

Cesar Francks *Panis angelicus*

Het Franse solomotet in de negentiende eeuw

Het tweehonderdste geboortjaar van César Franck is dit jaar aanleiding voor veel uitvoeringen van zijn muziek, en dan vooral zijn orgelwerken. Sinds deze onderwerp zijn van uitgebreid historisch onderzoek is over die orgelwerken een grote hoeveelheid artikelen verschenen. Naast een nimmer aflatende discussie over interpretatie, is er ook toenemende fascinatie.

Over het vocale werk van Franck lees je minder. Dan gaat het natuurlijk allereerst om zijn grote werken, zoals *Ruth*, *Les Béatitudes*, *Les Sept Paroles de Jésus en Croix* en het werk waarvoor hij bij leven wellicht het meest geprezen werd: *Redemption*, allemaal grootschalige werken voor koor, solisten en orkest. Er is ook een klein oeuvre van Franck dat vrijwel geen aandacht geniet, maar dat toch wijst naar een genre waarin met name de kerkmusici ten tijde van Franck bijzonder productief waren: het zogenoemde solomotet. De vruchten van die productiviteit zijn, zeker voor ons noordelijke protestanten, moeilijk op waarde te schatten en bevreedden ons wellicht zelfs in meerdere opzichten, waaronder niet in het minst het artistieke. Toch was het niemand minder dan Franck die er de onbetwiste standaard voor zette. Zijn *Panis Angelicus* uit de *Messe à trois voix* is het schoolvoorbeeld van het Franse solomotet zoals dat in de Parijse kerken in de negentiende eeuw bijzonder werd gewaardeerd. Een inkijkje in dit voor sommigen wat stoffige hoekje van de repertoirekast.

Messe à trois voix

Voor de gelegenheid herlas ik nog eens het 'Componistenportret' dat Marius Monnikendam in 1946 over César Franck schreef. Het boek ademt nog geheel het beeld van Franck zoals dat onder invloed van zijn ijverige en (natuurlijk terecht) idolate leerlingen (Vincent d'Indy en Charles Tournemire voorop) zorgvuldig was opgebouwd. Dit beeld bleef tot wel bijna een eeuw na zijn dood bestaan: dat van de zeldzame *pater seraphicus* of *père angélique* die, verheven boven alle andere, zijn tijd ver vooruit was en hemelse (ware) kerkmuziek schreef in een tijd waarin die alom in verval was

geraakt. Het is een visie op de componist waarvan we nu vermoeden dat Franck zelf zich daarin onmogelijk herkend zal hebben. De onderzoeken van de laatste decennia tonen hem juist als een man van zijn tijd, die zich met zijn tijd mee ontwikkelde tot de componist zoals vooral de organisten hem kennen van zijn 'Trois Chorals'.



César Franck op een foto van Pierre Petit (1887)

Monnikendam, die zichzelf ook schaarde onder de leerlingen van de *pater seraphicus* – hij had nog bij Vincent d'Indy gestudeerd – kon dan ook niet goed uit de voeten met Francks vroege kerk- en orgelmuziek. Hij was niet de enige: Tournemire verdonkeremaande gewoonweg stukken die hem niet 'des Francks' leken. Met enige verbazing en niet minder fantasie beschrijft Monnikendam hoe in 1861 op Pasen Francks *Messe à trois voix* (of *Messe en La*) in première ging. Het werk was geschreven voor sopraan, tenor, bas, begeleid door orgel, harp, violoncel en contrabas, en de première was volgens hem, abusievelijk, ook de gelegenheid waarbij het beroemd geworden 'Panis Angelicus' voor het eerst zou hebben geklonken:

Franck had voor die gelegenheid zijn plaats (als organist, CWvV) afgestaan aan een jonge man van 24 jaar: Théodore Dubois, de latere organist der Madeleine en vervolgens directeur van het Conservatoire waar Franck leraar zou worden. De ceremonie verliep met grote pompa. Aristocratische dames collecteerden tijdens de mis ten behoeve van noodlijdende artiesten, een idee van Franck zelf. Behalve de gebruikelijke delen van het Ordinarium had Franck ook andere delen van het Officie gecomponeerd, daaronder het wijd en zijd verbreide 'Panis Angelicus'. Men kent de smeltende akkoorden en melo-

diek van dit bij alle kerkzangers zo ingeburgerd solostuk. De modieuze muziek van de mis zelf moet men zien in het licht der toenmalige kerkmuziek. Het zou nog enkele decennia duren aler de zonen van de H. Benedictus de Gregoriaanse zang van oude smetten zouden vrijmaken en een meer authentieke versie daarvan zouden publiceren, welke sindsdien als enig 'bruikbare' door het kerkelijk gezag is erkend. (...) Van heel de klassieke polyfonie had Franck naar eigen zeggen geen notie. Aan welk voorbeeld van kerkmuziek kon Franck zich dan ook spiegelen? Het waren jaren van volstrekte decadentie. Men moet er zich dan ook niet over verwonderen dat een tot sacrale muziek bijna voorbestemde natuur als van 'le maître angélique' niets van betekenis op liturgisch-vocaal gebied heeft voortgebracht.'

Verschillende versies

Armin Landgraf noemt in zijn boek *Musica sacra zwischen Symphonie und Improvisation: César Franck und seine Musik für die Gottesdienst* (1975) de jaren 1859/1860 als ontstaansperiode voor de mis, na de voltooiing van *Les Sept Paroles de Jésus en Croix*. Het was de begintijd van Franck als *maitre de chapelle* van de Sainte Clothilde, een job die hij in 1869 deels zou overdragen aan Théodore Dubois, om zichzelf volledig te kunnen richten op het bespelen van het *grand-orgue*. Het werk past in de vernieuwingsideeën van de Franse kerkmuziek onder invloed van Dom Guéranger: de kerkmuziek moest soberder, eenvoudiger, verstaanbaarder, en vooral: niet langer op de manier van de opera. Daarover later meer.

Aanvankelijk, zo meent Landgraf, moet er een versie zijn geweest voor groot orkest, waarvan de uiteindelijk gepubliceerde versie van 1872 een arrangement is, gemaakt voor de gebruikelijke Franse kerkmuziekbezetting: orgel met contrabas, aangevuld met cello en harp. Dat laatste gebeurde nor-

maliter bij bruiloften en uitvaarten; bij grote feesten kwamen er ook strijkers bij en, naar gelang het beschikbare budget, nog enkele blazers. Op die manier kom je bijvoorbeeld uit bij de oorspronkelijke bezetting van Fauré's *Requiem*. Vrijwel altijd is er een rol voor een solozanger weggelegd, zo ook hier. Camille Saint-Saëns, die de première in 1861 bijwoonde, sprak van ware '*musique cathédralesque*'.

Het arrangement voor driestemmig koor, orgel, cello, contrabas en harp stamt in ieder geval uit 1865. Het is in Francks eigen handschrift op *imslp.org* te raadplegen. Het *Panis Angelicus* maakt van deze versie echter geen deel uit. In plaats daarvan staat er een toonzetting van *O salutaris hostia*, eveneens een sacramentshymne. Pas in de eerste, door Bornemann verzorgde

uitgave uit 1872 is het *Panis Angelicus* ingevoegd.

Robert James Stoves betoogt in zijn recente Franck-biografie *César Franck: His Life and Times* dat 1872 ook gezien moet worden als het compositiejaar van *Panis Angelicus*. Franck zou het dan hebben geschreven na de oerversie van *Rédemption*, en tegelijkertijd met zijn duidelijk op

Brahms geïnspireerde liederen op teksten van Victor Hugo: *Roses et papillons* en *Passez, passez toujours*. Deze worden tot Francks beste liederen gerekend.

De toonzetting van *Panis Angelicus* moet tijdens Francks leven al bijzonder geliefd geweest zijn, gezien de talloze arrangementen die er toen al van zijn gemaakt en uitgegeven, waaronder ook enkele door Franck zelf. Dat hij spijt zou hebben gehad van het schrijven van dit werk, zoals door sommigen werd beweerd, is niet met enig bewijs te staven. Dat hij aan de uitgave van al die arrangementen aardig moet hebben verdiend, is eveneens niet geboekstaafd.



Het in 1904 door Alfred Lenoir (1850-1920) beeldhouwde monument van Franck, te vinden in Square Samuel-Rousseau, het parkje voor de Basilique Sainte Clothilde in Parijs. Foto: Claire Pignol

De tekst van *Panis angelicus* is afkomstig uit een van de drie sacramentshymnes, *Sacris solemniss*, die Thomas van Aquino in 1264 in opdracht van paus Urbanus IV schreef voor het toen voor de hele kerk ingevoerde feest van Sacramentsdag. De andere hymnen, waaruit eveneens losse strofen een zelfstandig leven gingen leiden, zijn *Verbum supernum prodiens* (met als laatste strofe *O salutaris hostia*, in het Liedboek vertaald en opgenomen als Lied 565), *Adoro te devote* (Lied 374) en *Pange lingua gloriosi* (met de laatste twee strofes als *Tantum ergo*). De hymne bezingt het gebeuren van Witte Donderdag, waar Jezus -zelf het Paaslam- met zijn leerlingen het Laatste Avondmaal viert. Thomas las hierin de instelling van de eucharistie *solis presbyteris*, alleen door de priesters te voltrekken. De daaropvolgende twee strofes vormen dan het, vaak dus als losse hymne gezongen, *Panis angelicus*. De laatste strofe wordt soms wel, soms niet gezongen. Motieven uit Psalm 78 ('Brood uit de hemel gaf Hij hun te eten') en Johannes 6 klinken in deze verzen mee.

*Panis angelicus
fit panis hominum;
dat panis caelicus
figuris terminum;
O res mirabilis:
manducat Dominum
pauper, servus et humilis.*

*Brood van de engelen
wordt het brood van mensen;
Het brood van de hemel maakt
een einde aan de schaduwen:
O, groot wonder!
dienaren, arm en nederig
nuttigen hun Heer.*

*Te, trina Deitas
unaque, poscimus:
sic nos tu visita,
sicut te colimus;
per tuas semitas
duc nos quo tendimus,
ad lucem quam inhabitas.*

*U, God, drievuldig en één
zie, wij bidden U:
Kom ons zo bezoeken,
zoals wij U vereren,
leid ons langs Uw weg
waarheen wij willen gaan,
naar het licht dat Uw woning is.*

Solomotetten

Panis Angelicus is dus waarschijnlijk het bekendste voorbeeld van het Franse solomotet uit de negentiende eeuw, gezongen door een solozanger –in dit geval een tenor–, begeleid door orgel of, bij uitbreiding daarvan, het al genoemde 'gouden trio' orgel, contrabas en harp, hier aangevuld met cello. In dat genre zijn in de late negentiende eeuw vele motetten verschenen, waarbij het woord 'motet' alleen kan worden gedefinieerd als 'vrije compositie op een tekst uit Bijbel of liturgie'. Over de plaats en inhoud van dit motet straks nog meer, eerst is het wellicht goed een zeer beknopt

exposé te geven over de ontwikkelingen van de Franse kerkmuziek, waarbinnen deze solomotetten ontstonden.

Allereerst moet daarbij gezegd worden dat het solomotet geen negentiende-eeuwse uitvinding is, en ook zeker geen Franse. Als het eerste gedrukte voorbeeld van solomotetten kan de bundel *Cento concerti ecclesiastici* (op. 12) van Lodovico Viadana uit 1602 worden genoemd. De *Kleine Geistliche Konzerte* (1636 en 1639) van Heinrich Schütz zijn ook zeker onder dit genre te scharen. Voor Frankrijk geldt Guillaume Gabriel Nivers' *Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue (etc.)* uit 1689 als eerste mijlpaal, gevolgd door de *Motets a I, II & III voix* van André Campra uit 1699.

Als we vervolgens onze blik richten op de Franse kerkmuziek in het algemeen, zien we dat de Franse componisten in de zeventiende en achttiende eeuw zich voornamelijk bezighielden met de groots uitgewerkte *Grands Motets*, zoals die aan het hof van de Franse koningen ontstonden. Deze motetten, die de gedaante van een cantate hadden en zeer afwisselend van samenstelling waren, werden uitgevoerd tijdens het eucharistisch gebed (sic!), dat bijna geheel in stilte gebeden werd. De *Motets* waren uitingen van grote virtuositeit en compositiekunst. Deze Franse kerkmuzikale traditie kwam met de Franse revolutie ten einde; toen werden alle kathedraalkoren (de *mâitrises*) met hun bijbehorende orkesten verboden. Het is, na een mislukte poging door de Bourbons (1815-1830), pas onder het *Second Empire* (vanaf 1852) dat er actief werk wordt gemaakt van een 'restauratie' van de Franse kerkmuzikale traditie. Lichtend middelpunt was de Parijse *La Madeleine* als de nieuwe 'keizerlijke kerk'. Daar ontstond het typische Franse kerkmuzikale bedrijf met de organist van het *grand-orgue* die belast is met alles wat niet gezongen wordt (de orgelversetten van de 'ad alternatim' uitgevoerde misonderdelen en hymnes, en de vrije improvisaties tijdens offertorium, communio en aan het eind van de mis) en de *organist de choeur* die het koor begeleidt in het eenstemmig gezongen gregoriaans, vaak nog vergezeld van een serpent.

Van opera- naar 'kerkelijke' stijl

Tot zover klinkt het, in onze oren, vrij traditioneel. Maar om kerk en kerkmuziek aantrekkelijk te maken voor het volk, dat decennialang onkerkelijk was geweest, werd aanvankelijk gekozen voor nauwe banden met de wereldse muziek. Dat verklaart ook de pianistische stijl van de organisten: zij waren ook allen pianisten. Organisten in de huidige zin van het woord bestonden nog niet. Die

stijl kenmerkt de muziek van bijvoorbeeld Lefébure-Wély, en ook van de jonge Franck: melodieuze muziek in de rechterhand begeleid door repeterende akkoorden in de linker, met een eenvoudige, ritmisch ondersteunende baspartij voor het pedaal.

Voor wat de vocale muziek betreft werd aansluiting gezocht opera. Beroemde en geliefde operazangers in Parijs werden eveneens aangesteld als solisten in de kerken, en de maitres de chœur functioneerden even graag en vaak als dirigenten in de opera. Wie een indruk van de door operasolisten gezongen kerkmuziek wil krijgen, moet bijvoorbeeld de muziek van de beroemde bariton en componist Jean-Baptiste Fauré (1830-1914) eens beluisteren. Deze solisten waren in de kerkdiensten zodanig ingeburgerd, dat na de uitvaardiging van het *Moto Proprio* van 1903 (waarbij paus Pius X deze operateske praktijk aan banden wilden leggen) een componist als Saint-Saëns verzuchtend uitriep dat het daarmee met de ‘verfijnde werken als het *Pie Jesu* uit Fauré’s *Requiem* en vele andere parels uit het kerkmuzikale repertoire gedaan zou zijn’.

De solomotetten waren dus het geëigende repertoire voor de operazangers in de kerken, maar ook het terrein waarop een kentering van de gangbare stijl zichtbaar was. De belangrijkste componisten vanaf de jaren 1860, Gounod, Saint-Saëns en dus ook Franck, beijverden zich onder invloed van nieuwe kerkmuzikale en liturgische inzichten voor een meer kalme, kerkelijke stijl. Daarbij werd het orgel –parallel met de ontwikkeling van de orgelmuziek zoals die in het oeuvre van Franck zichtbaar is– ingezet in een (als meer ‘religieus’ geduide) legatostijl, zo mogelijk vergezeld van een ‘hemels klinkende’ harp. Francks *Panis Angelicus* is zo bezien met recht de aanleiding van Francks bijnaam *père angélique*; het is een duidelijk voorbeeld van zijn ‘serafische’ schrijfwijze. Een zangrijke melodie met een begeleiding in koraalstijl – het is een manier van componeren die hij in zijn latere leven op bijzondere wijze wist te integreren in de meer virtuoze, pianistische stijl die hij eveneens beheerste.

Naast daadwerkelijk liturgisch gebruik zullen de solomotetten bovendien geliefd studierepertoire zijn geweest voor de jongenssolisten van de heropgerichte *mâtrisses*. Ook werden ze ten gehore gebracht op muzikale *soirées* in de Parijse salons, zoals we bijvoorbeeld weten van Saint-Saëns’ voor Pauline Viardot geschreven motet *Inviolata*. Overigens was dat mede als gevolg van de populariteit van het drukwindharmonium.

Sacramentsmotet

Opvallend aan de grote hoeveelheid eenstemmige motet-



De bariton en componist Jean-Baptiste Faure (1830-1914) als Hamlet.
Foto uit 1863 van Charles Reutlinger

ten die in de negentiende eeuw verschenen, is dat ze bijna allemaal ofwel sacramentsmotetten ofwel Mariamotetten zijn. Dat heeft uiteraard te maken met de liturgische plaats waar deze motetten werden gezongen: aansluitend aan het Sanctus en het Benedictus, de plek van de aloude *Elevatio*. In de Tridentijnse liturgie waren het Sanctus en het Benedictus nog twee losse gezangen, waartussen de instellingswoorden van het tafelgebed hun plek hadden. In groot uitgewerkte koor- of orkestmissen werd het Benedictus dan bijna altijd een door één of meer solisten gezongen. Daarbij of daarna vindt dan de opheffing van het brood en de kelk plaats, waarna er een door de eeuwen heen steeds langer durend moment van aanbidding was. Waar in de orgelmessen van Frescobaldi dan een *Tocatta per l'Elevazione* werd gespeeld, werd in Frankrijk, al vanaf de tijd van Louis XV, door een solist een sacramentshymne gezongen. Dat had niet alleen een devotionele, maar ook een praktische reden: de vervolgttekst van het eucharistisch gebed werd door de priester namelijk in stilte gebeden, zodat –zeker als het Benedictus in *plain chant* (gregoriaans) werd gezongen– er een lange stilte zou vallen als die niet met muziek zou worden gevuld. Dat gebruik is de voornaamste voedingsbodem waarop het negentiende-eeuwse sacramentsmotet bloeide. Onder invloed van het herstel van liturgie

in no-mi-ne Do-mi-ni Ho-san-na in ex-cel-sis
 Ho-san-na Ho-san-na in ex-cel-sis
 Ho-san-na Ho-san-na Ho-san-na in ex-cel-sis

O Salutaris Hostia.

Andante cresc. ad.
 Violoncello
 Harpe
 Basses Solo
 Orgue
 salu-ta-ris ho-sti-a

en kerkmuziek werd het Benedictus op gregoriaanse wijze gezongen, afwisselend door koor en orgel, waarna de overgebleven tijd werd opgevuld met devotieel gezang in de vorm van een sacramentsmotet.

Saluts

Deze sacramentsmotetten werden eveneens gezongen tijdens wat in het Nederlands het 'Lof' werd genoemd: de speciale bijeenkomsten van aanbidding en zegening met het heilig sacrament. In Frankrijk heetten die devotieel rituelen *saluts*, 'groeten'. De momenten van aanbidding, *adorations* genoemd, kwamen voort uit de viering van de vespers, maar vervingen die uiteindelijk. Een element uit die vesperliturgie dat bleef voortbestaan was de *salut* aan de heilige Maagd, waar eveneens motetten voor werden geschreven. Zo waren er dus zowel *saluts du saint sacrement* (sacramentsmotetten) als *saluts de la Vierge* (Mariamotetten). Beide vormen kwamen vervolgens ook weer in de gewone misviering terecht, op de plek van de *Elevatio*. Fauré schreef voor dat moment in zijn Requiemmis het beroemde *Pie Jesu*, eveneens een solomotet. Christus, Maria en de sacramenten waren gevoelsmatig dus inwisselbaar en konden allen bezongen worden als begeleiding van het stille eucharistisch gebed.

Belangrijke collecties

Richard Bennefield verzorgde in 2003 een fraaie uitgave met een doorsnee van het solomotettenrepertoire, getiteld 'Motets for One Voice by Franck, Gounod and Saint-Saëns – The Organ-Accompanied Solo Motet in Nineteenth-Century France' (in de reeks *Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*). In een uitvoerige inleiding noemt hij twee verzamelingen als duidelijke 'chefs d'oeuvre' binnen dit genre. Het betreft allereerst de *Soixante Chants sacrés: Motets avec accompagnement d'orgue ou piano pour messes, saluts, mariages, offices divers* van Charles Gounod, verschenen tussen 1877 en 1879, en de *Vingt motets* van Camille Saint-Saëns uit 1885. Voor hem waren deze reeksen het bewijs van de plaats die de kerkmuziek innam in het leven van deze twee belangrijke Franse componisten. De verzameling van Gounod, bestaande uit drie bundels, bestaat uit een- tot zes-stemmige stukken, veelal specifiek voor solisten geschreven maar soms ook (deels) voor koor. Overigens zijn door de eenvoudige schrijfwijze veel van de solomotetten ook door (bijvoorbeeld een- of gelijkstemmige) koren te zingen. Het merendeel van de teksten zijn sacramentsmotetten: dertien toonzettingen van *O salutaris hostia*, elf van *Ave verum*, daarnaast Maria-antifonen en enkele losse zettingen van Sanctus, Agnus Dei en de antifoön *Da Pacem*. De verzameling van Saint-Saëns is wat kleiner, maar

biedt eenzelfde inhoud in de vorm van zeven solomotetten, vijf duetten, twee trio's en vervolgens nog stukken voor variabele bezettingen, waaronder ook het als los werk gepubliceerde 'Tollite hostias' uit het *Oratorio de Noël*.

Naast de talloze losse publicaties of kleinere verzamelingen van individuele componisten moet in dit verband nog het tijdschrift *La Maîtrise* genoemd worden, dat van 1857 tot 1861 in vier afleveringen verscheen en dat de officieuze spreekbuis was van componisten rond de *École Niedermeyer*, de in 1853 door Louis Niedermeyer opgerichte Parijse school voor kerkmuziek. Daarin verschenen naast talloze artikelen over liturgie en kerkmuziek ook muziekbijlagen van oude en hedendaagse meesters ter ondersteuning van de kerkmuziekpraktijken in de provincie. De solomotetten maakten daarvan een aanzienlijk deel uit en deze geven een beeld van de muziekstijl vóór Francks *Panis Angelicus*. We treffen motetten van o.a. Niedermeyer zelf aan, maar ook van componisten als Bazin, Benoist en Lefébure-Wély. De 'reclame'-achterpagina van het bundeltje *Trois Joli Motets faciles*, met drie solomotetten van Gounod, geeft een indruk van de talloze los uitgegeven motetten met een grote verscheidenheid aan componistennamen.

Latere en internationale voorbeelden

Gedurende de verdere ontwikkeling van de kerkmuziek in Frankrijk, die op vocaal gebied vooral tot uitdrukking komt in de restauratie van het gregoriaans en meer los daarvan in de ontwikkeling van de orgelmuziek, lijkt de ontwikkeling van het solomotet uiteindelijk te stokken. Toch noemt Bennefield nog componisten als Vierne, Langlais en Milhaud als voortzetters van deze traditie. Daarnaast moet er beslist op gewezen worden dat dit repertoire zich niet tot Frankrijk heeft beperkt. Ook de bewerkingen van Lutherse koralen voor solozanger en orgel van Liszt, uitvoeringen van Wolffs *Mörrike-Lieder* met orgel en de set *Bible Songs* voor solozanger en orgel van Charles V. Stanford vallen, zij het vanuit een andere liturgische context, tot hetzelfde genre van kerkmuziek voor solisten en orgel.

Het zou me, in een tijd waarin de mogelijkheden om koor-motetten uit te voeren afnemen, niet vreemd lijken als dit repertoire weer eens wordt opgediept én aangevuld, met oog en oor voor de liturgische functie en de daarvoor geëigende vocale aanpak. Dienstbaar en verkondigend, om zo mogelijkheden te scheppen om 'kunstige' kerkmuziek te kunnen vertolken ten dienste van liturgie en concert, 'in huis en kerk'. Misschien zijn enkele recente werken van Daan Manneke, zoals zijn *Bonum est confiteri Domino* (Psalm 92) en *Le Bouquet – concert pour orgue* (beide uit 2016) wel enkele veelbelovende voorbeelden... •

Links: *O salutaris hostia* uit de *Messe en La* van César Franck, in het handschrift van de componist (1865). Collectie van de *Bibliothèque nationale de France*.

