



musicerende engelen

*bijdragen over het muzikaal erfgoed
van de Gentse Sint-Baafskathedraal*

MIDDELEEUWEN – EIND 18DE EEUW

GENT 2005

musicerende engelen

*bijdragen over het muzikaal erfgoed
van de Gentse Sint-Baafskathedraal*

MIDDELEEUWEN – EIND 18DE EEUW

onder leiding van

BRUNO BOUCKAERT

met bijdragen van

BRUNO BOUCKAERT / MARIE CORNAZ

BARBARA HAGGH / ERIC JAS / PIETER MANNAERTS

EUGEN SCHREURS / DIETER VIAENE

GENT 2005

- 7 *Van Sint-Janskerk tot Sint-Baafskathedraal*
De geschiedenis van de Gentse Sint-Baafs, 964-1795
DIETER VIAENE
- 17 *Het gregoriaans in Sint-Baafs tijdens de Middeleeuwen*
BARBARA HAGGH
- 29 *Beatus confessor Allowinus*
De Bavo-officies in Gentse bronnen
PIETER MANNAERTS
- 43 *Jheronimus Vinders (fl. 1515-1545)*
Sancmeester in de Sint-Janskerk
ERIC JAS
- 47 *De musici en de muziekcollectie in Sint-Baafs na 1536*
BRUNO BOUCKAERT
- 57 *Franciscus Krafft (1729-1795)*
Phonascus van de Sint-Baafskathedraal in de achttiende eeuw
BRUNO BOUCKAERT, MARIE CORNAZ
- 65 *Loffelijk gezang der engelen*
Kerkmuziek, uitvoeringspraktijk en akoestiek in Vlaanderen
tijdens het ancien régime
EUGÈNE SCHREURS
- 75 *selectieve bibliografie*



De Sint-Baafskathedraal gezien vanuit het zuidoosten (© Vlaams Reproductiefonds)

Van Sint-Janskerk tot Sint-Baafskathedraal

De geschiedenis van de Gentse Sint-Baafs, 964-1795

DIETER VIAENE

VAN PORTUS-KERK TOT INDRUKWEKKEND GOTISCH GEBOUW

De oorsprong van de kerk die we vandaag als de Sint-Baafskathedraal kennen, is nauw verbonden met de meest prille geschiedenis van Gent. De stad is gegroeid uit een *portus* (voor het eerst vermeld in 865) die zich tussen de Beneden-Schelde en de Leie bevond. Aanvankelijk viel dit gebied onder de kerkrechterlijke bevoegdheid van de Sint-Baafsabdij. Door de invallen van de Noormannen in de tweede helft van de negende eeuw werd deze abdij echter tijdelijk opgeheven. Hierdoor kon de andere Gentse benedictijnenabdij en grote concurrent van Sint-Baafs, de Sint-Pietersabdij, geleidelijk aan het gebied van de *portus* onder haar invloedssfeer brengen. In 964 kwam het tot een definitieve regeling: voortaan viel de *portus* onder het patronaatsgebied van de Sint-Pietersabdij. In de akte die deze regeling bezegelde, werd er melding gemaakt van de kerk van de *portus*. Deze

kerk is de oudst gekende voorloper van de huidige Sint-Baafskathedraal en mogelijk de oudste stadskerk. Ze was toegewijd aan Sint-Vaast, Sint-Bavo en Sint-Jan. Na verloop van tijd vielen de patrocinia Sint-Vaast en Sint-Bavo weg en zou de kerk als de Sint-Janskerk door het leven gaan.

De geschiedenis van deze eerste bidplaats blijft grotendeels in nevelen gehuld. Zo blijft het gissen naar de precieze ouderdom ervan. Het Bavo-patronium doet vermoeden dat de kerk al bestond toen de *portus* kerkrechterlijk nog onder de bevoegdheid van de Sint-Baafsabdij viel. De kerk was er dus al vóór 964 en waarschijnlijk zelfs vóór de vernietiging van de Sint-Baafsabdij in 879. Ook de locatie van de kerk ligt tot op heden nog niet precies vast. Het is echter vrij aannemelijk dat ze zich op de plaats van de huidige Sint-Baafskathedraal bevond. Het archeologisch onderzoek van 1958-1961 kon dit echter niet bevestigen.

Wegens het ontbreken van elk archeologisch spoor, tasten we tevens volledig in het duister over het uitzicht van de kerk.

Na verloop van tijd werd het eerste kerkgebouw vervangen door een Romaanse kerk. Over het uitzicht van deze kerk zijn we wel goed ingelicht. Het betrof een driebeukige basikale kruiskerk met een toren op de viering, die omgeven werd door twee flankertorens. Onder de Romaanse kerk bevond zich een crypte bestaande uit vier even brede beuken. Een crypte was op dat ogenblik zeldzaam voor het Scheldegebied en omgeving. Ook het koor was uniek. Het was immers een prototype van de Cluniacenser-architectuur: een ruim middenschip, geflankeerd door twee smallere nevenkoren. Deze schikking kende in die tijd geen ruime verspreiding in onze gebieden. De Romaanse Sint-Janskerk was dus in meerdere opzichten een uniek gebouw. Het blijft onduidelijk wanneer dit bedehuis ook effectief als parochiekerk is gaan functioneren. Ten laatste tegen 1167 was er sprake van een zelfstandige Sint-Jansparochie.

Door grondverzakkingen bevond het Romaanse kerkgebouw zich na verloop van tijd in een bedenkelijke materiële toestand. Bovendien was er een schrijnend gebrek aan kooruimte en aan kapellen voor stichtingen door families en corporaties. Een nieuwe en ruimere constructie drong zich op. In de veertiende eeuw werd dan ook begonnen met de vervanging van de Romaanse kerk door een somptueus gotisch gebouw. Wegens allerhande moeilijkheden, voornamelijk geldgebrek, zou de bouw er-

van zich over verschillende eeuwen uitstrekken. De westtoren is in dat opzicht representatief. Hoewel de eerste steen reeds in het voorjaar van 1462 gelegd werd, kwam er pas een einde aan de werken in 1534. Het zou nog enkele decennia duren vooraleer de "nieuwe kerk" volledig voltooid was. Uiteindelijk werd ze op 7 juni 1569 geconsacreerd.

STATUS EN PRESTIGE

De Sint-Janskerk was van meet af aan de belangrijkste kerk van de stad. Niet alleen was ze waarschijnlijk de oudste en meest centrale, maar bovendien bestond haar parochiaal territorium uit het grootste en wellicht ook het rijkste gedeelte van de stad.

Het pastoraat van de kerk werd door maar liefst drie pastoors waargenomen. De twee andere belangrijke stadskerken, Sint-Niklaas en Sint-Jacobs, hadden er maar twee. Ook in andere opzichten stak de Sint-Janskerk boven de andere stadskerken uit. Zo was ze niet alleen de grootste maar tevens de enige met een krocht of crypte. Hierdoor kon ze zelfs de vergelijking met de twee abbatiale kerkgebouwen van Sint-Pieters en Sint-Baafs doorstaan. Bovendien mocht de kerk zich in een uitgebreide vorstelijke belangstelling verheugen. Bij een Blijde Intrede trokken de landsvorsten na het obligate bezoek aan de Sint-Pietersabdij – in de late Middeleeuwen de belangrijkste Gentse abdij en gezien het patroonaatschap over de binnenstad ook zowat het religieuze centrum van de stad en begraafplaats voor de leden van het grafelijke huis – steevast naar de Sint-



Gezicht op de middenbeuk vanuit het westen (© Vlaams Reproductiefonds)

Janskerk. De kerk was ook de enige in Gent die in aanmerking kwam voor dopen, uitvaarten en begrafenissen van vorsten en hun familieleden. Zo werd keizer Karel V er in 1500 boven de doopvont gehouden. De keizer zou de kerk daarom steeds een warm hart toedragen. Door zijn financiële steun leverde hij een belangrijke bijdrage aan de uiteindelijke afwerking van het nieuwe gotische gebouw. Hiermee plaatste Karel zich in een lange traditie van milde vorstelijke giften aan de kerk. Deze vormde ook tweemaal het tafereel voor een kapittel van het Gulden Vlies (1445 en 1559). De blazoenen van de deelnemende ridders zijn hier nog steeds stille getuigen van.

ORGANISATORISCHE KENMERKEN

Behalve de drie vermelde pastoors waren er nog heel wat andere geestelijken verbonden aan de Sint-Janskerk. Zo waren er maar liefst vier kosteren. Zij stonden in voor de regeling van de diensten en het bewaren van het kerkmeubilair waartoe ook de relikwieënschat behoorde. Eén van hen was specifiek belast met het beheer van de crypte. Het hoge aantal kosteren valt te verklaren vanuit de waaier aan liturgische diensten en ceremoniële activiteiten die de kerk als gevolg van de vele stichtingen rijk was. Omwille van dezelfde redenen waren er ook talloze kapelannen in de kerk werkzaam: niet minder dan zestig in de tweede helft van de vijftiende eeuw en tegen het midden van de zestiende eeuw vierenzeventig. Geen enkele andere Gentse parochiekerk deed beter.

Het personeel van de kerk bestond naast geestelijken ook uit leken. De voornaamste onder hen waren de kerk- en de dismeesters. De kerkmeesters waren met vier en werden gerekruteerd onder de gegoede en belangrijke parochianen. Ze werden aangesteld door het stadsbestuur of hun medeparochianen. Hun voornaamste taak was het beheer van de kerk. De dismeesters waren verantwoordelijk voor de Heiligegeesttafel of dis die aan de kerk verbonden was. Deze instelling hielp behoeftige parochianen en wordt voor het eerst vermeld in 1274.

Net zoals de andere Vlaamse en dus ook Gentse parochiekerken kende de kerk ook een cotidiane (van *cotidie*, dagelijks). Deze instelling komt voor het eerst in de bronnen voor in 1359 en hield zich bezig met de uitvoering van de getijden. Op een bepaald moment waren er vijftien cotidianisten. Om de getijden naar behoren te kunnen uitvoeren, moesten de kandidaat-cotidianisten over bepaalde vaardigheden in het zingen van het gregoriaans en de polyfonie beschikken. Gezien het prestige van de kerk en de geldelijke middelen die haar hiervoor ter beschikking stonden, kwamen enkel de besten in aanmerking. Omwille van deze bekwaamheid deden de parochianen massaal beroep op de cotidianisten voor de muzikale opkleding van hun memoriediensten zoals de jaargetijden.

Uit het voorgaande blijkt dat de Sint-Janskerk heel wat aandacht besteedde aan de muzikale omkadering van de liturgie. Dit zou een constante blijven doorheen de geschiedenis van de kerk. Zo liet Lucas Munich, laatste abt van de

Sint-Baafsabdij en eerste proost van het Sint-Baafskapittel, kort na de overbrenging van het kapittel naar de Sint-Janskerk (cf. infra) een koralenschool oprichten bestaande uit twaalf koralen. Dit waren jonge knapen die inwoonden bij de *magister cantus* of *phonascus* waar ze gratis voeding, kleding en onderwijs (zang, lezen en schrijven) ontvingen. Ze werden op heel jonge leeftijd gerekruteerd en mochten blijven tot ze de baard in de keel kregen en dus ongeschikt werden voor de koordienst. De koralen waren niet de enige jongelingen die een rol speelden in het muzikale gedeelte van de liturgie. Na de oprichting van het bisschoppelijke seminarie (1559) werden ook seminaristen ingeschakeld in het koor. Zo is er in de rekeningen van het kapittel herhaaldelijk sprake van een *bassus seminarista* en van een *seminarista musicus*.

DEVOTIEEL LEVEN

De Sint-Janskerk kende een bloeiend devotieel leven. Hoewel de kerk op dat vlak geen internationale uitstraling bezat, oefende ze toch een niet onbelangrijke regionale aantrekkingskracht uit. Zo konden er tot in Zeeland sporen van de verering van de patroonheilige van de kerk, Sint-Jan de Doper, worden getraceerd. Deze verering was echter niet de enige die pelgrims aantrok. Ook de Jeruzalem- en Heilig-Grafdevotie lokten heel wat mensen naar de kerk en meer bepaald naar het Romaanse gedeelte van de crypte. Daar bevond zich een plek die Jeruzalem werd genoemd. Op deze plaats kwamen vanouds de

pelgrims samen die een tocht wilden maken naar het Heilig Land of daar niet toe in staat waren en daarom op bedevaart gingen naar de Sint-Janskerk. Aan het einde van de vijftiende eeuw werd er een beeldengroep geplaatst die de graflegging van Christus verbeeldt. Dit kunstwerk werd gemaakt door Willem Hughe en werd beschouwd als één van de zeven wonderen van Gent. In de crypte bevond zich tevens het fameuze Blasiuskruis waarop de schepenen van de stad ieder jaar op 15 augustus hun eed dienden af te leggen. Verder konden de gelovigen er het leeuwendeel van de relikken van de kerk bewonderen. Crypten werden hier immers speciaal voor gebouwd en dienden als opvangplaatsen voor pelgrims. Uit een inventaris van 1439 blijkt dat de kerk ook bovengronds relikken kon uitstallen. Achter het hoofdaltaar bevond zich een klein verhoog dat speciaal met dit doel gebouwd was. Dezelfde inventaris leert dat de kerk relikken van de heiligen Ida, Agatha, Cornelis (onder de vorm van een hoorn), Machuut en Landrada (onder de vorm van een hand en een arm) bezat. Het arsenaal relikken werd flink uitgebreid door de overbrenging van het Sint-Baafskapittel naar de Sint-Janskerk in 1540. De kanunniken brachten immers de devoties van Bavo, Veerle, Macharius, Landoald, Landrada, Barbara en Lieven met zich mee. Laatstgenoemde kende reeds vóór de overbrenging een beperkte devotie in de Sint-Janskerk. Hij groeide geleidelijk uit tot de schutspatroon van de stad. De processie die jaarlijks aan hem gewijd werd, beteken-

de voor vele Gentenaars het religieuze hoogtepunt van het jaar. In 1540 schafte keizer Karel V de processie echter af. Niet geheel ten onrechte beschouwde de keizer het gebeuren als een broeinest van oproer en opstand.

Ook de parochianen droegen rijkelijk bij tot het devotionele leven van de kerk. Dit gebeurde onder meer door stichtingen. De meest gekende stichting was ongetwijfeld die van het echtpaar Vijd-Borluut. Joos Vijd was verschillende malen schepen van Gent en kerkmeester van Sint-Jan. Elisabeth Borluut behoorde tot één van de voornaamste geslachten van de stad. Om hun zielenheil veilig te stellen richtten ze een kapelanij op in de Sint-Janskerk. Speciaal voor hun stichting gaven ze aan Hubert Van Eyck de opdracht om het Lam Godsretabel te schilderen. Wanneer de uitvoering van het schilderij begonnen is, blijft voorlopig een mysterie. Het staat wel nagenoeg vast dat het niet afgewerkt kon worden door Hubert Van Eyck. Hiervoor zorgde zijn broer Jan. Op 6 mei 1432 werd het retabel aan de zorgen van de bedienaars van de kerk toevertrouwd. Na een bewogen geschiedenis is dit hoogtepunt van de schilderkunst van de Vlaamse Primitieven nog steeds te bewonderen in de Sint-Baafskathedraal.

Een bijzondere plaats in het devotionele leven van de kerk werd ingenomen door de corporaties. Zo had een aantal ambachtsgilden hun eigen kapel en/of altaar. Ook twee rederijkersgilden, met name Sint-Agnes (1469) en Sint-Barbara (1478), hadden hun onderkomen gezocht in de kerk. De schuttersgilde van Sint-

Sebastiaan had hetzelfde gedaan (1492). Tot slot herbergde de kerk ook broederschappen. Dit waren godsdienstige verenigingen met zowel een religieuze als een caritatieve doelstelling. Het religieuze was gericht op de devotie van de patroon of het symbool waaraan de broederschap haar naam ontleende en op de bevordering van het zielenheil van de leden in het hiernamaals. Het caritatieve kon betrekking hebben op de eigen leden of op buitenstaanders. In de late Middeleeuwen telde de Sint-Janskerk twee broederschappen. De voornaamste was ongetwijfeld die van Onze-Lieve-Vrouw op de Rade. Zij duikt voor het eerst op in 1314-1315 en kan gezien worden als een exponent van de intense Maria-verering die zich in de kerk afspeelde. De andere broederschap was die van Sint-Aldegonde. Laatstgenoemde zorgde in de vijftiende eeuw voor de befaamde Calvarietriptiek. Beide broederschappen beschikten over een eigen kapel in de kerk. In de loop van de eeuwen zouden er enkele broederschappen bijkomen. Zo werd in 1615 de broederschap van het Heilig Sacrament des Altaars opgericht. De kerk kende bovendien ook een jaarlijkse sacramentsprocessie.

VAN SINT-JANSKERK NAAR SINT-BAAFSKATHIEDRAAL

In 1540 doofde keizer Karel V persoonlijk het vuur van de opstand die sinds een jaar welig tierde in Gent. De opstandige stad werd zwaar gestraft. Eén van de strafmaatregelen bracht een aardverschuiving teweeg in het Gentse religieuze leven. De keizer bepaalde namelijk dat

er op de plaats van de Sint-Baafsabdij en het Sint-Baafsdorp een dwangburcht moest opgericht worden. Van daaruit zou de stad gecontroleerd worden. Het zopas opgerichte seculiere Sint-Baafskapittel (1536-1537) stond op straat. Omwille van haar status was het logisch dat Karel besloot dat het kapittel, hoewel tegen de zin van de kanunniken, naar de voornaamste stadskerk, namelijk Sint-Jan, overgebracht zou worden. De Sint-Janskerk werd nu een collegiale kapittelkerk en werd omgedoopt in Sint-Baafskerk. Meteen viel het patroonaatsschap van de Sint-Pietersabdij weg en verkreeg de kerk ook juridische suprematie op enkele andere stadskerken. Op 12 mei 1540 deden de kanunniken, na een luisterrijke processie waarin de reliekschrijnen van de abdij werden meegedragen, hun intrede in hun nieuwe kerk. De Sint-Jansparochie was hier echter allesbehalve opgezet mee. Het was immers duidelijk dat voortaan het kapittel de lakens ging uitdelen in de kerk. Er was dan ook een uitdrukkelijke pauselijke bevestiging nodig vooraleer de parochie zich bij de situatie neerlegde. Een keizerlijke akte, gedagtekend 30 januari 1542, regelde de betrekkingen tussen het kapittel en de parochie. Er werd onder meer gestipuleerd dat de leden van het kapittel in de liturgie en elders voorrang kregen op de parochieclerus. Enkel kanunniken die slechts de wijding van diaken of subdiaken ontvangen hadden, moesten de priesters van de parochie laten voorgaan. Het kapittel verkreeg tevens de controle over de kerkfabriek. Voortaan zouden als kerk-

meesters immers een kanunnik, een pastoor en twee leken uit de parochie, aangeduid door het kapittel, optreden. Dit zijn slechts enkele van de vele bepalingen die in de akte werden opgenomen. De ellenlange waslijst van details die erin werd geregeld, schetst een mooi beeld van de eindeloze discussies die de komst van het kapittel met zich meebracht.

Een tweetal decennia na de omvorming tot een collegiale kapittelkerk zou de kerk een nieuwe grondige wijziging ondergaan. In 1559 hertekende Filips II de kaart van de bisdommen in de Nederlanden. Voortaan zouden onze gewesten drie aartsbisdommen en vijftien suffragaanbisdommen tellen. Eén van de nieuwe bisdommen was Gent. De pauselijke bul *Regimini Universalis* van 7 augustus 1561 markeerde de officiële oprichting ervan. Omwille van het feit dat zijn vader hier gedoopt was, liet Filips II zijn oog op de Sint-Baafskerk vallen als zetel voor de nieuwe bisschop. Hierdoor werd de kerk tot kathedraal verheven. Het zou echter tot 8 september 1568 duren vooraleer ze de eerste Gentse bisschop, namelijk Cornelius Jansenius, kon verwelkomen. Het was een twist over het bisschoppelijke inkomen die aan de basis lag van dit jarenlange oponthoud. Bovendien speelden ook de beeldenstorm (1566) en de nasleep ervan een rol. Tijdens de plechtige intrede van Jansenius droeg de Sint-Baafskathedraal nog steeds de sporen van deze ingrijpende gebeurtenis. Gelukkig had proost Viglius het kunstbezit en andere delen van het patrimonium van Sint-Baafs gevrijwaard tijdens

deze eerste beeldenstorm. Hij had het onweer zien aankomen en vooraleer het op 22 augustus in Gent losbarstte in allerijl zoveel mogelijk maatregelen laten treffen, vooral door stukken in veiligheid te laten brengen. Niettemin was de schade aan het interieur aanzienlijk. Geen enkele kerkelijke instelling in Gent bleef trouwens gespaard. Een groot deel van het middeleeuwse kunstpatrimonium van de stad ging verloren. Dankzij de voorzichtigheid van Viglius en de inzet van betrokken burgers bleef het Lam-Godsretabel gespaard.

Twaalf jaar na de eerste beeldenstorm werd de Sint-Baafskathedraal opnieuw het mikpunt van religieus geweld. Sinds juli 1578 was Gent officieel een calvinistische stad geworden. Katholieke kerken en kloosters moesten het ontgelden. Op 23 en 24 augustus raasde de beeldenstorm ook door de Sint-Baafs-kathedraal. Het hele interieur van de kerk werd leeggehaald. De beeldenstormers verbrandden de relieken van Sint-Bavo en gooiden die van Sint-Lieven in een riool. Gelukkig hadden de kanunniken, waarvan de meesten hun heil al in de vlucht gezocht hadden, ook nu een deel van het kunstpatrimonium in veiligheid kunnen brengen. Na de “zuiveringen” zou de Sint-Baafskathedraal het toneel worden van calvinistische predikaties. In 1584 kwam hier een einde aan toen Farnese de stad kon heroveren. Het Sint-Baafskapittel kon terugkeren. Op twee oktober van dat jaar reconcilieerde aartsbisschop Johannes Hauchin de kathedraal en de andere Gentse kerken en werd het kapittel hersteld. De ramp-

zalige economische situatie van de stad en de nasleep van de troebelen zouden het definitieve herstel echter zwaar bemoeilijken. Zo moest het kapittel het aantal koralen van twaalf naar twee terugbrengen. In 1588 kwamen er opnieuw twee bij en in 1591 waren er zes actief. Het was ook pas in laatstgenoemd jaar dat het kapittel organisatorisch volledig hersteld was en de akten ervan weer regelmatig werden bijgehouden.

Nu er definitief een einde gekomen was aan de religieuze perikelen, kon het Gentse bisdom pas echt van start gaan. In de zeventiende en de achttiende eeuw zouden enkele opmerkelijke bisschoppen hun stempel drukken op de Sint-Baafskathedraal. De belangrijkste onder hen was ongetwijfeld Antoon Triest (1577-1657). Hij ontpopte zich als de grootste mecenas uit de geschiedenis van de kathedraal. Tijdens zijn episcopaat verrijkte hij, vaak op eigen kosten, de kathedraal met verschillende kunstwerken en bouwde hij de luxueuze barokke aankleding verder uit. In 1624 opende hij de reeks met een groot doek dat de intrede van Sint-Bavo in het klooster evoceert. De schilder was niemand minder dan Pieter Paul Rubens. Het schilderij kreeg een plaats boven het nieuwe hoofdaltaar. Vandaag is het te bewonderen in de noordelijke transeptarm. Antoon Triest sloot zijn lange reeks van giften af in 1654 met een nieuw orgel. Ondertussen (1642) had de kunstminnende bisschop ook een stichting opgericht waarvan de opbrengst bestemd was voor de verdere verfraaiing van de kathedraal. Het was trouwens onder



Pieter Paul Rubens, De bekering van de heilige Bavo, 1624, detail (© Vlaams Reproductiefonds)

Triest dat de kathedraal op enkele details na en de stoffering buiten beschouwing gelaten haar huidige uitzicht kreeg. Met dit verschil echter dat de kathedraal toen gekalkt was en nu niet meer. Een beroemd, door Hiëronymus Duquesnoy gebeeldhouwd, praalgraf moet de herinnering aan bisschop Triest levendig houden. Het is één van de vele majestueuze praalgraven van de Gentse bisschoppen die de kathedraal rijk is.

Dankzij de stichting van bisschop Triest konden tot in de achttiende eeuw verschillende prachtige kunstwerken aangekocht worden. Eén van de belangrijkste was ongetwijfeld de rococo predik-

stoel van Laurent Delvaux. De Franse inval van 1794 en de daaropvolgende annexatie betekenden echter het einde van de stichting van Triest. Voor het kunstpatrimonium van de Sint-Baafskathedraal brak een rampspoedige periode aan.

Het grootste gedeelte van het zilverwerk moest ingeleverd worden en verdween in de smeltkroes. In 1794 lieten de Fransen de meest geprezen schilderijen, waaronder de vier middenpanelen van het *Lam Gods* en het doek van Rubens met de intrede van Sint-Bavo in het klooster naar Parijs voeren. De kanunniken moesten noodgedwongen hun kathedraal achterlaten. Een tijdperk werd definitief afgesloten.

Het gregoriaans in Sint-Baafs tijdens de Middeleeuwen

BARBARA HAGGH

*University of Maryland,
College Park*

Reeds tijdens de vroegste evangelisatieperiode ontstonden in West-Europa kleine, christelijke leefgemeenschappen, die opgericht werden met als doel God te eren door middel van het zingen van de psalmen. Hiermee werd een soort aardse 'tegenpool' gecreëerd van het hemelse engelengezag. De Sint-Baafsabdij behoort tot de oudste monastieke communiteiten van de Lage Landen. Hoewel ze zeker vóór 639 werd opgericht, dateren de eerste, stille getuigen over muziek en ritueel in de abdij – liturgische manuscripten, kloosterregels, kronieken, boekenlijsten en archieven – pas van de Karolingische periode. De aanwezigheid van liturgische boeken en bijgevolg van een gecodificeerde ritus in Sint-Baafs is voor het eerst gedocumenteerd in een inventaris van het boekenbezit uit ca. 811. In deze lijst van de abdijschatkamer, geregistreerd door een Karolingische hofambtenaar, zijn onder meer evangelieboeken en antifonaria (graduales in de

huidige betekenis van het woord) opgenomen. De vermelding van een antifonarium is veelbetekenend, omdat in dit soort liturgische boeken enkel teksten werden opgenomen die gezongen dienden te worden, en niet de gebeden.

De Romeinse ritus, geïntroduceerd door de Karolingers, blijkt snel te zijn doorgenomen in de Gentse Sint-Baafsabdij.

Het oudst bewaarde liturgische boek afkomstig van de Sint-Baafsabdij is het zogenaamde Evangeliarium van Sint-Lieven (Gent, Sint-Baafskathedraal, Ms. 13), dat mogelijk in de abdij van Saint-Amand vervaardigd werd omstreeks 800 en zeker vanaf de twaalfde eeuw in Gent werd gebruikt. Interessant zijn de toegevoegde letters *A* en *C* boven de passieteksten in elk evangelie. Deze aanduidingen hebben betrekking op de uitvoering. De *A* werd aangebracht bij de woorden van Christus en is een afkorting van *augete* of 'vertragen'; de *C* staat bij de woorden van de recitant en

betekent *celeriter* of 'snel'. Dit prille voorbeeld van het dramatisch reciteren van het passieverhaal staat aan het begin van een evolutie die veel later zou uitmonden in de passies en oratoria van Johann Sebastian Bach.

In navolging van de Akense synodes werden de monniken van Sint-Baafs in 816 kanunnik. Bepaald werd onder meer dat het Alleluia in de vastentijd niet meer mocht worden gezongen. De ceremonie van de voetwassing – naar het voorbeeld van Christus die de voeten van zijn leerlingen waste voor het Laatste Avondmaal – diende niet alleen op Witte Donderdag, maar ook iedere zaterdag te worden gehouden, wat gepaard ging met de uitvoering van antifonen. Toen de Noormannen in 851 Gent binnenvielen en de Sint-Baafsabdij vernielden, vluchtten de kanunniken met hun relieken en boekenverzameling naar de Noord-Franse vestingstad Laon, waar ze zouden blijven tot hun definitieve terugkeer naar Gent in 920-930. In die tijd was Laon een broeihaard van intellectuele activiteit. Verbannen monniken van de abdij van Saint-Denis en elders vervoegden de Gentse kanunniken, samen met geresommeerde geleerden als Johannes Scotus en Heiric van Auxerre. Omstreeks 930 werd in opdracht van de kathedraal een belangrijk antifonarium vervaardigd waarin de gezangen in neumen genoteerd waren (Laon, Bibliothèque Municipale, Ms. 239). Dit handschrift is bijzonder interessant, onder meer omwille van de Alleluia-verzen, melismatische solo-gezangen die net voor het evangelie

werden uitgevoerd. Elke kerk en elk klooster had zijn eigen Alleluia-reeksen, die bijgevolg vaak uniek waren. Het is dan ook zeer opmerkelijk dat de Alleluia-reeksen die men in de Gentse Sint-Baafs uitvoerde zeer nauw overeenkomen met de reeksen uit Laon. Een andere band met Laon blijkt uit de toevoeging van het vers *Alleluia. Letabitur justus in domino* (Ps. 63:11), genoteerd in neumen met de typische Laon-haak, in een reeks brieven van Einhard, de biograaf van Karel de Grote (Parijs, Bibliothèque Nationale de France, Ms. latin 11379, het zogenaamde Laon-formularium). De kanunniken van Sint-Baafs hadden deze documenten bij hun vlucht naar Laon vanuit Gent meegebracht.

Van zodra de uitgeweken kanunniken terug in Gent waren (vanaf 920-930 tot 946, toen de relieken van de H. Bavo naar de abdijkerk werden teruggebracht), trachtten de beide Gentse abdijschappen hun verloren gegane bezittingen en rijkdommen terug te winnen. Dit leidde tot een felle machtsstrijd tussen Sint-Baafs en Sint-Pieters, die ook de literaire en muzikale activiteit in sterke mate heeft beïnvloed. Een uitzonderlijk groot aantal relieken – stoffelijke resten van heiligen – werd verworven om ze te verheffen en te vereren. Voor deze nieuwe devoties dienden bijgevolg nieuwe teksten en muziek te worden gecomponeerd en zo ontstonden volledige *historiae* voor de heiligen Bavo, Landoald en Livinus, en afzonderlijke antifonen en responsoria voor de heiligen Landrada en Macharius. Een *historia* bestond uit



Historiae voor de H. Landoaldus en de H. Livinus (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 488, f. 89v-90r)

teksten en gezangen voor de vespers, metten en lauden. Tijdens de metten werd de levensloop van de heilige in kwestie in twaalf lectio's geschetst (vandaar de term *historia*). De muziek was zeer strikt georganiseerd, met opeenvolgende antiphonen en responsoria in de opeenvolgende modi.

De oudst overgeleverde Gentse *historia* werd gezongen op het feest van de *depositio* of graflegging van de H. Bavo (1 oktober), patroonheilige van de abdij, later ook van de Sint-Baafskathedraal en van het bisdom Gent. Opmerkelijk zijn

onder meer de vesperantifoon *Oculis ac manibus*, die ontleend is aan het officie voor Sint-Martinus van Tours; de Magnificatantifoon voor de eerste vespers met een tekst in de stijl van een collecte (een latere compositie); het eerste, vijfde en zesde responsoriumvers en het vierde en vijfde responsorium van de metten, waar passages geciteerd of geparafraseerd worden uit de eerste *vita* van de H. Bavo (uit ca. 835). Deze citaten zijn niettemin onvoldoende letterlijk of uitgebreid overgenomen om met zekerheid te kunnen stellen dat de *vita* hier als bron



Evangelium van Sint-Lieven, ca. 800 (Cent, Sint-Baafskathedraal, Ms. 13) (© Vlaams Reproductiefonds)

werd gebruikt. De *historia* dateert bovendien zeker niet van dezelfde periode als de *vita* daar er geen tonale ordening is van de antifonen en responsoria, een methode die pas gekend is vanaf de late negende eeuw. Anders dan de andere Gentse *historiae*, wordt de *historia* voor de H. Bavo gekenmerkt door lange melismen in de responsoria. Dat is bijvoorbeeld het geval in het derde responsorium voor de metten, waar een kort melisme op het woord *mentem* op een meer versierde manier herhaald wordt op *cedere*. Waarschijnlijk werd deze *historia* gecomponeerd naar aanleiding van de *translatio* of overbrenging van de relikven van de heilige Bavo naar de abdij op 30 september 946 (één dag voor de *depositio*).

De *historia* voor de *elevatio* van de H. Bavo moet wellicht in verband worden gebracht met de verheffing van zijn relikven in de abdij op 1 augustus 1010. Er zijn twee bijzondere karakteristieken aan dit officie. De ene Maria-antifonen zijn geordend volgens de modi, terwijl de andere in de eerste of in de achtste modus staan (kenmerkend voor oudere negende-eeuwse officies). Verder zijn een invitatorium-antifoon en de teksten van de responsoria ook terug te vinden in het officie van de benedictijnenabdij van Saint-Germain des Prés (waar de H. Bavo genoemd wordt in een negende-eeuws graduale). Niettegenstaande het officie voor de *elevatio* van de H. Bavo schijnbaar dateert van omstreeks 1010, betreft het mogelijk een compilatie van negende- tot elfde-eeuwse gezangen. Gezien de oudste bron voor de beide Bavo-officies een vijftiende-eeuws anti-

fonarium is (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 15), valt immers niet uit te sluiten dat de elfde-eeuwse gezangen in de loop der eeuwen niet ongewijzigd zijn overgeleverd.

Een ander officie werd geschreven voor de H. Landoald, bisschop en belijder (+ 667), die in Rome werd opgeleid door paus Martinus I. Samen met Sint-Amandus reisde Landoald naar de Lage Landen om er te missioneren. Later werd hij door koning Dagobert benoemd tot bisschop van Trier. Voor het feest van de *depositio* (17 maart) en de *elevatio* (13 juni) van deze heilige wordt eenzelfde officie gebruikt. Het dateert wellicht van circa 980-983. Op basis van de muzikale kenmerken kan men stellen dat het officie op een zeer haastige manier tot stand moet zijn gekomen. De antifonen zijn nagenoeg compleet syllabisch en getuigen van een uiterst sober en economisch compositieprocédé. In alle responsoriumverzen (met uitzondering van de nummers 9, 11 en 12) vinden we standaardmelodieën. De gezangen zijn gebaseerd op het principe van herhaling, hetzij via het muzikale rijm, via het continu aanenrijgen van dezelfde melodische formules of via het gevarieerd herhalen van een bepaalde frase.

De *historia* voor de H. Landoald is samen met een *historia* voor de H. Livinus overgeleverd in een twaalfde-eeuwse compilatie van *historiae* en *vitae* (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 488). Beide *historiae* zijn genoteerd in Lotharingse neumen op een notenbalk met een gele *c*-lijn en een rode *f*-lijn. Dit manuscript is tevens

de oudste bron die getuigt van de introductie van de Guidonische notenbalk te Gent. De *historia* voor de H. Livinus is de meest recente van alle *historiae*. Lieven was een (fictieve) Ierse bisschop en martelaar, die in Houtem zou zijn overleden in het jaar 657 (*elevatio* op 28 juni, *adventus* op 16 augustus, *translatio* op 2 oktober en *passio* op 12 november). Zijn relieken zouden naar de Sint-Baafsabdij zijn overgebracht op 28 juni 1007 en worden verheven in 1010 (en opnieuw in 1171 om ongelovigen te overtuigen). Het is aannemelijk dat het officie voor de H. Landoald in Ms. 488 in zijn oorspronkelijke gedaante is opgenomen, terwijl de officies voor de H. Bavo en de H. Lieven in de loop der eeuwen wijzigingen ondergingen. Zo zijn diverse gezangen voor het officie van de H. Bavo in het hogervermelde Ms. 15 geschrapt of toegevoegd.

Bijzonder interessant is de behandeling van de finalis doorheen alle responsoria en antifonen van de drie genoemde officies. In de meeste gezangen wordt op minstens twee tonen geciteerd. Bij voorkeur is dat de finalis en niet, zoals in latere gezangen gebruikelijk, de tenor of reciteertoon. De melodieën in de authentieke modi verlopen in een stijgende beweging naar de reciteertoon. Bij de melodieën in een plagale modus gebeurt dat trager en wordt er slechts sporadisch afgeweken van de finalis. De responsoria van het Sint-Baafsofficie benutten meestal de volledige ambitus. Hier wijken de antifonen ook minder snel af van de finalis dan in het officie voor de H. Landoald. Uniek zijn de vloeiende responsoriummelodieën van

het Sint-Lievensofficie. Ze bestrijken de hele ruimte tussen finalis en tenor, waarbij een toon zelden herhaald wordt. Het officie voor de H. Landoald heeft duidelijk een meer reciterend karakter dan het Sint-Lievensofficie.

Buiten de hogergenoemde, nieuwgecomponeerde *historiae* zijn er geen restanten van de muzikale productie en creativiteit van individuele monniken, niet als componist noch als theoreticus. Ook de notatie van de Gentse gezangen is eerder behoudend dan vernieuwend. Wel zijn er bronnen die wijzen op de studie van de muziektheorie en de aanwezigheid van muziektheoretische tractaten. Zo bezat de abdijsbibliotheek een elfde-eeuwse kopie van Calcidius' Commentaar op Plato's *Timaeus* (nu bewaard in de Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barberini lat. 22) en een belangrijk twaalfde-eeuws handschrift met de *Etymologiae* van Isidorus van Sevilla (waarin een hoofdstuk gewijd is aan de muziek). In een vijftiende-eeuwse boekeninventaris van de abdij wordt ook nog een, inmiddels verloren gegaan, handschrift met de *Musica Boetii* vermeld.

In de bewaard gebleven liturgische boeken van de Sint-Baafsabdij vinden we aanwijzingen voor de invoering van de kloosterhervorming van Cluny in 1117. Hoewel men hierbij de structuur en de orde van de diensten grotendeels vastlegde, werden de gezangen, in tegenstelling tot de Cisterciënzers, niet opgelegd. De cantor kon gregoriaanse gezangen kiezen uit de traditie van zijn eigen abdij en deze blijven gebruiken. Diverse vroeg-

middeleeuwse liturgische boeken van Sint-Baafs getuigen van de invoering van de gebruiken uit Cluny. Zo bevatten ze de door Cluny hervormde tekst van het responsorium *Descendit de caelis* voor Kerstdag en voor het feest van de Besnijdenis. De responsoria voor de zondagen van de Advent en voor het dodenofficie volgen de orde van Cluny. Verder is de hoger aangehaalde lijst met Alleluia-verzen voor de zondagen in de periode na Pinksteren nagenoeg identiek met de Alleluia-reeks in een graduale van Cluny (Parijs, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 1078), ook al is deze op zijn beurt verwant met de Laon-versie en zou de lijst van de Sint-Baafsabdij kunnen dateren van de periode waarin de kanunniken in Laon verbleven.

De liturgie in Sint-Baafs in de periode van de hervormingen van Cluny kan slechts aan de hand van een eigentijdse bron, één twaalfde-eeuws manuscript, worden geïllustreerd. Het betreft Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Mss. 1505-1506, met een ritueel voor het Heilig Oliesel en tal van andere gebeden, waaronder een herdenkingsgebed ter ere van de overledenen voor het feest van Allerheiligen. Voor het ritueel werd een in neumen genoteerde sequentia voor Sint-Vincentius van Saragossa toegevoegd. Het handschrift dateert mogelijk van de tijd dat de monniken van de Sint-Bertijnabdij van Sint-Omaars in 1117 naar Gent kwamen om de orde van Cluny te introduceren. Ze schreven hun miraculeuze redding van een brand immers toe aan Sint-Vincentius.

De contacten met de abdij van

Sint-Bertijn verklaren tevens waarom het uiterst kostbare *Liber floridus* (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 92) in Sint-Baafs terecht kwam. Dit compilatiehandschrift, door Albert Derolez omschreven als een metafysische encyclopedie, werd samengesteld door Lambert van Sint-Omaars, die een kanonikaat bekleedde in de plaatselijke Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Simon van Sint-Bertijn bracht het naar Gent tussen 1136 en 1148. De samensteller van het *Liber floridus* was kennelijk vertrouwd met de *ars musica*. Monniken van de Sint-Baafsabdij die het handschrift lazen, konden onder meer het volgende over de muziek terugvinden: passages uit *De Musica* van Augustinus, het diagram van de harmonie van de Ziel van de Wereld (uit Plato's *Timaëus*), een schema van de muzikale proporties uit het 'Commentaar op Cicero's Droom van Scipio' van Macrobius, en een aan dit laatste werk bijgevoegde tekening van de muziek der sferen. Slecht bij één tekst, een hymne en *prosa* ter ere van Sint-Omaars, zijn neumen genoteerd.

De invoering van de orde van Cluny ging in de Sint-Baafsabdij gepaard met een nieuwe periode van economische stabiliteit, waarin de boekenproductie goed kon gedijen. In de twaalfde en dertiende eeuw werden in het bijzonder zeer fraaie psalters vervaardigd, zoals het dertiende-eeuwse Wivina psalter (nu bewaard in Orbais) en het eveneens dertiende-eeuwse Ms. 394 uit de bibliotheek van het Brugse Grootseminarie. Ten slotte zien we ook nieuwe soorten liturgische boeken opduiken waarin hei-

ligenlevens verschijnen: breviaria, lectionaria, missalen (ter vervanging van de sacramentaria). Een belangrijk breviarium is Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 293, dat vervaardigd werd vóór 1294 en de volgende ingrediënten bevat: een kalender, een psalter, hymnes voor het hele liturgische jaar en een dodenofficie. Tevens bevat het materiaal voor *de sanctis istius loci*, officies voor de heiligen van Sint-Baafs, en een selectie van commemoraties voor de heiligen van de Sint-Pietersabdij.

Tegen deze tijd werden geen nieuwe *historiae* meer geconcipieerd. Wel werden supplementaire hymnes, sequentiae en Alleluia-verzen voor de lokale heiligen toegevoegd. Sommige van deze composities werden evenwel elders geconcipieerd. Zo ontstonden een hymne en een sequentia voor Sint-Landrada in het door haar gestichte klooster van Munsterbilzen, dat in 669 werd gesticht en later door Sint-Lambert, bisschop van Luik, werd gewijd. Tot de composities uit Munsterbilzen behoren onder meer een vesperhymne die gebaseerd is op het *Pange lingua* (de bekende hymne voor het feest van Corpus Christi), een hymne voor de lauden, en een sequentia. Deze teksten (zonder muziek) bevinden zich op één van de eerste folio's van een vijftiende-eeuws handschrift uit Munsterbilzen (Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms 9786-90), dat van groot belang is voor de geschiedenis van de muziek in Sint-Baafs. De notatie van de eenvoudige polyfonie vertoont immers overeenkomsten met de polyfonie in het vijftiende-eeuwse graduale van de abdij (Gent,

Universiteitsbibliotheek, Ms. 14; cf. infra). Eveneens opmerkelijk in dit verband is het oudst bewaarde liturgische handschrift van Munsterbilzen: een evangelieboek van circa 1130, met aan het einde daarvan het bekende Driekoningenspel of *officium stellae*. Voor deze periode beschikken we over geen enkele indicatie voor de opvoering van liturgische drama's in Gent. Concrete aanwijzingen dateren pas van veel later. Zo kregen de monniken in 1410 het verbod om nog langer toneelstukken op te voeren op belangrijke feestdagen als Kerstmis, Driekoningen en Pasen, omdat ze zich hierbij verkleedden als duivels, rondedansen uitvoerden en fictieve schilderijen uitbeeldden. Van deze praktijk is er nageenog niets overgeleverd.

Zowel de Sint-Baafs- als de Sint-Pietersabdij onderhielden nauwe contacten met het Vlaamse hof. De abten duldden ongetwijfeld geen profane polyfonie in hun kerken, maar er zijn indicaties dat de hofmuziek mogelijk bekend was in de abdijen. Illustratief is het handschrift British Library, Ms. Egerton 274, een laat-dertiende-eeuwse verzameling trouwèrelieden en Latijnse conducti (waarvan de muzieknotatie Engelse invloeden verraadt), met later toegevoegde, veertiende-eeuwse processiegezangen afkomstig van de Sint-Baafsabdij.

Aan de bloeiperiode kwam een eind in 1338, wanneer de Sint-Baafsabdij het tot 1341 zonder abt moest stellen. Met de niet te stuiten uitbreiding van de stad Gent in de richting van het abtjiedomein, kreeg de functie van de abt een heel

RESPONS ET HYMNUS DESCO AVDOCIARI

Beati preciosa avdoari anima. Hodie quam
celo turba iuxta angelica. Quia patriarcharum in ppharum gremio

Apostolorum ceteris. Martyrum collegium. Confessorum multitudo.
Virginum concursio. Oblectanda paradiso suscepit florigero;

Nec ossa reipse mandata liquit uirum celica. Illa dum signorum mag-
nia committunt munera. Annua excolantur gaudens chorus omnium.

Gloria et honor deo usquequo altissimo. Vna patri filioque;
in elito paradiso. Cuius honor et potestas per eterna secula.

PROSA DE VERSU Nec ossa reipse mandata;

Osane et celsitibus chorus adiunctis. Nec

Te credimus cum angelis perpetui uiuere.

Quod aereis iudicis uolens declarare.

Corpus tuum sacrum. Nec ossa reipse mandata liquit uirum celica.

Gloria perpetua. et fortitudo. Glo

Potestas. et imperium. et iubilatio. O

Virtus. deus unica. laus. deus et honor. O

Cogitamus maiestas. eternum patri. et filio et spiritui tuo.

Oblectanda in paradiso suscepit florigero;

andere invulling. De abdij diende haar eigendommen te vrijwaren en te beschermen tegen een maatschappij die in toenemende mate seculariseerde. Het wekt dan ook geen verwondering dat een daling van het aantal bezittingen een negatief effect ressorteerde op het morele en geestelijke leven.

De geschiedenis van de muziek en de liturgie in Sint-Baafs na 1341 wordt gekenmerkt door diverse belangrijke schenkingen en, met de oprichting van een kapel in de crypte, door een substantiële uitbreiding van het aantal missen voor de overledenen. Fundaties voor het houden van votiefmissen, zowel in de Sint-Baafsabdij als in de onderhorige parochiekerken, waren legio. Zo stichtte de Onze-Lieve-Vrouwebroederschap in de kapittelkerk van Sint-Veerle in 1360 een dinsdagse mis *cum nota*. Een priester stichtte in 1376 votiefmissen *cum nota* ter ere van Maria, die iedere maandag, dinsdag en woensdag gehouden werden aan het hoofdaltaar in de Sint-Michielskerk. En in 1418 bepaalde een andere priester dat de *magister scholarum* of schoolmeester van Sint-Baafs samen met zes knapen de volgende vieringen diende op te luisteren: een gezongen mis iedere woensdag, en zowel de zaterdagse vespers als de mis bij alle Mariafeesten. Deze diensten werden niet in de abdij zelf, maar in de kapel op het kerkhof gehouden.

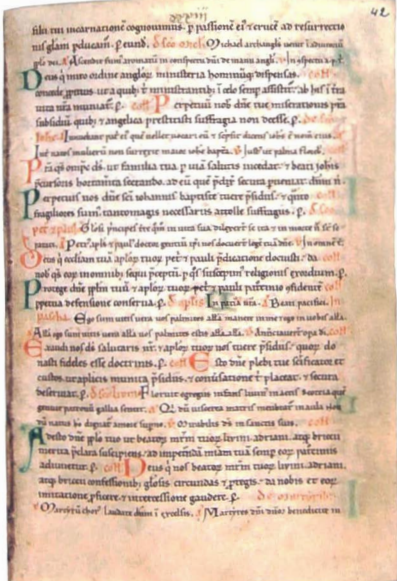
Naast de abt waren er tegen de veertiende eeuw nog andere belangrijke officiehouders: de prior (raadgever en soms ook plaatsvervanger van de abt), de cantor (verantwoordelijk voor de eredienst), de koster, de opperontvanger, de cellarius

(kelderwaarder), de infirmarius (ziekenmeester of fermerier), de aalmoezenier, de pitanciemeester en de proost. Deze laatste vertegenwoordigde de abt bij de uitoefening van zijn wereldlijke rechten. De abdij beschikte ook over een schoolmeester, een bibliothecaris, een meester van de kinderen en iemand die de gasten ontving. Van alle officianten droeg de cantor de belangrijkste verantwoordelijkheid inzake de liturgie, zowel met betrekking tot de muziek als de andere aspecten (waaronder het toezicht over de liturgische boeken). De koster was verantwoordelijk voor het luiden van de klokken, de altaarversieringen en de liturgische benodigdheden. Tevens was hij verantwoordelijk voor de schatkamer en kon hij een beroep doen op twee assistenten (een klokluider en een kaarsenmaker).

In de vijftiende eeuw werden belangrijke nieuwe manuscripten voor de eredienst vervaardigd. Opmerkelijk is dat deze gebeurtenis samenvalt met de oprichting van de *cotidianen* in de Gentse parochiekerken. Met de stichting van de *cotidianen* of zeven getijdencolleges kwamen er 'dagelijkse' zangers, die garant stonden voor een gedegen uitvoering van de eredienst. De eredienst kreeg nieuwe aandacht. In de Sint-Baafsabdij werden een groot en rijk verlucht, tweedelig graduale en een, eveneens tweedelig, antifonarium van dezelfde omvang gemaakt. Het graduale (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 14/1 en 2) werd gerealiseerd tussen 1457 en 1470 en draagt het wapenschild van de abt Jacob van Brussel. Dezelfde scribent

realiseerde in 1473 een kleiner psalter (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 73). Tussen 1471 en 1481 werden dan de twee delen van het nieuwe antifonarium gekopieerd (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 15/1 en 2). Het antifonarium en het graduale zijn van onmiskenbaar belang omdat het de belangrijkste manuscripten zijn die tijdens de liturgische vieringen in het koor van de Sint-Baafskerk werden gebruikt. Ze zijn de belangrijkste bron voor de gregoriaanse gezangen die dagelijks werden uitgevoerd. Ze bevatten tevens een speciale commemoratio voor de II. Bavo die tijdens de Advent werd gezongen. De overvloedige en zeer gedetailleerde notities in de marges getuigen van de invoering van de Romeinse *usus*, die in de zestiende eeuw werd geïntroduceerd. De vijftiende-eeuwse codices werden wellicht pas vervangen nadat kanunnik Andreas Guyard twee antifonales, twee graduales en een *directorium chori* kopieerde tussen 1651 en 1660.

Het abbatiaat van de humanist Raphael de Mercatel (van 1478 tot 1507) luidde een laatste bloeiperiode in. Deze abt resideerde in Brugge, waar hij contacten onderhield met talrijke musici. Hij kocht boeken van Aliamus de Groote, *succentor* van de Sint-Donaskerk (die opgevolgd werd door de Gentse componist Jacob Obrecht) en was verantwoordelijk voor de stichting van polyfone missen in Sint-Donas. Tijdens zijn abbatiaat duiken niet toevallig de eerste verwijzingen op naar een polyfone muziekpraktijk in de Sint-Baafsabdij. In het Kyriale van het hogergeïllustreerde, vijftiende-eeuwse



Breviarium van de Sint-Baafsabdij, voor 1294
(Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 29.3, f. 42r)

graduale (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 14) bevinden zich twee meerstemmige composities. In het eerste volume werd een vierstemmig Credo in *falsobordone* gekopieerd dat uitgevoerd diende te worden op Kerstdag, Pasen en Pinksteren. In de late vijftiende eeuw werden drie stemmen toegevoegd bij de gregoriaanse melodie (die in de tenor staat). Interessant zijn de instructies voor een *alternatim* uitvoering, via de aanduidingen van de termen *chorus* en *organum*. In het tweede volume werd in de eerste helft van de zestiende eeuw de gregoriaanse melodie van het *Gloria de sanctis huius loci* aangevuld met een tweede

partij. Ten slotte bevindt zich in het eerste deel van het antifonarium (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 15, f. 351r) nog een later toegevoegd, gerythmeerd (maar geen meerstemmig) *Te Deum*.

Abt Willem II van Bossuut (1418-1457), die wellicht de aanvang van de productie van de nieuwe gregoriaanse koorboeken meemaakte, stichtte bij zijn overlijden een kapel 'onder het orgel' die toegewijd werd aan Sint-Vinciana en Sint-Landrada. Kort nadat deze gerealiseerd was, werd hiervoor een missaal gekopieerd en voltooid op 6 juni 1483 (London, British Library, Ms Add. 17440). Hierin is een Mariale votiefmis opgenomen, een mis voor het feest van Sint-Bavo en andere votiefmissen, alsook alle missen voor de belangrijkste feesten van de liturgische kalender.

In de Sint-Baafsabdij was er bovendien ook belangstelling voor instrumentale muziek. Een document opgesteld door koster Jan de Vos in 1488 beschrijft de uitgebreide festiviteiten in het kader van de jaarlijkse Sint-Lievensprocessie. Voor de financiering hiervan stonden de binnen- en buitenbroederschap van Sint-Lieven garant (respectievelijk bedoeld voor bewoners die binnen en buiten het Sint-Baafsdorp woonden en voor welbepaalde ambachten). De feestelijkheden begonnen op Sint-Elooisdag (25 juni) en werden na het feest van Sint-Jan de Doper (26 juni) verdergezet. Na het luiden van de klokken las men op 28 juni een mis in aanwezigheid van de hele

abdijsamenleving. Daarna bracht men het reliekschrijn (de 'fiertel') in processie naar Sint-Lievens-Houtem. Pas op 29 juni werd deze teruggebracht naar de Sint-Baafsabdij, waar de plechtigheden nog duurden tot de daaropvolgende zaterdag en zondag. Trompetters en pijpers speelden een cruciale rol bij de opluistering van deze processie en op hen werd ook een beroep gedaan bij de herdenkingen van Sint-Macharius en Sint-Landoald. In 1540 besliste keizer Karel V in zijn *Concessio Carolina* de Sint-Lievensprocessie te verbieden en de beide afdelingen van de broederschap af te schaffen. Hierna werden instrumentisten enkel ingeschakeld bij de processie op het feest van Sint-Jan de Doper.

In 1536 werd de Sint-Baafsabdij geseculariseerd via een bul van paus Paulus III. De monnikengemeenschap werd omgevormd tot een college van seculiere kanunniken en verhuisde vier jaar later naar de parochiekerk van Sint-Jan (vanaf dan Sint-Baafskerk). In 1561 werd de kapittelkerk tot kathedraal verheven. De veranderingen die deze ontwikkelingen met zich meebrachten op het vlak van de muziek en de liturgie, beperkten zich niet tot de introductie van de gebruiken van een seculiere kapittelkerk, maar leidde tevens tot de invoering van de Romeinse *usus* en de oprichting van een professioneel zangersensemble voor de muzikale opluistering van de eredienst. De Middeleeuwen maakten plaats voor de Renaissance.

Beatus Confessor Allowinus

De Bavo-officies in Gentse bronnen

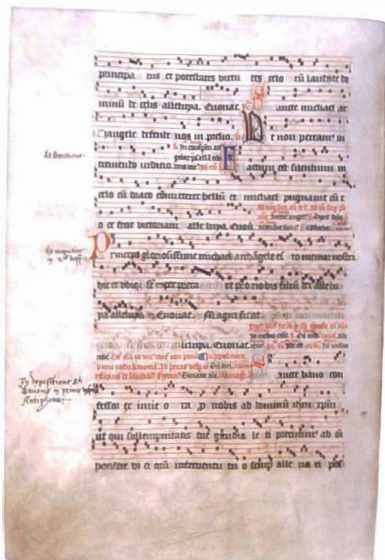
PIETER MANNAERTS

Aspirant F.W.O.-Vlaanderen
(K.U.Leuven, Alamire Foundation)

Het gregoriaans wordt vaak voorgesteld als een repertoire dat tegen de late vijftiende eeuw al lang een zekere onveranderlijkheid had verworven. De periode van evolutie en vernieuwing in het gregoriaanse repertoire zou begonnen zijn in de Karolingische periode, en hooguit tot de twaalfde eeuw hebben geduurd, om daarna te stabiliseren. Volgens diezelfde opvatting is er in de loop der volgende eeuwen *nil novi sub sole*, niet in de vijftiende eeuw (de periode waaruit de oudste handschriften in dit artikel dateren), en allerminst in de zeventiende (de eeuw waarin de jongste handschriften werden vervaardigd). De Bavo-officies in de Gentse handschriften laten zien dat niets minder waar is. Integendeel, uit het gezongen officie voor Bavo blijkt dat het gregoriaanse repertoire een dynamisch geheel is, dat tot in de zeventiende eeuw blijft veranderen en groeien. Dit gebeurde onder impuls van wijzigingen in de kerkelijke structuren, op hun

beurt veroorzaakt door politieke en culturele factoren.

De historische Bavo werd rond 589 in Haspengouw geboren als Allowinus, zoon van Pepijn van Landen, en broer van de H. Gertrudis en de H. Begga van Nijvel. Heiligheid zat dus in de familie, al duurde het even voor Bavo zo ver was. Pas na het overlijden van zijn echtgenote werd hij bekeerd door de H. Amandus, bisschop van Tongeren-Maastricht. Hij verdeelde zijn bezittingen onder de armen, ontving de tonsuur van Amandus en trad in in de abdij Ganda, gewijd aan de H. Petrus. Bavo werd zijn kloosternaam. Hij kreeg van Amandus de toestemming om als kluizenaar te leven, eerst in een holle boom in het woud, nadien in een kluis in de bossen van *Medmedunc* (Mendonck), levend van water en planten. Na verloop van tijd keerde hij terug naar Ganda om onder abt Florbertus de toestemming te krij-



‘Het ‘oude’ officie voor de depositio van de H. Bavo in het 15de-eeuwse antifonarium van de Sint-Baafsabdij (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 15/1, f. 267v)

gen voor het bouwen van een nieuwe cel in het naburige bos. Bavo stierf in de abdij op 1 oktober 654, de dag waarop later zijn feest zou worden gevierd. Op dit feest wordt hij herdacht als belijder (*confessor*), de ‘technische’ term voor een heilige die door zijn deugdzame leven en werken het geloof op exemplarische wijze heeft beleden, maar niet is gedood omwille van zijn geloof (in tegenstelling tot een martelaar). Wellicht werden Bavo’s relieken in de tweede helft van de zevente eeuw naar de abdij overgebracht, die reeds vanaf de eerste helft van de negende eeuw Sint-Baafsabdij werd genoemd. De eerste *vita* van de H. Bavo werd ge-

schreven rond 835, latere heiligenlevens volgden ca. 980, ca. 1000, en vóór 1107. Deze *vitae* waren, net als de gezongen officies voor de H. Bavo, de literaire en muzikale producten van de Bavo-verering die vanaf de achtste eeuw een aanvang had genomen.

Twee indrukwekkende Gentse handschriften afkomstig van de Sint-Baafs-kathedraal vormen de belangrijkste bron voor de officies voor de H. Bavo. Het oudste is een tweedelig antifonarium uit 1471-1481, dat als handschrift 15 bewaard wordt in de Gentse Universiteitsbibliotheek (verder afgekort tot Gu 15). Het andere is het – eveneens tweedelige – *Antiphonale Romanum ad usum exemptae ecclesiae cathedralis S. Bavonis Gandavensis*. Het *sanctorale*, het deel met de heiligenfeesten waartoe het Bavo-officie behoort, is in de beide delen van het antifonarium afzonderlijk gedateerd (op 22 juli en 31 augustus 1658). Dit handschrift wordt nog steeds bewaard in de Sint-Baafs-kathedraal (Inventaris van Elisabeth Dhanens, 1965, nummer 748, verder afgekort tot Gsb 748 A-B). Het antifonarium maakt deel uit van een kleine verzameling liturgische handschriften, samen met een *Directorium chori* (Gsb 748 C), waarvan het *sanctorale* niet afzonderlijk is gedateerd. De titelpagina draagt de datum 4 november 1658, maar de datering van de afzonderlijke onderdelen laat zien dat het boek samengesteld werd tussen 1653 en 1659.

Zowel Gu 15 als Gsb 748 A-B zijn tweedelig, omdat de gezangen die ze bevatten afwisselend door één van beide

helften van het koor werden uitgevoerd. Elke koorhelft diende bijgevolg over een boek te beschikken. De beide delen van het antifonarium Gsb 748 dragen dan ook de expliciete aanduiding *Pars lateris dextri* (Gsb 748 A) en *Pars lateris sinistri* (Gsb 748 B). De antifonaria verschillen wel qua volledigheid. In de beide delen van Gu 15 staan alle gezangen. Elk deel van Gsb 748 A-B bevat daarentegen enkel die gezangen die door de koorhelft in kwestie werden gezongen; een kort voorwoord verduidelijkt per liturgisch 'uur' (metten, lauden, vespers) welke koorhelft met de beurtzang begint. In het *Directorium chori* staan de gezangen die solistisch door de cantor worden gezongen; van de andere gezangen worden de incipits gegeven. Of deze incipits als intonatie (te zingen door de cantor) bedoeld zijn, of enkel voor het aangeven van de inzet van de verschillende koorhelften, is uit het handschrift niet af te leiden.

De genoemde handschriften bevatten samen niet minder dan zes verschillende officies voor de II. Bavo. Handschrift Gu 15 bevat officies voor twee verschillende feesten. *Depositio* (graflegging) is het feest dat werd gevierd op de sterfdag van de heilige (1 oktober), *elevatio* (verheffing) is het feest van de verheffing van zijn relieken (1 augustus). Anders dan men zou verwachten, staan op de plaats van het feest van *elevatio* op 1 augustus enkel de incipits van de gezangen, voorzien van een verwijzing. Die verwijzing leidt naar de eigenlijke muziek, die staat genoteerd na het *depositio*-officie op 1 oktober.

De 'derde' en 'vierde' officies zijn in Gu 15 vervat in de vorm van marginalia bij de eerste twee, *depositio* en *elevatio*. De marginalia geven indicaties omtrent het hergebruiken van de genoteerde gezangen in een andere volgorde, door de melodieën te hernummeren of aan te duiden wanneer ze dienen te worden weggelaten (*vacat*). De opbouw van de 'herwerkte' (door herschikking van de gezangen bekomen) officies vertoont een duidelijk andere structuur dan de originele. Meer bepaald zijn de oorspronkelijk genoteerde officies opgebouwd volgens de monastieke, de nieuwe volgens de seculiere *cursus* (cf. infra). Wanneer de marginalia precies te dateren zijn, is onduidelijk. Ze werden ten vroegste in 1536 genoteerd, maar wellicht zijn ze van latere datum. In ieder geval getuigen ze van een overgangsstadium tussen de 'oude' monastieke (1 en 2 in Tabel 1) en de 'nieuwe' seculiere (3 en 4 in Tabel 1) officies.

De handschriften Gsb 748 A-C bevatten een vijfde, in de zeventiende eeuw gecomponeerd officie voor het patroonsfeest van de kathedralen in Gent en Haarlem (*in festo S. Bavonis, patroni cathedralium ecclesiarum Gandavensis et Harlemensis*). Deze laatste stad kende sinds de veertiende eeuw eveneens een Bavo-verering. Het feest op 1 oktober wordt in het *Directorium* en in het antifonarium *translatio* genoemd in plaats van *depositio*; het graduale van de Sint-Baafskathedraal (Gsb 748 D-E) gebruikt beide termen. Het zeventiende-eeuwse *elevatio*-officie, ten slotte, is volledig identiek aan dat van de *translatio*, op het laatste respon-

TABEL 1

OVERZICHT VAN DE BAVO-OFFICIES IN GU 15 EN GSB 748 A-C

- 1 *Deposito* (monastiek)
Gu 15/1, f. 267v-272v; 15/2, f. 274r-279v - 'oud'
- 2 *Elevatio* (monastiek)
Gu 15/1, f. 272v-275r; 15/2, f. 279v-282v - 'oud'
- 3 *Deposito* (seculier)
Gu 15, idem als 1 - 'herwerkt'
- 4 *Elevatio* (seculier)
Gu 15, idem als 2 - 'herwerkt'
- 5 *Translatio* (seculier)
Gsb 748 A², p. 512-521; Gsb 748 B, p. 465-474;
Gsb 748 C, p. 148²-153²* - 'nieuw'
- 6 *Elevatio* (seculier)
Gsb 748 A, p. 483; Gsb 748 B, p. 437;
Gsb 748 C, p. 152²; deze pagina's verwijzen naar idem als 5 - 'nieuw'

* In het *Directorium chori* zijn de verschillende onderdelen binnen het handschrift afzonderlijk gepagineerd. Het eerste onderdeel bevat de misgezangen, het tweede de officiegezangen. Met 'p. 148²' wordt dit tweede onderdeel bedoeld.

sorium van de metten na: het responsorium *Exultemus in hac sacra* wordt hier vervangen door *Dilectus Deo et hominibus*. De tekst van de oudste Bavo-officies beschrijft episodes uit de hoger geschetste levensloop van Bavo. De selectie is duidelijk middeleeuws van karakter, met verwijzingen naar de *auctoritas* van de figuren die Bavo begeleid hebben (Amandus en Florbertus), naar de evangelische armoede (*Vade, vende que habes da pauperibus*: Mt 19, 21; Mc 10, 21; Lc 18, 22) en naar de verrichte mirakels (opwekking van een overledene). Enkele citaten of parafrases uit de eerste *vita* duiken in het officie op (de vierde en vijfde respon-

soria, en in het eerste, vijfde en zesde responsoriumvers van de metten), maar deze citaten zijn te beperkt om met zekerheid deze *vita* als tekstbron voor het officie te kunnen aanduiden.

De beide monastieke officies in Gu 15 werden genoteerd in de late vijftiende eeuw, maar zijn vermoedelijk veel ouder. Vermoed wordt dat ze teruggaan tot de tweede helft van de tiende of de eerste helft van de elfde eeuw. Nog vóór 1095 kreeg Remigius van Mettlach de opdracht om gezangen voor de metten te componeren, maar vermoedelijk waren er toen reeds gezangen voor (de metten van) de H. Bavo in omloop. Uiteraard is de

kans reëel dat deze oudste gezangen niet zonder wijzigingen zijn overgeleverd. In ieder geval werd door de gebruikte notatie reeds een belangrijke stempel gedrukt. Het handschrift Gu 15 maakt, zoals vaak in de Zuidelijke Nederlanden, gebruik van zwarte kwadraatnotatie op vier zwarte lijnen. Een intrigerend kenmerk is het gebruik van een opwaarts horizontaal 'staartje' aan de linkerzijde van stijgende notengroepen. Dit is een notatievorm die mensurale invloeden lijkt aan te geven (een ligatuur *cum opposita proprietate*: de notengroep begint anders dan gewoonlijk met twee *semibreves*, twee zeer korte noten). Deze invloed komt vaker voor in de Lage Landen. Het is onduidelijk of het enkel gaat om een notatie-conventie voor het gregoriaans, of om het bewust noteren van ritmische elementen. Eén gezang is overgeleverd in een andere notatie, meer bepaald in gotische (zogenaamde hoefnagel-) neumen. Het betreft een laat-zestiende-eeuws antifonarium uit Haarlem (nu in Utrecht, Catherijneconvent, BMH 25). Behalve twee tekstbronnen zonder muzieknotatie is dit de enige bron uit Haarlem. De antifoon *Sancte Bavo confessor eximie*, die in Gu 15 als Magnificat-antifoon voor de eerste vespers voorkomt, wordt hier als *suffragium*-antifoon gezongen. Een *suffragium* is een korte toevoeging aan lauden of vespers, bestaande uit één antifoon, een versikel en een gebed.

De Bavo-officies in Gu15 vertonen enkele interessante muzikale kenmerken. Opvallend is de 'modale ordening' die in beide offices aanwezig is. Dit betekent dat de gezangen per getijde

numeriek geordend zijn volgens *modus*. Zo staat de eerste antifoon van de metten in de eerste *modus*, de tweede in de tweede *modus*, enzovoort. In de metten is bovendien sprake van een dubbele ordening, aangezien de *responsoria* een eigen 'reeks' vormen, waarin het eerste *responsorium* opnieuw in de eerste *modus* staat. De modale ordening wordt echter niet overal even strikt toegepast. Zo staan zowel de derde als de vierde antifoon van de metten in de derde *modus*, of zijn de antifonen van de lauden geordend van *modus* 2 tot 6. De modale ordening, het gebruik van de *finalis* als reciteertoon en de afwezigheid van woordschildering maken een datering in de tiende eeuw aannemelijk. Enkele *responsorium*verzen werden later gecomponeerd, wat blijkt uit het gebruik van langere melismen in plaats van de traditionele formules. Deze melismen maken het Bavo-officie trouwens uniek: in vergelijkbare Gentse heiligenofficies (voor de H. Livinus, H. Landoaldus, H. Landrada) komen ze veel minder voor. De vakliteratuur beschrijft het Bavo-officie als zorgvuldig gecomponeerd, en dat lijkt inderdaad het geval. Dit blijkt niet enkel uit de modale ordening van de verschillende gezangen, maar ook uit de modale organisatie van de gezangen zelf, die zich stipt aan de *modus* houden (geen 'modulatie'), en aan de hiermee samenhangende *ambitus*.

In 1536 werd, op voorstel van keizer Karel V, de benedictijner abdij Sint-Baafs omgevormd tot een kappittelkerk. Er kwam

een seculier kapittel van kanunniken, als aanvulling naast het reeds bestaande, kleinere kapittel van de Sint-Veerlekerk. De abdij werd korte tijd later afgebroken om plaats te ruimen voor het Spanjaardenkasteel. Bijgevolg verhuisde het kapittel in 1540 binnen de stad, naar de Sint-Janskerk. Deze zou voortaan Sint-Baafskerk heten. Een dergelijke hervorming was uitzonderlijk in de Nederlanden. Voor de liturgie impliceerde dit een omvorming van de monastieke naar de seculiere *cur-sus*. Het monastieke officie onderscheidt zich van het seculiere door de omvang en organisatie van de verschillende liturgische getijden of 'uren' (vespers, completen, metten, lauden). Het aantal lezingen, psalmen, responsoria en antifonen verschilt. Zo bevatten de seculiere metten twaalf antifonen en negen responsoria. De monastieke metten bestaan daarentegen uit dertien antifonen en twaalf responsoria. De vespers bevatten in hun seculiere versie vijf antifonen, de monastieke vier.

Concreet bracht de overgang van monastiek naar seculier voor de Bavo-officies een nieuwe indeling van het oorspronkelijke officie met zich mee, bekomen door verplaatsing of weglating van gezangen. Dit had natuurlijk gevolgen, onder meer voor de modale ordening. Te verwachten zou zijn dat deze ordening wordt verstoord. De keuzes werden echter zo gemaakt dat de modale ordening van het oorspronkelijke officie verrassend intact bleef. Zo werd de vierde antifoon (die zoals reeds vermeld in de derde modus staat, net als de derde antifoon) eenvoudig weggelaten, zoals blijkt uit

de aanduiding 'vacat'. Hierdoor volgt na de derde antifoon (derde modus) de vijfde (vierde modus). De samensteller van het seculiere officie maakte dus handig gebruik van de inconsequenties in de modale ordening om deze te bewaren.

Een andersoortige ingreep is het toevoegen van nieuwe gezangen. Zo werd in een marge onderaan de vespers van het *Elevatio*-officie de antifoon *Da pacem Domine* toegevoegd. Wellicht was deze bestemd voor het *suffragium*, een toevoeging aan de vespers, waarin - in dit geval - gebeden werd om vrede. Een *suffragium* heeft de vaste structuur antifoon - versikel + respons - collecte (gebed). De antifoon *Da pacem Domine* was het enige muzikale item, dat bijgevolg aan het handschrift werd toegevoegd. In beide delen van het antifonarium werd ook achteraan een 'zesde' responsorium *Beatus vir Allynus* toegevoegd. Eén gezang, de antifoon *Ave inclite confessor*, werd verplaatst van het *depositio*- naar het *elevatio*-officie.

De processiegezingen sluiten van oudsher dicht aan bij het officierepertoire. Meestal werden voor processies één of meerdere antifonen en responsoria uit de metten gerecupereerd. Het processionale in Gent, Universiteitsbibliotheek Ms. 184 (Gu 184), dateert uit 1539-1559 en stamt dus met zekerheid uit de vroege jaren van de nieuwe kapittelkerk. Het bevat één antifoon en twee responsoria voor de processies van *depositio* en *elevatio*. Het betreft de magnificat-antifoon *Sancte Bavo confessor* (voor beide feesten), responsoria 2 en 3 (*Quocumque divini sator* en *Omnem carnis insolentiam*) voor de *elevatio*, en responsoria 7 en 8 (*Pater insignis* en



Graduale van de Sint-Baafsabdij, openingsfoto met het introitus voor de eerste zondag van de advent
 (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 14/1f.11)



Het koorgestoelte van de Sint-Baafskathedraal (© Vlaams Reproductiefonds)

Exultemus in omni cordis iocunditate) voor het *depositio*-officie. Antifoon en responsoria 2 en 3 zijn tekstueel en muzikaal nagenoeg identiek aan de versies in Gu 15. Responsoria 7 en 8 daarentegen hebben een eigen melodie, die qua *modus* en muzikaal verloop verschilt van die in Gu 15.

Het Concilie van Trente (1545-1563) had ingrijpende veranderingen voor de

kerkmuziek tot gevolg. Heel wat lokale heiligen verdwenen (tijdelijk) van de liturgische kalender, en niettegenstaande het respect voor lokale tradities werd die kalender sterk geüniformiseerd. In 1559 werden bovendien de bisdommen van de Lage Landen opnieuw ingedeeld. Gent, dat voordien tot het bisdom Doornik had behoord, kreeg door de bulle *Super universitas* van Paulus IV

(12 mei 1559) nu zelf een bisschopszetel, de kapittelkerk van Sint-Baafs werd daarmee ook kathedraal. Het duurde echter tot 8 september 1568 eer Cornelius Jansenius als eerste bisschop werd geïnstalleerd. Deze had in 1563 de muzieksessies van het Concilie bijgewoond en zou de geschiedenis ingaan als een modelbisschop van de Tridentijnse hervorming. In 1568 werd door paus Pius IV ook het nieuwe brevier ingevoerd. De humanistische wind blies het middeleeuwse stof der eeuwen uit alle kieren van de liturgie. Terwijl het *temporale* grotendeels hetzelfde bleef, werd in het *sanctorale* duchtig ingegrepen: ongeloofwaardige of magische elementen werden uit de lezingen verwijderd, het grootste deel van de *historiae* en de hymnen afgeschaft, het aantal heiligen en hun rang beduidend verminderd.

Al deze wijzigingen maakten een aanpassing van de liturgie en de bijhorende gezangen noodzakelijk. Het brevier van 1568 vond snel ingang; Jansenius konigde binnen de maand na zijn aanstelling reeds een drastische inperking van het aantal feestdagen af. Vanaf 1571 verschenen in Gent ook liturgische boeken in druk conform de Tridentijnse hervormingen. In de *Statuta primae synodi Dioecesis Gandavensis* (uitgegeven in Gent, Gislenus Manilius, 1571) schrijft Jansenius dat aan de vastgestelde lijst met heiligenfeesten voor het bisdom Gent het feest van de H. Bavo (1 oktober), en voor de stad Gent de feesten van de H. Livinus (12 november, de dag na de H. Martinus) en de patroonheiligen van de parochiekerken werden toegevoegd. Een nieuwe

tekstversie van het Bavo-officie verscheen in het *Officium de sanctis ecclesiae cathedralis divi Bavonis Gandavensis* uit 1572 (Gent, wed. Geraert van Salenson), en in de *Officia propria sanctorum ecclesiae cathedralis Gandavensis*, bij de Gentse uitgever Walter Manilius, in 1640.

De bronnen verschaffen ons verdere duidelijkheid omtrent de werkwijze bij het aanpassen van de liturgie aan de nieuwe voorschriften. De druk *Officium de sanctis ecclesiae cathedralis divi Bavonis Gandensis* uit 1572 (Gent, wed. Geraert van Salenson) bevat namelijk de heiligenfeesten conform die nieuwe voorschriften. Opmerkelijk is echter dat het *Officium*, voor wat het Bavo-officie betreft, volledig overeenstemt met de teksten van het 'herziene' officie (3 en 4 in Tabel 1): het biedt een seculier officie dat gebruik maakt van de oude teksten. De bestaande tekst (en wellicht ook de muziek) bleef in 1572 dus behouden. In die eerste fase werd dus voornamelijk in de kalender ingegrepen, maar nog niet in de individuele teksten en melodieën van de officies. In 1584 werden de hymnen van het oude officie zelfs nog ingeschreven (f. 206r en 217v) in het hymnarium Gu 73, door Petrus Marcum, *presbyter Gandavensis*. Het Bavo-officie bleef dus nog even buiten schot. Dat veranderde pas halfweg de zeventiende eeuw, onder bisschop Antoon Triest. Een nieuwe tekstversie van het Bavo-officie verscheen in 1640 in de *Officia propria sanctorum ecclesiae cathedralis Gandavensis*, bij de Gentse uitgever Servatius Manilius. In 1631 was in Gent met veel pracht en praal de duizendste verjaardag van Bavo's overlijden gevierd;

men meende immers (ten onrechte) dat Bavo in 631 was overleden. Volgens de oudere literatuur zette dit feest de Haarlemse kanunniken ertoe aan om een nieuw officie samen te stellen. Haarlem had immers ook Bavo als patroonheilige en was, net als Gent, in 1559 tot bisschopszetel verheven. In ieder geval werkten kanunniken uit Gent en Haarlem aan een nieuw officie, zoals Triest schrijft in zijn voorwoord tot de *Officia propria (Nos pro officij... de consilio operaque nonnullorum RRDD tam ecclesiæ... Gandavensis, quam similis ecclesiæ... Harlemensis canonicorum... curavimus)*. Het werd in 1639 door Triest goedgekeurd.

De tekst van het nieuwe officie was gebaseerd op een officie voor de H. Bavo, afkomstig uit Haarlem. Haarlem kende immers sinds de veertiende eeuw ook een verering van de H. Bavo als patroonheilige en was, net als Gent, in 1559 tot bisschopszetel verheven. Deze tekst is duidelijk 'abstracter' dan die van het middeleeuwse officie. De anekdotische en miraculeuze elementen zijn in sterke mate geweerd (Amandus en de opwekking komen slechts sporadisch ter sprake, Florbertus helemaal niet), de aanwezigheid van God wordt gesymboliseerd door een duif of een kruis boven het hoofd van de heilige, een sterk accent ligt op het sterken van de geest door de versterving van het lichaam. In de derde antifoon van lauden en vespers kan het 'strijdende' karakter van de Contra-reformatie gelezen worden: *Intendens in caelum vidit gloriam Dei et ait: Haec mea retributio est; Crucifixo militavi, crucis gloriam agnosco.*

In de vierhonderd jaar die Trente schei-

den van Vaticanum II is de liturgie van de Roomse kerk grotendeels dezelfde gebleven, waardoor ook het nieuwe Bavo-officie tot in de twintigste eeuw in gebruik bleef. Zo zijn de officie- en misteksten in bijvoorbeeld de *Officia propria sanctorum cathedralis ecclesiae civitatis et diocesis Gandavensis* (Mechelen: Dessain, 1917) en het *Latijnsch-Nederlandsch mis- en vesperboek* (Turnhout: Brepols, 1928) identiek aan de zeventiende-eeuwse.

De vroegste muzikale getuige uit dit 'nieuwe' officie is te vinden op f. 235r van Gu 15, deel 2. Onderaan een vrij-(gemaakt)e bladzijde in het officie voor Transfiguratie vinden we twee antifonen, gedateerd 1639. *Sancte Bavo pater bone*, de laatste antifoon van de metten in Gsb 748 A, wordt hier in de marge aangeduid als Benedictus-antifoon (voor de Laudens); *Bavo pater et patrone* is het Magnificat-antifoon voor de eerste vespers. Het volledige nieuwe officie voor Bavo is pas muzikaal gedocumenteerd in het *Antiphonale* en het *Directorium chori* (1653-1659). Deze werden, in opdracht van bisschop Antoon Triest, vervaardigd door de Gentse kanunnik Andreas Guyard, wiens naam op verschillende plaatsen in de handschriften opduikt (*orate pro Andrea Guyard*, Gsb 748 E, p. 274, later vervuldigd met *qui obiit prima Iulii 1662*).

In vergelijking met de laat-middeleeuwse handschriften zijn de nieuwe handschriften zeer gemakkelijk leesbaar, helder gestructureerd en dus voor een hedendaagse lezer vrij eenvoudig te interpreteren. De verdeling van de gezangen over de drie boeken is zuiver functioneel gedacht: de beide koorhelften

TABEL 2

OVERZICHT VAN 'OUDE' TEKSTEN DIE BEHOUDEN BLEVEN IN
HET ZEVENTIENDE-EEUWSE BAVO-OFFICIE IN GSB 748 A-C

(A: antifoon, Ben: Benedictus-antifoon, R: responsorium, v: vers)

GU 15	GSB 748 A-C
<i>Vespers 1 + Lauden:</i>	<i>Vespers 1 + 2, Lauden:</i>
A1 <i>Dum viri sanctissimi</i>	A1
<i>Metten:</i>	<i>Metten:</i>
R2 <i>Quocumque divini sator</i>	A4
R2v <i>Gracie celestis illectus</i>	A5
R3v <i>Ut hominem renovaret</i>	R3v
R8 <i>Exultemus omni cordis</i>	R8
R8v <i>Susceptus est hodie</i>	R8v*
<i>Lauden:</i>	<i>Lauden:</i>
Ben <i>Preliator Domini Bavo</i>	Ben

* R8 begint in Gsb 748 A-C met een tekstvariant, *I Iodie collocatus est.*

en de cantor hebben elk hun eigen 'partij', waarin enkel staat wat zij zelf te zingen hebben. Om een overzicht van het volledige officie te krijgen, moeten de drie handschriften dus samengelegd worden. In deze functionele verdeling is in het Bavo-officie maar één anomalie te ontwaren: de hymnen voor vespers, metten en lauden (*Bavonem meritis, O magna rerum conditor* en *Annua nobis revoluta*) staan niet in de antefonaria, en enkel in incipit in het *Directorium*. Ze zijn daarentegen wel volledig uitgeschreven in de *graduales*.

De gezangen zijn genoteerd in zwarte kwadraatnotatie op vijf zwarte lijnen. Behalve van vierkante notenvormen worden ook twee types ruitnoten gebruikt: een kleinere voor de enkelnoten, een

grotere voor de *climacus*- (een neum bestaande uit drie of meer dalende tonen) en de *subpunctisneumen* (een neum die eindigt met minstens twee dalende tonen). Zoals al duidelijk was in Gu 15, werd het gregoriaans al geruime tijd, en over heel Europa, in een (pseudo-)mensurale notatie weergegeven. Sinds de late zestiende eeuw kwam ook een proportionele notatie op, voor het eerst in Giovanni Guidetti's *Directorium chori ad usum sacrosanctæ basilicæ vaticanæ et aliarum cathedralium & collegiatarum ecclesiarum* (Rome, 1582), de eerste (zeer belangrijke) gregoriaanse uitgave die in de jaren na het concilie van Trente verscheen. In Guidetti's systeem staat een ruitnoot voor een *semibrevis*, een vierkante noot voor een *brevis*, in

een verhouding van 1 tot 2. Door toevoeging van boogjes en puntjes breidde het gamma zich verder uit tot vier verschillende ritmische waarden. Of Guidetti's proportionele indeling ook tot in de Lage Landen is doorgedrongen en hier werd toegepast is momenteel nog onduidelijk; wellicht moet die kans eerder klein worden ingeschat. Niettemin wijst de notatie van het zeventiende-eeuwse Bavo-officie op een onderscheid tussen langere en kortere notenwaarden. De kleine ruitnoot wordt bijvoorbeeld enkel op onbeklemtoonde lettergrepen gebruikt, wat Guidetti ook doet. Een consequent proportioneel systeem lijkt echter niet aanwezig.

Voor het samenstellen van het nieuwe Bavo-officie werd een groot aantal melodieën nieuw gecomponeerd. Uit het oude *depositio*-officie werden enkele teksten behouden, zij het steeds met varianten (zie Tabel 2).

De functie van de overgenomen gezangen bleef in de meeste gevallen ongewijzigd. Opvallend in bovenstaand schema is de uitsplitsing van de tekst van het tweede responsorium van de metten, *Quocumque divinator*. Het responsorium (van het oude officie) wordt deels gerecupereerd als de tekst voor de vierde antifoon van de metten (van het nieuwe). De beginwoorden van het vers worden herbruikt voor de vijfde antifoon. Eén antifoontekst, *Oculis ac manibus in caelum semper intentus* (vierde vesperantifoon) is ontleend aan het officie voor Martinus, maar na deze eerste woorden houdt de gelijkenis op en wordt vervolgd met een tekst ontleend aan Fil. 1, 23. Opmerke-

lijk is de tekstuele economie binnen het nieuwe Bavo-officie. Drie antifoonteksten worden geheel of gedeeltelijk herbruikt als responsorium(vers): *Gloria Domini* voor de tweede vesperantifoon en het zesde responsorium, *Angelica recreatus* voor de vijfde vesperantifoon en – nagenoeg letterlijk – het zevende responsoriumvers, *Sanctus Bavo* voor de eerste antifoon en het derde responsorium van de metten.

In muzikaal opzicht bleef van het oude officie nog veel minder bewaard. Enkel het responsoriumvers *Ut hominem* bleef zowel tekstueel als muzikaal intact; van het responsorium *Exultemus* en zijn vers bleven de slotmelismen bewaard. Helemaal verrassend is dat niet. Aangezien het nieuwe Bavo-officie eveneens volkomen modaal geordend is, en de plaats van beide responsoria dezelfde is gebleven, diende ook de modus niet te veranderen en kon de melodie bewaard blijven. De melodie van *Dum viri sanctissimi* kon daarentegen niet behouden worden,

TABEL 3
MODALE ORDENING IN
HET ZEVENTIENDE-EEUWSE
BAVO-OFFICIE IN GSB 748 A-B

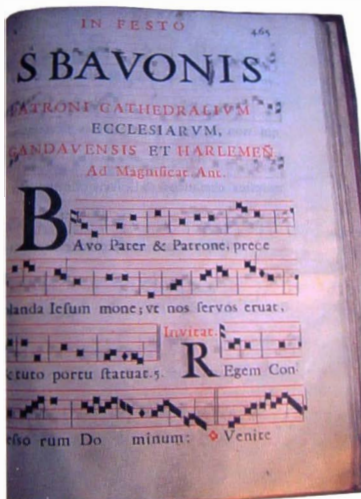
Mag: Magnificat-antifoon
Ben: Benedictus-antifoon

Vespers 1 (antifonen): 1 2 3 4 5 [*Mag:*] 5
Metten (antifonen): 1 2 3 / 4 5 6 / 7 8 3
Metten (responsoria): 1 2 3 / 4 5 6 / 7 8
Lauden (antifonen): 1 2 3 4 5 [*Ben:*] 6
Vespers 2 (antifonen): 1 2 3 4 5 [*Mag:*] 6

omdat de modale reeks van de lauden in het oude officie met de tweede modus begon, en in het nieuwe officie met de eerste. Tabel 3 geeft de opeenvolging weer van de modi in de gezangen van elk getijde.

Wat de muziek betreft valt op dat het zeventiende-eeuwse officie zich houdt aan de kenmerken van goede liturgische muziek, zoals gestipuleerd door het Concilie van Trente. Een optimale tekst-verstaanbaarheid, die zowel in de polyfonie als in het gregoriaans werd verwacht, is hier gerealiseerd. In vergelijking met het oudere officie is het geheel immers veel sterker syllabisch (één noot per lettergreep) en oligotonisch (enkele noten) dan melismatisch (vele noten), waardoor de tekstverstaanbaarheid zeker wordt bevorderd. Ook in modaal opzicht houden de gezangen zich aan de regels van de kunst: de finalis en tenor zijn duidelijk geprononceerd en de voorgeschreven ambitus wordt niet verlaten. Aan het traditionele principe van de modale ordening werd vastgehouden, meer nog: het principe werd uiterst consequent toegepast.

Een korte verwijzing naar de mis voor de II. Bavo mag hier niet ontbreken. In vergelijking met het officierepertoire benadert het misrepertoire veel sterker het beeld van een onveranderlijk en statisch gregoriaans dat we in de inleiding vermeldten. Het misrepertoire werd inderdaad veel sterker afgeschermd voor vernieuwingen en toevoegingen. Specifieke gezangen voor de mis van de



Het 'nieuwe' officie voor de 'depositio' van de H. Bavo in het 17de-eeuwse antyfonarium van de Sint-Baafskathedraal (Gent, Sint-Baafskathedraal. Ms. 748 B, p. 465)

II. Bavo werden eigenlijk amper gecomponeerd; er werd overwegend gebruik gemaakt van bestaande gezangen uit het *communesanctorum*. Gents bronnenmateriaal voor de mis uit de vijftiende en uit de zeventiende eeuw is bewaard in een tweedelig *Graduale* enerzijds (1452-1474; Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 14, verder: Gu 14), en in het tweedelige *Graduale* (geschreven in 1659-1660, Gsb 748 D-E), en het *Directorium chori* (1653-1659) uit de Sint-Baafskathedraal anderzijds. De missen zijn vergelijkbaar in de 'algemeenheid' van hun gezangen: er zijn nauwelijks specifieke melodieën voor de feesten van de II. Bavo. Dit geldt ook voor andere Gentse heiligen als Landoaldus, Livinus

en Landrada. Het tweede deel van Gu 14 bevat missen voor beide Bavo-feesten (*elevatio* en *depositio*). In de *elevatio*-mis wordt op f. 107v wel verwezen naar een sequentia, *Ganda gaude*, maar deze ontbreekt. De sequentiae werden traditioneel achteraan in een graduale genoteerd, en het zijn juist deze laatste folia die uit het handschrift zijn weggesneden. De mis voor *depositio* bevat geen sequentia. Op f. 152v-153r staat wel een *Kyrie* dat bestemd is voor de vigilie van het feest van Bavo (en Maria-Tenhemel-opneming). De melodie is echter één van de meest courante uit het kyriale, het zogenaamde *Kyrie XI* ('*Orbis factor*') uit de Vaticaanse edities. Het bronnenmateriaal uit Haarlem brengt evenmin uitkomst. In een *missale* (1511) afkomstig uit de Commanderij Jan Baptist in Haarlem (bewaard in Haarlem, Stadsbibliotheek 184C1) is eveneens een sequentiatekst bewaard, *Tuum mundum toti Bavo* (f. 341r), maar zonder muzieknootatie. Een vroeg-vijftiende-eeuws *missale* uit de Bavokerk in Haarlem (Stadsbibliotheek 184C2) bevat een mis voor Bavo (f. 157r), maar ook dit handschrift geeft enkel de tekst.

Net als bij het officie is de overeenkomst tussen de vijftiende- en de zeventiende-eeuwse mis minimaal. Enkel het graduale *Domine prevenisti* en het bijhorende vers *Vitam petiit* komen in beide misformulieren voor. Aan de tekst werd niet geraakt. De muziek werd daarentegen grondig herwerkt door het aanpassen van tekstplaatsing, modaliteit en ambitus, en het snoeien in de melismen – kortom, de ingrepen die ook in de Medicaea-editie van het *Graduale* (Rome, 1614-1615)

werden doorgevoerd – met een volledig nieuw gezang, waarin enkel nog restanten van de oorspronkelijke melodische contouren of van de modale opbouw zijn terug te vinden, als resultaat. Terugkerend naar het uitgangsthema, de officies, is het zeker relevant om het Alleluia-vers aan te stippen. *O remedium salutis in via* is het enige misgezag dat wél specifiek voor de mis voor de H. Bavo was bestemd. Het is dan ook afkomstig uit het officie: tekst en melodie werden letterlijk gekopieerd naar het Magnificat-antifoon voor de tweede vespers.

Zowel de omvorming van abdij tot kapittelkerk (1536/1540) als de gevolgen van het Concilie van Trente (1545-1563), veranderingen op respectievelijk lokale en Europese schaal, zorgden voor ingrijpende wijzigingen in de organisatie van de liturgie in Gent. Deze verschuivingen maakten telkens een aanpassing van de handschriften en van het muzikale repertoire noodzakelijk. Niet enkel zijn er varianten bewaard van verschillende gezangen (responsoria uit Gu 184 en Gu 15), maar werden de bestaande gezangen herschikt naar de noden van de tijd (van monastiek naar seculier officie), of – na de invoering van de handschriften van het Concilie van Trente – volledig opnieuw gecomponeerd. Tekstueel en muzikaal volgden ze de heersende contemporaine compositiepraxis. De H. Bavo werd achtereenvolgens patroonheilige van de Sint-Baafsabdij, -kapittelkerk en -kathedraal; van de dynamiek in de liturgie en het gregoriaanse repertoire in Gent zijn 'zijn' officies dan ook bevoorrechte getuigen.

Jheronimus Vinders (fl. 1515-1545)

Sanmeester in de Sint-Janskerk

ERIC JAS

Universiteit Utrecht

Over het leven van Jheronimus Vinders – één van de vele kleine meesters uit de zestiende eeuw – is niet veel bekend.

Het weinige dat over zijn carrière aan het licht is gekomen, komt uit de rekeningen van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw op de Rade in de Gentse Sint-Janskerk (de latere Sint-Baafskathedraal). Uit de lofrekeningen kan worden opgemaakt dat Vinders op 16 juni 1525 als *sanmeester* in dienst kwam van de broederschap. In deze functie was hij de opvolger van Gommaer de Leeu, die op 21 maart 1525 zijn post verlaten had. Lang is Vinders niet in de Sint-Janskerk gebleven; al na zo'n zes maanden is geen spoor meer van hem in de rekeningen te vinden. Kennelijk had hij zijn oog op een betrekking elders in de Lage Landen laten vallen. Dat Vinders naar alle waarschijnlijkheid het grootste deel van zijn arbeidzame leven in de Lage Landen heeft doorgebracht, blijkt uit de overlevering van zijn bescheiden oeuvre.

Het merendeel van zijn vier missen, negen motetten en twee Nederlandstalige polyfone liederen is namelijk precies in dit gebied in handschriften verspreid of in druk uitgebracht.

Uit het oeuvre van Vinders spreekt bewondering voor één van de belangrijkste Franco-Vlaamse componisten uit de periode rond 1500: Josquin des Prez (ca. 1450/1455 – 1521). De bijzondere achting die Vinders voor Josquin, de *princeps musicorum*, gehad moet hebben, spreekt overduidelijk uit de vijfstemmige Missa *Stabat mater* en de zevenstemmige klaagzang op diens dood. De mis is gebaseerd op één van Josquins fraaiste en indrukwekkendste motetten: het vijfstemmige *Stabat mater* waarin Maria als Moeder van Smarten wordt bezongen. Vinders' mis mocht zich kennelijk in enige populariteit verheugen; het werk is in niet minder dan zes handschriften verspreid. Ook de klaagzang *Omorsinevitabilis* is een fraai voorbeeld van gepast

erbetoon aan Josquin. De tekst die Vinders in dit werk verklankt, is vrijwel identiek aan die van een epitaaf dat, volgens Franciscus Sweertius in zijn *Athenae Belgicae...* (Antwerpen, 1628), bij een afbeelding van Josquin in de Sint-Goedelekerk te Brussel was aangebracht:

*IOSQVINVS A PRATO, vulgo IOSQVIN DE PRES,
Musicorum sui saeculi facile princeps [...]
Quidam illi hoc Epitaphium scripsit, quod
Bruxellis in D. Gudulae extitit ante
Iconoclastiam.*

*O mors ineuitabilis,
Mors amara, mors crudelis,
IOSQVINVM dum necasti,
Illum nobis abstulisti;
Qui suam per harmoniam,
Illustrauit Ecclesiam,
Propterea dictu Musice
Requiescat in pace. Amen.*

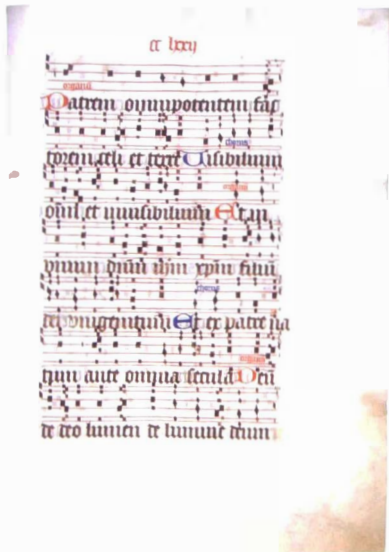
Zowel het portret als het epitaaf gingen bij de beeldenstorm in 1585 verloren. Het motet is een fraai bouwwerk met een sterk symbolische lading. Het uitzonderlijk aantal stemmen waarvoor het is gecomponeerd (zeven) mag als een directe verwijzing naar de rouw worden opgevat. Het getal zeven als symbool voor verdriet en smart, is daarmee een uitbreiding van datzelfde getal als symbool van Maria als Moeder van Zeven Smarten. Twee van de zeven stemmen laten bovendien een gregoriaanse melodie horen die is ontleend aan de liturgie voor overledenen: de introitus *Requiem eternam*, en de zesde psalmtoon van het *Officium*

defunctorum, met de woorden *Requiem eternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis*. Het motet begint met in de lage stemmen een reeks van dalende en stijgende kwarten, die het luiden van de doods-klokken voor Josquin lijken te suggereren. Het mag duidelijk zijn dat Vinders door Josquin was geraakt. Dat blijkt niet alleen uit de twee genoemde werken, maar ook uit de compositiestijl die hij in het algemeen hanteerde: belangrijke elementen als stempaaartechniek en doorimitatie, die kenmerkend zijn voor Josquin, komen in het oeuvre van Vinders regelmatig voor.

Twee andere werken van Vinders – de vijfstemmige Missa *Myns liefkens bruyne ooghen* en het vijfstemmige motet *Laudate pueri dominum* – getuigen van interesse voor het werk van Benedictus Appenzeller (ca. 1480/1488 – na 1558), die in 1518-1519 verbonden was aan de Brugse Sint-Jacobskerk en die van 1536 tot 1555 diende in de kapel van Maria van Hongarije te Brussel. De Missa *Fors seulement* – lange tijd toegeschreven aan niemand minder dan Nicolas Gombert (ca. 1495 – ca. 1560) – is gebaseerd op de gelijknamige chansons van Antoine de Févin (ca. 1470 – 1511/1512) en Matthias Pipelaere (ca. 1450 – ca. 1515).

In relatie tot zijn aanstelling in Gent als zangmeester van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw op de Rade, is het interessant vast te stellen dat Vinders in zijn werken meermalen bijzondere aandacht besteedde aan Maria. Al genoemd is de Missa *Stabat mater*, die via Josquins motet de treurende moeder Gods bij het kruis van haar zoon tot onderwerp

heeft. De vijfstemmige Missa *Fit porta Christipervia* is gebaseerd op de gelijknamige hymne uit de lauden van het feest Maria Boodschap (25 maart). Deze composities zijn uiteraard primair bedoeld voor gebruik in de mis, die in talloze zestiende-eeuwse steden in de Lage Landen meermalen per week – vaak zelfs dagelijks – werd gevierd. Het repertoire dat tijdens de dagelijkse lofdiensten werd gezongen, was van een andere soort. Precieze informatie ontbreekt veelal, maar wanneer de zangers aan het eind van de middag bijeen kwamen om bij een Mariabeeld, of op een andere plaats in de kerk, tot haar lof te zingen, werden doorgaans één of meer Maria-gezangen – antifonen, hymnen, of sequentiae – ten gehore gebracht, soms in afwisseling met orgelspel, werd er gebeden, en klonk er meerstemmige muziek. Een compositie die voortreffelijk dienst zou kunnen hebben doen als een indrukwekkende afsluiting van een dergelijke dienst, is Vinders' vijfstemmige *Assumpta est Maria*. De tekst van dit motet is een aaneenschakeling van vier verschillende Mariagezangen: *Assumpta est Maria in celum*, *Maria virgo assumpta est*, *In odorem unguentorum*, en *Benedicta filia tu a Domino*. Deze vier antifonen zijn alle ontleend aan de tweede vespers van het feest Maria Hemelvaart. De gregoriaanse melodieën die bij deze teksten horen, zijn in Vinders' motet duidelijk te horen in de Tenor (aanvankelijk in groter notenwaarden, maar allengs ook in kleinere notenwaarden). De combinatie van de vier gregoriaanse gezangen, maakt dit motet ongeacht voor gebruik in de liturgie van



Polyfoon Credo (Anonim) in het 15de-eeuwse graduale van de Sint-Baafsabdij (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 147/1, f. 272r)

het feest Maria Hemelvaart. Maar voor een paraliturgische lofdienst rond dit feest, zou dit werk zeer geschikt zijn.

Een andere aan Maria gewijde compositie die gebruik maakt van een liturgische tekst, maar geen liturgische functie kan hebben gehad, is Vinders' zetting van het Magnificat. Als sluitstuk van de Vespers is het Magnificat – de lofzang van Maria uitgesproken bij haar bezoek aan Elizabeth – door componisten sinds de vijftiende eeuw veelvuldig meerstemmig gezet. Een nadrukkelijke band met Maria is in deze werken – buiten de tekst – zelden aanwezig. Vinders heeft echter kans gezien in zijn zetting Maria

nadrukkelijk op de voorgrond te plaatsen. Aan de standaardtekst van het Magnificat (Lc 1, 46-55) voegde hij één extra tekstregel uit het Lucas-evangelie toe (*Mansit autem Maria cum illa quasi mensibus tribus et reversa est in domum suam*; Lc 1, 56). Door deze ingreep vestigde hij de aandacht op Maria, die ongeveer drie maanden bij Elizabeth bleef alvorens zij weer huiswaarts keerde. De afwijking van de standaardtekst maakt het motet ongeschikt voor gebruik in de Vespers. Als klein Maria-motet kan het werk echter uitstekend hebben dienstgedaan in een van de vele lofdiensten die in Gent, of elders in de Lage Landen werden verzorgd.

Zoals opgemerkt werden tijdens de lofdiensten vrijwel altijd één of meer Maria-gezangen ten gehore gebracht. Zeer populair waren de vier veelgezongen Maria-antifonen *Alma redemptoris mater*, *Ave regina celorum*, *Regina celi*, en *Salve regina*. Het zal om die reden dan ook wel geen toeval zijn dat Vinders niet minder dan drie zettingen van de laatstgenoemde tekst maakte. In de twee vierstemmige *Salve regina*'s, wordt de gregoriaanse melodie door de verschillende stemmen ten gehore gebracht. In het derde, vijfstemmige werk, komt Vinders' eerbied voor Maria op een bijzondere wijze tot

uitdrukking. De compositie is gebaseerd op twee bestaande melodieën. Terwijl in de Contratenor de gregoriaanse melodie klinkt, zingt de Superius onophoudelijk de melodie van één van de fraaiste Nederlandse polyfone liederen van rond 1500:

*Ghy syt die wertste boven al int eertsche dal,
kuyssch ende smal, geen schoender creature.
Aenhoert myn claghen, myn misval
is sonder ghetal tot alder huere.
Schoen edel pure, ghy syt myn troost alleine.
Nochtans sydy der werelt ghemeijne.*

In dit lied van Johannes Ghiselin [Verbonnet] (fl. 1491-1507) bezingt een minnaar zijn geliefde, die op aarde haars gelijke niet had. Vinders citeert deze melodie – en daarmee impliciet ook de tekst van het lied – om op symbolische wijze uiting te geven aan zijn genegenheid voor Maria.

Van geen van de hierboven genoemde werken kan aannemelijk worden gemaakt dat het specifiek voor de Gentse broederschap van Onze-Lieve-Vrouw op de Rade gecomponeerd is. Er kan echter geen twijfel over bestaan dat het precies dit soort repertoire was dat Vinders als zangmeester met zich meenam en gebruikte om paraliturgische diensten als het lof mee op te luisteren.

De musici en de muziekcollectie in Sint-Baafs na 1536

BRUNO BOUCKAERT

*Postdoctoraal onderzoeker F.W.O.-Vlaanderen
(K.U. Leuven, Alamire Foundation)*

De omvorming van abdij tot seculiere kapittelkerk was van cruciale betekenis voor het muziekleven in Sint-Baafs.

Hoewel er elementen zijn die erop wijzen dat er ook polyfonie werd uitgevoerd in de Sint-Baafsabdij – waaronder het polyfone *Gloria* en *Credo* genoteerd in het vijftiende-eeuwse graduale (Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 14), was er vóór 1536 geen professioneel muziekensemble voorhanden zoals dat in elke Vlaamse kapittelkerk het geval was. Het klanklandschap werd in grote mate beheerst door de uitvoering van gregoriaanse gezangen, orgelspel en klokgelui. Op belangrijke heiligenfeesten (Sint-Livinus, Sint-Macharius, Sint-Landoaldus) werden sinds het begin van de vijftiende eeuw trompetters, en later ook schalmespeelers ingeschakeld. De hervormingen van 1536/1540 bracht met zich mee dat er een totaal nieuwe organisatiestructuur tot stand kwam. Voor de hogere functies leverde dit in feite geen onnoemelijk

probleem op. De monniken van de abdij werden kanunnik in de nieuwe kapittelkerk, met vier dignitarissen (deken, cantor, scholasticus en thesaurarius) en een proost die de leiding over het geheel had. Geheel nieuw was de installatie van koralen, een zangmeester, een succentor en professionele vicarissen-zangers, die zouden instaan voor de opluistering van de diensten met polyfone muziek. Dit gebeurde nagenoeg onmiddellijk na de definitieve goedkeuring van de omvorming door de monniken en de vastlegging van de statuten van de kapittelkerk in 1537. Vanaf dan deed de vocale polyfonie voorgoed zijn intrede in Sint-Baafs. Het kapittel ging hierbij niet over één nacht ijs. Het liet een advies schrijven waarin op basis van de situatie in Atrecht, Kamerijk, Doornik, Brugge, en vooral Rijsel (Sint-Petruskerk) aanwijzingen werden gegeven voor de organisatie van het muziekpersoneel in het nieuwe kapittel. In de grote lijnen wer-

den de raadgevingen in de praktijk omgezet en bepaalden ze tot op het einde van de achttiende eeuw de structuren waarbinnen de musici functioneerden.

ZANGMEESTERS EN KORALEN

In iedere doorsnee-kapittelkerk in de Lage Landen vormde het zangmeesterschap de belangrijkste muzikale functie. Het leven van de zangmeesters was nauw verbonden met dat van de koralen of koorknapen. Hij was verantwoordelijk voor hun intensieve en kwalitatief hoogstaande opleiding en leefde dag in dag uit met hen samen in het koralenhuis. De zangmeester van Sint-Baafs wordt bijna altijd met de term *zanghmeestere*, *sanghmeestere* of met het Latijnse equivalent *magister cantus* aangeduid. In mindere mate en pas vanaf het laatste kwart van de zestiende eeuw komen ook de termen *phonascus* en *magister capelle musicæ* (kapelmeester) voor. In tegenstelling tot sommige andere kapittelkerken mag de zangmeester in Sint-Baafs niet vereenzelvigd worden met de *succentor*. Elk van hen nam een deel van de taken van de kanunnik-cantor op zich, aan wie ze verantwoording moesten afleggen. De zangmeester had behalve de opleiding van de koralen ook de leiding over het ensemble dat de polyfonie uitvoerde. De *succentor* daarentegen was verantwoordelijk voor de ceremoniële aspecten en het gregoriaans.

De taken van de zangmeester werden bij zijn aanstelling vastgelegd in een overeenkomst. Het oudst bewaarde contract van Sint-Baafs dateert van de late zestiende/vroege zeventiende eeuw.

TABEL 1

ZANGMEESTERS VAN SINT-BAAFS, 1537-1793

<i>Johannes Dormont</i>	1537 - 1538
<i>Guilielmus Roucourt</i>	1541/42 - 1542
<i>Jacobus Bracquemers</i>	1542 - 1549
<i>Arnoldus Van Bost</i>	1549/50
<i>Simon Cardon</i>	1552
<i>Jacobus Bruneau</i>	1554/55 - 1578
<i>Johannes Michiels</i>	1586 - 1590
<i>Anthonius Martens</i>	1590 - 1591
<i>Nicolaus Ghilbode</i>	1598 - 1617
<i>Matthias Kint</i>	1617 - 1631
<i>Johannes Succet</i>	1631 - 1634
<i>Thomas Du Pire</i>	1634 - 1638
<i>Petrus Schulfort</i>	1638 - 1642
<i>Petrus Hurtado</i>	1642 - 1671
<i>Jacobus Haghe</i>	1671 - 1676
<i>Franciscus Ludovicus Derveau</i>	1676 - 1693
<i>Henricus Du Pierreux</i>	1693 - 1730
<i>Franciscus Bernardus Bertrand</i>	1730 - 1738
<i>Petrus Philippus Honoré</i>	1739 - 1743
<i>Josephus Cocle</i>	1743 - 1748/9
<i>Jollier</i>	1749
<i>Nicolas Meunier</i>	1749 - 1755
<i>Henricus Aloysius Barth</i>	1755 - 1769
<i>Franciscus Krafft</i>	1769 - 1793

Tot op het einde van de achttiende eeuw werden de contracten met de zangmeesters nagenoeg identiek geformuleerd. Veel ervan had betrekking op de koralenschool.

In de oprichtingsfase van het Gentse kapittel is er sprake van vier koralen. Zeer opmerkelijk is dat de eerste vier jonge zangertjes werden overgebracht



Lezenaar in het koor van de Sint-Baafskathedraal (© Vlaams Reproductiefonds)

vanuit Rijsel, uit de koralenschool van de collegiale Sint-Petruskerk. Na de verhuis van het kapittel naar de Sint-Janskerk (1540), bedroeg het aantal koor-knaapjes reeds acht. Mogelijk was die verdubbeling het gevolg van de samenvoeging van de koralen van de (oude) Sint-Janskerk met die van het Sint-Baafskapittel. In 1559/1560 werd het aantal van twaalf koralen bereikt, wat in de meeste kathedrale kapittelkerken in de Lage Landen het geval was. Om deze omschakeling financieel te kunnen dragen, opteerden de kanunniken voor een onderscheid tussen zes *exspectanten* (ook *aspectanten*, *expectanten* of *expertanten* genoemd) en zes 'volwaardige' koralen. De *exspectanten* woonden niet samen met de andere koralen bij de zangmeester, maar bleven bij hun ouders inwonen. Bovendien nam het kapittel niet alle kosten van een *exspectant* op zich. Het *exspectantschap* fungeerde dus als een soort proefperiode. Na de periode van de calvinistische republiek waren er opnieuw slechts vier koralen in dienst, waaronder twee *exspectanten*. In juli 1599 besliste het kapittel om het aantal koralen opnieuw op zes te brengen en dat bleef zo tot op het einde van de achttiende eeuw.

De koralen werden niet alleen gerekruteerd in het Gentse. Vaak kwamen kandidaten zich presenteren van ver buiten de stadsgrenzen. Zo waren er in de achttiende eeuw koralen uit Brussel, Namen, Charleroi, Soignies, Wesel, etc. Volgens de laat-achttiende-eeuwse staat van goederen van de Sint-Baafskathedraal, opgemaakt in opdracht van keizer Jozef

II, betrokken de koralen en de zangmeester het gewezen droogscheerdershuis in het Kerkstraatje (nu Hoofdkerkstraat). Het was een woning die keizer Karel V aan het kapittel had geschonken ter compensatie van de verliezen geleden na de afschaffing van de Sint-Baafsabdij. Mogelijk betrokken de koralen dit huis reeds vanaf de zestiende eeuw. In de achttiende eeuw was dit echter niet altijd het geval. Ze dienden vaak te verhuizen, soms zelfs tot op grote afstand van de kerk, tot op het moment dat het huis in het Kerkstraatje in 1735 gehuurd werd door de zangmeester.

Logischerwijs nam de zangmeester de muziekopleiding van de koralen op zich en leerde hij hen de gezangen aan die ze tijdens de kerkdiensten moesten uitvoeren. Hij werd evenwel ook aangevaard om hen volgens de christelijke moraal en in een devote sfeer op te voeden. De dagorde was zeer streng en voor de jonge knaapjes ongetwijfeld een ware belasting. In de lente- en de zomerperiode moesten ze elke ochtend om kwart voor vijf uit de veren. Van Maria Hemelvaart tot Pasen stonden ze pas op om halfzes. Terwijl de zangmeester met de twee koralen de metten bijwoonde, bleven de anderen in het koralenhuis. Ze stonden nochtans op hetzelfde uur op en waren reeds gekleed en keurig verzorgd vooraleer de zangmeester vertrok. Zolang de zangmeester nog tijd had, diende hij erop toe te zien dat de koralen de hen opgelegde *preces communes* opzegden. Bij afwezigheid van de zangmeester nam de oudste koraal deze taak op zich, tot op het moment dat ze naar

Figura vtriusque manus.



Inter quolibet vocem put
 sese subsequit' ordine natu
 rali siue ascendendo siue des
 cendendo sit plenus tonus
 excepto int: nu et fa. siue as
 cendendo siue descendendo.
 Capitulum quartum.
 Inter supradictas vo
 ces musicales ut: re:

mi: fa: sol: la: continue et un
 mediate subsequentes indit
 ple nus tonus: preterq' inter
 mi et fa siue ascendendo siue
 descendendo: inter quas vocet
 mi et fa est semitonii id est
 tonus imperfectus: no a semit
 qd est dimidiu: quia tonus
 per dimidiare no potest: ut



Folio uit polyfoon koorboek met een (anoniem)
zesstemmig 'Asperges me', 17de eeuw (Gent, Sint-
Baviskathedraal, muziekcollectie nr. 270)

de kerk werden geroepen voor een gezongen votiefmis of een andere dienst. In de zomer om zeven uur en in de winter om acht uur ontbeten ze. Vanaf negen uur onderwees de zangmeester de koralen in de algemene principes van de muziek, het gregoriaans, het contrapunt en in het bijzonder in de *polyfonie* (*musicam, cantum gregorianum et contrapunctum apprime discant*). Deze lessen vonden minstens drie keer per dag plaats. Tenzij de koralen één of andere kerkdienst moesten bijwonen, bleven ze de hen opgelegde oefeningen instuderen tot aan het mid-

dagmaal, dat om kwart voor twaalf werd opgediend. Tot één uur in de namiddag was er een eerste ontspanningsuurtje, dat evenwel zeer rustig moest verlopen. Tussen één en twee uur werden de koralen door de schoolmeester in de lees- en schrijfkunst onderwezen. Daarna voerden ze opnieuw de oefeningen van zangmeester uit tot aan het lof. Na het lof konden ze zich tot aan het eten verder oefenen in het lezen en schrijven. Om zes uur aten ze en van halfzeven tot zeven uur was er opnieuw de mogelijkheid tot ontspanning. Van zeven tot acht uur werd er gestudeerd. De zangmeester zong dan met zijn koralen motetten (*in motetis cantandis*) of *musica concertata*. Om acht uur werden *preces vespertinas* opgezegd, waarna ze gingen slapen. Op straffe van ontslag moesten de koralen zich ten slotte gedeisd houden en zeker niet met één van de anderen in één bed slapen.

Behalve de intensieve muzikale opleiding kregen de koralen een algemene vorming bij een schoolmeester. Na hun stembreuk werden ze niet aan hun lot overgelaten; vaak konden ze rekenen op financiële steun om studies te kunnen aanvatten in één van de Gentse scholen. Een van de belangrijkste initiatieven van bijzonder belang voor de toekomstperspectieven van ex-koralen tot het einde van de achttiende eeuw, was de oprichting van het Vigliuscollege. Op 19 oktober 1569 opende proost Viglius Zuichemus ab Aytta op zijn verjaardag in Leuven het *Collegium Viglianum*, ook het Fries college, het Gents college of, naar de familieliewapens van Viglius, het college van

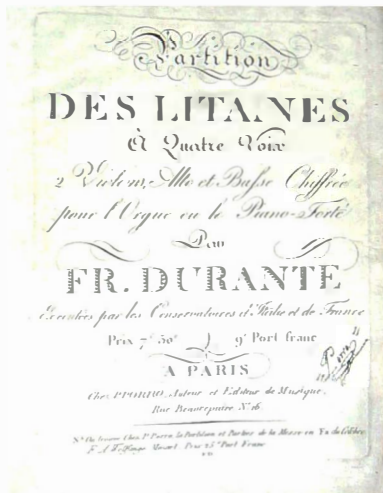
de *Tarwen Schoof* genoemd. Zes van de twaalf beurzen om een magisterium in de artes te kunnen behalen in de universiteitsstad moesten worden toegewezen aan koralen van de Gentse Sint-Baafs wiens stem gemuteerd was. Daarnaast waren er ook andere universiteitsbeurzen die aan koralen konden worden toegekend door de kanunniken, en lag de toekomst voor veel koralen in een priesteropleiding in het bisschoppelijk seminarie.

DE COTIDIANE

De zangers van Sint-Baafs vinden we aanvankelijk in hoofdzaak terug in de functie van *vicaris*. De bezoldiging van deze musici gebeurde via de *cotidiane*, die als het ware een sub-organisatie van de kapittelkerk was, met een aparte administratie. Binnen de Gentse parochiekerken vormden de cotidianes, net zoals de kerkfabrieken en de Heilige-Geestkamers (armenkamers), een aparte entiteit met eigen rekeningen en verantwoordelijken (de cotidianemeesters). De cotidianes werden in het leven geroepen om elke dag het officie of de zeven getijden, en enkele missen (de vroegmis en de hoogmis) te zingen. De oprichting van deze instellingen te Gent gaat terug tot de veertiende eeuw, hetgeen vrij vroeg is in vergelijking met de stichtingsdata van de getijdencolleges in andere steden van de Lage Landen, die meestal pas in de vijftiende eeuw te situeren zijn. Binnen de organisatiestructuur van het Sint-Baafskapittel werd een onderscheid gemaakt tussen de oude en de nieuwe cotidiane. Dit moet in verband worden

gebracht met de translatie van het kapittel in 1540 naar de Sint-Janskerk. In deze parochiekerk was er immers ook een cotidiane, mogelijk gesticht door pastoor Egidius de Roede. De vroegste vermelding hiervan dateert van 1359. Zeker vanaf de vijftiende eeuw werden er liturgische diensten met polyfone muziek opgeluisterd. De functie van de cotidianes was van de zestiende tot de achttiende eeuw veel omvangrijker dan het onderhouden van de zeven getijden en enkele missen. Vooral door een sterk toenemend aantal fundaties in de vijftiende eeuw stonden de cotidianisten in voor tal van diensten. Via de cotidiane werden ook de zangers en instrumentalisten betaald die samen met de koralen en onder leiding van een zangmeester instonden voor de opulstering van diensten met onder meer polyfone muziek (onder meer tijdens loven, votiefmissen). Benevens de vicarissen werden twee 'grote' vicarissen geïnstalleerd die zich in hoofdzaak inlieten met de uitvoering van het gregoriaans.

Over de samenstelling van het muziekensemble zijn we eigenlijk alleen voor wat de zestiende eeuw betreft goed ingelicht. Voor latere periodes ontbreekt tot op heden een systematisch onderzoek. Het belang van het zangersensemble is vooral te situeren in de periode vóór 1578. Niettegenstaande het aantal vicarissen in de statuten van het kapittel uit 1537 op twaalf werd vastgelegd, zien we dat het reële aantal zangers kon oplopen tot circa zestien. Hoewel er heel wat zangers slechts enkele maanden of enkele jaren in Gent bleven, was er toch een vaste kern van een tiental vicarissen die



Francesco Durante, muziekdruk 'Partition des Litanies à quatre voix...', Parijs, s.d. (Gent, Sint-Baafskathedraal, muziekcollectie nr. 308)

vaak voor een langere periode in dienst waren. Een belangrijke vaststelling is dat van over heel de Lage Landen zangers kwamen om zich in Gent voor te stellen aan het kapittel met de vraag in dienst te mogen treden. Voor de overgrote meerderheid van de musici was hun functie in Sint-Baafs slechts een schakel in hun carrière. De plaatsen vanwaar de zangers kwamen of naartoe gingen waren zowel het nabijgelegen Kortrijk, Brugge, Aalst, Antwerpen, Mechelen of Brussel, als centra in de Noordelijke Nederlanden (Delft, Haarlem, Geertruidenberg, Gouda, 's-Hertogenbosch, Leiden), in de regio Noord-Frankrijk (Kamerijk, Terwaan, Avesnes), alsook Binche, Luik, Maastricht, het

Franse Besançon. Opmerkelijk is het feit dat talrijke musici die zich in Sint-Baafs aanboden daarvoor of daarna in de hofkapellen te Wenen, Praag of Innsbruck terug te vinden zijn. Enkele vicarissen zijn ook als componist actief geweest, zoals Severinus Cornet (vicaris in 1555/1556) en Lambertus de Monte (vicaris in 1567-1575). Vanaf de vroege zeventiende eeuw werd het vocale ensemble uitgebreid met instrumentalisten.

DE MUZIEKCOLLECTIE VAN DE SINT-BAAFSKATHEDRAAL

We kunnen ons slechts een zeer fragmentarisch beeld vormen over de handschriften en drukken waarover de zangmeester kon beschikken en over welk meerstemmig muziekrepertoire er in Sint-Baafs werd uitgevoerd in de zestiende en zeventiende eeuw. Hoewel er diverse aanwijzingen zijn dat er, vooral bij de aanstelling van een nieuwe zangmeester, een lijst van de muziekboeken werd opgesteld, is geen enkele zestiende, zeventiende of achttiende-eeuwse historische muziekinventaris overgeleverd. Alleen voor de zestiende eeuw werd reeds archivalisch onderzoek gevoerd naar het repertoire dat werd uitgevoerd in de kathedraal. Wel bevindt zich in het archief van de kerk een lijst uit de tweede helft van de zeventiende eeuw met 72 muziekboeken, maar het is niet geheel duidelijk of het hier een inventaris van in Sint-Baafs aanwezige muziekboeken betreft. Dat lijkt eerder onwaarschijnlijk, gezien de lijst, op enkele uitzonderingen na, enkel Italiaanse muziek bevat. In hoofdzaak betreft het bundels

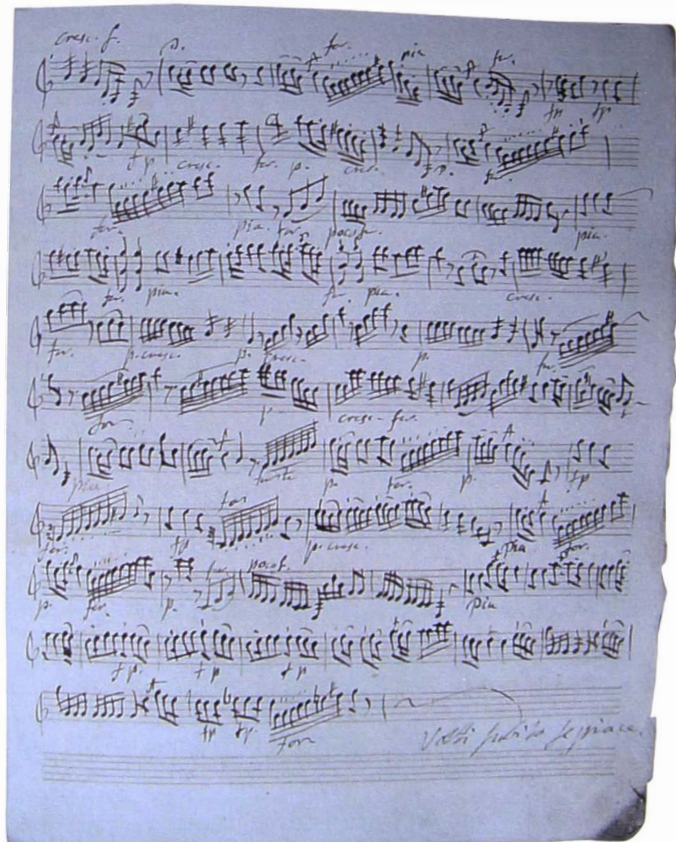
uitgegeven in de eerste helft van de zeventiende eeuw door de Venetiaanse drukker Alessandro Vincenti of heruitgegeven door Petrus II Phalesius of zijn erfgenamen te Antwerpen, met vocale en instrumentale werken van onder meer Maurizio Cazzati, Giovanni Chinelli, Francesco Lucio, Claudio Monteverdi, Orazio Tarditi, Tarquinio Merula en Marco Uccellini.

De overgeleverde vocale polyfonie uit Sint-Baafs is bijzonder schaars. Twee composities vinden hun oorsprong in de abdij. Het betreft hier een vierstemmig *Credo* (c. 1485-1500) en een *Gloria* (eerste helft zestiende eeuw) in falso-bordone-stijl, beide genoteerd in het Graduale (Gent-Universiteitsbibliotheek, Ms. 14). Daarnaast bevindt er zich in het muziekfonds van de Sint-Baafskathedraal een polyfoon koorboek uit de zeventiende eeuw met (anonieme) zettingen van het *Asperges me* en het *Qui pius prudens humilis*.

De muziekcollectie van de Gentse Sint-Baafskathedraal is daarentegen uiterst rijk voor wat de latere periode betreft. De inventarisatie van deze partiturencollectie werd pas in 2005 afgerond. Met meer dan vierhonderd musicalia, vooral uit de tweede helft van de achttiende eeuw, behoort het fonds tot de belangrijkste kerkelijke muziekcollecties in Vlaanderen. Het merendeel zijn muziekhandschriften, waaronder bijzonder veel autografen en unica. Hoewel

meer dan honderdtachtig werken anoniem zijn overgeleverd, is Franciscus Krafft (1729-1795), de laatste zangmeester van de kathedraal tijdens het Ancien Regime, met meer dan honderddertig composities als de centrale figuur in het fonds. Daarnaast is er ook werk overgeleverd van Henri-Alois Barth (1727-1791), Kraffts voorganger als kapelmeester. Het oeuvre van Barth is slechts overgeleverd in negentien handschriften (bijna allemaal in het Sint-Baafs fonds) en twee drukken. Dat de musici van Sint-Baafs ten slotte ook werk van buitenlandse componisten uitvoerden, blijkt uit het feit dat zich in het Sint-Baafs fonds ook composities bevinden van onder meer Nicolò Jomelli (1714-1774), André Campra (1660-1744), Giovanni Battista Bassani (ca. 1746-1716), Carlo Bigatti (1779-1884), e.a.

Uit de partiturencollecties kan worden afgeleid dat vaak een zeer uitgebreide bezetting noodzakelijk was. Het muziekensemble was in de achttiende eeuw in Sint-Baafs vrij omvangrijk en bestond, benevens de vier koralen, uit een achttal volwassen zangers (bij dubbelkorige werken wellicht nog meer), een organist en een ensemble van al dan niet ingehuurde instrumentisten: twee (soms vier) violisten, een (soms twee) basviolen, twee (soms vier) hoboïsten, twee fagottisten, twee hoornspelers en één of twee serpentspelers (vaak ook uitgevoerd door de zangers).



Viool partij uit het *Dixit Dominus* van Franciscus Krafz
(Gent, Sint-Baafskathedraal, muziekcollections, nr. 145)

Franciscus Krafft (1729-1795)

*Phonascus van de Sint-Baafskathedraal
in de achttiende eeuw*

BRUNO BOUCKAERT

Postdoctoraal onderzoeker F.W.O.-Vlaanderen (K.U.Leuven, Alamire Foundation)

MARIE CORNAZ

K.U.Leuven, Alamire Foundation

De muziekcollectie van de Sint-Baafskathedraal telt meer dan honderddertig (in hoofdzaak autografe) composities van Franciscus Krafft, veruit de belangrijkste kapelmeester die in de achttiende eeuw verbonden was aan de kathedraal. Kraffts oeuvre kende een ruime verspreiding in de Zuidelijke Nederlanden.

Getuige daarvan zijn de talrijke muziekcollecties waarin zijn werk tot op vandaag bewaard bleef, meer bepaald in Anderlecht (Sint-Pieter en Sint-Guido), Antwerpen (Sint-Jacobs), Bergen (Sint-Elisabeth), Brussel (Sint-Goedele), Diest (Sint-Sulpitius), Gent (Sint-Niklaas, Sint-Jacobs), Herentals (Sint-Walde-trudis), Leuven (Begijnhof), Kortrijk (Onze-Lieve-Vrouw, Sint-Maarten) en Namen (Sint-Aubin). Bovendien situeren historische bronnen de uitvoering van zijn werk ook in steden als Sint-Niklaas, Ronse en Nieuwpoort.

De biografie van deze figuur bevat evenwel nog tal van lacunes, onduide-

lijkheden en flagrante tegenstrijdigheden. Zo identificeert men hem tot op heden steeds als 'François-Joseph' of 'Frans-Jozef' Krafft, die in 1721 geboren werd te Brussel. Dit strookt evenwel niet met de gegevens in de Gentse overlijdensregisters van Sint-Baafs. Daar is er alleen sprake van een Franciscus Krafft die op 13 januari 1795 op zevenenzestigjarige leeftijd overleed en dus omstreeks 1727 geboren werd. In geen enkel Gents archiefdocument wordt de tweede voor-naam Josephus vermeld, en zijn composities signeert hij steevast als *Franciscus Krafft Bruxellensis*.

EEN DUITSE MUZIKANTENFAMILIE

De familie Krafft was van oorsprong een Duits gezin dat zich op het einde van de zeventiende eeuw in de Nederlanden vestigde, mogelijk in het kielzog van de Beierse keurvorst en landvoogd over de Nederlanden Maximiliaan-Emmanuel II. Na zijn protestants huwelijk te Maastricht

met Maria Jors, trok Johannes Georgius Krafft naar Brussel. Op 14 november 1694 werd hun zoon Johannes Laurentius gedoopt in de Onze-Lieve-Vrouw Ter Kapellekerk. Het koppel huwde er in 1699 voor een tweede keer, ditmaal volgens de katholieke eredienst. Ze keerden evenwel terug naar Duitsland, waar Johannes Thomas Krafft geboren werd. Na hun opleiding, migreerden de beide broers naar Brussel. Johannes Laurentius huwde er in 1716 met Johanna Maria Borremaecker (in de Onze-Lieve-Vrouw Ter Kapellekerk, waar hij zelf gedoopt was), en, na haar overlijden, in 1719 met Maria Aubersin (in de Sint-Gorikskerk). Met zijn tweede vrouw kreeg hij zes kinderen, waaronder Franciscus Josephus (gedoopt in de Kapellekerk op 22 juli 1721) en hun jongste kind Franciscus (gedoopt in de Kapellekerk op 17 februari 1729). Johannes Thomas Krafft huwde in 1726 met Elisabeth van Helmont in de Sint-Goedelekathedraal. Zij kregen zeven kinderen, waaronder een Franciscus, gedoopt op 3 oktober 1733.

Er waren bijgevolg in de familie Krafft zeker drie kinderen met de (eerste) voor naam Franciscus, wat aanleiding gegeven heeft tot grote onduidelijkheid en verwarring. De 'Gentse Krafft' kan zeker niet geïdentificeerd worden met Franciscus Josephus (°1721), noch met Franciscus, de zoon van Johannes Thomas (°1733). Meest waarschijnlijk moet hij vereenzelvigd worden met de jongste zoon van Johannes Laurentius. Het geboortjaar (1729) mag dan wel afwijken van wat de Gentse registers daarover vermelden, maar mogelijk schatte men de leeftijd

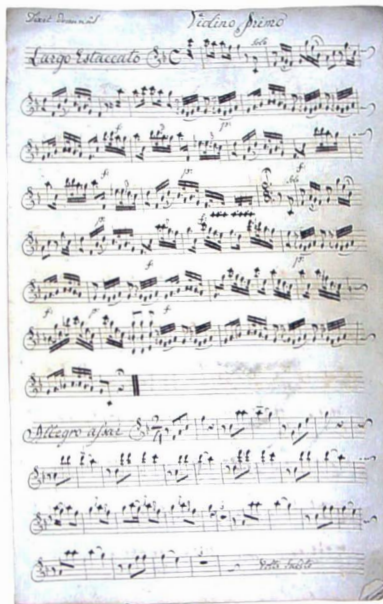
van de kapelmeester bij zijn overlijden lichtelijk verkeerd in. Een ander overtuigend argument valt af te leiden uit de geboortekte van Franciscus' jongste kind (cf. infra). Dit document situeert het doopsel van vader Franciscus in de Kapellekerk, waardoor we met zekerheid kunnen stellen dat de Gentse kapelmeester geen zoon was van Johannes Thomas Krafft (zijn kinderen werden in Sint-Goedele gedoopt), maar van diens broer Johannes Laurentius.

OPLEIDING, JAREN IN BRUSSEL

Over de opleiding van Franciscus Krafft is feitelijk niets geweten. Sommigen menen dat hij als koraal in dienst was van de Gentse Sint-Baafskathedraal, anderen situeren zijn muzikale scholing in het Luikse. Voor beide beweringen is er evenwel geen enkele aanwijzing. Ook de hypothese dat hij zich in Italië in de compositie leer ging bekwamen (bij Francesco Durante?) en er met zijn motet *In convertendo* een wedstrijd won, wordt in de literatuur niet gestaafd met concreet bronnenmateriaal. Vast staat wel dat Krafft opgroeide in een muzikale familie, die goede contacten onderhield met vooraanstaande componisten en musici in het Brusselse. De vrouw van Johannes Thomas Krafft was een halfzus van de componist Charles-Joseph van Helmont (1715-1790), zangmeester van de Kapellekerk (1737-1741) en de Sint-Goedelekathedraal (vanaf 1741). Franciscus' vader Johannes Laurentius was bovendien in Brussel actief als publicist, graveur, uitgever en componist. Hij graveerde onder meer de portretten

van de langvoogdes Maria Elisabeth van Oostenrijk en van de componist Henri-Jacques de Croes (1705-1786). In de Munt werd in 1727 en 1732 een *Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* van zijn hand uitgevoerd, maar helaas ging de muziek hiervan verloren. Tussen 1731 en ca. 1750 speelde Johannes Laurentius ook een belangrijke rol als muziekuitgever. Zo realiseerde hij de edities van de *Pièces de clavecin* opus 1 van Joseph-Ilector Fiocco (1731), de *VI sonate a violino o flauto traversiero col basso per l'organo* van Willem de Fesch (1731), de *Pièces de clavecin* opus 1 van Charles-Joseph van Ielmont (1737), de *Sonates* opus 4 van Henri-Jacques de Croes (1747), de *Six sonates en trios* opus 2 van Willem Gommaar Kennis (ca. 1750), een (verloren gegaan) *Adagio et allegro* van de genoemde Fiocco, en ten slotte de *Six sonates italiennes* van Andrau (Andreau; 1748, eveneens verloren gegaan).

De eerste berichten over Franciscus Krafft's activiteiten als musicus in Brussel dateren van de late jaren veertig en ze houden aan tot op het moment wanneer hij naar Gent vertrekt. Een van de intekenaars op de reeds genoemde editie van de Croes' opus 4, uitgegeven door zijn vader Johannes Laurentius in 1747, was *Mr F. Krafft Musicien*. Eenzelfde vermelding vinden we in de intekenlijsten van twee muziekedities uit 1749: de uitgave van het opus 2 van Kennis en het *Troisième livre de pièces de clavecin* van Josse Boutmy, uitgegeven door François Harrewijn. Als peter van Franciscus Josephus, moet Harrewijn overigens een goede kennis van de familie Krafft zijn geweest. De lijsten van de Brusselse volkstelling van



Psalmmotet 'Dixit Dominus' van Franciscus Krafft, autograaf (Gent, Sint-Baafskathedraal, muziekcollectie nr. 151)

1755 registreren een vijftientwintigjarige *Craft* die met zijn moeder in de Acollaystraat woont en als *boekdrucker* actief blijkt te zijn. Gezien de leeftijd overeenstemt met zijn geboortedatum, betreft het hier ongetwijfeld 'onze' Franciscus. Het ligt daarom ook voor de hand dat de *Krafft* die tussen 1758 en 1763 in de Brusselse *Almanach nouveau ou guide fidèle* in de rubrieken *compositeurs* en *organistes et maîtres de clavecin* voorkomt en nog steeds in de Acollaystraat blijkt te wonen, dezelfde persoon is. Minder duidelijk is of hij ook als de (gelijknamige) auteur

kan worden beschouwd van de *Zwölf Minuet auf das Clavier welche, auch mit Accompagnirung einer Violin, Flaute-Traversiere, Oboe... nach Belieben können gespielt werden*, uitgegeven te Augsburg in 1758 door Johan Jakob Lotter en heruitgegeven in 1768 (zonder opusnummer).

In 1758 startte Benoît Andrez in Luik met de maandelijkse publicatie van *L'Echo ou journal de musique française, italienne contenant des airs, chansons, brunettes, duo tendres ou bachiques, rondes, vaudevilles, contredances*. Bijzonder verrassend is het feit dat het eerste werk in het eerste nummer de vocale compositie *Agréables ruisseaux Del Sr. F. Krafft* is. Tot 1767 zouden er een dertigtal aria's, ariettas en duo's verschijnen van deze Krafft, die in 1759 omschreven wordt als *F: Krafft Maitrede Musique a Bruxelles*. Eenzelfde betiteling vinden we ook in een intekenlijst van de *Sonates et concerts pour le clavecin, accompagné de deux violons, taille et basse*, het opus 4 van Johannes Jacobus Robson (1723-1785). Via de Luikse publicaties weten we ook dat Krafft minstens twee opera's componeerde: *Le faux astrologue* en *L'enfant gâté* (waarvan in *L'Echo* extracten verschenen in 1759 en 1760). Van de eerste opera werd in 1763 een Nederlandse vertaling gemaakt getiteld *Den valschen Astrologant, Blijspel in drij Deelen gemengt met Sangen van de uytvindig van F. Krafft, Componist en Musieckmeester te Brussel*. Aria's uit beide opera's verschenen in 1761 in de verzamelbundel *Amusement des compagnies ou nouveau recueil de chansons choisis*, in Den Haag uitgegeven door P. Gosse jr. en N. Van Daalen. Deze opera's zijn helaas niet volledig bewaard gebleven en ook over hun

opvoeringen tasten we in het duister.

Tussen 1764 en 1768 blijft Krafft vermeld in de *Almanach nouveau ou guide fidèle*, al woont hij in die periode op een ander adres. Nieuw vanaf 1766 is de indicatie dat hij ook als kapelmeester actief was. Op de partituren van zijn motetten *De Profundis* en *Levavi oculos meos* (beide uit 1766) en *Credidi propter quod* (uit 1767) omschrijft de componist zichzelf als *Maestro di cappella e compositore di musica in Bruxelles*. Hetzelfde vermeldt de titelpagina van Kraffts *Sei sonate per il cembalo* (opus 4) et *Sei divertimenti per il cembalo da sonarsi con un violino solo o pura senza* (opus 5), door Andrez uitgegeven te Luik. Aan welke Brusselse (of andere) instelling Franciscus Krafft de functie van kapelmeester uitoefende, werd tot op heden evenwel niet achterhaald. Enigszins vreemd is het ontbreken van Kraffts naam, in tegenstelling tot de andere Brusselse kapelmeesters, onder de rubriek *Directeurs de musique* in de *Almanach nouveau ou guide fidèle*. Mogelijk was Krafft actief in het Begijnhof te Leuven, gezien enkele manuscripten (bewaard in de Koninklijke Bibliotheek en in de Leuvense Universiteitsbibliotheek) composities bevatten voor deze instelling, die gedateerd zijn tussen 1760 en 1767. Maar of Krafft in die periode effectief in Leuven woonde of werkte, blijft hypothetisch want niet door archiefonderzoek gestaafd.

Tot op heden ging men er vanuit dat er in Brussel verschillende componisten actief waren met de naam Franciscus Krafft. Op basis van bovenstaand materiaal, dient deze stelling toch in twiffel te worden getrokken. Alles lijkt crop te

*à Tenor et Basso.
Con Violoncello obligé.*

*Comp. J. F. Krafft pharag. S. eccles. cath.
J. B. Bavière 1771*

Signatuur van Franciscus Krafft uit een autograafhandschrift. 1771
(Gent, Sint-Baafskathedraal, muziekcollectie nr. 163)

wijzen dat wat over de componist en musicus Franciscus Krafft in die Brusselse periode vermeld wordt, één en dezelfde persoon betreft. Na het vertrek van Franciscus naar Gent komt immers geen enkele Krafft meer voor in rubrieken gewijd aan de muziek in de Brusselse *Almanach nouveau ou guide fidèle*, en houdt *L'Echo* op met het aanbieden van *airs* van Krafft. In de *Almanach* staat in al die jaren bovendien nooit twee keer de naam Franciscus Krafft vermeld, wat wel het geval zou zijn indien er meerdere Kraffts met dezelfde voornaam als componist of musicus actief waren.

Inmiddels overleed vader Johannes Laurentius Krafft op 1 januari 1768. Enkele dagen later, op 9 januari, huwde Franciscus in de Sint-Niklaaskerk met Johanna Catharina Willems, dochter van de instrumentenbouwer Johannes

Baptist Willems. Spoedig zou Kraffts carrière een heel nieuwe wending nemen.

SINT-BAAFSKATHEDRAAL (1769-1793)

Op 20 januari 1769 kondigde de componist Henri Barth (1727-1791), na ruim veertien jaar activiteit, zijn ontslag aan als kapelmeester van de Sint-Baafskathedraal. Hij zou het regentschap van het Gregoriaans Seminarie van de Sint-Michielskerk op zich nemen, een positie die vrij was gekomen na het overlijden van zangmeester Jacobus Petit. De kanuniken van het kapittel besloten een advertentie te plaatsen om de vacante positie van kapelmeester aan te kondigen. Ze lieten die niet alleen verschijnen in de Gentse pers, maar ook in de Brusselse en Keulse bladen. In de *Ghazette van Ghend* verscheen het bericht voor het eerst op 30 januari 1769, en het werd

opnieuw opgenomen in de edities van 6 en 13 februari. Kandidaten dienden zich te presenteren vóór 3 april 1769 en moesten beschikken over een getuigschrift van goed gedrag en zeden. Wellicht boden zich diverse gegadigden aan. De Luikenaar André-Joseph Blavier (1713-1782) kreeg al op 8 maart de kans zijn kwaliteiten te demonstreren als zanger en als leider van het muziekensemble. Als zangmeester van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal sinds 1737, - waar hij onder meer de jonge François-Joseph Gossec (1734-1829) als koraal had onderwezen in de muziek - kon hij ongetwijfeld een aantrekkelijk curriculum voorleggen. Blijkbaar vonden de kanunniken hem niet goed genoeg of vond Blavier de condities onvoldoende interessant om op een mogelijk aanbod in te gaan, want het kapittel stelde op 7 april 1769 Franciscus Krafft aan als nieuwe kapelmeester. Hoewel Krafft geen ervaring kon voorleggen vergelijkbaar met die van Blavier, genoot zijn werk in de Oostenrijkse Nederlanden ongetwijfeld reeds enige bekendheid (cf. supra). Zijn religieuze composities waren bovendien in de zestiger jaren reeds verspreid geraakt over diverse kerken in de Zuidelijke Nederlanden: in Antwerpen (Sint-Jacobs), Herentals (Sint-Waldetrudis), Leuven (Begijnhof), Bergen (Sint-Elisabeth) en uiteraard Brussel (in de Sint-Goedelekathedraal en in Anderlecht). Hij kon dus zeker voldoende adelbrieven voorleggen om de vacante functie in de Sint-Baafskathedraal te ambiëren. Meer dan een jaar na het overlijden van zijn vader en zijn

huwelijk besloot Franciscus Krafft dan ook om Brussel in te ruilen voor Gent. Hij zou het prestigieuze ambt in de kathedraal blijven uitoefenen tot kort voor zijn overlijden in 1795.

Hoewel Franciscus Krafft reeds vanaf april 1769 in Gent was, bleef zijn vrouw nog enige tijd in Brussel. Noodgedwongen zo blijkt, want ze beviel er kort na de aanstelling van haar man nog van hun dochter Maria Margaretha, die op 28 mei 1769 gedoopt werd in de Onze-Lieve-Vrouw Ter Kapellekerk. Eens in Gent, zou de familie zich in de daaropvolgende jaren verder uitbreiden. Op 30 december 1770 werd Josepha Catharina Robertina gedoopt. Het peterschap werd waargenomen door Robertus Jacobus vanden Hecke, kanunnik van de Sint-Baafskathedraal sinds 1766. Krafft poogde ook Brusselse familieleden naar Gent te laten overkomen. In 1770 preees hij bij de kanunniken zijn zwager Johannes Baptist Willems aan voor de positie van subscholaster (schoolmeester). In die functie zou hij de koralen van Sint-Baafs algemeen onderricht geven. Het kapittel ging in op het verzoek en Willems zou jarenlang aan de zijde van Krafft instaan voor de opleiding van de koralen. Hij werd ook peter van Kraffts in Gent geboren kinderen: Anna Francisca Antonia (gedoopt op 6 mei 1773, maar reeds hetzelfde jaar op 28 oktober begraven) en Albertina Alexandrina Johanna (gedoopt op 28 april 1775).

Als *phonascus* of *musicq meester* van Sint-Baafs stond Krafft in voor de opleiding van de zes koralen en was hij verantwoordelijk voor de praktische organisa-



Vignet op de autografe partituur van Franciscus Krafft's psalmmotet *De Profundis clamavi*, 1766
(Gent, Sint-Baafs-kathedraal, muziekcollectie nr. 1.42)

tie van het koralenhuis; in die hoedanigheid tekende hij tientallen bewijsstukken af. Een van zijn bekendste leerlingen was Pieter Emmanuel Verheyen (1750-1819), die na zijn opleiding in Gent, maar ook daarbuiten, carrière maakte als zanger, dirigent en componist. In tegenstelling tot eerdere zangmeesters in de achttiende eeuw, blijken er weinig conflicten te zijn geweest tussen Krafft en het kapittel. Wel werd in de kapittelvergaderingen regelmatig geklaagd over de afwezigheid van musici. In 1780 liepen de *negligentien* van de musici zo uit de hand dat het kapittel

het attest van een dokter of *chirurgien* vroeg om absenties te verantwoorden. Over Krafft zelf valt in de kapittelakten geen kwaad woord te lezen. Hij bleef ook actief buiten Gent, zij het beperkt. Zo reisde hij in 1772 naar Mechelen om er als jurylid te zetelen in een orgel- en beiaardwedstrijd. Hij verving er Charles-Joseph Van Helmont en beoordeelde de kandidaten samen met de Oostenrijkse dirigent van de Brusselse Munt-schouwburg Ignaz Vitzthumb (1724-1816).

Componeren was uiteraard ook een van Krafft's voornaamste taken tijdens zijn ambt als kapelmeester van de Sint-

Baafskathedraal. In 1770 liet de cantor een lijst opstellen van de werken die Krafft had meegebracht vanuit Brussel en waaraan hij in de jaren daarvoor had gewerkt. Krafft wou ze in het muziekarchief van de kathedraal deponeren en ontving hiervoor de som van honderd ponden. In de muziekcollectie van de kathedraal bevinden zich tot op vandaag nog steeds diverse werken van Krafft die dateren van voor zijn aanstelling als kapelmeester. Het oudste werk van Krafft in de collectie, het motet *Quare fremuerunt gentes*, dateert van 1761. Het merendeel van de werken dateert uiteraard van na 1769. Het betreft tientallen motetten, miscomposities, lamentaties, litanieën, etc. die voor uitvoering in de kathedraal waren bestemd.

Op 1 augustus 1793 nam Krafft ontslag uit zijn functie. Vermoedelijk lagen gezondheidsproblemen aan de basis van zijn vertrek. De autografe partituren van Krafft vermeldde vanaf 1780 heel vaak dat hij leed aan jicht aan handen en voeten. De omstandigheden waarin de musici en de kerkdienaren na de eerste Franse invallen in de Zuidelijke Nederlanden dienden te werken, waren inmiddels niet meer bijster goed. In augustus 1794 besloot het Sint-Baafskapittel om de instrumentalist niet meer te betalen

wegens geldgebrek en hun activiteiten op te schorten. De koorzang diende enkel begeleid door twee serpente en *den grootenbas*. In diezelfde maand werd gestart met het in beslag nemen van de kunstwerken van de kathedraal. De kapittelakten zwijgen dan ook in alle talen over een mogelijke opvolger van Krafft.

Hoewel we weinig weten over zijn activiteiten na zijn ontslag, bleef Krafft ongetwijfeld componeren. Op 29 december 1794 begon hij te schrijven aan het psalmmotet *In exitu Israel*. Het zou zijn 'opus ultimum' worden. Op de autografe partituur, bewaard in de muziekcollectie van de Sint-Baafskathedraal, lezen we dat hij het werk vier dagen voor zijn dood beëindigde, *podagra laborans maxima* (zwaar lijdend aan jicht). Op de omslagtitel is er dan ook sprake van een *Composition posthume de Francois Krafft, Maitre de musique de la cathedrale de Saint Bavon à Gand, faite le 9 janvier 1795, decedé le 13 janvier 1795. Requiescat In Pacem*. Op 15 januari werd Krafft begraven in de Sint-Baafskathedraal, wellicht ten gevolge van zijn gezondheidsproblemen. Opmerkelijk is dat op 11 januari 1795, twee dagen voor zijn dood, zijn eerste Gentse kind, Anna Francisca Krafft, op vierentwintigjarige leeftijd overleed. Zij werd begraven op 18 januari.

Loffelijk gezang der engelen

Kerkmuziek, uitvoeringspraktijk en akoestiek in Vlaanderen tijdens het ancien régime

EUGÈNE SCHREURS

Resonant, Centrum voor Vlaams Muzikaal Erfgoed

AD MAJOREM DEI GLORIAM...

...ut laudetis Dominum in tympano et choro in chordis et organo. Met deze woorden motiveerden de Tongerse kanunniken in 1756 een oud dispuut om aan te tonen dat muziek een wezenlijk onderdeel was van de credienst. Deze woorden gelden de facto voor alle kerken in de Zuidelijke Nederlanden en illustreren overduidelijk dat kerkmuziek tot aan de Franse revolutie tot meerdere eer en glorie van God was opgevat. Dit is dan ook de echte bestaansreden van de gregoriaans gezangen, de vocale polyfonie en de instrumentale muziek die in de kerken van de Lage Landen weerklonk. Muziek beschouwde men als het 'decorum' van de *cultus divinus*, net zoals het kerkgebouw, interfererend met de liturgie, de architectuur en de zeer diverse en doorheen de eeuwen regelmatig wisselende kunst-historische inkleding. Wagners concept van het Gesamtkunstwerk was dus niet in alle opzichten nieuw.

Kerkmuziek is in wezen functioneel, geconcipieerd voor een welbepaald ensemble, met een welbepaalde manier van uitvoeren en in een welbepaalde ruimte. Tal van elkaar beïnvloedende factoren bepalen dan ook het klinkend resultaat. Op basis van diverse archivalia, literaire bronnen, muziekiconografie, de bewaarde muziek, gegevens over de samenstelling van de ensembles en de nog ten dele bewaard gebleven historische locaties, kunnen we ons een beeld trachten te vormen hoe de muziek destijds weerklonk in de Vlaamse kerken. Experimenten met hedendaagse ensembles die muziek uitvoeren op historische plaatsen leren ons veel inzake tempo, declamatie, frasering, enz. Ook gegevens die in historische bronnen vaag of onvolledig zijn beschreven, worden dankzij deze experimenten beter begrepen.

Ambulantie is een kernbegrip bij de uitvoering en perceptie van deze kerkmuziek: de volledige kerkruijme werd

gebruikt en tijdens processies op bepaalde hoogdagen werd er zelfs in openlucht gemusiceerd. Met andere woorden: het betreft een opnieuw actueel aan het worden hedendaagse concertvorm waarbij uitvoerders en publiek als mobiele 'opponenten' ten opzichte van elkaar worden geplaatst. Deze vorm van musiceren is een weerspiegeling van de rijke, afwisselende exploratie van de akoestische ruimte waaraan de kerkbezoeker destijds actief participeerde, in een kerkgebouw dat fungeerde als een multifunctioneel 'kunstencentrum' avant-la-lettre.

BEZETTING EN UITVOERING

Er zijn tal van factoren die het klinkend resultaat van de kerkmuziek bepalen. Een eerste factor is de bezetting. Tot circa 1600 wordt de meeste polyfone muziek vocaal uitgevoerd, al dan niet alternerend met orgel. Soms worden instrumenten *colla parte* of als substitutie toegevoegd. Over de kern van het beschikbare vaste vocale ensemble zijn we vrij goed ingelicht. De professionele zangers vinden we duidelijk terug bij de groep van de vicarissen en de koralen, uitzonderlijk ook bij de 'kleine' kanunniken. Bij speciale gelegenheden doet men een beroep op interne of externe *supernumerarii* (respectievelijk bijvoorbeeld kosters als geschoolde gelegenheidzangers of ambulante zangers die van stad tot stad rondtrekken om hun diensten aan te bieden). Na 1600 is het aandeel van de instrumenten een constante en groeit er – geleidelijk aan, op de golven van de stilistische evoluties van barok naar classicisme – uit een kern van strijkers de nucleus

van een klein symfonisch ensemble.

Binnen de context van de samenstelling van het vocale ensemble is er vaak discussie over de inhoud van het begrip "koor". Tot 1797 gebruikt men de term *chorus* vaak enkel om een kleine, vaak enkelvoudig bezette groep van ripienisten aan te duiden. Met tweekorige werken bedoelt men dus een bezetting van een 'favoriet koor' van solisten en een 'tuttikoor' van ripienisten, tevens enkelvoudig bezet. Voor de Zuidelijke Nederlanden verwijzen we bijvoorbeeld naar de Requiemmis van Philippus van Steelant, uitgegeven door de erven van Phalesius in Antwerpen in 1656, met een bezetting van een eerste "koor" bestaande uit zes zangers en een ripienistenkoor eveneens bestaande uit zes zangers, aangevuld met een basso continuo. Dit correspondeert dan ook perfect met de inzichten die Arnold Schering en meer recent ook Joshua Rifkin ontwikkelden inzake de uitvoering van de cantates en passies van Johann Sebastian Bach binnen de Duitse gereformeerde kerkmuziek. Het betekent echter geenszins dat grotere vocale ensembles met dubbele bezetting (of meer) uitgesloten zijn. Zo voegde men bij ontmoetingen tussen vorsten en andere hoog geplaatsten diverse vocale (en instrumentale) ensembles samen. Dit was echter veeleer de uitzondering dan de regel. Vooral na de heropening van de kerken na de Franse revolutie in 1802 via het concordaat gesloten tussen de paus en Napoleon, ontstaan er grotere koren, met daarin ook een zeer belangrijk aandeel voor 'amateur'-zangers, onder meer omdat het statuut van profes-



Het koordoksaal van de Sint-Baafskathedraal (© Vlaams Reproductiefonds)

sionele geestelijke-kerkzanger (vicaris-zanger) vrijwel volledig is verdwenen. Mede onder invloed van de romantiek, worden vocale ensembles dan groter en gebruiken we de term koor in de hedendaagse betekenis van het woord.

Het onderscheid tussen solisten en ripienisten is overigens veel ouder dan de barok en is gegroeid uit een oudere traditie. Zo maakte men reeds in handschriften van de vijftiende eeuw een onderscheid tussen solo- en tuttizangers (onder meer in de beroemde Trentse codices, meer bepaald in de zogenaamde Battre-fascicule). Ook de archivalische bronnen (de rekeningen van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw in Antwerpen bijvoorbeeld) spreken van 'gewone' uitvoeringen met de zangersgroep, alsook van het zingen van duo's en trio's tijdens de loven door (beter betaalde) solisten, al dan niet in combinatie met orgelspel.

Het stemtype en de onderlinge dispositie wordt soms gespecificeerd in de archivalia en volgt de stilistische evoluties van de vocale polyfonie, die grosso modo van drie- naar zesstemmigheid evolueert. Zo is er in 1410 in de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekerk sprake van *tenoristis, aliquibus contenoristis* [sic] *et aliis alta voce bene cantantibus*. In de Bourgondische hofkapel zijn er in 1469 6 *haultes voix*, 3 *teneurs*, 3 *basses contres* en 3 *moiens* beschikbaar. In de Gentse Sint-Baafs is er in 1542 sprake van drie *basconters*, 3 *hoochconters* en 3 *tailles*, de eventuele sopranisten en knapenstemmen buiten beschouwing gelaten. Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw lijkt een potentieel van

4 contratenoren, 4 tenoren en 4 bassen in grote kerken van de Zuidelijke Nederlanden (Brussel, Sint-Goedele; Mechelen, Sint-Rombouts) gebruikelijk te zijn. We dienen echter steeds voor ogen te houden dat al deze zangers niet noodzakelijk samen zongen.

Bepaalde archivalische informatie met betrekking tot de wijze van zingen is echter zeer vaag, wellicht omdat de klerk van dienst vaak muzikondkundig was. Indicaties van luid (*alta voce*) en zacht (*submissa voce*) komen voor, maar zijn weinigzeggend. In Lier (Sint-Gummarus) wordt op cryptische wijze gesproken over *retro cantare* / *achter singene*. Het is nog onduidelijk of dit slaat op het zingen van een intonatie (*precantare*, *voor singene*), gevolgd door een polyfoon antwoord dan wel dat men doelt op een antifonale zangwijze.

Problematisch en ten dele ook bepalend voor de sonoriteit zijn de inzichten inzake de uitspraak van het Latijn. Een (ondertussen verloren gegaan) document, wellicht daterend uit het begin van de negentiende eeuw, leert dat men in Tongeren zelfs dan de Latijnse uitspraak nog niet helemaal volgde. Tal van zangers waren immers afkomstig uit het Luikse en hanteerden wellicht een Franse uitspraak van het Latijn. In Vlaanderen was wellicht een gecombineerde Frans-Vlaamse uitspraak van het Latijn in gebruik, wat natuurlijk ook invloed had op de prosodie.

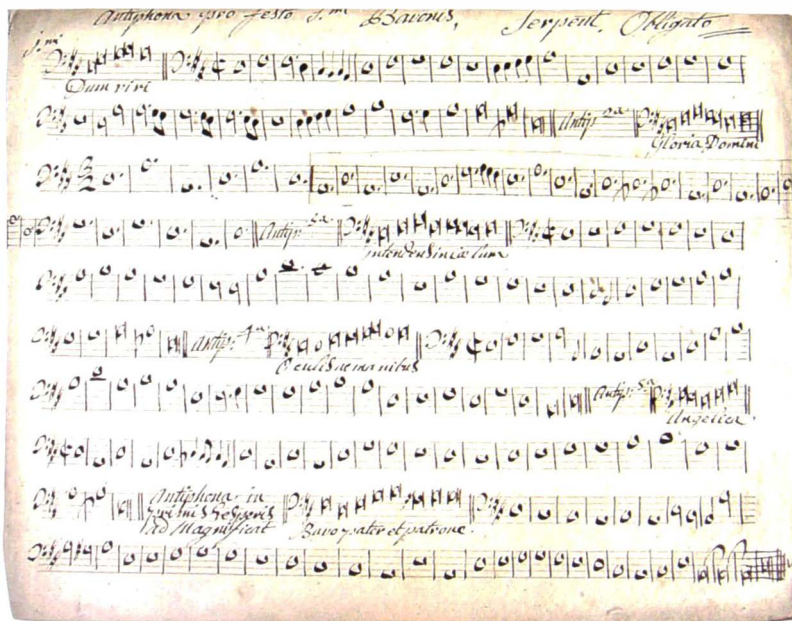
LOCATIES

Een andere factor die zeer bepalend was voor het uiteindelijke klankre-

sultaat is de kerkruimte zelf en de plaatsen waar er wordt gemusiceerd. Zoals vermeld waren zowel de uitvoerders als de toehoorders ambulant en was de akoestische variatie dus bijzonder rijk. Er werd op de meest diverse plaatsen, al dan niet statisch, gemusiceerd:

- Achter het hoofdaltaar. Zo zongen de koorknapen in Tongeren (Onze-Lieve-Vrouw), waar er geen straalkapellen zijn, met Kerstmis achter het hoofdaltaar. In Kamerijk, lange tijd de kathedraal voor heel wat Vlaamse kerken, werd er achter het koor gerepeteerd.
- Voor het hoofdaltaar: bijvoorbeeld door de celebrant die bepaalde misgezangen intoneert.
- In het koorgestoelte (vooral de gregoriaanse gezangen, vaak antifonaal uitgevoerd door alle kanunniken en kapelaans bijgestaan door de professionele musici (koralen, vicarissen, toegevoegde zangers), al dan niet ondersteund door orgel). In grote kapittelkerken kon het gregoriaans ensemble bestaan uit meer dan tachtig participanten, waarvan natuurlijk maar een klein gedeelte professioneel geschoold was. Vanaf de zeventiende eeuw wordt dit antifonaal gregoriaans in bepaalde kerken ondersteund door twee serpentisten, gezeten aan elke kant van het koor. Het is een praktijk die zijn oorsprong vond in Noord-Frankrijk.
- Aan de koorlezenaars die in het midden van het koor werden geplaatst (gregoriaans en polyfonie).
- Aan de kooradelaar (*ad aquilam*, voor het zingen van het evangelie en epistel).
- Op het koordoksaal. Dit was ongetwij-

- feld de meest specifieke, meest centrale plaats om polyfonie uit te voeren, zichtbaar én hoorbaar zowel voor de aanwezigen in het koor (dus het kapittel en de kapelaans) als in het schip (cf. infra).
- Processiegewijs (met dus een constant veranderende akoestiek) doorheen de kerk, bijvoorbeeld om naar de doopvont te gaan (*ad fontem*), waar ook een *statio* (letterlijk: een halte) werd gehouden.
 - Uitvoering van gregoriaans, eventueel polyfonie vóór het doksaal in *medio ecclesie* (in het midden van de kerk, eveneens als *statio*), onder meer voordat de hele groep van kanunniken, kapelaans en zangers opnieuw het koor betreedt na de zondagse processie.
 - In de kapellen van de grote broederschappen (vaak deze van Onze-Lieve-Vrouw en van het Venerabel Sacrament). Deze kapellen beschikten dikwijls over een eigen orgel en zowel missen als loven werden er een- en meerstemmige muziek uitgevoerd.
 - In de zijkapellen, zowel voor het zingen van eenstemmige missen door de kapelaans als voor het uitvoeren van eenstemmige of meerstemmige votiefmissen, al dan niet met het aandeel van een orgel (bijvoorbeeld in de kapellen voor de Zeven smarten van Maria, Sint-Anna, het Heilig Kruis). Deze uitvoeringen hadden een veel intiëmer karakter dan de uitvoeringen in het koor of op het doksaal en de toehoorders hadden een directer contact met de klankbron. Aanvankelijk situeerden veel van de altaren zich aan de pilaren van het schip, maar in de loop van de zestiende eeuw verhuisden de



Obligate serpentpartij voor de (anonieme) 'Antiphonae pro festo S. Bavonis'
(Gent, Sint-Baafskathedraal, muziekcollectie nr. 293)

- meeste altaren naar de zijkapellen.
- Aan de graven of gedenkplaatsen van overledenen die één of meerdere jaargetijden hadden gefundeerd, bijvoorbeeld voor het lezen van de psalm *Miserere* door enkele koralen, voor het uitvoeren van een gezongen gregoriaanse mis of voor de uitvoering van polyfonie (motet of mis).
- Tijdens *statio*'s werden polyfone motetten uitgevoerd, soms in openlucht, dikwijls ook in kapellen en kerken buiten de kerk, die gelegen waren op het traject van de grote processies (bijvoor-

- beeld naar aanleiding van *Corpus Christi*). Dit zorgde uiteraard, afhankelijk van de aard van het gebouw voor een steeds wisselende akoestiek. Ook tijdens de processies zelf werd er gezongen, overigens niet enkel door de clerus van de kerk, maar tijdens omme- gangen ook door leden van klooster- orden (gregoriaans). Sommige proces- sies – zoals de Sint-Lievensprocessie van de Sint-Baafsabdij – duurden zelfs meerdere dagen.
- Merkwaardig is het gebruik om op Palmzondag het *Gloria laus in discante*

(dus in polyfonie) te zingen op een kerktoeren of op een buitengaanderij van een kerktoeren. Zoals blijkt uit ordinarii en archivalia was dit bijvoorbeeld het geval in Tongeren (op de top van de Sint-Niklaaskerk, haast grenzend aan de toren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk), in Leuven (op de gaanderij van de toren van de Sint-Pieterskerk), in Maastricht (op de toren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk). Het is overigens een gebruik dat we ook elders in Europa kennen, zoals in Toledo en Oxford.

HET KOORDOKSAAL ALS CENTRALE MUSICEERPLAATS

Zoals gezegd was het koordoksaal de plaats bij uitstek voor het polyfoon musiceren, meestal tot het midden van de zeventiende eeuw. De term *doksaal* is wellicht afgeleid van het Latijnse *dorsale* waarmee het ruggestuk van het koor wordt bedoeld. Een minder plausibele verklaring is te zoeken in het feit dat op het doksaal ook de *doxologie* (afsluitende lofzang *Gloria in excelsis*) werd gezongen. In het Nederlands verbastert men het woord doksaal tot *doochsaal* en soms ontstaat er zelfs een vermeend lidwoord (*de oxaal*). In het Latijn spreekt men van *pulpitum*, vanaf de zeventiende eeuw van *odeum*. Het Franse *jubé* (afgeleid van de zegening *Jube domne benedicere* uitgesproken door de Evangelist) wordt in Vlaanderen vrijwel niet gebruikt.

Tijdens de middeleeuwen en de renaissance beschikten vrijwel alle kapittelkerken, maar ook andere parochiekerken te lande, over een koordoksaal. Deze hoogopgaande scheidingswand tussen koor

en schip bezit steeds een vrij grote zangerstribune waar in de zeventiende en achttiende eeuw, naast een orgel, ook plaats was voor instrumentalist. Het was tevens de plek waar in veel gevallen de polyfone muziekboeken werden bewaard, opgeborgen in houten lades (zie bijvoorbeeld de inscripties op de meeste partituren van het Brusselse Sint-Goedelefonds) en ook de meeste instrumenten kregen er hun plaats.

Bij wijze van voorbeeld geven we bij benadering de afmetingen van het laatgotische doksaal van de Leuvense Sint-Pieterskerk, waarvan de toegangstrap helaas is verdwenen. Het bouwwerk is, tot aan de bovenrand van de borstwering, 5,72 meter hoog. De totale breedte van linkerkoorhelft tot rechterkoorhelft aan de binnenzijde van het doksaal bedraagt 10,16 meter en het geheel is, eveneens aan de binnenzijde 2,24 meter diep. Uit de iconografie blijkt dat de zangers vaak in de breedte worden opgesteld en dat ze bijgevolg noch naar schip, noch naar het koor zingen, maar naar de koorwand toe, teneinde het mogelijk te maken uit één koorboek te musiceren. Dit heeft natuurlijk belangrijke akoestische complicaties.

Helaas zijn vele van deze doksalen ten gevolge van de contrareformatorische inzichten – waarbij men het hoogaltaar opnieuw zichtbaar wou maken voor de gelovigen en men van het koor een heldere open ruimte wou maken – afgebroken in de zeventiende en achttiende eeuw of verplaatst naar het westen van de kerk. Zo verwijderde men in 1644 het doksaal van de Sint-Janskerk in

Mechelen, met de motivatie: *tot meerdere vrijheid en openheid der kercke*. Een klein aantal van deze doksalen is echter bewaard gebleven, zoals in Leuven, Aarschot en Lier. Tegen de stroming van dit *ambonoclasme* in bouwde men in Sint-Jacobskerk in Antwerpen in de tweede helft van de zeventiende eeuw een nieuw, barokdoksaa. Merkwaardig genoeg ontleent een orgel (Forceville) het zicht op het koor volledig, wat het dus bijzonder moeilijk maakt om erop te musiceren in functie van het koorofficie. In Sint-Baafs bouwde men zelfs in 1764 nog een nieuw, weliswaar niet doorlopend doksaal in klassicistische stijl.

Niet alleen via de literatuur, maar ook op basis van experimenten met onder meer Capilla Flamenca (Leuven, Lier, Antwerpen, Gent) en de Tallis Scholars (Gent) leren we dat de muziek van op dit koordoksaal doorheen de hele kerk kan worden gehoord en (ten dele) ook kan worden gezien, zowel door de zittende of staande kanunniken en kape-laans in het koor en bevoorrechten, als door de wandelende luisteraar in de rest van de kerk. Die laatste kan de akoestische ruimte als het ware exploreren, met een steeds wisselend, uiteenlopend muzikaal klankspectrum als resultaat.

KUNSTHISTORISCHE ASPECTEN

Een ander belangrijk element, dat we heden ten dage echter moeilijker kunnen inschatten is de invloed van de 'inkleding' van de kerk op de akoestiek. Zo waren de kerken op hoogdagen rijkelijk versierd met onder meer tapijten en vaandels en waren er ook meer toehoorders

in de kerken waardoor er minder galm was dan op gewone dagen. Een buitenmuzikale meerwaarde werd bovendien gecreëerd door de rijke symboliek van de iconografie en de kleurenliturgie die volgens een jaarlijkse cyclus werd aangevend. Tevens moet in het kader van de akoestiek worden gewezen op de evolutie en variatie aan bouwstijlen. De meeste collegiale kerken in Vlaanderen zijn gotisch of laatgotisch met vaak een barokke inkleding (vb. Lier, Sint-Gummarus), minder frequent zijn de kerken in Romaanse stijl (Borgloon, Sint-Odulfus) of deze van het latere zaaltype (Hoegaarden, Sint-Gorgonius).

Tot op heden nog zeer goed waarneembaar is de impact van de momenteel zichtbare bouwmaterialen op de akoestiek: poreuze mergelsteen (bijvoorbeeld in Tongeren, Onze-Lieve-Vrouwekerk, maar destijds wellicht bepleisterd en verlucht met muurschilderingen) geeft een totaal ander klinkend resultaat (in dit geval 'gedempter', minder galmend) dan de weliswaar meestal ook bepleisterde hardere kalk- en baksteen zoals in de Gentse Sint-Baafskerk. In ieder geval krijgen we heden ten dage slechts ten dele een impressie van de historische akoestiek.

Ten slotte zijn er nog de kerkstoelen en banken die pas in de negentiende eeuw hun intrede deden en wier afwezigheid in de kerkruimte niet alleen in visueel opzicht het schip totaal veranderen, maar ook een enorme impact hebben op de bewegingsvrijheid van uitvoerders en luisteraars, alsook op de akoestiek. Deze open ruimte bepaalt in grote mate

mede het concept van wat we heden ten dage soms een 'wandelconcert' noemen.

We beseffen maar al te goed dat we slechts enkele factoren hebben aangeraakt die de diversiteit aan akoestische mogelijkheden tijdens het ancien régime illustreren. Hierbij is het niet de bedoeling om te gaan naar een rigide historiserende reconstructie, wel om de dynamiek die verloren ging in de ondertussen 'klassiek' geworden concertformule in een kerk aan te vullen met nieuwe uitvoeringsmogelijkheden, geënt op een

oudere concertpraktijk. Het hedendaagse concept van de cd is geconcipieerd voor de 'woonkamer'. De hieruit ontwikkelde en overigens zeer waardevolle, maar sublimerende esthetiek is de facto ver verwijderd van wat men destijds kende en wellicht ook ambieerde. Een reflectie over een aantal vergeten parameters van de historische uitvoeringspraktijk zal ongetwijfeld leiden tot (een) andere esthetische ervaring(en), die in combinatie met het cultuurhistorische erfgoed de weg openen naar een meer gevarieerd auditief en visueel *ad majorem Dei Gloriam*.



Consistoriale staf, 1591, met een zetelende figuur (met vermoedelijk de H. Bavo)
© Vlaams Reproductiefonds

selectieve bibliografie

Over de geschiedenis van de Sint-Baafsabdij, -kapittelkerk en -kathedraal, en over de Sint-Janskerk:

Elisabeth Dhanens, *Sint-Baafskathedraal Gent (Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, 5)*, Gent 1965.

Elisabeth Dhanens & Firmin De Smidt, *De Sint-Baafskathedraal te Gent, Tielt - Amsterdam 1980*.

Marcel Cloet ed., *Het bisdom Gent (1559-1991). Vier eeuwen geschiedenis*, Gent 1991.

Georges Declercq ed., *Ganda en Blandinium: de Gentse abdijen van Sint-Pieters en Sint-Baafs*, Gent 1997.

Bruno Bouckaert ed., *De Sint-Baafskathedraal in Gent: van Middeleeuwen tot Barok*, Gent - Amsterdam 2000.

Over het gregoriaans in Gent en in de Sint-Baafskerk in het bijzonder:

Barbara Haggh, *Sources for Plainchant and Ritual from Ghent and London: a Survey and Comparison*, in *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent. Nieuwe Reeks*, 50 (1996), p. 23-72.

Barbara Haggh, *Muziek in de handschriften van de Sint-Pieters en de Sint-Baafsabdij*, in *Ganda en Blandinium. De Gentse abdijen van Sint-Pieters en Sint-Baafs*, Georges Declercq ed., Gent 1997, p. 161-167.

Barbara Haggh, *Muziek en ritueel in de Sint-Baafsabdij: structuur en ontwikkeling van de liturgie, het gregoriaans, de liturgische handschriften en drukken*, in *De Sint-Baafsabdij in Gent van Middeleeuwen tot Barok*, Bruno Bouckaert ed., Gent 2000, p. 47-85.

Over de muziek en het muziekleven in Sint-Baafs tijdens het Ancien Régime en over de muziekcollectie van de kathedraal:

Jan Deglinne, François-Joseph Kraft (1721-1795) in het fonds van de St.-Baafskathedraal te Gent, *Licentiaatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven*, Leuven 1979.

Marc Van Rompaey, Henri Barth (1727-1791). Een cultuurhistorische bijdrage over het kerkelijk muziekbedrijf in de achttiende eeuw te Gent, *Licentiaatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven*, Leuven 1981.

Rob C. Wegman, *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994.

Bruno Bouckaert, *De Gentse Sint-Baafs in de 16de eeuw. Enkele bemerkingen over het muziekleven bij de oprichting van een nieuw kapittel*, in *Musica Antiqua*, 11 (1994), p. 61-67.

Bruno Bouckaert & Paul Trio, *Trompers, pipers en luders in de Gentse Sint-Baafsabdij (14de-16de eeuw): over de muzikale opkluisering van enkele processies*, in *Musica Antiqua*, 11 (1994), p. 150-155.

Barbara Haggh & Paul Trio, *The Archives of confraternities in Ghent and music*, in Barbara Haggh, Frank Daelemans & André Vanrie eds., *Musicology and archival research, Colloquium proceedings, Brussels, 22-23.4.1993*, (*Archief- en bibliotheekwezen in België*, Extra-nummer, 46), Brussel 1994, p. 44-90.

J. Donald Cullington & Reinhard Strohm, *On the Dignity & the Effects of Music: Two Fifteenth-Century Treatises (Study Texts, 2)*, Londen 1996.

Bruno Bouckaert, *Het muziekleven in de Gentse abdijen tussen 1500 en 1797*, in Ganda en Blandinium. *De Gentse abdijen van Sint-Pieters en Sint-Baafs*, Georges Declercq ed., Gent 1997, p. 168-170.

Bruno Bouckaert, *Het muziekleven aan de collegiale kerken van Sint-Baafs en Sint-Veerle (ca. 1350-ca. 1600)*, *Doctoraatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven*, Leuven 1998.

Bruno Bouckaert, *Het muziekleven in Sint-Baafs: uitbouw van een professioneel muziekensemble na 1536*, in *De Sint-Baafsabdij in Gent van Middeleeuwen tot Barok*, Bruno Bouckaert ed., Gent 2000, p. 148-189.

Bruno Bouckaert, *Het muzieffonds van de Sint-Baafskathedraal. Een stille getuige tot leven gewekt*, in *Stedelijke Concertzaal De Bijloke. Openingsmanifestatie seizoen 2000-2001*, zondag 1 oktober 2000, Gent, 2000, p. 13-15.

Bruno Bouckaert, *Muziek in de 18de-eeuwse Sint-Baafskathedraal. Catalogus bij de tentoonstelling*, in *Stedelijke Concertzaal De Bijloke. Openingsmanifestatie seizoen 2000-2001*, zondag 1 oktober 2000, *tentoonstellingscatalogoog*, Gent, 2000, p. 35-47.

Bruno Bouckaert, Cornelius Canis († 1562) in Ghent and Lille: *New Biographical Evidence*, in *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 51 (2001), p. 83-102.

Bruno Bouckaert, *An Anonymous Letter from Lille of c. 1536 about the Organization of Musicians in the Collegiate Church of St. Bavo in Ghent*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, (*Epitome musical*, 8), B. Haggh ed., Parijs 2001, p. 104-116.

Barbara Haggh, *Simple Polyphony from Ghent: Representative or Exceptional?*, in *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, Giulio Cattin & Alberto Gallo eds., Venetië 2002, p. 99-117.

Bruno Bouckaert ed., *Inventaris van de muziekcollectie van de Sint-Baafskathedraal*, Gent 2005.

Répertoire international des sources musicales (rism). Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600, cd-rom, München 2003

Over Jheronimus Vinders:

Eric Jas, Nicolas Gomberts 'Missa Fors Seulement': *a Conflicting Attribution*, in *Revue belge de musicologie, Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 46 (1992), p. 163-177.

Eric Jas, *A Rediscovered Mass of Jheronimus Vinders?*, in *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders*, (*Chloe: Beihefte zum Daphnis*, 21), Albert Clement & Eric Jas ed., Amsterdam - Atlanta 1994, p. 221-243.

*Uitgegeven in opdracht van de Bestendige Deputatie
van de Provincieraad van Oost-Vlaanderen*

A. DENYS, gouverneur-voorzitter,
M. DE BUCK, A. VERCAMER, I. VERLEYEN, F. VAN GAEVEREN,
J.-P. VAN DER MEIREN, C. VAN CAUTER, gedeputeerden,
A. DE SMET, provinciegriffier

*Deze publicatie kwam tot stand in samenwerking met de Alamire Foundation,
Internationaal centrum voor de studie van de muziek in de Lage Landen vzw (K.U. Leuven,
afdeling Musicologie) en Resonant, Centrum voor Vlaams Muzikaal Erfgoed vzw.*

© PROVINCIEBESTUUR OOST-VLAANDEREN

Dienst 92 / Monumentenzorg en Cultuurpatrimonium

BELEIDSVERANTWOORDELIJKE

Jean-Pierre Van Der Meiren, gedeputeerde

SUPERVISIE

Andrea De Kegel

ALGEMENE LEIDING

Anthony Demey

REDACTIE

Bruno Bouckaert, Alamire Foundation

GRAFISCHE VORMGEVING

Griffo nv, Gent

DRUK

New Goff nv, Gent

WETTELIJK DEPOT

D/2005/1933/5

ISBN 9074311547

COVERILLUSTRATIE

*Hubert en Jan Van Eyck, Zingende engelen,
paneel uit het Lam Godsretabel, 1432 (detail)*

© Vlaams reproductiefonds

