

is aanwezig als canon in de beide tenorpartijen. Van de twee als „fantasie” aangeduide stukken had de ingetogen mystieke over „Nun komm der Heiden Heiland” beter het opschrift „kleine fantasie” kunnen hebben; daarentegen zou bij de fantasie over „Ein feste Burg” een verkleinwoord volkomen misplaatst geweest zijn; dit indrukwekkende stuk bevat een meesterlijke canon in de kleine boventerts, welke dusdanig streng gezet is, dat de bovenstem in F-grote-terts met één mol aan de sleutel en de onderstem in D-grote-Terts met twee kruisen genoteerd werd; interessant is het, dat een terloopse uitwijking van D naar Bes onmiddellijk herinneringen aan Reger's fantasie over hetzelfde koraal oproept.

Tenslotte ontmoeten we in de eerste vijf heften nog de toccatafuga- en passacagliavormen. De toccata's zijn uiteraard briljant van karakter. „Lobe den Herren, den mächtigen König” geeft ons een bondig specimen. De evenals deze met een pedala solo opende toccata over „In dich

hab ich gehofft, o Herr” loopt uit op een als anticlimax werkende rustige koraalzetting, waarom dan ook het opschrift gewaagt van „toccata en koraal”. „Nun freut euch, lieben Christen g'mein” onderscheidt zich door suggestief harmoniecoloriet en is betiteld als „toccata en fuga” vanwege de koraalfuga met cantus firmus in de bas. Een andere diptiekvorm met een kort eerste deel biedt de „introdunctie en fuga” over het „In memoriam patris mei” geschreven „Jerusalem, du hochgebaute Stadt”. Dat bij toepassing van de triptiekvorm het verschil met de partitavorm vervaagt, bewijst „Gelobet seist du, Jesu Christ” hetwelk achtereenvolgens een recitatievische introductie, een vierstemmige canon en een koraalfuga met cantus firmus in de sopraan brengt. De kleine passacaglia over „Wer nur den lieben Gott lässt walten” frappeert alleen door een bimetrische episode, hetgeen men niet verwacht bij dit bijna altijd in ternair metrum staand ostinato-vormtype.

EDWALD KOOIMAN

Anthonie van Noordt: Psalm 24 vers 2

Het **Tabulatuur-Boeck van Psalmen en Fantasyen**¹⁾ van Anthonie van Noordt omvat, naast zes fantasieën, tien reeksen psalmbewerkingen. Een rubricering op grond van het stemmen aantal geeft de volgende cijfers: 4 tweestemmige bewerkingen, 24 driestemmige en 13 vierstemmige bewerkingen. Deze laatste groep is onder te verdelen in 10 bewerkingen met de cantus firmus in de sopraan, 2 met de melodie in de tenor en slechts éénmaal een bewerking met de cantus firmus in de bas. Twaalf van de dertien vierstemmige bewerkingen vertonen zoveel trekken van overeenkomst dat het mogelijk is een aantal kenmerken op te sommen

waaraan ze alle beantwoorden. In de aard van cantus firmus behandeling heerst opvallende uniformiteit: steeds brengt Van Noordt de psalmmelodie als cantus planus, onversierd dus, een enkele maal slechts voorzien van een aarzelen door-gangsnoot (zo bijv. in psalm 6 vers 4 en 5); in alle gevallen neemt Van Noordt nauwgezet een maat rust in acht tussen de regels van de cantus firmus. Het contrapunt dat Van Noordt hanteert in de drie andere stemmen neemt vaak zijn uitgangspunt in melodie-elementen, het meest geprononceerde voorbeeld van deze werkwijze is het eerste vers van psalm 24. Als regel wordt de verschijning van

de eerste regel der cantus firmus voorafgegaan door een bescheiden, twee tot zes maten lange voorimitatie. De tegenstemmen zijn opgezet met grote zorg voor het detail, de bij Sweelinck zo frequente tertsen- en sexten passages zijn hier schaars vertegenwoordigd, en overheersend in een gelijkmatige, weloverwogen opbouw van het geheel. Het merkwaardige is nu dat binnen deze dertien vierstemmige bewerkingen er één is die to-

taal afwijkt van het hierboven in het kort geschetste type en wel het tweede vers van psalm 24.

Ook bij deze bewerking ligt de cantus firmus in de sopraan, ditmaal echter niet onversierd, in lange notenwaarden, maar in de gedaante van een cantus ornatus; een cantus ornatus die op de eerste, respectievelijk derde tel van de maat steeds de desbetreffende noot van de psalmmelodie laat horen.

Voorbeeld 1

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system features a vocal line with a cantus firmus (marked 'mesty') and three accompaniment parts. The second system shows a more complex four-part setting with a cantus firmus (marked '5') and four accompaniment parts. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Binnen het raam van Van Noordt's vierstemmige bewerkingen vormt deze wijze van cantus firmusbehandeling een absolute uitzondering. Het eerste wat ons opvalt wanneer we deze cantus ornatus nader beschouwen is de grote beweeglijkheid ervan, met zijn overheersende zestiende beweging. De inzet, zonder inleidende voorimitatie zoals gebruikelijk bij vele andere vierstemmige bewerkingen van Van Noordt, brengt tweemaal achtereen een toonladder door een geheel octaaf (notenvoorbeeld 1). Toonladders of fragmenten ervan blijken belangrijke

bouwstenen te zijn voor Van Noordt bij de vormgeving van zijn cantus ornatus. Een ander regelmatig terugkerend element is de gebroken drieklank, op verschillende manieren gecombineerd met stijgende secundeschreden, notenvoorbeeld 1 laat hiervan voorbeelden zien in maat 2, 3 en 4; deze motieven verschijnen ook met een zekere regelmaat in de andere psalmregels. De beide toonladders uit de eerste maat verschijnen weer in maat 35, waar ze de overgang vormen tussen de regels 5 en 6 van de melodie; (dit is de enige plaats in deze bewerking waar

Van Noordt geen maat rust in acht neemt tussen de afzonderlijke psalmregels). Naast de genoemde elementen is er nog een figuur die regelmatig terugkeert, notenvoorbeeld 2 laat er de meest extreme vorm van zien.

Voorbeeld 2 maat 18/19



Wie enigszins vertrouwd is met het oeuvre van Sweelinck zal weinig moeite hebben om te constateren dat Van Noordt in het gebruik van de verschillende hier genoemde speelfiguren zich nauwelijks van de Hollandse traditie verwijderd heeft. Wel is het gebruik van de toonladders, geciteerd in voorbeeld 1, niet in Sweelincks geornamenteerde cantus firmi te vinden en het lijkt me niet onaannemelijk dat Van Noordt een meer expressief gebruik van dit toonladder materiaal bedoelde te maken dan zijn beroem-

de stadgenoot dit had gedaan, overheersend is toch een traditie-gebonden behandelingswijze. Maat 5 van notenvoorbeeld 1 laat een merkwaardigheid zien die Van Noordt niet van Sweelinck zal hebben geleerd: ik bedoel het uitwaaieren tot tweestemmigheid van de cantus firmus. We vinden hetzelfde aan het slot van regel 4 en 6. Bij Sweelinck is dit procédé slechts éénmaal te vinden, nl. in de derde variatie van **Onse Vader in Hemelrijk**, een werk dat noch door de laatste uitgever ervan, Alfons Annegarn²⁾, noch door Werner Breig³⁾ met zekerheid aan Sweelinck kan worden toegeschreven⁴⁾. Ook bij de leerlingen van Sweelinck, voorzover hun muziek tot ons is gekomen, is dit uitwaaieren van de cantus firmus hoogst zeldzaam. Ondubbelzinnige voorbeelden van dit procédé zijn te vinden in het oeuvre van Franz Tunder⁵⁾, zoals in onderstaand notenvoorbeeld, ontleend aan de koraalfantasie **Komm, Heiliger Geist, Herre Gott**, maat 130/31.

Voorbeeld 3 maat 129



Ulteraard is de context van dit laatste notenvoorbeeld totaal verschillend van die bij Van Noordt, we bevinden ons hier in de wereld van de Noord-Duitse koraalfantasie, waarin de koraalmelodie niet meer van begin tot eind onderworpen is aan een gelijkblijvende behandelingswijze, maar waar per regel de bewerking kan variëren.

Ook de manier waarop Van Noordt de tegenstemmen van deze psalmbewerking heeft geconcipieerd verdient de aandacht. Opvallend is hier de duidelijke scheiding die er bestaat tussen de beweeglijkheid van de cantus ornatus en het statisch karakter van de overige stemmen. Het pedaal fungeert meestentijds als harmoniedrager, tenor en alt vertonen het karakter van vulstemmen. Heel frappant is

in dit verband nogmaals de eerste regel, geciteerd in voorbeeld 1, waarin de accoorden in „generalbas” becijfering aangeduid zouden kunnen worden. Deze duidelijke scheiding van cantus en overige stemmen vinden we niet in de geornamenteerde koraalbewerkingen van Sweelinck; daar nemen de andere stemmen deel aan het discours van de sopraan (zo in **Erbarm dich mein, o Herre Gott**, variatie 6, maten 241, 246 en volgende). In de koraalbewerking van Scheidemann⁶⁾ zijn veel voorbeelden te vinden van een overeenkomstige behandeling van bas, tenor en alt; voorbeeld 4 behelst de maten 21 en volgende uit het tweede vers van **Erbarm dich mein, o Herre Gott**. Voorimitaties zijn in deze bewerking vrijwel geheel afwezig; alleen in maat 27



en volgende is er sprake van een voorimitatie voor de inzet van de vijfde regel van de cantus.

De vraag moet gesteld worden welke de plaats is die deze psalmbewerking inneemt in de ontwikkelingsgang van het orgelkoraal met gecoloreerde cantus firmus. Bij Sweelinck is dit type van koraalbewerking tamelijk zeldzaam (**Erbarmdich mein, o Herre Gott**, var. 6; **Psalm 116**, var. 3, 4; **Ons is ghebornen een kindelijc**, var. 3; **Onse Vader in hemelijc**, var. 3 en 4 (deze laatste variatie met cantus firmus coloratus in de bas); zoals boven al opgemerkt is Sweelincks auteurschap van laatstgenoemd werk twijfelachtig.

We hebben al enkele punten van verschil en overeenkomst gesignaleerd tussen Sweelinck's werkwijze en die van Anthonie van Noordt, en we zagen dat het hier om essentiële verschillen gaat. Voor de ontwikkeling van het gecoloreerde orgelkoraal is vervolgens het oeuvre van Heinrich Scheidemann buitengewoon belangrijk. Werner Breig¹⁾ heeft aangetoond hoe bij Scheidemann de eerste aanzetten zijn te vinden in de richting van het expressief gecoloreerde orgelkoraal, dat bij Buxtehude een voorlopig hoogtepunt zou vinden. Als één van de meest wezenlijke trekken van dit type wordt, naast de op expressiviteit gerichte cantus firmus behandeling, de tegenstelling tussen de melodiedragende cantus firmus en de harmonische, of liever monodisch georiënteerde overige stemmen gezien. De cantus vertoont een gedifferentieerd gebruik van diverse notenwaarden, in schakeringen

die ver afstaan van de vaak als „mechanisch” afgeschilderde speelfiguren bij Sweelinck.

Waar is de plaats van Anthonie van Noordt tussen deze beide polen?

In het voorafgaande is het antwoord op deze vraag al impliciet gegeven. Enerzijds is er de afhankelijkheid van de Sweelinck-traditie in het gebruik van overgeleverde speelfiguren, een afhankelijkheid overigens die verre van slaafs is, getuige het opvallende gebruik van toonladderfiguren en de introductie van tweestemmigheid in de cantus. Anderzijds is er de vormgeving van de overige stemmen, waarin Van Noordt een duidelijke emancipatie vertoont ten opzichte van de vaderlandse traditie, en waarbij Noord-Duitse invloeden zeker niet uitgesloten moeten worden. Deze twee punten lijken het eigen, enigszins hybridisch karakter van dit psalmvers te bepalen: in de cantus ornatus de verbondenheid met de traditie, in de andere stemmen een evolutie in de richting van een nieuw type koraalbewerking.

Noten bij Anthonie van Noordt, Psalm 24 vers 2.

¹⁾ Anthonie van Noordt. — **Tabulatuur-Boeck van Psalmen en Fantasien**, Amsterdam, 1659. Opnieuw uitgegeven en van inleidende opmerkingen voorzien door Max Seiffert (1896). Anastatische herdruk met een inleiding door R. Lagas, Amsterdam, 1957. (Vereniging voor

Nederlandse Muziekgeschiedenis, uitgave XIX).

- ²⁾ Jan Pieterszoon Sweelinck. — **Opera Omnia**, vol. I, fascicle II. Amsterdam, 1968, pag. L.
- ³⁾ Werner Breig. — **Der Umfang des choralgebundes Orgelwerks von J. P. Sweelinck**. Archiv für Musikwissenschaft 17 (1960), pag. 258 e.v.
- ⁴⁾ Alan Curtis. — **(Sweelinck's Keyboard Music**, Leiden-Londen, 1969, pag. 60)

sluit Sweelinck's auteurschap niet uit.

- ⁵⁾ Franz Tunder. — **Sämtliche Choralbearbeitungen für Orgel**, herausgegeben von Rudolf Walter. Mainz, 1956.
- ⁶⁾ Heinrich Scheidemann. — **Choralbearbeitungen**, herausgegeben von Gustav Fock. Basel, Paris, Londen, New York, 1967.
- ⁷⁾ O.c., pag. 32 e.v.

COR KEE

Uit mijn boekerij

Het volgende opgedragen aan de „zangmeesters" Mehrtens en Oosterhuis van de T.V. zangdienst op 30 jan. j.l. in de Dominicuskerk aan de Spuistraat in Amsterdam.

'k Heb er van genoten.

In mijn bezit zijn ook de zo ongeveer 200 jaar oude delen van Van Iperen: „geschiedenis der nieuwe psalmberijming". Daarmee hangt samen de nieuwe wijze van zingen.

In het 2e deel met zijn 519 tellende bladzijden, is veel te vinden over de invoering hiervan in de kerken. **Kostelijke lectuur om hardop voor te lezen in gezelschap. Al de pro's en contra's.** Dan lach je, dan zou je gaan huilen, dan vol verontwaardiging. Enfin, van alles wat in ons vrome land mogelijk was (en nog zou zijn?).

Hier een **pró-geval** wat met bovenstaande opdracht te maken heeft:

(blz. 446)... nergens schijnt men vroeger en beter, voor de verbetering van het kerkgezang te hebben gezorgd dan te Goes (de stad van „Ars—nóva"!!) W. Lourens Pieter van de Spiegel, Burgemeester en Dirk Kaas, Predikant aldaar, hadden met onderling overleg, de snaaren daar toe gesteld, en onder de hand, de Burgerij tot het aannemen van eene korte zangwijze en van geschikte tusschenpozit-

gen, achter elken zangregel, toebereid; en teffens de Liefhebbers van het zingen aangespoord, **om zich te oefenen** in verrukkende Gezangen en Geestelijke Liedekens, ook in de Psalmen volgens de nieuwerwetsche toonbuigingen en de vier stemmen, op noten gesteld; teneinde dezelve, bij het uitgaan van den dienst, op en met het Orgel, aan te heffen: voor welke toebereidende beoeffeninge dan ook de Regeringe, eene geschikte plaats en de vereischte noodwendigheden vergunde. Wanneer alles in gereedheid was, werden, op den dertigsten van Wijnmaand 1774, de Nieuwe Psalmen ingevoerd. Toen nam de openbare Godsdienst, in de Grootte Kerk, eenen aanvang, met een deftig Kerk-Musyk; 't geen door het Orgel en andere blaas- en snaargetuig, vergezeld van een treffend Choorgezang, gelukkiglijk werd uitgevoerd; en van de Gemeente, met het zingen van den nieuw-berijmden 61sten Psalm, beantwoord werd. De Predikant Klaas deed daar op eene redenvoeringe, over het heilig gebruik der Zang- en Speelkunst, in den openbaaren Godsdienst der Christenen. Men zong Psalm XXX : 1 en 2; en de hartverlustigende plechtigheid liep ten einde met een heerlijk Concert, in 't welk alle de Zang- en Speeltoonen zich vereenigden,