

**BEGELEIDING VAN HET GREGORIAANSCH**

EN VOOR

**COMPOSITIE IN DE ACHT KERKTONEN**

DOOR

**JULIUS BAS**

LEERBOEK VOOR  
**BEGELEIDING VAN HET GREGORIAANSCH**  
EN VOOR  
**COMPOSITIE IN DE ACHT KERKTONEN**

MET EEN AANHANGSEL OVER

**HET ANTWOORD IN DE FUGA**

DOOR

**JULIUS BAS**

NAAR HET ITALIAANSCH BEWERKT

DOOR

J. C. W. VAN DE WIEL, PR.  
*leeraar aan het Seminarie Hageveld.*



NIJMEGEN EN UTRECHT. — N.V. DEKKER EN  
VAN DE VEGT, EN J. W. VAN LEEUWEN — 1923

IMPRIMATUR.

Lugduni Batavorum,  
Die 1 Martii 1923.

TH. M. BEUKERS,  
*ad hoc dep.*

## VOORWOORD.

Dit boek heeft slechts één doel: *het Gregoriaansch in aanraking te brengen met de hedendaagsche muziekbeoefening*. Daarom wordt dan ook in dit werk alles gezien vanuit een hedendaagsch en louter uit practisch oogpunt.

— De lezer, die slechts een *theoretisch begrip* wenscht te hebben van de leer der acht kerktonen, make eerst eens kennis met het traditioneel stelsel der acht kerktonen en leze daarna de *Algemeene Beginselen* en het theoretisch gedeelte over de ontleding van elken kerktoon afzonderlijk.

— Wie de harmonieleer zoowel als het Gregoriaansch kent, en *de gezangen wil gaan harmoniseeren*, leze eerst de *Algemeene Beginselen*, make *dán* de begeleidingsoefeningen (harmoniseering) en studeere *daarna* de theorie *in de volgorde waarin deze gedeelten voorkomen* bij de ontleding der achtereenvolgende kerktonen. Tot goed begrip is echter de waarschuwing niet overbodig, dat het noodzakelijk is om reeds van meet af aan ook het hoofdstuk over het rhythme te bestudeeren. Kent men dit niet, dan zal elke poging om een begeleiding te maken vergeefsch zijn. Ten slotte vergete men ook niet de beschouwingen over stijlbegrip. Al deze dingen zijn in werkelijkheid in de muziek tot een eenheid verbonden en hier worden ze slechts gescheiden behandeld, omdat dit in een leerboek onvermijdelijk is. Nog ééns dus: *eerst* harmoniseering en *daarna* theorie. Het muzikaal gevoel en de praktijk geven ons dikwijls een juist inzicht in die dingen, welke duister voor ons blijven, indien we er slechts een theoretisch begrip van hebben. Daarentegen zal de theorie volledige opheldering geven, wanneer men zich reeds onbevooroordeeld aan de praktijk gewend heeft.

— De lezer, die ook de compositie in de oude kerktonen wil bestudeeren, moet het boek doorwerken zooals het voor

hem ligt, zonder de harmoniseering der gezangen over te slaan; want dit is juist de grondslag van- en de voorbereiding tot de compositieeler. Waar zal men beter te rade kunnen gaan dan bij de aanwijzingen, die de traditioneele gezangen zelve bevatten?

— Aan allen, maar bijzonder aan hen, die zich door zelfstudie willen bekwamen, geef ik den raad:

1. — *Veel te oefenen* aan het instrument en onophoudelijk het gehoor te raadplegen, ten einde zoo mogelijk met volle zekerheid zich bewust te blijven van hetgeen men hoort. Muziek, welke dan ook, kan men niet maken volgens theoretische recepten, maar naar het muzikaal voelen. Welnu, dit laatste maakt deel uit van ons zinnelijk leven, en het werkt dus volgens de wetten der natuur, die niet afhankelijk zijn van onzen wil. Er is dus geen hooger gezag, waarop men zich in de muziekwetenschap van verleden, heden of toekomst kan beroepen, dan het *oor*, dat het orgaan is van ons muzikaal bewustzijn. Dat orgaan, ons aller bezit, wordt ontwikkeld, vervolmaakt en nauwkeuriger gemaakt door de praktijk en geen theorie over toonsoort of harmonie is in staat dit te vervangen.

2. — Van meet af aan vermijde men bij het harmoniseeren of componeeren het alledaagsche of banale. Men doe zijn keuze en gebruike slechts datgene, wat waardig is om in verband te worden gebracht met het karakter van het Gregoriaansch. Elke tekortkoming op dit punt is van veel ernstiger aard dan tal van kleinigheden, die de hoorder niet opmerkt en die men alleen met het oog op het blad kan zien.

Ten slotte een laatste en dringend verzoek aan de leeraars en aan allen, die reeds harmonieeler of contrapunt studeerden: behandelt de traditioneele gezangen niet volgens de regels van het „strenge contrapunt”. Er zijn menschen, (waarom is een raadsel) die meenen, dat het noodig is tegenover de goedge, vriendelijke Gregoriaansche nootjes een air van schijngeleerdheid aan te nemen. Mocht dit in Uw bedoeling liggen, legt dan dit boek maar terstond ter zijde, er staat niets van uw gading in.

---

## TRADITIONEELE LEER DER ACHT KERKTONEN.

De oudste beoefenaars der theorie onderscheidten in de diatonische toonladder 4 groote verdeelingen, gebouwd op de grondtonen *re, mi, fa, sol*<sup>1)</sup>.

*Re* is de grondtoon van den *Protus* of Eersten kerktoon.

*Mi* is de grondtoon van den *Deuterus* of Tweeden kerktoon.

*Fa* is de grondtoon van den *Tritus* of Derden kerktoon.

*Sol* is de grondtoon van den *Tetrardus* of Vierden kerktoon.

De omvang van deze vier toonladders is als volgt:

*Protus* :

la si do RE mi fa sol la si do re.

*Deuterus* :

si do re MI fa sol la si do re mi.

*Tritus* :

do re mi FA sol la si do re mi fa.

*Tetrardus* :

re mi fa SOL la si do re mi fa sol.

Elke kerktoon omvat dus 11 noten. Zelden evenwel bereiken de gezangen dezen omvang: er zijn lage en hooge gezangen. Dientengevolge ontstond er vanzelf eene onderverdeeling van deze vier oorspronkelijke toonsoorten in acht: vier *authentieke* (de hoogere) en vier *plagale* (de lagere).

---

<sup>1)</sup> Dom A. MOCQUEREAU. Le nombre musical grégorien, blz. 203. — DOORNIK, DESCLÉE en C. Hier verwijs ik ook naar de handleiding voor eerstbeginnenden in den Gregoriaanschen zang: *De Jonge Koorzanger*, door J. C. W. VAN DE WIEL, uitg. J. W. VAN LEEUWEN, 1917, blz. 22—32. Verder dient men er wel op te letten, dat dit werk zich geheel baseert op de uitgaven met rythme-teekens van de firma DESCLÉE en C., DOORNIK.

de toonladder van *mi* aan die van *si*:

$$\begin{array}{cccccccc} \widehat{m\dot{i}} & \widehat{fa} & \text{sol} & \widehat{la} & \widehat{si} & \flat & \text{do} & \text{re} & \text{mi} \\ \widehat{si} & \widehat{do} & \text{re} & \widehat{m\dot{i}} & \widehat{fa} & & \text{sol} & \text{la} & \text{si} \end{array}$$

en de toonladder van *fa* aan die van *do*:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{fa} & \text{sol} & \widehat{la} & \widehat{si} & \flat & \text{do} & \text{re} & \widehat{m\dot{i}} & \widehat{fa} \\ \text{do} & \text{re} & \widehat{m\dot{i}} & \widehat{fa} & & \text{sol} & \text{la} & \widehat{si} & \widehat{do} \end{array}$$

Zoo vindt men dan ook gezangen, geschreven in *la*, *si*, *do*, welke genummerd zijn als 1ste en 2de, 3de en 4de, 5de en 6de kerktoon.

Ook treft men soms een zangstuk van den 3den en 4den kerktoon aan in *la*; de ladder van *la* wordt dan ook inderdaad gelijk aan die van *mi*, als men in de eerstgenoemde de *si* verlaagt:

$$\begin{array}{cccccccc} \widehat{m\dot{i}} & \widehat{fa} & \text{sol} & \text{la} & \widehat{si} & \widehat{do} & \text{re} & \text{mi} \\ \widehat{la} & \widehat{si} & \flat & \text{do} & \text{re} & \widehat{m\dot{i}} & \widehat{fa} & \text{sol} & \text{la} \end{array}$$

### Transpositie der Gezangen.

Men kan de gezangen niet altijd zóó zingen als ze geschreven staan, doch dikwijls moet men ze in een anderen toon overzetten of transponeeren, nu eens omhoog, dan weer omlaag.

Daar nu de 8 kerktonen slechts zijn samengesteld uit de reeks witte toetsen op de piano (waaruit ook onze twee moderne toonsoorten van *C* groote-terts en *a* kleine-terts gevormd worden) moet men *bij het transponeeren van elk Gregoriaansch gezang dezelfde voortekens gebruiken als bij het transponeeren van de toonladder van C groote-terts*.

Wil men derhalve een Gregoriaansch zangstuk transponeeren, dan raadplege men volgende tabel, waarin de meest voorkomende transposities worden opgegeven.

de toonladder van *mi* aan die van *si*:

$$\begin{array}{cccccccc} \widehat{m\dot{i}} & \widehat{f\dot{a}} & \text{sol} & \widehat{l\dot{a}} & \widehat{s\dot{i}} & \flat & \text{do} & \text{re} & \text{mi} \\ \widehat{s\dot{i}} & \widehat{d\dot{o}} & \text{re} & \widehat{m\dot{i}} & \widehat{f\dot{a}} & & \text{sol} & \text{la} & \text{si} \end{array}$$

en de toonladder van *fa* aan die van *do*:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{fa} & \text{sol} & \widehat{l\dot{a}} & \widehat{s\dot{i}} & \flat & \text{do} & \text{re} & \widehat{m\dot{i}} & \widehat{f\dot{a}} \\ \text{do} & \text{re} & \widehat{m\dot{i}} & \widehat{f\dot{a}} & & \text{sol} & \text{la} & \widehat{s\dot{i}} & \widehat{d\dot{o}}. \end{array}$$

Zoo vindt men dan ook gezangen, geschreven in *la*, *si*, *do*, welke genummerd zijn als 1ste en 2de, 3de en 4de, 5de en 6de kerktoon.

Ook treft men soms een zangstuk van den 3den en 4den kerktoon aan in *la*; de ladder van *la* wordt dan ook inderdaad gelijk aan die van *mi*, als men in de eerstgenoemde de *si* verlaagt:

$$\begin{array}{cccccccc} \widehat{m\dot{i}} & \widehat{f\dot{a}} & \text{sol} & \text{la} & \widehat{s\dot{i}} & \widehat{d\dot{o}} & \text{re} & \text{mi} \\ \widehat{l\dot{a}} & \widehat{s\dot{i}} & \flat & \text{do} & \text{re} & \widehat{m\dot{i}} & \widehat{f\dot{a}} & \text{sol} & \text{la} \end{array}$$

### Transpositie der Gezangen.

Men kan de gezangen niet altijd zóó zingen als ze geschreven staan, doch dikwijls moet men ze in een anderen toon overzetten of transponeeren, nu eens omhoog, dan weer omlaag.

Daar nu de 8 kerktonen slechts zijn samengesteld uit de reeks witte toetsen op de piano (waaruit ook onze twee moderne toonsoorten van *C* groote-terts en *a* kleine-terts gevormd worden) moet men *bij het transponeeren van elk Gregoriaansch gezang dezelfde voortekens gebruiken als bij het transponeeren van de toonladder van C groote-terts.*

Wil men derhalve een Gregoriaansch zangstuk transponeeren, dan raadplege men volgende tabel, waarin de meest voorkomende transposities worden opgegeven.

Interval	Voortekens te plaatsens achter den sleutel.	Noot die met <i>si</i> $\flat$ overeenkomt.
	<i>Transpositie naar omhoog.</i>	
1 toon <i>hooger</i>	2 # (fis-cis)	c $\natural$
Kleine tertens „	3 $\flat$ (bes-es-as)	d $\flat$
Groote tertens „	4 # (fis-cis-gis-dis)	d $\natural$
Kwart „	1 $\flat$ (bes)	e $\flat$
Kwint „	1 # (fis)	f $\natural$
	<i>Transpositie naar omlaag.</i>	
1 toon <i>lager</i>	2 $\flat$ (bes-es)	a $\flat$
Kleine tertens „	3 # (fis-cis-gis)	g $\natural$
Groote tertens „	4 $\flat$ (bes-es-as-des)	g $\flat$

# ONTLEDING DER ACHT KERKTONEN.

## ALGEMEENE BEGINSELEN.

§ 1. — *De Gregoriaansche tonaliteit is een voortdurend onbestemd heen en weer wiegen.* Men loopt steeds ongemerkt van het eene toongeslacht in het andere over (toongeslacht hier genomen in zijn oude zoowel als in zijn nieuwere beteekenis), van de eene toonsoort in de andere, dikwijls zonder eenige nadere aanduiding, zonder eenig goed te onderscheiden ken-teeken. Dat zachte schommelen, dat aangenaam deinen, waardoor men in de muzikale ruimte wiegt, vormt een van de voornaamste karaktertrekken zoowel van het Gregoriaansch als van de Grieksche en Oostersche kunst, waaruit de Gregoriaansche stamt.

§ 2. — *Het Gregoriaansch kent de twee toongeslachten: groot en klein*<sup>1)</sup>. Om zich hiervan te overtuigen, is het voldoende eens te zien naar het *Alleluia*, *Te Martyrum* en het plechtige *Benedicamus Domino*, ongerekend de talrijke andere gezangen, welke duidelijk in *C* groot staan. En om bij één voorbeeld uit duizende te blijven: staat het *Kyrie* in den 6den kerktoon van Mis XVII uit het Vatikaansch Kyriale soms niet klaarblijkelijk in *F* groot?

Wat het mineur-toongeslacht betreft, moet men deze stelling als beginsel aanvaarden, hetgeen trouwens ook de moderne leer doet:

---

<sup>1)</sup> De schrijver verwijst hier naar de belangwekkende studie van Dom J. JEANNIN in de *Rivista Musicale Italiana* van Turijn (uitg. BOCCA), XXIIste jg., n<sup>o</sup>. 2, blz. 191. Men zal daaruit zien, dat de Oostersche tradities ook de twee toongeslachten kennen. Men vindt zelfs het majeur-toongeslacht op de gelukspenningen der Egyptische magie. In dit werk zullen we vooral handelen over de karaktertrekken, welke eigen zijn aan het oude majeur-toongeslacht, zonder dat daardoor de zelfstandigheid van dit toongeslacht verandert.

de alteratie (de toevallige verandering) van den 7den trap (leitoon) [g # in a klein, c # in d klein, enz.] behoort volstrekt niet tot het wezen van de kleine-terts toonladder. Integendeel er bestaat een volmaakte evenredigheid met de groote-terts toonladder, maar onder voorwaarde dat men de kleine terts toonladder zonder alteratie aanvaardt. En deze alteratie, het zij terloops opgemerkt, komt reeds voor in de tradities van den liturgischen zang bij sommige Oostersche Kerken; doch, gelijk ik zeide, in den toestand van iets kunstmatig, van iets wat niet tot het wezen behoort <sup>1)</sup>).

§ 3. — *Beteekenis van het tonale-gevoel.* Ten einde eenigszins thuis te raken in het doolhof der oude tonaliteit en er de grondbeginselen van te leeren kennen, kunnen we ons *alleen aan het tonale-gevoel als gids toevertrouwen*. Niet in dien zin echter, als zou deze hulp nimmer falen; daarvoor is de taak dikwijls te zwaar. Sint Odo gaf de volgende welbekende begripsverklaring: „*Quid tonus vel modus? — Est regula quae de omni cantu in fine dijudicat*” <sup>2)</sup>). Men gaf er zich dus reeds in de 10de eeuw rekenschap van, dat men, *alvorens de laatste noot te hebben gehoord, niet weet in welke toonsoort men is*. We zullen zien, dat men er in de 20ste eeuw niets meer van weet, zelfs niet na de laatste noot.

Het is meer dan duidelijk, dat men zich bij dezen stand van zaken de strengst mogelijke rekenschap moet geven van het deinen der Gregoriaansche tonaliteit, daarbij uitgaande van den eenigen vasten grond, waarop men kan staan: *de moderne tonaliteit* <sup>3)</sup>).

Deze twee vormen van tonaliteit zijn in den grond onderling niet zoo verschillend. Mogelijk kunnen wij ze beter beschouwen als *twee tijdperken van ontwikkeling of vormverandering van eenzelfde bewerktuiging, van een en de zelfde leer*. De eerste dezer twee vormen (de oude) heeft nog nooit die logische werkdadig-

<sup>1)</sup> Zie over dit punt ook de studie van Dom JEANNIN t. a. p.

<sup>2)</sup> Aangehaald door Dom A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, 2de deel blz. 202. Wat is een toonsoort of een kerktoon? Dat is een regel, volgens welke men elk zangstuk naar zijn slot beoordeelt.

<sup>3)</sup> En deze is zelfs nog lang niet zoo bekend als men wel zou meenen.

heid bereikt die de tweede (de moderne) heeft. Maar de grondstoffen en de wezensverrichtingen zijn één.

Waar we hier handelen over begeleiding van Gregoriaansch, dient vooraf bemerkt te worden, dat er, daar de melodie volledig is in zich zelf, eigenlijk geen uitdrukkelijke harmonie noodig is. Komt dus de harmonie erbij, dan moet ze zich tevreden stellen met slechts datgene te geven, wat er het minst persoonlijk aan is of anders uitgedrukt, wat er het meest gewone aan is. Welnu, *de meest gewone, de meest natuurlijke harmonisatie is die, welke men zich voorstelt bij het hooren van de melodie-alleen*. Het is dus de natuurlijke roeping van de begeleiding van Gregoriaansch deze onderbewuste harmonie aan de oppervlakte te doen komen; een teere en maar al te dikwijls ondankbare taak. Wil men zich naar behooren van die taak kwijten, dan is onze kennis van den muzikalen en tonalen inhoud van den zang, die, zonder daardoor verzwaard te worden moet worden begeleid, nooit groot genoeg.

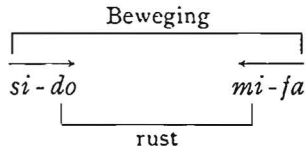
Wil men echter ook in de oude kerktonen componeeren, dan is een nog veel uitgebreider kennis noodzakelijk. Het tonale grondplan immers maakt een der kernpunten van de compositieeler uit. Weet men niet goed waarheen men wil, is het tonale samenstel niet juist bepaald, dan is mislukking onvermijdelijk.

Om dit belangrijk onderwerp uit te putten zooals het verdiende, zou een heele verhandeling noodig zijn. Laat ik hier echter een paar grondstellingen geven met eenige algemeene opmerkingen, welke ons kunnen helpen om den weg te vinden in het doolhof van het oude toonstelsel.

§ 4. — *Algemeene begrippen over tonaliteit*. — Melodie en harmonie zijn twee evenwijdig loopende vormverschijnselen van eenzelfde reeks van feiten, van eenzelfde reeks van bewegingen. Het tonale bewustzijn wordt bepaald door twee noten van *beweging*<sup>1)</sup>: *Si* en *fa*, welke beide een streving vertoonen

<sup>1)</sup> Ter wille van de duidelijkheid zullen wij ons bepalen tot de diatonische reeks zonder transpositie met kruisen of mollen, d. i. bij de witte toetsen van de piano of wat op hetzelfde neerkomt, tot C grooteterts of a kleine-terts.

naar twee overeenkomstige noten van *rust*: respectievelijk naar *do* en naar *mi*.

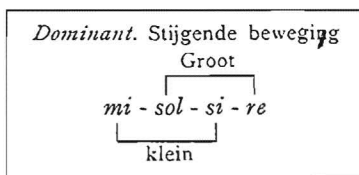
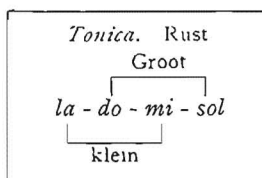
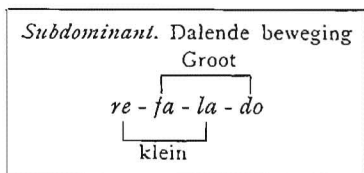


De *si* wil stijgen naar *do* en de *fa* wil dalen naar *mi* <sup>1)</sup>. Die twee noten van beweging heeten leitonen, de eene stijgende, de andere dalende leitoon. *Do* en *mi* verpersoonlijken *te zamen* de *tonica*, d.i. het ééne element van rust. *Si* en *fa* verpersoonlijken respectievelijk de twee elementen van beweging: *si* de *dominant* en *fa* de *subdominant*. Dominant en sub-dominant hebben (evenals de twee leitonen waaraan ze ontleend zijn) beide een streving naar de *tonica*.

Tonica, Dominant en Sub-dominant (welke we kunnen noemen: de drie *tonale functies*) hebben elk wederom twee evenwijdig loopende vormen: de eene *groot* en de andere *klein*, gelijk uit het volgende zal blijken:

---

<sup>1)</sup> De kracht, de bewegingsstreving van *si* is grooter, meer merkbaar dan die van *fa* (de oude harmonieleer kent slechts die van *si*). Van dit verschil in werkdadigheid is een heele reeks van feiten en verschillpunten afhankelijk. Deze studie zal ons in de gelegenheid stellen een paar ervan onder de oogen te zien.



In noten uitgedrukt, waarbij we groot van klein scheiden, beteekent dit:

V.b. 1.

Grote toonsoort		Kleine toonsoort	
D → T	S → T	d → t	s → t

en vormt het deze twee karakteristieke cadensen of sluitingen, genaamd: *volmaakte sluiting*.

V.b. 2.

Grote toonsoort		Kleine toonsoort	
S — D → T	d — s → t		

In deze sluitingen komt men tot de rust door het achtereen-



v.b. 5.

Groot                      Klein  
D—S → T                      d—s → t

m. a. w. *het moderne toonstelsel is het domein van de authentieke sluiting (Dominant-Tonica), terwijl het Gregoriaansche het domein is van de plagale sluiting (Subdominant-tonica).*

§ 6. — *Gevoel voor de twee toongeslachten: Groot en klein.* — Wanneer men een toon hoort, dan zal het muzikaal gehoor, behoudens in gevallen waarin het tegendeel wordt aangegeven, dezen beschouwen als de prime van een Tonica-accoord groot. Een voorbeeld ter verduidelijking: hoort men een *C*, dan zal men zich deze in zijn gehoor denken als *c-e-g-c* en niet als een der andere combinaties, waarin de *C* ook wel eens kan voorkomen. Deze *C* wordt dus spontaan beschouwd als *Tonica* (als noot of accoord van *rust*) van *C* groot en niet b.v. als *Dominant* van *F* groot of als *subdominant* van *G*, enz. Moest men zulk een *C* op een andere manier opvatten, dan zou dat een gevolg moeten zijn van het verband tusschen die *C* en andere noten die erop volgen of andere accoorden die hiermede in verbinding voorkomen. Dat *Tonica*-gevoel nu zal juist van het groot-toongeslacht zijn. Wie immers denkt bij het hooren van een losstaande *C* aan *c-es-g-c*? — Waarom denkt men zich dit niet? — Om de eenvoudige reden, dat *het groot-toongeslacht uiteraard*<sup>1)</sup> *natuurlijker, beter van schikking, bevattelijker is dan het klein-toongeslacht. Derhalve denkt en verbeeldt zich het tonale gevoel, bij gemis aan tegenovergestelde kentekenen, steeds het groot-toongeslacht.*

Ieder toch zal bij het hooren van de volgende notenreeks:

v.b. 6.

<sup>1)</sup> Dit is een der gevolgen van het verschil in tonale kracht en tonaal arbeidsvermogen tusschen de twee leitonen (vgl. § 4, blz. 12, noot).

deze opvatten als in groot en niemand zou zich een harmoniseering denken in klein, ongeveer als volgt:

v.b. 7.



en toch bestaat die korte notenreeks geheel uit *neutrale noten*, d. w. z. geen enkele ervan behoort uitsluitend bij *C* groot of bij *c* klein.

Om dus het gevoel van *klein* te wekken, *is er een teeken noodig*, een echte aanwijzing, waardoor dit toongeslacht bevestigd wordt en nader bepaald. Zouden we dus in bovengenoemd voorbeeld (b.v. in plaats van de eerste *d*) een *as* schrijven, dan zou dit voldoende zijn om met zekerheid aan den heelen muzikalen zin het karakter van *c* klein te geven en bijgevolg een soortgelijke harmoniseering voor den geest te roepen.

§ 7. — *Werkings sfeer der stilzwijgend bedoelde noten.* — In de zoo juist beschouwde notenreeks (zonder *as* en zonder harmoniseering) staan *nòch b nòch f*, geen van beide de bewegingsnoten dus, die het gevoel voor *C* groot of van *a* klein bepalen. Niettemin is er geen twijfel mogelijk: men is in *C* en wel in *C* groot. Dit leidt ons tot een nieuwe belangrijke opmerking: *de kenmerkende noten van toonsoorten en toongeslachten (noten van beweging vooral en noten van rust) behoeven niet te worden gehoord om hun werk te doen. D i k w i j l s i s h e t v o l d o e n d e, a l s m e n z e z i c h v o o r s t e l t o f s t i l z w i j g e n d d e n k t*<sup>1)</sup>. Ik neem hiertoe een voorbeeld, dat zeer sprekend is en dat elken organist voldoende bekend is. Staat de 6de psalmtoon niet in *F* groot? En toch bestaat deze slechts uit 3 noten: *fa, sol, la!*

§ 8. — *De melodische reeks of toongang.* — De loop van een melodische reeks of toongang is van groot belang voor de tonale

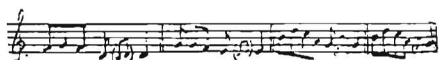
<sup>1)</sup> Reeds PH. EM. BACH zeide: „Es kommen bei der Musik viele Dingen vor, die man sich einbilden muss, ohne dass man sie wirklich hört“. (Noot van den vertaler).

beteekenis. *Een stijgende reeks wekt de gedachte aan het groot-en een dalende aan het klein-toongeslacht.* Dit is hetzelfde richtingsverschil, dat we reeds opmerkten bij de beweging der twee leitonen in hun streving naar de noot, waarin ze hun oplossing vinden <sup>1)</sup>.

Bij deze stelling moet men wel in het oog houden, dat er in de oude kerktonen maar één noot *Tonica* is. In de moderne muziek zijn bijvoorbeeld in *C* groot alle *c*'s *Tonica*, afgezien van het feit of ze bovenaan of onderaan in de toonladder staan. In de oude kerktonen is dat niet zoo.

In den 1sten kerktoon is er slechts één *re* *tonica* (of liever „finaal”) en dat is de *re*, die onderaan in de toonladder staat. De *re*, die bovenaan staat, *is volstrekt geen tonica* en nooit eindigen de zangstukken op die *re*. Vandaar dat *de slotcadensen der authentieke kerktonen in den regel dalende zijn*. Dat dalend karakter wordt niet opgeheven door het aanraken van de noot onder de *finaal*.

v. b. s.



Het is wel een bijzondere uiting van verdraagzaamheid, dat zoo iets b.v. niet in strijd was met de opvattingen van de meesters der oudheid en evenmin met de traditioneele regels over den omvang der kerktonen (die trouwens nogal rekbaar waren). Bovendien oefent het rhythmie met zijn ictus een niet te onderschatten invloed uit.

Door deze richting, dezen dalenden toongang wordt het karakter der kerktonen met streving naar klein nog sprekender en verzwakt het karakter der kerktonen met streving naar groot.

§ 9. — *Meerdere mogelijkheden aan het einde van een gezang.* — Alle soorten van muziek kennen de mogelijkheid om een zangstuk op 2 wijzen te sluiten:

<sup>1)</sup> Het zou te veel plaats vorderen, als we hierop nader wilden ingaan. Hetzelfde richtingsverschil immers is ook juist de karaktertrek van de twee toonladders: de groote- en kleine tert's toonladder.

- 1<sup>o</sup>. òf wel ze *eindigen* op de *rust* (tonica),
- 2<sup>o</sup>. òf wel ze *eindigen niet*, en blijven hangen op een element of een accoord van *beweging* (dominant).

In elk dezer beide combinaties bestaat nog weer de mogelijkheid om de melodie te beëindigen op een van de drie noten, in het eerste geval: van het tonica-, in het tweede geval: van het dominant-accoord.

Zoo kan men b.v. in C groot eindigen òf wel op de *tonica* (met *c* of *e* of *g*), òf wel op de *dominant* blijven (met *g*, *b* of *d*).

*Het Gregoriaansch kent dezelfde mogelijkheden*; maar om ze te herkennen en er zich goed rekenschap van te kunnen geven, moet men zich buiten de traditioneele leer der 8 kerktönen plaatsen.

Ik neem tot voorbeelden den Introitus: *Sancti tui* (3e kerktoon), het *Alleluia: Sancti tui* (8e kerktoon), het *Alleluia: Vox turturis* (4e kerktoon) en het *Alleluia: Te Martyrum* (5e kerktoon). Deze stukken staan alle in verschillende kerktönen, maar in den grond staan ze alle in *C groot*.

§ 10. — *Vermenging der 2 onderling betrekkelijke toongeslachten*. — Dezelfde diatonische reeks, dezelfde witte toetsen van het klavier zijn het eenig materiaal van de onderling betrekkelijke toongeslachten, die eenzelfde tonaal geheel vormen; b.v. *C groot* en *a klein*<sup>1)</sup>.

Daar men nu dezelfde noten van zulk een bijeenhoorend geheel in allebei de karakteristieke toonladders vindt en eveneens dezelfde accoorden in de harmonie der twee toongeslachten voorkomen, is er tusschen het groot en zijn overeenkomstig klein toongeslacht een voortdurende ruil van middelen en wijzen van behandeling.

Ruil, gemeenschappelijk bezit, tijdens het verloop der perioden

---

<sup>1)</sup> Het zou te langdradig worden om hier nader aan te geven, hoe en waarom de wijze en vooral de schikking waarin deze zelfde noten gebruikt worden, de beteekenis van groot en van het daarmede in betrekking staande klein vaststellen. De grond van deze leer is reeds uiteengezet in § 4, blz. 11—14.

en zinnen, terwijl de cadensen<sup>1)</sup> over 't algemeen de nadere bevestiging geven, doordat ze duidelijk genoeg of wel op het eene of wel het andere der 2 toongeslachten wijzen. Zoo is het duidelijk, dat het karakter van groot of klein niet voortspruit uit het *nitsluitend* gebruik maken van noten of accoorden, die *eigen zijn* aan dit of dat toongeslacht, maar *wel uit het overwicht, uit de overheersching van een of ander element, dat het eigendom is van elk toongeslacht op zich of van beide tegelijk.*

In de moderne muziek kan men dit overwicht meestal duidelijk genoeg vaststellen. Niet aldus echter in de oude liturgische gezangen en in de kunst die daarmede samenhangt. Daar staan we dikwijls voor stukken, waarin de vaagheid een ware karaktertrek, een echte bron van schoonheid is, een schoonheid, die soms van bijzonder teeren aard is; ten slotte zijn de cadensen niet zelden wonderlijk behoedzaam. En wanneer ze duidelijk zijn, zal men zien, dat de twee onderling betrekkelijke toonsoorten b.v. *F* groot en *d* klein, *C* groot en *a* klein zulk een nauw samenhangend tonaal geheel vormen, zulk een tonale eenheid, dat men herhaaldelijk gezangen aantreft, waarin b.v. *F* groot en *d* klein elkaar voortdurend regelmatig afwisselen. Andere staan soms geheel in *F* groot en hebben alleen maar een slotcadens in *d* klein. Dit feit is nog vreemder, maar daarom niet minder zeldzaam.

Een enkel voorbeeld: deze melodie van een iambische hymne:

v.b. 9.

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'F groot' and contains a melodic line in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is labeled 'F groot' and 'd klein' and contains the same melodic line, but with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at the end, indicated by a vertical line and a brace.

Eigenlijk is dit wel 1ste kerktoon, met slot op *re*, met beteekenis

<sup>2)</sup> Cadens beteekent strict genomen: overgang (van een bepaalde werkdadigheid) van de beweging naar de rust. In de practijk geeft men dezen naam aan de sluitingen (welke dikwijls slechts een betrekkelijke waarde bezitten) van zinnen en perioden.

van *d* klein; evenwel staat alles in *F* groot, tot het laatste oogenblik toe ('t valt niet te betwisten, dat hier de *si*  $\rho$  van begin tot eind stilzwijgend bedoeld is). Men ontlede eens een aantal gezangen, vooral in den 1sten of 6den kerktoon, en men zal tot de overtuiging moeten komen, dat *in den Gregoriaanschen zang de tonale beteekenis der cadensen (ook van de slotcadensen) dikwijls onafhankelijk is van het stuk in zijn geheel en per slot van rekening ook onafhankelijk van den muzikalen zin, waarvanzelf het slot vormen.*

§ 11. — *Modulatie.* — Maar, zal men zeggen, misschien kent het Gregoriaansch de modulaties, d. w. z. de overgangen van de eene toonsoort in de andere, of van het eene toongeslacht in het andere? Inderdaad, het komt niet zelden voor, dat een Gregoriaansch gezang bestaat uit een heele reeks van modulaties. Soms zijn het, gelijk ik reeds zeide, teere, onmerkbare modulaties, die zeer handig zijn verborgen; in andere gevallen zijn het duidelijke, openlijke overgangen. Over 't algemeen is *het overgaan van de eene toonsoort naar de andere noodzakelijk.* Vooral in stukken van eenigen omvang, en des te meer naar mate men een effectvol onderscheid wil doen uitkomen tusschen groote perioden, tusschen verschillende gedeelten.

Om slechts eenige voorbeelden te noemen, zoo staat b.v. het graduale: *Domine, praevenisti eum* van den 4den kerktoon, in het eerste deel inderdaad in den 4den kerktoon met sluiting op *mi*, terwijl het vers duidelijk in den 1sten of 2den kerktoon staat en op *re* eindigt met een uitvoerige en welbekende cadens van den 2den kerktoon<sup>1)</sup>. Van het *Alleluia: Adducentur* staat *het Alleluia* in den 3den toon met *mi* als finaal, terwijl het vers beslist in den 1sten of 2den kerktoon staat, en eindigt op *re* met denzelfden toongang van het Graduale vers: *Domine, praevenisti eum.*

---

<sup>1)</sup> Dit graduale stond in de uitgaven van SOLESMES in den 1sten kerktoon; de Vaticaansche editie stelt het in den 4den kerktoon, met dit verschil, dat de twee laatste noten der antifoon twee *mi*'s zijn in plaats van twee *re*'s.

De gradualen in den 5den toon vertoonen over 't algemeen, bij het begin en in het verloop van het gezang krachtige modulatie's naar *C* groot en *a* klein (de toonsoorten van de dominant), maar keeren natuurlijk tot de hoofdtoonsoort *F* groot tegen het slot terug. Als een enkel voorbeeld: 't Graduale: *Tribulationes*.

De middenzinnen van zeer veel gezangen staan in een andere toonsoort dan het begin, en tegen het einde keeren ze tot de toonsoort van het begin terug. Hier hebben we te doen met een der grondslagen van het muzikaal gevoel, waarvan men bijna overal de toepassingen vindt. Een enkel voorbeeld slechts, want het is geen kunst andere op te sporen. De Introitus-antifoon: *Statuit*, begint in *d* klein en blijft er in tot aan: *fecit eum*, gaat dan over in *a* klein bij: *ut sit illi*, waar ze een mooie cadens maakt op: *dignitas*, en keert tot *d* klein terug in den slotzin. — En de antifoon van den Introitus: *Loquebar?*

Ook hier is het: *hoofdtoonsoort F* groot — ofschoon ternauwernood bevestigd — *dominant* toonsoort *C* groot — *terugkeer tot de hoofdtoonsoort*. — De *Communio Quinque prudentes virgines*: *F* groot, *a* klein, *F* groot.

Steeds is het dezelfde bouw:



*Dit is het grandschema van de modulatie in elke soort muziek.*

§ 12. — *De si ♮ en haar tonale functie*. — Het geoorloofd aanwenden dus, nu eens van *si ♮* dan weer van *si ♭* is een teeken van en een middel tot modulatie. En deze zoo veelvuldig voorkomende modulatie's maken een feit uit, dat zóó onafscheidelijk vast zit aan de natuur zelf der Gregoriaansche kunst, dat het aanwenden ervan met zeer opvallende vrijheid werd overgelaten aan afzonderlijke plaatselijke tradities of aan elken zanger afzonderlijk. De oogenblikkelijke modulaties, de vluchtige tonale uitwijkingen werden dus niet beschouwd als feiten, die het wezen der gezangen raakten.

*Si* ♮ met *mi* bevestigt de beteekenis van *F* groot.

v.b. 10.



en van *d* klein:

v.b. 11.

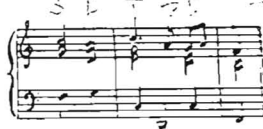


(zie § 4, blz. 11 vlg), terwijl daarentegen *si* ♮ met *fa* de beteekenis van *C* groot *a* klein bevestigen.

Evenwel het gebruik van ♮ en ♯ brengt geen gelijkwaardige effecten te voorschijn. d. w. z. *men gaat makkelijk over van C naar F, maar men komt er niet even makkelijk uit.*

Het is waar, dat men uitgaande van *C*, zelfs geen *si* ♮ hoeft aan te raken om duidelijk over te gaan naar *F* groot.

v.b. 12.



Daarentegen is het gevoel van *F* groot zoo krachtig en blijvend van aard, dat men uitgaande van *F*, zelfs na *C* groot te hebben bevestigd door zijn volmaakte sluiting, het gevoel van het voorafgaande *F* groot nog niet geheel te niet gedaan heeft; en men komt nog in de bekoring er een *F* accoord bij te voegen, om naar deze toonsoort terug te keeren<sup>1)</sup>.

Een voorbeeld:

v.b. 13.



Maar dit is niet alles. Soms wordt de *si* ♮ een *oogenblikke-*

<sup>1)</sup> Indien we dit feit zouden willen verklaren, zouden we buiten het bijzonder standpunt treden, waarop we ons geplaatst hebben. Laten we ons er toe bepalen, met te zeggen, dat dit een grondslag is van de verwantschap tusschen de verschillende toonsoorten; en dat dit afhangt van het verschil van kracht tusschen de 2 leitonen: de stijgende, die krachtig naar de toonsoort der sub-dominant leidt, de dalende, die zwakjes naar de toonsoort van de dominant voert.

lijke *tonica* en raakt men zelfs met vermindering van *mi* ♭ (die altijd stilzwijgend bedoeld en verzwegen blijft) de toonsoort van *Bes* groot aan (zelden van *g* klein). Bijvoorbeeld:

V.b. 14.



Een ander voorbeeld vindt men in het *Graduale*, 5de kerktoon: *Propter veritatem*, bij de woorden: *justitiam: et deducet te*, waar het steunpunt bij *justitiam* het gevoel van *g* klein wekt.

Dit gebruik van *si* ♭ is vluchtig en komt weinig voor; daarentegen gebeurt het niet zelden dat de ♭ een belangrijke rol speelt in bepaalde stukken van getransponeerde kerktonen.

Gelijk reeds gezegd is op blz. 6 en 7 worden de ladders der 6 eerste kerktonen door het plaatsen van *si* ♭ identiek aan de ladders, welke een kwint hooger liggen: de ladder van *re*, 1e en 2e (met *si* ♭) correspondeert aan die van *la*; *mi*, 3e en 4e (met *si* ♭) correspondeert aan *si*; *fa*, 5e en 6e (met *si* ♭) correspondeert aan *do*<sup>1)</sup>

Men mocht dus in het *Gregoriaansch* deze getransponeerde ladders (*la-si-do*) beschouwen als de ladders van *re-mi-fa*, vóorgeteekend met een *si* ♭, en daarom worden ze genummerd als 1-2-3-4-5-6. Zou men in deze ladders de *si* opnieuw tot een *si* ♭ maken, dan zou dit hetzelfde zijn alsof men een *mi* ♭ plaatste in de oorspronkelijke ladder van *re*. Zie hier een paar voorbeelden:

V.b. 15. 1<sup>o</sup> toon: *re* getransponeerd in *la* 5<sup>o</sup> toon: *Fa* getransponeerd in *Do*



Dit geval komt niet zelden voor. Men zou haast geneigd zijn te gelooven, dat de transpositie van deze kerktonen juist

<sup>1)</sup> Zou men in den 7den en 8sten kerktoon een *si* ♭ inbrengen, dan zou de ladder van *sol* correspondeeren aan de reeds genoemde ladder van *re*; daarom komt dit geval slechts voor in de polyphone kunst van *PALESTRINA*, om redenen ontleend aan den omvang der stemmen.

ten doel had om de *mi*  $\flat$  te kunnen gebruiken, daar men deze niet op een andere wijze in toonschrift kon uitdrukken.

§ 13. — *De fa*  $\sharp$  (werkelijk gehoord of stilzwijgend bedoeld) en haar tonale functie.

*Stilzwijgend bedoelde fa*  $\sharp$ . We hebben reeds geconstateerd, dat er een natuurlijke streving bestaat om over te glijden van de majeur-toonsoort van uitgang (*C*) naar de toonsoort van de sub-dominant (*F*) die eveneens groot is. Op een wijze, die hiermee wel overeenkomt, maar dan in tegenovergestelden zin, *bestaat er een streving*, die echter minder krachtig is, om van de kleine toonsoort van uitgang (bevestigd door zijn karakteristieke plagale sluiting) naar de toonsoort van de dominant, eveneens in klein over te glijden.

v.b. 16.



Hier heeft het *e*-accoord, na de volmaakte sluiting in klein van *a*, en ondanks de *f*  $\flat$ , niet de beteekenis van dominant van *a* maar wel die van tonica van de toonsoort van *e*, een beteekenis, die echter *f*  $\sharp$  zou veronderstellen. Dit komt, omdat het aanwezig zijn van het *e*-accoord op zich zelf reeds voldoende is om *f*  $\sharp$  te doen veronderstellen, niettegenstaande men vlak te voren in werkelijkheid *f*  $\flat$  gehoord heeft. Dit is 't zelfde geval als in § 12, toen men zich *si*  $\flat$  voorstelde ondanks de voorafgaande *si*  $\flat$ . Om dit feit te controleeren, hoeft men slechts achter deze accoorden een *f*  $\sharp$  te laten hooren. Men zal dan inzien, dat deze ongedwongen optreedt.

v.b. 17.



Een andere manier, waarop de stilzwijgend bedoelde *f*  $\sharp$  haar invloed doet gelden, bestaat hierin, dat zij, en soms zeer duidelijk, de toonsoort van *G* groot doet hooren; in de melodie komt echter de *f*  $\sharp$  niet voor. Voorbeelden: de antifoon: *Ecce sacerdos*

*magnus*, het Alleluia: *Benedictus es*, enz. Dit is een handige manier van verzwijging, welke zeer wel past bij het karakter van de Gregoriaansche kunst.

*Werkelijke fa #*. Een zelfde kunstgreep, als vermeld in § 12 (*mi b*, verborgen door middel van transpositie) stelt ons evenzeer in staat een *fa #* te gebruiken. Dit heeft plaats, wanneer de 3de en 4de kerktoon een kwint lager getransponeerd worden. De ladder van *la* tot *la* is gelijk aan die van *mi* tot *mi*, mits men de *si* tot *si b* maakt. Heeft de *si* geen voorteken (*si b*) dan komt deze *si* natuurlijk overeen met *fa #* in de ladder van *mi*:

V.b. 18.

3<sup>o</sup> toon: *mi* getransponeerd naar *la*



Daarom zou men b.v. de Communio: *Beatus servus* niet in *mi* kunnen schrijven (oorspronkelijke toon) tenzij men nu eens *fa #*, dan weer *fa b* zou schrijven. Bijgevolg mag de Gregoriaansche zang door middel van het geoorloofd gebruik van *b* en *b* ofwel de toonsoort van *Bes* groot ofwel van *G* groot gebruiken.

Samenvatting: *de diatonische reeks* (de witte toetsen van de piano) *bevat slechts oogenschijnlijk de uitsluitende elementen van de Gregoriaansche kerktonen.*

*In werkelijkheid komen ook voor of kan men ten minste gebruiken: si b, fa # en soms zelfs mi b.*

De beste voorbereiding tot het aanwenden der oude liturgische kerktonen bestaat juist hierin, dat men zich oefent in het maken van *verkapte modulaties*, d. w. z. door zooveel mogelijk de karakteristieke noten van toonsoorten en toongeslachten te vermijden, terwijl men bijgevolg slechts de witte toetsen en *si b* gebruikt.

Ziehier een voorbeeld:

V.b. 13.

C Groot

*a* klein

G Groot

*e* klein

C Groot

F Groot

Bes Groot

C Groot

Bes Groot

F Groot

F Groot

*a* klein

*g* klein

*d* klein

F Groot

C Groot

*a* klein

*d* klein

## 1<sup>STE</sup> KERKTOON. <sup>1)</sup>

### HARMONISEERING.

§ 14. — *Gezangen met doorlopende si b.* — Men beschouwe eens de volgende melodie in gebonden stijl, behoorend bij een hymne in jambische versmaat:

V.b. 20.

1<sup>o</sup>. vers                      2<sup>o</sup>. vers

3<sup>o</sup>. vers                      4<sup>o</sup>. vers

The image shows a single line of musical notation with a treble clef and a common time signature. The melody is written in a single line and is divided into four distinct phrases, each labeled as a verse (1<sup>o</sup>. vers, 2<sup>o</sup>. vers, 3<sup>o</sup>. vers, 4<sup>o</sup>. vers). The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The overall style is simple and rhythmic, characteristic of a hymn tune.

Tracht nu eens of ge de harmonische beteekenis van wat het oor inwendig hoort bij het vernemen van de melodie op zichzelf, kunt vaststellen op de plaatsen, die geteekend zijn met een kruisje; d. w. z. bij de cadens van elk der vier versregels, waaruit de stroof is samengesteld. Men kan daartoe een instrument of de stem gebruiken. Bijvoorbeeld:

Men begint met de twee voornaamste cadensen, die, welke het 2de en 4de vers beëindigen. Niemand zal zich iets anders voorstellen dan:

V.b. 21.

2<sup>o</sup>. vers

4<sup>o</sup>. vers

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '2<sup>o</sup>. vers' and the bottom staff is labeled '4<sup>o</sup>. vers'. Both staves show the melody from the corresponding verses in example 20. The notation is in a single line with a treble clef and a common time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The overall style is simple and rhythmic, characteristic of a hymn tune.

Bij de cadensen, die het 1ste en 3de vers beëindigen is het harmonisch gevoel al even bepaald:

---

<sup>1)</sup> Bij het bestudeeren van den 1sten en 2den kerktoon bestudeere men tevens, wat op blz. 112 gezegd wordt over het rythme.

V.b. 22.



Bijgevolg wekt het muzikaal gevoel in ons den folgenden harmonischen inhoud:

V.b. 23.

1<sup>o</sup>. vers                      2<sup>o</sup>. vers

3<sup>o</sup>. vers                      4<sup>o</sup>. vers

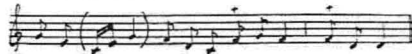
Tracht men daarna zich bewust te worden van wat het oor zich voorstelt te vernemen op die plaatsen, waar een puntje boven de noten is gezet, (d. i. bij het eerste rhythmisch steunpunt van het vers), dan zal het niet moeilijk vallen te constateeren, dat men bij den 1sten en 3den versregel hoort:

V.b. 24.

1<sup>o</sup>. e 2<sup>o</sup>. vers

Terwijl men bij den 2den versregel hoort:

V.b. 25.

2<sup>o</sup>. e 4<sup>o</sup>. vers

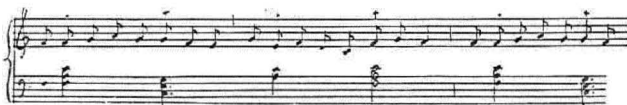
of misschien nog beter:

V.b. 26.



Het oor wekt dus noodzakelijk dezen harmonischen inhoud:

V.b. 27.





De formule van het *Amen* is voor dezen kerktoneel karakteristiek. In het heele zangstuk is de *si* als stilzwijgend bedoelde *si*  $\flat$  verondersteld.

§ 15. — Heeft men eenmaal zulk een tonaal grondplan gevonden, dan moet men de harmonie gaan uitwerken. Dit is een werk, waarvoor moeilijk regels te geven zijn, terwijl men dit dikwijls makkelijk kan ten uitvoer brengen, geholpen door het muzikaal gevoel alleen. In ieder geval is het goed, zich nog eens een paar regels te herinneren, welke gemeengoed zijn van alle soorten van harmonische compositie:

I. *Men moet afwisseling brengen in de liggingen en in de omkeeringen van eenzelfde accoord, zoodat het accoord, voor zoover mogelijk, niet meer dan éénmaal in dezelfde gedaante optreedt in het verloop van denzelfden muzikalen zin of dezelfde muzikale periode.*

II. *Men moet de opeenvolging van twee sluitingen, die op eenzelfde accoord eindigen, vermijden.*

III. *Men moet de harmonie zóó rangschikken in belangrijkheid, dat men den stijgenden toegang van zinnen en perioden volgt tot aan het hoogtepunt, om daarna mede af te dalen naar de rust.*

IV. *Het begin van zinnen en perioden vereischt slechts een luchtig harmonisch kleed; dikwijls kan zelfs in 't begin de harmonie geheel en al gemist worden; het einde daarentegen, het slot, eischt des te meer harmonie.*

Op het punt van afwisseling en logischen opbouw stelt het muzikaal gevoel veel hooger eischen aan de harmonie dan aan de zuivere melodie. Het uitwerken dus en het schaven van de harmonieën, welke het oor in ons wekt, moet dus niet alleen hoogst eenvoudig maar ook hoogst omzichtig gebeuren. Hier volgen eenige voorbeelden:

V.b. 28.

1<sup>o</sup>. vers                      2<sup>o</sup>. vers                      of beter

3<sup>o</sup>. vers                      4<sup>o</sup>. vers                      A - men.

Onder de accoorden, die wij in vb. 23 voor deze hymne vonden bij den 1sten en 3den versregel, staat op het hoogtepunt, geteekend met een kruisje: *c-e-g*. Werkt men dit idee op de eene of andere manier uit, dan is de harmonie van de twee versregels bepaald door de verbinding van het Tonica en het Dominant accoord van *F* groot in hun grondligging (en dit geeft hier een al te bepaald en krachtig karakter, dan dat het hier nu juist wel gewenscht is). Maar bovendien zou zich de harmonie van het 1ste vers ongewijzigd herhalen bij het 3de vers. Dit derde vers dus zou alle harmonische belangwekkendheid missen, terwijl het juist krachtens zijn ligging dicht bij het einde van den zin een vermeerdering van muzikale spanning vereischt.

Om deze redenen komt in onze harmoniseering het aanvangsaccoord van het 3de vers in de omkeering voor, terwijl het in vers 1 in grondligging voorkomt. Zoo ontstaat, ofschoon nog zeer bescheiden een gevoel van grooter beweging.

Om redenen van denzelfden aard verdient het ook dikwijls aanbeveling om sommige melodische kleinigheden over het hoofd te zien en ze te laten verlopen over de harmonie die den zin ondersteunt.

In andere gevallen daarentegen is het soms van belang de kleinste bijzonderheden naar voren te brengen. Men brenge dit eens in verband met het IVde beginsel van blz. 29.

Daarom is het ook goed bij de cadensen van het 2de en 4de vers van bovengenoemde hymne, zelfs de binaire of tweeledige melodie-voortschrijdingen te onderstrepen.

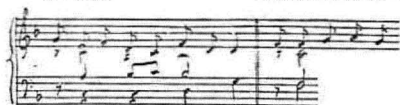
Krachtens regel II blz. 29, moet men, indien een zangstuk

meerdere cadensen op één en dezelfde noot heeft, ondanks het feit dat deze noot dezelfde harmonie ingeeft, in vele gevallen niet de spontane aanwijzing van het gehoor volgen.

*De herhaling van twee, drie, vier gelijke harmonische cadensen is veel zwaarder dan de herhaling van twee, drie, vier gelijke melodische cadensen.*

Door oordeelkundig het gevoel van afdoende rust van een zin of periode te vermijden, kan men handig den volgenden zin of de volgende periode voorbereiden, vooral wanneer er een antwoord volgt, gelijk dat dikwijls het geval is bij de Kyrie's en altijd bij de achtereenvolgende strofen der hymnen. Zoo zou men b.v. de slotkadens van onze hymne aldus kunnen behandelen

V.b. 29. 4<sup>o</sup>. vers herhaling v/h 1<sup>o</sup> vers



Men harmoniseere nu eens de volgende melodieën op dezelfde manier, waarop we de vorige behandeld hebben:

V.b. 30.

HYMNE

ANTIFOON

Qui mi - hi mi - ni - strat, me se - quá - tur et u -  
bi e - go sum, il - lic sit et mi - ni - ster me - us.

The image shows three staves of musical notation. The first two staves are labeled 'HYMNE' and the third staff is labeled 'ANTIFOON'. The lyrics are written below the staves.

§ 16. — *Gezangen met gemengden grondslag van si ♭ en si ♮.* — Tot nu toe hebben we slechts gezangen onder de oogen gehad, waarin de *si* steeds verlaagd was of als zoodanig werd verondersteld. Dikwijls echter wisselen *si ♭* en *si ♮* elkander af. Laten we volgenden aanhef van een antifoön eens nader bezien:

V.b. 31.

Si - mi-le est regnum cœ - ló-rum.



Een ieder zal hierin al reeds bij de eerste formule de toonsoort van *d* klein hooren en bemerken, dat er op *caelorum* een sterk gekarakteriseerde cadens in *a* klein staat. Dit is het natuurlijk gevolg van het aanwenden van *si*  $\flat$  in 't begin en van *si*  $\natural$  in het verder verloop. Om zulke passages te harmoniseeren, behoeft men slechts de melodie op haar tonale zijwegen te volgen.

Men beproeve b.v. eens de Graduale-verzen *Miserere mei* en *Salvum me fac* te harmoniseeren. Is dit misschien nog te moeilijk, dan kan men zich er toe bepalen de beteekenis van de voornaamste passages op te sporen. Maar laten we den volgenden welbekenden zin maar eens bezien:

V.b. 32.



Ky-ri - e e - - ló - i - son.

Niet alleen staat de eerste zinsnede met haar duidelijk uitgedrukte *si*  $\natural$  klaarblijkelijk in *a* klein, maar ook de tweede, waarin de *si*  $\natural$  stilzwijgend bedoeld is. Feitelijk immers is het volgende zeer natuurlijk:

V.b. 33.



en dit niet:

V.b. 34.



Maar hierop doorgaande, zullen we zien, dat het óók waar is, dat men zich op een bepaald punt een *si*  $\flat$  denkt en dat het volgende natuurlijk is:

V.b. 35.

e - ló - i - son.



terwijl het storend zou aandoen als men dit hoorde:

V.b. 36.



Men moet er zich derhalve in oefenen, om zich rekenschap te geven van en het onderscheid te vinden tusschen *si*  $\flat$  en *si*  $\natural$ , zelfs al zijn ze maar stilzwijgend bedoeld. Dat wil dus zeggen: men moet gewend raken aan het karakterspel van de Gregoriaansche tonaliteit, die hier eens een  $\natural$  aantipt, daar weer (soms maar heel even) het gevoel van  $\flat$  wekt. Dit laatste vordert speurzinn en gehooroefening, die niet altijd even makkelijk zijn, maar welke niettemin onmisbaar zijn en van het grootste gewicht. Meermalen komt het voor, dat men het aanwezig zijn van een stilzwijgend bedoelde  $\flat$  of  $\natural$  kan aanwijzen, terwijl feitelijk die noten toch niet in de harmonie mogen voorkomen. Neem b.v. eens het volgend melodisch fragment:

V.b. 37.



Hetzij men dit hoort in den zin van *F* of in den zin van *d*, in ieder geval is het voldoende, dat men er slechts bij wijze van proef een vluchtige *si* inlascht, om tot de overtuiging te komen, dat *dit* natuurlijk is:

V.b. 38.



en het volgende niet:

V.b. 39



Ik herhaal nog eens wat ik reeds zeide: het is niet altijd makkelijk om zich volkomen rekenschap te geven van wat het muzikaal gevoel zich voorstelt bij het hooren van een melodie. Vooral niet, als men zich reeds gewoonten heeft eigen gemaakt, want deze kunnen dikwijls met verbazende hardnekkigheid

haar invloed blijven uitoefenen. Daarom moet men deze proefnemingen met onbevangen blik en uiterst zorgvuldig doen. Het minste het geringste gevoel van verrassing — zelfs van een wèl aandoende verrassing, duidt op het aanwezig zijn van iets, dat niet onder alle opzichten natuurlijk is. Slechts wat spontaan is, wat men meent altijd zóó gehoord te hebben, zóó te hebben gedacht, is natuurlijk.

Men probeere eens de *communio Ecce virgo* te harmoniseeren. Deze heeft een stilzwijgend bedoelde  $\flat$  in den eersten zin en een uitdrukkelijke  $\sharp$  in den tweeden, en daarna weer een *si*  $\flat$  (maar nu een uitdrukkelijke) tot aan het einde. Insgelijks de antifonen *Ecce nomen Domini*, of *Apertis thesauris*.

§ 17. — In heel dit soort van oefeningen bemerkt men aanstonds (en naarmate de smaak zich vormt wordt dit steeds duidelijker merkbaar) het besliste verzet tegen alles wat hinderlijk, tegen alles wat stootend, te sterk van uitwerking of te beknopt is. Alles moet hier licht, onbepaald, fijn zijn. Een gewone sluiting in groot Dominant-Tonica is al bijna te gedurfd. Over het algemeen is de plagale sluiting het meest geëigende middel om tot de rust te komen.

Van den anderen kant is de strijd tegen de eentonigheid een der grootste bezwaren; en in deze kunstsoort is dit bijna de regelmatige toestand. En in dien strijd moet men zich staande houden met zeer geringe hulpmiddelen. Maar des te beter zal men den strijd tot een goed einde brengen, naar mate men er minder de aandacht op laat vallen. Het voortdurend terugkeeren van op elkaar gelijkende cadensen en de vasthoudendheid der melodie aan sommige noten zijn de meest gewone vijanden; en men kan ze niet immer overwinnen. Nooit zijn de voorzorgsmaatregelen tegen de eentonigheid talrijk of vernuftig genoeg. Op dit terrein kan de beoefenaar der harmonieleer zijn kundigheid toonen zonder ooit de grenzen van zijn kunstvaardigheid te bereiken.

## THEORIE.

§ 18. — De eerste kerktoon bestaat uit de verbinding van twee elementen, die men volgenderwijze kan aanduiden:

V.b. 40.    1     2 

De verhouding *re-la-re* komt zoowel in *d* als in *a* klein voor (de gealtereerde of kunstmatige leitonen *cis* en *gis* blijven hier buiten bespreking). Het onderscheid tusschen de twee toonladders ontstaat door de *si*. Is deze *si*  $\flat$  dan is men in *d* klein, waarvan de tonale beteekenis wordt voortgebracht door:

V.b. 41. 

Is de *si*  $\natural$ , dan is men in *a* klein, waarvan de tonale beteekenis wordt voortgebracht door:

V.b. 42. 

Daarom hoort de eerste vorm van vb. 40 en het geheele melodisch en tonaal gebied, dat hierdoor wordt voorgesteld, tot *d* klein. De tweede vorm daarentegen en het daarbij behoorend gebied behoort tot *a* klein. In den 1sten kerktoon zijn deze twee elementen gerangschikt als volgt:

V.b. 43. 

Er is dus een overgang, een min- of meer onophoudelijk komen en gaan van *d* klein en *a* klein, zooals b.v. in den introïtus: *Statuit*. Zelfs blijft deze karakteristieke schommeling bestaan als de *si*  $\flat$  en *si*  $\natural$  slechts stilzwijgend bedoeld zouden zijn. De noten, die over de tonale beteekenis beslissen (dit is een welbekend feit) behoeven niet te worden uitgedrukt om hun invloed te doen gelden. Er bestaan gezangen, waarin de *si*

totaal ontbreekt, terwijl het toch buiten twijfel is, dat men tijdens het verloop der heele melodie deze moet veronderstellen in een van zijn twee toestanden van  $\flat$  of  $\natural$  of in beide vormen achtereenvolgens. Is het b.v. niet zeker, dat er in den hymnezang, aangehaald op blz. 27, een *si*  $\flat$  verondersteld is? Moet men daarentegen in het *Agnus Dei* van Missa II in het Vaticaansch Kyriale niet een *si*  $\natural$  veronderstellen? *Derhalve beteekent de aanwezigheid van een  $\flat$  of  $\natural$  in een zin niet noodzakelijk, dat het heele stuk het gebruik van die *si*  $\flat$  of *si*  $\natural$  vereischt, geenszins.*

§ 19. — Het kan voorkomen b.v. dat de  $\flat$  feitelijk in een zin bestaat, terwijl er in een anderen, zelfs onmiddellijk aangrenzenden zin, waar  $\natural$  verondersteld is, volstrekt geen *si* staat. Om zich hieromtrent een juist oordeel te vormen, moet men in zulk een geval de melodie stap voor stap volgen zonder vooroordeelen.

Een dalende melodische cadens, welke uitloopt op twee tonische noten met nadruk, vereischt de *plagale* sluiting, welke eigen is aan mineur.

V.b. 44.



De stijgende cadens: *do-re* vereischt de harmonische volkomen sluiting in klein.

V.b. 45.



(zie blz. 13, v.b. 2).

Eenmaal vooropgesteld, dat de twee onderling betrekkelijke toongeslachten (groot en klein) in de oude tonaliteit meer dan waar ook door elkaar gebruikt worden, dan bestaat er ook in den eersten kerktoon een voortdurende afwisseling van *d* klein en *F* groot. Om zich hiervan te overtuigen behoeft men slechts te constateeren, hoe talrijk de gevallen zijn, waarin het gezang in zijn ontwikkeling juist op de *fa* karakteristieke en breede cadensen maakt, en hoe het toonfiguur *fa-la-do*, dat in meer

uitgebreide gezangen herhaaldelijk voorkomt, zich vastklampt aan de *do* als aan een tijdelijke dominant.

Het is geen louter toeval, dat de eenvoudige zangwijze van den psalmtoon in den 1sten kerktoneel bijna voortdurend in *F* groot staat, terwijl ze nu eens eindigt op de tonica, en dan weer blijft op de dominant, en zoo een soort halfsluiting maakt: *F* groot

V.b. 46.

*F* Groot

Alleen de slotcadens staat soms in *d*:

V.b. 47.

*d* klein

1) Indien men deze sluiting als volgt zou uitleggen:

zou men niettemin toch in *F* groot zijn. Feitelijk toch verwacht het tonale gevoel in de melodische formule na de laatste *sol* een *fa*, die niet komt (die afwezigheid vormt juist het karakter van de formule). In de harmonie verwacht het oor na het accoord van *g* klein, de authentieke cadens van *F* groot.

Dat wil zeggen: het muzikaal gevoel veronderstelt steeds en vult steeds aan datgene, wat de noten niet uitdrukken. *Deze opschortingen, deze tonale verzwijgingen zijn karakteristiek voor de Gregoriaansche tonaliteit.* Zoo zouden we niet kunnen zeggen, welk van deze beide harmoniseeringen van deze cadens de verkieslijkste is. Misschien is de vaagste (die, welke eindigt op 't accoord van *g*) wel het meest in den geest van den Gregoriaanschen stijl.

§ 20. — In 't kort: 1ste Kerktoon. *Grond van d klein, met veelvuldige uitwijkingen en karakteristieke cadensen in F groot en in a klein en zeer weinig verwijlen op de melodische dominant-la.*

Formule van dezen kerktoon:

V.b. 48.



Een weinig meer uitgewerkt:

V.b. 49.



## COMPOSITIELEER.

§ 21. — Als men de accoorden van de harmoniseering op blz. 30, achtereenvolgens bekijkt en aan elkaar verbindt, krijgt men het volgend resultaat:

V.b. 50.



dat het harmonisch schema is van het besproken gezang, een schema, dat als gegeven kan dienen voor een zin of een muzikale periode.

Bij het uitwerken van deze schema's zal men goed doen:

I. *Melodische cadensen te gebruiken, die tot den kerktoon behooren; en bijgevolg in den 1sten kerktoon, dalende cadensen naar re.*

II. *In 't algemeen de melodische toonreeksen binnen den omvang van den kerktoon te houden, d. w. z. tusschen de lage re en de hooge re.*

III. Zooveel mogelijk melodie-brokstukken of formules, die aan den 1sten kerktoon eigen zijn te gebruiken: het aanwenden van modale formules was een standvastige regel voor de componisten of centonizatoren der middeleeuwen.

IV. Zooveel mogelijk formules en toonwendingen gebruiken, ontleend aan het bepaalde gezang, dat ons inspireert.

Het volgend voorbeeld is gemaakt op het juist besproken schema: 1<sup>o</sup>. met veelvuldig gebruik van een paar eenvoudige formules van den 1sten kerktoon; 2<sup>o</sup>. met beperking van de bovenste stem (die er alleen melodisch uitziet) binnen de grenzen van den 1sten kerktoon; 3<sup>o</sup>. met een sluiting door middel van een cadens, die zoowel in harmonischen als in melodischen zin modaal kan genoemd worden.

V.b. 51.

Een ietwat kinderachtige, maar toch wel toe te passen manier van componeeren bestaat hierin, dat men de accoorden van het schema laat afwisselen door andere accoorden naar vrije keuze, echter wel te verstaan binnen de harmonische grenzen van den kerktoon. Zoo zijn in de volgende passage de accoorden op het zware maatdeel de schema-accorden:

V.b. 52.

Vervolgens moet men eens beproeven thematische formules te gebruiken, gelijk in onderstaand voorbeeld:

V.b. 53.

Als men de pen een beetje hanteeren kan, zal het niet lastig zijn er meer te maken.

§ 22. — Hier volgt een model van een eenvoudig voorspel in den 1sten kerktoon, met doorlopende  $\flat$ , geheel in  $d$  klein:

V.b. 54.

Nog een ander voorbeeld, waarin de  $\flat$ , in het begin stilzweigend bedoeld, afwisselt met  $\natural$ , om ten slotte, maar nu uitdrukkelijk terug te keeren tot  $\flat$ . De tonale beweging is hier:  $d$ - $a$ - $d$ .

## V.b. 55. Lento e cupo

Ziehier nog een ander voorbeeld, waarin de *si*  $\flat$  zoowel in 't begin als aan het eind stilzwijgend bedoeld is, terwijl er in het middendeel een *si*  $\natural$  voorkomt.

## V.b. 56. Dolce, leggero

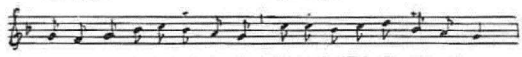
Bereikt de compositie een zekere mate van uitgebreidheid, dan vindt men daarin natuurlijk cadensen en heele zinnen in *F* groot en in *a* klein (altoos zonder alteratie en met plagalen grondvorm). Deze cadensen kunnen melodisch eindigen op de Tonica of op de terts of de kwint daarboven. Heeft men met echte stukken te doen, die voldoende uitgewerkt zijn, dan wordt de reeds bovengenoemde en bestudeerde deining van toonsoorten en toongeslachten een regel van muzikale architectuur. Zoo zal het duidelijk zijn, dat een compositie in den 1sten

kerktoon kan beginnen en ontwikkeld kan worden in *F* groot, terwijl ze na de toonsoorten van *a* klein en desgewenscht van *C* groot doorloopen te hebben, in *a* klein sluit. Voorbeelden in dezen geest kan men vinden in de nummers 1 en 2 van Bas' XVI Preludi-Corali figurati, voor orgel (uitg. Capra).

## 2DE KERKTOON. HARMONISEERING.


§ 23. — We zullen de volgende hymne eens nader bestudeeren, een zangstuk, dat waarschijnlijk, zooals nog al eens voorkomt, een kwart hooger is getransponeerd.

V.b. 57.                      1<sup>o</sup>. vers                                      2<sup>o</sup>. vers



Jam-lu-cis-or-to si-de-re, De-um precémur súp-pli-ces,

3<sup>o</sup>. vers                                      4<sup>o</sup>. vers




Ut in di-úr-nis á ct.-bus Nos servet a nocéntibus. A - men.

Alles lijkt hier op den 1sten kerktoon, behalve in den 3den versregel, waar we de eigen formule van den 2den kerktoon vinden: *re-do-la-do-re*, getransponeerd tot *sol-fa-re-fa-sol*. Deze formule vereischt de volgende harmonie-verbinding:

V.b. 58.                                      

hetwelk een karakteristiek middel tot dubbelzinnigheid van den 2den kerktoon is en herhaaldelijk gebruikt wordt. De dubbelzinnigheid ontstaat hierdoor, dat men niet weet of men hier een *mi* ♮ of een *mi* ♯ (*si* ♮ of *si* ♯ in de normale toonhoogte) moet veronderstellen, d. w. z. of het is:

V.b. 59.                                      of wel



Als men derhalve volgenderwijze zou harmoniseeren:

v.b. 60.



dan zou de *mi*  $\flat$  (die overeenkomt met *si*  $\flat$  van de oorspronkelijke toonhoogte) de dubbelzinnigheid opheffen.

Ofschoon we hier een der meest kenmerkende uitingen van den 2den kerktoon hebben beschouwd, moet men er in de toepassing toch niet al te streng mee zijn. Op kunstgebied bestaan er geen wetten van Meden en Perzen en zeker niet in het Gregoriaansch. Zoo kan het n.m. in andere gevallen zeer wel zijn nut hebben om de toonsoort scherp te bevestigen door de plagale sluiting.

Ter oefening kan men de melodie der juist gegeven hymne *Jam lucis orto sidere* van v.b. 57 harmoniseeren; voorts eenige Magnificat-antifonen met inachtneming van de duidelijke betekenis der formules:

v.b. 61



De slotkadens, die er als volgt uitziet:

v.b. 62.



is vaag van karakter en schijnt het volgende te vragen:

v.b. 63.



Deze laatste opvatting, die beslissend is voor de toonsoort van *g* klein (*d* in de normale toonhoogte) schijnt te worden bekrachtigd door deze andere lezing:

v.b. 64.



no - li tar - dá - re

van de antifoon *O radix Jesse*, welke de plagale sluiting vereischt:

V.b. 65.



Men moet steeds proefnemingen doen, zooals we dat deden bij den 1sten kerktoon en altijd bijzonder scherp opletten. Het spel van de *si* ♮ en de *si* ♯ (van *mi* ♮ en *mi* ♯ een kwart hooger) is dikwijls moeilijk te volgen, vooral als deze noten slechts stilzwijgend bedoeld zijn.

Vervolgens kan men beproeven te harmoniseeren het *Alleluia, Dies sanctificatus*, waar men een *si* ♮ (een kwart hooger *mi* ♮) achter den sleutel kan zetten als voortekening.

§ 24. — Een andere hymne:

V.b. 66.

1<sup>o</sup>. vers2<sup>o</sup>. vers

O sol - sa - lú - tis in - ti - mis Je - su re - fúl - ge mén - ti - bus,

3<sup>o</sup>. vers4<sup>o</sup>. vers

Dum no - cte pul - sa grá - ti - or Or - bis di - es re - ná - scitur.

Bestudeert men deze, dan merke men wel op, dat de *mi* ♯ (*si*) van het 3de vers de volgende gebruikelijke harmonie vraagt:

V.b. 67.



Iets moeilijker, maar leerzaam is de *Communio: Potum meum*, met *si* (*mi*) ♯ onderaan en *si* (*mi*) ♮ bovenaan. De slotcadens met *si* (*mi*) ♮ levert eenige moeilijkheid op:

V.b. 68.



Men beproeve deze eens te harmoniseeren. Men zal dan zien, dat de inhoud weer het bekende *g-d-g* is:

V.b. 69.

mi-se-rén-di e -

ius.



De slotcadens van de Communio: *Dominus regit me* brengt ons in grooter verlegenheid:

V.b. 70.



e - du - cá -

- vit ..... me.

Zelfs hier heeft men 't gevoel van de gebruikelijke harmonische verbinding *d-g*:

V.b. 71.

e - du - cá -

- vit ..... me.



Maar de *si* (*mi*)  $\flat$  zoo dicht bij de sluiting, maakt het gevoel van rust op de slot *re* (*sol*) vrij onzeker. En men kan zelfs dit gevoel niet versterken door het accoord van *d* klein door dat van *Bes* groot te vervangen:

V.b. 72.

e - du - cá -

- vit ..... me.



We zagen op blz. 33, voor den 1sten kerktoon, dat men de plaatsen moet opsporen, waar de melodie ons een *si*  $\flat$  of *si*  $\natural$  laat veronderstellen, zonder deze te laten hooren.

Voor den 2den kerktoon evenwel kan men in 't algemeen als regel opstellen: dat de lage *si* een  $\natural$  is, en de hooge *si* een  $\flat$ .

Wat op blz. 34 gezegd is over het gevaar voor eentonigheid, moet hier nog eens herhaald worden, zoo mogelijk met nog meer nadruk. Het organische samenstel der plagale kerktonen toch is zwakker dan dat der authentieke. Men moet deze onderscheiding natuurlijk niet in volstrekten zin maar oordeelkundig

opvatten. Er bestaat dus kans voor een gevaarlijk terugkeeren van bepaalde noten in deze laagliggende gezangen, terwijl de uitwerkingskracht der harmonische middelen niet in verhouding staat tot de behoeften. Om zich hiervan een idee te vormen moet men eens b.v. de antiphoon: *Quem vidistis?* bestudeeren en dan de telkens terugkeerende melodische cadensen en noten der Tractussen eens optellen. In den tractus: „*Qui habitat*” komt 25 maal de cadens *mi-re* en 18 maal *re-do* voor!

### THEORIE.

§ 25. — De 2e Kerktoon is gevormd door de verbinding der twee zelfde elementen, die den eersten samenstellen, maar in deze volgorde:

v.b. 73.



Passen we de formules 1 en 2 van v.b. 38 op deze volgorde toe, dan verschijnt de *si* in twee verschillende toestanden: *si* ♯ *onderaan* en *si* ♭ *bovenaan*. Dit is een karaktertrek van den 2den toon, die herhaaldelijk in de gezangen tot zijn recht komt.

Alles wat gezegd is op blz. 35 over het uitdrukkelijk of veronderstelde stuivertje wisselen tusschen ♭ en ♯ in den 1sten Kerktoon, geldt ook voor den 2den kerktoon; maar de bemerkingen slaan hier vooral op de hooge *si*. De lage *si*, die niet dikwijls uitdrukkelijk voorkomt is bijna altijd ♯.

§ 26. — De karakteristieke verwisselingen en modulaties zijn dezelfde als bij den 1sten kerktoon, maar zij treden hier niet zoo scherp afgeteekend op; de ondergrond van den toon is *F* groot—*d* klein en het is dan ook geen toeval dat de psalmmelodie aldus gebouwd is.

v.b. 74.



§ 27. — *Samenvatting: wegens den omvang van den 2den toon zijn de modulaties naar F groot minder in aantal en niet*

zoo duidelijk als in den 1sten kerktoneel<sup>1)</sup>. Daarentegen is het telkens terugkeeren van de melodische dominant ja met onbepaalde harmonie opmerkelijk. Veelvuldiger, maar meer verborgen zijn de overgangen naar a klein, dikwijls zonder dat de lage si wordt aangeraakt. Deze si is, uitzonderingen daargelaten, steeds de uitdrukkelijke of stilzweigend bedoelde si ♭. — Men moet wel letten op het verschil met den 1sten kerktoneel; hier hoort men de si dikwijls juist op 't einde, en wel zóó, dat de beteekenis van d klein van de slotcadens er door verzwakt of bijna twijfelachtig wordt.

### Formule van den Kerktoneel:

V.b. 75.



### Een weinig meer ontwikkeld:

V.b. 76.



## COMPOSITIELEER.

§ 28. — Men ga te werk gelijk op blz. 38 gezegd is over den 1sten kerktoneel. Om te beginnen ontleene men het harmonisch schema aan een of ander geharmoniseerd zangstuk.

<sup>1)</sup> Niet alle voorbeelden zijn zoo duidelijk als de juist aangehaalde psalmmelodie.

Vervolgens bewerkte men dit en breide dit met een zekere vrijheid uit.

Ziehier een eenvoudig voorbeeld van een voorspel:

V.b. 77.

*Rustig*

Bereikt de compositie een zekere mate van uitgebreidheid, dan gebruikt men gewoonlijk cadensen in *F* groot en *a* klein, gelijk bij den 1sten kerkttoon.

De regels opgesteld op blz. 38 betreffende den opbouw, de structuur der stukken, gelden ook hier. Men vergelijke de nummers 4 en 5 van de XVI Preludi Choralis figurati, aangehaald op blz. 42.

3<sup>DE</sup> KERKTOON.

## HARMONISEERING.

§ 29. — *Gezangen met doorlopende si* ♯.

V.b. 78.

Ad-haé-re-at lin-gua me-a fáu-ci-bus me-is,

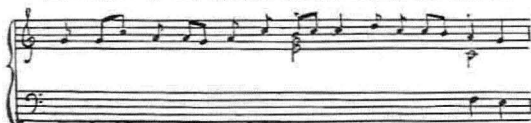


si non me-mí-ne-ro tu - i Je-rú-sa-lem.

Zoek eerst de harmonische beteekenis op der cadensen, die gemerkt zijn met een kruisje; men zal dan zien, dat de melodie van deze antiphon de volgende harmonieën ingeeft:

V.b. 79.

Ab-haé-re-at lin-gua me-a fáu-ci-bus me-is



si non me-mí-ne-ro tu - i Je-rú-sa-lem.



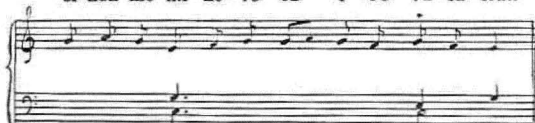
Doet men proefnemingen op de plaatsén, die geteekend zijn met een punt, dan zal men vinden:

V.b. 80.

Ad-haé-re-at lin-gua me-a fáu-ci-bus me-is,



si non me-mí-ne-ro tu - i Je-rú-sa-lem.



Vandaar dat er niet veel meer noodig is om een volledige

harmoniseering te maken. Op blz. 29 hebben we reeds de beginselen uiteengezet, die gevolgd moeten worden. Maar omdat het niet steeds makkelijk is om ze op het eerste gezicht juist toe te passen, zal het goed zijn iets breder over de antiphon in kwestie uit te weiden.

Om het eerste gedeelte ervan te harmoniseeren kan men volstaan met zich geheel over te geven aan hetgeen het oor ons ingeeft:

V. b. 81.

Ad-haé-re-at lin-gua me-a fáu-ci-bus me-is.

of wel:

V. b. 82.

fáu-ci-bus me-is,

of slechts het volgende:

V. b. 83.

fáu-ci-bus me-is,

Maar de aanwijzing van het G accoord op *faucibus* kan breder worden opgevat b.v. volgenderwijze:

V. b. 84.

fáu-ci-bus me-is,

Is misschien deze hier aangewende harmonie eigenlijk niet het samengestelde G accoord? Het klinkt als stond er:

V. b. 85.

En vindt men deze samenstelling, hoewel vollediger, ook niet terug in deze andere:

V.b. 86.



Het resultaat van dit alles kan dus zijn het volgende.

V.b. 87.

Ad-haé - re-at lin-gua me - a fáu-ci-bus me-is.

Het tweede deel der antiphon is geheel gebouwd op *mi-fa-sol* met harmonisch tonicagevoel van *C* groot. Om aan de slotcadens eenigen nadruk te geven, moet men daarvoor 't accoord *c-c-g* in zijn grondligging bewaren. Misschien is het goed om bij het woord: *meminero* het tonica accoord van de verwante mineur-toonsoort te gebruiken: *a-c-e* ten einde een kleine afwisseling aan te brengen:

V.b. 88.

si non me-mi-ne-ro tu - i Je-rú-sa-lem.

of:

V.b. 89.

Je-rú-sa-lem.

Laten we eens een ander gezang bestudeeren:

---

1) Om deze stelling te bewijzen zouden we ons te ver buiten ons bijzonder terrein moeten begeven.

V.b. 90. 1<sup>o</sup>. vers 2<sup>o</sup>. vers

Au-ró-ra coe-lum púr - pu - rat Ae - ther resúl-tat láu-di-bus:

3<sup>o</sup>. vers 4<sup>o</sup>. vers

Mun - dus triúm-phans jú-bi-lat, Horrens a-vérnus in - - fre-mit.

Zonder eenigen twijfel kan men in het eerste vers dezer hymne de beteekenis van *a* klein ontdekken, zoodat de begeleiding als volgt zijn zal:

V.b. 91. púr - pu - rat

De cadens van het 2de vers moet duidelijk aldus zijn:

V.b. 92. re-súl-tat láu-di-bus

want het volgende zou gedwongen en dus onnatuurlijk zijn.

V.b. 93. re-súl-tat láu-di-bus

Het 3de vers keert duidelijk naar *a* klein terug:

V.b. 94. Mun - dus tri-úm-phans jú-bi - lat,

En het laatste vers eindigt met een cadens, die een melodische versiering van het interval *sol-mi* is, met beteekenis van *C* groot:

V.b. 95. in - - fre-mit,

of beter:

V.b. 96.



Maar de taak om den harmonischen inhoud der gezangen op te sporen is niet altijd even makkelijk, zelfs niet al hebben we met eenvoudige gezangen te doen. Het komt b.v. wel voor, dat het eerste deel van een antiphon (soms maar heel bescheiden) een *fa*  $\sharp$  vereischt, welke de melodie slechts laat veronderstellen zonder ze uit te drukken, terwijl de *fa*  $\natural$  pas aan het einde verschijnt. Als voorbeelden zou men kunnen aanhalen de antiphonen: *Dominus legifer* en *Quaerentes eum*. En in deze gevallen moet men er wel aan denken, dat het een groot verschil maakt of men iets slechts laat denken of dat men het openlijk uitspreekt.

Daarom is deze begeleiding:

V.b. 97.

beter dan de volgende:

1) Deze zelfde melodie komt voor in een heele groep van antifonen. Zulk een veronderstelde *fa*  $\sharp$  komt dikwijls voor in gezangen, waarin de oude dominant *si* niet verhoogd is naar *do*. Om zich hiervan te overtuigen, kan men de Ambrosiaansche lezing van de antifoon: *Salva nos* (dominant *si*) vergelijken met de Gregoriaansche lezing (dominant *do*).

V.b. 98.



Men vestige wel zijn aandacht hierop, dat de opvatting met uitgedrukte *fa* # het aanwenden van de slotcadens in *C* groot onmogelijk maakt, wat in het eerste voorbeeld wel mogelijk was. Deze invloed, die het stuk als geheel beschouwd uitoefent op de wijze, waarop men een cadens, die meerdere opvattingen toelaat zal behandelen, laat zich nog al eens gelden, ofschoon het geen standvastige wet is. Men moet dus in zulke gevallen zeer omzichtig te werk gaan.

Kan men de beteekenis der cadensen niet tot klaarheid brengen, dan doet men in de meeste gevallen het beste met een kwart-voorhouding aan te wenden om het onbepaalde van den zang uit te drukken:

V.b. 99.

do - nec vé-ni-am.



Deze manier kan ook goede diensten bewijzen in het verloop der melodieën zelve.

Wil men ter oefening een uitgebreidere melodie nemen, die duidelijk in *C* groot staat, dan kan men daartoe nemen het Offertorium: *Sperent in te*: en als een voorbeeld in *a* klein kan men de Communio: *Dominus virtutum* gebruiken.

§ 30. — *Toevallige si* ♭. Laten we tot voorbeeld den Introitus: *Deus dum egredereris* eens bezien. Hier vinden we overal *si* ♭; de slotcadens echter sluit aldus:

V.b. 100.



Hier hebben we te doen met een vluchtig aangeraakte *si*  $\flat$ , waardoor nòch het tonale aanzien van het heele gezang, nòch de beteekenis van de cadens eenige wijziging ondergaat:

V.b. 101. Al-le - - lú - - ia.

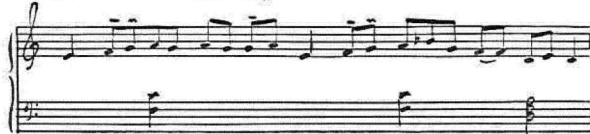


Dergelijke cadensen komen ook wel midden in de gezangen voor, terwijl dan daarna de *si*  $\flat$  toch gewoon terugkeert, gelijk b.v. in de Communio: *Qui meditabitur*. In andere gezangen ontmoet men weer cadensen en soms heele zinnen waar de *si*  $\flat$  stilzwijgend bedoeld of zelfs uitgedrukt is, met markante wendingen en cadensen zooals in 't Graduale: *Eripe me*<sup>1)</sup>:

V.b. 102. E - ri - pe - me,



Dó - mi - ne,



waar de slotcadens bijna een beteekenis van halfsluiting op de dominant van *F* groot heeft:

V.b. 103.



Practisch hoeft de harmonie slechts zoo goed mogelijk weer

<sup>1)</sup> Deze zelfde melodie komt in een heele groep *Gradualen* voor, o. a. *Furavit, Confiteantur, Tu es Deus* enz.

te geven, datgene wat de melodie aan het oor wilde ingeven. Ook hier, — gelijk wij reeds zeiden op blz. 33 voor den 1sten Kerktoon en op blz. 45 voor den 2den — moet men de passages weten op te sporen, waar de melodie zonder de *si* aan te raken, toch nu eens een *si*  $\flat$  dan weer een *si*  $\natural$ , stilzwijgend bedoelt.

### THEORIE.

§ 31. — In den 3den kerktoon is de *si* in de meeste gevallen  $\natural$ , en deze bepaalt met de *fa*, het gevoel van *C* groot, gelijk in het *Alleluia, Cognoverunt*, of van *a* klein zooals in de antiphon *Postquam* van de voetwassching op Witten Donderdag. De finaal *mi* is in *C* groot de terts van het tonica accoord *c-e-g*; en in *a* klein is het de grondtoon van het dominant accoord *e-g-b*. Het is de moeite waard eens zijn aandacht te vestigen op het feit, dat de eenvoudige psalmmelodie niet alleen begint maar ook blijft in *C* groot; slechts de slotcadens staat in *a* klein:

V.b. 104.      *C* Groot \_\_\_\_\_ *a* klein



Hier hebben we te doen met een voorbeeld van de afwisseling en de gebruikelijke vermenging der twee verwante toonsoorten, waarover gesproken is in § 10, blz. 18.

De toonsoort van een zangstuk in zijn geheel heeft (gelijk reeds aangemerkt is op blz. 20) slechts een beperkte waarde als hulpmiddel, om er achter te komen of een cadens, de slotcadens niet uitgezonderd, tot deze of gene toonsoort behoort.

Dit is dikwijls uiterst moeilijk, daar tal van elementen hun invloed hierop uitoefenen en men met al deze elementen rekening moet houden.

Niettemin kan men vier typen van cadensen onderscheiden, welke ieder op zich vrij standvastig dezelfde harmonie vereischen.

V.b. 105.      Cad. 1      Cad. 2      Cad. 3      Cad. 4



Men lette vooreerst op de plaats van het accent in elk dezer formules, en op de belangrijke rol, die het rythme in het muzikaal gevoel speelt, vooral voor zoover het de beteekenis der cadensen (die de meest gevoelige rythme-punten zijn) betreft. Men zal dan — *zonder dat men er daarom nog een eigenlijken regel in moet zien* — daaruit deze gevolgtrekkingen kunnen maken:

1<sup>o</sup>. Cadens N<sup>o</sup>. 1 heeft een vrij duidelijk karakter van *C* groot. De volgende accoordverbindingen schijnen er voor geëigend.

V. b. 106.



Opvatting *b* wordt herhaaldelijk bevestigd door 't feit, dat de cadens *sol-mi* meestal optreedt als sluiting van een plagale cadens.

V. b. 107.



Als cadens N<sup>o</sup>. 1 een zin besluit, die duidelijk in *a* klein stond, dan kan ze de beteekenis hebben van modale dominant zonder alteratie: *e-g-b*:

V. b. 108.



Niet zelden gebeurt het, dat deze cadens, terwijl ze tot sluiting dient van melodieën waarin de toonsoort van *C* groot overwegend is, een harmonische beteekenis heeft, welke zich het best als volgt laat uitdrukken:

V. b. 109.

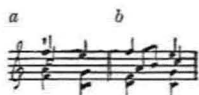


Moet men hier het slotaccoord beschouwen als het tonica-accoord van *e* klein? Het is mogelijk.

Dan zou dit geval overeenkomen met het geval in § 13 besproken. In ieder geval, het vage en onbestemde karakter van deze harmoniseering komt zeer goed met den stijl van het Gregoriaansch overeen.

2<sup>o</sup>. Cadens N<sup>o</sup>. 2 heeft geen duidelijke tonale beteekenis. Aan het einde van een zin in groot heeft ze karakter van groot:

V.b. 110.



Aan het einde van een zin in klein, heeft ze een karakter van klein:

V.b. 111.



Waarschijnlijk is het karakter van klein wel volgens de natuur van deze kadens, maar dit karakter dringt zich, ter oorzaak van de organische minderwaardigheid van het klein toongeslacht (vgl. blz. 12, noot) niet met kracht aan het oor op, wanneer men nog vlak te voren het verwante groot heeft gehoord.

Kon daarentegen het karakter van klein zich doen gelden, dan zou men moeilijk goede redenen kunnen aanvoeren ten gunste van model *d* of ten gunste van model *e*.

Beide behooren tot *a* klein, waarvan *d* de plagale sluiting is: *subdominant-tonica*; terwijl *e* de halfsluiting is met gealtereerde dominant: *subdominant-dominant*. Maar we dienen nu een oogenblik te spreken over de alteratie van *g* tot *gis*.

Al terstond rijst de vraag: *Kan er in het klein toongeslacht een halfsluiting bestaan zonder alteratie?*

Het antwoord, hoewel het niet volledig is, wordt ons gegeven door deze uitspraak: *Op de modale dominant e-g-b is dit onmogelijk.* Deze immers oefent in klein niet dezelfde beslissende functie van beweging uit, als in groot (§ 4, blz. 11 en vlg.); *derhalve is hiervoor de alteratie noodig om den indruk van halfsluiting te geven,* — evenzeer als ze die niet kon missen om in

klein de volmaakte sluiting van het majeur-type tot haar recht te doen komen.

V.b. 112.



Het feit dat de cadens *e* soms wordt voorafgegaan door een *g* is niet in tegenspraak met de beteekenis van *a* klein en met de mogelijkheid om in het slotaccoord van *e* de *g* te verhoogen tot *gis*. Dit ligt geheel in de lijn van de inrichting van het klein toongeslacht:

V.b. 113.



3<sup>o</sup>. De cadens N<sup>o</sup>. 3 komt meestal voor in den 4den Kerktoon, waarover later; haar beteekenis van *C* groot is duidelijk genoeg, zooals in de antiphon: *Ecce apparuerunt*. Bijvoorbeeld:

V.b. 114.



Zelfs al zou men volgenderwijze harmoniseeren:

V.b. 115.



dan zou het oor door zich een slotaccoord van *C* voor te stellen nog aanvullend werken.

V.b. 116.



Over den aard en de waarde van dit soort cadensen zie men de aanmerking op blz. 37.

4<sup>o</sup>. Cadens N<sup>o</sup>. 4. Gelijk reeds gezegd is in § 19 blz. 36 vereischt deze laatste categorie van cadensen de harmonische plagale sluiting:

V.b. 117.



Hier hebben we waarschijnlijk te doen met het geval waarin

de 3de en 4de kerktoon zich het meest leenen tot dubbelzinnigheid met de toonsoort van *e*-klein.

En zelfs gebeurt het niet zelden dat men het gevoel van *a* klein heeft met halfsluiting op de gealtereerde dominant:

V. b. 118.



Maar men moet niet al te zeer in bijzonderheden willen af dalen: de andere lezing *c* van cadens N<sup>o</sup>. 1 (v. b. 108) is juist een geval waarin men sluit op de *niet-gealtereerde-dominant*.

Op deze manier bestaat er weer geen gevoel van halfsluiting, en men blijft in het vage, in het onbepaalde.

§ 32. — Men zal nu zeer zeker hebben ingezien, hoe moeilijk het uit te maken is, of men *g* of *gis* zal gebruiken in cadens N<sup>o</sup>. 2, *e* v. b. 111 en in cadens N<sup>o</sup>. 4 (v. b. 117—118).

Op twee manieren kan men zich afzijdig houden (verzwijging, zooals ik reeds meermalen zeide, is een eigenaardigheid van het Gregoriaansche toonstelsel) d. w. z. op twee manieren kan men de oplossing van het probleem omzeilen.

De eerste manier bestaat hierin, dat men in het slotaccoord de terts weglaat: dus zonder *g*:

V. b. 119.

N. 3. *d*

N. 4.

1)



1) Eenige wetenschappelijke muziekbeoefenaars brengen deze manier graag in verband met hetgeen de oude Grieken deden, als ze hun slotnoot begeleiden met de modale kwint; en deze twee noten waren juist *mi-si* in de dorische toonsoort (de Helleensche) genomen in zijn oorspronkelijken toestand. Maar men moet voorzichtig zijn, als men het Gregoriaansch met het Grieksche toonstelsel wil vergelijken. De jongste studies hebben uitgemaakt (en met den dag wint deze gevolgtrekking in zekerheid), dat de christelijke liturgie, zoowel voor haar muziek als voor het overige, vrij wat meer aan de Oosterlingen ontleend heeft, dan aan Griekenland. Zoo bestond in 't Oosten b. v. de 1ste toon *re-re*, die later dorische genoemd werd (terwijl de Grieksche dorische *mi-mi* geheel anders is) en die een zeer belangrijke plaats in den Gregoriaanschen zang

Men moet eens opletten hoe deze cadensen aldus behandeld een gemarkeerd, bijna tragisch karakter krijgen. De tweede manier bestaat hierin, dat men het slotaccord niet oplost door n.m. gebruik te maken van een „kwartvoorhouding”.

V.b. 120.

N. 3. *d*

N. 4.



Ofschoon dit een totaal ongebruikelijke manier is in de traditioneele techniek, zoo komt ze toch zeer wel overeen met den aard der Gregoriaansche tonaliteit: het is een practisch doorvoeren van de verzwijging in de harmonie. Die verzwijging wordt zoo veelvuldig gebruikt in de melodie en als zoodanig bevelen wij het gebruik ervan aan voor twijfelachtige gevallen.

En deze gevallen zijn talrijk, zeer talrijk. Daarom komen we nog eens terug op den aard van dezen stelregel, die *altijd zeer betrekkelijk is*.

Het is een hoogst teer onderwerp en voortdurend is er aantrekkingskracht, nu eens naar de verwante groot (*C*), dan weer naar de verwante klein (*a*) en deze is dikwijls zeer moeilijk te controleeren. In vele gevallen zal zelfs het meest geoefend oor moeten erkennen zich te hebben vergist.

Als voorbeelden van zangstukken in den 3den kerktoon kan men nemen den introïtus *Tibi dixit*, welke eindigt op een cadens van het type N<sup>o</sup>. 1, en de antifoon *Salva nos* van de complete ten, welke sluit met een cadens van het type N<sup>o</sup>. 4.

Komt er soms al eens een *si*  $\flat$  in het zangstuk voor, dan is dat een min of meer vluchtig opkomen van *F* groot (zelden van *d* klein).

§ 33. — Samenvatting: *Grondslag van C groot — a klein, zoo nu en dan met karakteristieke sluitingen in C* (melodisch

inneemt, terwijl ze onbekend was bij de Grieken. Deze laatsten hebben, naar 't schijnt, nooit de gewoonte gehad om op prozateksten te zingen. Daaruit kan men het besluit trekken, dat de Gregoriaansche zang als geheel zich aansluit aan de Oostersche kunst. Zoo zou nog slechts de hymnodie van Griekschen oorsprong kunnen zijn.

re do in de hoogte), met aanmerkelijk verwijlen der melodie op de dominant Do. De stukken sluiten steeds op mi, met beteekenis:

1<sup>o</sup>. van terts van C, 2<sup>o</sup>. van kwint van a, 3<sup>o</sup>. van grondtoon van het accoord van E, dominant van a klein, 4<sup>o</sup>. van grondtoon van het accoord van e, tonica van e klein. En deze sluiting gebeurt steeds door middel van zeer standvastige melodische formules.

*Modale Formule:*

V.b. 121.

Cad. 1.

Cad. 2.

Cad. 3.

Cad. 4.

*Een weinig uitgebreider:*

V.b. 122.



### COMPOSITIELEER.

§ 34. — Door op dezelfde wijze te werk te gaan als op blz. 39 voor den 1sten kerktoon, levert het harmonisch schema van de antifoon *Adhaereat* van blz. 50 het volgend resultaat op:

V.b. 123.



en het harmonisch schema van de hymne *Aurora caelum* van blz. 53 dit:

V.b. 124.



Men bestudeere deze schema's aan de hand der regels, gegeven op blz. 38.

Hier volgt een klein voorbeeld van den 3den kerktoon met doorlopende *si b*, in plagaal C groot:

V.b. 125.

Deciso.



The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various chords, primarily triads and dyads, with some melodic lines in the bass. The music is written in a style typical of 19th-century pedagogical or theoretical examples, focusing on harmonic structure and voice leading.

Men zal bemerkt hebben, dat zoowel in dit voorbeeld, als in het voorbeeld van N<sup>o</sup>. 119 (met zijn andere lezingen) de slotkadens d. w. z. de heele laatste kadens, die naar de rust leidt, zeer breed is. In de kerktonen, wier karakteristieke cadensen niet erg bevestigend zijn, verkrijgt men bij gebrek aan betere middelen, het gevoel van eindrust (een gevoel, dat een der grondslagen van de compositie is) door, [altijd binnen de grenzen door goeden smaak gesteld] zich te houden aan de middelen, waarover men beschikt en aan die, welke het best overeenkomen met den stijl en met het bepaalde geval in kwestie.

De 3de kerktoon vertoont, gelijk ik zeide op blz. 62 een opmerkelijke standvastigheid in 't gebruik van bepaalde melodische cadens-formules. We hebben ze samengevat in de schema's van blz. 57. Nu zal men goed doen, om zelfs bij de compositie van eenvoudige voorspelen deze formules te gebruiken. Het is een gemak, wanneer men zich dit tot verplichting stelt, want men zou zoo maar in eens beslist geen andere melodische cadensen met slot op *mi* en met een goede dalende melodische voortschrijding vinden.

In ietwat meer uitgebreide compositie's zijn zeer gangbaar tusschencadensen in *a* klein, in *C* groot, nu eens sluitend op *c*, dan weer halfslot vormend op *b*, *g* en *d*.

Cadensen in *F* groot, met uitdrukkelijke of stilzwijgend bedoelde *si* ♭ zijn geenszins verboden. Dikwijls heeft een min of meer vluchtig aangebrachte *si* ♭ tegen het einde een zeer karakteristieke uitwerking<sup>1)</sup>.

#### 4DE KERKTOON.

#### HARMONISEERING.

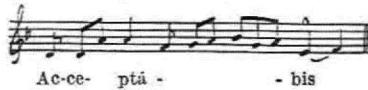
§ 35. — *Gezangen met doorlopende si* ♮. Hebben de gezangen een doorlopende *si* ♮, dan zijn ze ongeveer in dezelfde condities als die van den 3den kerktoon. Men vergelijke daartoe b.v. de hymne *Splendor paternae gloriae* en het *Alleluia: Pro omnibus*, duidelijk in *C* groot; en de *Gloria* van Mis XII, geheel in *C* groot—*a* klein.

Over 't algemeen bestaat er eenzelfde overeenkomst voor wat het gebruik van het toevallig ♭ teeken betreft.

§ 36. — *Gezangen met doorlopende si* ♭. Is de *si* ♭ doorlopend, dan vertoont de 4de Kerktoon opmerkelijke punten van overeenkomst en in 't oog vallende afwisseling met den 1sten kerktoon.

V.b. 126.

COM. *Acceptabis.*



V.b. 127.

ANT. *Juxta vestibulum.*



<sup>1)</sup> Dit correspondeert met de moderne aanwending van de subdominant-toonsoort tegen het slot.

In deze gevallen hoeft men slechts na te slaan hetgeen over den 1sten kerktoon is gezegd.

Evenwel, al komen er veelvuldig cadensen voor, die eigen zijn aan den 1sten toon, gelijk de zooeven aangehaalde op: *Domini*, de karakteristieke cadensen van den 4den kerktoon blijven toch hangen op *mi*, zooals op het einde van de aangehaalde periode:

V.b. 128



Het gevoel van halfsluiting is zóó duidelijk, dat men, indien men er naar omstandigheden een *re* of een *fa* bijvoegt, een gevoel van rust, van slot krijgt. Men neme eens de proef op de som.

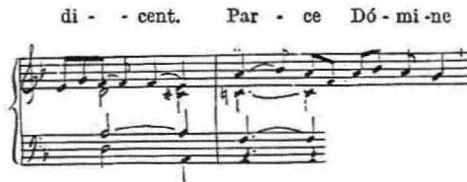
Valt, zooals in het bedoelde geval, de rust op de *re*, dan is het duidelijk dat de *mi* van den zang behoort tot het accoord *a-c-e*, dominantaccoord van *d* klein. Moet men nu *c*  $\natural$  of *cis* gebruiken?

V.b. 129.



Maar de volgende zin schijnt het *F* accoord te vragen:

V.b. 130.



Hebben we hier een aanwijzing van het tegenovergestelde te zien?

Misschien wel, misschien ook niet. Zulk een harmonie-verbinding komt veel voor in de zinsverbindingen der primitieve polyphonie. De meesters derhalve, die het dichtst stonden bij

de Gregoriaansche traditie, maakten doorlopend van dit middel gebruik. Hoe het ook zij, er bestaat een voorzichtige oplossing:

V.b. 131.

di - - cent. Par - ce Dó-mine



De antiphon gaat verder en maakt een cadens op *F*, met beteekenis van plagale cadens:

V.b. 132.



en na deze veelbeteekenende herinnering:

V.b. 133.

o - re clamán-ti-um ad te



eindigt ze op de halfsluiting:

V.b. 134.

Dó-mi - - ne



Ter oefening harmoniseere men het Responsorium: „*Subvenite*” of 't Offertorium: *Terra tremuit*, of 't een of ander *Alleluia* van het type: *Ascendit Deus*.

§ 37. — *Gezangen met mengsel van si ♯ en si ♭ en gezangen zonder si*. Indien zinnen en cadensen met *si ♯* afgewisseld worden door andere met *si ♭*, dan verkeert men in dezelfde condities als in den 3den kerktoon met toevallige *si ♭*, of als in den 1sten of 2den kerktoon met toevallig *♯*.

Zoo begint b.v. de Introitus: *Deus in nomine tuo* in de toonsoort van *F* groot en bevestigt deze door middel van 3 kenmerkende cadensen op *tuo*, *fac* en *tua*. Op *judica me* verschijnt plotseling *si ♯*, die haar plaats inruimt voor *si ♭* op *orationem*

*meam*; deze zin besluit het zangstuk met de gewone halfsluiting op *mi*, en is de *eenige* die in het stuk voorkomt. Alle andere zijn gebouwd of *fa* tonica van *F* groot, op *sol*, met beteekenis van *c-e-g*, en op *d*, waarvan de beteekenis twijfelachtig is.

Men hoeft slechts de melodie in haar tonale uitwijkingen te volgen. Men kan b.v. harmoniseeren den introïtus *Salus populi* of *Christo confixus sum*.

In dezen kerktoon is het al of niet aanwezig zijn van *si*  $\flat$  of *si*  $\natural$  van groot belang. Het is bijzonder nuttig, dat men ze weet te vinden en te onderscheiden. Zoo heeft de aanhef van den introïtus: *Protector noster*

V.b. 135.

Pro - té - ctor no - ster á - spice De - us,

geen *si* en toch moet hier een  $\flat$  verondersteld worden, daar het volgende beslist heel natuurlijk is:

V.b. 136.

Pro - té - ctor no - ster

terwijl dit onnatuurlijk is:

V.b. 137.

Pro - té - ctor no - ster

Zou men aan de cadens van *Deus* een *fa* toevoegen, dan zou men een gevoel van rust hebben, d. w. z. van de tonica.

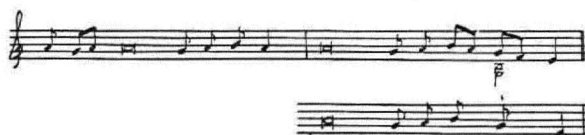
Bijgevolg sluit het zangstuk, na een schommeling tusschen *a* klein (*si*  $\natural$ ) en *F* groot (*si*  $\flat$ ) in het middengedeelte, met een zin die gelijkvormig is aan dien van den aanhef, d.w.z. met beteekenis van een stilzwijgend bedoelde *si*  $\flat$ . Men trachte nu het een of ander der volgende stukken te harmoniseeren, alle zonder *si*: Intr.: *De necessitatibus*, *Prope est*, *Resurrexi*, Communio: *Quod dico vobis*.

## THEORIE.

§ 38. — De 4de Kerktoon is een der belangwekkendste. Men kan daarin drie categorieën van stukken onderscheiden: 1<sup>o</sup> met min of meer blijvende *si* ♮; 2<sup>o</sup> met min of meer blijvende *si* ♭; 3<sup>o</sup> zonder *si*, of met een mengsel van *si* ♭ en *si* ♮.

*Iste Categorie, met si* ♮. In deze categorie is men nagenoeg in de condities van den 3den kerktoon (§ 31, blz. 56) d. w. z. in *C* groot—*a* klein, zooals in het Alleluia: *Vox turturis* en in de antiphoon: *Tulit ergo*. De psalmtoon is blijkbaar geheel in *a* klein.

V.b. 138.



Ze eindigt namelijk precies met het motief en de melodische voortschrijding, die eigen zijn aan *dalend klein* (zonder voor-teeken) *la-sol-fa-mi*, welks cadens *sol-fa-mi*, geval N<sup>o</sup>. 1, lezing *C* voorstelt, dat wij bestudeerd hebben in § 30, blz. 55.

De cadensen in *a* klein en in *C* groot (melodisch op de lage *do*, uit hoofde van den modalen omvang) komen veelvuldig voor in het verloop der zangstukken.

*Modale formule:*

V.b. 139.



*Iets uitgebreider :*

V.b 140.



§ 39. — 2de Categorie, met si b. Deze zangstukken staan in F groot of in d klein en blijven dikwijls, na scherp gekarakteriseerde cadensen in F of in d een halfsluiting vormen op de harmonische dominant. De mi is dan ofwel de terts van C, ofwel de kwint van a. Een voorbeeld van F groot vindt men in de antiphon Juxta vestibulum; een voorbeeld van d klein in het Offertorium: Terra tremuit. Om zich hiervan te overtuigen, plaatse men maar eens een fa achter het einde van Juxta vestibulum en een re achter

het einde van Terra tremuit; men zal dan het gevoel van eindrust hebben.

De cadensformules in den 3den en 4den toon zijn in alle categorieën die we onderscheidten, vrij standvastig. Om een zoo goed mogelijk inzicht te krijgen in hun tonaal en harmonisch karakter, vergelijkte men wat er over den 3den toon gezegd is in § 31, blz. 56. Maar wanneer de zangstukken met doorlopende *si*  $\flat$  eindigen met de formule *fa-mi* (cad. N<sup>o</sup>. 2), hetgeen vrij dikwijls voorkomt, dan staan de twee accoordverbindingen van *d* en *e* op blz. 58, v.b. 111, in twee verschillende toonsoorten.

V. b. 141.



Formule *d* wordt (bij gebrek aan aanwijzing in tegenovergestelden zin) opgevat als einde van een stuk in *d* klein, als halfsluiting op het dominantaccoord (niet gealtereerd) van *d* klein. Formule *e* is noodzakelijkerwijze een halfsluiting in *a* klein.

Moet deze laatste lezing totaal verbannen worden? Wie zal het zeggen? En de eerste lezing: *d*? Gelden daarvoor niet dezelfde condities als die we bestudeerd hebben op blz. 58 wat betreft *a* klein? Is dus hier de alteratie niet strikt noodzakelijk om de eigenaardige beteekenis van de halfsluiting te behouden? In dit geval zou de *c* moeten verhoogd worden tot *cis*.

V. b. 142.



Men zou ook hier nog gebruik kunnen maken van de 2 manieren van „verzwijging” waarover gesproken is op blz. 60 volgenderwijze gebruikt:

V. b. 143.



<sup>1)</sup> Het effect van deze ligging is niet zoo hard als wanneer de *re* een octaaf hooger komt liggen naast de *mi*.

Ook is de mogelijkheid niet uitgesloten, dat men in formule *d* van v.b. 137, het slotaccoord beschouwt als het tonica-accoord van *a* klein. Deze opvatting schijnt wel is waar in tegenspraak met de eigenaardigheden van het gezang in zijn geheel, maar men moet niet over 't hoofd zien, wat vroeger reeds gezegd is in § 13. Wellicht wordt het gevoel van het onbepaalde, het vage, dat zoo veelvuldig in dit soort cadens voorkomt, juist door deze tegenstrijdigheid gewensch.

Ten einde zich rekenschap te geven van de verschillende effecten, die het resultaat zijn van de besproken opvattingen, moet men de volgende sluitingen eens nagaan.

V.b. 144.

Het gebeurt somwijlen, dat de voortschrijding van het stuk van dien aard is, dat men niettegenstaande een doorlopende  $\flat$ , het einde bereikt, zonder dat men zich rekenschap heeft kunnen geven of *C* groot overheerscht of *F* groot met halfsluiting.

We zeiden reeds: *Het lijkt of men in de muzikale ruimte wiegt*, en dit is juist karakteristiek voor de oude kunst. Een voorbeeld ervan is het *Alleluia: O quam pulchra*. Zoo kan het dus voorkomen, dat men er in de 20ste eeuw niet meer van kan weten dan St. Odo in de 10e ,en zelfs nog niet na de laatste noot (vgl. § 3, blz. 10).

§ 40. — Samengevat: *De 4de toon, met doorlopende  $\flat$  is een 1ste kerktoneel (*d* klein), niet zoo dikwijls een 6de (*F* groot) met halfsluiting op de harmonische dominant, Zoo is het voorkomen van cadensen in *d* klein en *F* groot een natuurlijk tevoorschijn komen. Soms vormt de slotcadens een halfsluiting melodisch op *mi* en harmonisch op de dominant.*

*Modale formule :*

V.b. 145.

1)

*Een weinig uitgebreider :*

V.b. 146.

1) Cadens n<sup>o</sup> 3: *re-mi* komt nooit voor in stukken, die tot deze categorie behooren.



§ 41. — *3de Categorie, zonder si of met een mengeling van si ♯ en si ♭.* We zullen tot voorbeeld nemen de introïtus-antiphon van Paschen: *Resurrexi*; de *si* komt hierin nergens voor, en toch is het zeker, dat de *si ♭* er overal stilzwijgend bedoeld is. Als de psalm met zijn *si ♯* voor den dag komt, dan ontstaat er een effect van modulatie naar de dominant, een modulatie, die zelfs in den traditioneelen zang niets buitengewoons is. Somwijlen daarentegen is de *si ♯* stilzwijgend bedoeld. — In andere gevallen is het nu eens de *si ♯*, dan weer de *si ♭*; en de begeleider moet zich daarvan rekenschap geven.

Gelijk reeds gezegd is ten aanzien der andere kerktönen, moet men niet meenen dat de gevolgen van het aanwezig zijn van een ♭ of een ♯ zich uitstrekken over een heel stuk. Soms toch volgt vlak op een stilzwijgend bedoelde ♯, een uitdrukkelijke ♭ of omgekeerd. In deze stukken ziet men de afwisseling der twee toestanden van de *si* in een staat van stilzwijgend-bedoeld-zijn, terwijl deze afwisseling in vele andere stukken zoo duidelijk staat uitgedrukt. In deze omstandigheden moet men *de vermenging der twee boven-bestudeerde categorieën opvatten als een bijna voortdurende schommeling tusschen de toonsoorten van d klein, F groot, a klein en C groot.*

### COMPOSITIELEER.

§ 42. — Gelijk men reeds opmerkte, omvat de 4de toon stukken welke tot 2 verschillende categorieën behooren:

1<sup>o</sup>. Stukken met grondslag van *C groot*—*a klein*, met een slotcadens op *mi*;

20. stukken met grondslag van *F* groot—*d* klein met halfsluiting op de tonale dominant, maar melodisch ook op *mi*.

De afwisseling en mengeling dezer 2 categorieën komt op de meest uiteenlopende wijze voor. — De compositie beschikt dus over een zeer groote vrijheid.

Men begint weer met het harmonisch schema uit een of ander stuk te halen; vervolgens bewerkt men dit, en ontwikkelt dit min of meer, naar mate men dit kan of wenscht, maar altijd volgens de regels gegeven op blz. 39. Hier volgt een voorbeeld van een kort voorspel in den 4den toon met *si* ♭.

V.b. 147.

Moderato.

De *si* ♭ in de 5de maat is een vluchtige, toevallige verplaatsing. Ook moet men hier weer zijn aandacht vestigen op de lengte van den zin die op de rust uitloopt, in overeenstemming met hetgeen gezegd is op blz. 64. Een voorbeeld van een kort voorspel in den 4den toon met doorlopende *si* ♭.

V.b. 148. Vivo.

In de composities, waarin *si* ♭ overheerscht (d. w. z. *C* groot en *a* klein) gebruikt men gewoonlijk tusschenzinnen en tusschencadensen in *C* groot, of wel gebouwd op de tonica *c-e-(g-)*, of wel op de dominant *a-c-[e]* of op de dominant zonder verhooging *e-g-b*.

Indien daarentegen *si* ♭ het overwicht heeft (d. w. z. in *F* groot—*d* klein), dan gebruikt men gewoonlijk tusschenzinnen en tusschencadensen in *F* groot gebouwd op de tonica *f-a-[c]* of op de dominant *c-e-g*; en in *d* klein, gebouwd op de tonica *d-f-[a]* of op de dominant zonder verhooging *a-c-e*. Daar derhalve de 2 categorieën van stukken (met *si* ♭ en *si* ♮) feitelijk

dikwijls dooreen gemengd zijn, moet het spel der zinnen en cadensen geleid worden met een verstandige vrijheid.

De halfsluitingen op *e*, die inderdaad een kenmerk van dezen kerktoon zijn, behouden evenals in den 3den toon met opmerkelijke standvastigheid hun melodische formules en vormen een element van het modale uiterlijk, dat men niet over 't hoofd mag zien. — Men zal goed doen ze zelfs in de polyphone compositie te behouden.

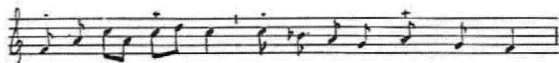
De numerieke verhouding dezer cadensen ten opzichte van de andere cadensen, is zeer opmerkelijk en op dit punt legt de Gregoriaansche kunst de grootste vrijheid aan den dag. In het Offertorium: *Terra tremuit* is er slechts één cadens op *mi*, en dat is: de laatste. Er is reeds opgemerkt, dat de rol van de *mi* bijna geheel van onwaarde is in 't Graduale: *Domine praevenisti*, dat in tal van manuscripten in den 1sten Kerktoon staat en in de Vaticaansche uitgave in den 4den Kerktoon. Er is slechts één punt van verschil tusschen de beide lezingen: de twee laatste noten zijn in het eene geval *re*, in het andere geval zijn het twee *mi*'s.

## 5DE KERKTOON.

### HARMONISEERING.

§ 43. — *Gezangen met doorlopende si b.*

V.b. 149.



door andere gezangen te harmoniseeren die in denzelfden geest zijn: b.v. de antifonen: *Ex quo, Dum transirent, Nazareus* enz.

§ 44. — *Gezangen met een mengsel van si ♮ en si ♭.*

V.b. 150. Pa-cem me - am do vo - bis, al - le - lū - ia.



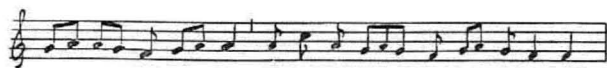
De antifoon begint met *si ♮* eerst later komt de *si ♭* te voorschijn. Dit geval veronderstelt *a* klein (*si ♮*) bij 't begin en later *F* groot (*si ♭*).

Een ander voorbeeld:

V.b. 151.



Non in so - lo pa-ne .....vi - vit ho-mo, sed



in om - ni ver - bo quod pro-cé- dit de o - re De-i

In 't begin dezer antifoon stelt men zich het volgende voor:

V.b. 152. Non in so - lo pa-ne .....vi - vit ho - mo



Het is dezelfde voortgang als in de antifoon: *Pacem meam*: men gaat uit van *C* groot—*a* klein en men komt terecht in *F* groot; het enige verschil is, dat men hier zelfs de *si ♭* niet eens aanraakt, wel een bewijs dat deze slechts zelden uitgedrukt hoeft te worden (vgl. § 12 van de Algemeene beginselen).

Het is overduidelijk, dat de volgende harmoniseering niets onaanneemlijks bevat:

V.b. 153.

vi - vit ho-mo



terwijl 't volgende bepaald hinderlijk zou zijn:

V.b. 154.



In de rest van de antiphon veronderstelt men intuïtief de si  $\flat$ , en wel dermate, dat het volgende heel natuurlijk zou zijn:

V.b. 155.



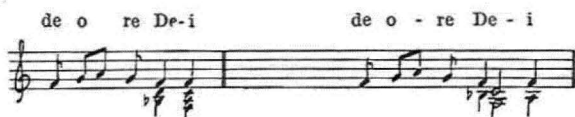
en dit niet:

V.b. 156.



en de melodische slotcadens de harmonische plagale sluiting vereischt:

V.b. 157.



Het spel van den 5den kerktoon komt dus hierop neer: *te dwalen tusschen C groot—a klein en F groot. Daarbij wordt nu eens de si  $\flat$  dan weer de si  $\natural$  aangeraakt, als in 't volgende schema:*

V.b. 158.



*ofwel hij raakt de si  $\natural$  aan, terwijl hij er zich mee tevreden stelt een stilzwijgend bedoelde si  $\flat$  intuïtief of inwendig te laten hooren, zooals in het volgende schema:*

V.b. 159.



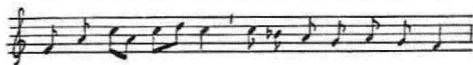
V.b. 160



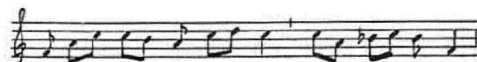
Somtijds worden de juist gegeven schema's voorafgegaan door 't motief *fa-la-do*, dat zoowel tot *F* groot als tot *C* groot behoort; hierdoor wordt het spel nog vernuftiger en de dubbelzinnigheid nog volkomener.

Vergelijken we den aanhef van deze beide antifonen, dan zullen we zien hoe gering het verschil is tusschen een stilzwijgend bedoelde  $\flat$  (*Ecce jam venit*) en een uitdrukkelijke  $\natural$  (*Haurietis*).

V.b. 161. Ec - ce jam ve - nit ple - ni - tú - do tem - po - ris



V.b. 162.

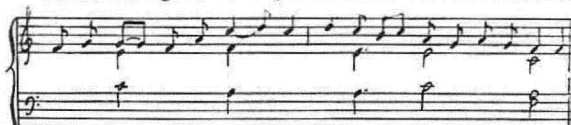


Hau - ri - é - tis a - quas in gau - di - o

§ 45. — *Gezangen met si  $\natural$ .*

Ziehier een antifoon, welke alleen maar *si  $\natural$*  heeft:

V.b. 163. Om - nes An - ge - li e - jus lau - dá - te Dó - mi - num de coe - lis



De harmonische aanwijzingen zijn zóó juist omschreven, dat een *si  $\flat$*  op *Angeli* en op *coelis* geenszins hinderlijk zou zijn. Bijvoorbeeld:

V.b. 164. Om - nes An - ge - li Do - mi - num de coe - lis



Ook de cadensen derhalve, zooals die, welke het slot vormen der *Communio's Dico vobis* en *Benedicta* waar de *si  $\natural$*  vlak voor de eindrust voorkomt, volgen slechts onze schema's van blz. 79 v.b. 158, 159, 160.

V.b. 165. COM. *Dico vobis.*  
poe-ni-ten-ti-am a-gén - te

V.b. 166. COM. *Benedicta.*  
ma - ter Sal - va - to - ris

En dit is zóó waar, dat in beide genoemde gevallen de volgende cadens met *si*  $\flat$  geenszins hinderlijk zou zijn:

V.b. 167. a - gen - te

V.b. 168. Sal - va - to - ris

Met deze gegevens make men nu de noodige oefeningen en harmoniseere men eenige der volgende antifonen: *Benedictus Deus, Dominus aedificet, Fac Domine, Sanctum et terribile, Montes et omnes colles* en den Introitus: *Miserere mihi*, enz.

## THEORIE.

§ 46. — Wanneer de 5de kerktoon een doorloopende *si*  $\flat$  heeft (uitdrukkelijk of stilzwijgend bedoeld), dan staat deze in *F* groot, gelijk in het Sanctus van Mis IX uit het Vatikaansch Kyriale, met veelvuldige afwisseling door *d* klein <sup>1)</sup>. Deze afwisselingen komen overeen (hoewel in beperkter mate) met die, waarop we doelden bij den 1sten en 2den kerktoon, blz. 19, en blz. 37 en volgende.

Somtijds vertoonen de stukken zóózeer het karakter van *C* groot, dat ze naar *C* zijn getransponeerd gelijk het reeds ge-

<sup>1)</sup> Evenwel nu juist niet in dezen *Sanctus*.

noemde *Alleluia: Te martyrum*, het *Alma Redemptoris* uit de oude uitgaven van Solesmes, de plechtige *Benedicamus Domino*, enz.

In het gebruiken van *si* ♮ kan men twee gevallen onderscheiden, die eenig verschil opleveren: 1<sup>o</sup>. de *si* ♮ is min of meer van blijvenden aard en leidt dikwijls tot een sterk bevestigende cadens in *C* groot of, wat meer voorkomt, in *a* klein. 2<sup>o</sup>. De *si* ♮ ligt opgesloten in den loop van een zin, dikwijls van een zeer kleinen zin en zelfs vlak bij een cadens op *fa*.

*Iste Geval.* — Niets natuurlijker dan dit. De *si* ♮ roept een modulatie te voorschijn en heeft men de toonsoort van aankomst bereikt (*C* groot of *a* klein), dan wordt deze bevestigd door een cadens.

*2de Geval.* — Dit omvat meer eigenaardigheden. De modulatie, de tonale uitwijking, is zóó gering, van zóó voorbijgaanden aard, dat men ze ternauwernood opmerkt en dat ze er niet eens toe in staat is het gevoel van *F* groot, dat de *si* ♮ voorafgaat en volgt, te niet te doen. *De vluchtig opgekomen* ♮ neemt een ♭, die in het stuk als geheel bevestigd is (uitdrukkelijk of stilzwijgend bedoeld), niet weg. Dat is juist het geval met bepaalde chromatische noten in het uitgebreider toonstelsel der moderne muziek. Deze noten hebben hier eene uiterst geringe tonale beteekenis, daar de Sub-dominant een bijzonder groote werkdadigheid en een zeer groot aanhoudingsvermogen heeft (§ 12, blz. 21). Bovendien roepen ze weinig effect te voorschijn tegenover de toespelingen op de toonsoort die een kwint hooger ligt, zooals *C* ten opzichte van *F* en *a* ten opzichte van *d*. In ieder geval hebben we hier te doen met min of meer belangrijke en kenmerkende modulaties of alleen met toespelingen, die uitgaan van *F* groot—*d* klein en loopen naar *C* groot of, wat meer voorkomt, naar *a* klein. Deze modulaties worden bijna steeds voortgebracht door middel van de betrekking *a-c*, welke aan beide accoorden, zoowel van *F* groot als van *a* klein, gemeen is (en bijgevolg aan beider tonale motieven). *Men speelt op de dubbelzinnigheid.* Ziehier een der meest voorkomende voorbeelden:

V.b. 169. GRAD. *Anima nostra.*

'de lá-que-o ve - nán - ti - um

COM. *Domus mea.*

a - pe - ri - é - tur

Men moet zijn aandacht schenken aan het buitengewoon fijn voelen der oude Gregoriaansche meesters, die de halve-toonschrede *mi-fa* (klimmende leitoon van *F* groot) als iets *onvolmaakt*s beschouwden en deze dan ook in hun zangstukken vermeden, terwijl zij bij voorkeur gebruik maakten van de cadens *re-fa*<sup>1)</sup>. Dat wil dus zeggen: ze gaven den voorkeur aan de *plagale sluiting*

V.b. 170.

S → T

*boven de authentieke.*

V.b. 171.

D → T

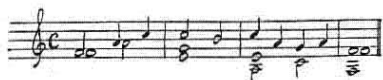
Dat wil weer niet zeggen, dat de authentieke sluiting geheel uitgesloten was: de oude tonaliteit vormt zoo ten naaste bij het terrein van de „minnelijke schikking” in de muziek. Men gebruikte de authentieke sluiting wel, maar zóó, dat men in de melodie *sol-fa* liet hooren. Op deze wijze was de *mi-fa* slechts stilzwijgend bedoeld en het *onvolmaakte* van den halven toon verdween in het onzekere.

§ 47. — Samenvatting: *Toonsoort van F groot, met veelvuldige*

<sup>1)</sup> Vgl. DOM. A. MOCQUEREAU. *Le nombre musical grégorien*, blz. 208.

afwisseling door de verwante toonsoort van d klein, zooals in de *communio*: *Lutum fecit*, en uitwijkingen zeer verschillend in belangrijkheid en duur, dikwijls bevestigd door duidelijke en vrij groote cadensen in a klein en in C groot. Niet zelden beginnen de stukken in a klein of in C groot, terwijl ze eerst de toonsoort van F groot bereiken in het verloop van de compositie en somtijds zelfs pas aan het einde, zooals b.v. het geval is in de *communio*: *Justus Dominus* en in de *antifoon*: *Pone me*.

V.b. 172.



V.b. 173.

## COMPOSITIELEER.

§ 48. — Men behandelt den 5den Kerktoon met doorlopende *si b* als *F* groot met inachtneming der bijzondere regels van *plagaal-groot* en met vermijding van het tonisch interval *mi-fa* in de slotcadensen. De Gregoriaansche componisten gaven de voorkeur aan *sol-fa* of *re-fa* op de plagale sluiting, om den leitoon in de melodie te vermijden.

Hier volgt een klein voorbeeld van den 5den kerktoon, behandeld als *F* groot-plagaal.

V.b., 174.

Andante.

Terwijl evenwel van den eenen kant deze wijze van behandeling van den 5den kerktoon de makkelijkste is, is ze van den anderen kant de minst karakteristieke en de armelijkste.

Men schrijve het harmonisch schema van een of ander zangstuk op en bewerkte dit volgens de vroeger gegeven regels.

In de harmonische compositie geeft de dubbelzinnigheid, welke haar grond vindt in de verzwijging waardoor men de  $\flat$  of  $\sharp$  vermijdt terwijl men deze slechts te raden geeft, eenige moeilijkheid. Hier staan we dikwijls voor een gedwongen keuze, hetgeen in elk kunstwerk voorkomt.

Uit hetgeen gezegd is volgt duidelijk, dat het tonale schema der stukken in dezen kerktoon is: *F-a-C-a-F* of *C-a-F*. In dit laatste geval begint men in *C* of in *a* en men eindigt in *F*. Deze bouw is aan zeer veel Gregoriaansche stukken eigen;

zelfs zijn er, die lang in *C* blijven of in *a* en slechts kort in *F*; een voorbeeld uit vele andere is de Introïtus: *Miserere mihi*.

De tusschencadensen staan dikwijls in *a* en in *C*, maar het zijn geen halfsluitingen op den dominant dezer toonsoorten.

Hier volgt een model van een kort voorspel:

V.b. 175.

Moderato.

Zie de nummers 9 en 10 van de XVI Preludi choralis figurati, aangehaald op blz. 42. Beide stukken beginnen zooals de psalm-formule in *F* en eindigen in *a*.

## 6DE KERKTOON.

## HARMONISEERING.

§ 49. — Gewoonlijk is de *si*  $\flat$  doorlopend. Men harmoniseere de een of andere antiphoon b.v. *Regina coeli*, *Tibi Domine*, *Exaltate* of wel den Introitus: *Hodie scietis*, of *In medio*, enz.

Doch evenals in den 5den wisselt ook in den 6den kerktoon de *si*  $\natural$  met *si*  $\flat$  af, en treft men hierin ook dezelfde manier van bewerking aan. Men zie b.v. de antiphoon *Pater manifestavi*, waar boven de woorden: *nunc autem*, de volgende passage voorkomt:

V.b. 176.

nunc ..... au-tem pro e-is ro-go, non pro mun-do,

Eveneens gebeurt het niet zelden, dat de melodie de *si* zelfs niet aanraakt. Meestal is de  $\flat$  stilzwijgend bedoeld, ofschoon een nauwkeurig onderzoek zoo nu en dan wel eens tot twijfel kan leiden. Ziehier twee passages:

V.b. 177.

INT. *Dicit Dominus: Ego*

V.b. 178.

INT. *Esto mihi.*

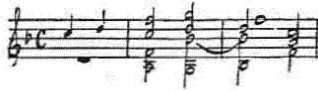
Een nauwkeurige vergelijking zal ons tot het besluit doen komen, dat we op *dux mihi* met een *si*  $\natural$  te doen hebben.

## THEORIE.

§ 50. — De 6e kerktoon komt nog duidelijker overeen met *F* groot, dan de 5de. Om wille van den modalen omvang zijn de modulaties, die door middel van een *si*  $\natural$  naar *C* groot—*a* klein leiden, vrij zeldzaam; maar men vindt dikwijls duidelijke steunpunten en cadensen op de lage *do*, met min of meer twijfelachtige beteekenis van *C* groot. Duidelijke voorbeelden van *F* groot—*d* klein zijn de Introïtus: *Sacerdotes Dei*; *Os Justi*; *Requiem aeternam*.

*Modale Formule:*

v.b. 179.



## COMPOSITIELEER.

§ 51. — Soortgelijke regels als die, welke gegeven zijn voor den 5den kerktoon, behalve voor wat betreft de modulaties, daar deze veelvuldig naar *d* klein gaan en zelden naar *C* groot. De omvang der melodische voortschrijdingen is zeer beperkt. Karakteristiek is het voortdurend terugkeeren van *fa-sol-la* en gewoonlijk het dalen naar de lage *re* in de nabijheid van de slotcadens. Voor deze laatste is van toepassing hetgeen gezegd is op blz. 84.

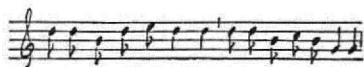
---

## 7DE KERKTOON.

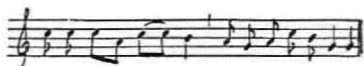
## HARMONISEERING.

§ 52. — *Gezangen met stilzwijgend bedoelde f #.*

V.b. 180.



Ecce sacerdos magnus, qui in diébus suis

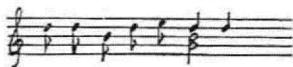


plá-cu-it De - o, et invéntus est justus.

Als men deze welbekende antiphon hoort, dan heeft men het juist omschreven gevoel van C groot met stilzwijgend bedoelde *f #*, en wel zóó, dat men in ieder geval zich in het begin het volgende voorstelt:

V.b. 181.

Es-ce sa-cér-dos ma-gnus



Maakt men gebruik van een *f*, dan is het natuurlijker om *f #* te gebruiken:

V.b. 182.

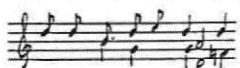
Es-ce sa-cér-dos ma - gnus



dan *f b*;

V.b. 183.

Ec-ce sacerdos ma-gnus



Iets verder verschijnt *f #* als van zelf:

V.b. 184.

plá-cu-it De - o



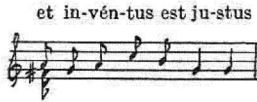
en niet:

V.b. 185.



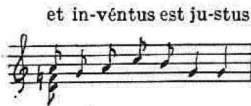
Insgelijks stelt men zich tegen het einde voor:

V.b. 186.



en niet:

V.b. 187.



Maar ongetwijfeld zal men bemerken, dat de beteekenis van een uitdrukkelijke *f #* duidelijker en klaarder is, en zoo men wil aanmatigender is tegenover de melodie.

Hier komt het groote verschil weer uit tusschen iets *wildrukken* of het *stilzwijgend laten hooren*. Men vermijde dus zelfs in de harmonie zooveel mogelijk de *f #*.

V.b. 188.

Ec-ce sa-cér-dos ma-gnus, qui in di - é-bus su - is

plá-cu - it De - o, et in-vén-tus est ju-stus.

En zoo men kan moet men deze „verzwijging” toepassen, telkens als het zangstuk *C* groot tot grond heeft: dit is in 't Gregoriaansch altijd een *heimelijk C* groot!

V.b. 189.

vi-tae ..... me - - ae.

Wie hoort die heimelijke *f #* niet ter aangeduide plaatse in deze slotcadens, welke gemeen is zoowel aan den 5den en 6den

kerktoon (die juist *mi-fa* als leitoon *hebben*) en aan den 7den en 8sten, die volgens de theorie niet de leitoon *fa #sol* hebben?

Evenwel zal men beleidvoller handelen als men volgenderwijze harmoniseert.

V.b. 190. vi-tae..... me - - ae.



Men zal kunnen constateeren, hoe veel perioden, zinnen en motieven er voorkomen, met een stilzwijgend bedoelde *f #*.

Harmoniseer eenige der volgende gezangen: *Communio Notas*, Antiphon *Maneant* (zonder het psalmvers) de *Communio Qui vicerit*.

§ 53. — Gezangen met uitdrukkelijke *f #*.

Men bestudeere volgende melodie:

V.b. 191.

Al - lé - lú - - ia. (Adorabo)



Hier zal men de juistheid onzer aanwijzingen moeten erkennen. Men ga eens een stap verder en harmoniseere het daaraanvolgende vers ofwel den Introïtus: *Viri Galilei*, enz.; men zal dan bemerken dat de slotcadensen het gevoel van halfsluiting geven:

V.b. 192.



en niet het gevoel van een plagale sluiting:

V.b. 193.



§ 54. — Bezien we nu eens den Introïtus *Aqua Sapientiae*

## V.b. 194.

A - qua sa - pi - én - ti - ae po - tá - vit e - os, al - le - lú - ia:



fir - má - bi - tur in il - lis, et non flecté - tur, al - le - lú - ia:



Achter *Aqua Sapientiae* met beteekenis van de accoordopvolging van *G-C-G*, begint het gezang bij *potavit eos* te rusten, op *re-fa-la* en wel zóó, dat de *re* werkt als een toespeling op den 1sten toon.

Men wordt dit duidelijk gewaar, wanneer op *flectetur* de *si*  $\flat$  te voorschijn komt, hetgeen eenigszins verwondering wekt. Waarom wekt dit verwondering? Omdat het gevoel van *d* klein een *si*  $\flat$  veronderstelt. In de volgende harmoniseering ligt dan ook niets hinderlijks:

## V.b. 195.

po - tá - vit e - os, al - le - lú - ia: fir - má - bi - tur in il - lis,



et non flecté - tur, al - le - lú - ia.



of wel:

al - le - lú - ia.

## V.b. 196.



De rest van den Introitus eindigt na een duidelijke passage in *a* op *exaltabit eos* en een verwijzing naar *d* op *in aeternum*, zooals gewoonlijk met een halfsluiting.

Men trachte nu het geheel te harmoniseeren; men oefene

zich tevens met het harmoniseeren van de *Alleluia: Exivi a Patre*.

Zinnen en motieven met stilzwijgend bedoelde  $f \#$  staan soms in de onmiddellijke nabijheid van andere met  $f \natural$ , en zelfs van toespelingen op de toonsoort van  $d$  klein: d. w. z. in de nabijheid van stukken met stilzwijgend bedoelde  $si \flat$ .

Een oefening vindt men in het harmoniseeren van het Graduale: *Clamaverunt*.

### THEORIE.

§ 55. — Men moet in den 7den Kerktoneel twee categorieën van stukken uit elkaar houden: 1<sup>o</sup>. die zonder  $fa$ , met min of meer duidelijk verband van *sol-si-re*; 2<sup>o</sup>. die met  $fa \natural$ , die dikwijls een vrij duidelijk verband hebben van *sol-do* en *sol-do-re*.

1<sup>o</sup>. De zangstukken  $d$  behoorend tot de eerste categorie staan bijna altijd in  $C$  groot, waarbij de  $f \#$  vermeden is. — Een voorbeeld hiervan vinden we in de vesper-antiphon: *Ecce sacerdos magnus*.

Bij 't harmoniseeren hoeft men zich slechts een  $f \#$  als voortekening te denken. Doch men vergete dan niet, dat het groot toongeslacht in het Gregoriaansche toonstelsel en het groot toongeslacht in het moderne toonstelsel elkaar niet dekken, daar dit laatste groot-toongeslacht zelf weer meer kanten heeft (en vertoont)<sup>1)</sup>.

Men verlieze derhalve de boven gemaakte opmerkingen over het groot toongeslacht met plagalen grond (blz. 14, 15) niet uit het oog, en men vergete vooral niet, dat het Gregoriaansche toonstelsel afkeerig is van alles wat sterk bevestigend, juist bepaald en klaarblijkelijk is. Klonk het niet zoo tegenstrijdig, dan zouden we haast den raad geven om  $f \#$  als voortekening te gebruiken en verder maar te handelen evenals de Grego-

---

<sup>1)</sup> We moeten ons tot deze bewering bepalen, zonder dat we de redenen er van kunnen opgeven, daar deze het innerlijke wezen van het tonale mechanisme raken.

riaansche melodie zelve, die de verhooging maar laat raden, doch nooit uitdrukt.

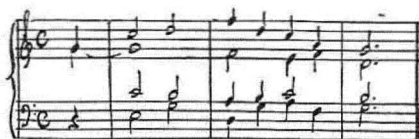
v.b. 197.



2<sup>o</sup>. De tweede categorie is in den grond der zaak niets anders dan C groot met een halfsluiting op de dominant.

Men kan dit in de volgende formule uitdrukken:

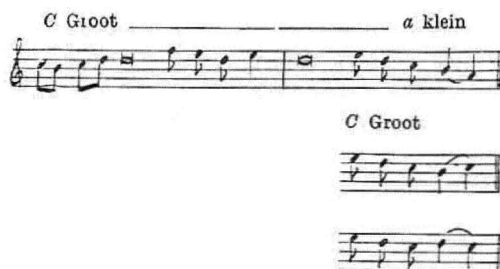
v.b. 198.



De grond van C groot is hier zóó eigen, dat de melodie telkens de *do* tot steunpunt neemt en daarop duidelijk cadenseert. Zie onder tal van voorbeelden den Introïtus: *Exspecta*.

Men zal bemerkt hebben, dat de eenvoudige psalmtoonwijze van dezen kerktoon uitgaat van C, haar middelcadens maakt in *e* en twee sluitingen heeft, eene in *c* en eene in *a*, de verwante klein van C.

v.b. 199.



Men vestige ook eens zijn aandacht op de *Alleluia*-formules welke dienen om achter de Introïtus, Offertoriën, en Communio's te worden gevoegd gedurende den Paaschtijd, om nog niet eens te spreken van stukken als het volgende:

het Graduale *Clamaverunt*.

V.b. 200.

Dominant → Tonica van C Groot

Justa est Do - - minus

en andere zooals de *Alleluia: De Profundis* en *Te decet hymnus*, en de *Communio Mirabantur*.

Maar het gaat hier over een plagaal C groot en wel op een bijzondere wijze: met een sterk gebruik van het sub-dominant accoord d-f-a van verwant klein.

Dit voert natuurlijkerwijze tot duidelijke cadensen in a klein. Het meest typeerend voorbeeld misschien van een vertoeven op *re* en op *fa-la* is de *Introïtus Aqua Sapientiae*.

Wordt de *re* gebruikt zonder representant te zijn van de toonsoort van *d* klein, dan heeft deze dikwijls de beteekenis van de kwint van G, als dominant van C groot; men zou bijna kunnen beweren dat dit juist het eigenlijke karakter is van den dominant van den 7den kerktoon.

Bijvoorbeeld in den psalmzang:

V.b. 201.

De talrijke cadensen *mi-re* hebben dikwijls de beteekenis van:

V.b. 202.

en vormen een afwisseling met deze andere ligging der zelfde cadens:

V.b. 203.

Doch het komt ook voor, dat de melodische voortschrijding aan deze laatste formule de beteekenis geeft van verwant klein.

V.b. 204.



De *si* ♭ komt zelden voor; maar is de kerktoon gegrond op *C* groot, dan zal men meerdere passages ontmoeten met een duidelijk karakter van *F* groot, gelijk het gedeelte *et confitebor* van de *Alleluia: Adorabo*. In deze passage is de *si* ♭, die hier niet uitdrukkelijk is, zonder twijfel stilzwijgend bedoeld. Daarom hoeven we in dit en in alle andere voorbeelden, die we aan de oude kerktonen kunnen ontleenen, niet veel waarde te hechten aan het aan- of afwezig zijn van een ♭ of een ♮. Om zich goed rekenschap te geven van den tonalen inhoud behoeft men de melodie slechts op den voet te volgen.

Het gebeurt namelijk niet zelden, dat er in een en hetzelfde stuk in den eenen zin een verholen *f* # schuilt, terwijl een andere daarentegen een uitdrukkelijke of stilzwijgend bedoelde *f* # heeft, of omgekeerd. Zie bijvoorbeeld het *Graduale: Clamaverunt*, dat na een veelvuldig gebruik van *fa* ♮, sluit met een lange formule ontleend aan de *Gradualen* van den 5den kerktoon, waar het muzikaal gevoel gedwongen is om in plaats van *mi-fa* de leitoon *fa* #-*sol* te veronderstellen.

§ 56. — Samenvatting: *Wanneer de 7de kerktoon zeer veel overeenkomst vertoont met een heimelijke toonsoort van G groot, tengevolge van een stilzwijgend bedoelde f #, dan staat hij in C groot met halfsluiting op de harmonische dominant g-b-d, waarbij de d fungeert als nogal aanhoudende melodische dominant.*

Het sub-dominantaccoord *d-f-a* van de verwante *a* klein toonsoort is bijzonder belangrijk. De slotcadensen (wier werking meer of minder krachtig is): *dominant-tonica* in *C* groot en in *a* klein zijn derhalve natuurlijk en komen veel voor. Zij wisselen af met hun tegenbeeld (halfsluitingen): *tonica dominant*, of wel van *C* groot, of wel van *a* klein, in de melodie: *mi-re* of *do-si*. *Si* ♭ komt zelden voor.

Kenmerkend voorbeeld:

V.b. 205.

Om zich goed rekenschap te geven van het verschil dat er bestaat tusschen deze beide variaties in den 7den kerktoon, behoeft men slechts de antiphon *In Paradisum* van de begrafeniszangen te zingen. In werkelijkheid hebben we daar te doen met twee nevensgeschikte antiphonen. De eerste, tot aan *Jerusalem* hoort beslist in den 7den kerktoon thuis, met een stilzwijgend bedoelde  $f \sharp$ . Deze staat dus zeker in  $C$  groot. Tracht eens een  $f \natural$  te laten hooren in de harmoniseering b.v. bij *sanctam*; het gehoor zal hierdoor terstond gehinderd worden. (Om een zuiver oordeel te vellen, moet men meerdere malen de melodie alleen zingen, zonder begeleiding; dan neme men zijn proef met de  $f \natural$ ). Doch zoodra is het tweede gedeelte van de antiphon begonnen of het interval *sol-do* roept de toonsoort van  $C$  groot voor den geest en men denkt zich een  $f \natural$ . Komt de *fa*  $\natural$  voor, dan lijkt ze ons natuurlijk, en tot het einde toe doet zij haar invloed gelden, misschien met uitzondering van *te suscipiat*, waar men nog eens een vaag gevoel van  $f \sharp$  krijgt.

1) Men herinnere zich, hetgeen gezegd is op blz. 64 omtrent den omvang der zinnen als slotcadens, vooral in sommige kerktonen.

## COMPOSITIELEER.

§ 57. — Behandel den 7den toon zóó, dat ge voortdurend *f* # gebruikt d. w. z. behandel hem als in *C* groot. Dit is de makkelijkste en wellicht ook de rijkste, fijnste en meest karakteristieke oplossing van het probleem. In dit geval valt de 7de kerktoon samen met den 5den met algeheele uitsluiting van den leitoon *fa* #-*sol* in de melodische motieven maar vooral in de cadensen.

Een wijze van componeeren, die meer overeenkomt met den geest der Gregoriaansche toongeslachten bestaat hierin, dat men schrijft in *G* groot, maar daarbij *zelfs in de harmonie f* # *vermijdt*.

Vooropgezet, dat men de *f* # moet vermijden kan men het dominant-accoord niet gebruiken, tenzij men enkel de *d* of het interval *d-a* aanslaat, bijvoorbeeld volgenderwijze:

V.b. 206.



De eigen sluiting van deze bijzondere variatie in het groot toongeslacht is de plagale:

V.b. 207.



welker uitwerking op deze wijze kan worden verhoogd:

V.b. 208.



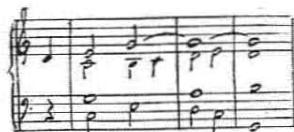
en die makkelijk kan worden ontwikkeld:

V.b. 209.



Dit is de krachtigste harmonieverbinding die ons ten dienste staat en men kan er met nut gebruik van maken zelfs al zou soms de  $f \#$  onvermijdelijk schijnen.

V.b. 210.



Ziehier eenige korte voorbeelden van G groot zonder  $f \#$ .

V.b. 211.



V.b. 212.



Maar de meest geëigende wijze van behandeling van den 7den kerktoon bestaat hierin, dat men dezen kerktoon behandelt op grond van C groot met halfsluiting op het dominant-accoord,

waarbij men een ruim gebruik maakt van het *d* klein accoord (sub dominant van verwant klein-*a*). Men neme het harmonisch schema b.v. uit de *Alleluia's Adorabo* en *Multifarie* en bewerkte dit volgens de reeds gegeven regels. Ziehier een kort proefstuk van een voorspel ontworpen in deze variatie van den 7den kerktoon.

V.b. 213.

Moderato.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a forte (*f*) dynamic. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development. The third system features a more active bass line. The fourth system includes a 'crescend' marking. The fifth system features a 'diminuend' marking. The sixth system concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and ends with a piano (*p*) dynamic.

Men kan deze variatie nog voldoende verrijken door middel

van zinnen en motieven in *G* groot (zooveel mogelijk zonder *f*♯) en in *d* klein, met uitdrukkelijke of stilzwijgend bedoelde *si* ♭.

Zie nummers 14 en 15 der XVI Preludi-coralii figurati, aangehaald op blz. 42.

## 8STE KERKTOON.

### HARMONISEERING.

§ 58. — *Gezangen met stilzwijgend bedoelde fa* ♯.

V.b. 214.



Te lu-cis an-te tér-mi-num, Re-rum cre-á-tor póscimus,



Ut pro tu-a cle-mén-ti-a, Sis praesul et cu-stó-di-a.

Het volgende:

V.b. 215.

tér-mi-num cle-men-ti-a



is veel natuurlijker dan dit:

V.b. 216.

términum clemén-ti-a



Men harmoniseere deze hymne geheel in *G* groot en vermijde daarbij zooveel mogelijk, evenals de melodie zelve dat doet, de *f* ♯. Uit de *fa* ♭ van het *Amen*:

V.b. 217.

A - men



volgt hoegenaamd niets. Vooreerst is dit een steeds terugkeerende formule, zonder eenig eigenlijk verband met de rest van de hymne. Bovendien heeft men gezien, hoe in den 7den kerktoon de *fa*  $\natural$  dikwijls in de onmiddellijke nabijheid staat van een weliswaar stilzwijgend bedoelde, maar toch vrij duidelijke *fa*  $\sharp$ . Men neme ook ter oefening het Alleluia: *Benedictus* ses.

§ 59. — *Gezangen met uitdrukkelijke fa*  $\natural$ .

V.b. 218.

Al - le - - lú - ia .....

An - ge - lus Dó-mi - ni de-scén - - dit de cae - lo:

Het zal wel overbodig zijn de harmonie aan te geven, zelfs op de meest markante punten. 't Is duidelijk een *C* groot, die vervolgens een halfsluiting vormt op de dominant als volgt:

V.b. 219.

Deze halfsluiting, waarmede we reeds kennis maakten in den 7den kerktoon, komt in meerdere variatie's voor, zooals:

V.b. 220.

*Dit is de geëigende harmonische formule voor den 8sten kerktoon; men vindt ze nagenoeg overal zelfs midden in zinnen en motieven.*

Men bestudeere en harmoniseere een der Tractus van Paasch-Zaterdag.

§ 60. — *Gezangen met si*  $\natural$  *en si*  $\flat$ . De Tractus: *Sicut cervus* bevat de volgende passage:

V.b. 221. De - i me-i .....

In deze gedaante vertoonen zich gewoonlijk de toevallige  $\flat$  en het  $\sharp$ .

Indien men den Tractus: *Qui seminant* harmoniseert, zal men zien, dat de 8ste kerkttoon soms van den beginne af aan een  $\sharp$  gebruikt en dat deze in het verloop van heele zinnen blijft.

§ 61. — *Gezangen met stilzwijgend bedoelde  $\flat$ .*

V. b. 222.

Le - vá - - bo ó - cu-los meos,..... et con - si-de - ra -




bo..... mi-ra-bi - li - a tu - a,..... Dó-mi - - ne,

Uit dezen offertorium-aanhef blijkt b.v. overtuigend, dat de  $\flat$  stilzwijgend bedoeld is; dit komt dikwijls voor, wanneer de melodie zich uitstrekt naar het laagste gedeelte (re-sol) van den modalen omvang.

In andere zangstukken vindt men passages, die in *F* groot schijnen te staan en bijgevolg een stilzwijgend bedoelde  $\flat$  hebben:

V. b. 223.



Tu Dó-mi-ne ser-vábis nos, et custódi-es nos in ae-tér-num

Harmoniseer deze antiphon, alsook de *Kyrie* van *Missa VII*.

## THEORIE.

§ 62. — De 8ste kerkttoon is soms evenals de 7de niet anders dan een *G* groot, waarvan men de *f*  $\sharp$  vermijdt. Voorbeelden: de antiphon *In innocentia* en de *Alleluia* groep van het type *Benedictus es*.

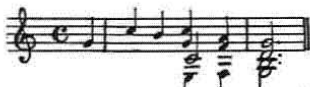
In de meeste gevallen echter is het, zooals de psalmformule duidelijk te kennen geeft een *C* groot met halfsluiting op de *Dominant*:

V.b. 224.



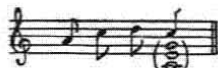
dat wil zeggen:

V.b. 225.



Men vestige zijn aandacht op de tweede sluiting (van den 8sten psalmtoon), die juist eindigt op de *dominant* (*do*) van de traditioneele theorie, welke *dominant integendeel eigenlijk tonica is*:

V.b. 226.



Deze toonsoort van *C* groot met halfslot op de feitelijke *dominant* vindt men o. a. in het *Sanctus* van *Missa IV* in het *Vaticansch Kyriale* en in de *Gloria* van *Missa V*.

In dergelijke gevallen (zooals over 't algemeen in heel het groot toongeslacht met plagalen grond) wordt de beslissende voortschrijdigs-functie uitgeoefend door de sub-dominant: *f-a-c*:

V.b. 227.



Dit ter verklaring van de veelvuldige afwisseling tusschen *si b* en *si b̄*. Niets is makkelijker dan de overgang, de dubbelzinnigheid tusschen *do* als *tonica* van *C* groot en van *do* als *dominant* van *F* groot. *F* groot is soms zoo belangrijk, dat deze het overwicht krijgt in het totaal van het zangstuk. Zoo past b.v. bij het *Alleluia: Surrexit Dominus* het best *F* groot, met halfsluiting op de *dominant* (*c-e-g*) en een of andere zwakke aanduiding van *C* groot<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Het stuk is opgebouwd uit de drievoudige herhaling van eenzelfde muzikale periode, welker begin en einde in *F* staan en welker midden-gedeelte in *C* staat.



*Een weinig uitgebreider:*

V.b. 232.

## COMPOSITIELEER.

§ 63. — Wanneer we den 8sten kerktoon behandelen met doorlopende *fa* # (uitdrukkelijk of stilzwijgend bedoeld), dan ligt het onderscheid tusschen den 7den en 8sten toon slechts in den omvang der melodische motieven.

Behandelt men den 8sten toon met *fa* b (hetgeen in de melodieën het meest voorkomt) dan zijn de eenige verschilpunten tusschen den 7den en 8sten toon gelegen in een veelvuldiger gebruik van de *si* b en in de aanwending van stijgende cadensen. B.v.:

V.b. 233.

Men gebruike tusschensinnen en cadensen in *F* groot, en zoo nu en dan in *d* klein; of ook wel in *C* groot, nu eens eindigend op de Tonica dan weer met halfsluiting op de terts van de harmonische dominant *G-B-D* en ten slotte zoo nu en dan eens in *a* klein.

## Opmerkingen.

§ 64. — *Tonale vrijheid.* Het Gregoriaansch repertoire (dat de veiligste gids en 't beste model is van middeleeuwsche kunst) bevat een vrij groot aantal stukken, die anders beginnen dan ze eindigen. Zoo zwenkt b.v. de Kyrie van blz. 32 onophoudelijk tusschen *a* klein en *d* klein. Een begeleiding hoeft slechts de melodie op den voet te volgen, en zal dus nu eens een *b*, dan weer een *d* gebruiken, maar met omzichtigheid en, zou men kunnen zeggen, met *verzwijging*. Men hoeft nooit bang te zijn, dat men zal zondigen door overdreven kieschheid.

Uit het feit, dat er zulke gezangen bestaan, volgt klaarblijkelijk de bevestiging van dit andere welbekende feit: *de praktijk is altoos vrijer dan de theorie*. Reeds de oude meesters vatten in hun compositie en samenvoeging der melodieën dit beginsel in ruimen zin op, zoodat zij feitelijk in de praktijk dit beginsel toepasten zonder er een formulering van te hebben gegeven.

In de nieuwere kunst, ook al is ze geïnspireerd door de oude en al volgt ze vrijwillig haar wetten, is deze vrijheid nog grooter. Doch men verlieze nooit uit het oog, dat *vrijheid goed is voor wie er een goed gebruik van weet te maken*, en passen we dit toe op de kunst: *dat vrijheid goed is voor hen, die er gebruik van maken om er iets goeds en verhevens mee tot stand te brengen*. Anders bestaat het resultaat slechts in armzalige pogingen.

§ 65. — *Op zichzelf staande stukken.* Er bestaan Gregoriaansche toonzettingen met een uiterst beperkten omvang, en zonder karakteristieke formules, zoodat men soms in de onmogelijkheid verkeert een bepaald zangstuk in de eene of andere klasse onder te brengen. In dit geval kan slechts de waarneming van het tonale gevoel eenig licht verspreiden. Tot welken kerktoneel b.v. hoort de *Sanctus* van de mis der Overledenen? Het antwoord is hierin gelegen, dat de *fa* # van begin tot eind stilzwijgend bedoeld is.

We hebben hier zeker te doen met een gezang in *G* groot, dat nooit de *f* # laat hooren en eindigt met een halfsluiting op de dominant *D-Fis-A*.

V.b. 234.

Ho - sán - na in ex - cel - sis



Om zich hiervan te overtuigen, hoeft men slechts de gewone proef toe te passen: voeg een *sol* achter de laatste noot. Deze *sol* geeft het gevoel van rust, dat eigen is aan de *tonica*.

Vindt men den finaal misschien aldus te hard of te gedurfd? Laten we dan volgende harmonisatie eens probeeren:

V.b. 235.



of misschien de volgende, waarin *f* # vermeden is zoodat men in *a* klein waant te zijn:

V.b. 236.



Het blijft niettemin vaststaan, dat het totaal van het stuk in *G* groot staat. Dit is slechts de bijzonderheid, dat men in plaats van een duidelijke halfsluiting op de dominant (die in 't groot toongeslacht als accoord den hoogsten graad van beweging weergeeft) de subdominant van de verwante klein gebruikt (*a*, subdominant van *e*) die, door zijn uiterst geringe bewegingskracht den indruk maakt van vaagheid, men zou haast zeggen van onnoozelheid. Dit komt misschien beter overeen met den vagen stijl van het Gregoriaansch en in 't bijzonder van de stukken, die zooals het stuk in kwestie, in de ijle zweven. Dit neemt echter niet weg, dat in zijn geheel deze melodie in *G* groot staat.

Een zangstuk van bijzonder belang is dat van de *Improperia: Popule meus* van Goeden Vrijdag.

Tot welken toon behoort dit stuk? . . . . Het voornaamste gedeelte, dat dienst doet als refrein en in 't begin en aan 't einde gezongen wordt, n.l.: *Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi*, schijnt in den 1sten kerkttoon te staan. Maar we kunnen het onmogelijk losrukken en beschouwen als een deel zonder verband met de rest van de compositie, waarmede dit gedeelte de grootste overeenkomst in gedaante en formules vertoont. Het heele stuk door nu springt het motief *do-mi-sol* aanhoudend het eerst in 't oog en voortdurend vormen deze drie noten het steunpunt of worden daarop de cadensen gemaakt. Vervolgens staan de verzen *Ego propter te* enz. ongetwijfeld in *C* groot.

Welke zou nu in deze omstandigheden de beteekenis kunnen zijn van de *re*, waarop het eerste deel *Popule meus* eenige cadensen maakt, waaronder ook de slotcadens? We staan hier voor een soortgelijk geval als bij den reeds bestudeerden *Sanctus* van de Mis der Overledenen. Deze *re* is de tweede trap van de ladder van *C* groot en heeft de beteekenis van kwint van de dominant: *G-B-D* of wel van basnoot van de subdominant *d-f-a* van verwant *a* klein. Volgens onze meening is dus het *Popule meus* een gezang in *C* groot, met een halfsluiting:

V.b. 237.



of:

V.b. 238.



Men kan hier de gewone proefneming toepassen: men late een *do* volgen op de laatste noot van *mihi* en men zal zien, dat deze de beteekenis van *tonica* heeft.

De *si*  $\flat$  in de formule *aut in quo* en bij de aanroeping *Agius aihanatos* roept een van die vluchtige aanwijzingen te voorschijn van *F* groot, die in dit soort gezangen nog al eens voorkomen.

§ 66. — *Opmerkingen over eenige gezangen in den 1sten en 2den kerktoon.* — De *Improperia* zijn geen uitzondering. Er bestaat een heele groep van dergelijke gezangen, ofschoon, aller omstandigheden niet zoo duidelijk zijn op 't eerste gezicht. Daar deze gezangen een *re* tot finaal hebben, deelt de traditioneele leer der 8 kerktonen deze volgens hun omvang in bij de zangstukken van den 1sten of 2den kerktoon.

Ziehier eenige voorbeelden: de *Alleluia's*: *Beatus vir qui suffert, Laudem Domini, Vita nostra*; de antiphon *Responsum* van de processie op Maria Lichtmis, de *Communio Ego sum pastor* vanaf de woorden *et cognosco*, het *Agnus Dei* van Missa II, de *Sanctus* van Missa XVI van het *Vaticaanisch Kyriale*, enz. — Bij een degelijke studie van de gezangen in den 1sten en 2den Kerktoon (vooral in den 1sten) die meestal verwijlen in de laagste afdeeling van den kerktoon-ladder, met vertoeven op de *sol*, zal men zien, dat men het aantal stukken die in genoemde omstandigheid verkeerren, geenszins over 't hoofd mag zien. Voorbeeld van een modale formule:

V.b. 239.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/4. The first system has six measures, and the second system has six measures. The notation includes various rhythmic values (quarter notes, eighth notes, sixteenth notes) and accidentals (sharps, flats, naturals). The second system ends with a fermata over the final notes.

Men merkt terstond het zonderlinge van deze omstandigheden. Moet men ze begeleiden, dan moet de begeleider al zijn handigheid, kiescheid en smaak aan den dag leggen om te be-

letten dat de toonsoort van *C* groot zich te brutaal laat hooren. Ze moet in zekeren zin verholen worden en zich op gelijke wijze vermommen als het zangstuk dat doet.

De compositie in de oude toonsoorten geniet weliswaar een veel grootere vrijheid; maar van den anderen kant levert het gebruik van de rijkdommen der harmonie en van het contrapunt moeilijk op te lossen problemen, die voortspruiten uit de bijzondere verhoudingen in de oude modaliteit.

---

## RHYTHME.

### PRACTISCHE BEHANDELING <sup>1)</sup>.

§ 67. — *Gezangen op tekst in dichtmaat. Syllabieke gezangen gebouwd op den vorm van het vers.* — De melodie welke wij bestudeerd hebben in § 14, blz. 27 is de melodie van de vesperhymne der dagen in de week. Ze behoort tot de iambische versmaat, die zeer veel in de Liturgie voorkomt. De stroof bestaat uit 4 gelijke versregels, welker loop aldus in maat kan worden uitgedrukt:

V.b. 240.

1°. 2°. 3°.

Im-ménse coe-li Cón-di-tor

*De beweging van den heelen versregel streeft naar de sluiting; daar waar het sterretje staat, valt het beslissend accoord in de harmoniseering, welke zelfs zou kunnen volstaan met dat eene accoord in elken versregel, zoo ongeveer als in voorbeeld 23 op blz. 28. Moet men een tamelijk bezet mannenkoor begeleiden, dan zou men een vrij goed resultaat kunnen bereiken met dezen eenvoudigen vorm:*

V.b. 241.

Im-mén-se coe-li Con-di-tor, Qui mi-xta ne con-fún-de-rent,

A-que flu-én-ta di-vi-dens, Coe-lum de-di-sti li-mi-tem.

<sup>1)</sup> Men bestudeere dit hoofdstuk gelijktijdig met de uiteenzetting van den 1sten kerktoon, op blz. 27.

Wil men daarentegen de harmonie wat vollediger maken, dan valt de voor de handliggende plaats voor een tweede accoord op de tweede lettergreep van elken versregel (met dubbel punt aangegeven) waar de melodie voor 't eerst een steunpunt schijnt te vinden. We moeten dus de voornaamste harmonieën leggen op de plaatsen, aangegeven in v.b. 27, blz. 28. Zoo heeft de zang al steun genoeg, zoodat ze andere steunpunten missen kan zelfs op de 4de lettergreep, ofschoon men er daar nog een zou kunnen leggen, zooals in v.b. 28, blz. 30.

Onze versregel bestaat dus uit drie achtereenvolgende versvoeten, waarvan de derde beslissend, de eerste iets minder belangrijk en de tweede van ondergeschikt belang is.

Men kan dus in de harmonie uitsluitend de 3de onderstreepen of bovendien nog de 1ste, of zelfs alle drie, mits de harmonie met de haar eigen middelen den verschillenden waardegraad der steunpunten weet weer te geven en deze dus zelf ook streving vertoont naar het einde: *de cadens* of *sluiting*.

Daar nu de hymnen worden gezongen in wisselkoor, waarbij dus of wel de strophen beurtelings worden gezongen door twee koren, of wel door een of meer solisten en het heele koor, kan het zijn nut hebben ook twee variatie's van begeleidingsrijkdom te geven, zoodat men b.v. de eene stroof slechts ondersteunt op de voornaamste punten en de andere stroof op elken rhythmischen voet van het gezang.

Men vestige hier wel zijn aandacht op een feit, dat men niet over het hoofd mag zien. De tweede voet namelijk of het tweede steunpunt van elken versregel kan een eigen harmonie zeer wel missen. Deze verloopt ofwel over het voorafgaand accoord, ofwel het wekt een accoord zonder duidelijk uitgesproken karakter in ons op. De cadens daarentegen d. w. z. *het eind van elken versregel vereischt meer harmonie dan de rest*.

Zoo zou men b.v. niets kunnen aanmerken op begeleidingen als de volgende, waarin de cadensen met bijzonderen zorg bewerkt zijn; want dit is iets zeer natuurlijks, daar het eind van een zin, van een periode en in nog hoogere mate van een heel stuk al naar omstandigheden, van nature een



hebben, gelijk in 't geval dat we in de vorige paragraaf bezagen, hetzij dat er ook notengroepen in de melodie voorkomen.

Bijvoorbeeld:

V.b. 244.

1<sup>o</sup>. vers 2<sup>o</sup>. vers

Ex - sùl - tet or - bis gáudi is, Coe-lum re - sùl-tet láu-

3<sup>o</sup>. vers

di - bus A - po - sto-lórum gló-ri-am

4<sup>o</sup>. vers

Tel-lus et a - stra cón-ci-nunt

Deze melodische wending wekt in ons op een harmonie ongeveer als volgt:

V.b. 245.

Ex - sùl - tet or - bis gáu-di is, Coe-lum re - sùl-tet

láu-di-bus A - po - sto-lórum gló-ri-am

Tel-lus et a - stra cón-ci-nunt

Dit is een soort van bouw en een harmoniseering waarbij de 3 karakteristieke schreden van het rythme in deze verzen *niet meer aangeven de noten op den neerslag*, d.w.z. de noten met steunpunt, maar de *voornaamste groepen*, d. w. z. de meest in 't oog loopende steunpunten.

En daar nu niet meer de noten *ieder op zich* gegroepeerd worden door de maattijden van het poëtisch rythme, maar de *groepen*, (die op hun beurt ook weer verbonden zijn twee aan twee of drie aan drie rondom een groep van grooter gewicht), zoo kan het voorkomen dat de muziek van het zware maatdeel van het eindsteunpunt van het vers nog andere steunpunten doet gevoelen van haar eigen beweging, zooals aan het einde van elk der 4 versregels van de „*Exsultet orbis gaudiis*” boven aangehaald.

Hetzelfde geval doet zich voor bij lange versregels, waar men dikwijls twee halfverzen (hemistichiën) moet onderscheiden.

Bijvoorbeeld:

V.b. 146.

The musical score consists of three staves of music in a single system, each with a treble clef. The lyrics are written below the notes. Above the notes, horizontal lines with brackets indicate rhythmic groupings. Asterisks (\*) are placed above certain notes to indicate accents. The lyrics are: "I - ste Con-fés - sor Dó-mi-ni, co-lén - tes Quem pi - e lau-dant pó - pu - li per or - bem, Hac di - e lae - tus mé-ru-it be-á - tas Scán - de - re se - des."

1<sup>o</sup>. vers 1<sup>o</sup>. deel                      2<sup>o</sup>. deel                      2<sup>o</sup>. vers 1<sup>o</sup>. deel

2<sup>o</sup>. deel                      3<sup>o</sup>. vers 1<sup>o</sup>. deel                      2<sup>o</sup>. deel

4<sup>o</sup>. vers

*De rythme-teekens van Solesmes.* In de uitgaven van Solesmes met rythme-teekens, worden de kleine rythme schreden der noten twee aan twee of drie aan drie aangegeven. Met juistheid hebben de monniken van die beroemde abdij de beginselen doen kennen, die den grondslag vormden voor het plaatsen van deze teekens. Degene die harmoniseert hoeft nog slechts onderscheid te maken tusschen de steunpunten van grooter of


minder belang, om diensvolgens daarnaar zijn begeleiding te regelen.

Indien een of ander steunpunt in den tekst (ik zeg niet een of ander accent, onafhankelijk van den maat van het vers) niet samenvalt met de melodische wending zooals de edities van Solesmes die aangeven, dan kan de plaatsing van dat steunpunt worden gemaskeerd door een of andere kleinigheid in de begeleiding.


Ziehier een kenmerkend voorbeeld:

V.b. 247.


Di - es i - ræ di - es il - la, enz.      Quan - tus tré -




mor est fu - tú - rus, enz.      Mors stu - pé - bit et na - tú - ra



Cum re - sur - get cre - a - tú - ra enz.      Li - ber scri - ptus pro - fe -



ré - tur enz. Un - de mún - dus ju - dí - cé - tur      enz. 1)



Al is zulk een kunstgreep niet altijd gemakkelijk toe te passen, toch kan ze goede diensten bewijzen.

Men bestudeere de wendingen en harmoniseere de volgende

1) Missa pro Defunctis et Exsequiarum-ordeo. Nieuwe harmoniseering. Uitgave DESCLÉE en C., 1920.

hymnen, alle in den 1sten kerktoon, en transponeere ze in een passende toonhoogte: *Aeterne rerum Conditor, Vexilla, Iste Confessor* (de 4de en 6de zangwijze), *Te Joseph celebrent*.

§ 69. — *Gezangen, die niet op den vorm van het vers berusten*. Voorbeelden van dit soort van compositie vinden we in den Introïtus: *Salve Sancta Parens* en de Antifonen: *Alma Redemptoris, Regina Coeli*. De rhythmegang van zulke gezangen is geheel gelijk aan dien van gezangen op prozatekst (zie § 71, blz. 120).

§ 70. — *Vocalisen*. — In het volgend brokstuk van den Tractus: *Cantemus Domino*:

V.b. 248.



ontwikkelt zich de melodie op 't woord *enim* als 't ware onafhankelijk van het accent van het gezongen woord. De steunpunten liggen op die plaatsen, waar de voornaamste zinsneden worden aangeduid door de sterretjes, de zinsneden van minder belang door een dubbelpunt en de zinsneden van het minste belang door een punt. De heele taak van het accent schijnt te bestaan in de grootere belangrijkheid, het grooter gewicht van het eerste steunpunt (aangeduid door 't sterretje), op de lettergreep *é-nim*, in vergelijking met het tweede steunpunt (aangeduid door een dubbelpunt) op de lettergreep *é-nim*, een verschil in sterkte tengevolge waarvan de tweede lettergreep, ondanks den rijkdom der vocalise, altijd afhankelijk blijft van de eerste.

Gevallen als deze komen veelvuldig voor:

V.b. 249.



V.b. 250.



Het zijn voorbeelden van dit welbekende feit, dat de kracht, de uitwerking van het accent zich niet altijd doet gevoelen in 't begin van de lettergreep met accent, maar dikwijls slechts in 't verloop van een vocalise.

Steeds wisselen de steunpunten, die naar gelang van hun belangrijkheid behooren tot een der drie bovenaangeduide klassen, onderling af op een manier die we kunnen vergelijken met hetgeen we gezien hebben in de verzen. Ze vereischen dus een harmoniseering als deze:

V.b. 251.

glo-ri - ó-se e - - nim .....

De harmonie zou den zang ook kunnen volgen in zijn kleinste onderverdeelingen, als volgt:

V.b. 252.

glo-ri - ó-se e - - nim .....

Of men zulk een overvloed of wel een bescheidenere harmonie zal gebruiken is een kwestie van smaak en stijl.

Men bestudeere den rythme-gang en bewerkte daarna de begeleiding van de *tweede* periode van het offertorium *Jubilate Deo*, waar de herhaling begint: *Jubilate Deo universa terra*. In de juist genoemde gevallen werd de rythme-gang duidelijk aangegeven door lange en sterke noten; maar zoo is 't niet altoos:

V.b. 253.

Sa cer-dó - tes e - - - - - jus

In dezen aanhef van het Graduale der Missa II Confessorum

Pontificum wordt de rhythme-gang bepaald door de eerste noot der notengroepen, door de *morae vocis* en door de verbredingen die het quilisma voorafgaan. — Heeft men eenmaal de onderverdeelingen van den rhythme-gang ingezien, dan biedt de harmoniseering geen bijzondere moeilijkheden. — Bovendien wisselen de krachtige noten met duidelijk steunpunt (pressus-oriscus enz.) practisch voldoende af met zulke die om andere redenen verlengd zijn, tengevolge waarvan de phraseering voldoende belicht wordt.

Men harmoniseere in zijn geheel 't Graduale: *Inveni David*, alsook het mooie *Kyrie Clemens Rector*, het eerste in het ahangsel van het Vaticaansch Kyriale.

In de Solesmenser uitgaven met rhythme teekens vindt men behalve de *morae vocis* (aangeduid door een punt) behalve de verbredingen veroorzaakt door 't quilisma, dat dikwijls terugwerkende kracht heeft op meerdere noten voor zich, bovendien nog talrijke horizontale lijntjes. Dit zijn teekens aan de rhythmische handschriften ontleend, welke ook dienen om verbredingen aan te geven, waardoor de gang der gezangen nog duidelijker wordt.

§ 71. — *Gezangen op proza-teksten: Syllabieke gezangen.* — Hier is de psalmodie het grondtype, d. w. z. de formules, waarop volgens 't woordaccent gereciteerd of gezongen wordt.

Bijvoorbeeld:

V.b. 254.

Be - á - tus vlr qui timet Dóminum: in mandátis e-jus vo-let ni - mis.



Voor zoover er verband bestaat tusschen het muzikaal accent en het rhythme, hangen alle gezangen met prozatekst ofschoon dan somtijds niet rechtstreeks, van de psalmodie af; we moeten ze dus beschouwen als vormden ze één massa. Ik neem slechts dit voorbeeld, dat een der meest kenschetsende is:

V.b. 255.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo - lun-tá - tis

Ook hier *richt zich elke zin naar het laatste accent* dat het belangrijkste is, terwijl de overige om zoo te zeggen in de schaduw blijven en de kleine onderverdeelingen dikwijls onopgemerkt voorbijgaan, en wel in die mate, dat enkele ervan totaal verwaarloosd worden zooals in elk soort van muziek.

Inderdaad *heeft men in de psalmodie slechts rekening te houden met het laatste accent van elk halfvers*; bij sommige formules met de twee laatste; de overige noten worden boven de lettergrepen geplaatst in de volgorde waarin ze zich voordoen<sup>1)</sup>. Eveneens kunnen er neven-accenten voorkomen in elken zin. Men zou b.v. kunnen zingen:

V.b. 256.

Grá-ti - as á - gi-mus ti - bi

evenzeer als:

V.b. 257.

Grá-ti - as á - gi-mus ti - bi

Welke accenten nu zijn in die conditie, dat ze nevenaccenten zijn? Zijn dit de eenige nevenaccenten? Hoe kan men ze her-

<sup>1)</sup> In den zeer mooien Paaschtoon van den psalm: *In exitu* volgens den Ambrosiaanschen ritus, eindigt het voor-half vers met een cadens met 2 accenten, en het na-half vers met 3 groepen, die vallen op de 3 laatste syllaben, ongerekend de plaatsing van het accent van den tekst.

kennen? Ik geloof wel, dat niemand zonder aarzelen op deze vragen 't antwoord zal kunnen geven.

Men harmoniseere den *Sanctus* van Missa XVI en het 4de *Credo* uit 't Kyriale.

*Neumatische zangen.* In alle tot hiertoe aangehaalde voorbeelden had de melodie weinig meer dan één noot per lettergreep. Draagt daarentegen elke lettergreep een notengroep op zich dan wijst 't woordaccent de voornaamste steunpunten van de rhythmische beweging aan:

V.b. 258.

A - spér - ges me, Dó - mi - ne hys-só - po et mundá - bor.

Aangezien men niet altijd makkelijk de voornaamste rhythmesteunpunten vinden kan, moeten we hier een oogenblik stilstaan. Laten we b.v. nemen den Introïtus: *Nunc scio vere*:

V.b. 259.

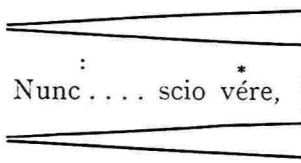
Nunc sci - o ve - re, qui - a mi - sit Do - mi - nus

An - ge - lum Su - um

Om de twee of drie noten is er een kleine schrede (aangeduid door een punt boven de noot) en om de twee of drie van dergelijke schreden is er een tastbaarder schrede (bij de noten waarboven een dubbelpunt staat, bij *Nunc . . .*, *Do . . . mi . . . nus*, *Ange . . . lus*). Ten slotte heeft elke zin nog een hoogtepunt, dat den heelen zin schijnt te beheerschen (aangeduid door een

sterretje). Evenals we dit bij de hymnen zagen op blz. 113, kan men in deze rangschikking van rythme schreden aan elk steunpunt een accoord geven, maar het is beter een grooter tusschenruimte tusschen de harmonieën te laten, door ze alleen te leggen op de plaatsen van dubbel punt of sterretje.

De letterkundige en muzikale zin komen overeen met den versregel in de poëzie, welks bijkomstige en voornamere steunpunten in afwisseling naar de slotcadens neigen:



Nunc . . . . scio vére, | quia mí . . . . sit Dó\* . . minus |  
 Ange . . . . lum sú\* . . . um |

Maar een enkele blik op ons voorbeeld 259 leidt nog tot een andere opmerking: bij de woorden *misit*, *Dóminus* en *súum*, komt het accent eerst na een of meer noten tot zijn recht.

v.b. 260.



Dit geval komt veelvuldig voor en is opmerkenswaardig.

*De rythme-teekens van de school van Solesmes.* — In de boeken van Solesmes met rythme teekens worden gelijk we reeds zeiden, alle rythme schreden zelfs de kleinste aangegeven (en dat wel volgens beginselen die de monniken van Solesmes meer dan eens in den breedte hebben verklaard). De zanger en organist hoeft nog slechts het onderscheid te weten tusschen hoofd- en nevensteunpunten.

Daar de woordaccenten niet altijd samenvallen met de steunpunten, zelfs niet met de kleinste, kan de begeleiding de plaats van deze accenten maskeeren met verschillende hulpmiddelen, hoewel dit feitelijk niet altijd makkelijk is.

Hier volgen eenige voorbeelden:

Staat het te maskeeren accent in 't begin van een zin, dan kan men in vele gevallen de begeleiding weglaten:

V. b. 261.

Dó-mi - ne ..... Fi-li u - ni - gé - ni - te

Ofwel het accent kan vallen na een te voren reeds gelegd  
accord:

V. b. 262.

Quó-ni - am tu só-lus sán - ctus

Komt het accoord voor midden in een zin, dan kan men  
soms vermijden dat de plaats ervan opgemerkt wordt:

V. b. 263.

Qui tól - lis pec - cá - ta mún - di

Ofwel men begeleide met behulp van een of andere harmo-  
nische bijzonderheid:

V. b. 264.

Be-ne - dí - ci - mus te

V. b. 265.

Sán-ctus, ..... Sánctus Dó-mi - nus Dé - us Sá - ba - oth.

Soms daarentegen moet men de harmonie zóó rangschikken, dat het accoord pas zijn volle kracht heeft op het oogenblik dat het accent verschijnt, of dat het dan slechts zijn bepaalde waarde van beweging heeft.

V.b. 266.

Pá - trem o - mni-po-tén-tem Dé - um de Dé - o,

lú - men de lú - mi-ne, Dé - um vé - rum de Dé - o vé - ro,

De samengestelde harmonie die samenvalt met het accent is goed, zelfs als men ze beschouwt als op den neerslag:

V.b. 267.

de Dé - o vé - ro

ze is dus dubbelzinnig in den vollen zin des woords.

De streepen welke de scheiding vormen tusschen de verschillende deelen van een Gregoriaansch muziekstuk hebben ook de waarde van rust, een waarde, die jammer genoeg niet bepaald wordt door het vierkant notenschrift en die men in bijna alle zettingen in modern notenschrift verwaarloost en veel te zeldzaam aangeeft. En zelfs waar ze zijn aangebracht, zijn ze nog onvoldoende.

Elke koordirecteur weet hoe herhaaldelijk de zangers ademen en van hoeveel belang de nieuwe ademhaling is voor de uitvoering. Slechts de Gregorianen staan naar het schijnt boven deze menschelijke zwakheden uit.

Moet nu echter de begeleiding eveneens rusten maken aan het

einde der zinnen, of niet? Het schijnt niet mogelijk een antwoord te geven dat voor alle gevallen deugdelijk is, zóó wisselvallig zijn de omstandigheden van die rusten. In 't algemeen weet ieder, dat de rusten een opmerkelijke taak hebben bij de goede uitvoering van muziek, het is nl. een der beste middelen om de scheiding der groote rhythmische en muzikale zinnen te doen waarnemen, m. a. w. het is de grondslag van de phraseering. — Voegt zich dus de begeleiding bij dit soort van ademhalingen niet naar den zang, dan zal daardoor de uitwerkingskracht van de rust der stemmen worden verzwakt. In 't algemeen dus moet m. i. ook de begeleiding de pausen maken die de groote verdeelingen van het zangstuk onderscheiden. Bij de kleine deelstrepen kan slechts een juist oordeel voor ieder geval op zich beslissen.

Ook vergeete men niet, dat de harmonie eigen middelen heeft om de aaneenrijging en scheiding van perioden en zinnen, van de belangrijkste zelfs, te doen hooren. Deze harmonische bewerkingen kunnen de plaats vervangen van een rust, soms met een even groote, soms zelfs met een grooter uitwerkingskracht. Ziehier een voorbeeld:

V. b. 268.

Of hier de begeleiding de rust houdt of niet, de scheiding (en tevens de aaneenrijging) van de zinnen blijft daardoor even waarneembaar <sup>1)</sup>).

De rusten in 't begin van een zin bedoelen slechts aan te

<sup>1)</sup> Elk goed zanger zal een rust houden van minstens het dubbele van de waarde van hetgeen hier is aangegeven. De overzetting der Gregoriaansche melodieën berust op een vrij merkwaardig geheel van conventionele teekens, die men bewust of onbewust alom aanvaardt en overal in praktijk brengt.

geven, dat de volgende noot op den arsis van het rythme valt. Die rusten komen veel voor, vooral als de noot van den arsis een noot op een woord met klemtoon is.

V.b. 269.



Soortgelijke voorbeelden vindt men in de nummers: 261, 262, 264 en 265.

## THEORIE.

§ 72. — *Algemeene beginselen.* Elke harmoniseering van een zangstuk moet dezen stelregel ten grondslag hebben: *de melodie en de harmonie gelijkelyk te doen voortschrijden.* Om dit eenvoudig feit geheel en al te verklaren zou men nagenoeg de heele leer over het rythme moeten uiteenzetten; we zullen ons dus hier beperken tot een paar essentiële beginselen. Voor verdere studie raadplege men Bas' handleiding over den muzikalen vorm, 1ste Deel: *Elementen van het rythme.* (Uitgave Ricordi, 1920).

1<sup>o</sup>. Elk enkelvoudig rythme (van 2 of 3 tijden) heeft een zwaren tijd op den neerslag; eveneens heeft ook elk samengesteld rythme (ontstaan uit de groepeerling van 2 of 3 enkelvoudige rhythmten) op den neerslag één tijd, die van grooter belang is dan de overige, en die tijd is de zware tijd van het samengesteld rythme.

Op gelijke wijze heeft ook elke half-zin, elke zin, elke periode en elk geheel stuk zulk een zwaartepunt, dat de spil is, waarom de geheele halve zin, de zin, de periode of het heele stuk draait. Die zwaartepunten geven *de schreden van het rythme* aan voor wat betreft de enkelvoudige rhythmten en de samengestelde rhythmten van minder belang; voor wat de bredere rhythmten betreft echter, wijzen ze de *kernpunten* aan van de muzikale rede.

2<sup>o</sup>. De *accoorden*, welke de schreden van de harmonie afteekenen, vallen op de *zware tijden (neerslag)* die de schreden van het rythme der melodie aangeven.

Wil men ieder enkelvoudig rythme (van 2 of 3 noten) harmoniseeren met een enkel accoord, dan ligt de aangewezen plaats voor 't accoord op den zwaren tijd en niet op den lichten. Derhalve aldus:

V.b. 270.



en niet volgenderwijze:

V.b. 271.



Deze tweede plaatsing (de zoogenaamde verschoven of synopische) wordt in de moderne muziek juist gebruikt ter wille van de tegenstelling met de natuurlijke plaatsing, de eerste.

Insgelijks ligt de natuurlijke plaats voor de harmonie, indien men slechts één der elementen, die den halfzin, den zin of de muzikale periode vormen, wil of moet harmoniseeren, op het antwoord en niet op den opzet of de vraag.

Bijvoorbeeld:

V.b. 272.



en niet:

V.b. 273.



indien men ten minste juist niet een bepaald verrassend effect beoogt, dat ontstaat door het onvervuld blijven van datgene, wat het muzikaal instinct van nature verwacht.

30. Elke zin, elke periode, elk stuk moet steeds stijgen in

muzikale belangrijkheid van begin tot eind, met streving naar het einde.

4<sup>o</sup>. De cadensen, de sluitingen n.l. van zinnen, perioden en heele stukken, zijn punten die bijzonder aandacht vragen. Ze komen overeen met die plaatsen in een redevoering, waar de redenaar de conclusie uit zijn voorafgaande argumenten trekt.

5<sup>o</sup>. Het muzikaal gevoel onderscheidt de bijzonder nauwe en teere verhoudingen tusschen de zwaartepunten en de verschillende cadensen. Daarom heeft datgene, wat men op die oogeblikken doet, een bijzondere groote waarde en uitwerking. Men kan ze vergelijken met zekere daden, gesteld op de belangrijkste uren des levens, daden die een beslissende waarde hadden en die men niet meer kan vergeten.

§ 73. — *Gezangen met teksten op versmaat. — Melodie.* — Het vers is gevormd op een maat: *het metrum*, dat in het klassiek latijn niet afhankelijk is van het tonisch accent der woorden, maar daarentegen berust op het lang- of kort zijn der lettergrepen (*quantiteit*). Het klassiek Latijnsche vers is dus geen samenvoeging van betoonde en onbetoonde lettergrepen, maar wel van *lange en korte* lettergrepen. De thans gebruikelijke tekst van de Hymnen van het Romeinsch brevier stemt overeen met het klassiek metrum, de betoning speelt er geen rol in die beslissend is voor het rhythme. Zoo hebben zelfs deze twee verzen hetzelfde metrum:

Rérum Déus ténax vigor  
Immótus in te pérmanens, enz.

In den tijd van het vroeg middeleeuwsch Latijn is de Latijnsche poëzie langzamerhand vervormd en kwam deze ten slotte te berusten op den klemtoon van den tekst. Maar het zou ondoenlijk zijn nauwkeurig de grenzen af te bakenen, die de twee tijdvakken scheiden. Er bestaan inderdaad ontelbare bastaardverzen, en men vindt er niet zelden die foutief zijn hetzij onder het opzicht van quantiteit, hetzij onder het opzicht van betoning. Een typisch voorbeeld is de Ambrosiaansche hymne: *Mysterium Ecclesiae*.

Het is derhalve nutteloos in den klemtoon een gids te zoeken voor het muzikaal rhythme der hymnen: men kan dien gids slechts vinden in het *metrum* van het vers. Maar men moet nog weten òf, wanneer en hoe de lange lettergrepen van het metrum ook lang geweest zijn in den loop van het zangstuk.

Een duidelijk bewijs voor het feit, dat de zang onverschillig is voor de rhythmische (en uitdrukkingsvolle) individualiteit van elken versregel in iedere hymne, kan men hier uithalen dat niet alleen alle strofen van eenzelfde hymne herhaald worden op één enkele melodie (die altijd 't zelfde blijft ondanks het verschil van betoning), maar ook dat men meerdere hymnen op dezelfde zangwijze zingt, als ze maar hetzelfde metrum hebben. Dit hebben we reeds geconstateerd voor de Vespers van de dagen in de week en eveneens voor de Lauden in de week enz.

Het metrum dus bepaalt den loop der lettergrepen in de syllabieke gezangen en van de groepen in de versierde gezangen. Die gang streeft altijd naar 't laatste steunpunt van het vers en de geheele stroof naar het definitieve slot.

*De teekens van de school van Solesmes.* Gelijk we reeds zagen op blz. 123 hebben de monniken van Solesmes de wetten, waarnaar zij hun rhythme-teekens hebben geplaatst in den breede uiteengezet in theoretische geschriften, waarheen we hen verwijzen die deze vraag grondig willen bestudeeren. We deelen dus slechts mee, dat volgens de beginselen der Solesmenser school de kleine rhythmische schreden worden bepaald:

1<sup>o</sup>. door de *mora vocis*,

2<sup>o</sup>. door de 1ste noot der groepen,

3<sup>o</sup>. door de laatste slotlettergreep der woorden;

behoudens tegenovergestelde aanwijzingen, die ons zouden kunnen verstrekt worden door den vorm der groepen (b.v. *pressus*, *oriscus*, enz.) of door de rhythmische teekens en letters der middel-euwsche handschriften.

*Harmonie.* De harmonie bepaalt zich hiertoe, dat ze den zang volgt en dat ze haar meest kenmerkende verbindingen legt op de voornaamste punten. De kleine steunpunten, die

om de 2 of 3 noten voorkomen, zijn plaatsen waar men een accoord mag leggen ofschoon het niet noodzakelijk is.

§ 74. — *Vocalisen.* — *Melodie.* — Niet altijd berust het rythme der Gregoriaansche gezangen op de woorden. Om bij een enkel sprekend voorbeeld te blijven: men zingt de vocalisen van de Alleluia's slechts op de lettergreep *a*. Er zijn gezangen, waarin de rhythmische beteekenis van den tekst nagenoeg op niets neerkomt, b.v. in het *Alleluia, Pascha nostrum*. Daar is de muziek autonoom, zoowel onder het opzicht van melodie als van rythme.

Woord en muziek zijn beide echter onderworpen aan dezelfde wezens wetten van beweging<sup>1)</sup> en de gang van het rythme is altoos dezelfde, of men een tekst of een zuivere vocalise te zingen heeft. Bij deze laatste soort (vocalisen) evenwel, moet men de plaats der steunpunten weten te onderscheiden, welke te herkennen zijn:

- 1<sup>o</sup>. aan de hoedanigheid van de melodie (waarin men dikwijls zware en lange noten aantreft, zooals de *pressus* en de *oriscus*<sup>2)</sup>, of noten, die verlengd zijn door de episema's van Solesmes of andere bijzonderheden);
- 2<sup>o</sup>. aan den vorm der neumen, waardoor bepaalde samenvoegingen of onderverdeelingen worden aangegeven;
- 3<sup>o</sup>. aan de plaatsing van de noten in de zinnen en groepen (*morae vocis*, noten die aan het quilisma voorafgaan), enz.

Met behulp van deze aanwijzingen kan men de twee- of driedelige schreden van het rythme ofwel hun samenvoeging tot min of meer belangrijke bredere rhythmten achterhalen.

*Harmonie.* — De begeleiding moet zich hiertoe beperken, dat ze accoorden legt op de melodische steunpunten, zoodat ze dus denzelfden weg doorloopt als de melodie zelve.

§ 75. — *Gezangen met proza-teksten.* — *Melodie.* — De gezangen met prozatekst staan onder de heerschappij van het accent, dat in 't algemeen tot taak heeft om het steunpunt te zijn van

---

<sup>1)</sup> Strict genomen is de heele muziek niets anders dan rythme.

<sup>2)</sup> Hier is de gebruikelijke manier van uitvoering dezer neumen bedoeld.

het woord-rhythme. Maar niet alle accenten zijn even belangrijk; integendeel, het feit dat er sommige zijn die hoofd- andere die bij-accenten zijn, is iets wat tot het wezen van de rhythmische beweging behoort. Ook hier streeft elke zin naar het einde. Bij den parallel-gang tusschen woord- en zang-rhythme kan het in elke soort gezangen gebeuren, dat bepaalde accenten worden verwaarloosd en wel zóó, dat het muzikaal rhythme zich aan den tekst opdringt. Voor zoover het den Gregoriaanschen zang betreft, is het onmogelijk de grenzen van deze muzikale overmacht af te bakenen, maar men kan met groote waarschijnlijkheid veronderstellen, dat de grenzen hier veel wijder zijn, dan in elken anderen kunstvorm.

Als men in de geschiedenis teruggaat, vindt men, dat, naarmate men in de middeleeuwen opklimt en hoe dichter men het tijdstip nadert waarop de moderne kunst de Gregoriaansche raakt, er ook des te duidelijker en talrijker gevallen voorkomen, waarin de accenten van op-muziek-gezette teksten anders behandeld worden dan op heden en bijzonder sinds de XVIde eeuw. — Sinds dit tijdstip worden in de proeven van bewerking der traditioneele melodieën, zelfs in de proeven van de beste meesters der XVIe en XVIIe eeuw, de vocalisen voortdurend verplaatst en overgebracht op de beklemtoonde lettergrepen. Een enkel voorbeeld zal volstaan. In plaats dat men zong:

V.b. 274.



zoals men gedurende de heele middeleeuwen had gezongen, gaf men er den voorkeur aan aldus te zingen:

V.b. 275.



Het woord-toonverband in de middeleeuwsche kunst en de kunst welke daaruit voortkwam tot aan de XVIde eeuw, heeft nog niet al zijn geheimen ontsluitend; maar het schijnt wel

duidelijk, dat dit verband anders was dan dat, wat men in onze dagen wil zien toegepast, vooral voor zoover het 't accent betreft.

Het VIIde Deel van de Paléographie Musicale der Benedictijnen van Solesmes vertegenwoordigt wel de grootste poging tot hiertoe in 't werk gesteld, om licht te werpen over deze zoo duistere maar toch zoo belangrijke kwesties.

Allen, die deze kwestie bestudeeren hebben dus verplichting aan die geleerde kloosterlingen en inzonderheid aan Dom Mocquereau voor dien lichtstraal, dien we allen zoeken als voornaamste doel en eenig loon voor onzen arbeid.

Om een eenvoudig algemeen theoretisch overzicht te krijgen zie men de reeds aangehaalde *Beginselen*.

*Harmonie*. Ook hier hoeft de harmonie haar gang slechts te doen overeenkomen met dien van het rythme. Men oordeele zelf of het passend is met kleine schreden voort te gaan of dat het daarentegen beter is de voornaamste punten te onderstrepen.

---

## STIJLLEER.

De begeleiding maakt geen deel uit van het wezen van het Gregoriaansch. Ze heeft dus slechts tot taak om de latente harmonie, welke de melodie in zich draagt en welke zij aan het gehoor opdringt, in 't leven te roepen met inachtneming van den stijl der zangstukken, waaraan zij geenszins onmisbare diensten bewijst.

§ 75. — *Het eigen karakter der gezangen.* — Er zijn zangstukken, die een voldoende afgerond melodisch karakter hebben, met motieven die het muzikaal gevoel gemakkelijk in zich opneemt en die in 't geheugen blijven hangen.

Andere zijn er, die slechts eenvoudige recitatieven zijn, zonder noemenswaardige modulatie; weer andere zijn karakterarme, maar toch sierlijke arabesken. Deze laatste maken niet zulk een sterken indruk op 't muzikaal gevoel en worden sneller uit 't geheugen gewischt.


Pakkende melodieën wekken een sterker harmonisch gevoel in ons op dan zangstukken met een vaag karakter; bijgevolg zullen ze een rijkere en meer bevestigende begeleiding moeten hebben. Daarom is deze harmonisatie natuurlijk:

V.b. 276.

Cre - á - tor ál - me si - de - rum, Ae - tér - na lux cre - dén - ti - um,



Je - sú, Re - démptor ó - mni - um, In - tén - de vó - tis súp - pli - cum.



maar deze evenzeer:

V.b. 277.

Nunc San-cte no-bis Spi-ri - tus U - num Pa-tri cum Fi - li - o,  
 Di - gná - re promptus in - ge - ri No - stro re - fú - sus pé - cto - ri.

Zoo is de volgende begeleiding waarbij de melodie noot tegen noot is geharmoniseerd:

V.b. 278.

Cre - á - tor ál - me si - de - rum, Ae - tér - na lux cre - dén - ti - um,  
 Je - su, Redémptor ó - mni - um, In - tén - de vó - tis súp - pli - cum.

niet zwaarder dan deze, waarbij ze om de twee noten is geharmoniseerd:

V.b. 279.

Nunc San-cte no - bis Spi-ri - tus, U - num Pa-tri cum Fi - li - o,  
 Di - gná - re promptus in - ge - ri No - stro re - fú - sus pé - cto - ri.

Eveneens is deze harmoniseering:

V.b. 280.

Al-le-lú-ia .....

hoe druk ze ook is, niet zwaarder dan deze, die veel minder overladen is:

V.b. 281.

Al - le-lú- ia .....

Het verschil gaat pas een tegenstelling vormen als men het begin van deze Sanctus-gezangen:

V.b. 282.

Sán - ctus, Sán - ctus, Sán - ctus

Dó-mi-nus Dé-us Sá-ba-oth.

met dezen Offertorium-aanhef vergelijkt:

V.b. 283.

Fi - li-ae re - gnum .....

§ 77. — *Omstandigheden van de uitvoering.* — De organist moet nu eens een paar stemmen of zelfs een solist begeleiden, dan weer een groot koor met kleurvolle stemmen. Het kan zijn, dat hij moet spelen in een beperkte ruimte of in het schip van een groote kerk. Nu eens heeft hij een min of meer bescheiden harmonium tot zijn beschikking (het harmonium is altijd droefgeestig zelfs op de hoogste feesten) dan weer een orgel, misschien een groot kerkorgel. Die verschillende omstandigheden zijn van invloed op twee elementen, die nauw aan elkaar verwant zijn: de snelheid van de uitvoering en de dikte van de begeleiding. Ieder weet, dat wanneer men een bepaald stuk op een groot orgel ten gehore brengt in het schip van een groote kerk, met een snelheid, die goed is bij uitvoering op een instrument van kleinen omvang of op de piano in een kamer, men een effect bereikt van hinderlijke gejaagdheid, zoodat men het gespeelde dikwijls slechts met groote moeite kan volgen<sup>1)</sup>. Een groote, welluidende massa veronderstelt altoos een min of meer vertraagde uitvoering.

Heeft men beslist met een machtig koor te doen, dan is het niet voldoende het aantal registers te vermeerderen. Men moet dan ook zijn tempo matigen en hoe langzamer het tempo is, des te voller moet de harmonie zijn. Is de uitvoering daarentegen vlug en wordt er slechts door enkele stemmen gezongen, dan moet men zacht en zeker niet met overlading begeleiden.

Daarom hebben de beste vingerwijzingen voor den begeleider slechts eene betrekkelijke waarde. Ieder, die begeleidt moet ze weten uit te leggen, daarbij rekening houdend met de omstandigheden. Uit te geven harmoniseeringen moeten zich natuurlijk richten naar doorsnee-omstandigheden, die het meest voorkomen.

De grootere of geringere mate van snelheid is ook afhankelijk

---

<sup>1)</sup> Het is bedroevend als men de wondermooie werken van BACH hoort mishandelen en verminken tot een niet te volgen dwarreling van tonen, en dát tengevolge van de dwaze ijdelheid van organisten, die met hun virtuositeit te koop willen loopen!

van den muzikalen inhoud zelven der uit te voeren stukken. Melodieën met concreet karakter maken juist (zooals we reeds opmerkten) een krachtiger indruk op 't muzikaal gevoel en vereischen om hetzelfde esthetisch resultaat te bereiken, minder beweging dan melodieën met vaag en vluchtig karakter. Dit beginsel rechtvaardigt het meer dan eens door ons gevoelde verlangen om een grooter verscheidenheid aan te brengen in de beweging der verschillende melodieën, dan in onze dagen wel de praktijk is.

Maar al duldt dit beginsel geen tegenspraak, zoo verzoeken we toch den lezer dit beginsel te verklaren, zooals het behoort, en er slechts die betrekkelijke waarde aan te hechten, welke eigen is aan de algemeene wetten in de kunst en bijzonder, waar het geldt Gregoriaansche kunst. Daarom veroorloven wij ons ook zonder ophouden den raad te geven het Gregoriaansch toch niet te snel te zingen. Hoe dikwijls komt het niet voor, dat men de schoone, ernstige en laat ik zeggen, hartstochtslooze Gregoriaansche gezangen hoort uitvoeren alsof de zangers achterna gezeten worden? Zelfs goede, uitstekende koren maken zich schuldig aan die fout. Men krijgt 't idee bij 't hooren of een processie in looppas voorbijgaat.

§ 78. — *Eenvoud*. — Men kan den eenvoud in de begeleiding op twee verschillende manieren opvatten: in de *hoeveelheid* en in de *hoedanigheid* der harmonieën. Laten we de zaak van beide kanten bezien:

1<sup>o</sup>. *Eenvoud in de hoeveelheid der harmonieën*. — *Algemeene beginselen*. — Reeds zagen we (in § 71 en 72, blz. 120 en 127) dat sommige steunpunten onder rhythmisch opzicht van grooter belang zijn dan andere, en dat de begeleiding desnoods zou kunnen volstaan met deze steunpunten te begeleiden. Zelfs in dit geval zal de begeleiding, hoe dun dan ook, doeltreffend zijn, als de accoorden maar goed gekozen zijn. Men zou hier een vergelijking kunnen maken met sommige monumenten, wier sobere architectuur juist de hechtheid tot uitdrukking brengt, met sommige pakkende redevoeringen, al gaan ze alle perken van rhetorica te buiten. De samenvoeging van zulk een harmonisch ge-

raamte veronderstelt, dat men den rhythmischen bouw van het zangstuk goed weet te onderscheiden, maar ook dat men de harmonische behandeling van de Gregoriaansche toonsoorten, die het wezen van de begeleiding vormen, goed kent.

Veroorloven zoowel het karakter van het zangstuk (§ 76) als de omstandigheden, waarin het wordt uitgevoerd een overvloediger harmonie, dan is het zeer natuurlijk, dat men de plaatsen, die, wat melodie en rythme betreft, minder belangrijk zijn, ook begeleidt. De kleine schakeeringen daarentegen vragen doorgaans geen eigen harmonieën en bovendien verliezen ze door de verzwaring van de begeleiding dat lichte, ondergeschikte karakter, dat hun eenige reden van bestaan uitmaakt. Derhalve bereikt men het hoogste effect niet door een zangstuk van begin tot eind met accoorden te omkleeden, maar door een goede keuze van accoorden te doen en door ze spaarzaam en oordeelkundig op de juiste plaatsen te gebruiken. In dien zin opgevat is eenvoud geen armoede. Bijvoorbeeld:

V.b. 284.

Al - le - lú - - ia.....

Daarentegen is het een bewijs van armoede als de begeleiding er maar voortdurend naar streeft haar schreden te vermenigvuldigen en dat wel zonder eenig effect en dikwijls zelfs op storende wijze. Men is geneigd te denken aan sommige mensen, die, naarmate hun taak onbeduidender is en hun levenspositie onbenulliger, des te meer drukte maken.

De lezer zal met vrucht een vergelijking kunnen maken

tusschen de 3 volgende begeleidingen van eenzelfde muzikale periode, ofschoon de melodie op verschillende manieren is gezet.

V.b. 285.

1°. Di - - - - es..... san - cti - fi - cá - tus

il - lú - xit no - - - - - bis.

2°. Di - - - - es..... san - cti - fi - cá - tus

il - lú - xit no - - - - - bis.

3°. Di - - - - es..... san - cti - fi - cá - tus

il - lú - xit no - - - - - bis.

§ 79. — *Rusten in de begeleiding.* — *Zinnen zonder begeleiding.* — De rythme-wet, uiteengezet in § 72, blz. 127 volgens welke een accoord van nature bij den zwaren en niet bij den lichten tijd hoort, bij het antwoord en niet bij den opzet of de vraag, rechtvaardigt begeleidingen van de volgende soort:

V.b. 286.

Gloria VII 1)  
Qui sé - des ad dex-te-ram Pá - tris, mi-se-ré re nó - bis.

Quo-ni - am tu só - lus sán - ctus. Tu só-lus Dó-mi-nus.

Tu só-lus Al - tis-si-mus, Jé - su Chri - ste;

De verdunning kan men met veel nut aanwenden als de melodie meermalen eenzelfde formule of gelijksoortige formules herhaalt: en dat wel, omdat (zooals we zagen in § 15, blz. 31) 2, 3, of 4 achtereenvolgende harmonische cadensen veel zwaarder zijn dan eenzelfde aantal van gelijke melodische cadensen. Een enkel voorbeeld met herhalingen:

V.b. 287.

ANT. *Adorna thalamum.*  
am-plé-cte-re Ma - rí - - am, quae est cae-lé -

<sup>1)</sup> Kyriale Nieuwe begeleiding. Uitgave DESCLÉE en C. 1920.

stis pór - ta: ip - sa e - nim por - - tat Re - gem gló - ri -

ae no - vi lú - mi - nis: sub - si - stit Vir - go ad - du - cens

má - ni - bus Fí - li - um an - te lu - ci - fe - rum:

Het minst voor de hand liggende zou hier zijn een onafgebroken begeleiding, bestaande uit een onafgebroken reeks accoorden, waardoor zoowel de meest in 't oog loopende punten, als de kleinste onderdeelen naar voren worden gebracht. En bovendien, gesteld dat de melodie voortdurend terugkeert op de noten *sol*, *la*, *si*, dan zou de harmonie na een paar accoordenreeksen gedwongen zijn dezelfde formules weer te gaan gebruiken, waaruit onvermijdelijk verveling ontstaat.

De slaapwekkende eentonigheid van een begeleiding, die stap na stap een zang volgt, die best buiten die begeleiding kan, is een der hoofdoorzaken waardoor sommige musici, die weinig of niets van het Gregoriaansch afweten, en weinig of geen gevoel hebben voor de schoonheden dezer kunst, weezin ondervinden voor het harmoniseeren der traditioneele melodieën.

Maar zal men zeggen, indien men zich volgens het door ons uiteengezette systeem er toe bepaalt de cadensen te begeleiden, dan valt het telkens opnieuw optreden van de harmonie zoo sterk op. Het zal op ons den indruk maken, alsof iemand tijdens een redevoering telkens de zaal in en uit gaat om naast den redenaar plaats te nemen.



virtuositeit in het harmoniseeren kan ten toon spreiden. In andere takken van muziek bereikt deze virtuositeit zulk een hoogte en heeft ze zulk een vrijheid, dat het voor iemand, die stekeblind is, nog bijna duidelijk is, dat de eenige hoedanigheid van onze harmoniseeringen onder dit opzicht bestaat in een geraffineerden eenvoud. — En laten we hier terloops bemerken dat deze eenvoud heel wat minder makkelijk te bereiken is dan men zou meenen.

Voorbeelden van harmoniseeringen, die met beperkte middelen een groot effect te voorschijn roepen heeft men in geen enkele soort muziek voor het grijpen en in onze dagen worden ze steeds zeldzamer. Maar men zou zich sterk vergissen als men zou denken, dat deze fundamenteele waarheid noodzakelijk leidt tot de volstrekte uitsluiting van de dissonanten der traditioneele theoretische harmonieleer. In de kunst zijn alle streng omschreven beperkingen altijd minstens onvoorzichtig, maar op een terrein als het onze, waar alles vaag en niet tastbaar is, zijn ze zelfs ondenkbaar. Ik ga zelfs verder in mijn beweringen: het gebruiken van volmaakte accoorden (en ik neem hier het woord „accoord” in zijn beteekenis van samenklank van 3 tonen, grondtoon, terts en kwint) geeft een heldere en bepaalde harmonie. En welke muziek is juist minder helder en minder bepaald dan de muziek der Gregoriaansche gezangen? Is juist niet het dwalen in 't onbepaalde het eigen karakter van deze soort van kunst?

De werkelijkheid komt dus hierop neer: *In beginsel moet men geen enkel harmonisch middel buitensluiten. Men moet integendeel een oordeelkundige keuze maken uit datgene, wat past bij den stijl van den Gregoriaanschen zang; doch men vermijde alles, ook al is het in de moderne muziek gewettigd, wat niet beantwoordt aan het eigen karakter van onze kunst.*

Men kan deze keus niet op theoretische grondslagen doen, maar alleen geleid door goeden smaak en 't muzikaal gevoel. Daarom kunnen b.v. de volgende verbindingen:

V.b. 290.



die harmonisch zoo consonant mogelijk zijn, een alledaagsch effect hebben, terwijl deze

V.b. 291.

Ky - ri - e ..... e - - lé - i - son.

Ky - ri - e ..... e - - lé - i - son.

Chri - ste

vooreerst niets storends hebben, doch integendeel normaal en goed van effect zijn.

Evenals alle andere muzieksoorten berust de begeleiding van het Gregoriaansch op den goeden smaak. Slechts de goede smaak kan beslissen of op dit of dat oogenblik een liggende stem (een soort orgelpunt), of een leege kwint, of de kleine hardheid van 2 open kwarten beter overeenkomen met de voorvaderlijke smakelijkheid van den zang uit overoude tijden dan wel een andere wijze van bewerken.

V.b. 292.

Ky - ri - e e - - - - - lé - i - son.

1) Kyriale, Harmoniseering 1920. t. a. p.

V.b. 293.

la - vá - bis me, et su - per ni - vem de - al - bá - bor.

Van den anderen kant kan ook slechts door den smaak de keuze van harmonische middelen bepaald worden voor sommige zangstukken, die hoewel ze van ouden datum zijn, toch passages bevatten welke ons min of meer aan moderne kunst doen denken, zooals bijvoorbeeld:

V.b. 294.

GRAD. *Clamaverunt*

Ju - xta est Do - minus

Ook voor gezangen van vrij jongen datum, die bijgevolg een harmonie van betrekkelijk modern karakter vragen, komt de beslissing toe aan den goeden smaak. Niemand zou op de gedachte komen om het Credo „der engelen”, dat men niet vindt in de boeken van vóór de XVIIde eeuw, op dezelfde manier te behandelen als *Credo I*, de authentieke, die minstens van de XIde eeuw dagteekent. Zeker zou men *Gloria XV* of het Ambrosiaansche *Te laudamus Domine*, die beslist nog een paar eeuwen ouder zijn, niet op dezelfde wijze behandelen.

§ 80. — *Moet de begeleiding de zangnoten meespeelen of niet?* — De meeste begeleidingen leggen den zang in de bovenstem, ofschoon het wenschelijk zou zijn, dat deze laatste zijn vrijheid behield en dat de harmonie niets meer gaf dan een steun, waardoor ze juist gerechtvaardigd wordt. Evenwel biedt een begeleiding, die niet overal den zang meespeelt twee ongemakken: 1<sup>o</sup>. ze geeft den zangers weinig steun en daardoor schiet ze al in haar voornaamste taak te kort; 2<sup>o</sup>. ze stelt naast den Gregoriaanschen zang een soort tegen-melodie, gevormd door de bovenste stem en dit leidt voor een deel den aandacht af, terwijl deze juist uitsluitend gericht moet zijn op den echten zang.

Daarenboven zijn de min of meer zelfstandige begeleidingen moeilijker van compositie, juist om de melodische stemvoering van de bovenste stem, en zoo worden ze lichtelijk aanleiding om aan de harmonie een leven en een ondernemingsgeest te geven, die ligt buiten de grenzen van de bescheiden taak, die haar hier is toevertrouwd. Hier volgen twee voorbeelden van dit soort van begeleidingen:

V.b. 295.

*Cantores.*  
Grá-ti-as (á-gi-mus ti-bi propter mágnam glóri-am tú-am.

*Chorus.*  
Dó - mi - ne Dé - us, Rex cae - lé - stis,

V.b. 296.

qui tól - lis pec - cá - ta mún - di, mi - se - ré - re nó - bis 1)

Deze eenvoudige stukken toonen aan hoe makkelijk het is om in zulke omstandigheden de begeleiding nu eens boven dan

1) *Mis der Engelen*, Uitg. DESCLÉE en C. Nieuwe harmoniseering, 1920.

weer onder den zang te laten gaan, als een niet te versmaden middel dus tot afwisseling. Natuurlijk worde de zang geharmoniseerd als lag deze *boven* de begeleiding.

Practisch wisselen zelfs bij dit soort harmoniseeringen, stukken en zinnen met meegespeelde zangstem af met andere passages waar de begeleiding haar vrijheid behoudt. Van den anderen kant is het bijna onvermijdelijk, dat de een of andere begeleidende stem er den loop van weergeeft, en hierin schuilt juist het gevaar dezer methode van bewerking.

Gewoonlijk speelt men de zangstem op oogenblikken waarop men dezen meer naar voren wil doen komen, bijvoorbeeld bij afwisseling van zinnen of verzen van het koor met die van de voorzangers; of ook wel aan 't slot van een of andere periode.

Bijvoorbeeld:

V.b. 297, *Cantores.* *Chorus.*  
 A - - gaus Dé - i, qui tól - lis peccá-ta mún - d.,  
 mi - se - ré - re nó - bis. 1)

§ 81. — *Begeleiding van beurtverzen.* — Heel de liturgische zang is bedoeld om beurtelings te worden gezongen door 2 koren, of door een stel uitgelezen stemmen, desnoods door een solist en het heele koor. Deze zeer schoone en afwisselingsrijke opvatting

1) *Mis der Engelen* (1920) t. a. p.



Cantores.  
Cum S ncto

J  - su Chris-te. Spi - ri-tu, in gl -ri - a D -i

Omnes.  
A - - - men.

P  - - tris. A - - - men.

Men krijgt ook een goeden steun voor den zang (en tevens een aangenaam middel tot afwisseling) als men de harmonie speelt met één hand op een klavier en op het pedaal, terwijl de andere hand de zangstem op een ander klavier speelt, met een meer sprekend register.

Om echter een goed resultaat te bereiken, moet de organist zonder aarzelen de zangers volgen. Hij moet dus de kleinigheden van de uitvoering van Gregoriaansch perfect kennen, en vooral de wijze waarop de *morae*, *pressus* en *quilisma*, enz. moeten worden uitgevoerd.

Heeft 't instrument een crescendokast voor het register waarmee men de zangstem speelt, dan zal men de uitvoering der zangers tot zelfs in de dynamische schakeeringen kunnen volgen.

Wanneer daarentegen eenzelfde muzikale zin of periode meermalen terugkeert, dan verzwakt natuurlijk de belangstelling van den hoorder bij elke herhaling. Dit verschijnsel kan men nog beter waarnemen als de melodie begeleid wordt dan wanneer ze slechts gezongen wordt.

Om die verarming binnen de grenzen van het uitvoerbare

aan te vullen, moet men afwisseling aanbrengen in de harmonie, en deze geleidelijk verrijken. Doch altijd binnen de grenzen, die de goede smaak trekt, zonder ooit uit het oog te verliezen, dat de rol der begeleiding een zeer nederige moet blijven.

Bijvoorbeeld:

V.b. 299.

*Cantores.* Ky - ri - e      *Chorus.* e - - - - - lé - i - son.      *Cantores.* Ky - ri - e

*Chorus.* e - - - - - lé - i - son.      *Cantores.* Ky - ri - e

e - - - - - lé - i - son.      *Cantores.* Chri - ste.....

e - - - - - lé - i - son.      *Chorus.* Chri - ste.....

e - - - - - lé - i - son.      *Cantores.* Chri - ste.....

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal parts are labeled 'Cantores' and 'Chorus'. The lyrics are 'Kyrie eleison' and 'Christe eleison'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex harmonic structure in the left hand, including chords and moving lines.

e - - - - - lé - i - son. *Chorus.* Ky - ri - e

e - - - - - lé - i - son. *Cantores.* Ky - ri - e

e - - - - - lé - i - son. *Chorus.* Ky - ri - e.....

*Omnes.*  
e - - - - - lé - i - son. 1)

1) *Kyriale* (1920) t. a. p.

## AANHANGSEL.

### HET ANTWOORD IN DE FUGA.

#### ALGEMEEN BEGINSEL.

1<sup>o</sup>. Het antwoord moet in de toonsoort staan, waarin daadwerkelijk elk bestanddeel van het Gregoriaansche thema staat, volgens de gewone wetten van de Fuga.

2<sup>o</sup>. Deze wetten worden toegepast volgens *den plagalen grond van groot plagaal*, waarbij de sub-dominant den rol vervult die in de moderne tonaliteit te beurt valt aan de dominant.

#### 1STE KERKTOON.

§ 82. — *Thema's met doorlopende si b*. Het antwoord staat in *d* klein of in *F* groot, naar gelang het thema tot een van deze beide toonsoorten behoort. Voorbeeld in *d* klein:

V.b. 300.

Thema uit *Kyrie XI*.



Tonaal antwoord.



Werkelijk antwoord.



Voorbeeld in *F* groot:

V.b. 301.

Thema uit de com. *Dominus dabit*.



1. Gemengd antwoord.

Antwoord 2. op de 5°.

*Fragment A.*— In *F* groot. Het voor de hand liggende antwoord.  
Het plagale antwoord:

V.b. 302.

zou hinderlijk zijn. Het zou een dubbelzinnigheid wekken met *Bes* groot, vergezeld van een stilzwijgend bedoelde *Es*.

*Fragment B.* Men kan het antwoord zetten als in N<sup>o</sup>. 2 op den 5den trap, geheel in *F* groot. Maar misschien is 't beter te antwoorden als in N<sup>o</sup>. 1. Bij motief *c* antwoordt men op den 5den. Motief *d* van het thema kan men ook als in *F* opvatten; men maakt dan 't antwoord op de 4den en niet op den 5den in overeenstemming met den plagalen grond, waarna op de *Tonica*:

V.b. 303.

geantwoord wordt door de Sub-dominant:

V.b. 304.

en niet door de Dominant:

V.b. 305.

Men kan het ook opvatten (en dit komt overeen met de

werkelijkheid) als in *a*, 5de trap van *d*; het antwoord komt dan op den 4den trap, d. w. z. op den grond van *d-a-d*.

V.b. 306.



Deze oplossing is van algemeen logisch standpunt van het stuk bezien verkieslijker, daar ze ook *d* klein tot hoofdtoonsoort moet hebben of minstens voor slottoonsoort.

§ 83. — *Gemengde thema's met si ♮ en si ♭*. — Men antwoordt in den toon, die hoort bij elk der deelen van het thema.

V.b. 307.

Thema uit *Kyrie IV*.



Antwoord op de 5°.



Plagaal antwoord.



*Fragment A*. — Dit staat werkelijk in *a klein*, het echte antwoord zou dus op den 5den trap komen. Maar de melodie in haar geheel speelt op de dubbelzinnigheid tusschen *a* en *d* klein. Dan zou een plagaal antwoord verkieslijker zijn, waarbij men het thema beschouwt als een antwoord in de kwint op een Dux in *d*.

*Fragment B*. Dit staat in *d* klein. Het antwoord komt heel natuurlijk op den 5den trap.

Vestig uw aandacht op het logisch geheel dezer twee fragmenten met de antwoorden N<sup>o</sup>. 2 en 3. Thema A staat in *a* en het plagale antwoord in *d*; thema B staat in *d* en antwoord 3 in *a*.

§ 84. — *Thema's in C groot*.

Men maakt het antwoord volgens de gewone regels, rekening houdend met den plagalen grond.

V.b. 308.

Thema uit *Kyrie XVII.*



Antwoord.

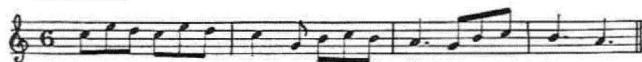


V.b. 309.

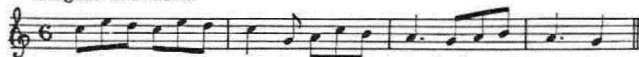
Thema van de *Alleluia. Beatus vir qui suffert.*



Antwoord.



Plagaal antwoord.



§ 85. — *Twijfelachtige gevallen.* Men passe het algemeen beginsel toe van blz. 153: de toonsoort opzoeken waartoe werkelijk elk der melodische fragmenten behoort en het antwoord laten volgen in de respectievelijke toonsoort.

V.b. 310.

Thema uit de *Ave maris stella.*



Plagaal antwoord.



*Fragment A.* Antwoord 2 is gebouwd op den grond  $d-a-d$ ; het past dus schijnbaar wel bij dit thema van den 1sten kerktoon. Maar zijn we hier wel in  $d$  klein? De  $si$   $\natural$  alleen reeds bewijst het tegendeel, maar het is niet ondienstig een paar schetsen te maken. Misschien kan de sluiting van  $d$  klein bij dit thema worden toegepast?

V.b. 311.



Neen; deze andere dan soms?

V.b. 312.



Deze is niet zoo hinderlijk, maar 't geeft toch geen idee van rust. Dat gevoel van rust krijgt men wel, als men aan het fragment nog een  $g$  toevoegt.

V.b. 313.



We zijn dus in  $G$  groot, waartoe  $fis$  behoort, die zooals we reeds zeiden nooit gebruik wordt, maar slechts stilzwijgend bedoeld is.

Het juiste antwoord ligt dus op den 5den trap, dat is antwoord N<sup>o</sup>. 3.

Doch 1<sup>o</sup>: men kan hier  $f$   $\sharp$  niet vermijden. 2<sup>o</sup>. ook  $C$   $\sharp$  is stilzwijgend bedoeld. Doch dit kan slechts uitkomen als men de fugatische ontwikkeling uitgesproken karakter van  $G$  groot wil geven. En dit past weer niet bij het onbestemde van het thema, welks toonsoort van  $G$  groot slechts gekend wordt na een zeer nauwlettend onderzoek.

Anders gezegd, het best overeenkomend antwoord is het plagale: N<sup>o</sup>. 1. Met zijn interval  $g-d$  lijkt het wat op  $G$  groot, en met zijn  $f$   $\natural$  schaart het zich onder 't geheel van den 1sten

kerktoon, vooral als men er vervolgens de rest van het thema aan toevoegt.

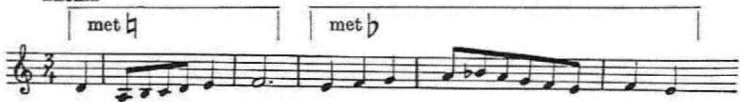
*Fragment B.* — Hier beantwoordt aan motief *a-d* heel natuurlijk *d-a*, gelijk men dat vindt in N<sup>o</sup>. 4.

### 2DE KERKTOON.

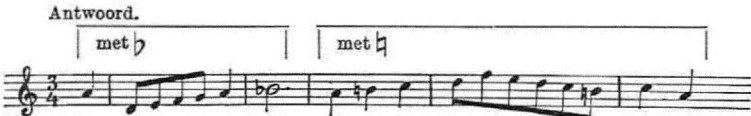
§ 86. — Alles gebeurt hier als in den 1sten kerktoon. De dubbele karakteristieke positie van de *si*, die  $\natural$  is beneden en  $\flat$  boven, vindt iets dergelijks in het antwoord. Voorbeeld:

V.b. 314.

Thema



Antwoord.



### 3DE KERKTOON.

§ 87. — *Thema's met doorlopende si natural.*

In thema's in *C* groot, past bij deze formule:

V.b. 315.



beter een plagaal antwoord:

V.b. 316.



dan een antwoord van den toon:

V.b. 317.

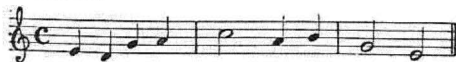


Bijgevolg wordt de *e*, terts van de tonica *C* in 't thema,

beantwoord door *a*, terts van de subdominant *f*, en liever niet door *b*, terts van de dominant *g*.

V.b. 318.

Thema.



1. Antwoord op de 5°.



Plagaal antwoord.



Het thema staat in *C* groot. Het antwoord op den 5den trap brengt uitdrukkelijk *f* # mee, met een al te bevestigend karakter. Al kan het plagaal antwoord dubbelzinnigheid veroorzaken met *F* groot, zoo kan het toch ook worden opgevat als staande in *C*. Het lijkt ons verkieslijker, te meer daar de dubbelzinnigheid tusschen verschillende toonsoorten een karakteristiek feit is van de Gregoriaansche tonaliteit, waarin de uitwijking naar de subdominant toonsoort voortdurend plaats heeft.

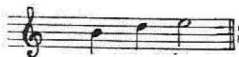
§ 88. — In thema's in *a* klein kan deze formule

V.b. 319.



even goed een antwoord krijgen op de dominant:

V.b. 320.



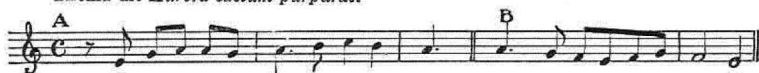
als een antwoord van den toon:

V.b. 321.




V.b. 322.


Thema uit *Aurora caelum purpurat*.




Werkelijk antwoord.



Tonaal antwoord.



Plagaal antwoord.



*Fragment A.* Thema in *a* klein. Men kan natuurlijk op 2 manieren antwoorden.

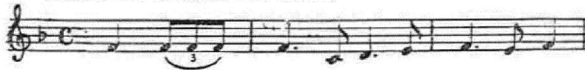
*Fragment B.* Het plagale antwoord N<sup>o</sup>. 4 antwoordt op de tonica *a* van het thema door middel van de subdominant *d* en niet door de dominant *e*. Misschien is dit logischer dan dat van N<sup>o</sup>. 3, tengevolge van het feit, dat het antwoord geeft op de halfsluiting van het thema door een antwoord met heele sluiting.

§ 89. — *Thema's met uitdrukkelijke of stilzwijgend bedoelde si b.*

't Antwoord staat in *F* groot of *d* klein, naar omstandigheden:

V.b. 323.

Thema uit het graduale *Juravit*



Antwoord.



Plagaal antwoord.



Gemengd antwoord.



Het plagale antwoord zou hier niet op z'n plaats zijn; het zou schijnen te hooren tot de toonsoort van *Bes* groot met stilzwijgend bedoelde *es*. Daarentegen komt het gemengde antwoord volmaakt overeen met het karakter der Gregoriaansche tonaliteit.

## 4DE KERKTOON.

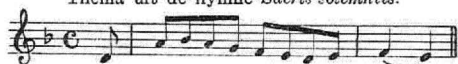
§ 90. — *Thema's met doorlopende si b.*

Alles gelijk in den 3den toon.

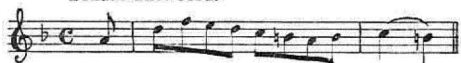
§ 91. — *Thema's met doorlopende si b.* Antwoord in *d* klein of *F* groot naar omstandigheden.

V.b. 324.

Thema uit de hymne *Sacris solemnis.*



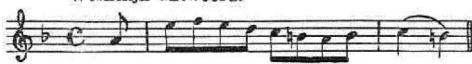
Tonaal antwoord.



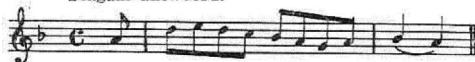
of wel



Werkelijk antwoord.

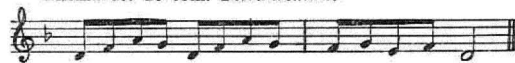


Plagaal antwoord.



V.b. 325.

Thema uit de com. *Terra tremuit.*



Werkelijk antwoord.



Plagaal antwoord.

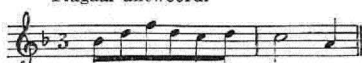


V.b. 326.

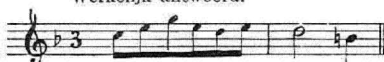
Thema



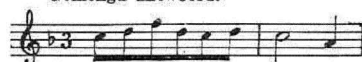
Plagaal antwoord.



Werkelijk antwoord.



Gemengd antwoord.



In de 3 genoemde gevallen gebruiken de dominant antwoorden een  $b \flat$ , die contrasteert met de doorlopende  $b$ , welke 't karakter is van deze soorten van thema's. Van den anderen kant duiden de plagale antwoorden zoo duidelijk op de subdominant-tonsoort ( $g$  in 't voorbeeld van *Terra tremuit* met  $b \flat$ ) dat ze in ons opwekken een stilzwijgend bedoelde  $e \flat$ , die weer in tegenspraak zou zijn met de  $e \flat$ , eigen aan de cadens van den 4den Kerkttoon. De beste oplossing in 't laatste voorbeeld wordt gevonden in het gemengd antwoord of antwoord in groot-plagaal, waarbij men in  $F$  groot blijft, uitgaande van  $c$ , terwijl men aan 't motief een plagalen bouw geeft. In de gevallen van voorbeeld 325 is 't antwoord op de dominant zeker te verkiezen ondanks zijn  $b \flat$ .

Men moet zich geen illusies maken over de mogelijkheid om angstvallig fugatische bewerkingen te kunnen maken in deze tonaliteit, die door de Gregoriaansche gezangen al met zulk een vrijheid behandeld is. Eveneens moet men de hinderlijke stoornis, voortgebracht door afwisseling van  $\flat$  en  $b$  niet overdrijven. Als de componist maar een beetje voorzichtig is, zoodat alles op de meest natuurlijke wijze verloopt, heeft hij al genoeg gedaan. Ziehier een voorbeeld:

V.b. 327.

Thema uit de com. *Acceptabis*.

The image shows a musical score for a theme from the composition 'Acceptabis'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The first system has five measures, with the first measure starting with a piano (p) dynamic. The second system has five measures, with the first measure starting with a piano (p) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. The bass line is generally more active than the treble line.

## 5DE (EN 6DE) KERKTOON.

§ 92. — *Thema's met doorlopende si b.*

Het antwoord staat, zooals gewoonlijk in *F* groot of in *d* klein.  
Ook hier eischt vanzelf bij thema's in *F*, de formule:

v.b. 328.



het plagale antwoord:

v.b. 329.



en liever niet een antwoord van den toon:

v.b. 330.



Thema in *F* groot. Het plagale antwoord lijkt verkieslijker dan 't antwoord op de dominant:

v.b. 331.

Thema uit de *Alma Redemptoris*.



Werkelijk antwoord.



Plagaal antwoord.



§ 93. — *Thema's met si b; of gemengd met si b en si b, of zonder si.*

Als men de toonsoort heeft vastgesteld waartoe elk der melodische elementen behoort, antwoordt men zooals gewoonlijk in de geëigende toonsoort.

V.b. 332.

Thema in *a* klein.

Antwoord.



Plagaal antwoord.



Het plagale antwoord kan dubbelzinnigheid wekken met de toonsoort van *d* klein met stilzwijgend bedoelde *bes*.

V.b. 233.

Thema

Plagaal antwoord in *F*.Tonaal antwoord in *F*.Gemengd antwoord in *F*.Werkelijk antwoord in *F*.Werkelijk antwoord in *C*.

Men kan dit thema opvatten als in *C* groot (waarin de noten *f-a-c* subdominant zijn), of als in *F* groot, met een verandering op de plaats met de sterretjes geteekend. In *C* verschijnt het antwoord op de dominant met verandering bij 't sterretje natuurlijk. In *F* gebruikt zoowel 't antwoord op de dominant als 't plagale antwoord *b*  $\flat$ , terwijl het thema daarentegen *b*  $\natural$  heeft.

Van de 2 andere antwoorden, dat van den toon en 't gemengde of groot-plagale, is 't laatste het verkieslijkst:

V.b. 334.

Thema uit de ant. *Confitebor*.

Werkelijk antwoord in *C*.Tonaal antwoord in *F*.Plagaal antwoord in *F*.

Men kan dit thema ook opvatten als behoorend tot *C* groot of *F* groot. In *C* vindt men het antwoord op de dominant makkelijk. In *F* is 't plagale antwoord ook hier hinderlijk, want het zou beginnen met de *b*  $\flat$ , die vooreerst in 't thema niet voorkomt, maar die daar zelfs wordt uitgesloten, terwijl *b*  $\natural$  wel voorkomt. Het antwoord van den toon daarentegen past onder alle opzichten in dit geval:

V.b. 335.

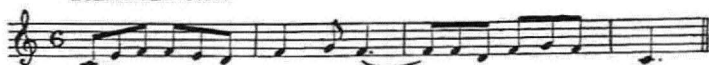
Thema uit de ant. *Non in solo pane*.Werkelijk antwoord in *C*.Tonaal antwoord in *F*.Plagaal antwoord in *F*.

Dit geval is analoog aan 't vorige. 't Eenig goede antwoord is het antwoord van den toon in *F*.

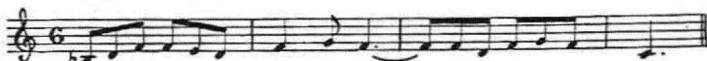
V.b. 336.

Thema uit de ant. *Haurietis*.

Tonaal antwoord.



Plagaal antwoord.

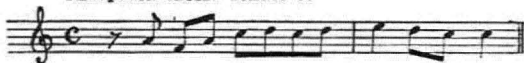
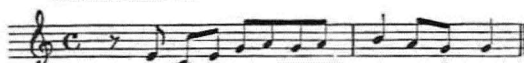
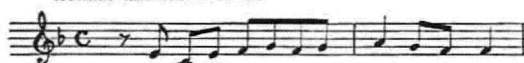
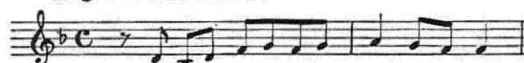


Gemengd antwoord.



Het beste antwoord is 't gemengde of groot plagale, vooral in vergelijking met 't plagale antwoord, dat met een  $b$   $\flat$  begint.

V.b. 337.

Onbepaald thema zonder  $b$ .Antwoord in  $C$ .Tonaal antwoord in  $F$ .Plagaal antwoord in  $F$ .Gemengd antwoord in  $F$ .

Men kan het thema opvatten als behoorend ofwel tot  $C$  groot, of tot  $F$  groot. In  $C$  is 't antwoord aangewezen. In  $F$  is 't gemengd of groot plagale-antwoord het beste, vooral in vergelijking met 't plagale-antwoord met zijn  $b$   $\flat$ .

## 7DE KERKTOON.

§ 94. — Thema's in  $G$  groot, met  $f$   $\sharp$  stilzwijgend bedoeld.

Ook hier vraagt evenals bij den 3den en 5den kerktoon de formule:

V.b. 338.



het plagale antwoord:

V.b. 339.



en niet het antwoord van den toon:

V.b. 340.



Meer dan elders is hier 't plagale antwoord 't meest aangewezen, daar de *f* # niet voorkomt in den melodischen bouw van den kerktoon.

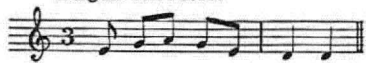
V.b. 341.

Thema uit de ant. *Ecce sacerdos.*

Antwoord.



Plagaal antwoord.



V.b. 342.

Thema.



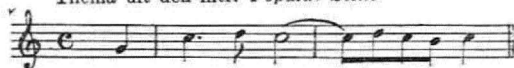
Antwoord.



§ 95. — *Thema's in C groot, met f # uitdrukkelijk of stilzwijgend bedoeld.*

Antwoord als naar gewoonte in C, rekening houdend met den plagalen grond van groot plagaal; daardoor antwoordt men op *c-e-g* beter met *g-a-c* dan met *g-b-c*.

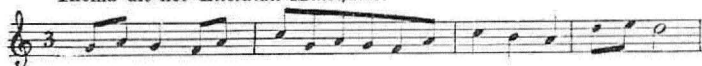
V.b. 343.

Thema uit den intr. *Populus Sion.*

Tonaal antwoord.



V.b. 344.

Thema uit het *Alleluia.. Multijarie.*

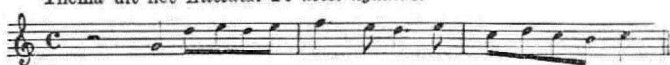
Werkelijk antwoord.



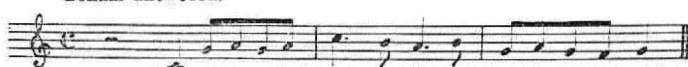
Tonaal antwoord.



V.b. 345.

Thema uit het *Alleluia. Te decet hymnuz.*

Tonaal antwoord.



V.b. 346.

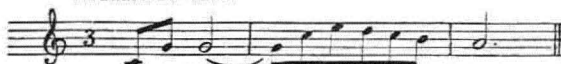
Thema



Plagaal antwoord.



Tonaal antwoord.

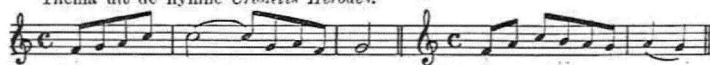


## SSTE KERKTOON.

§ 96. — In 't algemeen in alles hier hetzelfde als in den 7den kerktoon.

V.b. 347.

Thema uit de hymne *Crudelis Herodes*.



Werkelijk antwoord.



Tonaal antwoord.



Plagaal antwoord.



Gemengd antwoord.

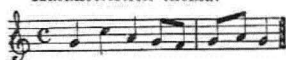


Ook hier wederom zouden de plagale antwoorden misplaatst zijn, gesteld dat ze in *F* groot zouden staan, terwijl het thema in *C* staat.

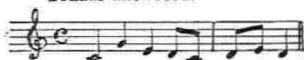
Het antwoord van den toon is goed, maar 't gemengde of groot plagaal antwoord is beter.

V.b. 348.

Karakteristiek thema.



Tonaal antwoord.



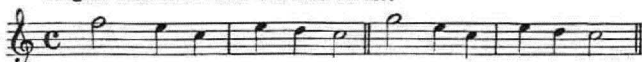
Daalt het thema van *f* naar *c*, dan raad ik het plagale antwoord aan:

V.b. 349.

Thema



Plagaal antwoord beter dan het tonale.



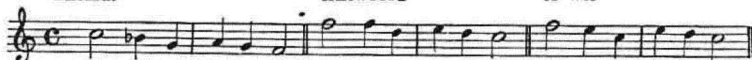
Plagaal antwoord beter dan antwoord van den toon. Komt er een  $b$   $\flat$  voor, dan antwoordt men als in  $F$  groot.

V.b. 350.

Thema.

Antwoord

of wel



Men moet dezen regel altijd met die speling toepassen, die noodig is voor dergelijke thema's. En vooral hier is die speling onmisbaar, daar het hier een tonalen grond betreft, die van nature onbepaald is, en somtijds zelfs niet te achterhalen is.

# INHOUD.

	Bladz.
Voorwoord . . . . .	3
<b>Traditioneele Leer der acht Kerktönen.</b>	
Uiteenzetting . . . . .	5
Transpositie der gezangen . . . . .	7
<b>Ontleding der acht Kerktönen.</b>	
<i>Algemeene beginselen</i> . . . . .	9
De Gregoriaansche tonaliteit is een voortdurend onbestemd heen en weer wiegen . . . . .	9
Het Gregoriaansch kent de twee toongeslachten: Groot en Klein.	9
Beteekenis van het tonale gevoel. . . . .	10
Algemeene begrippen over tonaliteit . . . . .	11
Beslissende tonale functie . . . . .	14
Gevoel voor de twee toongeslachten: Groot en Klein . . . . .	15
Werkings sfeer der stilzwijgend bedoelde noten. . . . .	16
De melodische reeks of toongang . . . . .	16
Meerdere mogelijkheden aan het einde van een gezang . . . . .	17
Vermenging der 2 onderling betrekkelijke toongeslachten. . . . .	18
Modulatie . . . . .	20
De si $\flat$ en haar tonale functie . . . . .	21
De fa $\sharp$ en haar tonale functie . . . . .	24
Iste KERKTOON. — <i>Harmoniseering</i> . . . . .	27
Gezangen met doorlopende si $\flat$ . . . . .	27
Algemeene harmonie-regels . . . . .	29
Gezangen met gemengden grondslag van si $\flat$ en si $\natural$ . . . . .	31
Karakter van de begeleiding. . . . .	34
<i>Theorie</i> . . . . .	35
Modale formule . . . . .	38
<i>Compositieleer</i> . . . . .	38
Voorbeelden van voorspelen . . . . .	40

	Bladz.
2de KERKTOON. — <i>Harmoniseering</i> . . . . .	42
<i>Theorie</i> . . . . .	46
Modale formule . . . . .	47
<i>Compositieleer</i> . . . . .	47
Voorbeeld van een voorspel . . . . .	48
3de KERKTOON. — <i>Harmoniseering</i> . . . . .	49
Gezangen met doorlopende si $\flat$ . . . . .	49
Toevallige si $\flat$ . . . . .	54
<i>Theorie</i> . . . . .	56
Vier typen van cadensen . . . . .	56
Modale formule . . . . .	62
<i>Compositieleer</i> . . . . .	63
4de KERKTOON. — <i>Harmoniseering</i> . . . . .	65
Gezangen met doorlopende si $\natural$ . . . . .	65
Gezangen met doorlopende si $\flat$ . . . . .	65
Gezangen met mengsel van si $\natural$ en si $\flat$ en gezangen zonder si . . . . .	67
<i>Theorie</i> . . . . .	69
1ste Categorie, met si $\natural$ . . . . .	69
Modale formule . . . . .	69
2de Categorie, met si $\flat$ . . . . .	70
Modale formule . . . . .	73
3de Categorie, zonder si of met een mengeling van si $\natural$ en si $\flat$ . . . . .	74
<i>Compositieleer</i> . . . . .	74
Voorbeeld van een voorspel met si $\natural$ . . . . .	75
Voorbeeld van een voorspel met si $\flat$ . . . . .	76
5de KERKTOON. — <i>Harmoniseering</i> . . . . .	77
Gezangen met doorlopende si $\flat$ . . . . .	77
Gezangen met een mengsel van si $\natural$ en si $\flat$ . . . . .	78
Gezangen met si $\natural$ . . . . .	80
<i>Theorie</i> . . . . .	81
Modale formule . . . . .	84
<i>Compositieleer</i> . . . . .	84
Voorspel, behandeld in F groot-plagaal . . . . .	85
Karakteristiek voorspel . . . . .	86

	Bladz.
6de KERKTOON. — <i>Harmoniseering</i> . . . . .	87
De si $\flat$ is gewoonlijk doorlopend . . . . .	87
<i>Theorie</i> . . . . .	88
Modale formule . . . . .	88
<i>Compositieeler</i> . . . . .	88
7de KERKTOON. — <i>Harmoniseering</i> . . . . .	89
Gezangen met stilzwijgend bedoelde f $\sharp$ . . . . .	89
Gezangen met uitdrukkelijke f $\natural$ . . . . .	91
<i>Theorie</i> . . . . .	93
1ste Categorie, zonder fa . . . . .	93
Formule . . . . .	94
2de Categorie, met fa $\natural$ . . . . .	94
Formule . . . . .	94
Kenmerkend voorbeeld . . . . .	97
<i>Compositieeler</i> . . . . .	98
Voorbeeld van een voorspel . . . . .	100
8ste KERKTOON. — <i>Harmoniseering</i> . . . . .	101
Gezangen met stilzwijgend bedoelde fa $\sharp$ . . . . .	101
Gezangen met uitdrukkelijke fa $\natural$ . . . . .	102
Gezangen met si $\natural$ en si $\flat$ . . . . .	102
Gezangen met stilzwijgend bedoelde si $\flat$ . . . . .	103
<i>Theorie</i> . . . . .	103
Modale formule . . . . .	105
<i>Compositieeler</i> . . . . .	106

### Opmerkingen.

Tonale vrijheid . . . . .	107
Op zichzelf staande stukken . . . . .	107
Opmerkingen over eenige gezangen in den 1sten en 2den kerktoon . . . . .	110
Modale formule . . . . .	110

### Rhythme.

#### Practische behandeling.

##### *Gezangen op tekst in dichtmaat.*

Syllabieke gezangen, gebouwd op den vorm van het vers . . . . .	112
Neumatische gezangen, die berusten op den vorm van het vers . . . . .	114
Gezangen, die niet op den vorm van het vers berusten . . . . .	118
Vocalisen . . . . .	118

*Gezangen op proza teksten.*

Syllabieke gezangen . . . . .	120
Neumatische gezangen . . . . .	122
De rhythmte-teekens van de school van Solesmes . . . . .	123

**Theorie.**

Algemeene beginselen . . . . .	127
<i>Gezangen met teksten in versmaat.</i>	
Melodie . . . . .	129
Harmonie. . . . .	131
<i>Vocalisen.</i> — Melodie. — Harmonie . . . . .	131
<i>Gezangen met prozateksten.</i>	
Melodie . . . . .	131
Harmonie. . . . .	133

**Stijlleer.**

Algemeen beginsel . . . . .	134
Het eigen karakter der gezangen. . . . .	134
Omstandigheden van de uitvoering . . . . .	137
Eenvoud. . . . .	138
Eenvoud in de <i>hoeveelheid</i> der accoorden . . . . .	138
Rusten in de begeleiding. — Zinnen zonder begeleiding . . . . .	141
Eenvoud in de <i>hoedanigheid</i> der accoorden. . . . .	143
Moet de begeleiding de zangnoten meespelen of niet? . . . . .	146
Begeleiding van beurtverzen . . . . .	148

**Aanhangsel: Het antwoord in de Fuga.**

Algemeen beginsel . . . . .	153
1ste KERKTOON.	
Thema's met doorlopende si $\flat$ . . . . .	153
Gemengde thema's met si $\natural$ en si $\flat$ . . . . .	155
Thema's in C groot . . . . .	155
Twijfelachtige gevallen. (Voorbeeld: <i>Ave maris Stella</i> ). . . . .	156
2de KERKTOON . . . . .	158
3de KERKTOON.	
Thema's met doorlopende si $\natural$ . . . . .	158
Thema's met uitdrukkelijke of stilzwijgend bedoelde si $\flat$ . . . . .	160

## 4de KERKTOON.

Thema's met doorlopende si $\natural$ . . . . .	161
Thema's met doorlopende si $\flat$ . . . . .	161

## 5de en 6de KERKTOON.

Thema's met doorlopende si $\flat$ . . . . .	163
Thema's met si $\natural$ , of gemengd met si $\natural$ en si $\flat$ , of zonder si	163

## 7de KERKTOON.

Thema's in G groot, met f $\sharp$ stilzwijgend bedoeld. . . . .	166
Thema's in C groot, met f $\natural$ uitdrukkelijk of stilzwijgend bedoeld. . . . .	167

## 8ste KERKTOON . . . . . 169



**REGISTER**  
der in dit werk bestudeerde of aangehaalde  
Gregoriaansche gezangen.

Kerktoon		Bladz.
<b>Ordinarium Missae.</b>		
<i>Kyrie.</i>		
1	Mis IV . . . . .	32, 145, 155
8	" VII . . . . .	103
1	" XI . . . . .	145, 151, 153
8	" XII . . . . .	105
8	" XIV . . . . .	145
6	" XVII . . . . .	9, 156
1	" I van het Aanhangsel . . . . .	120
<i>Gloria.</i>		
8	Mis V . . . . .	104
6	" VII . . . . .	141
5	" VIII (de Angelis) . . . . .	147, 149
4	" XII . . . . .	65
	" XV . . . . .	146
<i>Credo.</i>		
4	Mis I . . . . .	146
5	" III (de Angelis). . . . .	146
1	" IV . . . . .	122
<i>Sanctus.</i>		
4	Mis I . . . . .	124
8	" IV . . . . .	104
5	" IX . . . . .	81
2	" XVI . . . . .	110, 122
5	" XVII . . . . .	143
	" der Overledenen . . . . .	107, 109
<i>Agnus Dei.</i>		
1	Mis II . . . . .	36, 110
6	" VIII (de Angelis) . . . . .	148
<b>Introïtus.</b>		
7	Aqua sapientiae . . . . .	91, 95
4	Christo confixus sum . . . . .	68
4	De necessitatibus . . . . .	68
4	Deus in nomine tuo . . . . .	67

Kerktoon		Bladz.
3	Deus dum egredereris . . . . .	54
6	Dicit Dominus . . . . .	87
5	Esto mihi . . . . .	87
7	Expecta . . . . .	94
6	Hodie sciatis . . . . .	87
6	In medio . . . . .	87
5	Loquebar . . . . .	21
5	Miserere mihi . . . . .	81, 85
3	Nunc scio vere . . . . .	122
6	Os justi . . . . .	88
4	Prope est . . . . .	68
4	Protector noster . . . . .	68
6	Requiem aeternam . . . . .	88
4	Resurrexi . . . . .	68, 74
6	Sacerdotes Dei . . . . .	88
3	Sancti tui . . . . .	18
4	Salus populi . . . . .	68
2	Salve sancta Parens . . . . .	118
1	Statuit . . . . .	21
3	Tibi dixit . . . . .	61
7	Viri Galilaei . . . . .	91
<b>Gradualen.</b>		
5	Anima nostra . . . . .	83
7	Clamaverunt . . . . .	93, 95 146
3	Confiteantur Domino . . . . .	55 noot
4	Domine praevenisti . . . . .	20, 77
3	Eripe me . . . . .	55
1	Inveni David . . . . .	120
3	Juravit . . . . .	55 noot, 160
1	Miserere mei . . . . .	32
2	Nimis honorati sunt (Vers) . . . . .	143
5	Propter veritatem . . . . .	23
1	Sacerdotes eius . . . . .	119
1	Salvum fac . . . . .	32
5	Tribulationes . . . . .	21
3	Tu es Deus . . . . .	55 noot
<b>Alleluia-Verzen.</b>		
3	Adducentur . . . . .	20
7	Adorabo . . . . .	91, 96, 100
8	Angelus Domini . . . . .	102
4	Ascendit Deus . . . . .	67
1	Beatus vir qui suffert . . . . .	110
8	Benedictus es . . . . .	25, 102, 103
3	Cognoverunt . . . . .	56
7	De profundis . . . . .	95
2	Dies sanctificatus . . . . .	44, 140

Kerktoon		Bladz.
7	Exivi a Patre . . . . .	93
1	Laudem Domini . . . . .	110
7	Multifarie . . . . .	100
5	O quam pulchra . . . . .	72
7	Pascha nostrum . . . . .	131
4	Pro omnibus . . . . .	65
8	Sancti tui . . . . .	18
1	Senex . . . . .	139
7	Te decet hymnus . . . . .	95
5	Te Martyrum . . . . .	9, 18, 82
8	Surrexit Dominus . . . . .	104
2	Verba mea . . . . .	136
1	Vita nostra . . . . .	110
4	Vox turturis . . . . .	69
<b>Sequentia's.</b>		
1	Dies irae . . . . .	117
<b>Tractus.</b>		
8	Cantemus Domino . . . . .	118
2	Qui habitat . . . . .	46
8	Qui seminant . . . . .	103
8	Sicut cervus . . . . .	102
<b>Offertoriums.</b>		
3	Filiae regum . . . . .	136
1	Jubilate Deo universa . . . . .	119
8	Levabo . . . . .	103
3	Sperent in te . . . . .	54
4	Terra tremuit . . . . .	67, 70, 77, 161, 162
<b>Communie.</b>		
4	Acceptabis . . . . .	65
3	Beatus servus . . . . .	25
5	Benedicta . . . . .	81
5	Dico vobis . . . . .	81
2	Dominus regit me . . . . .	45
3	Dominus virtutum . . . . .	54
5	Domus mea . . . . .	83
1	Ecce virgo . . . . .	34
2	Ego sum pastor . . . . .	110
5	Justus Dominus . . . . .	84
5	Lutum fecit . . . . .	84
7	Mirabantur . . . . .	95
7	Notas . . . . .	91
2	Potum meum . . . . .	44
3	Qui meditabitur . . . . .	55
5	Quinque prudentes . . . . .	21
7	Qui vicerit . . . . .	91
8	Spiritus ubi vult . . . . .	105
4	Quod dico vobis . . . . .	68

Kerktoon		Bladz.
<b>Hymnen.</b>		
1	Aeterne rerum Conditor . . . . .	118
3	Aurora caelum purpurat . . . . .	52, 63, 159
4	Creator alme siderum . . . . .	134
1	Exsultet orbis gaudiis . . . . .	115
1	Immense caeli Conditor . . . . .	112
1	Iste Confessor (melodie n. 4 en 6) . . . . .	118
1	" " ( " n. 7) . . . . .	116
2	Jam lucis orto sidere . . . . .	42
	Mysterium Ecclesiae (ambrosiaansch) . . . . .	129
8	Nunc Sancte nobis Spiritus . . . . .	135
2	O sol salutis intimis . . . . .	44
	Rerum Deus . . . . .	129
4	Splendor paternae gloriae . . . . .	65
1	Te Joseph . . . . .	118
8	Te lucis ante terminum . . . . .	101
1	Vexilla Regis . . . . .	118
<b>Antifonen.</b>		
3	Adhaereat . . . . .	49, 62
6	Adorna thalamum . . . . .	141
5	Alma Redemptoris . . . . .	81, 118, 163
1	Apertis thesauris . . . . .	34
5	Benedictus Deus . . . . .	81
5	Dominus aedificet . . . . .	81
3	Dominus legifer . . . . .	53
5	Dum transirent . . . . .	78
4	Ecce apparuerunt . . . . .	58
5	Ecce jam venit . . . . .	77, 80
1	Ecce nomen Domini . . . . .	34
7	Ecce sacerdos . . . . .	24, 89, 93
6	Exaltate . . . . .	87
5	Ex quo omnia . . . . .	78
5	Fac Domine . . . . .	81
5	Haurietis . . . . .	80
7—8	In paradisum . . . . .	97
8	In innocentia . . . . .	103
4	Juxta vestibulum . . . . .	65, 70
2	Groote O . . . . .	43
7	Maneant . . . . .	91
5	Montes et colles . . . . .	81
5	Non in solo pane . . . . .	78
5	Nazaraeus . . . . .	78
5	Omnes Angeli . . . . .	80
5	Pacem meam . . . . .	78
6	Pater manifestavi . . . . .	87
5	Pone me . . . . .	84
3	Postquam (Mandatum) . . . . .	55
3	Quaerentes eum . . . . .	53

