

Enkele opmerkingen bij een video van het offertorium *Benedictus es ... in labiis*

Geert Maessen

Op zaterdag 1 maart 2025 hebben we in de Amsterdamse Papegaai tijdens onze tweewekelijkse zaterdagsvespers weer een bijzonder Gregoriaans gezang gezongen: het offertorium *Benedictus es ... in labiis*. Wij hebben van de opname een video gemaakt waarin de partituur synchroon meeloopt met de zang.¹ In de opname duurt het stuk 9 minuten en 54 seconden. Het stuk staat, met al zijn verzen, vanaf omstreeks het jaar 800 voorgeschreven voor de Mis van zondag Quinquagesima. In 2025 zou dat 2 maart zijn geweest. Maar de zogenoemde "voorvasten", waarvan dit de laatste zondag was, is halverwege de twintigste eeuw afgeschaft en vervangen door zondagen "door het jaar". Vanaf eind negende eeuw is de muziek van dit gezang bewaard in traditionele neumen (afkomstig van Laon, Chartres, Einsiedeln ...) en vanaf begin elfde eeuw in een voor ons leesbaar muziekschrift (Dijon, Albi, Beneventum ...). Vanaf de twaalfde eeuw verdwijnen de verzen van de offertoria geleidelijk uit de bronnen. Pas in de twintigste eeuw zien we weer serieuze belangstelling voor dit grandioze deel van het repertoire.

1. De tekst van *Benedictus es ... in labiis*

De tekst is afkomstig van Psalm 118(119). De zes oudste handschriften met dit gezang zijn uitgegeven in de *Sextuplex*.² Daarvan geeft *Compiègne* (tweede helft negende eeuw) de volledige tekst. *Blandijnberg* (achtste of negende eeuw) en *Senlis* (laatste kwart negende eeuw) geven de incipits voor antifoon en verzen. *Rheinau* (800) en *Corbie* (na 853) geven alleen de tekst van de antifoon. *Monza* (negende eeuw) geeft geen offertoria. In *Compiègne* ontbreekt de herhaling van "iudicia tua". Ook staat daar als repetendum niet "in labiis", maar (alleen aan het einde) "aufer". Dat is ook in sommige latere bronnen het geval. Hier volgt de Latijnse tekst met gemarkeerde lettergrepen waar ik in paragraaf 2 op terugkom:

*Benedictus es, Domine, doce me iustificationes tuas: benedictus es,
Domine, doce me iustificationes tuas: * in labiis meis pronuntiavi omnia
iudicia oris tui. V.1 Beati immaculati in via: qui ambulant in lege Domini.*

¹ Online via: <https://youtu.be/hFyASUWwBKO>

² René-Jean Hesbert (1935), *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Herder Rome, 36b.

*Beati, qui scrutantur testimonia eius: in toto corde exquirunt eum. Aufer a plebe tua opprobrium et contemptum quia mandata tua non sumus obliti, Domine. * in labiis meis. V.2 In via testimoniorum tuorum delectatus sum sicut in omnibus divitiis. * in labiis meis. V.3 Viam iniquitatis, Domine, amove a me: Viam iniquitatis, Domine, amove a me: et de lege tua miserere mei: viam veritatis elegi: iudicia tua, iudicia tua, non sum oblitus: viam mandatorum tuorum cucurri, cum dilatares cor meum. * in labiis meis pronuntiavi omnia iudicia oris tui.*

In Nederlandse vertaling:

*Gij zijt gezegend, Heer, leer mij Uw verordeningen: Gij zijt gezegend, Heer, leer mij Uw verordeningen: * Met mijn lippen heb ik alle bepalingen van Uw mond nagesproken. V.1 Zalig de onberispelijken op hun weg: die wandelen in de wet des Heren. Zalig die Zijn uitspraken navorsen: met heel hun hart zoeken zij Hem. Neem weg van Uw volk de smaad en verachting, want wij zijn Uw geboden niet vergeten, Heer. * Met mijn lippen. V.2 Over de weg van Uw uitspraken verblijd ik mij als over rijkdommen altegader. * Met mijn lippen. V.3 De weg van de leugen, Heer, houd die verre van mij, De weg van de leugen, Heer, houd die verre van mij: en schenk mij genadig Uw wet: de weg van de waarheid heb ik gekozen: Uw bepalingen, Uw bepalingen ben ik niet vergeten: op den weg Uwer geboden ben ik voortgesneld, vermits Gij mijn hart hebt verruimd. * Met mijn lippen heb ik alle bepalingen van Uw mond nagesproken.*

De betekenis van deze prachtige psalmtekst kan m.i. pas goed worden begrepen als die los wordt gezien van zijn historische (christelijke) context, waarin het begrip "Heer" al te zeer wordt geassocieerd met het cliché van een man met een baard op een wolk. Het centrale begrip "Heer" moet eerder worden begrepen als een metafoor voor zoiets als het eigen geweten of bewustzijn, dat voor iedereen noodzakelijkerwijs de maat is van alle dingen; zoals het hindoeïstisch atman dat tegelijkertijd brahman is. "Heer" wijst niet naar buiten, maar naar binnen. Het geweten heeft geen gratis toegang tot externe kennis. Die kennis moet worden ontsloten. De Psalm zegt terecht: "leer mij uw verordeningen". De "weg van de waarheid", daar "snel ik voort", "als Gij mijn hart verruimt". Zijn uitspraken staan niet op schrift. Ik weet weliswaar wat waarheid betekent, maar daarmee weet ik nog niet wat de waarheid is. Daarvoor moet ik Hem vinden; daarvoor moet Gij met mij samenvallen. Dat is geen louter mystieke exercitie. Inzicht in hoe de wereld in

elkaar zit vergt exact datzelfde "wandelen in de wet des Heren", "navorsen", "zoeken", "niet vergeten", "kiezen" en nogmaals "niet vergeten".

2. De halvetoonskwestie

De partituur heb ik ontleend aan Anton Stingl (2023)³ en aangepast aan *Dijon* (begin elfde eeuw).⁴ Het kwadraatschrift komt zo exact overeen met de toonletters van *Dijon*. Slechts één noot wijkt af (op het eerste "iniquiTAtis" in vers 3), maar dat is duidelijk een fout in *Dijon*. Boven het kwadraatschrift heeft Stingl de neumen van *Einsiedeln* gekopieerd (tweede helft tiende eeuw).⁵ Dergelijke neumen vormen sinds de eeuwwisseling de basis voor de uitvoeringspraktijk.

Het stuk is niet alleen bijzonder vanwege de tekst en de verzen.⁶ Het is ook bijzonder vanwege de kwestie mi/fa, si/do. Er zijn minstens 39 plaatsen waar verschillende bronnen daar anders mee omgaan (vgl. het kwadraatschrift met *Stingl*). In het verlengde daarvan is het ook bijzonder omdat het (op één na) verreweg de meeste speciale toontekens heeft in *Dijon*. Het heeft maar liefst 32 van die tekens. In de partituur heb ik de tekens weergegeven als holle noten. In de vorige paragraaf heb ik de lettergrepen met tekens gemarkeerd. Een gemiddeld Gregoriaans gezang heeft slechts 2 tekens. Van alle honderden Gregoriaanse gezangen zijn er maar twee met meer dan 20 tekens: de tractus *Deus Deus meus* (1245 noten; 38 tekens) en ons *Benedictus es ... in labiis* (786 noten; 32 tekens).

Voor de freaks: Er zijn zeker negen stukken met meer noten en minder tekens: *Benedictus es in firmamento* (1795 noten; 12 tekens), *Qui habitat* (1333; 12), *Sanctificavit* (1226; 6), *Precatus* (1061; 5), *Vir erat* (964;11), *Super flumina* (917; 6), *Mihi autem* (908; 9), *Jubilate .. universa* (868; 4) en *Benedicite gentes* (798; 10).⁷ *Benedictus es ... in labiis* (786; 32) is dus met recht bijzonder te noemen.

³ Anton Stingl (2023): <https://www.gregor-und-taube.de/materialien/offertoriale-restitutum-cum-versiculis/>

⁴ Online via: <http://musmed.eu/source/12054>. Zie ook Finn Egeland Hansen (1974), *H 159 Montpellier. Tonary of St. Bénigne of Dijon. Transcribed and Annotated*. Dan Fog Musikforlag, en Finn Egeland Hansen (1979), *The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation Based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier*. Dan Fog Musikforlag.

⁵ Online via: <https://musmed.eu/source/9752>

⁶ Van het Gregoriaanse repertoire komen de offertoriumverzen misschien nog het meest in de buurt van het verloren Mozarabisch melos. Het is daarom heel logisch dat Rebecca Maloy na haar onderzoek van de offertoriumverzen (zie noot 11) zich is gaan verdiepen in de Mozarabische sacrificia. Rebecca Maloy (2020), *Songs of Sacrifice. Chant, Identity and Christian Formation in Early Medieval Iberia*. Oxford University Press.

⁷ De aantallen tekens heb ik ontleend aan Joseph Gmelch (1911), *Die Viertelstonstufen im Messtonale von Montpellier*. Universität Freiburg in der Schweiz. Bij ons offertorium geeft Gmelch slechts 30 tekens. Waarschijnlijk miste hij wat er in de marge stond genoteerd. Aantallen noten zijn gebaseerd op mijn digitale verzamelingen.

Volgens mijn hypothese waarschuwen de tekens voor de juiste intonatie van mi/fa, si/do of la/sa.⁸ Die hypothese is enerzijds gebaseerd op de ontdekking van Wouter Swets (1930-2016) dat je in de volksmuziek van de Balkan aan de grootte van de halve toon kunt horen waar iemand vandaan komt, en anderzijds op de melodische verschillen tussen de genoteerde Gregoriaanse handschriften. Op grond van de ethnomusicologie en vergelijking van handschriften moeten we m.i. concluderen dat de grootte van de "halve toon" vóór het jaar duizend per regio verschilde. Op specifieke plaatsen waarschuwen de tekens volgens mijn hypothese daarom om juist de halve toon precies (niet te laag) te intoneren.

Leo Lousberg promoveerde daarentegen op de stelling dat de tekens naar "microtonen" verwijzen die een retorische functie zouden hebben. Hij onderbouwt zijn hypothese met een vergelijking van de tekstplaatsen waar de tekens zijn te vinden. Na serieuze studie, met dank aan Leo, ben ik tot de conclusie gekomen dat zijn hypothese onhoudbaar is. In zijn proefschrift verwijst hij maar één keer naar *Benedictus es ... in labiis*, maar daar verwacht hij ID 655 (32 tekens) met ID 827 (10 tekens) en kijkt bovendien niet naar de verzen, waar de tekens (28 stuks) vooral zijn te vinden.⁹ Nu is dit ene offertorium natuurlijk niet beslissend voor deze kwestie. Daarom heb ik in mijn onderzoek naar alle offertoria gekeken. Toch is het wel een zeer opvallend geval.

3. De ligging van het vers *Viam iniquitatis*

Afgezien van de halvetoonskwestie is het opvallendste verschil tussen de bronnen, de hoogte van vers 3. Ik volg dus *Dijon*. Karl Ott (1935)¹⁰ geeft het vers een kwart lager, Rebecca Maloy (2010)¹¹ geeft het juist een hele toon hoger en Anton Stingl weer een kwart lager. Aan deze verschillen zouden vooral theoretische overwegingen ten grondslag liggen (het vermijden van niet-diatonische tonen). Maar het oor wil natuurlijk ook wat. Het is ook muziek. Voor beide transposities geldt weliswaar dat die niet per se ook de uitvoeringshoogte geven, maar de

⁸ Geert Maessen (2024), [Over de functie van de speciale tekens in het tonarium van Dijon](#), gepubliceerd op het [Gregoriaans-platform](#), en Geert Maessen (2024), [A New Interpretation of the Special Signs in the Dijon Tonary](#), paper gepresenteerd voor [Cantus Planus](#) in Gödöllő (Hongarije), 30 juli-3 augustus 2024.

⁹ Leo Lousberg (2018), [Microtones according to Augustine. Neumes, Semiotics and Rhetoric in Romano-Frankish Liturgical Chant](#), Universiteit Utrecht. Deel 2, blz 66-69.

¹⁰ Carolus Ott (1935), *Offertoriale sive Versus Offertoriorum. Cantus Gregoriani*. Desclée, Parijs. Met toegevoegde neumen van *Laon* en *Einsiedln*: Rupert Fischer (1985), *Offertoriale Triplex cum Versiculis*, Solesmes.

¹¹ Rebecca Maloy (2010), *Inside the Offertory. Aspects of Chronology and Transmission*. Oxford University Press. blz 273-275 en digitale editie.

lagere kwart vind ik niet fraai en die hogere hele toon is minstens onwennig. De hogere ligging kan voor zangers problematisch zijn vanwege de grotere ambitus (d'-g"). Toch heeft Rebecca misschien gelijk (inclusief extra fissen). Ook de inzet van het vers en de terugkeer naar het repetendum zijn bij die hogere ligging veel logischer. Dat zou ook de reden kunnen zijn dat veel bronnen die ene laagste noot op "omnia" in het repetendum een toon hoger geven, en ook daarvoor dat *Dijon* juist geen pes geeft aan het begin van het repetendum.

Maar *Dijon* geeft ook een mooie oplossing. *Dijon* geeft een goed voorbeeld aan de zangers, met vele waarschuwingen waar het allemaal mis kan gaan. *Dijon* staat dan ook bekend als een pedagogisch handschrift. Dat is in feite ook een argument voor de juistheid van de ligging van *Dijon*. Maar daar valt meer voor te zeggen.

Als je het vers van *Dijon* een hele toon omhoog transponeert dan heb je 11 fissen nodig. Als je het een kwart omlaag transponeert dan heb je geen alteraties nodig (alleen witte toetsen, om zo te zeggen). In *Dijon* staan daarentegen maar liefst 75 bessen. Als het er dus om zou gaan om alteraties te vermijden dan kies je voor de ligging van Ott en Stingl. Maar van alle bekende elfde-eeuwse bronnen is *Dijon* in feite de enige die de mol kent. De hoogte van *Dijon* zou in de andere bronnen dus tot absurditeiten leiden (75 foute noten). Het zou verdedigd kunnen worden dat de bronnen verschillende hoogtes geven omdat ze de mol niet kennen. Dan geeft *Dijon* dus mogelijk het origineel, en komt *Beneventum* (Rebecca's bron) daar dichter bij dan Ott en Stingl. Als dan honderd jaar later op meer plaatsen systematisch de bes wordt gebruikt, bestaat er al een verdeelde traditie waar de meeste bronnen de lagere ligging hebben en *Beneventum* en Aquitanië de hogere.

Het theoretisch motief om niet-diatonische tonen te vermijden moet misschien verder worden genuanceerd. De vrije keuze van de uitvoeringshoogte was misschien net zo belangrijk. Twee van Rebecca's bronnen met de lagere ligging, *Cambrai* en *Nevers*, illustreren dat. Op de plaatsen waar *Beneventum* een fis zou bedoelen, zouden zij een b moeten geven. Maar dat doen ze niet. Op de eerste twee plaatsen trekken ze die b op naar c, en op vrijwel alle andere plaatsen verlagen ze de b naar bes. Op de plaatsen waar dat niet gebeurt zou dat verondersteld kunnen worden omdat die deel uitmaken van dezelfde frase.

Voor beide transposities lijkt daarmee de onmogelijkheid om de bes te noteren relevanter dan het niet mogen noteren van de fis. Het wijst er eerder op dat intonatie een probleem was. Rebecca vergelijkt de verhogingen naar c dan ook

terecht met het zogenoemde Duitse dialect: "a reading also found in German MSS".¹² De problematische ligging van het laatste vers zou daarmee wellicht terug kunnen worden gebracht op de halvetoonskwestie. In plaats van theoretisch te vermijden niet-diatonische tonen ging het wellicht domweg om de ligging. Het stuk is immers ook mooi als alle fissen f zijn (niet als die allemaal g zijn). Ik voel veel voor de versie van *Dijon*. Ik ben benieuwd hoe Franco Ackermans en zijn Duitse restitutiegroep dit zien.¹³

Rebecca gaat niet in op de halvetoonskwestie. Zij noemt dat "minor variants" of zelfs "trivial variants".¹⁴ Hoewel zij de speciale tekens bij gelegenheid (zes offertoria)¹⁵ keurig overneemt in haar editie gaat ze daar verder ook niet op in.¹⁶ Voor het traceren van de "originele" melodieën concentreert zij zich op wat zij "significant variants" noemt. Die definieert ze als:

*verschillen in toonhoogte, modaliteit, contour of intervalinhoud die een passage van meer dan drie of vier noten inhouden.*¹⁷

Meestal gaat het hierbij om deeltransposities, die vaak zouden kunnen worden toegeschreven aan het vermijden van niet-diatonische tonen.

"Minor variants" gaan inderdaad over kleine verschillen. Maar het blijft voor mij onduidelijk waarom die triviaal of onbelangrijk zouden zijn. Het is onmiskenbaar dat ze bestaan. En voor het bestaan van het Duitse dialect is bij mijn weten nog nooit een goede verklaring gegeven. Ongetwijfeld werden niet-diatonische tonen (buiten de bes) om theoretische redenen vermeden. Toch wordt de impact van "minor variants" misschien wat onderschat. Dat is zeker het geval als je er vanuit gaat, waar ik toe geneigd ben, dat de grote verschillen tussen de handschriften zoals die in het *Graduel Critique* tot uiting komen, vooral zijn te wijten aan bestaande regionale verschillen in de grootte van de halve toon.¹⁸

¹² Maloy (2010), blz 273.

¹³ Zie: <https://www.aiscgre.de/melodierestitution/>

¹⁴ Maloy (2010), blz 215.

¹⁵ Haar nummers 5 *Exsulta satis* (5 tekens), 37 *Populum humilem* (1), 43 *Benedictus es ... non* (10), 46 *Custodi me Domine* (3), 52 *In die sollemnitatis* (13) en 66 *Super flumina* (6).

¹⁶ Maloy (2010), blz 232.

¹⁷ Maloy (2010), blz 217: "differences in pitch level, modality, contour, or interval content that involve a passage of more than three or four notes".

¹⁸ Zie de verwijzingen in noot 8.