën. De Duitse taal is namelijk zwaarder, accentuerender dan de Franse. In het Straatsburgse *Teütsch Kirchen ampt* van 1525 en de *Psalmen Gebett und Kirchenübung* van 1526 en 1527 zijn de Duitse modellen voor veel van deze melodieën terug te vinden. Ik neem echter niet aan dat het tempo tweemaal zo langzaam is geweest, maar $\text{H} = 45-54$. De volgende samenhangen treden dan aan het licht:

- C in de (latere) Straatsburgse uitgaven betekent dat de tactus een brevis beslaat terwijl de notatie in koraalnoten in de genoemde Straatsburgse uitgaven met Duitse psalmen als volgt in figuraalnoten vertaald wordt:



- Ten opzichte van het typische Lutherse koraal, dat voor twee opeenvolgende lettergrepen met het versaccent op de eerste steeds $\diamond \diamond$ geeft, hebben de Straatsburgse melodieën naast $\diamond \diamond$ ook veelvuldig HH in zo'n geval. Het gemiddelde tempo van de lettergrepen is voor beide genres ongeveer gelijk.

- In het definitieve Geneefse psalter zijn de Straatsburgse melodieën omgevormd naar het model van de andere melodieën. Dat betekende een tempotoename in de verhouding 3:4 en het toevoegen van rusten, omdat van $\text{H} = \text{M.}45-54$ voldoende afgenomen kan worden voor inademing, van $\diamond = \text{M.}60-72$ echter niet meer. (Overigens kan men in de praktijk altijd nog merken dat een melodie als die van Psalm 36/68 zich qua tempo niet moeiteloos in het schema laat inpassen.) Opgemerkt kan nog worden, dat ook andere genres, zoals hymnemelodieën, in het ritmische keurslijf van de typische Franse psalm gedwongen werden.

- Babst geeft de Straatsburgse "An Wasserflüssen Babylon" en "Aus tiefer Not schrei ich zu Dir" (tekst hij Babst: "Auf dich Herr ist mein Trauen steif") weer met \diamond en \downarrow onder C , Scheidt noteert in \downarrow en \downarrow . Dit is dus in het geldende mensurale systeem de naastbijgelegen mogelijkheid aan de snelle kant. De regelovergangen zijn hij Babst naast $\diamond \diamond$ ook vaak $\diamond \cdot \downarrow$. In Rhau's verzameling noteren Georgius Vogelhuber en Benedictus Ducis de Straatsburgse "Aus tiefer Not schrei ich zu Dir" deels in H en \diamond , deels in \diamond en \downarrow . Dat was overigens al in

het Teütsch Kirchen ampt van 1525 het geval!

Vor der predig singt
man den. 111. Psalmen. Deprofundis

Op tieffer not schrey ich zu dir/herr gott er
höri mein rieffen. Dein gnedig oren ker zu
mir/ vnd meiner bit sye öffen.
dau so du wit dzsche an/wie mache sind ich
hab gethan/wer kan herr vor dir bleiben.

Er komen ook zettingen voor die uitwijken naar de naastbijliggende mogelijkheid aan de langzame kant, zoals Othmayrs zetting uit 1546 van de Straatsburgse "Aus tiefer Not schrei ich zu Dir" (voor de tekst "Wer in dem Schutz des Höchsten ist"). Overigens valt het op dat hij de in de 1ste, 3de, 5de en 6de regel oorspronkelijk lange vierde en vijfde noot kort maakt, en zijn zetting is verder van dien aard dat ze ook wel sneller gezongen kan worden. De regelovergangen zijn voornamelijk $\square \rightarrow \diamond$.

- Zwick 1540 noteert de Straatsburgse melodieën in \mathbb{H} en \diamond onder Φ en voegt brevis rusten toe. Ik acht het mogelijk dat die brevis rusten niets anders betekenen dan de scheidingsstrepen in de Straatsburgse uitgaven. Te denken valt ook aan irrationale ademhalingstekens.

Samenvatting.

Het is aannemelijk dat in de Franse psalmmelodieën lettergrepen voorkomen met de tijdsduur van

	(2)	$\frac{1}{3}$	1	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	polsslag-secunde
Φ	(□)		◇		◇	in Genève
- (Φ)		□		◇		in Straatsburg

4. Een nadere toelichting op de notatie van de mensurale melodieën in het Liedboek voor de Kerken en mijn hoogst persoonlijke ideeën over het psalmzingen in de gemeente.

In het "Ter verantwoording" in het *Liedboek voor de Kerken* is op p. XVIII en XIX iets te vinden over "De muzieknotatie". Aanvankelijk had ik willen uitgaan van het volgende systeem van transcriptie van mensurale muziek:

- Ars Nova: notenwaarden $\frac{1}{4}$ nemen

$$\bigcirc \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 3 \text{ } \mathcal{d} \quad (\mathcal{d} = M.108) \quad \text{C} \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 2 \text{ } \mathcal{d} \quad (\mathcal{d} = M.72) \quad \text{C} \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 2 \text{ } \mathcal{d} \quad (\mathcal{d} = M.108)$$

- Vroeg Renaissance: notenwaarden $\frac{1}{2}$ nemen

$$\begin{array}{l} \bigcirc \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 3 \text{ } \mathcal{d} \quad \Phi \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 3 \text{ } \mathcal{d} \quad \text{of} \quad \Phi \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 1\frac{1}{2} \text{ } \mathcal{d} \\ \text{C} \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 2 \text{ } \mathcal{d} \quad \Phi \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 2 \text{ } \mathcal{d} \quad \text{of} \quad \Phi \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow 1 \text{ } \mathcal{d} \\ \quad \quad \quad (\mathcal{d} = M.72) \quad \quad \quad (\mathcal{d} = M.108) \quad \quad \quad (\mathcal{d} = M.72) \end{array}$$

- Laat Renaissance: voor hele tactus de waarde van een hele noot nemen

$$\Phi \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow \text{C} \text{ } \mathcal{d} \text{ } \mathcal{d} \quad (\mathcal{d} = M.72) \quad \Phi 3 \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \rightarrow \text{C} \frac{3}{2} \text{ } \mathcal{d} \text{ } \mathcal{d} \text{ } \mathcal{d} \quad (\mathcal{d} = M.108)$$

De transcriptie van de 16de eeuwse muziek zou dan goed aansluiten bij de praktijk uit de eerste helft van de 17de eeuw, de laatste periode waarin het mensurale systeem nog een, zij het beperkte, geldigheid had. Ik heb er van afgezien, ten eerste omdat op deze manier bij $\Phi 3$ de notatienorm voor het tempo niet te handhaven was, vervolgens omdat C later de betekenis heeft van $\frac{1}{4}$ en dus een te langzaam tempo zou kunnen suggereren, en tenslotte omdat dan apart duidelijk gemaakt zou moeten worden welke melodieën alleen de tactus minor verdragen. In tegenstelling tot wat b.v. het *EKG* te zien geeft, waar bij de typische Lutherliederen $\blacklozenge \rightarrow \mathcal{d}$ en hij een lied als "Herr Christ der einzig Gotts Sohn" $\blacklozenge \rightarrow \mathcal{d}$ getranscribeerd is, zodat de oorspronkelijke ritmische verhoudingen in het notenbeeld zelf niet meer zichtbaar zijn, heb ik geprobeerd de tot in de 17de eeuw geldende differentiaties in de liederen in de notatie tot uitdrukking te brengen. Dat naast de tactus major $\frac{3}{2}$ en de tactus minor $\frac{1}{2}$ de tussengelegen tactus $\frac{3}{4}$ ingevoerd werd, geschiedde om geen andere reden dan trachten te voorkomen dat de bijbehorende liederen te snel zouden worden gezongen.

Uiteraard maakt het verschil of een melodie gezongen wordt in een huiskamer of in een kerkruimte, door iemand alleen of door een gemeente, zonder of met harmonische begeleiding. Een tempo $\Phi \blacklozenge = M.72$ voor een Franse psalm is voor een gezin rond de tafel volstrekt normaal, voor een volle Dorpskerk in Wassenaar echter te snel. Een tempo $\Phi \blacklozenge = M.60$ voor een Lutherlied geeft voor een volle St. Bavo in Haarlem geen enkel probleem, voor een schoolklas is het echter te langzaam. Het lijkt erop dat de notatie van de Franse psalmen meer op kleinschalige en de notatie van de Lutherliederen neer op grootschalige omstandigheden is afgestemd. Zowel in de huiskamer als in de kerkruimte worden de tempoverschillen tussen de verschillende genres kleiner. Ik zou onder alle omstandigheden zo willen zingen, dat ik de indruk heb dat het tempo van een lied steeds hetzelfde is, terwijl dat objectief gezien niet waar hoeft te zijn. Ik weiger in de kerk wezenlijk anders te zingen dan thuis. Door schreeuwend te zingen temidden van andere schreeuwend zingenden bij een krachtig en volklinkend orgel konden de "gewone" mensen zichzelf als individu manifesteren, volgens Ingrid Schumacher-Metz, hoogleraar voor Klinische Psychologie und Psychotherapie te Embden, die

door Klaas Bolt met instemming geciteerd wordt. Ik heb dat gevoel allerminst. Integendeel, ik weet me bij dergelijke massale uitingen gewelddadig "gelijkgeschakeld". Wat niet wil zeggen dat ik een voorstander ben van slap, ademloos gezang. Bij het zingen in de gemeente kan het op gezegende momenten zo toegaan dat ik mezelf kan blijven en tegelijkertijd me boven mezelf uitgetild weet. De psalmmelodieën zijn aangelegd op eenstemmige, ongebeleide zang. Zo en niet anders hebben ze aanvankelijk in de kerken geklonken. Ook een mens alléén kan ze, zonder dat een begeleiding gemist wordt, in de mond nemen. Ze behoeven op zichzelf geen aanvulling. Laten organisten en cantores dit karakter van de melodieën eerbiedigen en een gemeente stimuleren tot "mondigheid". Dat kan niet met een "schreeuw-therapie", maar door het goede voorbeeld te geven en door het orgel niet als lastdier maar als mededragers van de kerkzang in te schakelen, als medespeler, niet als trekpaard. De musicologische gegevens die Klaas Bolt aandraagt ten aanzien van de oud-Hollandse manier van psalmzingen. beoordeel ik in het algemeen inderdaad als juist, in tegenstelling tot zijn opvattingen ten aanzien van de kerkzang van vóór 1600 - zoals uit het voorafgaande moge blijken. Mij dunkt echter dat we beter bij Genève van de 16de eeuw te rade kunnen gaan, dan bij Holland in later eeuwen. De reformatietijd gaf een nieuw élan. "Grace a Dieu" wist men zelfs de kunst van de muziek uit haar slaap en bedekking van onwetendheid ontwaakt (zie Bourgeois' *Le droict chemin de musique* f.A IV). Was de beweging in de 17de eeuw misschien al weer gedeeltelijk verstaand? Ik voor mij wens de oud-Hollandse wijze van psalmzingen - hoe interessant musicologisch, etc. ook - net zo min als b.v. de vijf artikelen tegen de Remonstranten. Komend uit de traditionele kerkzang van mijn jeugd in Wassenaar heb ik door Ina Lohr en anderen de bevrijding ervaren van wat psalmzingen waarschijnlijk geweest is en in ieder geval werkelijk zijn kan. Naar de "vleespotten van Egypte" verlang ik niet meer terug.