



**De Gregoriaan, of bydragen ter bevordering van het
Gregoriaansch gezang onder de koorleden der R.K. Kerk
behelzende inlichtingen, proeven, geschiedkundige opgaven
en andere mededeelingen betrekkelijk gemeld gezang 1834/35**

<https://hdl.handle.net/1874/208936>

DE
GREGORIAAN,
OF
BIJDRAGEN

TER BEVORDERING VAN HET
GREGORIAANSCH GEZANG,

ONDER DE KOORLEDEN DER ROOMSCH
CATHOLIKE KERK,

BEHELZENDE
INLICHTINGEN, PROEVEN, GESCHIEDKUNDIGE
OPGAVEN EN ANDERE MEDEDEELINGEN
BETREKKELIJK GEMELD GEZANG,

VERZAMELD

DOOR

F. C. L.

ORGANIST TE BEEK

1^e JAARGANG.

N^o 1.

TE **UTRECHT,**
BIJ **A. SCHIKHOFF,**
Boekdrukker en Boekverkooper op den Springweg.
1834.



DE Gregoriaan of

BYDRAGEN

ter bevordering van het

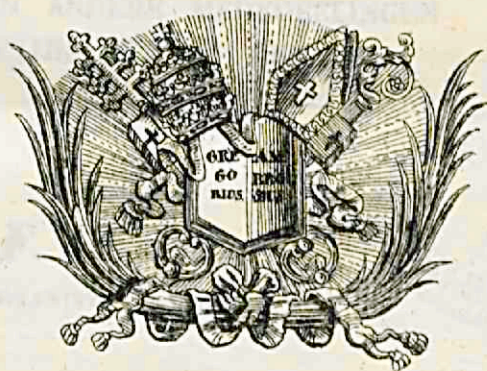
GREGORIAANSCH GEZANG,

onder de Voorzeden der R. K. Kerk,
behelzende

*Inlichtingen, proeven, geschiedkundige opga-
ven en andere mededeelingen betrekkelijk ge-
meld gezang*

verzameld door
F. C. Luyken

Organist te Beek



1^e Jaargang.

Te Utrecht by A. Schikhoff.
1854.

*Te allen tijde, wanneer de kunst viel, viel zij
door de kunstenaars.*

SCHILLER.

DE
GREGORIAAN,
OF
BIJDRAGEN

TER BEVORDERING VAN HET
GREGORIAANSCH GEZANG,

ONDER DE KOORLEDEN DER ROOMSCH
CATHOLIJKE KERK,

BEHELZENDE
INLICHTINGEN, PROEVEN, GESCHIEDKUNDIGE
OPGAVEN EN ANDERE MEDEDEELINGEN
BETREKKELIJK GEMELD GEZANG,

VERZAMELD

DOOR

F. C. L.

ORGANIST TE BEEK

1^e JAARGANG.

N^o. 1.

TE UTRECHT,
BIJ A. SCHIKHOFF,
Boekdrukker en Boekverkooper op den Springweg.
1834.



BLANK

DE VERVOLGING VAN HET

GRONDBEGINSSEL VAN

ORDEN DE KUNSTEN DER KUNSTEN

CATHOLIEKE KUNST

*Te allen tijde, wanneer de kunst viel, viel zij
door de kunstenaars.*

SCHILLER.

VERVOLG

HOOFD

A. C. A.

ORDEN DE KUNST

DE KUNSTEN

DE KUNST

DE KUNST

DE KUNST

Bevestiging en bevestiging op den springer

1834

**BERIGT TER INTEEKENING
OP HET TIJDSCHRIFT**

GETITELD:

DE GREGORIAAN,

**OF BIJDAGEN TER BEVORDERING
VAN HET GREGORIAANSCH GE-
ZANG, ONDER DE KOORLE-
DEN DER ROOMSCH CA-
THOLIJKE KERK,**

BEHELZENDE

**INLICHTINGEN, PROEVEN, GESCHIEDKUN-
DIGE OPGAVEN EN ANDERE MEDEDEELIN-
GEN BETREKKELIJK GEMELD GEZANG,**

VERZAMELD DOOR

F. C. L.

ORGANIST TE HERK.

1^e JAARGANG.

N^o 1.

*(Strekkende het 4^e gedeelte dezer Jaargang
ten voordeele van de noodlijdenden wegens
de overstroming in Noordbrabant.)*

De gebrekkige en willekeurige uitvoering van
het Gregoriaansch gezang door vele Organis-
ten en Zangers, heeft ongetwijfeld tot oorzaak,
onkunde aan harmonische regels, en aan de meer
bijzondere eigenschappen van gemeld gezang.

Ten einde hiervan een voorbeeld te geven, zoo heeft de Redactie gemeend het eerste nummer geheel te moeten besteden aan eene proeve en teregtwijzing van verkeerde speelwijze; terwijl in het 2^e en verdere nummers, de oorsprong en handleiding benevens de verklaring der meest gebruikelijke Antiphonen, Missen, Lof- en andere gezangen betrekkelijk gemeld gezang achterevolgens zullen behandeld worden.

Elk nummer zal een of meerdere in koper gegraveerde platen tot voorbeeld van de aantehalene stukken bevatten; en zal geregeld alle 3 maanden verschijnen bij den ondergeteekende, drukker en uitgever dezes, bij wien, als ook bij deszelfs Correspondenten wordt ingeteekend.

De prijs van dit Tijdschrift is bepaald op f 2 per jaargang.

De Intekenaren worden verzocht, hunne intekening en gelden van dit eerste nummer, aan hunne respective Boekverkoopers *franco* over te maken, voor of op ultimo April 1834; terwijl dit als zoodanig bij elk volgend nummer telkens 14 dagen na de uitgave moet geschieden. Strekkende deze wijze van betaling, tot eene spoedige overmaking der gelden, aan de Commissie der bovengenoemde verzorging.

Namens de Redactie,

A. Schikhoff.
te Utrecht.

VOORREDE.

Hoe veel aanmoediging ook in deze tijden de bevordering en de volmaking der toonkunst ontvangt, zoo is echter zeker, dat wij tot heden toe geene proeve hoe gering ook noch handleiding, zoo tot verbetering als aanprijzing van het zuiver Gregoriaansch kerkgezag, zien te voorschijn komen, hetgeen helaas meer dan noodig is. Onze kundige Wansing en Honzelaar zijn niet meer, aan wie gemelde kunst gedurende hun leeftijd zooveel van hare instandhouding, en het behoud der meest beproefde regels te danken heeft. Niet dat ik zeg, het ontbreekt aan regels, maar aan onderrigtingen omtrent de handhaving derzelve, want over 't algemeen moet men zeggen, dat het

Gregoriaansch niet alleen willekeurig maar slecht in de R. C. kerken wordt uitgevoerd. Volkomen overeenstemming der melodien van gemelden zang vindt men maar alleen daar waar Wansing en Honzelaar gebloeid hebben(*). Wansing als goed Componist bekend, en aan wien de zangkoren in gemelde kerken hunne eerste twee en drie stemmige muziek missen te danken hebben, was bovendien een geleerd en kundig liefhebber, hetgeen ons zijne laatste Requiem en zijne groote Mis uit C bewezen hebben. Even zeer bewees ons dit zijn keurig Gregoriaansch spel, hetwelk hij als organist, door eene vijftigjarige ondervinding, en waarneming in de kloosters, waar eertijds het echte te vinden was, in hooge mate van volkomenheid wist voortedragen. Niet minder maar even sterk aan de regels gehecht was de kundige Honzelaar, die als onderwijzer vele bekwame leerlingen gevormd, en verschillende nog in leven zijnde goede Gregoriaansche spelers heeft voortgebracht.

Velen nu twisten aangaande de keuze der uitvoering bij de Melodien ons in het Gregoriaansch voorgesteld; deze speelt kruis (chromatiek), gene speelt plat (diatoniek). Dit is het twistpunt onop-

(*) Amsterdam.

houdelijk te voorschijn komende wanneer Wansing's navolgers of Honzelaar's leerlingen zich in andere steden of dorpen bevinden, bij voorbeeld, een organist van Amsterdam speelt te Utrecht of Nijmegen, en zoo omgekeerd; dan zal de melodie door gene anders worden voorgedragen dan zulks door den eigen organist gedaan werd, hetgeen verwarring op elk zangkoor teweeg brengt, zoodat in elke stad of dorp de melodien verschillend worden voorgedragen.

In de gelegenheid geweest zijnde, van in alle de provincien en dus in vele steden en dorpen des rijks gedurende negen jaren dit te kunnen waarnemen, heeft de ondervinding mij dit ten volle bewezen. Mijne bedoeling evenwel is geenszins dat gemelde leerlingen ook omtrent de regelen der harmonie in alles navolging verdienen. Ik bedoelde voornamelijk de melodie, en wilde te kennen geven, dat eene zoo zeer aan regels verbonden kunst, geen willekeurige of verschillende uitvoering ontvangen moest, maar door inachtneming dier algemeen bestaande regels hare volmaking zal verkrijgen. Ik heb mij derhalve in de gelegenheid gesteld, de gevoelens en de manier van organisten op dit punt intewinnen en te vergelijken. Het is mij gebleken, dat vele hierin dik-

werf meer op eigen gezag te werk gaan, dan naar regels gegrond op de beginsels der harmonie, en dat zij, somtijds door gewoonte, somtijds door vooringenomenheid met hunne bijzondere speelwijze, methoden invoeren die niet anders zijn dan afwijking van het geen door bevoegde meesters wordt voorgeschreven. Het is toch niet genoeg te zeggen mijn manier, mijn systema, zoo dit systema op geene regels berust, en die regels niet behoorlijk bewezen zijn. En het ergste is, dat terwijl meesters zich zelve versterken in verkeerde gebruiken, hun voorbeeld of hun onderwijs bewerkt, dat jongeren misleid worden, en de Choraalvriend en liefhebber van Gregoriaansche melodien zich in verlegenheid bevindt, niet wetende waaraan zich te houden en aan welke manier hij de voorkeur moet geven.

De arbeid aan een door mij begonnen werk van eenigzins uitgebreider omvang over de gronden van het Gregoriaansch gezang, heb ik eene wjl ter zijde gesteld, daar verscheidene omstandigheden met betrekking tot mijn post, en het verlangen om spoedig iets ter bevordering van deze kunst bijtedragen, mij een verkieslijker plan aanwezen, om namelijk in den vorm van tijdschrift, deze gronden meer algemeen te verspreiden, in de hoop van ook eenig meerdere belangstelling onder kunstgenoo-

ten optewekken. Van harte wensch ik derhalve, dat mijne pogingen ook van hun kant mogen ondersteund worden, en dat de gelegenheid welke ik hun aanbied om hunne opmerkingen openbaar te maken, door hen gunstig zal worden beantwoord door het inzenden van zoodanige stukjes, hetzij min of meer bewerkte vertoogen, of enkele berigten, welke voor den organist belangrijk zijn, met welker plaatsing ik mij gaarne zal belasten.

Mijn oogmerk zal vooral zijn, aantetoonen hoe in twijfelachtige gevallen het onderzoek der grondbeginsels onze keuze moet bepalen. Dikwerf toch wordt, bij gebrek aan beredeneerde kennis, het oor of het strelende der uitvoering alleen tot gids genomen, een middel dat nimmer veilig is, en bij de moeilijker overgangen der toonen geheel en al ontoereikend wordt. Eene grondige kennis der harmonie neemt alle onzekerheid uit den weg, maakt een einde aan die geschilpunten welke bij de Chromatieke en Diatonieke overgangen gelegen zijn, en stelt den liefhebber in staat met vastheid en vertrouwen de uitvoering van het Gregoriaansch gezang te ondernemen.

De eer hebbende den post van organist te bekleeden, onderwijzer zijnde, en eene publieke Zangschool geopend hebbende, verlang ik, naar het voorbeeld van de voornaamste meesters, mijn onderrigt

zoo veel ik kan op vaste en aangenomene gronden te doen rusten, en al wat willekeurig is of uit eenzijdige beschouwing ontleend daaruit te verbannen.

Zoo ik ten gevolge hiervan omtrent sommige punten in gevoelen verschil van andere organisten, zal ik altijd trachten zorgvuldig de redexen te ontvouwen, die voor mijn gevoelen schijnen te pleiten. Bescheidenheid toch is het kenmerk van waarheidsliefde en onpartijdigheid, en zoo het altijd betamelijk is, zoo betaamt het vooral ons, dienaars bij de viering der openbare godsdienst, de broederliefde nimmer uit het oog te verliezen; laat ons zorg dragen dat wij, strevende naar harmonie, intusschen de christelijke harmonie niet onder ons zien storen.

Deze proeve zal vervolgd worden door eene aflevering elk kwartaal van een stukje met een, twee of meerdere in koper gegraveerde platen, bij intekening à f 2 per jaargang, en waarin ook vragen, proeven, berigten, mededeelingen enz. van anderen dienuaangaande zullen opgenomen worden, mits vrachtfrij intezenden aan het adres der Redactie van den Gregoriaan, bij den drukker en uitgever dezes.

De intekening staat open van heden tot ultimo April bij den uitgever en alom bij zijne correspondenten.

DE GREGORIAAN.

N^o. I.

Beschouwing van sommige melodien.

Onder de voorbeelden van Gregoriaansche melodien (die stof hebben gegeven tot verschil in de uitvoering, behooren vooral het *Agnus Dei* en *Lux aeterna* uit het *Requiem* (*). Deze vraag wenschten wij naauwkeurig te behandelen; en zullen tot dat einde ieder stuk afzonderlijk beschouwen, en besluiten met een soortgelijk punt voorkomende in den Hymnus *Veni Creator*.

(*) Beide stukken werden uitgevoerd door den Organist C..... te N....., op de manier die wij hier wederleggen. Gaarne zal de Redactie de verdediging van die manier, door gemelden Organist zelve voorgedragen, in een volgend nummer plaatsen, zoo ZijnEd. ons met de toezending wilde vereeren.

I. AGNUS DEI.

Wij vinden het *Agnus Dei* op den hoogen $\bar{c}$ of $\frac{1}{2}$ (*) sleutel gesteld, zie fig. I. Derhalve komt $\bar{c}$ op sleutel tot onze basis of grondtoon, en het *Agnus* begint met $\bar{g}$. De vraag is: mag men sluiten in het accoord van G dat D tot quint heeft, en de daarin voorkomende $\bar{f}$ (de 4) kruis spelen (zie fig. I.), of G als dominant beschouwen?

De beantwoording dezer vraag bevat drie punten.

1. Welke toonsoort stelt de samenhang der noten van het *Agnus Dei* ons voor?

2. Welk accoord moet hier sluiten, en grondtoon worden?

3. Moet de daarin voorkomende $\bar{f}$ (zie fig. I.) kruis zijn of niet?

1. De samenhang der noten (melodie) behoort tot den achtsten toon.

2. Het lijdt geen tegenspraak dat ditmaal het accoord van C moet sluiten en basis blijven, opdat die $\bar{g}$ (zie fig. I.) als quint en niet als grondtoon voorkomt, en dat dit een vereischte wordt ten einde noodelooze afwijking van den grondtoon te vermijden. Niet dat hetzelfde geldt in ieder ander geval. Zoo men mij vraagt: kan en mag men dan in den 8sten toon als zoodanig niet in het accoord van den quint (G) slui-

(*) Wij zullen ons bestendig bedienen van de benamingen en teekens in gebruik bij de *generale bas*, in plaats van *ut*, *re*, *mi*, als ongeschikt bij de verklaring van regels der harmonie.

ten? antwoord ik, ja wel, en zelf in meer andere toonen dan de quint (G) maar *hier* niet. Ten eerste, omdat de Zusammenhang der noten (melodie) van het begin af $\bar{g}$ als quint (5) en niet als grondtoon doet regeeren, zoodat er niet in geïntoneerd kan worden, maar volstrekt in het accoord der sleutelnoot C (1) moet geschieden, ten einde aan den aard dier melodie te voldoen. Ten tweede, omdat F *natuurlijk* eigen is aan de klankladder van C en daarentegen $\bar{f}$ *kruis*, opgesloten in het accoord van D , als Introductor van het accoord van G geheel aan die klankladder oneigen en vreemd is. Ten derde, (zie fig. I.), omdat het *natuurlijk* of *herstellingsteeken* voor $\bar{b}$ (de 7) geplaatst bij het woord volgende op *dona* geheel noodeloos zou geweest zijn indien men in het accoord van G moest sluiten. Immers zien wij *peccata* uitgaan op $\bar{f}$ *natuurlijk*, *mundi* op $\bar{a}$ deszelfs terts, maar bij *dona* eene verandering plaats hebben om het accoord van G te verkrijgen, namelijk door het te voorschijn komen van $\bar{b}$ (de 7), welke in het accoord van $\bar{f}$ als volmaakte 4 niet kan genomen en daarom in de klankladder van G als terts moet voorgedragen worden. Waarom nu zou het *natuurlijk* teeken, (zie fig. I.), voor $\bar{b}$ geplaatst zijn, als men in het accoord van G moest voortspelen, dan sprak immers van zelf en zonder eenige waarschuwing dat $\bar{b}$ zoo wel in het accoord van C als in G *natuurlijk* moest zijn. Zoo is derhalve die *voorzorg* hier dienstig geoordeeld, om voortekomen dat niet uit vergissing $\bar{b}$ *mol* (7^b) aan-

geslagen wierd, welke eigen is als volmaakte 4 in het accoord (*F*) waarin men spelende was; is dit dus niet het sterkste bewijs dat hier het accoord van *F* op de woorden *peccata mundi* regeren moet, het eenige accoord waarin zoodanig gevaar van mistasting mogelijk is?

Uit dit alles besluiten wij dan ten

3. Men moet *Agnus* in *C* voordragen, *Dei qui tollis peccata* in *F* laten overgaan, en *dona eis requiem*, en *sempiternam* in *G* besluiten, waaruit wij dus afleiden dat de bedoelde $\bar{f}$ om de voorzorg van het bovengenoemde teeken volstrekt *natuurlijk* zijn moet.

Het spreekt van zelf dat dit van geen toepassing is op de $\bar{f}$ staande op *sem*.....; want het accoord van *G* regerende aldaar in de melodie, en de sluiting in dat accoord geschiedende, zoo volgt dat die $\bar{f}$ als *doorgaande* daarom *kruis* moet genomen worden, zonder dit kan de sluiting niet geschieden noch de grondtoon bestaan.

II. LUX AETERNA.

Als tweede voorbeeld zullen wij den liefhebber van het Gregoriaansche spel het *Lux aeterna*, bij het slot van het *Requiem* uitgevoerd, doen beoordeelen, hetzelve toetsende aan dezelfde regels.

De *Communie Lux aeterna* volgende op gemeld *Agnus Dei* is op denzelfden sleutel gesteld. Wij hebben dus even als in fig. I. $\bar{c}$ (1) op sleutel en den aanhef met $\bar{a}$ (de 6), zie fig. II.

Dezelfde vragen doen zich weder op.

1. Welke toonsoort stelt de samenhang der noten op het *Lux aeterna* ons voor?

2. In welken toon moet hier voorgedragen worden, en tot welk der accoorden die aan de sleutel noot eigen zijn behoort $\bar{a}$ (de 6)?

3. Moet de daarin voorkomende $\bar{f}$ (de 4) kruis zijn of niet? zie fig. II.

1. Deze Melodie behoort even als de vorige tot den achtsten toon.

2. Daar $\bar{a}$ in de klankladder van C de 6 is, echter niet in dat accoord ligt opgesloten, zoo volgt dat hij gerangschikt moet worden onder een dier accoorden welke aan gemelde klankladder eigen zijn, waaruit dan blijkt, dat hij niet dan als terts in het accoord van F (de 4) kan worden beschouwd. Om dus regelmatig aan den eisch der klankladder en toonsoort te voldoen, moet ook in dat accoord gesloten worden, en wel hoofdzakelijk omdat $\bar{f}$ kruis, welk in het accoord van D gelegen

is, ver is van die accoorden welke tot de klank ladder van *C* behooren. In de klankladder van *C* toch (dit zal niemand ons betwisten) liggen alleen de volgende accoorden besloten, *C* groote terts, *D* kleine terts, *E* kleine terts, (mediant accoord), *F* groote terts, *G* groote terts (quint accoord), en *A* kleine terts de parallele van den grondtoon. In een dezer moet besloten worden, de keuze echter naar het verband der melodie met oordeel bepaald wordende. Zoo zou bij voorbeeld hier niet *A* kleine terts kunnen genomen worden, als met de melodie minder strokende. Veel minder bovenal kan *D* groote terts, door met deze $\bar{a}$ te intoneren, het accoord der sluitnoot zijn of de daarin voorkomende $\bar{f}$ kruis gespeeld worden, gemelde regels ons het tegendeel bewijzende.

3. Het besluit uit de voorgaande redenering is hier hetzelfde als boven, namelijk dat de bedoelde $\bar{f}$ niet *kruis* moet zijn.

Ook mag hier een overgang in *G* plaats vinden op .. *terna*; hetgeen tot betere inlichting van den liefhebber is uitgewerkt, zie fig. III.

Wij voegen hier enkel bij, dat hoegenaamd ook geen Melodie mag voorgedragen worden door een accoord, hetwelk niet tot de klankladder behoort. (*)

(*) Zie Ruppe en Weikert.



III. VENI CREATOR.

Als derde voorbeeld van verkeerde aanwending der regels, kiezen wij een geval van eenigzins anderen aard, ten einde met de vorigen te kunnen vergelijken.

De Hymnus *Veni Creator* staat op den hoogen $\bar{c}$ (1) sleutel even als in de twee voorgaande voorbeelden, en begint met $\bar{g}$; zie fig. IV., aanleiding gevende tot deze vragen:

1. Welke toonsoort stelt de Zusammenhang der noten op het *Veni Creator* ons voor?

2. In welk accoord moet voorgedragen worden, en moet de daarin voorkomende $\bar{f}$ (de 4) kruis zijn of niet? zie fig. IV.

3. Welke overgangen levert ons verder de melodie op? en wat valt er inzonderheid op de melodie der woorden *tuorum visita*, en *superna* aantemerkten? (*)

1. De melodie van den Hymnus behoort tot den achtsten toon.

2. Ditmaal is G basis, en moet in dat accoord gesloten worden. De reden is, dat de melodie op de woorden *Veni Creator* geene afwijking hoegenaamd tot een anderen toon bezigt. Derhalve moet ook $\bar{f}$ kruis gespeeld worden, daar anders G onmo-

(*) Eene tegenovergestelde uitlegging der melodie op de woorden *tuorum visita* en *superna*, werd door den Organist K..... te W..... voorgesteld en verdedigd. De Redactie noodigt dezen Heer uit, om door middel van dit tijdschrift, zijne gevoels dienaangaande te ontwikkelen.

gelijk grondtoon zou wezen als missende zijn grooten $\bar{f}$ ($\bar{f}$ kruis). Hier is nu de geschikte plaats om den liefhebber te doen stilstaan bij het onderscheid der melodie tusschen het *Agnus Dei* en dezen Hymnus; vergelijk fig. I. en IV., beide stukken tot den achtsten toon en denzelfden sleutel behoorende, aan dezelfde klankladder verwant, en met dezelfde noot beginnende. Oppervlakkig oordeelende zou men kunnen denken, dezelfde noot, dus hetzelfde accoord; terwijl integendeel, zoo als wij aantoon- den, in *Agnus Dei* de $\bar{g}$ in het accoord van *C*, en hier in het accoord van *G* moet genomen worden. Dit verschil ligt in de geaardheid der melodie, zoo als men bij een oplettend vergelijken der twee stukken zal ontwaren. Er is hier een gevoelig neêrkomen op de $\bar{g}$ bij de laatste lettergreep van *Creator*, eene rust, eene sluiting, die het oor vereischt en verwacht, en die geheel wordt weggenomen, en onze verwachting teleurstelt door die $\bar{g}$ in het accoord van *C* te nemen. Volkomen dezelfde opmerking brengt in het *Agnus Dei* integendeel tot het gebruik van $\bar{g}$ in het accoord van *C*; een soortgelijk neêrkomen namelijk heeft daar plaats op de laatste syllabe van *peccata*, dat insgelijks wordt weggenomen als men die $\bar{f}$ (zie fig. IV.) *kruis* speelt en dus het accoord van *D* bezigt, terwijl $\bar{f}$ natuurlijk met hetzelfde accoord geheel voldoet aan hetgeen de wending der melodie doet verwachten, en dien ten gevolge de sluiting vordert in *C*, zoo als reeds boven onder *Agnus Dei* zelf is aangegevend. Deze

vergelijking leert in 't algemeen van hoe veel belang de opmerking der rustnoten en teekens is, zal men, en de regels der harmonie in acht nemen, en te gelijk de harmonie in haar geheel krachtig en zuiver doen uitkomen en aan de ideën der vervaardigers beantwoorden. Derhalve moet men in dit geval in het accoord van den dominant (5) sluiten, en de aldaar voorkomende $\bar{f}$ kruis (4) (*chromatiek*) spelen.

3. In den Hymnus zien wij verder *Spiritus* overgaan in de sleutelnoot $\bar{c}$ en *mentes* in $\bar{g}$. Daar op volgt *tuorum visita*; deze passage wordt even als het einde der Melodie op het woord *superna* door sommige Organisten in *C* zoo als de noten op *Spiritus* diatoniek voorgedragen, hetgeen nu juist eene chromatieke behandeling vorderde, zoo als wij zullen zien. Het slot dezer woorden is op $\bar{d}$ (zie fig. IV.), bijgevolg is de vraag: blijft $\bar{d}$ als quint regeeren of moet hij als grondtoon voorkomen? Vergelijk nu de noten op gemelde woorden met die op *Veni Crea...*, dan zal men bespeuren dat die $\bar{c}$ op *tuorum* even zoo gelegen is om *D* tot grondtoon te vormen, als de $\bar{f}$ op *Crea... G* gevormd heeft, terwijl eene zelfde zamenhang van noten dit volkomen bewijst; en waarom zou aan *D* kleine terts een minder voorregt worden toegekend bij eene nauwere verwantschap met *C*, dan aan *G*, daar klankladder en toonsoort dit veroorloven en vereischen?

Hiernit besluiten wij dan dat de Melodie op *tuorum* na *D* kleine terts noodzakelijk en bijgevolg het

kruis spelen van de $\bar{c}$ (zie fig. IV.) onmiddelijk gevorderd wordt, met welk oogmerk ook deze $\bar{c}$ chromatiek moet voorgedragen worden, om, als introductor of groote 7 van den grondtoon die komen zal (*D*), en waarin de sluiting moet geschieden, dezen toon nantekondigen volgens den regel. Het accoord *D* kleine terts wordt dus volstrekt vereischt, zoowel om aan de wending der Melodie te beantwoorden, als om den aard der uitvoering, de verrassing van het gehoor, en het strelende te bevorderen. Door deze chromatieke overgang wordt die $\bar{d}$ hier (de quint des vorigen grondtoons *G*) tot den vereischten grondtoon gevormd, zoo als dit bij elke zoodanige samenhang van noten (de melodie naar den quint *opgaande*) waar de sluiting of rust te voorschijn komt, zoodanig den quint tot grondtoon moet veranderen, en hem niet als *doorgaande* in de Tonica plaatsen. Zeker is het dan, dat deze gepaste overgangen niet alleen zullen beantwoorden aan de bedoeling der algemeen bestaande regels van den Gregoriaanschen Zang zelve, maar bovendien strekken ter vermijding van monotonie.



BESLUIT UIT DE VOORGAANDE BESCHOUWING.



De drie voorbeelden bijéénbrengende, blijkt het, dat de misslag in de beide eerste en in het derde

begaan, dien wij wenschen te doen voorkomen, juist tegenovergesteld is: in de twee eerste speelt men chromatiek, waar men diatoniek moest blijven; in het laatste geval op *tuorum visita* enz. blijft men in het diatonieke, wáár de overgang chromatiek voegde. Deze afwijkingen schijnen ons derhalve toe niet alleen gebrek aan kennis der harmonie aan den dag te leggen, maar in strijd te zijn met den aard der *acht* toonsoorten (kerktoonën) welke, benevens den *irregularis*, in onze Gregoriaansche kerkgezangen voorkomen, zonder grondige kennis van welke alle spel en zang twijfelachtig zijn, en bovendien met de *korte onderrichting voor den Gregoriaanschen Zang* uit het *Graduale* geenszins strooken (*). Behalve dit, te weten welk verband een eerste toon met een tweeden enz. heeft, welke

(*) » Het *kruisteeken* hetwelk de noot een halven toon verhoogt, » wordt in het Gregoriaansch choorgezang *niet gebruikt*; even- » wel moet men dikwerf eene noot een halven toon verhoog- » gen; dit gebeurt zoo dikwerf als men *D* (2) *G* (5) *A* (6) » als grondtoon ontmoet, *C* ($\frac{1}{2}$) *F* (4) of *G* (5) dan de groote » septime zijnde. moet een halven toon verhoogd worden. — » De opstellers van den Gregoriaanschen Zang hebben veron- » derstelt, dat een *kundige zanger* genoeg weet wanneer hij » een grondtoon ontmoet, en dat een grondtoon nooit de klei- » ne maar altijd de groote septime voor zich heeft, en heb- » ben overbodig geoordeeld het door *kruis* te teekenen.» (Zie k. o. uit het *Graduale*).

Hieruit zal de liefhebber dus begrijpen dat de vereischt wordende grondtoonën volgens het *graduale*, door de organisten *C.* en *K.* willekeurig worden vernietigd, terwijl zij andere overbodig maken, dus onregelmatig vormen.

soort van melodie aan ieder eigen is, welke overgangen in elke toonsoort geoorloofd zijn (*), naar welke regels dit geschieden moet, welke groote en kleine terts accoorden in elke klankladder behoren, hoe elk voorzigtig tot iedere melodie moet gekozen worden; deze benevens vele andere bijzonderheden te kennen, is een volstrekt vereischte. Dubbel noodzakelijk is het, omdat het Gregoriaansch gezang oorspronkelijk voor de stem en niet ter bespeeling bestemd was; ofschoon het tegelijk zoo kunstmatig is ingerigt, zoo getrouw blijft aan zijne wendingen en ideën, en dikwerf zooveel grootscheit bezit, dat het zich laat toetsen aan de strengste muzikale regels, het scherpst gehoor en het fijnst gevoel van den kunstkenner.

De verdere ontwikkeling hiervan, alsmede de aanwijzing der misslagen waarin organisten het ligtst vervallen, zullen meer bepaaldelijk behandeld worden in 't vervolg van den Gregoriaan.

Wij voegen den liefhebber twee simple melodien toe op de woorden *Alleluja*, welke hij het vorige begrepen hebbende, hetzelfde aan dezelfde regels toetsende, naar behooren zal weten voortedragen, zie fig. V. en VI.

(*) Elke toonsoort heeft hare bijzondere afwijking. (zie k, o uit het Graduale.)

MENGELINGEN.

Dat, behalve de eigenlijk gezegde *uitvoering* op het orgel, ook de keuze der registers bijzonder de aandacht verdient; zal ieder die gevoel heeft voor den indruk der muziek gereedelijk toestemmen. Dit punt echter wordt somtijds deerlijk veronachtzaamd. Onder de Elevatie, bij voorbeeld, *Pie Jesu*, het accompagnement te versterken met fagot 16 vt. of gedurende een *Requiem* onophoudelijk trompet en fluitjes te doen hooren, kan er iets minder eigenaardig zijn dan dit?

Eene vraag alsmede van veel belang is, of het gepast zij bij het arrangeren van partijen, solos, duetten of chooren, de muziek te ontleenen uit operas, zoo als dikwerf geschiedt; of niet veel eer de godsdienstige indruk die bedoelt wordt, hierdoor meer benadeeld dan bevorderd wordt?

Den orgel *maker* komt ongetwijfeld zijn deel toe aan de verrukking welke de geweide toonkunst bij hoorders doet ontstaan. Onder de nieuwe orgels mogen wij vermelden dat te

Beek bij *Nijmegen* in de laatste jaren vervaardigd , waarbij de *Heer H. D. Lindsen* (te *Utrecht*) zijne reeds elders bewezen verdiensten op nieuw heeft ten toon gespreid op eene wijze die zijne ervaring en goeden smaak alle eer aandoet. Dit schoone stuk dat door vele liefhebbers bezocht wordt durven wij gerust ter bezigtiging en beproeving aanbevelen.

Schijn bedriegt. Hebt gij ooit een praestant gezien van hont? Neen maar in goeden ernst, en die nog wel geleeke naar een praestant? Zulks werd onlangs door een Pruisisch orgelnaker vertoond. O wonder! maar wilt gij weten hoe? het was bourdon 16 vt. geplaatst als figurant, gomaskerd door een halfmond schild gekleurd en verzilverd, niet mogelijk een praestant beter aftebeelden. Wij zouden dit onopgemerkt hebben laten gaan, ware niet dat gemelde Pruisische kunstenaar van het werk van *Lindsen* gezegd had » dat het » ouderwetsch is de figuranten aan het labium te vergulden.” Wij laten gaarne ieder zijne keus; maar wij voor ons kiezen liever een wezenlijken praestant al ware hij dan verguld aan het labium, dan een zoodanig geheel nieuwerwetschen *St. Nicolaas*.

Op het punt van *schijn bedriegt* mogen wij wel de aanmerking maken, dat de bedrogene ook wel eens zelf zich den doek voor de oogen houdt. Wij vreezen dat bij het keuren van orgels helaas ook somtijds de beoordeelaars in

verzoeking komen..... dat ten minste hier zoo als overal eerlijkheid evenzeer een vereischte is als kunde in allen die als dispositeurs en gevolmagtigden bij het maken of herstellen van orgels het vertrouwen van H. Kerkraden genieten.

De eerste navolgers en voorzitters van het Gregoriaansch gezang waren **Stephanus** en **Adrianus**, welke omtrent den tijd van **Gregorius den Grooten** geleefd hebben.

In de maand Februarij dezès jaars is te *Marseille* het *Requiem* van **Cherubini** uitgevoerd door een koor van 250 stemmen met een daaraan geëvenredigd orkest.

De allezints kundig en voortreffelijke **Mechanicus** van Oekelen te *Breda*, heeft een kunststuk uitgevonden het welk de naam draagt van **Achordion**; het zelve schijnt meer geschikt voor eene kamer dan voor een Concert zaal; de uitvoering echter op hetzelfde door de Heeren **B. van Bree** en **France** in het voordragen eener *Adagio à quatre mains* van **Spohr** op het Concert van den verdienstelijken **Christiani**, is tevens met bijval ontvangen.

De kundige instrumentmaker Pape te *Parijs*, vervaardigt een nieuwe soort van Piano-fortes, waarin de hamers van boven op de snaren vallen, en welke zoo door harmonie en kracht der toonen, als door soliditeit en mindere omvang boven de tegenwoordige te verkiezen zijn. De Componisten Cherubini, Boieldieu, Auber, enz. hebben openlijk deze nieuwe uitvinding geroemd en aangeprezen: — te *Utrecht* en *Amsterdam* zijn reeds eenige te bezigtigen en te koop.

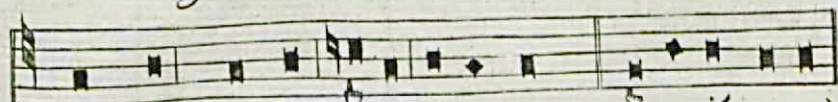
Wederom is te *Marseille* in eene der hoofdkerken een jaargetijde gehouden van den beroemden en onsterfelijken Componist, Ludwig von Beethoven, welk feest geopend is, door de uitvoering van Beethovens zoogenoemde *Lijkmarsch*; daarna is het *Requiem* van Cherubini onder de directie van den verdienstelijken Heer P  pin ten getalle van 477 personen uitgevoerd, namelijk 142 instrumentisten en 335 Cantors.

In ons volgend Nummer zal een geschiedkundig overzicht aangevangen worden van het Gregoriaansch gezang. Achtervolgens zullen verschijnen de meest gebruikelijke Antiphonen, Missen Lof en andere gezangen op gelijke wijze aan de regels getoetst, benevens de antwoorden en inlichtingen op de ingezondene stukken.

Fig. I.



Agnus Dei, qui tollis peccata



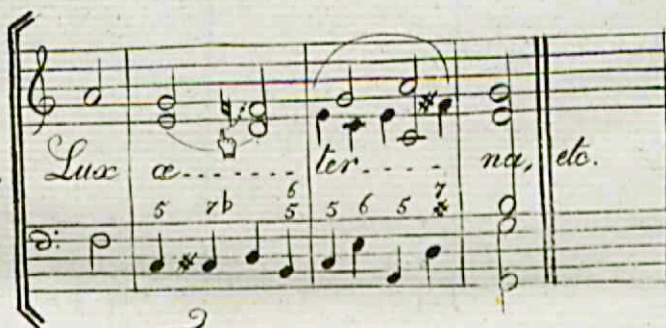
mundi, dona eis requiem. (Sempiternam.)

Fig. II



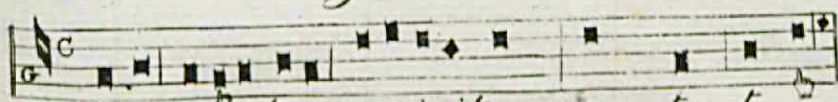
Lux aeterna, etc.

Fig. III.



Lux aeterna, etc.

Fig. IV.



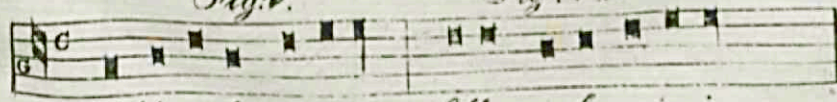
Veni Creator spiritus, mentes tuo.



rum visita, imple superac. etc.

Fig. V.

Fig. VI.



Alle-lu - ja Alle - lu - ja

DE
GREGORIAAN.

~~HOOFDSTUK~~

~~~~~

Nº. 2.

~~~~~

Geschiedkunde van den kerkelijken Zang.

Alvorens tot de Geschiedenis der gewijde toonkunst over te gaan tot welk wij ons bepalen, mogen wij den lezer eene korte opgaaf voor oogen stellen der oud voornaamste werken over Toonkunst in het algemeen. Ons doel en het bestek van ons Tijdschrift brengen niet mede, omtrent den oorsprong en voortgang der ongewijde Toonkunst in vele bijzonderheden te treden; ofschoon wij echter ook uit die meer gebreide beschouwingen in dit, en volgende Nummers, dat geene zullen ontleenen, wat ons zal toeschijnen in naauwer betrekking te staan met het geestelijke gezang, of eenig licht te verspreiden over den aard van het Gregoriaansche.

Wij vergenoegen ons dan hier met de titels der
I^e JAARGANG.

volgende werken den lezer op te geven, ten einde den uitgebreider omvang desverkiezende, van nader bij te onderzoeken, zoo als: BONTEMPI, (1) Pater MARTINI (2), BONET (3), M. DE BLAINVILLE (4), Abt LE BOEUF (5), NIVERS (6), FEULLEE (7), Abt ST. BLASIIUS (8), GAËPAR PRINTZ (9), MARPURG (10), BURNEY (11), GERBERT (12), HUWKINS, enz.

De Geschiedenis van ons kerkelijk gezang, zoo als die van alle zaken die trapsgewijze tot volmaaktheid zijn gebragt, is moeilijk in de eerste tijden op te sporen. In welken staat het zich bevond ten tijde der eerste geloovigen, is nergens duidelijk aangeteekend; en in de volgende eeuwen heerscht nog al veel onzekerheid, en er ontbreekt

- (1) *Historia Musica in Perugia*. 1659.
- (2) *Storia della Musica*. 4to. In Bologna. 1757, 1770.
- (3) *Histoire de la Musique et de ses Effets*. 2 Tom. 12 mo. Paris. 1715. & Amst. 1726.
- (4) *Histoire generale, critique et Philosophique de la Musique*. Paris. 1767.
- (5) *Traité historique sur le chant ecclésiast.* 1 Tom. 8vo. 1711.
- (6) *Disertation sur le chant Gregorien*. 1 Tom. 8vo. 1683.
- (7) *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les regles de la Psalmodie*. 1 Tom. 8vo. 1814.
- (8) *De Cantu et Musica Sacra a prima Ecclesie aetate, usque ad presens tempus*. 2 Tom. Tipis San-Blasianus. 1774.
- (9) *Historische Beschreibung der Edlen Sing- und Klingkunst* in 4to. Dresden. 1690.
- (10) *Kritische einleitung in die Geschichte und Lehrsäze der alten und neuen Muzik*. Berlin. 4to. 1759.
- (11) *A General History of Music*. 2 vol. gr. 4to. London. 1716.
- (12) *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*.

veel tot eene geregelde aaneenschakeling van den loop welke het gezang der kerk gevolgd heeft van zijnen vroegeren oorsprong af, tot dien toestand waarin wij het hedendaags aanschouwen. Wij zullen trachten het belangrijkste wat wij hebben kunnen vinden hier bijeen te brengen.

Zoo lang de R. C. Kerk bestaat, zoo lang bestaan ook hare eigenschappen: onder deze eigenschappen mag voorzeker de zang worden gerekend; zoodat de zang zoo oud is als de Kerk.

De *Kerk-zang* der eerste geloovigen was zeer eenvoudig en zonder de minste sieraden, leiding en buigzaamheid van stem; de zangwijs geleeke aan die der hedendaagsche Collecten, Epistelen en Psalmen. — Het zingen der eerste geloovigen maakte een gedeelte van de Godsdienstoefening uit (13).

Gemakkelijk kunnen wij ons de oorzaak van eenvoudigheid van deze Zangwijs der eerste Christenen voorstellen, wanneer wij bedenken, dat de R. C. Kerk toenmaals den Sijnagoog vervangende, alles afkeerde wat naar Heidensch geleeke of overhelde, uit voorzorg, opdat de eerste geloovigen zich hunne oude denkbeelden, handelwijze of gevoelen niet op nieuw zouden herinneren en hierdoor in dooling geraken. Deze weering had insgelijks betrekking op den zang, en daarom kunnen wij het er voor houden dat de oorsprong der eerste

(13) Office divin a l'usage de Rome. 8vo. Liege. 1801.

zangwijze uit den Sijnagoog is voortgesproten (14); dit vinden wij bij voorname schrijvers aangeteekend, hetgeen wij later te meer zullen bevestigd vinden. Ware het niet dat die voorzorg, namelijk de weering van de Heidensche Muzijk genomen was (welke te dien tijde reeds eene trap van volmaking had), en daarentegen de meer eenvoudige en ongekunstelde van den Sijnagoog, om de even aangevoerde redenen werd ingevoerd, dan was het te denken dat wij in de vroegste eeuwen betere zangwijze omtrent de Kerk-gezangen onder de eerste Christenen hadden aangetroffen. De eerste Christenen waren zoo gehoorzaam aan deze hun voorgeschreven regels omtrent de juiste bepaling der zangwijze van het *Cantus firmus*, dat men eerst in de vierde eeuw op de gedachte durfde te komen, om een *kruis* of *mol* tot versiering in den Kerkzang te gebruiken, maar uit vrees van zonden door ongehoorzaamheid te begaan, achterliet, uit oorzaak dat gebruik toenmaals heidensch was; — dit een en ander zullen wij aanstonds nader opgehelderd vinden door een brief welken wij nuttig geoordeeld hebben te plaatsen.

Dat de zang in gebruik was in de eerste dagen van het Christendom, treffen wij genoegzaam aan in tevens heilzame en leerrijke voorbeelden, zoo door den Zaligmaker als andere heilige en waar-

(14) Estler, Lettre on Music.

dige mannen gegeven. JOANNES CHRYSOSTOMUS bewijst ons in een zijner uitleggingen aan den H. MATTHEUS: » Indien CHRISTUS in den nacht zijns Lijdens, na het Avondmaal eenen Lofzang zong met » zijne Leerlingen, deed Hij dit, opdat wij Hem » in het vervolg ook met onze harten en stemmen » zouden vereeren. » De H. PAULUS zegt: » On- » derhoudende elkander met Psalmen, Lofzangen » en geestelijke Liederen, zingende en spelende » tot den Heer uit er harten (15). . . . Leert en » vermaant elkander door Psalmen, Lofzangen en » geestelijke liederen, zingende voor God uit er » harten met aangenaamheid (16), en, vergaderen wij » ons den Heer Psalmen en Lofzangen te zingen. » Verder vinden wij op onderscheidene plaatsen nog andere getuigenissen, zoo als van den H. BASILIUS welke omtrent het midden der 3de eeuw leefde, die zegt: » dat in zijn tijd al het volk, mannen, » vrouwen en kinderen in de kerk zongen: » — hij vergeleek hunne stem bij het bruischen der zee. De H. GREGORIUS NAZIANZENUS vergeleek ze bij den donder. Verder zegt de H. BASILIUS nog, » dat men » Psalmen en Lofzangen in particuliere huizen en » op publieke wegen zong, en dat toen het genoeg » van den zang, in den geest de gevoelens verlevendigde waarmede deze gewijde gezangen vervuld » waren. » TERTULLIANUS verhaalt ons in zijne Apo-

(15) Ap. Paul. in zijnen brief tot de Eph. V. 19.

(16) Ap. Paul. tot de Colloss. III. 16.

logie voor de Christenen » dat na de liefdemaaltij-
 » den welke men in 't gemeen hield, men iemand
 » uit de vergadering verzocht, om eenen uit de
 » H. Schrift getrokkenen Lofzang, of die door hem
 » was zamengesteld te zingen.»

De toonkunst bestond volgens getuigenis van
 voorname schrijvers (17), het eerste in het Oosten,
 later in Griekenland, van daar in Italie en verder
 in deze Noordsche landen.

De *afwisselende zang* (*canto alternatimento*),
 deze welke wij heden hebben, heeft het eerst zijne
 zetel gehad in het Oosten tegen het einde der 4de
 eeuw, volgens AUGUSTINUS die melding maakt in
 het boek zijner belijdenissen, » dat de Keizerin
 » JUSTINA gevallen in de ketterijen der Arianen en
 » AMBROSIOUS Bisschop van Milaan vervolgde; al het
 » volk besloot te sterven met hunnen Bisschop,
 » terwijl zij geheele nachten door bragten in de
 » Kerk, maar om het onverduldig worden van het
 » volk tegen te gaan, begon men aldus Lofzangen
 » en Psalmen te zingen volgens het gebruik der
 » Oostersche Kerk.» Van deze dag af aan, » ver-
 volgt AUGUSTINUS, » werd dit gebruik *onophoude-*
 » *lijk* opgevolgd, niet alleenlijk in de Kerk te
 » Milaan, maar in verschillende andere Kerken

(17) a. Historia Literaria.

b. Description de l'Empire de la Chine par J. DU HALDE.

c. Dr. JON. WILH. ALBRECHT, de affectibus musicis in
 corpus animatum.

» der wereld die zich gedragen hebben ter navol-
 » ging der heilige instellingen.»

Betrekkelijk den oorsprong van ons Kerkgezag
 vinden wij eene gepaste schets in het volgende
 stuk, hetwelk wij letterlijk hebben overgenomen.



Gedachten over het Cantus Firmus (18)
der Roomsche Katholieke Kerk.

(Getrokken uit eene verhandeling in den vorm van een brief
 aan eene Dame geschreven over de Toonkunst in vroe-
 geren en lateren tijd, uit het Engelsch van CHARLES
 BUTLER, Schrijver van Levensberigten van ROSSUET
 FENELON, St. VINCENT DE PAUL en andere heilige
 Mannen.)

» Dit was een geliefkoosd onderwerp mijner na-
 » sporingen. Ik heb daarover onderzocht de voor-
 » naamste werken. Ik moet echter bekennen dat
 » ik aangaande de opkomst en lotgevallen van het

(18) De kerk-zang wordt in het Latijn genoemd Cantus firmus;
 in het Italiaansch Canto firmo; in het Fransch Plein
 Chant; in het Hoogduitsch Choraal; in het Nederduitsch
 het Volle of Vastegezag, en naar aanleiding van Paus
 GREGORIUS den Groeten, in R. K. Kerken, Gregoriaansch
 koorzang.

- » *Plein Chant* uit dit alles geene voldoende berigten heb kunnen opzamelen.
- » De oorsprong van het *Cantus firmus* is zekerlijk met veel duisterheid omgeven. Tot eene zekere hoogte, wel is waar, zijn de Grieksche wijze (*modis*) te vinden in de acht Gregoriaansche toonen (*kerktoonen*), maar deze laatste zijn uitsluitend in de diatonieke klankladder. Hetzelfde is het geval met de Hebreeuwsche liederen die ons bekend zijn. Noch Hebreeuwsche, noch Gregoriaansche melodien leveren een enkel voorbeeld op van chromatieken of enharmonieken trant, zoo ook weten wij dat de Grieksche melodien vol waren van quarttoonen (*graden*): nu is zoodanige toon nergens in het Gregoriaansch te vinden. Het *Rythmus* was eene hoofdzaak in de Grieksche Muzijk: de Gregoriaansche Psalmodie verwaarloost rythmus geheel en al. Dit komt zou ik denken, dat de Kerk als 't ware uit den Sijnagoog voortspuitende, of hem vervangende, het heidensche en al wat naar heidensch geleek, zorgvuldig keerde. En deze omstandigheid maakt het voor mij hoogstwaarschijnlijk, dat het *Cantus firmus* zijnen oorsprong heeft gehad in de Muzijk der Sijnagogen.»
- » Alle Schrijvers maken melding van het *Ambrosiaansch* gezang, en de verbetering daarvan door Paus GREGORIUS den grooten; doch in welken aard het in de tijden van den heiligen AMBROSIVS was, en waarin de verbetering van Paus GREGO-

» RIUS bestond, ligt geheel in het onzekere. Wij
 » weten er weinig meer van, dan dat ten tijde van
 » AMBROSIIUS het gezang vier toonen bezat (heden-
 » daagsche kerktoonen); dat vier andere bijgevoegd
 » wierden door Paus GREGORIUS; dat de Ambrosi-
 » aansche toonen genoemd worden *authentieke*, de
 » Gregoriaansche *plagale*. Moeijelijk intusschen
 » valt het te zeggen, waarin eigenlijk het ver-
 » schil lag. Ik zal echter bespeuren er eenig
 » denkbeeld van te geven.

» Er bestaan twee verdeelingen van het octaaf,
 » de *arithmetische* en de *harmonische*: ieder ver-
 » deeling gebruikt twee reeksen of serien. In de
 » arithmetische verdeeling, begint de eerste helft
 » of eerste serie met *C* en eindigt (klimmende) met
 » *F*; de tweede serie begint dan met *G*, de vol-
 » gende noot en eindigt met *C*. Iedere helft is
 » een volmaakt tetrachord (19). In de harmonische
 » verdeeling eindigt de eerste serie op *G*, of de
 » vijfde noot; de tweede serie strekt zich uit van
 » *G* tot *C*. In deze verdeeling begint de eerste
 » serie met de sluitnoot *C*, en de sluiting *G*, de
 » vijfde noot daarboven, is volmaakt. Om deze

(19) De oude Grieken verdeelden hun toonstelsel in *Tetrachorden*, zoo als wij ons toonstelsel in octaven verdeelen. De *Tetrachord* was een vierspan van snaren, waarvan de buitenste nooit veranderd wierden, en de klimmende Quart b. v. B. e. aangaven of horen lieten. De twee binnenste wierden beweegbare snaren genoemd, om dat zij eene verschillende spanning ondergingen.

» reden word die serie de *authentieke* genoemd.
 » In de tweede serie komt *G* in de plaats van *C*
 » als sluitnoot, de sluiting is hier op *C* of de
 » vierde daarboven, dit is eene onvolmaakte slui-
 » ting: daarvan dat die tweede serie genoemd word
 » *plagaal*, of *collateraal*. Denkelyk was het
 » Ambrosiaansch gezang bepaald tot de authentieke
 » series bestaande uit vier melodien: de eerste
 » begint met *C* eindigt met *G*; de tweede begint
 » met *D*, en eindigt met *F*; de derde begint met
 » *E*, en eindigt met *B*; de vierde begint met *F*,
 » en eindigt met *C*. De verschillende plaatsing
 » van geheele en halve toonen in deze series gaf
 » een verschil van karakter aan de melodien; daar-
 » om werd ieder serie genoemd een *modus* (*wijs*).
 » Bij ieder *modus* nu voegde Paus gregorius de
 » *plagaal* serie, door namelijk den eersten (te we-
 » ten *C*) te verlengen tot *C*, de tweede (*D*) tot *D*,
 » den derden (*E*) tot *E*, en den vierden (*F*) tot *F*.
 » Dit werd de aanleiding tot die bekende distinctie
 » van authentieke en *plagaal modi* of kerktoon-
 » in het *Cantus firmus*, of *Plein Chant*; de 1^e,
 » 3^e, 5^e en 7^e toon, zijnde *authentiek*, de 2^e,
 » 4^e, 6^e en 8^e daarentegen *plagaal*." (20)

» De verdeeling van authentieke en *plagaal* toon-
 » soorten (21) is te gelijk de grondslag geweest van

(20) Onze inlichting hierover nader.

(21) *a. Authentieke toonsoorten* zijn die der oude Grieken, welke nog hedendaags zoo in het Gregoriaansch gezang als in

de Fugen-compositie in gebruik zijn, waarom zij oorspronkelijke toonsoorten genoemd worden. Zij worden verdeeld in zes Hoofd- en zes Neven-tonsoorten.

De zes Hoofd-tonsoorten zijn:

Modus.	1. Jonicus	Jonische	Toonsoort	heeft tot grondtoon C.
	2. Donicus	Dorische		D.
	3. Phrygius	Phrygische		E.
	4. Lydius	Lydische		F.
	5. Mixolydius	Mixolydische		G.
	6. Aëolius	Aëolische		A.

De zes Neven-tonsoorten zijn:

Modus Hypo.	1. Jonicus	Jonische	Toonsoort	Dominant van de Jon. h. toons. heeft G tot grondt.
	2. Donicus	Dorische		A
	3. Phrygius	Phrygische		B
	4. Lydius	Lydische		C
	5. Mixolydius	Mixolydische		D
	6. Aëolius	Aëolische		E

6. *Plagal* Tonsoorten, zijn die welke in lateren tijd bij bovengenoemde zijn toegevoegd, en worden daarom bijgevoegde of ondergeschikte genoemd.

De Red.

» *responsia*, *fuga* en andere uitvindingen van la-
 » teren tijd. Men gevoelde namelijk dat iedere
 » serie tot eene nabootsing (*imitatie*) konde ge-
 » bruikt worden van de andere, bij voorbeeld:
 » nadat een regel gezongen was in de lagere of
 » authentieke serie, werd het gebruikelijk den
 » volgende regel in de hooge of plagaal serie
 » te zingen, en omgekeerd. Nadat de harmonie
 » ingevoerd was, bemerkte men dat beide ge-
 » deelte ook te gelijk konde voortgaan. Hieruit ont-
 » stond de *Fuga*, en naderhand de *Canon*, zijnde de
 » moeilijkste kunst van een Contrapuntist, doch
 » algemeen gesproken, maar eene oefening van
 » verstand voor den Componist, dan veel verge-
 » noegen opleverende voor den hoorder."

» Ten tijde van Paus GREGORIUS, en gedurende
 » vele eeuwen daarna, was het natuurlijk octaaf
 » alleen in gebruik, bij gewijde- zoo wel als on-
 » gewijde muziek, zonder eenige hulp van bijko-
 » mende kruizen en mollen (verhoogings en ver-
 » lagings teekens). Later kwam *Bmol* ingevoerd
 » te worden, en werd als eene nuttige verbetering
 » aangenomen. Maar ofschoon *Bmol*, *F* kruis,
 » en het kruizen van de zevende noot (*g*) in de
 » kleine terts (*a*) voorname verbeteringen waren
 » van het *Plein Chant*, zijn deze laatste altijd
 » door den echten Gregoriaan verworpen geweest.
 » Muziek welke tot deze zijne toevlugt nam werd
 » als 't ware afgewezen onder de benaming van
 » *Musica ficta*. BURNBY verhaalt, dat de regtzin-

» nige Pater MARTINI lang aarzelde om nu en dan
 » een *kruis* of *mol* in het *Cantus firmus* te ge-
 » bruiken, uit vrees van goddeloosheid te begaan.
 » Daarom had het *Cantus firmus* maar alleen de
 » klankladder voor de groote Terts *C, F* en *G*, en
 » alleen voor de kleine ters *D, E* en *A*, en in
 » vier van deze is de klankladder onvolmaakt daar
 » *D, E, G* en *A* geen groote zeven hebben."

Het vervolg hierna.

Om de verwantschap betrekkelijk de gewijde van de
 ongewijde Toonkunst van nader bij te beschouwen,
 zoo hebben wij het dienstig geoordeeld, het vol-
 gende hier tusschen te voegen, hetwelk behelst
 een gedeelte van de

Grieksche en Romeinsche Muzijk.

Het is bijna niet mogelijk, wat betreft practi-
 sche regels en gebruiken der toonkunst, hooger op
 te klimmen dan de tijden der Grieken.

Grieksche muziek bestond uit achtereenvolgende
 tetrachorden. *Tetrachord* was bij hun de bena-
 ming van eene reeks van vier toonen, hetzij ge-
 heele of halve. Wanneer men twee zulke reeksen
 onderstelt, de tweede beginnende waar de eerste
 eindigt, de eerste gaande van *C* tot *F*, de tweede
 van *G* tot *C*, zoo heeft men het hedendaagsch
 oetaaf.

De *Tetrachord* was onderscheiden in drie

klank-geslachten of ladders (*de diatonieke, chromatieke en harmonieke*). In elk dezer klankladders zijn *C* en *F*, *G* en *C* de vaste of bestendige toonen. De diatonieke, (22) heeft de noten als heden-daags: *c*, *d*, *e* en *f*, of *g*, *a*, *b* en *c*, bestaande dus uit twee geheele en een halven toon. De chromatieke, (23) geeft de noten *c*, *c kruis*, *e* en *f*, of *g*, *g kruis*, *a* en *c*, bestaande uit de eerste noot een halven toon, een tweeden halven toon, en een kleine tertz. De harmonieke, (24) heeft *c*, *c* verhoogd een quart toon, *c* nog eens een quarttoon verhoogd, en *f* of *g* verhoogd een quarttoon, en nog eens aldus verhoogd, en *c*, bestaande derhalve uit de eerste noot, diezelfde noot eenmaal en andermaal verhoogd een quarttoon, en een grooten tertz. Deze drie worden nog door een menigte andere verdeelingen gesplitst, doch naar alle waarschijnlijkheid, maar een mathematisch punt van onderzoek dan tot praktisch gebruik.

In de jonge *Anacharsis* is een stuk van een

(22) *Diatoniek* wordt de klankladder genoemd, wanneer alleenlijk de *eigene* heele en groote halve toonen in dezelve voorkomen.

(23) *Chromatiek* wordt de klankladder genoemd, wanneer vreemde toonen zich in dezelve voordoen, of vele dissonante kruizen of mollen daarin voorkomen.

(24) *Enharmoniek*, wordt de klankladder genoemd, wanneer zij kleine en kleinste halve toonen bevat, en dezulken die dubbele voortekens aan de noot behoeven; als: dubbelde kruizen en mollen: zoo als van *C* tot *Dbb*, van *D* tot *Ebb* enz. Deze komen zeldzaam te voren.

Grieksch toonkunstenaar, waaruit zou blijken dat de Grieken het zeer moeilijk vinden om *enharmonisch* te zingen. Tegenwoordig zou dit zeer bezwaarlijk geacht worden: weinige stemmen zijn in staat om zonder trapsgewijs klimmen of dalen in eens een verwijderden quarttoon te bereiken. Een der geleerdste beoefenaars in Engeland verzekerd, dat hij het zeer betwijfelde, of wel iemand duidelijk en schielijk twee achtereenvolgende tretachorden kon doen hooren in de enharmonische klankladder.

Dan, hoe moeilijk ook, de Grieken, zoo het schijnt, kwamen het te boven, daar de quarttoon bestendig in hunne klankladder voorkomt. Het is intusschen zeer moeilijk te begrijpen; men kan ook tegenwoordig niet inzien waartoe in de compositie een veelvuldig gebruik van quarttoonen zou dienen. Het Grieks te samenstel van muziek schijnt het best verklaard in eene verhandeling van GEORGE SCHIKBRORGH in de *Philosophical Transactions* no. 441, die echter, zonder veel studie, niet ligt is te verstaan. Wij herinneren ons aan Doctor BURNEY die zegt, »dat hij de Grieksche muziek nooit regt begrepen had, noch ook iemand had aangetroffen die haar goed begreep.»

De Romeinen namen van de Grieken over het diatonieke klankgeslacht, gedeeltelijk ook het chromatieke doch verwierpen het enharmonieke, en vele der onderdeelen van de twee vorigen, zij zochten ook de *Notatie* te vereenvoudigen, die zoo moeilijk was, door de zonderlinge samenstelling

der teekenen. Zij stelden daarvoor in de plaats, de vijftien eerste letters van hun Alphabet, *A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P*. Dit was wel is waar een nieuw stelsel, doch het verschilde eigenlijk slechts in de teekenen, al het overige bleef hetzelfde zie (fig. I).

Om niet te ver uitteweiden, en tot ons vorige terug te keeren, gaan wij over tot den H. AMBROSIIUS Bisschop van Milaan.

Deze ijverige en geleerde man, stichtte op het einde der 4de eeuw eene Zangschool te Milaan, op welke hij met veel lof den kerkzang volgens de authentieke toonsoorten der Ouden met voorbehoud van eenige wijzingen onderrigtte. Men schrijft hem toe de zamenstelling van het *Te Deum* met AUGUSTINUS zijnen leerling; wij vinden het volgende bij FELLER (25) aangeteekend, hetgeen wij om de schoonheid der zin, onvertaald laten volgen » On lui » attribue la composition du *Te Deum*, conjointement avec St. AUGUSTIN, son plus illustre conquête. On dit que dans l'enthousiasme d'une piété tendre et sublime, ses deux docteurs prononceront alternativement les versets de cet important et majestueux cantique; d'autre prétendent qu'il est exclusivement de l'Ambroise, et le nom d'*Hymnus Ambrosianus* que l'usage lui donne est une preuve de cette opinion. D'un

(25) Diet. Hist. tom. 1er.

» autre côté, le ton le marche du cantique semble
 » favoriser le premier sentiment. » Car » dit un
 » critique éclairé, » ce qui distingue de tant d'au-
 » » tres, tres respectables d'ailleurs, et tenant a
 » » juste titre une place dans la liturgie, ce n'est
 » » pas seulement ce groupe d'idees vastes, gran-
 » » des, profondes, sublimes, qui en composent
 » » le fond, mais encore la maniere dont tout cela
 » » est rassemblé, ou si l'on veut, jeté avec une
 » » négligence de genie infiniment superieure aux
 » » efforts de l'arts. Ce passage rapide du ciel a
 » » la terre, et de la terre au ciel, de la redou-
 » » table majesté de l'Eternel aux miseres et aux
 » » besoins de l'homme; adoration, terreur,
 » » amour, esperance, affection vives et tendres,
 » » apostrophes d'admiration et de respect, de con-
 » » fiance et de gratitude; langage animé et en
 » » désordre, chutes brusque et inégales, vers
 » » sans mètre, sans nombre et sans cadence, tout
 » » exprime un enthousiasme nourri au feu de la
 » » divinité, et verifie la maniere subite, et pour
 » » ainsi dire inspiré, dont une ancienne traduc-
 » » tion nous apprend que cet hymne inimitable
 » » fut composé par deux grand docteurs de l'egli-
 » » se....." Les Protestans qui ont fait main
 » basse sur tant de choses catholiques n'ont eu gar-
 » dé de se departir de celle-ci; ils ont senti qu'elle
 » ne souffroit point de remplacement."

Alhoewel de samenstelling van de Muzijk uit
 deze woorden geenszins aftelciden is, zoo hebben

de H. H. AMBROSIUS en AUGUSTINUS zich evenwel met den kerkzang bezig gehouden, en de laatste zelfs werken over dezelve geschreven. Behalve zijne zes eerste werken (26), is er nog een Manuscript, getiteld: *De Musica* (27), benevens nog vele werken over de *Kerkmuzijk*, het *Metrum* en het *Rythmus*: — AUGUSTINUS is geboren te Tagasta in Afrika A. C. 354, stierf na AMBROSIUS in 430.

Na deze twee heilige mannen tot aan GREGORIUS den Grooten, hebben er geen aanmerkelijke verbeteringen in den kerkzang plaats gehad. Wel is waar in dien tusschentijd hebben nog geleefd: MARTIANUS CAPPELLA, mede geboren Afrikaan, omtrent het jaar 470, en van wien nog wel eenige doch geene belangrijke werken te vinden zijn.

Daarna kwam BOETHIUS, geboren te Rome in 470, welke vijf boeken geschreven heeft, ook van minder belang.

Later CASIODORUS wiens werken even als de vorige voor het kerkgezag niets beteekenden; hij stierf A. C. 562 in zijn 92^{ste} jaar.

Eindelijk, dus omtrent twee honderd jaren na AMBROSIUS en AUGUSTINUS leefde GREGORIUS de Groote. Deze niet alleen heilig maar buitengewoon kundige man, bragt de eerste hervorming in den kerkzang. Hij stelde vooreerst in: dat men de koorzangen, gewoonlijk *Introïtas* genoemd, zou

(26) Gedrukt in fol. te Lijon in 1755.

(27) Te vinden in de Bodleinsche Boekerij te Oxford.

zingen. Hij beval ook dat het *Kyrie Eleyson*, en het *Alleluja*, tusschen de gestelde dagen (*van Septuagesima tot Paschen*) zou gezongen worden. Hij stelde ook de groote gebeden in, welke de Grieken *Litania* noemen, gelijk ook een groot deel der *omgangingen* (*Processiën*) enz., en stichtte later eene Zangschool te Rome in 't jaar 584. Welke zorg de H. GREGORIUS aan deze school besteedde, gepaard met eene onbegrijpelijke moeilijker Leerwijze in vergelyk van heden, is naauwernoods te gelooven. Hij heeft zich daardoor een welverdienden naam verworven als een der voornaamste kunstenaars die het meest tot den kerkzang heeft toegebracht: — wij laten hier volgen zijne verandering en verbetering omtrent de Notatie (*Nootbenaming*).

De Grieken bediende zich in hunne Notatie van de letters van hun alphabet. De Romeinen gebruikten hunne eigene Capitalen A, B, C, D, E, F, G. Dit voltooide hun eerst *zevental* (*septenarium*). H duide om het tweede te beginnen, eindigende met O. Doch daar zonder een achtste noot tot sluiting, een septenarium onvolmaakt blijft in de theorie, en ook het oor niet voldoet, zoo kwam allengs de achtste noot toegevoegd te worden aan de eerste serie, en als geregelde sluitnoot beschouwd; aldus diende H tot einde van het eerste octaaf en tot begin voor het tweede, dit laatste sluitende op P.

Om te doen zien tot welke der drie ladders (*diatonieke*, *chromatieke*, en *enharmonieke*) eene noot

behoorende, en of zij tot het eerste octaaf, of het hoogere behoorde, bedachte de Grieken kleine veranderingen in den vorm der letters, zoodat iedere noot als 't ware een afzonderlijk teeken verkreeg, en het getal daarvan 1620 beliep.

Reeds boven hebben wij opgemerkt, dat de Romeinen en de enharmonieke ladder, en vele der onderscheidingen in de diatonieke en chromatieke ladders, verwierpen. Hierdoor werd het getal noten aanmerkelijk verminderd. Men onderstelt dat zij slechts 15 bedroegen. De H. GREGORIUS, omstreeks 594 van onze tijdrekening, deed de opmerking, dat de klanken, snaren of letters H, J, enz. eene herhaling waren van een octaaf hooger van de vorige letters A, B, C, enz.; dien ten gevolge bepaalde hij de teekens der klanken tot de zeven eerste letters van het alphabet, gebruikende de groote of capitalen letters (*majusculæ*) A, B, C, D, E, F, G, voor het laagste octaaf; voor het tweede octaaf de kleine letters (*minusculæ*) a, b, c, d, e, f, g, en de dubbelde kleine (*minusculæ*) aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg, voor het derde octaaf zoo naar hooger als naar lager, naar mate de omvang (*ambitus*) van stem of instrument dit vereischte. Doch even als ten tijde der Grieken vergenoegde GREGORIUS zich de letters of aanduidingen der noten te blijven plaatsen op ééne lijn boven de woorden die gezongen werden als fig II en III.

-Later bedachten anderen achtereenvolgens verschillende middelen om de onderscheidene trappen van

hooger en lager in de melodie aan het oog te doen vertoonen. Het eerste middel, het oudste althans dat ter onze kennis is gekomen, is afgebeeld volgens fig. III, en bestaat uit vijf teekens van zeer vreemdsoortig aanzien, gelijkende naar kruizen of Es, regte, kromme, schuinsche of anders verdraaid, en ieder in een afzonderlijk vakje geplaatst. Die vakjes zijn naast elkander gesteld in vorm van een *trapezium* verdeeld door zes horizontale lijnen, uitmakende vijf tusschenruimten, waarin de Syllaben geschreven zijn der woorden die gezongen worden. Dit voorbeeld is getrokken uit een handschrift der 12e eeuw uit de koninklijke Bibliotheek te Parijs.

Hier op volgde een stelsel dat meer algemeen schijnt gebruikt te zijn: zie fig. V. De Syllaben van den tekst werden in horizontale reijen hooger of lager geschreven op dezelfde hoogte van de letters of noten die op een balk in de gedaante van eene kolom aangeteekend waren.

Dit stelsel werd op zijn beurt vervangen door een ander afgebeeld fig. VI, dat verkeerdelijk aan GUIDO ARRÉTYN (VAN ARREZZO) wordt toegeschreven. Hier worden de vijf klinkers vooraan geplaatst, en daarmede in verband gebragt, de Syllaben welke dezelfde klinkers bevatteden. Men zou zeggen dat hierdoor de noot van ieder Syllabe bijna bepaald werd door de klinker die in die Syllabe werd aangetroffen.

Het vervolg hierna.

Beschouwing van Melodien.

Onder de voorbeelden van Gregoriaansche melodien welke nieuwe stof hebben gegeven tot verschil in de uitvoering, behooren de Hymnus AVE MARIS STELLA en de Antiphon ASPERGSS ME met deszelfs Psalm MISERERE MEI: wij zullen als vroeger elk stuk afzonderlijk beschouwen, en op de gewoone wijze aan de regels toetsen.

IV. AVE MARIS STELLA.

Wij vinden den Hymnus *Ave Maris stella* op den lagen *f* of 4 sleutel geplaatst, en den aanhef is met *d* zie fig. VII, beginnende met de volgende vragen:

1. Welke toonsoort (28) stelt de samenhang der noten (*melodie*) van den Hymnus *Ave maris stella* ons voor?

2. Welke overgangen (*Modulationen*) zijn in denzelve gelegen, of wat valt er bijzonder op de Melodie der woorden *Ave maris stella* aantemerkten?

1. De Melodie van dezen Hymnus behoort tot den eersten toon.

2. De aanhef en sluiting geschiedt in D kleine terts, welke eigengrond- of hoofdtoon is van de-

(28) Toonsoort beteekent hier, de soort der acht kerktoonenu. Men verwarre dus niet de beteekenis van toonsoort waarmede majeur en mineur bedoelt wordt.

zen kerktoon, waarin het stuk begint en eindigt, tevens afgeleid van de sleutelnoot F. Na den aanhef van de eerste noot (*d*), geschiedt er dadelijk op de tweede noot *a* (*de quint*) eene onmiddellijke overgang in deszelfs kleine terts op de Syllabe .*ve*. Deze modulatie vordert dat de vierde noot *g* staande op *ma...* eene chromaticke behandeling ondergaat, om te dienen als groote 7 voor den *toevalligen* grondtoon waarin wordt overgegaan. Onmiddellijk gaat hier de melodie weder opwaarts naar den eigen grondtoon de laatste noot staande op *..ris*. De meeste organisten behandelen of liever mishandelen deze melodie op de woorden *... maris stella* zoo op-als neerwaarts in den *toevalligen* grondtoon *a kleine terts*, hetgeen eene tegenovergestelde behandeling vordert. De opheldering hiervan willen wij bij wijze van vragen voorstellen:

V. Hoe is de klankladder over de kleine terts zamengesteld?

A. Uit vijf geheele en twee halve toonen.

V. Hoe zijn de halve toonen opgaande gelegen?

A. Van de 2 op de 3 en van de 7 op 8.

V. En hoe neergaande?

A. Van de 6 op de 5 en van de 3 op de 2, en naar onderscheid van den op- of neergang der klankladder zijn de geheele toonen gelegen.

Wanneer wij deze punten, benevens het verschil van den eigen- en *toevalligen* grondtoon in het oog

houden, zouden wij dan nog aarzelen en niet spoedig begrijpen, welke mishandeling of groote fout zoude begaan worden om die $\bar{c}$ zie fig. VIII opwaarts *natuurlijk* te behandelen. Bovendien is de vraag nog: behoort *c* *natuurlijk* of *c kruis* tot de klankladder van D kleine terts (*opgaande*)? Ongetwijfeld is *c kruis* de gevoelige noot (*note sensible*) dezer klankladder. — Waarom dan zulke schandelijke uitvoering? — Andere stijfhoofdigen weér hooren wij zeggen » maar hoe! als men in » a kleine terts spelend of zingend is, moet » men dan wanneer men een $\bar{d}$ ontmoet de $\bar{c}$ » daarvoor *kruis* spelen, dan is men immers in geen » *kleine* maar *groote* terts:» Wederom een nieuw bewijs van gebrek aan kennis der regels en der meer bijzondere eigenschappen van den Gregoriaanschen zang. Ten bewijze van dien verklaren wij: wanneer een toon in den toevalligen klankladder overgaat, (gelijk hier $\bar{a}$ kleine terts), het dan regelmatig is, dat zijne uitweiding of omvang bepaald moet zijn, en wel uit oorzaak, om dat hij niet door zich willekeurig uittestrekken, de eigen klankladder zou vernietigen. Hieruit word ons duidelijk bewezen, dat de omvang zoo van deze, als van elk andere toevallige klankladder, beperkt is tot aan deszelfs terts, of tot zoo ver zich den eigen grondtoon niet voordoet, of een ander toevalligen grondtoon daarvoor kan vervangen worden. Hieruit besluiten wij dan, dat de $\bar{c}$ op *...ris* gesteld blijkens de voorgaande verklaring *kruis* moet

genomen worden om te dienen als groote 7 van den *eigen* grondtoon D kleine terts die komen zal. Wij maken echter aanmerking dat terwijl deze passage over $\bar{c}$ *kruis* opgaande, daarentegen neergaande over $\bar{c}$ *natuurlijk* moet geschieden, hetgeen regelmatig voor elke klankladder uit de kleine terts volgens alle regels der harmonie is vastgesteld. Dit een en ander zullen wij aanstonds uit het *besluit* *dezer redenering* nader bevestigd vinden, waarom wij dus overgaan tot den Antiphoon

V. ASPERGES ME.

Daar deze Antiphoon op meer dan eene wijze word uitgevoerd en menigvuldiger dan alle anderen gebruikt wordt, zoo hebben wij denzelve om die reden gekozen.

De Antiphoon *Asperges me* staat op een lagen $\bar{c}$ slentel geplaatst, en behoort tot den zevenden toon: de volgende vragen doen zich weder voor.

Daar de aanhef met $\bar{g}$ begint, zoo is de vraag: moet in dat accoord gesloten worden, om hem als grondtoon te behandelen, of in het accoord der sleutelnoot ($\bar{c}$) als *quint* te beschouwen?

2. Welke bijzonderheden komen verder in dezen Hymnus voor?

1. De sluiting moet hier in het accoord der sleutelnoot geschieden ten einde $\bar{g}$ als *quint* en niet als *tonica* te doen voorkomen. Dit geschied uit oorzaak der sprongwijze opgang welke zonder nei-

ging van een anderen toon, onmiddellijk tot den toon der sleutelnoot overgaat.

2. De bijzonderheden welke in dezen Hymnus vallen in acht te nemen, zijn gelegen in de melodien geplaatst op de woorden *ges me Domine* en *lavabis me*. De overgang op *ges me* wordt even als andere misbruiken, door organisten diatoniek voorgedragen, als $\bar{b}$ $\bar{c}$ en $\bar{d}$ zie fig. VIII. Zou er iets duidelijker voor het gezigt, natuurlijker voor het gehoor en meer bewijsbaar zoo door de regels van de harmonie als van den Gregoriaanschen zang kunnen aangetoond worden, dan deze $\bar{c}$ zie (fig VII) chromatiek te behandelen: dus over te gaan in den toevalligen grondtoon D (*mineur*)? volstrekt niet. 1e: de sluiting geschiedt hier op $\bar{a}$, versterkt door de rust eener comma, hetgeen bij alle overgangen nog niet altijd plaats vindt en daardoor te meer de tonica aanwijst. 2e: daar D de quint is van den eigen grondtoon G, welke klankladder aan dezen 7^{den} toon verbonden is, hij daarom noodzakelijk als toevalligen grondtoon moet te voorschijn komen, ten einde de overgangen welke wettig geoorloofd zijn regelmatig te behandelen. En 3e: om de eentonigheid welke hier anders zou in opgesloten zijn te vermijden, waarom aan elke toonsoort hare bijzondere afwijking is toegekend, welke volstrekt in acht genomen moet worden, hetgeen de regels ons straks zullen aantonen.

Wat betreft de *afwijking* der melodie op *Domine*,....

deze wordt op meer dan ééne wijze uitgevoerd. De eerste wijze van behandeling geschiedt zoo op- als neergaande: van $\bar{e}$ op $\bar{f}$ *natuurlijk* $\bar{g}$ enz.; de tweede: van $\bar{e}$ op $\bar{f}$ *kruis* $\bar{g}$ enz. mede op- en neer gaande; en de derde wordt opgaande behandelt van $\bar{e}$ op $\bar{f}$ *natuurlijk* $\bar{g}$ enz., en neer gaande van $\bar{g}$ op $\bar{f}$ *kruis* $\bar{e}$ enz. Staan wij hier een oogenblik stil en overwegen deze drievoudige (behoudens de nog regelmatigge) wijze van uitvoering omtrent deze simple overgang ons op *Domine* voorgesteld. Welk wange-
 luid, wij mogen zeggen godsdienst verstoor-
 nis, komt door dusdanig misverstand niet in werking? Stellen wij ons eens voor: dat vier zangers van afzonderlijke kooren, zich in eene kerk bij de uitvoering van dezen Antiphoon bevinden, en den een tegen den anderen $\bar{f}$ *natuurlijk* tegen $\bar{f}$ *kruis* uitschreeuwen.... Welke rukking wordt de godsdienstige stemming hierdoor niet toegebracht: wat is gewoonlijk het besluit van elke zoodanige verwarring? Bij het einde der zaak vermeent elk gelijk te hebben, en de gewone aangevoerde reden is van ieder in 't bijzonder » zoo ik het zing » hoort het, en zoo klinkt het goed enz.” Zie hier het wapen van algemeene verdediging omtrent de regels van den Gregoriaanschen-zang. Wij zullen het onze ter opheldering hier toe bijbrengen met bijvoeging van eene kleine handleiding.

Herinneren wij ons nog het voorgaande betrekkelijk den eigen- en den toevalligen grondtoon. G dan, waarin alle 7^{den} toonen sluiten is tegelijk

den eigen grondtoon van dezen kerktoon. Wij vragen: behoort *f kruis* tot gemelde klankladder of niet? Van zelf ja, als zijnde zijn groote zeven, zonder welke hoegenaamd geen klankladder kan gevormd worden noch grondtoon kan bestaan. Wij behoeven dus niets meer te vragen, en weten dat deze $\bar{f}$ (zie fig. VII.) als *ladder eigentoon* behoort behandeld te worden.

Niet onwaarschijnlijk is het dat eenige organisten en meesters hierin zwaarigheid vinden, om van den eenen toon in den anderen overtegaan, of dit aan hunne leerlingen medetedeelen, daarom, dat zij altijd in de drie trommel accoorden (gelijk VOLCKE die noemt) rond haspelen. Zij vermeenen even nog als PATER MARTINI in de 4^e eeuw te zijn, en geen *kruis of mol tot versiering in de zangwijze te gebruiken uit angst van goddeloosheid te begaan*. Voor hun dus zijn alle afwijkingen niet alleen vreemd in het uitvoeren, maar onmogelijk ter mededeeling hunner leerlingen.

Om de overgang waarvan hier het verschil is, beter voor het verstand op te helderen, zoo willen wij den op- en neergang van af..... *ges me* en *Domine* verklaren.

Wij hebben dan gezegd dat de melodie op*ges c kruis* vordert, ten einde in $\bar{d}$ op *me* als toevalligen grondtoon over te gaan. Opwaarts gaande, slaan wij op die zelfde $\bar{d}$, G na, ten einde het accoord van C tegen de $\bar{e}$ op Do.... geplaatst te verkrijgen, wederom op dezelfde $\bar{e}$ wordt A nageslagen

om het accoord van D tegen $\bar{f}$ kruis te verkrijgen welke ons onmiddellijk daardoor in den eigen grondtoon G brengt. Dadelijk wordt op die zelfde G (neerwaarts gaande) C nageslagen om het accoord van F tegen $\bar{f}$ natuurlijk te verkrijgen, welke ons naar den toevalligen quart ($\bar{e}$) op *lysoppo* leidt. Wederom wordt op de $\bar{f}$ natuurlijk G nageslagen om het accoord van C tegen $\bar{e}$ te verkrijgen, en eindelijk verkrijgt men G tegen $\bar{d}$, C tegen $\bar{e}$ enz. Elken overgang is nu geschied door het naslaan van den quint des toons die komen moest. Deze wijze van uitvoering is niet alleen streelend voor het gehoor, levendig voor het gevoel, maar handhaaft de regels en de eigenschappen van het vereischte op de zuivere en grondigste wijze, en maakt eindelijk dat Goddelijk en Hemelsch Gezang (gelijk de heilige vaders het noemen), zoo kenbaar aan derzelver aard en wezenlijkheid, dat hetzelfde boven alle andere kerkmuziek te verheffen is, daarentegen het ook door elk gebrekkig Gregoriaansch orgelspeler verworpen of met minder achting behandeld wordt: nu, *de os heeft ook weinig aan den bijbel.*

Eer wij besluiten voegen wij hier bij, dat de behandeling der melodie op de woorden *lavabis me* op dezelfde wijze geschiedt als die op *Asperges me* reeds verklaard is, waarom wij nu over gaan tot de Psalm

VI. MISERERE MEI.

Om hier niet onnoodig uitteweiden, zoo behoort deze Psalm tot denzelfde sleutel, noot en toonsoort. Het zelfde verschil ligt hier in de melodie op de syllaben *Miserere* .. als in den Antiphoon op ... *ges me*. Onderstellende dat de liefhebber dit vorig vlijtig bestudeerd heeft, behoeven wij hier over in geene verdere ontwikkeling te treden.

✻ ————— ✻

Bestuit van de voorgaande Redenering.

Wij vertrouwen dat deze onze opheldering en verdediging omtrent de verkeerde handelwijze der drie aangehaalde voorbeelden, even als de vroegere, den belanghebbenden welkom zullen zijn. In het voorbij gaan kunnen wij niet afzijn even aante-stippen (hetgeen wij zijdelings vernomen hebben) hoe eenige onderwijzers en organisten, in weerwil van onze vroegere overtuiging en openbaarmaking aangaande de misbruiken en verkeerde speelwijze van het Gregoriaansch gezang, evenwel kunne leerlingen nog onophoudelijk, en door valsche reden, en door verkeerde uitlegging van het spoor onzer be-doeling zoeken afte leiden: ... wij zullen tot bewijs van dien, den leerling onpartijdig laten oordeelen.

Elk herinnert zich de rede of voorwendsels zijns on-

derwijzers, de eerste zegt, » de verklaring van 1, 2 » en 3, en A, B en C is buiten den regel, en » daarvoor moet volstrekt *ut, re, mi* zijn." Een tweede, voert aan, » ik ben met vele werken » bekend, maar heb zoodanige explicatie nooit » aangetroffen;" een derde of anderen zeggen, ik » ben met de onderrigting van JURNNS en anderen » bekend, maar heb daaruit zoodanige speelwijze » nooit vernomen" enz., benevens ontelbare andere misleidingen en voorwendsels tot dekking hunner onkunde. Het flauwe voorwendsel van den eersten meester geeft een bewijs van gebrek aan onderrigt in de regels der harmonie, welke hier de voornaamste bron is. Wie heeft ooit een bevoegd kunstkenner gehoord of in deszelfs theoretische werken gezien, die zich verklaard door *ut, re, mi*, enz.? Is de Gregoriaansche speelwijze voor den organist, niet aan diezelfde verklaring onderworpen, terwijl hij de harmonie door oefening dier regels, zelve daarbij voordragen moet? — De tweede meester geeft bewijs van *met weinig* werken bekend te zijn, aangezien hij die explicatie wel in JURNNS zou gevonden hebben, waarop de derde zich ingelijks vrugteloos durft beroemen.

Aangezien het werk des Heeren JURNNS ons bij naam bekend was, maar niet voor handen hadden, zoo ontboden wij hetzelfde, doorbladerden het, en vonden juist daar dat gene in wat met onze gevoelens strookt, en daarentegen ook hetzelfde veel eer tot bewijs kon strekken voordusdanige orga-

nisten en meesters, ten einde te kunnen zien hoe zij in eene verkeerde dwaling verkeeren, en hoe zij door het vooroordeelen van anderen, hunne leerlingen misleid hebben; letten wij hier wel op: Aangaande onze eerste verklaring omtrent den Hymnus *Ave maria stella* staande in den 1sten toon, wordt bij JURRNS het volgende verklaart op bladz. 23 9den les (handelende over den 1sten toon), » In den eersten » toon is *D* ontegenzeggelijk in zijn Finale-slot » den Grondtoon, die in dusdanig karakter door » tusschenkomst der opgaande scherpe of gekruiste » *C* nog zoo veel te meer bevestigd wordt. Het » ware te wenschen dat in dusdanig geval (name- » lijk opgaande naar *D*) de *c* telkens gekruist was."

» Behalve de *D*, komen in den kring van den » eersten toon nog drie noten in hoedanigheid als » toevalligen grondtoon in aanmerking; namelijk » *C*, *F* en *A* enz.»

Wat nu betreft de Antiphoon *Asperges me*, benevens de Psalm *Miserere mei* in den 7den toon geplaatst, vinden wij het volgende: » De Finale dezes » toons is *G*. De Modulation of uitwijkingen lo- » pen in *D*, als deszelfs 5ta (quinta), in *C* als » 4ta (quarta), in *A* als 2da (secunda) en ook in *F* » kleine 7ma (septima.) De veronderstellende *F* » kruis en *C* kruis komen in den 7den toon sterk » in aanmerking, hunne uitwerksels zijn reeds » te volle bekend.»

Overigens zien wij het onderwijs van den Heer JURRNS geheel en al door cijffers en letters ver-

klaard, hij zegt: » C of 1 bijgenaamd Ut enz.»

Wat dunkt U hiervan leerlingen; en gij heeren Antagonisten? Vergelijk nu deze woorden van den heer JURRNS met de uitlegging van onze voorbeelden, dan zult gij reeds de volle overtuiging genieten van datgeen waarvan wij in dit, en vorig nummer bereids gesproken hebben.

Wij vertrouwen hierdoor vooreerst genoeg te hebben aangetoond hoe halstarrig sommige onderwijzers hunne leerlingen misleiden en hun de algemeene regels verblinden. Wij hopen er het beste van, terwijl wij ons anders zullen getroosten met de woorden uit de voorrede des Heeren JURRNS.

» Onkunde, door stijfhoofdigheid en redelooze
» waanwijsheid is eene ongeneesbare kwaal.»

MENGELINGEN.

TERPODION VAN DEN HEER BUSCHMANN.

(Geschreven door Dr. G. S. uit Stutgard.)

* **I**eder kunstminnaar zal het mij niet ten kwade duiden, wanneer ik de vrijheid neem, hem hierdoor op een nieuw kunstverschijnsel oplettend te maken, hetwelk mij op het aangenaamst verrastte.

Reeds had ik veel lofwaardigs ten aanzien van een door zekeren Heer J. D. Buschmann nieuw uitgevonden Clavier-Instrument, *Terpodion* genaamd, gelezen en gehoord, toen gisteren geheel onverwacht de Heer Buschmann door Godfried Weber aan mij geadresseerd, tot mij kwam, en zich als de zoon van den uitvinder te kennen gaf. Mijn eerste vraag was naar den vader en deszelfs Instrument. De in meerdere Tijdschriften door bevoegde kunstregters openlijk uitgesprokene oordeelvellingen, welke de Heer Buschmann mij in groote getalle toonde, waren mij ten deele reeds bekend, om dat ik alle lektuur, kunstschriften betreffende, om zoo te spreken, onder mijn gebied vermeen te behoeven: ten deele trokken zij mij te meer aan, het Instrument zelve te hooren en te leeren kennen. Onder de kenners dier kunstschriften noem ik vooral de heeren C. M. von Weber, L. Spohr, en Fr. Schneider, wier oordeelvellingen nagenoeg in de volgende bewoordingen kunnen uitgelegd worden:

> Al wat de kunstvlucht aller natien aan Instrumenten

» van dit soort enkel aangenaam en schoons heeft
 » voortgebracht — dat vindt zich hier op eene bewon-
 » derenswaardige wijze vereenigd. Zuiverheid, ge-
 » lijkheid, duidelijkheid, kracht, volheid en teeder-
 » heid, van toon spreken met onweerstaanbaar geweld
 » tot het hart, het is het volmaakte Instrument der
 » wereld.»

De heer Buschman voldeed aan mijnen wensch, en bragt zijn Instrument in mijne woning. Dan wat zal ik er van oordeelen? *Met woorden is het niet uit te spreken*, wat in het hart toch opkomt bij zulke hemelsche toonen! en hij! die dit beproeft of nog beproeft, heeft het niet gevoeld. Een geheel Orchest, met het oor misleidenste nabootsing van enkele Instrumenten, als Hoorn, Fagot, Clarinet, Viool en Contre Bas worden gehoord en wel met eene zuiverheid die ons binnenste doet beven. Eene vrouw zonder Muzijkkennis, zat in een binnenkamer, was door de klank van dit Instrument zoo opgetoogen, dat zij hare tranen niet kon wederhouden. Merkwaardig is de omstandigheid, dat de speler bij den voortklank en het aanhouden van een accoord evenwel en het liefelijkst en het recitative Saccato met dezelfde toonen des accoords voortbrengen kan. Waarschijnlijk zullen de heeren Buschmann binnen kort voor het publiek op dit Instrument spelen: zoude dit gebeuren, zoo wordt hierdoor aan een ieder de gelegenheid gegeven, zich een kunstgenot te verschaffen, als hem wel nog niet ten dele viel. Ik vlei mij, instrumenten te kennen en te kunnen beoordeelen, omdat ik ook de zeldzaamste en zoo vele gedurende mijn leven gezien gehoord en behandeld heb; doch zulke hemelsche toonen, als de Heeren Buschmann met hun *Terpodion* die, die levende zang (zoo noemde het de hertog van Saksen Gotha) weten te lokken, hebben mijne

ooren nog nooit gehoord en ook zeker niemand hier ter plaatse.

Ik heb het van mijn pligt geacht het kunstlievend publiek van zulk eene zeldzame verschijning opmerkzaam te maken. Eene naauwkeurigere beschrijving van het uiterlijke van dit Instrument vindt men zoo kort mogelijk gesteld, in het *Conversations Lexicon* onder het artikel » *Terpodion* »

Swaben Zeitung.

Dit nieuwe Muzijk-Instrument hebben wij met bewondering gehoord ter gelegenheid van het door den Heer Buschmann gegeven Concert te Nijmegen den 30 Mei ll. Inderdaad het komt met alle regt die eer toe, welke reeds door verschillende publieke dagbladen aan hetzelfde is toegezwaaid geworden. Dit Instrument, welks voortreffelijkheid bereids in Duitschland, Denemarken, Zweden, Engeland en Frankrijk de bewondering der beroemdste klassieke meesters Weber, von Weber, Spohr, Spontini, Hummel, Schneider en anderen, heeft tot zich getrokken, is door bovengemelde Buschmann, te Frederichsrode bij Gotha, uitgevonden en vervaardigd. Twintig volle jaren besteedde hij aan deszelfs vinding en samenstelling, terwijl de kunstminnende Hertog van Saksen Gotha hem ondersteunde in het bestrijden der kosten, en aan dit meesterstuk van Muzikale samenstelling zelf den naam van Terpodion (van de Grieksche woorden: *Τερπω* en *Διον*, *Ik schep behagen bij uitnemendheid*), heeft gegeven.

De uiterlijke vorm van dit nimmer onstemmend Clavier-Instrument is smaakvol eenvoudig, en gelijk aan dien van een gewoon piano-forte, schoon lager en dieper. Hetzelve bevat zes volle octaven en heeft inwendig eenen houten cilind, die even als het *melodium* door middel van een pedaal in beweging gebragt wordt. Het bespelen van dit In-

strument geschiedt op dezelfde wijze als de piano-forte, met dat onderscheid, dat de bespeler, naar gelang eener krachtiger of zwakker drukking der toetsen, sterker of zachter toonen kan voortbrengen, en, even als op het Orgel, een accoord zonder hervatten, zoo lang kan aanhouden, als den Componist zulks nodig oordeelt. De nabootsing der instrumenten zijn zoo natuurlijk, dat men bij voorbeeld, in eene ouverture, de passages voor die instrumenten gezet wezenlijk hoort, en zich in een ander vertrek bevindende, door de werking van dit Instrument in verbeelding geraakt een Orchest te hooren. Het is zoo wel geschikt voor het uitvoeren van Allegro's en Presto's als voor Adagio's en Andantes. Eenige Variatien van Beethoven, door den heer Buschman en zijne echtgenoot, met smaak, juistheid en duidelijkheid voorgedragen, bewees ons dit ten duidelijkste; terwijl een choraal waarvoor dit Instrument niet minder geschikt is, ons bovendien deszelfs orgelmatige kracht en eigenschap deed kennen.

De Red.

LIORGUE SIMPLE.

Op Maandag den 2 Junij heeft men in de Kerk *Notre Dame* te Parijs eene proef met een vereenvoudigd Orgel gedaan, waarvan de Abt Gabais de uitvinder is. Mgr. de Aartsbisschop, vergezeld van de hoogwaardige heeren groot Vikarissen heeft het Orgel onderzocht. waarvan het voornaamste voorregt is, dat een ieder hetzelfde kan bespelen, zonder eenige kennis van de Muzijk noch van den Gregoriaanschen zang te hebben. Eene andere bijzonderheid treft men daarop, namenlijk dat eene enkele toets vier noten in

het accompagnement doet hooren. In eene zitting van meer dan een uur heeft de prelaat zich over het nut en de eenvoudigheid dezer ontdekking overtuigd. Na onderscheidene gezangen ten uitvoer te hebben doen brengen, heeft een ieder kunnen opmerken hoeveel dienst dit vereenvoudigd orgel aan den kerkzang kan bewijzen; een kind zelf zou het koor in allen diensten kunnen begeleiden. Eerlang zal een prospectus worden uitgegeven, waardoor men het gebruik, deszelfs voordeelen, de prijs en de middelen van het zich aan te schaffen zal leeren kennen. Het Orgel hetwelk den 2 Junij te zien is geweest, is vervolgens naar de tentoonstelling der voortbrengselen van nijverheid overgebracht.

Te Heidelberg is Haydn's meesterstuk: de Schepping op eenen schoonen lenten dag onder den vrijen hemel uitgevoerd. Dit muziek-feest heeft den 15den Mei in de Slottuin plaats gehad, ter gelegenheid van den verjaardag der Groot Hertogin. Het orkest was goed bezet, de koren bijzonder sterk, en het geheel heeft onder de leiding van den verdienstelijken Kreutzer eene treffende uitwerking gedaan.

Ter gelegenheid van de plegtige Uitvaart-dienst des jongen Prinszen van Belgie, is op den 26 Mei l.l. te Brussel de schoone Orgel-Mis *les Anges* uitgevoerd, onder de directie van den Heer Fétis, directeur van het conservatoire, en Kapelmeester des Konings.

VOOR H. H. GEESTELIJKEN EN KOORLEDEN.

Bij den drukker en uitgever dezes zal bij inteekening in de Maand October aanstaande verschijnen.

KLEINE GEZANGEN:

TEN DIENSTE VAN KINDEREN, OM VÓÓR EN NA,
DE CATECHISMUS TE ZINGEN.

De Zangwijze van het Gebed vóór, en die der Goddelijke deugden na de Catechismus zijn zeer gemakkelijk in muziek gezet voor twee stemmen en orgel accompagnement.

De aflevering welke 100 stuks gezangen benevens het Muzijk Exemplaar bevat, zal tegen den geringen prijs van *f* 1 : 25. à contant verkrijgbaar zijn: dezelve worden niet in commissie verzonden, maar moeten voor rekening ontboden worden.

De inteekening staat open tot ultimo September bij de volgende Correspondenten.

Te *Amsterdam* Wijmans, Burgmeijer, Gosling, Langenhuisen en Portielje; *Atmelo* Sommer; *Amersfoort* Felix; *Arnhem* Vermeulen; *Breda* van Gulick en Hermans; *s'Bosch* gebrs Langenhuisen, van Gemert en Zoon; *Deventer* Robijns; *Dordrecht* Zender; *Delft* de Groot; *Grave* van Dieren; *Groningen* Sladoot; *Haarlem* Hoogeboom; *s'Hage* ten Hagen; *Leiden* Thijssens en Zoon; *Nijmegen* Hermans; *Purmerende* Bronstoring; *Rotterdam* Bolan, v. d. Heuvel; *Ravenstein* v. d. Heuvel; *Schiedam* van Pinksteren; *Utrecht* van Rossum, Banning en Andriessen.

Bij wien mede wordt ingeteekend op het tijdschrift de Gregoriaan, waarvan nog eenige exemplaren van No. 1. voorhanden zijn. De prijs is *f* 2 : - de jaargang.

*De teleurstelling der plaatdruk, is oorzaak aan
het te laat verschijnen van dit nummer.*

No. 3 is reeds ter perse en zal tegen Ultimo September verzonden worden.

Fig. I. Notation der Romainen.

A B C D E F G H I K L M N O P

Fig. II. Notation der Romainen hervormt.

A B C D E F G a b c d e f g a

Fig. III. Notation der Romainen

L E G G G G a G G G G G E F E D E

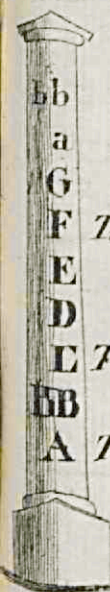
Gloria Patri et Filio et Spiritui i. Sancto.

Fig. IV. Ein ander Systema.

Σ	AI
↗	le e
↘	Iu u
↗	ia
↘	a

Fig. V.

Idem.



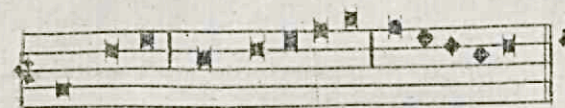
tris sem pi ter nus Fi li us
Pa tris sem pi ter nus Fi li us
Pa tris sem pi ter nus Fi li us
Tu Pa tris sem pi ter nus Fi li us

Fig. VI. Idem. Not. mit kleinen letters in verband gebracht.

u g
o f
i e
e d
a c
Sanc te nes me ri te rum

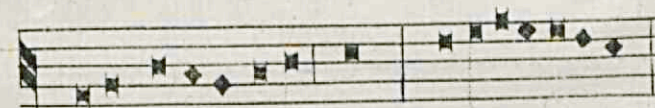
u g
o f
i e
e d
a c
lu rum co pi as ne que ne que

Fig. VII.



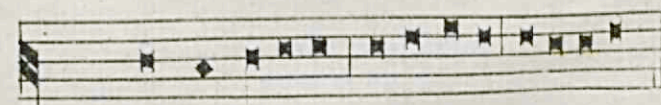
Ave maris stella. enz.

Fig. VIII.



Asperges me, Domine, enz.

Fig. IX.



Miserere mei Deus. enz.

DE GREGORIAAN.

XXXXXXXXXX

Nº. 3.

XXXXXXXXXX

(Vervolg en slot van bladz. 37.)

» Een ander onderscheid tusschen de nieuwere
» muziek en het Gregoriaansch gezang, is het
» gebruik der benamingen *dominant, mediant.*»

» In nieuwere muziek, is de *tonica*, grond-
» of sleutelnoot, de noot waarop eene geregelde
» melodie als 't ware steunt, en waarmede zij
» besluit. De *toon* verkrijgt daarom zijne soort
» en benaming van deze noot. De vijfde daar
» boven wordt gezegd die *toon* te *beheerschen*,
» omdat de *tonica* er door geeischt worden, na-
» melijk om er op te volgen, bij eene volkomene
» sluiting. In dien zin en uit dien hoofde wordt
» die vijfde noot *heerschende*, of *dominant* genoemd.
» De *terts*, groot of klein, bekleedt eene mid-

1^e JAARGANG.

» den plaats tusschen de tonica en dominant, en
 » wordt vandaar genoemd *mediant*."

» Anders is het in het Gregoriaansch: ook
 » hier heeft men *dominant* en *mediant*, maar de
 » dominant ontleent zijn naam uit de omstandig-
 » heid van meer dan andere noten gehoord
 » te worden, of eene meer voornamen plaats te
 » bekleeden, en komt daarom dikwerf voor in
 » de Gregoriaansche school voor grondtoon (1).
 » Aldus zegt Vader MERSENNE, *Traité de l'Har-*
 » *monie Universelle* p. 248. » Il faut remarquer
 » » que le psaume est dit se chanter en *F*,
 » » non qu'il n'ait que cette seule note; mais

1) DOMINANTE. Dans le plein-chant, est la note que l'on rebat le plus souvent à quelque degré que l'on soit de la note finale.

Le premier ton du plein-chant a sa dominante à la quinte de la finale;

Le second, à la tierce mineure;

Le troisième, à la sixte mineure;

Le quatrième, à la quarte;

Le cinquième, à la quinte;

Le sixième, à la tierce majeure;

Le septième, à la quinte;

Et le huitième, à la quarte.

C'est la diversité des dominantes qui, jointe aux cordes mélodiques parcourues par la modulation depuis la finale du ton jusqu'à sa dominante, et vice-versa, donne à chacun des huit tons du plein-chant le caractère du tonalité qui lui est propre. (Voyez FINALE, MEDIATION.) Dict. de Musique de CASTIL BLASE.

De Rid.

» » parcequ'il est plus souvent répété que les
 » » autres; dela vient qu'on l'appelle dominant,
 » » car elle s'entend plus souvent que les autres
 » » et gouverne tous." (2) *Mediant* in het Grego-
 » riaansch wordt alleen gebruikt bij de Psalmen,
 » en duidt aan de wending der Melodie in het
 » *midden* van het vers (3)."

» De modulatie van sommige Gregoriaansche
 » Psalmtoon en is bij uitstek fraai. PALESTRINA
 » en andere groote contrapuntisten in Italie heb-
 » ben al hunne kunst besteed in het ontdekken
 » en uitdrukken der harmonien daarin opgesloten:
 » het wordt nog steeds den kinderen als eene
 » oefening voorgeschreven in de conservatorios."

» Sommige melodien bezitten eene bijzondere
 » eigenaardige schoonheid, zonder bijwerk of eeni-
 » ge vreemde noot te behoeven. Van dien aard
 » is de modulatie in den toon waarop de Psalm

2) Wanneer gezegd wordt de Psalm te zingen in F, neme-
 men in acht, dat niet bedoeld wordt eene algeheele voort-
 during in den toon van deze enkele noot alleen, maar geeft
 te kennen dat hij meermalen dan alle andere herhaald, veel-
 vuldiger dan alle andere gehoord en door hem alles be-
 heerscht wordt, vandaar dat men hem *dominant* (heerschend)
 noemt.

3) Dans le plein-chant, la *médiate* est la note sur la-
 quelle se forme le repos que l'on place au milieu de chaque
 verset, en psalmodiant les psaumes et les cantiques.

On marque ce repos par un astérique. *

(Dict. de Musique de CASTIL BLASE.)

De Red.

» *In exitu Israel* gezongen wordt. De eerste
 » helft van het vers is in het accoord *C* groote
 » terts. *E* is de heerschende (*dominerende*) noot
 » welke dan van $\bar{e}$ op $\bar{c}$ daalt, weder klimt tot
 » $\bar{d}$, die heerschend is in de tweede helft van
 » het vers, als wanneer men op eens valt op $\bar{a}$,
 » waarin men sluit. Niets kan aangenameer zijn
 » voor het oor.”

» De oorzaak van het behagelijke in dit geral
 » zou tot eene beschouwing geleiden, die zich
 » van ons eigenlijk onderwerp te ver verwijdert.
 » Men zou namelijk de vraag kunnen stellen,
 » van waar het genoegens ontstaat hetwelk iemand,
 » die geen de minste kennis heeft van de har-
 » monie, gevoelt bij het hooren eener eenvoudige
 » wijs of melodie, die zonder eenig accompag-
 » nement van den eenen toon in den ander over-
 » gaat. Nergens misschien werd het *plein-chant*
 » der Roomsche Catholieke kerk beter uitgevoerd
 » dan in Vlaanderen en Brabant. Aldaar treft
 » men menigmaal aan, wat zelden, zoo immer,
 » in Engeland wordt gevonden, eene hooge, vol-
 » le, ronde, niet scherpe, contra tenor stem,
 » geheel uit den borst voortgebracht (een *voce di*
 » *petto*). De koren van sommige broederschap-
 » pen, zoo als de monniken van *La Trappe*,
 » waren, naar men zegt, zoo volmaakt onderling
 » geoefend, dat de melodie door hen aangeheven
 » geleek naar het zingen van slechts ééne stem,
 » doch met bovennatuurlijke kracht. Het uitwerk-

» sel moet den diepsten indruk hebben gemaakt:
 » Een nog sterker voorbeeld van orde en regel-
 » matige oefening is te vinden in Rusland onder
 » sommige muziek corpsen: ieder persoon blaast
 » op een soort van hoorn eene noot; en maar
 » ééne enkele, doch weet die noot zoo juist op
 » het oogenblik uittebrengen, dat allen te za-
 » men zelfs eene schielijke melodie uitvoeren.”

» Ik kan dus niet afzijn, opregtelijk den wensch
 » te uiten, dat het Gregoriaansch gezang in on-
 » ze Engelsch Catholijke kerken, ten minste tot
 » eene zekere hoogte mogt hersteld worden. Niet
 » dat ik ongevoelig ben voor de schoonheden van
 » sommige der hedendaagsche missen. Sedert de
 » dagen van PERGOLESI is welligt nooit fraaijer
 » kerk-muzijk uitgevoerd geworden dan de mis
 » van GARCIA: in dit land althans nooit een vol-
 » komener stuk gehoord, dat zoo veel bevalligs,
 » zoo veel gevoel en zoo veel verhevenheid ver-
 » eenigde. De woorden *bonæ voluntatis*, *lauda-*
 » *mus te*, en de *Crucifixus etiam pro nobis*,
 » zijn meesterstukken van geleerdheid en gevoel,
 » tegelijk eenvoudig en schitterend, en vooral
 » (zonder dit mist alle kerk-muzijk haar doel),
 » ten hoogste stichtelijk en verrukkend. Zij kun-
 » nen veilig met de fraaiste passages uit de mis-
 » sen van HAYDN en MOZART vergeleken worden.
 » Doch zoo de oudere Gregoriaansche missen ge-
 » zongen werden, zoo als ligt kon geschieden,
 » met een weinig studie en oefening, zou daar-

» door niet meer genoegeu, meer godsdienstig
 » gevoel opgewekt worden bij een groot gedeelte
 » der toehoorders? De solo verzen behoorden dan
 » gezongen te worden door twee stemmen, zoo mo-
 » gelijk afwisselenderwijs (*alternativamente*), maar
 » de overige verzen moesten door het geheele lig-
 » chaam der gemeente aangeheven worden, doch
 » met juisten gang en met bedwongen stem. Het
 » accompagnement op het orgel moet zijn van dien
 » aard, zoo als het maar zelden wordt aangetroffen,
 » net en gekuischt zonder schraal te zijn, geleerd
 » zonder met kunst en geleerdheid te pronken,
 » krachtig zonder te overschreeuwen. De dienst
 » op die wijze verrigt, zou en genoegeu geven,
 » en in hooge mate gevoel opwekken."

» De herstelling hiervan mag vurig door elk
 » verlangd worden. Doch zoo dit niet geheel en
 » al mogelijk is, zoo wij deze hoop niet geheel
 » vervuld kunnen zien, laat ons eene schikking
 » treffen. Laat ons bij voorbeeld de *Gloria* en
 » het *Agnus Dei* overgeven aan het *Cantus figura-*
 » *tus*, doch laat het *Cantus firmus* behouden de
 » *Kyrie*, het *Credo* en de *Sanctus*. Het *Credo*
 » was bestemd in de liturgie als eene geloofsbelij-
 » denis in den mond van alle de geloovigen: der-
 » halve dit gedeelte uitsluitend door het koor te
 » doen opzeggen, is lijn regt tegenovergesteld aan
 » de bedoeling van de kerk, en van de heilige
 » vervaardigers der liturgie. Daarenboven is het,
 » als zijnde enkel het uitspreken of belijden van

» leerstellingen, niet eens een geschikt onderwerp
 » voor *figuratieve muziek*. Ook in Italic denkt
 » een componist van missen er zelden aan, om
 » muziek voor het *Credo* te vervaardigen. De mis
 » van Ricci had er geene voor, toen zij voor 't
 » eerst in dit land bekend werd. Een lange mu-
 » zijkale *Kyrie* houdt het ceremonieel van de mis
 » te lang op. Een lange muzijkale *Sanctus* be-
 » lemmert eenigzins de elevatie, waarvoor mis-
 » schien geene muziek zoo geschikt is als, eene
 » plegtige rust, opgevolgd door eene langzame uit-
 » voering met de zachtste toonen van het orgel.
 » Laat ons de hoop voeden, dat de tijd nog eens
 » zal komen, dat de hoogmis onder Engelsche Ca-
 » tholijken op die manier zal uitgevoerd worden."



MIJNHEER DE REDACTEUR!

Als geabbonneerde van uw Tijdschrift en voor-
 staander van den Gregoriaanschen-koorzang, heb ik
 de eer u vriendelijk te verzoeken om, indien het
 zijn kan, in het eerstkomend nummer van uw
 geacht Tijdschrift eenige opheldering of kort ver-
 slag te geven omtrent de uitvoering van de me-
 lodien der Hymnussen *RODATE COELI* en *CREATOR*.

Eenig verschil, betreffende overgangen in de
 melodie van deze Hymnussen gelegen, heb ik

voorloopig gadegeslagen en beredeneerd. In weerwil van mijne gevoelens daarover te hebben geuit, en zoo ik vertrouw volgens de eigenschappen van gemelden zang te hebben verklaard, zoo is een verschil daaruit ontstaan dat voor als nog is onbeslist gebleven. Deze zijn de redenen die mij genoopt hebben mij tot u te wenden, te meer, daar de uitvoering zoodanig is bepaald te geschieden, als zulks door u in uw tijdschrift zal worden behandeld.

Ik ben zeker Mijnheer de Redacteur, dat mijne verklaring en verdediging aangaande de overgangen in de melodien van gemelde Hymnussen, in uwe manier van behandeling en verklaring is vereenigt.

Ik heb dierhalve de vrijheid genomen, om uwe oordeelvelling hierover interoeopen, terwijl ik met verlangen uwe verklaring te gemoet zie; vertrouwende dat zulks mag strekken, tot eene gelijke uitvoering der melodien van meergemelde Hymnussen, en, dat hierdoor nogmaals de regelmatige behandeling der *diatonieke* en *chromatieke* klankgeslachten worden aangetoond, daarentegen de onregelmatige behandeling derzelven mag worden uit den weg geruimd.

Naar aan mijn verzoek te hebben voldaan, zult gij mij bijzonder verpligten.

Ik heb de eer te zijn,

Uw bestendige lezer

E. J. P. MOET.

Uithoorn 1834.

Orgst.

Om aan het verlangen van den Heer MOET te voldoen, wien wij tevens onze bijzondere achting betuigen, voor zijne attentie bij dezen genomen, zoo zullen wij tot de beschouwing der Hymnussen *Rorate* en *Creator* overgaan, en besluiten met den Lofzang REX CLEMENTISSIME.

Beschouwing van Melodien.

VII. RORATE.

De Hymnus *Rorate* is op den hoogen $\bar{c}$, 1 of 8 sleutel gesteld en de aanhef is $\bar{f}$ de 4; zie fig. 1. de gewoone vragen zijn de volgende:

1. Welke toonsoort stelt ons de samenhang der noten van dezen Hymnus voor?

2. Welke overgangen levert ons verder de melodie op, of wat valt er aantemerkten op de melodie der woorden *ecce civitas, & iniquitatis, emitte agnum* en *quare mæmore?*

1. De melodie van dezen Hymnus behoort tot den 1sten kerktoon.

2. Het begin der melodie van dezen Hymnus op de woorden *Rorate cæli de super, & nubes pluunt justum*, ondergaat geene afwijking; enkel op *justum* wordt in den *parallele* toon van den grondtoon overgegaan. Het eerste vers: *Ne irascaris Domine* tot en met *iniquitatis*, gaat op dezelfde voet voort als het begin van

Rorate, maar bij *ecce civitas* veranderd de klankladder en wordt *chromatiek* door de *Bmol* op ..*ce* *natuurlijk* voortedragen waardoor den toevalligen grondtoon $\bar{c}$ wordt benaderd, welke hier eenigen tijd op *civitas* enz. blijft heerschen: hetgeen geschiedt op de volgende wijze.

Op de woorden *ecce*....., & *ini*....., *emitte* en *quare mæmore* enz. wordt ons de melodie $\bar{a}$, $\bar{b}$, $\bar{c}$, $\bar{c}$, $\bar{c}$, enz. voorgesteld. Onmiddelijk bij de aanhef van deze $\bar{a}$ wordt *D* nageslagen om het accoord van *G* te verkrijgen, die quint wordt van den toevalligen grondtoon *C*: welke preparatiën, $\bar{b}$ *natuurlijk*, en als groote terts van dat accoord, en als groote zeven van den toevalligen grondtoon doet te voorschijn komen. Om tot het dominerend accoord (*F*) terug te keeren, wordt op de noot voor de laatste $\bar{c}$ staande op *Sion*, de quart (*f*) nageslagen, die daardoor het accoord van *Bmol* voorbereid, (waarvan hij reeds quint is), welk accoord gebezigt wordt tegen deszelfs terts, $\bar{d}$ op ..*vata*. Men keert terug over den ladder eigen toon *Bmol*, op denwelken men het accoord van *C* naslaat, waardoor de dominerende grondtoon (*F*) op *facta est*, *Jerusalem desolata est* enz. verkregen wordt, zoodat men eindelijk sluit in den parallele toon van dezen grondtoon: — deze wijze van behandeling is als zoodanig vastgesteld voor de melodie van elk vers: *ecce civitas*, & *iniquitatis*, *emitte agnum* en *quare mæmore*.

Besluiten wij dus uit deze onze verklaring, dat de *Bmol* als hier voren gemeld, opwaarts *chromatisch*, daarentegen neerwaarts *diatoniek* moet behandeld worden: — Gaan wij dan over tot de beschouwing van den Hymnus:

VIII. CREATOR.

Deze Hymnus vinden wij op den lagen *F* of 4 sleutel en de aanhef met *a* de 3 zie fig. II, (de volgende vragen zijn?)

1. Aan welken kerktoon is deze Hymnus verbonden?

2. Wat valt er bovendien nog op deze toonsoort aantemerkten?

3. Welke overgangen komen in dezen Hymnus voor?

1. De melodie van dezen Hymnus is aan den 4den kerktoon verbonden.

2. Daar elke kerktoon geregeld aan deszelfs uitgang kenbaar is, door den grondtoon in zijne cadens te hebben, zoo heeft dit uitzondering met betrekking tot den 3den en 4den toon; want de uitgang of sluiting (*cadens*) alhier op de terts (*e*) geschiedende, zoo stelt vast dat deze terts noch eigen- noch toevalligen grondtoon zijn kan, uit mangel van deszelfs *groote zeven* en *groote twee*: in weerwil van deze onze verklaring omtrent deze uitzondering, zoo blijven alle kerktoon evenwel aan hunnen uitgang kenbaar.

3. De sluiting van het accoord tot aanhef, geschiedt in *C* het dominerend accoord van dezen kerktoon, afgeleid van den uitgang dezer toons. *E* de terts zijnde, en welke niet als grondtoon kan regeren, wordt dus vervangen door het accoord van *C* waarin en zijne *uitgang*, en hij als terts gelegen is; bijgevolg, zoodanig beredeneerd, dat wanneer *E* de 3 is, *C* van zelf de 1, dus het volmaakt accoord van *C* is. — De intonatie die met de terts begint gaat in laddereigen toonen voort tot bij *ā* op *si*..... Dadelijk wordt de 4 (*f*) op...*de*.....*chromatiek* gemaakt om de 5 op*rium* gesteld, tot grondtoon te vormen. Overigens keert men weder naar den hoofdgrondtoon van *C* terug: zoodanig wordt de melodie van elk vers behandeld.

Verklaren wij dus dat de *f* (4) op...*de*.... gesteld *kruis* moet voorgedragen worden, om de vorming van den grondtoon *G* daartestellen, hetwelk' een wettig vereischte is van den aan dezen toon verbonden en geoorloofden overgang, hetgeen ons te meer zal aangetoond worden in den Hymnus waarmede wij besluiten.

IX. REX CLEMENTISSIME.

Daar deze Hymnus onze bijzondere aandacht trok, door de verschillende uitvoering die wij van denzelven hebben waargenomen, veroorzaakt door de veelvuldige overgangen die er in gevonden worden, zoo hebben wij onze keuze tot denzelven bepaald.

Deze Hymnus wordt, wat de melodie betreft, onder de moeilijkste der Gregoriaansche stukken gerangschikt, zoo als meer andere stukken van verschillende aard: *Missa Decima*, *Dum Fabricator*, *Tota pulchra*: *Lauda Sion* en dergelijken.

Wij treffen den Lofzang *Rex clementissime* op den hoogen $\bar{c}$ 1 of 8 sleutel en den aanhef met $\bar{d}$ zie fig. III., de volgende vragen zijn:

1. Onder welken kerktoon wordt deze melodie gerangschikt?

2. In welk accoord moet tot de aanhef (*intonatie*) besloten worden?

3. Welke buitengewoone overgangen worden in dezen Hymnus waargenomen?

1. De melodie van dezen Hymnus wordt als den 1^{sten} onder de acht kerktoonën gerangschikt.

2. De aanhef is met $\bar{d}$, in welk accoord de intonatie geschiedt.

3. De meer dan gewone uitwijkingen welke in dezen Lofzang voorkomen, worden verschillend aangetroffen op *Fili Dei* & *Mariæ* en *tectum velamine* zie fig. III.

Het uitvoeren van dezen Lofzang, baart geregeld bij velen twijfel en verlegenheid, doordien de daarin gelegene uitwijkingen, minder gewoonlijk in alle andere gezangen voorkomen; bij eene algeheele kennis van de regels des gezangs, maakt de uitvoering van dit gezang even minde moeilijk dan die van alle andere melodien in het algemeen.

De eerste uitwijking naar eenen toevalligen grond-

toon heeft plaats op i , welke gevormd wordt door de twee voorafgaande chromatieke overgangen ($\bar{b}$ natuurlijk en $\bar{c}$ kruis) op . . li en De Beiden zijn vereischten, zoo wel te beschouwen van de zijde des regels, als uit den aard en eigenschap der grond- en kerktoon; en om dit duidelijker optehelderen, verklaren wij het volgende. Het accoord van F hetwelk de $\bar{a}$ op Fi regeerd, waarvan D kleine terts en de parallele- en te gelijk de dominerende toon van dezen Lofzang is, is toevallig, zoodat de $\bar{a}$ die op . . i & Ma te gemoed wordt gezien, tot hoofdgrondtoon wordt verwacht en daarom tot dat einde wordt voorbereidt. Deze voorbereiding geschiedt telkens door het naslaan der quint van dat accoord hetwelk verwacht wordt, tot zoo lang, dat men eindelijk het accoord van den grondtoon verkrijgt waar de melodie geheel of gedeeltelijk rust. D , dan voor een oogenblik grondtoon zijnde op Ma , wordt dadelijk vervangen door den toevalligen grondtoon $\bar{a}$ kleine terts op . . ria . Wederom wordt op *te colo domine* na D kleine terts neerwaarts, daarentegen op *tec* opwaarts gegaan, als wanneer . . . *tum velamine*, wederom in $\bar{a}$ kleine terts resolveert, en eindelijk wordt op *Sacra Eucharistiae* in het dominerend accoord geeindigt. Eene tegenovergestelde behandeling van dien Lofzang, hebben wij bij zekere gelegenheid waargenomen; waarom wij dezelve in vergelijk van den onze, den leergierigen liefhebber voorstellen. Het verschil hierin gelegen, vinden wij bij het

uitvoeren der melodie op *Fili Dei & Mariæ* en *tectum velamine*, zoo als wij hier zullen opgeven:

Deze tegenovergestelde behandeling der melodie op gemelde woorden *Fili Dei & Mariæ*, wordt zonder eenige afwijking uitsluitend in het accoord van *Bmol* en deszelfs quint voortgedreunt, uitgezonderd de $\bar{b}$ gelegen op *Fili* die door $\bar{b}$ *natuurlijk* wordt vervangen, (schoon zonder $\bar{c}$ *kruis* te doen volgen). Waarom deze overgang zoodanig geschiedt, is voor ons raadselachtig, en beschouwen zulks eerder tot het Persiaansch (4) dan tot het Gregoriaansch gezang te behooren.

Uit de verschillen van de eerste en tweede behandeling, zullen wij, in vergelijk van beiden bespeuren (zie fig. 1. 2.), dat de eerste behandeling ons voorsteld overtegaan in den hoofdgrondtoon, *D* kleine terts op *Fil.* enz., hetwelk eene volstreckte noodzaak wordt, ten einde daardoor den hoofdgrondtoon kenbaar te maken die in dusdanig karakter te voorschijn *moet* komen; daarentegen in de tweede behandeling de toevallige grondtoon *Bmol* daarvoor wordt vervangen, waarvan de regels en eigenschappen des gezangs ons het tegendeel bewijzen, daar $\bar{b}$ *natuurlijk* en $\bar{c}$ *kruis* als *grootte zes* en *grootte zeven* in het kleine terts accoord tot de aangenomen regels behooren; het

4) De kerkzangen der Persianen hebben bijzondere, tevens onregelmatige overgangen, waarover wij bij gelegenheid zullen spreken.

tegenovergestelde hiervan is het bezigen van *b* en *c* *natuurlijk*, als *kleine* zeven ongeschikt is bij het gebruik van de regels der harmonie.

Besluiten wij dus, dat wanneer opwaarts de eigen grondtoon te gemoed wordt gezien, de uitvoering als in de eerste behandeling vermeld, blijft vastgesteld volgens de ons voorgeschreven regels; daarentegen de tweede behandeling, ons eene willekeurige overgang in eenen anderen grondtoon voorstelt, en daarom als met de regels strijdige behandeling moet verworpen worden.



Besluit op het voorgaande.

Na de drie voorbeelden volgens gewoonte aan de regels te hebben getoetst, waarvan de twee eerste ons verzocht zijn optehelderen, en de laatste ons naar aanleiding van verkeerde speelwijze, stof tot verschil in de uitvoering heeft gegeven, zoo voegen wij hier bij, dat het voorbeeld van den Heer MOET, door organisten en liefhebbers, navolging mag vinden; kunnende daardoor belangstelling onder kunstgenooten opwekken en bevordering in het Gregoriaansch koorzang bewerken. Derhalve wij herhalen wat wij in ons eerste nummer zeiden, » dat wij aan alle de gelegenheid aanbieden van » hunne opmerkingen openbaar te maken, door het

» inzenden van zoodanige stukjes; min of meer
 » bewerkte vertoogen of enkele berigten welke voor
 » den organist belangrijk zijn, met welker plaat-
 » sing wij ons blijven belasten.”

Treden wij voor dit oogenblik in geene verdere uitweiding ter verdediging van den Lofzang *Rex clementissime*. De handhaving der regels en de aan den zang verbonden eigenschappen, zullen voor onze verdediging pleiten. Bekommeren wij ons echter niet verder, met eige vinding van Antagonisten of verwaande broddelaars, die gestadig blijven tegenstreven, en daardoor te kennen geven, dat zij voor alle gegronde reden doof, voor alle bewijzen blind en voor alle overtuiging ongevoelig blijven.



MENGELINGEN.

MUZIJKFEEST TE S'GRAVENHAGE.

(EERSTE AVOND.)

Den 17 October 1834, heeft te s'Gravenhage eenen aanvang genomen het sinds zoo lang aangekondigde en zoo zeer verbeide *Muzijkfeest*, gegeven door de Maatschappij: *Tot bevordering der Toonkunst*. Geheel opgetogen over de tevredenheid, die deze avond bij een ieder heeft verwekt, kan men berigten, dat dezelve in de beste orde is afgelopen. Van alle deelen des rijks waren ingezetenen herwaarts toegestroomd om dit feest bij te wonen. Menigvuldige ingezetenen en toonkunstenaars van *Amsterdam, Rotterdam, Leiden, Delft, Haarlem, Utrecht, Dordrecht, Middelburg* enz. waren daarbij tegenwoordig. Ten half 7 ure werd men aangenaam verrast door de komst van Z. M. den Koning, Z. K. H. den Prins van Oranje en hoogstdezelfs oudste Zoon, van welks intrede het *Muzijkfeest* eenen aanvang nam met de uitvoering der *Ouverture* van [den Heer Lubeck, die door het gezang van het bekend gemaakte *Wilhelmus van Nassauwen*, door de koren uitgevoerd, besloten werd. Deze koren uit de kundigste *Virtuosen* zamengesteld, en die uit de leden der Maatschappij van *Toonkunst* en uit kweekelingen van de koninklijke *Muzijkschool* bestonden, lieten niets te wenschen overig; men moet den Heer Lubeck die het orkest,

waarin zich, behalve de leden der Hofkapel, ook vele leden der Maatschappij uit andere plaatsen gekomen, gerangschikt hadden, gedurende dit feest gedirigeerd, in het openbaar den grootsten lof toezwaaijen over zijnen buitengewonen ijver van het orkest en de koren tot de grootst mogelijke trap van volmaaktheid te brengen. Vervolgens werd de symphonie no. 7. in *A*, van L. van Beethoven uitgevoerd, en daarna, met tusschenpozingen, het Oratorium *die Letzten Dingen*, van L. Spohr, eerste en tweede gedeelte. Over de muziek zelve zullen wij niet uitwijden; stukken van zulke hooge waarde, die inderdaad door iederen muzikkenner steeds als een sieraad worden beschouwd, en waarvan het genoeg bekend is de namen der vervaardigers te keunen, behoeven geene lofspraak. Wel mag men opgeven dat de uitvoering voortreffelijk kan worden geheeten; de Heeren Vrugt, Butsch, en Mejufvrouwen Düringer-Brouwer, Carels, Aarssen en Morell, de eerste en derde in de Alt-stem, en de tweede en vierde als Sopranen, hebben uitgemunt; dat alle de stukken met een bijzonder gevoel zijn ten uitvoer gelegd, en verschillende malen de opgetogenheid des publieks ten hoogsten top deden stijgen. Toen Neerlands zanger Vrugt in het eerste gedeelte van het Oratorium de zoo treffende woorden zong; » *Heilig, Heilig, Heilig ist Gott der Herr, der Allmächtige, der dawar, da ist, und der da komt,* » en dezelve met zoo veel levendigheid en kracht werden voorgedragen, scheen het als of de geheele schare toehoorders in woorden hadden ingestemd. De solo's, duo's en quartetten werden met eene onovertreffelijke zuiverheid uitgevoerd; wat kon men anders ook verwachten van talenten zoo als Vrugt en Butsch, Mej. Düringer en Mej. Carels, die zeer goed werden ondersteund door

Mej. Aarssen en Morell, beide uit deze Residentie, alwaar op de koninklijke Muzijkschool hare geschiktheid tot de muziek en tot den zang zoo zeer is ontwikkeld, dat men het vrij heeft durven wagen, haar met de eerste kunstenaars des Rijks te gelijk te doen optreden, die insgelijks de lieflijke en aangename sopraan-stem der jeugdige Mej. Morell bewonderden.

Ongeveer half elf ure eindigde de feestviering voor dezen eersten avond; en ging het aanzienlijk publiek uit een, met eene voordurende gespannen verwachting naar den tweeden avond, waarop, onder anderen, het bewonderde *Requiem* van Mozart, zal worden uitgevoerd, alsmede de Jubel-ouverture van den, zich weder op het feest bevindende nationalen Componist van Brée. Onder het talrijk en aanzienlijk Publiek dat zich in de kerk bevond, heeft men ook opgemerkt Z. Exc. den Heer Gouverneur der Provincie, de Burgemeester dezer Residentie, Provinciale en Stedelijke, Burgerlijke en Militaire Overheden, verschillende Ministers van Staat, den Hertog van Saxon Weimar, enz.

(TWEDE AVOND.)

Gisteren avond is het Muzijkfeest van de *Maatschappij der Toonkunst* in de meest mogelijke orde afgeloopen. Had de eerste avond de tevredenheid van alle de aanwezenden voldaan, gaf men Donderdag avond zijne goedkeuring te keanen over de uitvoering van de onderscheidene stukken; die avond werd gisteren in alle opzigten nog overtroffen, en meer dan beantwoord aan de groote verwachting, die men van dit Muzijkfeest, sints deszelfs aankondiging, heeft gekoesterd; ja vrij mag men zeggen, dat dit feest, en vooral

de tweede avond, de opgetogenheid der Toonkunst liefhebbers ten top heeft doen stijgen. Nadat, even als gisteren avond, reeds vroegtijdig gisteren van alle zijden stedelingen en vreemdelingen in de kerk zamenvloeiden; nadat vele hooge Staats beambten hadden plaats genomen; nadat het korps diplomatiek, zich naar de voor hetzelve bestemde plaatsen had begeven; wederom aangenaam verrast werd door de komst van de gisteren avond het feest bijgewoond hebbende Leden van het koninklijke gezin, werd het feest vervolgd, en wel eerstelijk, met eene schoone Ouverture van Egmont, van L. van Beethoven, welke door de keurige *Hymne* (het Requiem) van W. A. Mozart werd gevolgd; een stuk dat overheerlijk werd uitgevoerd, en waarin zoowel de koren (uit omtrent 230 tot 240 zangers en zangeressen zamengesteld), als de Heeren Vrugt en Butsch en Mejufvrouwen Daringer en Carels, wederom in de gelegenheid waren om hunne bijzondere talenten ten toon te spreiden. De solo's, de duo's, de quartetten, allen in een woord werden uitmuntend uitgevoerd, en niets ontbrak er aan om aan het ensemble den meest mogelijken luister bijtezetten. De voortreffelijke stem van Nederlands eersten Zanger, Vrugt, die zoo ongekunsteld als gemakkelijk en aangenaam zich hooren deed, wekte bij een ieder bewondering op, ja deed er algemeen prijs op stellen, dat Vrugt den eernaam van Nederlander mogt dragen. Na het Requiem werd uitgevoerd de Jubel-ouverture van den Heer J. B. van Bree, die hoezeer meer bekend, nogtans bij het algemeen met vele bijval werd ontvangen, en aan welker uitvoering insgelijks niets ontbrak. Die ouverture strekt ten bewijze, dat men in Nederland zich vrij mag bovaardigen, bekwame Componisten in deszelfs midden te bezitten, die zich meer en meer

ontwikkellende, ongetwijfeld de mededinging met buitenlanders vroeg of laat onbeschroomd zullen kunnen volhouden.

Die Ouverture word gevolgd door het ORATORIUM *das Ende des Gerechten* van Schicht, en wel het tweede gedeelte, welks allerheerlijkste uitvoering niet genoeg kan geprezen worden. De zuiverheid van de muziek en den zang, en het gevoelvolle waarmede elke toon werd uitgebragt, verhieven den aandachtigen toehoorder als het ware boven zijn wereldsche standpunt; met geene woorden is de indruk aftemalen dien, in dit betoverend Muzijkstuk, de beteekenis bij een ieder te weeg bragt, dat de Priesters de overwinning dubbel waardig waren evenzeer als de roepstem der Priesters en van het volk, dat Hij, die anderen verlostte, thans zichzelven zou verlossen, en van het kruis zoude afkomen. *Op uwen Vader hebt gij betrouwd; waar blijft uw Vader dan, nu gij zijne hulp behoeft.* Die woorden onder anderen, worden met onbeschrijflijk veel gevoel door het vereenigd koor voorgedragen. Ook de verklaring: *Deez' aard' was hem niet waard*, werd als het ware door al de aanwezigen ingestemd, zoo uitmuntend, zoo krachtvol, werd dezelve gezongen. De beschrijving van het oogenblik des doods, de uitroeping uit het geprangde hart: » *Mijn God!* » *Mijn God! ook gij kunt mij verlaten!*” de straffe des Heeren, het losbarstend onweder, het spijten van de rots, het tot ontferming bidden aan God, — zijn even zoo velen, door hunne hoogst keurige en krachtige uitvoering opmerkenswaardige en algemeen den hoogsten lof ingezameld hebbende oogenblikken en gedeelten. Toen Vrugt het laatste als *Joseph van Arimathea*, zong, bleek het dat hij al het heerlijke, hetwelk in zijne woorden gelegen was, ten vollen begreep, en als het ware de vertegenwoordiger was van Hem, die verklaarde, dat in zijn hof eene plaats zou wor-

den gevonden, waar de gemartelde deszelfs hoofd neder leggen. Menigeen stortte eene traan bij het met zoo veel nadruk uitspreken van de hier bedoelde woorden. Dit overheerlijk stuk waaraan door deszelfs alle verwachting overtroffen hebbende goede uitvoering, nog zooveel schoons gehecht werd, viel niet alleen eene algemeene toejuiching ten deel, maar bovendien konden ook de zangers en zangeressen, die hetzelfde hadden uitgevoerd, en zelf bewogen waren over het heerlijke stuk, niet zich langer bedwingen, om hunne erkentelijkheid en dank te betuigen, aan den orchestmeester, den Heer Lubeck, aan wiens onvermoeiden ijver het publiek vooral deze eenparig geprezene uitvoering der onderscheidene stukken te danken had. Het koor nam zelfs de vrijheid, hem als een bewijs van dien dank, van deze erkentelijkheid en als eene herinnering aan het schoone Muzijkfeest, tot welks goeden afloop hij zoo veel heeft bijgedragen, een gouden snuifdoos aan te bieden, waarop het naamcijfer des Heeren J. W. Lubeck, sierlijk prijkte. Van alle zijden werd hij door de Jufferschap met bloemen bestrooid, ja werd hem zelf eene eerekroon opgezet. Met het verrukkelijke *Halleluja* uit Händels *Messias* werd het Muzijkfeest besloten, op het einde waarvan het Publiek door een onafgebroken daverend handgeklap deszelfs algemeene goedkeuring deed kennen over het zoo goed slagen van dit eerste Muzijkfeest, hetwelk men als eene proeve voor dergelijke feesten in Nederland beschouwde, en welk bewezen heeft, dat de proeve reeds een volmaakt werk was. Niets was dan ook de Leden der Maatschappij aangenamer dan te vernemen, dat dergelijke algemeene Muzijkfeesten in andere steden in volgende jaren zouden worden gehouden, en het goed uitvallen van het eerste feest, het bestuur der Maatschappij het ontwerp heeft doen opvatten, om een der-

gelijk feest allereerst in 1835 te Amsterdam te doen plaats hebben; terwijl ook andere plaatsen, en na Amsterdam, naar men verzekert, eerstelijk te Rotterdam, daarmede zullen begiftigd worden. Na de ondervinding der twee verloopende avonden mag men de andere steden onzes Rijks geluk wenschen ook in het bezit te zullen worden gesteld van die verzameling van Toonkunstenaren en kenners uit alle deelen des lands; eene bijeenkomst die tot zulk eene heerlijke uitkomst in deze residentie heeft geleid, en die bij voortduring strekken zal tot meerdere en onafgebrokene deelneming aan die edele Muzijkkunst, die thans blijkt ook in Nederland, eenen hoogen trap van volmaaktheid te hebben bereikt.

MUZIJKFEEST TE GENEVE.

Men schrijft uit Geneve, onder dagteekening van 26 Julij.

Op het oogenblik, waarin ik deze regels schrijf, geeft men in de oude Cathedrale Kerk van den H. Petrus, het groot Helvetisch concert (of Muzijkfeest). De zangers, de kunstenaars, de liefhebbers en zelfs de menigte van nieuwsgierigen, belijden het Protestantismus ook maken hunne godsdienstige geloofsbegrippen een zonderling contrast met de plaats, alwaar het concert gegeven wordt, en met de stukken, die men er uitvoeren zal. Wie zou zich, eene eeuw geleden, hebben verbeeld, dat eens de inwoners dezer Stad de Catholijke Hymnen en gezangen zouden doen weergalmen, onder de gewelven dier Cathedrale Kerk, die sedert zoo langen tijd veroordeeld waren, om niets anders te hooren dan de konde toonen der protestantsche welsprekendheid? Zie-

daar echter, wat Geneve thans verwezenlijkt. Het genootschap van het Helvetisch concert heeft in deszelfs programma een *Kyrie*, een *Gloria*, een *Credo* en een *Benedictus* opgenomen, en die gezangen, waarvan men voor weinige jaren, in de hoofdstad van het calvinismus eenen afkeer had, zullen een protestantsch gehoor verrukken. Het zal hier wellicht eenen nieuwe ontheiliging, bij zoo vele andere gevoegd wezen; maar zou het ook niet een profetisch gezang zijn, hetwelk ons leeren zou dat deze heilige godsdienst in de schaduw van den H. Petrus ontwaakt, en dat zij eenmaal in haar oud gebied zal terug keeren? Toen Caïphas de taal der politiek meende te spreken, en voor de Joden uitriep! het is goed dat een mensch voor het volk sterve! ontrukte God de waarheid aan zijnen mond, en Caïphas was profeet zonder het te weten: God, wiens arm niet verkort is, geeft hier welligt aan zijne treurende kerk de eerste voorzegging van gelukkigere dagen, en vergunt, dat die heilige lofzangen de levendige uitdrukking van ons geloof, als ware het op nieuw te dezer plaatse worde ingewijd, door de kinderen van hen, die er dezelve uit verbannen hebben.

Maar zelfs als men die hoop moet koesteren, kan men toch niet ontkennen, dat, zoo de Protestanten nog niet tot de Catholijke Kerk naderen, zij zich echter verre verwijderen van de beginselen en van den geest hunner eerste voorgangers. In het volgende jaar, nagenoeg op hetzelfde tijdstip, zal het Protestantismus zijn derde eeuwfeest in denzelfden tempel vieren, alwaar men heden het *Gloria* en het *Credo* uitvoert, maar een aanmerkelijk getal personen, welke onderscheiden zijn, door hunne verlichting en door hun fortuin, doen het voorstel, om als de beste voorbereiding tot het Jubilé eene intekenlijst ten voordeele der Catholijken te laten rondgaan, ten einde zij in staat gesteld worden tot het bou-

wen eener kerk, die geëvenredigd is aan hunne bevolking, en zij zich nader overtuigen dat de Protestanten ten hunnen opzichte allen geest van haat en afkeer hebben afgelegd. Zoo lofwaardig als die pogingen voor de Protestanten zijn, zoo troostrijk zijn ze ook voor de Catholijken, die van dag tot dag toenemen in deze plaats, vanwaar zij voor altijd schenen verbannen te wezen.

Journ. Hist. et Litt.

Wij zijn aan dit artikel herinnerd geworden, door de aanmerkingen, welke in eene der laatste No. van het weekblad *Nederlandsche stemmen*, enz. gevonden worden, betrekkelijk het Muzijkfeest, hetwelk onlangs in de groote *St. Jacobs-kerk* te s'Gravenhage gehouden werd, en waarbij onder ander anderen het beroemde *REQUIEM* van *Mozart*, is uitgevoerd geworden.

MUZIJKFEEST TE BERMINGHAM IN ENGELAND.

Dit feest is vooral merkwaardig geweest door de schoone muziekzaal, waarin hetzelfde gehouden is en een daarin gebragt kolossaal en prachtvol Orgel, en door een nieuw Oratorium van *Neukomm*, getiteld *David*, opzettelijk voor die gelegenheid vervaardigd. Bij de uitvoering van hetzelfde zijn de toonen van het Orgel ondersteund geworden door die van de onlangs ook hier uitgevoerde klep *Serpent* (*Ophikleide*). Het Oratorium bij sommigen, die het bij de meesterstukken van *Händel* in vergelijking hebben gebragt, veel berisping gevonden: andere hebben er zeer fraaije gedeelten in opgemerkt. Zoo wordt b. v. de inleiding, waarin

David als held wordt voorgesteld, geroemd als eene proeva van pastoraal muziek, en het tafreel van het gevecht met Goliath en een daarin voorkomend koor » *Hij valt* » enz. als een stuk vol levendige en natuurlijke voorstelling. Er zijn dezer dagen ook te *Hull* en te *Herford* muziekfeesten gehouden, bij het eerste, van welke het overheerlijk viool-spel van een nog weinig bekend kunstenaar is bewonderd. Bij het laatste heeft men *Spohr's Laatste oordeel* uitgevoerd,

Dezer dagen is door *Z. M. den Heer Lubeck*, hofkapelmeester en directeur der koninklijke muzikschool alhier, als een blijk van hoogst deszelfs tevredenheid over de wijze, waarop bij het onlangs gehoudene muziekfeest van de Maatschappij: *Tot bevordering der Toonkunst* heeft bestuurd, eene gouden medaille geschonken.

VERBETERDE PIANO'S.

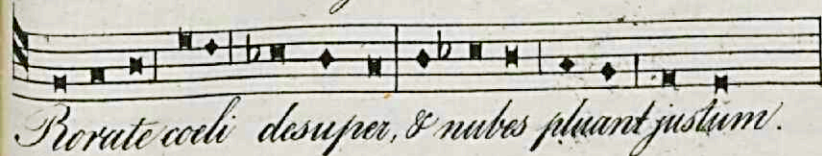
Welk goed gehoor een muzikant ook moge hebben; hij ondervindt in het stemmen van zijn Piano zwarigheden, waarmede degenen lacht, die er zijn beroep van maakt. Het is hem bijna onmogelijk om den grooten sleutel, een middel van welke men de stemming erlangt omdedraaijen. Daar deze zwarigheid zich gedurig opdoet op het platte land, zoo heeft den Heer *Cluesman* hieraan door zijn uitvinding een einde gemaakt, het is een mechanismus, bestaande in drukkingsschroeven, welke

de pinnen vervangen, en waarmede men voortaan zijn piano kan stemmen. Deze schroeven draaijen met het grootste gemak, met behulp van een klein sleuteltje. Men loopt geen oogenblik gevaar, de snaren te breken. Deze vernuftige uitvinder heeft de goedkeuring van aanzienlijke mannen weg mogen dragen, die dezelve als zeer belangrijk geroemd hebben. De behandeling kan op alle soorten van piano's toegepast worden. De aldus vervaardigde muziek instrumenten zijn niet duurder dan gewone piano's.

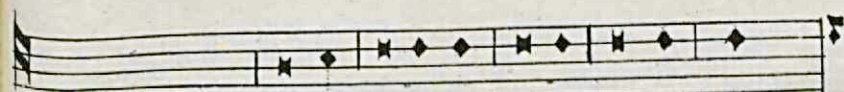
Te Londen is men bezig het plan te vormen tot het stichten van een groot Muziek-gebouw, bijzonder ook geschikt tot het uitvoeren van groote Oratoriums. Men is op dat denkbeeld gekomen, omdat de bestaande burgerlijke gebouwen daartoe niet geschikt zijn, en omdat vele nauwgezette gemoederen ongaarne de kerkgebouwen daartoe zien bezigen.

Den 10 October, is te Parijs, na eene langdurige ziekte, in den ouderdom van 59 jaren, overleden de beroemde Componist **Boieldieu**,

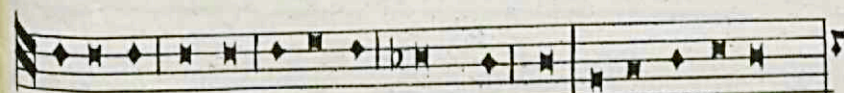
Fig I.



Plorate coeli desuper, & nubes pluant justum.



et de ci vitas sancti facta est



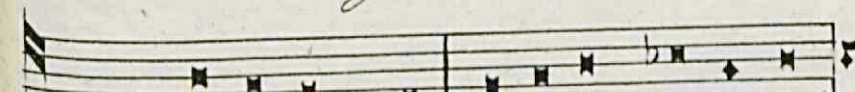
deserta Sion deserta facta est Jerusalem etc.

Fig II.

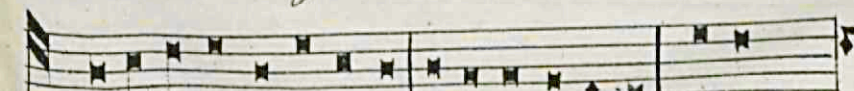


Cre ator alme siderum etc.

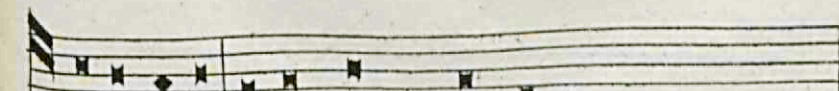
Fig III.



Rex clementissime, Jesu dulcissime,



Fili De i & Mariae, te colo Domine, tectum



velamine Sacrae Eucharis-ti ae. etc.

DE GREGORIAAN.

XXXXXXXX

~~~~~

N<sup>o</sup>. 4.

~~~~~

(Vervolg van bladz. 45.)

Volgens de meeste muzikschrijvers, is de eenvoudigheid en ongeschiktheid van den kerkzang ten tijde van AMBROSIUS, de aanleidende oorzaak geweest, van de hervorming welke GREGORIUS den Grooten, na zijne verheffing tot den H. Stoel, aan denzelven heeft gegeven (1). *Sine ulla modorum signorumque aut mensuræ distinctione. Geo. Falck, idea boni cantoris* (2). Waarschijnlijker is het, dat de Ambrosiaansche zang door zijne wezenlijke rigting en metrische aard, tot de ontåarding of ver-

1) Wat betreft de wezenlijke inrigting en gesteldheid van het Ambrosiaansch gezang, hierover laat zich bezwaarlijk iets in onze dagen bepalen.

2) Zonder eenigzins de wijze (*modi*), maat of teekenen in acht te nemen: Geo Falck. Het begrip van een goed zanger.

bastering aanleiding heeft gegeven, waardoor GREGORIUS bewogen werd, door met eene verandering daarin te voorzien. De metrische rigting van den Ambrosiaanschen Zang, kwam vermoedelijk zeer de toenmalige ongerijmde muziek nabij; waarschijnlijk daardoor en even te gelijk de gelegenheid tot zekere versieringen in de uitvoering gegeven welke men bij de viering der godsdienst voor ongeschikt verklaarde (3). Dit gezegde steunt op de verklaring der woorden van EUSTACHIUS aan S. UBALDO, die inderdaad den echten Ambrosiaanschen zang deszelfs geregtigheid toekend en over de ingeslovene misbruiken met de volgende woorden klaagt: *Sancti quoque Ambrosii prudentissimi in hac arte Symphonia nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibus eam nimium delictarum vocum pervertit lascivia. Experimento namque didicimus, quod plurimi dissoluti mente hujusmodi voces habentes, nullum pæne cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronuntiant, maxime inanis gloriæ cupidi. De qualibus dicitur, quia ignorata musica de cantore jocularum facit. Disquis. II. N° 530* (4). Wat de H. GREGORIUS tot de invoe-

3) FORKELS Allg. Geschichte der Musik, B. 2.

4) De samenklank of samenstemming (*symphonia*) des gezangs van den H. AMBROSIUS, van den in deze kunst allerervarendsten, wijkt ook in geen deele van dezen regel af, dan daar waar dezelve door eene al te groote stoutheid van vermetele zangers vernietigd wordt. Trouwens de ondervinding heeft geleerd, dat

ring, hervorming of verbetering van den kerkzang heeft bijgedragen, verhaalt JOH. DAMASCENUS in zijne levensbeschrijving met de volgende woorden, *Deinde in domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem dulcedinis Antiphonarium centonem cantorem studiosissimus nimis utiliter compliavit; scholam quoque cantorem, quæ hactenus eisdem institutionibus in Sancta Romana Ecclesia modulatur constituit S. Gregorii Papæ vita Lib. II. N° 6 in Opp. S. Greg. Tom. IV. pag. 47 (5).* In de levensbeschrijving van GREGORIUS, welke bij CANISIUS afgedrukt is, Tom. II. P. III. pag. 285. Edit. Basn. staat: *Deinde propter musicæ dulcedinem, antiphonarium aliisque cantum, tam in die, quam in nocte per annum canendum composuit, ordinavit atque constituit (6).*

vele zulke vermetele zangers naauwelijks eene zangwijze naar den juisten regel, maar meestal naar hunnen eigen zin doen of uitvoeren of voortbrengen, en wel inzonderheid zijn het diegene, die naar ijdelen roem streven. Deze nu zijn het van welke teregt gezegd wordt, dat, om de onkunde in de muziek zij den tooneelzangers gelijk zijn.

5) Daarom heeft hij als een wijze SALOMON, ter voorkoming en wering van deze in het huis des Heeren, om den invloed der muziek eene verzameling van gezangen door verscheidene vervaardigd, allerheilzaamst bijeengebragt, en heeft ook eene zangschool opgerigt, welke tot nu toe in de R. C. Kerk naar dezelfde regels zingt. — Het leven van Paus Greg. II. B. N° 6 D. IV. pag. 47.

6) Wijders, hij heeft om de zoetigheid der Muziek (behalve de verzameling waarvan reeds boven), ook nog een ander, zoo van den dag als bij den nacht door het jaar te zingen, zangwijzen

Het breedvoerigste omtrent de verdiensten betrekkelijk deze punten van GREGORIUS, verhaalt ons de uitlegger VAN HUGO VON REUTLINGEN. In *Proœmio* zegt hij: *Post incarnationem Christi plures doctores S. Ecclesiæ, et specialiter S. AMBROSIIUS et S. GREGORIUS Papa cantum musicalem ad laudem Dei et sanctorem multiformem dictaverunt. Magis tamen GREGORIUS varium cantum musicalem, quo tam Latini quam Alemanni cum cæteris linguarum diversarum nationibus utuntur in divino officio, in duo volumina librorum; videlicet in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et neumavit, seu natavit* (7).

GREGORIUS welke in den jare 591—601 den kerkzang zijne bijzondere zorg toewijdde, maakte daardoor zich op verschillende wijzen verdienstelijk. In meer dan één punt beschouwd, was hij hervormer van den kerkzang: hij verzamelde de voorhanden zijnde melodien, vermeerderde ze met nieuwen, verbeterde dezelve, en van deze verzameling vervaardigde hij zijn Antiphonarium en Graduale, de-

vervaardigd en voorgeschreven. CANISIUS in zijne levensbesch. van GREGORIUS Tom. II.

7) In de voorrede: Na de menschwording van CHRISTUS hebben onderscheidene kerkleeraren, en wel inzonderheid de H. H. AMBROSIIUS en GREGORIUS menigvuldige gezangen ter eere Gods en der Heiligen opgegeven. Doch het meest heeft de H. GREGORIUS den zang, welken zoowel de Latijners als Duitschers benevens anderen, in talen verschillende volken in de goddelijke diensten bezigen, in twee boekdeelen bijeengezameld, namelijk het Graduale en Antiphonarium.

welken hij, als een onnavolgbaar voorschrift der algemeene R. C. Kerk vaststelde: hierin stemt ook Abt LE BEUF in zijne *Traité historique sur le chant eccl. Chap. 3.* GERBER zegt verder in zijne *Musica sacra L. II. P. I. p. 250: Quoniam solitum erat cantari tam in ecclesia latina quam græca longo ante S. Gregorium tempore, selegit, quod ipsi magis in omnibus illis modulationibus arrisit, atque compilationem fecit, quam antiphonarium centonem appellarunt. Fundamentum cantus erat antiquus cantus Græcorum, atque iisdem insistebat principiis. Poterat illum cantum Italia accomodare suo guisti: usus cum tempore mutationes fecerat, ut in aliis accidit rebus S. Pontifex, correxit, adjecit, reformavit, quod videbatur. Ut verbo dicam, licet novum contulerit solum ordinem, opus tamen ejus nomen accepit, communicavitque deinceps toti Ecclesia cantui nomen Cantus Gregoriani. — Mos erat per multa Ecclesiæ sæcula publice in Ecclesia ad missam primæ adventus dominicæ ante introitum cani ob hanc rem singulare in laudem S. Gregorii carmen. Ritus Mabillonius in suo itinere Italico et Martenius describit ex Ritualibus gallicis manuscriptis (8). Uit-*

8) Daar de zang reeds langen tijd voor den II. GREGORIUS zoo in de Latijnsche als Grieksche kerk in gebruik was, zoo koos hij uit alle gezangen, diegene, welke hem het meest gepast toeschen, en maakte daarvan eene verzameling. . . . De grondslag van dezen zang rust op de oude zangwijzen (*modis*) der Grieken, tot welker gronden hij zich bepaalde

voerbaarder vind zich dit gedeelte, of *Euconium*, zoo als de schrijver het noemt, in een oud *Antiphonarium* in het klooster te St. Gallen.

Het door GREGORIUS vervaardigde *Antiphonarium centonem* werd voor het altaar van den H. PETRUS bevestigd en nedergelegd, om, ware het, dat afwijkingen in het vervolg van tijden zouden plaats hebben alsdan, de verschillen aan hetzelfde te kunnen vergelijken. De gebruikelijke benaming van Gregoriaansch-Antiphonarium en Graduale, levert geen bewijs, dat GREGORIUS al de daarin voorhanden zijnde gezangen vervaardigd heeft. Wel is waar, hij heeft van de voorhanden zijnde gezangen de beste en geschikste gekozen, vele nieuwe vervaardigd en met zangwijzen voorzien en vastgesteld, en die verzameling in een band vereenigd: van daar de benaming *Antiphonarium*, *Graduale*.

Dat reeds lang voor GREGORIUS verzamelingen van kerkgezangen bekend waren, lijd geen twijfel, daar dezelve reeds lang voor hem in de R. C. kerk

... daar het gebruik door het verloop van tijd veranderingen daarin gebragt had, zoo als dit ook in andere zaken pleegt te gebeuren, zoo werd hij door den H. Paus hervormd, verbeterd en vermeerderd, zoo als hem dit noodig scheen. Laat ik het met één woord zeggen: ofschoon hij den zang slechts op nieuw heeft in orde gebragt, zoo heeft desniettemin zijn werke een naam verworven en is vervolgens aan den geheelen zang der kerk toegevoegd, namelijk die van GREGORIAANSCH ZANG. — Het is door vele eeuwen der kerk het gebruik geweest op den eersten zondag van den Advent voor het Introitus der Mis, om deze reden eenen bijzonderen lofzang ter eere van den H. GREGORIUS te zingen.

waren ingevoerd. *Pro in dubio haberi debet, aliquam olim fuisse ante S. Gregorii tempora Antiphonarum et Responsoriorum collectionem, quæ usui esset Ecclesiæ Cantoribus. Ut enim antiquior est S. Gregorio Antiphonarum et Responsoriorum usus in Ecclesia Romana, ita par est credere, ante illum extitisse Responsoriales Antiphonarios* (9).

De benamingen van den kerkzang waren nog onderscheiden. *Cantum-firmum planum* werd het genoemd om dat het oorspronkelijk slechts eenstemmig was en in enkele noten van gelijke waarde bestond; *cantum choralem*, doordien hetzelfde van de geestelijken (Koorheeren) in het kerkkoor gezon-

9) In de eerste eeuwen des Christendoms, had de Muzijk veel ingang bij de godsdienstoefeningen der eerste geloovigen; alleen op stille afgelegene plaatsen vergaderde zich het volk; de heidensche muzijk verwierpen zij, beschouwende haar als profaan en ongewijd, zonder echter eene eigendommelijke, den geest des Christendoms overeenkomstige muzijk of zangwijs gevormd of in bezit te hebben. — Eerst in de derde eeuw omtrent den jare 260 werd die zangwijs in de Oostersche kerk aangenomen. NEPOS, Bisschop aldaar, zette wijzen voor Psalmen: de Instrumentaal muzijk daarvan uitgesloten. Dat de eerste Christenen de Romeinsche en Grieksche Muzijk tot den ingang van hunne godsdienst-oefeningen en feesten weerden, was een bevorderlijk punt voor den bloei en welvaart van dezelve, hierdoor zij zich verplichtende om de Toonkunst van grond af aan te beginnen en een geheel nieuwen weg in te slaan die de christelijke zangwijs van de heidensche zoo veel mogelijk afzonderde en onderscheidde. De muzijk keerde daardoor als in onschuld eener tweede kindschheid terug, om, door middel van de godsdienst, tot hoogere waarde en schoonheid te worden gekweekt (Geschichte der Musik von KRAUSE), Göttingen 1827, bladz. 96—97.

gen werd; en *Cantum Romanum* omdat dit gezang, het eerst te Rome is ingevoerd en door de zorg van den H. GREGORIUS den Grooten en zijne navolgers in geheel het Oosten is verspreidt geworden.

De wezenlijke gesteldheid van het Cantus firmus bestaat in twee punten. Het eerste punt hetwelk den kerkzang merkwaardig maakt, en zich zoo wel van alle vroegere als latere gebruikelijke zangwijzen onderscheidt, is de gelijke hoedanigheid in dewelke alle toonen gezongen worden, terwijl noch Metrum noch Rhythmus behoeft in acht genomen te worden (10).

Het tweede punt is, *betreffende de kennis der kerk-toonsoorten* dat bij den Gregoriaanschen Koorzang het hoofdvereischte en juiste rigtsnoer is. De oudste muzikschrijvers hebben beweerd dat de H. GREGORIUS, behoudens de reeds bestaande authentieke toonsoorten ten tijde van AMBROSIVS, dezelve met vier plagale heeft vermeerderd (11).

10) De oude choraal melodien zijn niet alleenlijk wegens haren overvloed, maar hoofdzakelijk ook om derzelver geaardheid merkwaardig. Hare indruk is algemeen en voortdurend, iets dat haar eigen is, hetwelk tegenwoordig geen ingang meer schijnt te vinden, en daarom, dat de eenigzins moeilijke vraag dikwijls opgeworpen word, *waarin dit bestaat?* Vele verklaren den indruk slechts uit vooroordeel, als beschouwende enkel daarom de voorkeur te moeten geven omdat zij de oudste zijn; anderen weer vinden hierin wansmaak, gelijk dezulken die de wanstallige formeener gothische kerk, boven de schoone verhouding van eenen griekschen tempel de voorkeur geven. (Der choralgezag zur Zeit der Reformation von P. MORTIMER. Berlin 1821.)

11) a. Authentiek (*authentus*) van het grieks *αὐθής*, wezenlijk of zelfstandig, doordien die wijzen of toonsoorten welke men

Eene gewigtige verbetering nog van dezen Paus bestond hierin, dat hij het doorgaands grondelooze systema der oud grieksche muziek vernietigde (*de tetrachord*) en daarvoor het octaaf invoerde.

Eene even zoo gewigtige verbetering van den H. GREGORIUS, was de invoering van een hoogstvereenvoudigde benoeming der zeven eerste letters van het alphabet, in verband met zijn systheem; eene verandering die toenmaals veel bijval vond. Trouwens KIEZEWETTER zegt in zijne *Geschiede der Musik*:

- » Ik heb in eene eigen bewerkte verhandeling
- » (over het Toonschrift van Paus GREGORIUS in de
- » Leipziger Musik-Zeitung 1823 n^o 25, 26, 27)
- » aangetoond, dat nergens een met letters geteeken-
- » de Codex der R. Liturgie aangetroffen wordt; dat
- » geen schrijver over de invoering der letters als
- » toonschrift eenig gewag maakt; dat daarentegen
- » het oudste op heden bekend datgene is, wat door
- » een bijgebragt gedenkteeken der aantekende la-
- » tijnsche kerkgezangen te St. Gallen bewaard word,
- » hetwelk een monster exemplaar is in navolging
- » van voor het altaar van den H. PETRUS bevestigde

zoodanig noemt, eene hoogere uitgestrektheid hebben als de plagale.

b. Plagaal (*plagiis*), *πλαγίος*, afgeleid, bijgevoegd, ondergeschikt, omdat eensdeels deze toonsoorten uit de authentieke spruiten, anderdeels omdat hare uitgestrektheid zich in de quint en tonica bepaald. Waarschijnlijk is het, dat deze inrigting de naaste verwantschap tot de verbindingen der Fugen in onzen tijd door den *dux* en *comes* gegeven heeft. JOSEPH ANTONY'S *Archäologisch lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesang*.

„*Antiphonarium Centonem.*” Een nog zoodanig exemplaar is door Paus ADRIANUS I. aan Keizer KAREL den Grooten door een Roomsche zanger ten geschenke gegeven.

De wending die de H. GREGORIUS aan den kerkzang heeft toegebracht, werd weldra in zijne volmaaktheid spoedig opgevolgd door STEPHANUS en ADRIANUS. Deze waardige mannen voerden dit gezang in het grootste gedeelte der kerken en bovenal in Frankrijk in, waar zij vier zangers zonden, met hun gevende, het door GREGORIUS geteckende en vervaardigde *Antiphonarum*.

De geschiedenis verhaalt ons nog, dat in navolging van GREGORIUS zoodanige school te Trier is opgericht; in Metz bloeide reeds de voornaamste. Hij zond den H. AUGUSTINUS (12) met zangers naar Engeland, waar eensklaps de muziek bevorderaars en vrienden vond. Zoodanig wierden de kerkgezingen onder den naam van *Cantus Gregorianus*, (Gregoriaansch Gezang) verbreidt en onder KAREL den Grooten, door met *ANTIPHONARIUMS* die hem door Paus ADRIANUS I. gegeven waren, in Frankrijk, Italie en Duitschland, vastgesteld en ingevoerd.

In 673 kwam de H. BEDA (*Beda venerabilis*), die volgens vele schrijvers het *musica quadrata* zou geschreven hebben, hetgeen voorzeker volgens vele bewijzen, onwaar is. Hij onderwees te Rome het *Cantus firmus* en voerde de kerkgezingen in Engeland in.

12) Bisschop van Cantelberg.

Omtrent 680 werd in Engeland geboren WERENFRIDUS BONIFACIUS, Apostel van Duitschland, abt te Fulda. Deze Apostel voerde de Latijnsche kerkgezangen in: — in 755 bij Leeuwaarden vermoord.

In den jare 725 verscheen JOANNES DAMASCENUS. Deze Syrische monnik deed de muziek herleven door verschillende nieuwe teekenen en bewoordingen aan dezelve te geven, waardoor hij de beoefening gemakkelijk en duidelijker trachtte te maken, hetwelk een vereischte was, doordien de *Hunnen*, de *Gothen*, de *Wandalen* en andere barbaarsche volkeren welke gantsch Italie overheerschten en alles het onderst boven keerden, de muziek en andere kunsten en wetenschappen omtrent twee honderd jaren in het graf der vergetelheid begraven hadden: het is ook deze monnik die de psalmen der Oostersche kerk met zangwijzen voorzag.

Hierna kwam de gunstig bekende KAREL de Groote (*Carolus Magnus*), Oostersche keizer, in het jaar 800 gekroond. Dezen godvreezenden vorst hebben wij de verbetering van het door de Franschen verbasterden en bedorven Gregoriaansch kerkgezag te danken. Op verzoek van dezen vorst, werden op bevel van Paus ADRIANUS twee zangers van de kapel van Rome naar Frankrijk gezonden, om het Cantus firmus in al deszelfs zuiverheid te herstellen, met hun nemende het door GREGORIUS onderteekende Antiphonarium.

Eindelijk kwam de uitvinding der punten, zoo men zegt door GUIDO, geplaatst boven de woorden, waar

te voren de syllaben zelve waren (Pl. 1 fig. I.) Deze punten werden vervolgens beter geregeld door middel van twee lijnen (fig. II.), meestal in verschillende kleuren, zoo als nog in eenige oudere boeken van Antiphonen te zien is. Tusschen de twee werden meestal twee andere lijnen getrokken of gestipt, en het geheel stond boven de woorden van den tekst.

Het aantal evenwijdige boven elkander getrokken lijnen, of zoogenaamde Notenbalk was geheel onbekend ten tijde der Grieken en Romeinen.

Eerst in de 10^e eeuw kwamen deze lijnen in gebruik. De letters of noten waren zoo als hier voren gemeld, geplaatst in de ruimten, somtijds op de lijnen, daar vóór die tijd van Guido werden denkelijk in geen muziekstuk de lijnen en de tusschenruimten te gelijk gebruikt. Hiervan dat er acht lijnen tot een octaaf benoodigd waren. Later werden er noten op en tusschen de lijnen gesteld, hetgeen het geheel der lijnen bragt op vier. Wij zullen in 't vervolg zien dat Guido's stelsel van *hexachorden* een vermeerdering tot vijf lijnen noodig maakte, als ook de uitbreiding der toonkunst in latere tijden.

Het vervolg hierna.



Beschouwing van Melcdien.

Tot voorbeelden van melodien die nieuwe stof geven tot verschil in de uitvoering, kiezen wij de Antiphonen *Regina Cæli*, *O quam* en zullen (op verzoek van den Heer c. v. L., Organist aan de Z.....) met den lofzang *Veni Sancte Spiritus* besluiten.

X. REGINA CÆLI.

Wij vinden dezen Antiphoon op den hoogen C of 5 sleutel gesteld: het begin is $\bar{f}$ de 1. zie fig. III. vragende:

1. Welke toonsoort geeft ons deze melodie te kennen?

2. Welke overgangen zijn in dezelve gelegen?

1. De melodie behoort tot den zesden toon: F is hoofd-grondtoon.

2. De overgangen in deze melodie worden aangetroffen in het 2^e vers op de noten van het woord *porta* (de *bmol*), in het 3^e op *Resurrexit* (*bmol*) en in het 4^e vers op *Alleluja* (*bmol*), zie fig. III. Deze overgangen welke elkander gelijk zijn, omdat zij van den grondtoon afwijken en tot de quint als toevalligen grondtoon overgaan, worden op gelijke wijze behandeld als volgt: — Om den toevalligen grondtoon, hetzij regtstreeks of sprongsgewijs opwaarts te benaderen, geschiedt door het voorslaan der quint die daardoor te gelijk den grooten zeven vormt. Het eerste heeft plaats met de $\bar{c}$ staande op *por*...; de daar voor staan-

de *bmol* wordt *natuurlijk* verwacht, ten einde aan de even gezegde bepaling te beantwoorden. Om het accoord van *G* tegen *b* *natuurlijk* te verkrijgen, bezigt men de quint (*d*) op *a* voor *bmol* geplaatst, dan verkrijgt *bnatuurlijk* het accoord van *G*, en *C* wordt toevalligen grondtoon: dit zelfde is van toepassing omtrent de melodie op *Resurrexit* in het 3^e alsmede op *Alleluja* in het 4^e vers. (Zie fig. III).

Verklaren wij door deze opheldering, dat, om aan het regelmatige uitwijken of vormen van den aan dezen kerktoon verbonden toevalligen grondtoon te beantwoorden, de *bmol* in de melodie op *porta*, *Resurrexit* en *Alleluja* gelegen, door *b* *natuurlijk* moet vervangen worden.

XI. oquam.

Deze Antiphoon staat even als de vorige op den hoogen *C* of 5 sleutel, en is in toonsoort en aanhef gelijk, de vraag is:

1. Welke overgangen treffen wij overigens aan in dezen Antiphoon?

1. De uitwijkingen of overgangen welke gelegen zijn op de melodie *spiritus*, *pane suavissimo*, *reple* en *divites*, wijken van den dominerenden grondtoon af en gaan over tot de quint *C* die toevalligen grondtoon wordt. De hier gelegen *bmollen* die tusschen twee *C*'s op genoemde woorden worden aangetroffen, ondergaan dezelfde verandering als hier voren in *Regina Cæli* is aangetoond; elke andere *bmol* (de 4) die van

C (de 5) onmiddellijk na de hoofdtoon daalt, blijft in deszelfs ladder-eigen positie onveranderlijk: dit waarnemende op Pl. 2. fig. IV. en derzelver melodie van genoemde woorden. Op *Spiritus* is de eerste *b* *natuurlijk* als staande tusschen twee C's, die daardoor de melodie zijne behoorlijke en wettige wending geeft, daarentegen de tweede *bmol*, die door geene afwijking wordt genoodzaakt uit hoofde hij naar den hoofdtoon daalt, door *natuurlijk b* mag vervangen worden: dit is van toepassing op elk woord hier boven gemeld, alsmede op de hier voren gemelde verklaring van Regina Cœli.

XII. VENI SANCTE SPIRITUS.

Deze lofzang is geplaatst op den hoogen C, 1 of 8 sleutel, de aanhef met g (5): de volgende vragen zijn:

1. Welke toonsoort stelt de samenhang der noten van den lofzang ons voor?
2. In welk accoord moet voorgedragen of tot den aanhef besloten worden?
3. Welke overgangen levert ons verder de melodie op?
1. De melodie behoort tot den achtsten kerktoon.
2. Het accoord tot aanhef is C, en niet G. De reden daarvan is, dat de melodie onmiddellijk over f *natuurlijk* naar d kleine terts overgaat. (Zie fig. V.)
3. De overgangen zijn onderscheiden, en gelegen op *Spiritus*, *accende* enz.

Dadelijk na de overgang in D kleine terts op *Sancte*,

verkrijgt men de grondtoon *F* met deszelfs accoord op *spi* , terwijl op de tweede noot ($\bar{a}$) eene preparatie geschiedt om den grondtoon *G* te verkrijgen, bij gevolg de tweede $\bar{f}$ op *spi* *kruis* te behandelen. Op *corda* regeert het accoord van *C* zoo als op *fidelum* dat van *F*. De melodie der woorden *et tui amoris in ignem* wordt door ladder-eigen toonen geregeert, met uitzondering, dat op de laatste noot ($\bar{e}$) staande op *ignem* de quint *a* wordt nageslagen om het accoord van *D* groote terts tegen de $\bar{f}$ op *ac* te verkrijgen, ten einde deze zoo wel als de tweede op *accende kruis* te behandelen, als noodzakelijk en regelmatig beschouwd, ter vorming van den grondtoon. Wederom op de laatste $\bar{g}$ van *..cende* laat zich het accoord *C* hooren, om tot *F* te keeren, waarmede de melodie op *qui* begint. Vervolgens gaat men op *per diver* in *C* en op *sitatem* moduleert men in *A* kleine terts; op *linguarum* keert men op *C* en komt op *cunctarem* in *F* terug. Dezelfde behandeling van *qui per diversitatem* is van toepassing op *gentes in unitate*; op *fidei* gaat men van *C* in *F* maar op *congregasti* van *F* in *C*; voorts resolveert het eerste *Alleluja* na *D* kleine terts, het tweede dat met *f* *natuurlijk* begint word op de laatste $\bar{a}$ door met *D* na te slaan voorbereidt, om daardoor in den grondtoon *G* te sluiten.



Besluit op het vorige.

Wat betreft de verdediging omtrent de verklaring van deze gekozen voorbeelden, hierover behoeven wij geene nadere ontwikkeling onzen Choraalvrienden mede te deelen, daar de regels van deze kerktoneen in vroegere nummers gedeeltelijk behandeld zijn. Alleen antagonisten zouden wij slechts eene uitgebreider overtuiging moeten geven: — deze wijzen wij slechts tot JURNEN, waarop vele onder hun zich beroepen: — ook andere sukkelaars of twijfelers, dezulken die met hun eigen systeem verduisteren, raden wij insgelijks met dien auteur te raadplegen, ten einde die verklaring des te beter te begrijpen en van naderbij te beschouwen.



(Ingezonden.)

Invloed van de Toonkunst op de Dieren.

Omtrent den zoo hoog geroemden invloed van de toonkunst op de dieren, waarvan niet alleen de oudheid zoo zeer gewaagde, maar welken ook latere schrijvers niet betwijfelen, is mijn geloof al zeer zwak. Ik bemerk dat vogelen wel zeer verliefd zijn op hunne eigen toonen, maar ten opzichte van de onze even zoo weinig bekoord worden door de fraaiste, zuiverste klanken, als door de onaan-

genaamste geluiden. Eene stem, of een instrument heb ik nooit gezien dat eenig ander uitwerksel had op een vogel in eene kooi, dan dat het dier zich bijna tot barstens toe aanzette om den klank door zijn eigen stem te overschreeuwen; en ik bespeurde dat het slaan met een hamer, of het roeren in het vuur met een ijzeren pook, even zoo zeer zijn nijdver en ongeduld opwekte. Een zingende vogel houdt even zoo weinig als een praatziek mensch van *te luisteren naar anderen*.

F.....

MENGELINGEN.



Het is ons niet ondienstig voorgekomen, de aanmerkingen welke wij bij het overnemen van het volgende hebben aangetroffen, in ons Tijdschrift te plaatsen, als hoogstbelangrijk beschouwt, *ter weering van misbruiken bij de godsdienst en kerkelyken Zang.*

M I S S A

AUCTORE

J. B. van B R E E.

» De Maatschappij, onder de zinspreuk: *Tot Bevorder-*
» *ring der Toonkunst*, sedert vijf jaren in ons Vaderland
» opgericht, en die hare takken over gansch Oud-Nederland
» verspreidt, stelt zich, zoo men weet, voornamelijk ten
» doel jonge lieden, die van muzikaal genie blijken geven
» en wio het aan tijdelijke middelen ontbreekt om hunnen
» aanleg te ontwikkelen, daartoe door gepaste ondersteuning
» in staat te stellen; zoo als voorts Componisten te beloo-
» nen en aantemoedigen en hunne Werken door den druk
» algemeen te maken. Deze Maatschappij heeft thans weder
» zich eene groote verdienste verworven, en op nieuw het
» nut harer instelling op eene schitterende wijze gestaafd

» door opgemeld Werk van den Heer van Bree aan-
 » tekoopen en er de openlijke uitgave van te bezorgen.
 » In haar verslag wegens de vierde algemeene jaarlijksehe
 » vergadering, gehouden te Utrecht op den 2den September
 » 1833, onder het toenmalig hoofdbestuur, bestaande uit
 » de Heeren: Jonkhr. Mr. G. A. Beelaerts van Oos-
 » terwijk, J. C. Schroeder, F. C. H. Baron
 » Taets van Amerongen, C. Oortman en L. C.
 » Hora Siccama, leest men, dat de onderhavige Mis
 » zeer gunstig is gerecenseerd geworden door den Heer
 » Gottfried Weber, te Darmstadt, lid van verdienste
 » dezer Maatschappij, en een man, wiens muzikale naam,
 » bijzonder als theoretikus, wereldkundig is, hebbende deze
 » met zoo veel lof van dit Werk gewaagd, dat men daar-
 » door is bewogen geworden er den Heer van Bree een
 » aanbod van vier honderd guldens voor te doen, en zulks
 » aangenomen zijnde, heeft men er de onderhavige uitgave van
 » bezorgd. Het zoude voorzeker zeer belangrijk zijn, die
 » recensie van den Heer Weber in een onzer publieke
 » Dagbladen of Tijdschriften te mogen lezen, en wij bieden
 » ons Blad volgaarne (ook ons Tijdschrift althans wat de
 » gewijde toonkunst betreft) daartoe aan het Bestuur van
 » opgemelde Maatschappij aan. Intusschen wagen wij het,
 » om, onzerzijds een kort overzicht te geven van dit Muzijk-
 » stuk, waarvan voor ongeveer eene maand de partitie het
 » licht ziet."

» Het *Kyrie* is eene Adagio $\frac{4}{4}$ van 84 maten in Amol
 » Groote terts (*majeur*), de verschillende instrumenten zijn:
 » 1 fluit, 2 oboën, 2 clarinetten, 2 hoorens, 1ste en 2de
 » viool, Altviool, violoncel en bas benevens de vier zangstem-
 » men Sopraan, Alt, Tenor en Bas, tevens met afwisselende
 » solo partijen, statig en eenvoudig van rythmus en melodij,

» met gepaste en niet overvloedige modulaties en tevens met
 » eenvoudige, en veelal *legato* instrumentering, buitendien
 » doorgaans piano gehouden, zoo als de ootmoedig smee-
 » kende woorden: » *Heer ontferm u onzer!* » zulks verei-
 » schen. Dat soms de instrumenten zwijgen, en de zang-
 » stemmen alleen laten voortgaan, doet eene bijzondere goe-
 » de werking."

» In het daarop volgende *Gloria* is het orkest met 2
 » trompetten, 1 bazuin en pauken vermeerderd. Hetzelvo
 » begint met een Allegro risoluto $\frac{4}{4}$ in Emol groote terts
 » (majeur) houdende 196 maten tot het «*qui tollis*» waar
 » hetzelfde overgaat in Adagio $\frac{3}{4}$ Amol majeure, 107 maten
 » en vervolgens het eerste Allegro risoluto, Emol $\frac{4}{4}$, weder
 » opvat en 91 maten lang doorvoerd, en in sneller tempo,
 » bij het «*cum sancto spiritu*» met eene lange Fuga van
 » 159 maten eindigt. De eerste afdeeling van de *Gloria*
 » stelt zich in met eenen krachtvollen, stouten jubelzang,
 » den lof des Eeuwigen waardiglijk verkondigende, met volle
 » instrumentatie en gepaste figuren der strijk-instrumenten,
 » en met hoog liggende zangstemmen, op eenvoudige wij-
 » zen. Een voortreffelijk contrast bewerken de woorden
 » «*et in terra*», waarbij aan de welgezinde stervelingen
 » vrede en heil worden verkondigd, piano en in lange noten
 » en met weinig instrumentatie gehouden. Bij het «*Lauda-*
 » «*mus te*» verheffen zich allen weder in jubelgalmen; bij
 » de dankzegging «*Gratias*» wisselen de solo stemmen
 » eenvoudig kinderlijk af, het koor valt bij het «*Domine*
 » «*Deus*» weder krachtvol in (hetwelk in de partitie niet
 » door het woord *tutti* wordt aangeduid), en sluit daarme-
 » de, gedurig volstemmig deze afdeeling. Het opgemelde
 » Adagio $\frac{3}{4}$ begint met een bevallig clarinet-solo, tot dat
 » een daarmede overeenkomend bas-solo, het «*qui tollis*»

» opvangt. Bij het « *miserere nobis* » valt het koor in
 » kleine terts toonen (*mineur*) modulerende in; na eene
 » herhaling van bas-solo en volgend koor, voegt zich de
 » altstem-solo bij de bas-stem, en het koor sluit vervolgens
 » dit stuk, hetwelk bijzonder door veelvuldige en treffende
 » modulatie uitmund. Nu herhaalt het krachtvolle Allegro
 » resoluto het begin van het *Gloria* en koor, en gaat, met
 » eenige veranderingen, tot de Fuga over. Deze voortrefle-
 » lijke, rijk uitgewerkte Fuga, te ontleden achten wij voor
 » onze krachten eene te moeilijke taak; volgens onze gevoelens
 » kan ook de werking van hetzelfde alleenlijk bij het hooren
 » van eene goede uitvoering behoorlijk worden beoordeeld;
 » slechts dit willen wij deswege aanmerken, dat de Com-
 » ponist hiermede zijne ongemeene doorwrochte kennis van
 » het contra-punt en zijne uitnemende bekwaamheid als the-
 » oretisch kunstenaar in het helderst daglicht heeft geplaatst.»

» Het *Credo* begint met een Allegro, in Emol majeur $\frac{3}{4}$
 » 144 maten, waarin door het koor volmondig en in statige,
 » eenvoudige melodij, de geloofsbelijdenis wordt afgelegd,
 » terwijl de blaas-instrumenten in aanhoudende noten de
 » zangstemmen vergezellen, en tevens de strijk-instrumen-
 » ten, uni-sono, in achtste noten met gelijke figuren, maar
 » in veelvuldige modulatie vooriggaan. Bij het « *qui prop-*
 » « *ter* » vervangen de solo stemmen het koor in denzelfden
 » trant, maar met andere eenvoudige instrumentatie; ver-
 » volgens valt het koor in, met herhaling van het *Credo*,
 » als boven. Het « *incarnatus* is een Largo $\frac{4}{4}$, in Emol
 » « kleine terts (*mineur*), 53 maten, voor tenor solo's.»

Waarom toch deze woorden door meest alle Mis-Componis-
 ten, en zoo ook door den Heer van Bree, klagende zijn
 opgevat en in Muzijk gebragt, begrijpen wij niet. De
 Ontvangenis van Maria, de Menschwording van Chris-

tus, toch, behoorden veeleer als blijde tijdingen te worden beschouwd. Bij het verder verhaal, van het lijden, sterven en begraven (*Crucifixus etiam pro nobis enz.*) des Zaligmakers, is daarentegen alleziets gepast de klagende toon aangebragt. » Bij het « *et Homo* » valt het koor in $\frac{9}{8}$, in » hetzelfde tempo, en in dezelfde toonsoort, wordende » voorts meestal piano en slepende, 36 maten doorgevoerd, » tot het « *et resurrexit* », waar andermaal een Allegro » in Emol, majeur $\frac{3}{4}$ zich luid-druischend en krachtvol in- » stelt en met de, bij het « *et vitam* » en zich aansluitende » Fuga, zamen, 299 maten bevat; voorzeker vrij lang, » doch echter uit hoofde der rijke modulatiën en afwisselen- » de melodijen geenszins eentonig. Bij deze Fuga is op te » merken dat het rhythmus van het thema ongelijk is, en uit » 5 maten bestaande, daardoor voorzeker van des te kun- » stiger en moeilijker bewerking is, terwijl de strijk-in- » strumenten op nieuw de zangstemmen, in achtste noten- » figuren, gedurig, als het ware omvlechten. Wij herha- » len het, over de werking van zoodanige muziekstukken » kan alleenlijk het hooren eener goede uitwerking doen be- » slissen.”

» Het « *Sanctus* » begint met een statig koor, Maestoso, » in Emol $\frac{4}{4}$ majeur 19 maten, en gaat bij het « *pleni* » » over in Allegro risoluto, Emol $\frac{3}{4}$ majeur, 44 maten, » waarin vooral het « *Hosanna* » zich krachtvol voordoet. » Het « *Benedictus* », Andante maestoso $\frac{2}{4}$ de eerste zes » maten met dezelfde voorleekening en vervolgens in C ma- » jeur, 123 maten voortgaande, is voor 4 solo-stemmen en » (*quartet*) met afwisselend koor geschreven, en onzes in- » ziens, eerder een bevallig Allegretto dan Maestoso te noe- » men. Ten slotte wordt het « *Hosanna* » in het Allegro » risoluto, bij het « *pleni* », in 33 maten herhaald.”

» Het « *Agnus Dei* » begint met een Largo F mineur $\frac{4}{4}$,
 » dezelfde instrumentering als het « *Kyrie* » een statig bas-
 » solo, met afwisselend koor, en veelal met arpeggio ac-
 » compagnement der strijk-instrumenten, 65 maten, eigen-
 » aardig gedacht en voortreffelijk uitgewerkt. Vervolgens
 » wordt bij het « *Dona nobis* » het laatste gedeelte van
 » het « *Kyrie* » Adagio $\frac{4}{4}$ in Amol, 34 maten met eenige
 » veranderingen herhaald, zoo als zulks geschiedt in eene
 » bekende Mis van Beethoven.”

» Over het geheel genomen is de Mis van den verdienstelij-
 » ken Heer J. B. van Bree, in eenen gepasten kerkelijken
 » stijl geschreven, zonder stijf of ouderwetsch te zijn, het
 » geen de smaak onzer eeuw niet meer zoude behagen; en te-
 » vens vrij van die uitgewerkte Instrument-solos, zoo als de
 » Mis van André, en van die Bravours-Aria's zoo als
 » sommige van Haydn en andere ze wel eens bevatten.
 » Wij beschouwen dan ook dit Werk als eenen nieuwen
 » lauwer aan de eerekroon van den Componist, en hopen
 » en verwachten dat hij nog meerdere werken moge leveren
 » in dezen trant en stijl, die zoo zeer aan zijn genie passen.”

» De uitvoering van den druk der Partitie is keurig, zin-
 » delijk, net en duidelijk, en alles is gemakkelijk over te
 » zien; ettelijke drukfeilen, welke wij vermeenen ontdekt te
 » hebben, zijn door de uitvoerende kunstenaars ligtelijk te
 » verhelpen. De bijgevoegde Piano-forte partij is gemakke-
 » lijk en voldoende gezet, beter ware het echter dezelve
 » voor het Orgel te arrangeeren, en ongaarne missen wij
 » het gebruik van het Orgel-Pedaal, door welks aanwending
 » voor de fundamenteele Bas menigwerf tot aanvulling zeer
 » wel had kunnen worden partij getrokken. Ook ware het
 » te wenschen, dat een Hollandsche of Duitsche tekst onder
 » den zang geplaatst ware, ten einde dat muzijkstuk in

» concerten te kunnen opvoeren; intusschen mag men wel
 » verwachten, dat hetzelfde eerlang in de voornaamste R. C.
 » kerken zal kunnen gehoord worden, zoo wel met orchest
 » als orgel.”

Het werk wordt uitgegeven bij L. Coenen te Rotterdam, tot den billijken prijs van veertien gulden.

Amst. Hand. Blad.

Bedenkingen omtrent de bovengemelde recensie.

Is dit niet eene in 't oog loopende strijdigheid, in een concert opgevoerd, en gehoord in het heiligdom der Kerk? Hoe, zullen wij dan vergeten, van welken aard het muziekstuk is, tot welk doel het bestemd is, tot wiens eer het zamengesteld is, en welke woorden daarbij worden uitgesproken? Is het betamelijk, dat hetgeen door het diepst gevoel van den Componist (gelijk wij willen onderstellen) werd voortgebracht, dat ook niet dan met een soortgelijk gevoel ooit moest worden uitgevoerd of aangehoord, nu ten toon zou gesteld worden op een gewoon concert, om enkel als kunstgewrocht beoordeeld, nagedreund te worden door onverschilligen, of in de vrolijke bijeenkomsten van lieden wier gevoel op dat oogenblik, onder een pijp en glaasje wijn, weinig in overeenstemming kan zijn met de verhevene denkbeelden die hier uitgedrukt worden? Neen, dit is niet betamelijk, naar ons inzien is het zelfs niet te dulden, en zouden wij wenschen dat zoodanige muziekstukken op geestelijk gezag uit de kerk voor altijd geweerd worden, als zijnde geheel van de bedoeling afgeweken, en door dit roekelooze misbruik bijna ontheilgd, en ongeschikt geworden om in de godsdienst-plegtigheden eene plaats te bekleeden.

Wij vragen, aan welke verstrooijing van gedachten en stoornis van godsdienstige stemming is niet een Catholijke blootgesteld, die eene muziek het eerst heeft bewonderd op een concert, en daarna die zelfde muziek hoort begeleiden het heilige misoffer? Zoo veel ons van den Heer van Bree bekend is, gelooven wij ook niet dat dit ooit door hem kan beoogd zijn; maar vertrouwen wij dat hij met ons zal instemmen dat de grootste eer, die zijn stuk ontvangen kan, hier in bestaat, dat het *uitsluitend* voor de plegtigheid der kerk voor welke hij het eomponeerde, afgezonderd zal blijven.

Wij dringen op dit punt aan, omdat het eene misbruik ligt tot een ander geleidt, en somtijds zelfs nadenkende menschen door verkeerde gewoonten worden meegesleept. Wat kan er onzinniger zijn dan bij voorbeeld wat wij onlangs uit het naburige Frankrijk lazen, dat om des te grooter eer aan Mozart te bewijzen, de opera *Don Juan* en zijn Requiem na elkander op het tooneel werden uitgevoerd, een requiem na een *Don Juan*! en nog wel te zamen gevoegd en tot een tooneel vertooning gebragt! Het is naauwernood te gelooven, hoe in een land dat zich op beschaving en kieschen smaak verheft, zulk eene profanatie iemand ooit in de gedachten heeft kunnen komen. Wij zouden nog eene andere dusdanig verregaande vrijheid omtrent het Oratorium *Christus op den Olijfberg* ter gelegenheid van het Kersfesst te Frankfort op dezelfde wijze uitgevoerd kunnen melden. Het is eene beleediging voor den goeden smaak zoo wel als eene onvergeeflijke krenking van godsdienstigen eerbied.

De Red.



Op het groote Neder-Rijnsche Muzijkfeest, hetwelk dit jaar op de beide Pinksterdagen te Keulen is gevierd, zijn, onder de leiding van den Heer Mendelsohn-Bartholdy uitgevoerd de volgende stukken: *Ouverture van Beethoven C* (op. 124); *Salomo, Oratorium van Händel*, naar de oorspronkelijke partitie, en met begeleiding van het orgel; *Symphonie van Beethoven*, no. 8; *Hymne van Reichard*; *Ouverture van C. M. von Weber* (Euryanthe) en *Hymne van Cherubini*.

's Gravenhage den 20 April.

Gisteren heeft de Gravin Rosni (Mevr. Sontag) in de R. C. kerk op het Binnenhof alhier, bij de hoogmis, ter gelegenheid van het Paaschfeest de solo's gezongen, en is die dienst, waarbij eene overgroote schare tegenwoordig was, daardoor niet weinig opgeluisterd.

Z. M. de Koning van Pruissen heeft aan den beroemden Componist Cherubini, een met diamanten omzetten ring doen toekomen, prijkende met hoogstdezelv's naamcijfer

De toonkunstenaar Naderman, bij alle liefhebbers der Harp-Muzijk bekend, is den 3 April te Parijs overleden.

B E R I G T.

De Geschiedkunde van den Kerkelijken zang, in het 1^{en} en 2^{en} no van den 2ⁿ Jaargang afgehandeld zijnde, zal, behoudens de nog te volgen verklaringen van denzelfden, worden vervangen door een in 't kort te verzamelen *Chronologisch Overzicht der voornaamste Toonkunstenaars, Theoristen, Bevorderaars en Vrienden van Toonkunst; Uitvinders en Verbeteraars van Muzikale Instrumenten; Romeinsche, Grieksche en Nederlandsche Scholen; Overgang van Volksliederen tot den Kerkzang en tot de Hedendaagsche Harmonie; Kerkmuziek; Theorie; Geschiedenis; Critiek; Contrapunt; Muziek-Academien enz., enz. enz.; te beginnen van voor de Geboorte van Christus en te vervolgen tot op onzen tijd. — Tegelijk zal de Oorsprong, Verbetering en Volmaking van het Orgel worden opgenomen. Het eerste nummer van den 2ⁿ Jaargang wordt vóór medio Augustus verzonden, terwijl het laatste om de uitgaaf van den Jaargang te regelen, met Ultimo December zal verschijnen.*

De Inteekening blijft opengesteld tot 20 Julij.

De Inteekenaren van den eersten Jaargang zullen als op nieuw beschouwd worden te hebben geteekend, ingeval zij vóór de sluiting van gemelden tijd geene aangifte hiervan aan hunne respectieve boekhandelaren hebben gedaan. De betaling geschiedt bij aflevering van het laatste nummer.

De redactie vleit zich met slechts eenige inteekenaren, waardoor elk nummer met een half- of heel vel druks pro rato de inteekening, kan worden vermeerderd. Prijs f2:—

INHOUD.

I^e JAARGANG.

N^o 1.

Voorrede	Bladz.
Beschouwing van Melodien	
I. Agnus Dei	10.
II. Lux Aeterna	13.
III. Veni Creator	15.
Besluit	18.
Mengelingen	
» Het Orgel te Beek	21.
» De houten Praestant te Nijmegen	22.
» Het Achordion	23.
» Nieuwe Piano's enz.	24.

N^o 2.

Geschiedkunde van den Kerkelijken Zang	25.
Gedachten over het Cantus Firmus (Butler)	31.
Beschouwing van Melodien	
IV. Ave Maris Stella	47.
V. Asperges Me	49.
VI. Miserere Mei	54.
Besluit	—
Mengelingen	
» Terpodion	58.
» L'orgue simple enz.	61.

Nº 3.

	Bladz.
Vervolg van (Butler) het Cantus firmus	37 63.
Aan de Redactie	69.
Beschouwing van Melodien	
VII. Rorate	71.
VIII. Creator	73.
IX. Rex clementissime	74.
Besluit	78.
Mengelingen	
Muziekfeest te s' Hage (eerste avond)	80.
„ „ „ (tweede avond)	82.
„ „ Geneve	86.
„ „ Bermingham	88.
Verbeterde Piano's	89.

Nº 4.

Vervolg van (de Geschiedkunde van den Ker-	
kelijken Zang) bladz. 45	91.
Beschouwing van Melodien	
X. Regina Cœli	103.
XI. O quam	104.
XII. Veni Sancte Spiritus	105.
Besluit	107.
Invloed van de Toonkunst op de dieren	—
Mengelingen.	
Misse auctoro J. B. van Bree	109.
Groot Neder-Rijnsch Muziekfeest enz.	117.
Berigt	118.
Errata.	

ERRATA.

Door de afgelegenheden van des Redacteurs woonsteden van de Drukkers zijn er eenige feilen in dezen jaargang ingeslopen, welke dezelve niet heeft kunnen voorkomen, en die hij den goedgunstigen lezer verzoekt, terwijl hier nu in voorzien is, in gedachte te willen veranderen; als:

Bladz. 25.	5 regel v. o.	dat geene	lees	datgene
— 26.	in de noot	Philosophique	—	Philologique
— 30.	» »	Discription	—	Description
— 38.	2 regel v. b.	harmonieke	—	enharmonieke
— » 7	» »	geeft	—	heeft
— » 10	» »	harmonieke	—	enharmonieke
— 39.	12 » v. o.	SCHIEKERORGH	—	SCHUCKBURGH
— 40.	8 » »	son plus	—	son disciple et sa plus
— » 3	» »	de l'Ambroise	—	de St. AMBROISE
— 41.	1 » v. b.	le ton le marche	—	le ton et la marche
— » 3	» »	ce qui distingue de tant	lees	ce qui distingue ce cantique de tant
— 45.	4 » »	fig. III.	lees	fig. IV.
— 53.	5 » »	welke ons naar den toevalligen quart (e) op <i>hysoppo</i> leidt.	lees	(hetwelk ons naar <i>hysoppo</i> leidt.)
— 59.	12 » v. o.	Saccato	—	Staccato
— 72.	10 » »	..vata.	—	..serta.
— 74.	12 » v. b.	rium	—	rum
— 75.	4 » v. o.	maakt	—	is
— » 3	» »	minde	—	minder
— 77.	15 » v. b.	bespeuren (zie fig. 1. 2.)	lees	bespeuren
— 78.	2 » »	ongeschikt is	lees	ongeschikt
— 88.	13 » »	onder anderen	—	anderen
— 88.	5 » v. o.	uitgevoerde	—	uitgevonden

Andere minbeduidende en niet zinstoorende feilen zullen alleen den letterfitter tot ergernis verstrekken.

Fig. I.
Met punten!

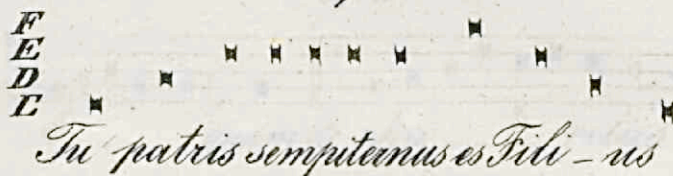


Fig. II.
Met twee lynen!

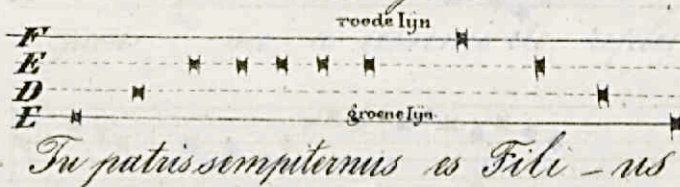


Fig. III.

1^e vers *2^e vers*

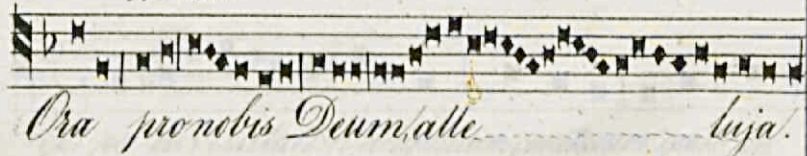
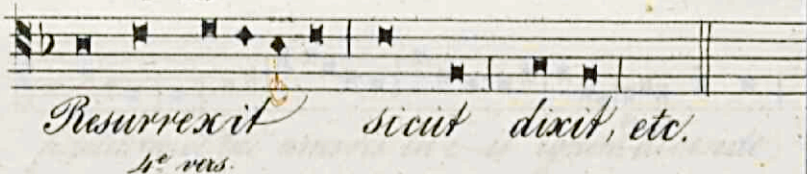
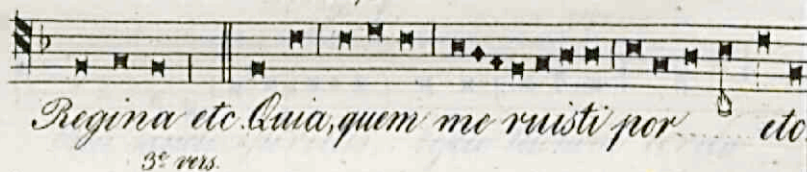
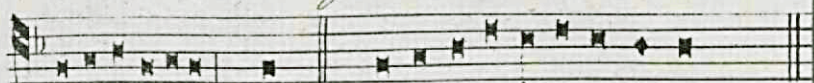
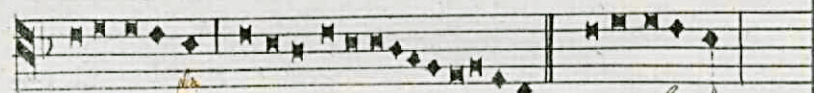


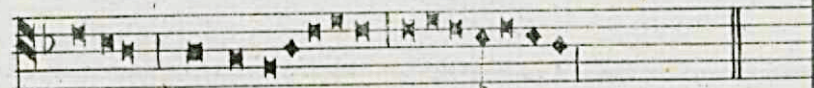
Fig. IV.



O . . . quam etc. Spi . . . ritus etc.

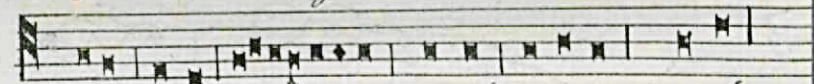


pau- su- a- vissimo etc. reple

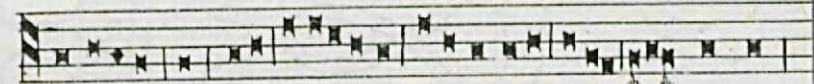


bonis, fastidiosos di-vites etc.

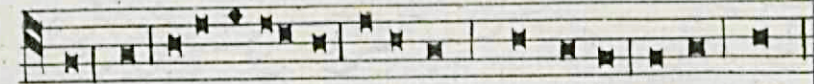
Fig. V.



Veni sancte Spiritus, reple tuorum corda



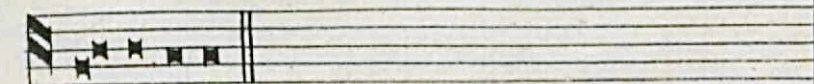
fideliu- et tui amoris in e- is ignem accende;



qui per diversitatem linguarum cunctarum, gulis in



unita- te fide- i congregasti, allelu ja



al- lelu- ja!