

Tijdschrift voor Gregoriaans



BENEDICITE DOMI

num omnes ange lie ius poten tes uir tu
te quia ci tis uer bum eius ad au di en
dam uo cem ser mo num eius . iii . ad uo uas .

Bene dic a ni ma mea dño dñi om nia in te ro

ra mea no mi ni sanc to eius . Bene di cito do mi
num om nes an ge lie ius poten tes
uir tu tes quia ci tis uer bum eius .

Bene dic a ni ma mea do mi no
dñi om nia in te ro ra mea a no men
sanc tum eius .

Aff lu ia . Con fite
bor ti bi do mi ne in te ro cor de meo & in con spec tu
an ge lo rum p sal lam co ram te .

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 16, nummer 3, augustus 1991

Verschijnt driemaandelijks

REDACTIE:

Marie-Louise Egbers, Ike de Loos,

Martien Verzijl, Theo de Wit.

Redactie:	Catharinastraat 81 4811 XG Breda tel. 076 - 22 14 58
Secretariaat:	Torenhoeckstraat 14 5056 AN Berkel-Enschot tel. 013 - 33 10 94

Abonnement: fl. 25,- per jaar, over te maken op rekeningnummer 42.06.65.323, Amro-bank te Geldrop t.n.v. H. Berkers, penningmeester. Gironummer van de bank: 1065135.

Druk: Drukkerij Van Stiphout B.V. - Helmond

De Stichting Amici Cantus Gregoriani is een kring van mensen, die zich verbonden weten met het gregoriaans en door een jaarlijks terugkerende bijdrage de verschijning van dit tijdschrift, alsmede andere op het gregoriaans gerichte activiteiten, mogelijk maken.

Inlichtingen op het redactie-adres.

Losse nummers (ook van oude jaargangen): fl. 7,50 per stuk.

Copij voor de volgende aflevering: 15 september 1991.

Bij de voorplaat:

Rome, Bibl. Angelica 123 (Graduale Bologna ± 1130)

f. 139^r

Van de redactie

In dit themanummer, dat verschillende keren is aangekondigd, proberen wij u een beeld te geven van het ontstaan en de ontwikkeling van de sequentia.

Wij zijn de auteurs die hieraan hebben meegewerkt bijzonder dankbaar. Ook de belangstelling die de mystica Hildegard von Bingen in onze dagen geniet, wilden we recht doen en we dachten haar sequentia's aan te kunnen laten sluiten bij de gregoriaanse.

De redactie hoopt dan ook u eens in het jaar een plezier te kunnen doen met een kleine studie betreffende één onderwerp.

Toch willen we ook graag uw aandacht vestigen op al dat nieuws achterin het tijdschrift.

Wij wensen u veel leesgenot. ■



DE SEQUENTIE IN DE LITURGIE

Een geschiedenis in vogelvlucht

A. Hollaardt, o.p.

De liturgisten hebben te weinig aandacht besteed aan de sequentie, zij hebben geen oog gehad voor de feitelijke plaats die deze vorm van zang heeft ingenomen in de geschiedenis van de eucharistieviering. Deze opmerking staat te lezen in het fundamentele artikel van E. Costa over tropen en sequenties in het kader van het liturgisch leven in de middeleeuwen¹.

Inderdaad, zelfs een gerenommeerd kenner van de historie van de liturgie als Jungmann wijdt in zijn *Missarum sollemnia* slechts enkele bladzijden aan dit onderwerp. Toch gaat het om een liturgisch gegeven, dat zijn belangrijkheid echter vooral ontleent aan zijn muzikale implicaties. Zijn oorsprong ligt op het terrein van de muziek, zijn ontwikkeling is verweven met de middeleeuwse evolutie van de kerkzang, zodat de sequentie vóór alles behoort tot de muziekgeschiedenis en een object is van de muzikwetenschap.

Prosa en sequentia

Zoals bekend, is de sequentie in haar oudste vorm een produkt uit de zangscholen van 9e eeuwse abdijen (Jumièges, Sankt Gallen): aanvankelijk louter een mnemotechnische methode, bestaande in het *tropen* van (een deel van) de uitgebreide reeks melisma's op de slotklinker van het Alleluia dat gezongen werd na het vers vóór het Evangelie. Dit meestal syllabisch procédé, waardoor elke noot voorzien werd van een lettergreep van een woord dat bij voorkeur op -a eindigde, betekende een belangrijke geheugensteun en vond zijn toepassing ook in de zang van moeilijke responsoria prolixa of lange responsories van de getijden. In het laatste geval droegen de aldus ingelaste teksten doorgaans de naam van *verba* (woorden) of *verbeta* (woordenreeksen); in het eerste geval heetten zij *versus ad sequentia* ofwel *prosa*.

Uit deze naamgevingen blijkt dat de zin van *prosa* identiek is aan die van

verba: *prosa* betekent gewoon *tekst*, in tegenstelling tot de melodie waaronder de woorden geplaatst werden. Niets in de handschriften wijst erop dat *prosa* begrepen moest worden als *pro sâ*, hetgeen dan een afkorting zou moeten zijn van *pro sequentia*. De technische benaming *prosa* bedoelt dus niet hetzelfde als het Nederlandse *proza* en drukt dus geen tegenstelling tot *poëzie* uit. De tot zinnen aaneengeregen woorden immers leggen vaak getuigenis af van poëtische vormgeving (versregels, assonanties, halfrijmen) en zeggingskracht! Een voorbeeld van een dichtelijk *prosa* is het bekende mariale gezang *Inviolata, integra (intacta) et casta es, Maria*, trope van het responsorium prolixum *Gaude, Maria virgo* in het antiphonarium van Hartker van Sankt Gallen (begin 11e eeuw)². De Nederlandse benaming *sequentie* (Duits: *Sequenz*; men vermijde het germanisme *sequens*!) gaat terug op de muzikale term *sequentia*, die uiteindelijk duidt op de melodie.

Terwijl *prosa* dus oorspronkelijk verwijst naar de tekst, duidt *sequentia* in de eerste plaats op het melisma en heeft de betekenis van (noten-) reeks, opeenvolging, suite. Het meervoud *sequentiae*, voorkomend in de technische uitdrukking *versus ad sequentias*, heeft betrekking op een meer uitgebreide vorm van deze slotvocalise van het Alleluia. In de liturgische handschriften en boeken van de middeleeuwen treft men beide termen aan; zij gaan terug tot de karolingische tijd (9e eeuw). De zgn. West-Frankische traditie spreekt eerder van *prosa*, de zgn. Oost-Frankische van *sequentia*. De eerste term heeft zich tot op heden in het Franse taalgebruik gehandhaafd als *prose* ter aanduiding van wat wij *sequentie* noemen.

Het liturgisch jaar

Dit alles voert ons terug naar de liturgie, zoals deze in het karolingische rijk gevierd werd. De sequentie ontstond immers als onderdeel van de zgn. Romano-Frankische Misliturgie. Deze vorm van eredienst was in wezen de Romeinse, die door toedoen van de karolingische vorsten in de landen aan deze zijde van de Alpen was ingevoerd, en die ter plaatse was aangepast aan eigen mentaliteit en gebruiken. Daar komt het verschijnsel *sequentie* op in samenhang met het traditionele Romeinse gegeven van het Alleluiavers met de daarbij gegeven keuzevrijheid (*Alleluia quale*

volueris = Alleluia naar keuze staat er vaak in de oude handschriften). De 9e eeuwse liturgist Amalarius, werkzaam o.a. in Trier, Aken, Corbie en Metz, getuigt van de sequentie in haar oudste vorm als hij in zijn *Liber officialis* (823) spreekt van *haec iubilatio quam cantores sequentia vocant* (deze *iubilatio* die de *cantores sequentia* noemen). Deze buitengewoon rijk ontwikkelde melodieën van het Alleluia, zoals dit na het vers werd gezongen, zijn vooral bewaard in de Franse handschriften van de 10e eeuw. Deze *longissimae melodiae* (zeer lange melodieën) waren ook aan de overzijde van de Alpen niet geheel onbekend: zij kwamen voor in de zang van het Alleluia volgens de Ambrosiaanse ritus en de oud-Romeinse Paasvespers. Maar het geheel nieuwe was de opname van deze melisma's, voorzien van *eigengemaakte* teksten (Alleluia-tropen), in de liturgische zangboeken. Want deze hadden tot dan toe alleen traditionele melodieën bevat op teksten die geheel aan de heilige Schrift ontleend waren (de psalmgezangen tussen de lezingen, de antifonen bij de psalmen van intrede, offergang en communie).

Van oudere naar jongere sequenties

De oudst bekende collectie van deze nieuwe gezangen is die van Notker van Sankt Gallen (samengesteld tussen 860 en 887). Deze bundel bevat 40 sequentie-teksten bij 33 verschillende melodieschema's. Als Notker's eerste schepping wordt genoemd: de Paassequentie Laudes Deo concinat (tekst in: *Analecta Hymnica* 53, n. 93). Het beginwoord van dit gezang is veelzeggend: *laudes* (lof, lofprijzing) verradt de innerlijke band tussen Alleluia en sequentie. Het woord *Alleluia* komt immers van het Hebreeuwse *Hallel-Jah* = loof God! De sequentie zet de lofzang van het Alleluia voort. Dit doxologisch karakter zal gedurende vele eeuwen in de tekst van de sequentie worden uitgedrukt door woorden die betrekking hebben op *lof*: *laus*, *laudes*, *laudare*, *collaudare*, *plaudere* (*Victimae paschali laudes*; *Laudes crucis attollamus*; *Lauda Sion Salvatorem*) en op *zingen*: *canere*, *concinere*, *cantare*, *psallere* (*Nato canunt omnia*, Kerstsequentie uit Aquitanië, 10e eeuw). Naast de oorspronkelijke melodische band tussen het Alleluia en de sequentie is er dus ook een inhoudelijke binding. Opvallend is de band tussen *Victimae paschali laudes* en het voorgaande Alleluiavers: *Pascha nostrum immolatus est Christus*: melo-

die en tekst van deze sequentie zijn een nadere uitwerking van dit vers. Deze Paassequentie is echter reeds een autonome sequentie, geen Alleluia-tropus, maar een zelfstandige schepping. Met haar assonanties en grotendeels symmetrische opbouw vormt zij de overgang naar de jongere autonome sequenties, gekenmerkt door een sterk poëtisch karakter, rijm, verzen met regelmatige accenten, strofische structuur. De grote dichter van dit tweede genre is Adam van Sint Victor (1110-1192), genoemd naar de gelijknamige Parijse abdij van reguliere kanunniken waartoe hij behoorde. Zijn literaire scheppingen onderscheiden zich door strikt ritmische versvorm en diepte van gedachten. (St. Victor was tevens een theologisch centrum, dat veel heeft bijgedragen tot de ontwikkeling van de mystieke theologie). Zijn succes blijkt uit de verbreiding van zijn sequenties tot ver buiten het Ile-de-France en uit de vele imitaties, waardoor het vaak moeilijk is de authentieke teksten van Adam te onderscheiden van de andere. Op zijn naam staat Laudes crucis attollamus (bestemd voor het feest van Kruisvinding), waarvan de tekst gedeeltelijk tot model heeft gediend van het bekende *Lauda Sion*. Adam zet de oude traditie voort: de sequentie deelt in het lof karakter van het Alleluia en is vóór alles een feestelijk en vreugdevol gegeven. Typisch voor deze uiting van feestvreugde is het voorkomen van termen als (con-)gaudere, gaudium, (col-)laetari, laetitia, iubilare, exsultare, die alle betrekking hebben op *vreugde*. Anoniem is de meest geliefde Kerstsequentie van het oude Frankrijk: Laetabundus exsultet fidelis chorus: Alleluia (tekst in: *Analecta Hymnica* 54, n. 2). Het woord *Alleluia* (Vol vreugde juiche het koor der gelovigen: Alleluia) herinnert in deze lyrische, 11e eeuwse tekst aan het slot-alleluia van het voorafgaande Alleluiavers³.

Opname in de liturgische boeken

Het liturgisch boek waaruit het Alleluiavers werd gezongen was vanouds het cantatorium, dat de gezangen tussen de lezingen van de Mis bevatte. Daarin werden ook de Alleluia-tropen opgenomen, die aanvankelijk met de tropen van andere Misgezangen in een aparte bundel bijeen waren geplaatst. Ook in de opvolger van het cantatorium, het antiphonale missarium of graduale, vormden de sequenties een apart aanhangsel. Uiteindelijk ontstond hieruit een nieuw liturgisch zangboek: het prosarium of

sequentiarium (sequentiale, sequentionale), dat vooral sedert de 13e eeuw op steeds meer plaatsen gebruikt werd. Via de combinatie van graduale en missale (*missel noté*) vonden de sequenties tenslotte hun weg naar het gewone missaal, het priesterboek voor alle Missen, of zij nu gezongen worden of niet. Op het eind van de middeleeuwen was de sequentie in vele kerken een integrerend deel geworden van alle Misformulieren waarin een Alleluiavers voorkwam. En deze waren talrijk ten gevolge van het gestadig toenemen van het aantal heiligenfeesten en votiefmissen.

Van het begin af aan heeft de verbreiding van de sequenties samengehangen met hun opname in de liturgische boeken die vanuit bepaalde centra verspreid werden. Men denke aan de expansie van Cluny, de grootste middeleeuwse abdij, waar men in de 11e eeuw al meer dan 25 sequenties kende (Abt Petrus Venerabilis is de dichter van de Kerstsequentie Caelum gaude, terra plaude). Naar het voorbeeld van de Cisterciënzers ging de jonge Dominicanenorde in 1267 over tot de codificatie van een uniforme liturgie voor al haar kloosters overal ter wereld; in het aanhangsel van het voorgeschreven graduale bevonden zich 26 sequenties (13 voor de hoogste feesten van het kerkelijk jaar en 13 voor de votiefmissen van Maria op zaterdag, een speciale devotie van deze orde). Het prosarium van de kapittelkerk van Sinte Marie in Utrecht (13e eeuw), dat als voorbeeld diende voor vele andere kerken in de omgeving, telde er 70 (!), waarvan de meeste afkomstig waren uit Keulen, waaronder Utrecht als bisdom ressorteerde. Ook het merendeel van de 102 (!) sequenties in de gedrukte Utrechtse missaals van 1515 en 1540 is overgenomen uit Keulse boeken⁴.

Het verval van de sequentie

Aan het einde van de middeleeuwen is de sequentie een algemeen bekend gegeven in het westen en midden van Europa en in vele delen van Italië. Naar het schijnt, heeft men binnen het Utrechts bisdom wel 300 verschillende sequenties gekend! De samenstellers van het grote verzamelwerk *Analecta Hymnica* (1887 - 1922) hebben er niet minder dan 4.500 gepubliceerd in 12 delen. Het totaal aantal wordt op 5.000 geschat. Het kan niet anders of ook hier is, qua tekst, veel kaf onder het koren. Er zijn talloze contrafacten en literaire imitaties van bekende sequenties; er is

veel maakwerk dat als gekunsteld, zo niet stuntelig, voorkomt. Al in de 14e eeuw had de in Breda geboren liturgist Radulphus de Rivo (Roelof van der Beke), werkzaam in Tongeren, opgemerkt dat er overal door vele personen vele sequenties waren ingevoerd, maar dat het beter zou zijn het voorbeeld van de Kartuizers en Cisterciënzers te volgen die nooit sequenties hebben gekend⁵. Onder zijn invloed bleef de liturgie van de jonge congregatie van Windesheim vrij van sequenties. Op het Keulse concilie van 1536 werd gewaarschuwd tegen de vele *prosaes indoctae*, teksten die getuigden van een gemis aan allerlei kennis bij hun makers; het betrof dus naar vorm en inhoud waardeloze produkten. De opkomende stroming van het humanisme, dat zich spiegelde aan taal en cultuur van de klassieke oudheid, had weinig waardering voor dit liedgenre; ook de sequenties uit de bloeitijd vonden geen genade vanwege hun eigensoortige taal en structuur of dichterlijke techniek. Al deze factoren hebben meegespeeld bij de herziening van de liturgische boeken op last van het concilie van Trente.

Dat er tenslotte in het Missale Romanum van 1570 slechts 4 sequenties voorkwamen is tevens toe te schrijven aan het feit dat men, traditiegetrouw, in Rome altijd een gereserveerde houding had aangenomen ten opzichte van niet-bijbelse zangteksten: een houding waarvan de voorafgaande Romeinse missaals getuigden, want vele in Italië gedrukte missaals bezaten slechts de bekende sequenties voor Pasen, Pinksteren en Sacramentsdag en, sedert kortere of langere tijd, ook het *Dies irae*. Tegen deze achtergrond blijkt de beperking van het aantal sequenties een minder radicale *maatregel van Trente* te zijn dan gesuggereerd wordt door de ongenueanceerde bewering: *Trente heeft zo goed als alle sequenties afgeschaft*. Niet de zangboeken, maar het missaal met zijn vele en soms lange misformulieren was het uitgangspunt van de pauselijke herzieningscommissie te Rome (het concilie had de hervorming van de liturgische boeken aan Pius V toevertrouwd). Kerken en religieuze gemeenschappen die over een langdurige eigen liturgische traditie beschikten, mochten hun eigen boeken blijven volgen. Zo werd pas in 1687 in de Dominicaanse liturgie het aantal sequenties door de ordesoverheid beperkt: men conformeerde zich op dit punt aan het Missale Romanum van 1570, zij het met behoud van de sequenties van Kerstmis (*Laetabundus*) en van het feest van de heilige Dominicus (*In caelesti hierarchia*).

Het aartsbisdom Keulen behield tot 1780, waarin het de Romeinse boeken overnam, niet minder dan 56 sequenties.

Na Trente: de herleving van de sequentie

Ook vele Franse diocesen hadden hun eigen liturgische gebruiken en hun eigen missaal behouden. Evenwel waren er in de 17e eeuw onder de clerus in Frankrijk velen van mening dat de tijd was aangebroken voor een herziening van de gangbare liturgische boeken. Men wilde een verbetering van de misformulieren o.a. door een revisie van de gebeden en een andere keuze van Schriftteksten voor de wisselende gezangen en de lezingen⁶. Aldus verschenen er in diverse bisdommen nieuwe missaals en later ook nieuwe liturgische zangboeken. Merkwaardig is dat daarin grotendeels nieuwe *prosaes* waren opgenomen: nieuw in de volle zin van het woord, want het waren recente teksten op pas gecomponeerde melodieën. Het waren eigenlijk hymnen, die geen enkele band hadden met het voorafgaande Alleluiavers. Hun dichters waren Franse latinisten die hun *sentiment religieux* op een geheel eigen indringende manier wisten te verwoorden. Uitvoerig heeft de bekende essayist Henri Bremond over mannen als Santeul, Coffin e.a. en hun liederen geschreven in zijn vermaarde *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (deel XV: La prière et les prières de l'Ancien Régime, Paris 1932). Van deze nieuwe *prosaes* vonden er 40 hun weg naar het Missale Parisiense, dat in 1738 op last van de Parijse aartsbisschop de Vintimille was uitgegeven. Zij waren bestemd voor de 15 hoogfeesten van het liturgisch jaar volgens de Parijse kalender (Pasen, Pinksteren, Sacramentsdag behielden echter hun traditionele sequentie), voor diverse patroonsfeesten en bepaalde votiefmissen. Deze uitgave werd toonaangevend voor de missaals van andere Franse bisdommen. Toen in het laatste kwart van de 19e eeuw (!) al deze diocesen (behalve Lyon) tot het officiële Missale Romanum overgingen, behielden sommige toch enige van deze *prosaes* voor de viering van bepaalde feesten van de diocesane kalender. In Lyon bevatte het eigen missaal tot in zijn laatste editie (vóór het tweede Vaticaanse Concilie), naast de bekende sequenties van het Romeins missaal, 21 dergelijke *prosaes*, waarvan 9 aan Parijs waren ontleend. Intussen was, bij de algemene invoering van de gedenkdag van de Smarten van Maria (vrijdag na de 5e zondag

van de Vasten), het Missale en Graduale Romanum verrijkt met het Stabat mater als sequentie, hoewel (evenals in het geval van het *Dies irae*) geen Alleluiavers voorafging (in feite was dit een middeleeuws *rijmgebod*).

Een andere vorm van herleving van de sequentie in Frankrijk deed zich voor tegen het einde van de 19e eeuw. In de door de abdij van Solesmes uitgegeven gregoriaanse gezangenbundels (*Variae Preces*) bevonden zich verschillende sequenties van Adam van Sint Victor en zijn navolgers. Zij kregen een nieuwe bestemming waarvan hun makers niet hadden kunnen dromen: niet de Mis, maar het Lof! Als zodanig vonden zij ook hun weg naar Nederland, rechtstreeks of overgenomen in landelijke gezangenboeken⁷.

De sequentie na Vaticanum II

In de liturgische boeken, in opdracht van het Tweede Vaticaans Concilie gepubliceerd, zijn de tot dan toe gebruikelijke sequenties gehandhaafd, met uitzondering van het Dies irae, waarvan de inhoud niet strookt met de geest van de vernieuwde dodenliturgie (thans meer afgestemd op het paasmysterie van de Heer). Wel wordt er een onderscheid gemaakt: alleen op de hoogfeesten van Pasen en Pinksteren is de zang van de sequentie verplicht; de overige sequenties zijn facultatief. Zij worden gezongen na het laatste Alleluia van het Alleluiavers dat aan het evangelie voorafgaat⁸; wordt het Alleluia met vers niet gezongen, dan evenmin de sequentie. (Aldus is de sequentie terecht uit de niet-gezongen Mis verwijderd). Het Dies irae heeft intussen een plaats gekregen in de getijden van de gewone dagen van de laatste week van het liturgisch jaar, waar het beter past. Merkwaardig genoeg zijn twee sequenties van Adam als hymne in de getijden opgenomen. Dit is een verwarring van muzikale (en literaire) genres!⁹

Terugblik: plaats en rol van de sequentie

Evenals de zang van het Alleluia, waarop zij uiteindelijk teruggaat, is de sequentie een doxologisch of lofprijzend, vreugdevol en feestelijk ge-

ven. Onze middeleeuwse voorouders konden zich geen plechtige eucharistieviering op hoogfeesten van het kerkelijk jaar voorstellen zonder de zang van de sequentie. Dit ogenblik van de Mis, vlak vóór het eerste hoogtepunt: het evangelie, betekende voor hen een zekere ontspanning: na de eerbiedwaardige oude melodieën op de traditionele bijbelteksten klonk plotseling een *nieuw gezang*, een feestelijk lofdicht dat in eigen bewoordingen het gevierde mysterie (of de betreffende heilige) op speelse wijze in gedachten riep. De sequentie vóór de evangelielezing, die als woord Gods verkondiging is van het mysterie dat men viert, is te vergelijken met de pefatie waarmee het eucharistisch gebed aanvangt.

Beide immers beginnen met een uitnodiging om God te loven en Hem dank te zeggen, beide hebben als kerngedeelte een verhalende lofprijzing, dat in beide uitmondt in een smeekbede. Sequentie en pefatie hebben een actualizerende functie. Zij zijn uitdrukking van geloof en van religieuze ervaring. Hun inhoud brengt, theologisch bezien, geen wezenlijk nieuwe gedachten of conclusies, maar voegt reeds bestaande gegevens - bekend uit de homiletische en iconografische traditie van de Kerk - tot een nieuw geheel, een kleurrijk mozaïek¹⁰.

De sequentie is eeuwenlang een populair gegeven geweest dat een groot succes heeft gekend. Dit verklaart haar groot verspreidingsgebied en haar langdurig standhouden. Eenvoudige melodieën en afwisseling van strofe en tegenstrofe boden kans voor gemeenschapszang door religieuze community of andere groepen. Was eertijds de Alleluia-tropus als *musique savante* voorbehouden geweest aan geschoolde zangers, zijn opvolger - de autonome sequentie - kon in gunstige omstandigheden gemeengoed worden van alle deelnemers aan de viering. Ook al verstond het gelovige volk geen Latijn meer, het beleefde de sequentie als iets bijzonders, als een regelmatig terugkerend herkenningspunt, onderscheiden van het gewone gregoriaanse Misrepertoire. Ten onzent trachtten de Broeders van het Gemene Leven hun leerlingen de kennis bij te brengen van de inhoud van de gebruikelijke sequenties, die zij met hen en anderen in hun religieuze bijeenkomsten plachten te zingen. In de 16e eeuw verschijnen er Nederlandse vertalingen van de sequenties. In Duitsland was men hiermee reeds een eeuw eerder begonnen, zodat het volk de tegenstrofen leerde zingen in zijn eigen taal. Dit stelde Luther en zijn trouwe dichter Thomas Müntzer in staat op de ingeslagen weg voort te gaan: voor hun

liturgische gezangen putten zij gaarne aan de traditionele bron van het populaire sequentie-repertoire. Ook thans nog wordt in de Lutherse eredienst vlak vóór het evangelie geen psalm, maar bij voorkeur een toepas-selijk lied gezongen. Ook de samenstellers van de liturgische zangboeken en missaals in het Frankrijk van de 17e en 18e eeuw hebben het - bij al hun pogen tot terugkeer naar de bijbelse bronnen van de liturgie - toch als een noodzaak gevoeld op hoogfeesten te voorzien in een aangepast gezang (*prose*) vóór het evangelie. En tot ver in de 20e eeuw kon men in de kerken van Lyon het volk deze simpele melodieën horen meezingen!

Zo had gedurende vele eeuwen prosa of sequentie een eigen plaats binnen het kader van de Misliturgie: juist vóór de verkondiging van het evange-lie. Maar aan een kerkgemeenschap die nog slechts zeer weinige van deze gezangen kent schijnt deze plaats minder gerechtvaardigd toe. Vooral sinds Vaticanum II hebben we een verdiept inzicht gekregen in de functie van het Alleluiavers: dit is niet alleen onmiddellijke voorbereiding op de evangeliëlezing, maar ook en vooral acclamatie en begroeting van de Heer, die aanwezig is in zijn Woord en die wij vereren in het boek dat tijdens deze zang plechtig, in processie met licht en wierook, naar de plaats van de verkondiging wordt gedragen. Een andersoortig gezang leidt de aandacht af van de betekenis van dit moment.

Dus geen sequentie meer? Deze conclusie zou zeker gelden als, naar laat-middeleeuws gebruik, deze zang noodzakelijk behoorde tot het repertoire van de kerkelijke feesten. Maar nu er nog slechts 4 sequenties voorko-men in onze zangboeken, lijkt deze conclusie overtrokken. Het principe inzake de zin en functie van het Alleluiavers wordt er immers niet door bedreigd. De uitzonderlijke grootheid van het mysterie van Pasen, Pink-steren of Sacramentsdag wettigt deze uitzondering op de regel! Dan bele-ven we de sequentie als een hoogfeestelijk gegeven, als een toegift van bijzondere aard! ■

NOTEN

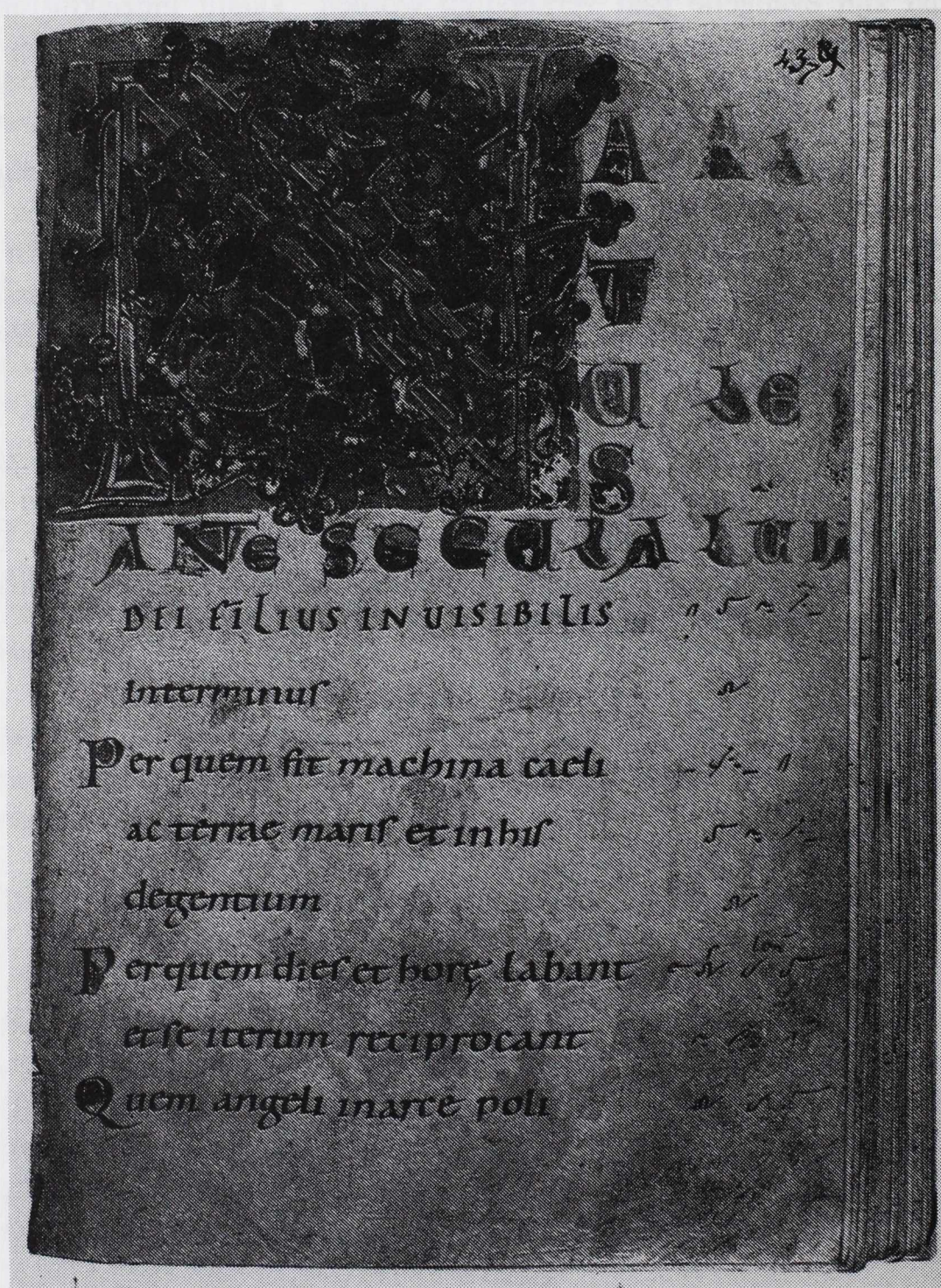
1. E. Costa jr., Tropes et séquences dans le cadre de la vie liturgique au moyen-âge, in: *Ephemerides liturgicae* 92 (1978), 260-322, 440-471; de aangehaalde tekst staat op p. 266.

2. Paléographie Musicale, 2e serie I, 118. Dit responsorium is zonder bijbehorend prosa (prosula) opgenomen in: Processionale Monasticum (Solesmes 1893, herdruk 1983, p. 146). Het is echter in zijn geheel bewaard gebleven in de Dominicaanse liturgie: Antiphonarium O.P. seu officium diurnum notatum pro cantu (1933), in I Vesperis Purificationis B.M.V.
3. Tekst en melodie in diverse Variae Preces-uitgaven van Solesmes, b.v. in: Variae Preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae, Solesmes 1901, p. 70; o.a. ook in: E. Bruning, Cantuale Romano-Seraphicum (Doornik etc. 1951), n. 216, p. 229. (Deze sequentie is tot de dag van vandaag bewaard gebleven in de liturgie van Praemonstratensers en Dominicanen).
4. Voor Utrechtse sequenties zie: P. Séjourné, L'Ordinaire de Saint-Martin d'Utrecht, Utrecht 1919-1921; N. de Goede, The Utrecht Prosarium, Amsterdam 1955); id., Sequentie in: Liturgisch Woordenboek II, k. 2538-2539.
5. *Multi multas introduxerunt; quilibet gaudet de suis novitatibus. Securius videtur in illis sequi Cartusienses et Cistercienses* (De canonum observantia, 23).
6. Over deze *neogallicaanse liturgie* leze men het interessante artikel van J. Nieuwhof in: Liturgisch Woordenboek II, k. 1880-1893.
7. In het *Cantuale, Vesper- en Lofboek voor de Kerkprovincie van Nederland* (Utrecht, Wed. J.R. van Rossum, 1917) vindt men onder de (Lof-)gezangen voor het kerkelijk jaar de aan Adam van Sint Victor toegeschreven sequentie Verbum bonum et suave, en onder de gezangen ter ere van de H. Maagd de oude sequenties Ave Maria...virgo serena en Ave mundi spes Maria.
8. Door deze bepaling is achterhaald hetgeen in de eerste editie van het Lectionarium (1970-1971) stond: de sequentie wordt gezongen vóór het Alleluia(-vers). Deze formulering hield verband met de functie

van het Alleluia als acclamatie, gericht tot Christus op het ogenblik dat zijn evangelie gaat verkondigd worden. Vanuit muziekhistorisch (en muzikaal) standpunt is het echter vereist dat de sequentie op het Alleluia volgt!

9. Het betreft de sequenties Salve dies, dierum gloria (gewone zondagen) en Lux iucunda, lux insignis (Pinksteren), waarvan de melodieën zijn opgenomen in het postconciliaire hymnarium van Solesmes. In het oorspronkelijke hymnenproject van A. Lentini o.s.b. (Monte Cassino) stonden er nog drie andere van Adam van Sint Victor bij. Zie: *Hymni instaurandi Breviarii Romani* (Città del Vaticano 1968), 327.
- 10 Vgl. H.J. Becker, *Theologie in Hymnen. Die Himmelfahrtsequenz Omnes gentes plaudite, ein Beispiel für den Zusammenhang von Predigt, Dichtung und Musik im christlichen Gottesdienst* in: Th. Drescher (hrsg.), *Capella Antiqua München*, Festschrift zum 250jährigen Bestehen, Tutzing 1988, 11-121.





Notker's sequence for Christmas Day: Natus ante saecula

EINE ANMERKUNG ZUR WEIHNACHTSSEQUENZ DES NOTKER BALBULUS

Andreas Traub

I

Vergegenwärtigt man die 700-jährige Geschichte der Sequenz von der Karolingerzeit bis zum Konzil von Trient, so sind zwei Grundaspekte zu trennen, die Entstehungsgeschichte, Erscheinungsform und liturgische Funktion der Sequenz einerseits und die überragende Bedeutung einzelner Sequenzdichtungen andererseits. Dichtungen wie Notkers Pfingstsequenz *Sancti Spiritus assit nobis gratia*, die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* des Wipo von Burgund und die Kreuzsequenz *Laudes crucis attollamus* gehen nicht in Form und Funktion auf, wenn sie auch nicht von dieser abgelöst werden können. Hohe Kunst ruht nicht in sich, sondern entspringt der Wendung vom Irdischen zum Himmlischen, wie andererseits das erkennbare und erfreuende Schöne das Abbild himmlischer Schönheit ist: *Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum, cuius splendor penetrat mundum*¹ lautet der Titulus des Maiestas Domini-Bildes im ottonischen Hitda-Codex (Darmstadt, Cod. 1640). Der karolingische Dichter Gottschalk spricht in dem so persönlich gehaltenen wie tief nachdenklichen Gedicht *Ut quid iubes pusiole* davon, daß er ein *carmen dulce* fern der Heimat (*exul valde intra mare*) eigentlich nicht singen könne, es aber Gott zu Ehren dennoch singen werde (*canam Patri Filioque / simul atque Procedente / ex utroque. / Hoc cano ultronee*²). Der den künstlerischen Anspruch bezeichnende Ausdruck *carmen dulce* steht bestimmend in der ersten, sechsten und letzten (13.) Gedichtstrophe. Will man die Beschreibung "fern der Heimat" allgemein auf die *conditio humana* übertragen, so kann man die

¹. Dies sichtbare Abbild bringt zur Gestalt jenes unsichtbare Wahre, dessen Glanz das Weltall durchdringt.

². Ich will singen dem Vater und dem Sohn und zugleich Dem, der aus beiden hervorgeht. Dies singe ich aus freiem Willen.

"Schwanenklage" (*Planctus cygni*) heranziehen, jene frühe Sequenz, deren liturgischen Bindung nicht erkennbar ist, die aber in liturgischen Handschriften überliefert wird: Der Schwan wagt sich auf das Meer hinaus -*infelix* - und ängstet sich zwischen den Wellen (*angor inter arta / gurgitum cacumina*) und vermag in Todesgefahr nur zu stöhnen (*gemens alatizo / intuens mortifera*); einen Hilferuf kann er nur noch schweigend erdenken. In der hilfreichen Morgenröte aber fliegt er *dulcimodo cantitans* ans Ufer: *Regi magno / sit gloria*. Die Bedeutung der Qualität *dulce* erhellt aus den Versen 99ff der *Ars Poetica* des Horaz: *Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt / Et quocunque volent animum auditoris agunt. / Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt / Humani vultus*³, und so bestimmt auch Hrabanus Maurus in *De institutione clericorum*: *Psalmistam (i.e. cantorem) autem et voce et arte praeclarum inlustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis animos incitet auditorum*⁴. Die *dulcedo* beruht auf der *ars* - und so treten einzelne Sequenzen als *carmina dulcia* vor Augen.

Grob vereinfacht ist die karolingische Sequenz in Abgrenzung zum altkirchlichen Hymnus und zu hochmittelalterlichen Psalterien, Rosarien und Leseliedern als "gelehrte" Dichtung zu bezeichnen, die in einmaliger Spannung zu musikalischen Formen entstanden ist. Diese Entstehung ist kein geradliniger Vorgang, sondern resultiert aus unterschiedlichen Versuchen der Formgebung, die insgesamt unter den Begriff des Tropierens zu fassen sind, des regelgerechten Erweiterns - sei es durch Texte, sei es durch Melodik - auf Grund eines Gegebenen. Dabei lassen sich hinsichtlich der Sequenz drei Grundformen unterscheiden:

- die parallele Sequenz mit der "fortschreitenden Repetition" in der Folge der Doppelversikel als die für die weitere Geschichte bestimmende Form,

³. Es genügt nicht, daß die Dichtungen schön sind, sie müssen *dulcis* sein und das Gemüt der Zuhörer führen, wohin immer sie wollen. Wie sie den Lachenden zulachen, so sind den Weinenden die menschlichen Züge nah.

⁴. Der Sänger soll sowohl an Stimme wie an Kunstfertigkeit hervorragend und berühmt sein, so daß er mit der Ergötzlichkeit der *dulcedo* die Gemüter der Zuhörer bewegt.

- die aparallele Sequenz,
- die sogenannte "archaische" Sequenz mit der Mehrfachwiederholung von Einzelgliedern und der Wiederholung ganzer Formteile.

Die beiden erstgenannten stehen musikalisch meistens in Verbindung zu Alleluia-Melodien, was mehrere Melodietitel und die Unterlegung des AEUIA unter den Beginn bei textlos aufgezeichneten Melodien andeutet. Damit ist jedoch vorab nur der liturgische Ort bezeichnet, viel weniger ein direktes melodisches Abhängigkeitsverhältnis. Wie es sich damit verhält, ist in jedem Einzelfall zu untersuchen, und es ist zu bedenken, daß die Quellenhandschriften zumeist aus späterer Zeit stammen. Die Verbindung von Melodie und Text beruht auf dem Prinzip der Syllabik; der Ton wird wie die Silbe als Formelement begriffen, entsprechend der aus der antiken Musiktheorie stammenden und in der Formulierung des Calcidius in seinem Kommentar zum platonischen Timaeus zu Beginn der *Musica enchiriadis* zitierten Parallelisierung: *Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursus componunt verba et nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis ptongi, qui Latine dicuntur soni, origines sunt et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit*⁵. Musiktheoretisches Denken und musikalisch-dichterisches Formen haben denselben Ansatzpunkt. Darin gründet ein Moment der "Gelehrtheit" der Sequenz, die sich in westfränkischen Texten gelegentlich etwas bemüht ausspricht: *Sillibatim neumata perstringendo organica*⁶ oder *voce praecelsa perstringentes sonora sillibatim simul organa*⁷.

⁵. Wie die elementaren und unteilbaren Teile der artikulierten Stimme die Buchstaben sind, und die aus ihnen zusammengesetzten Silben wiederum *verba* und *nomina* bilden und diese das Gewebe der vollständigen Rede, so sind die *ptongi*, die lateinisch *soni* genannt werden, die Ursprünge der klingenden Stimme, und der umfassende Gehalt der ganzen *musica* reicht bis zur letzten Auflösung zu ihnen hinab.

⁶. Silbenweise die organalen (= mehrstimmigen?) Melodien durchschreitend.

⁷. Mit klarer Stimme silbenweise die klangvollen *organa* (= mehrstimmig?) durchschreitend.

II

Im Prooemium seines *Liber hymnorum* berichtet Notker, wie er zur Sequenzdichtung gekommen sei. Er habe in seiner Jugend die *melodiae longissimae* nicht im Gedächtnis behalten können; im Antiphonar, das ein aus dem von Normannen zerstörten Kloster Jumièges geflohener Priester mitgebracht habe, habe er einige *versus ad sequentias modulati* gesehen; diese habe er nachgeahmt, und sein Lehrer Iso habe ihm noch den Grundsatz der syllabischen Einrichtung beigebracht: *Singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere*⁸. Die Sequenz - ein mnemotechnisches Hilfsmittel? Doch wohl kaum. Bereits der Titel *Liber hymnorum* markiert künstlerischen Anspruch: Geistliche Dichtung von gleichem Rang wie andere *hymni*, etwa die *ambrosiani*, wird vorgelegt. Notker widmet den *Liber hymnorum* Liutward, dem Bischof von Vercelli und Erzkaplan Kaiser Karls III. Sollte die Widmung eine stillschweigende Wendung an den Kaiser selber bedeuten, den er bei dessen Besuch in St. Gallen im Jahr 883 persönlich kennenlernte und für den er die *Gesta Caroli magni* verfaßte, so könnte sich darin die Bitte um die höchste Billigung verbergen, denn Notker wird im Kaiser das Bild Karls des Großen und seiner Verfügungsgewalt in weltlichen und geistlichen Dingen gesehen haben. Die *versus ad sequentias* im Antiphonar von Jumièges werden als "bitter" beschrieben (...*sum gustu amaricatus*), terminologisch das Gegenteil eines *carmen dulce*, und dann werden ausführlich und durch Beispiele aus der Sequenz *Laudes Deo concinat* verdeutlicht die Kunstprinzipien dargelegt, gemäß derer aus der Vorgabe ein *carmen dulce* werden kann. Die Berufung auf die weithin berühmten Lehrer Iso und Marcellus unterstreicht, daß die Kunstprinzipien nicht willkürlich sind, sondern den Regeln der *artes* entsprechen, und zwar der trivialen *grammatica* wie der quadrivialen *musica*. Das Ergebnis wird im abschließenden Distichon angedeutet: Die *versus*, die nun folgen, sind *modulaminis apti* - kunstgemäß. Liest man das Prooemium in dieser Weise, so verblässen die Erzählungen vom jungen Notker zu einer

⁸. Die einzelnen Schritte der Melodie müssen einzelne Silben haben (d.h. Melodieschritt muß mit Silbenwechsel, ein Melodieton mit je einer Silbe verbunden werden).

liebenswürdiger Einleitung zu einer gelehrten Erörterung des künstlerischen Ranges der neuen Hymnenform, und der Beginn des ersten *hymnus* bezeichnet die staunenswerte inhaltliche Tiefe dieser Dichtung: *Natus ante secula* - "vor der Zeit", dies ist der erste Gedanke, und man sollte ihn in aller Ruhe hören und zu fassen suchen, wie man die Schmuckseiten in der Einsiedler Handschrift 121 betrachtet. Nicht die Glaubensaussage "geboren vor der Zeit" an sich ist entscheidend - es seien zum Vergleich nur die Hymnenstrophe *Christe redemptor omnium / Ex Patre Patris unice / Solus ante principium / Natus ineffabiliter*⁹, der Weihnachtstropus von Notkers Mitbruder Tuotilo *Hodie cantandus est nobis puer / Quem gignebat ineffabiliter ante tempora Pater / Et eundem sub tempore generavit inclyta mater*¹⁰ und aus dem Briefgedicht *Nos dicamus Christo laudem* des Petrus von Pisa an Paulus Diaconus die Verse *Ante secula qui natus paterna substantia / Ut salvaret quos creavit, carnem nostram induit*¹¹ zitiert -, sondern die sprachliche Fassung in fallende Siebensilber mit der Assonanz *Nátus ánte...*, und es ist ein erster Hinweis auf den Bau der Sequenz, daß nur die Versikel *Gaude Dei genitrix* und *Christe Patris unice* rhythmisch ebenso beginnen.

⁹. Christe, Erlöser Aller / Vom Vater, des Vaters Einziger / Allein vor dem Beginn / Geboren unaussprechlich.

¹⁰. Heute ist uns zu besingen der Knabe / den hervorbrachte unaussprechlich vor der Zeit der Vater / und denselben in der Zeit gebär die hochberühmte Mutter.

¹¹. Der geboren vor der Zeit aus des Vaters Wesen / Um zu retten, die er schuf, zog an unser Fleisch.

III

Text der Sequenz *Natus ante saecula* (s. Beilage)

IN NATALE DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI DIES SANCTIFICATUS

1	Natus ante saecula dei filius invisibilis, interminus,	Per quem fit machina caeli ac terrae, maris et in his degentium,	2
3	Per quem dies et horae labant et se iterum reciprocant,	Quem angeli in arce poli voce consona semper canunt:	4
4	Hic corpus assumpserat fragile Sine labe originalis crimine de carne Mariae virginis, quo primi parentis culpam Aevaeque lasciviam tergeret.	Hoc praesens diecula loquitur Praelucida, adaucta longitudine, quod sol verus radio sui luminis vetustas mundi depulerit genitus tenebras.	5
6	Nec nox vacat novi sideris luce, quod magorum oculos terruiť scios:	Nec gregum magistris defuit lumen, quos praestrinxit claritas militum dei.	7
8	Gaude, dei genetrix, quam circumstant obstetricum vice concinentes angeli gloriam deo.	Christe patris unice, qui humanam nostri causa formam. assumpsisti, refove supplices tuos,	10
11	Et quorum participem te fore dignatus es, Jesu, dignanter eorum suscipe preces,	Ut ipsos divinitatis tuae participes, deus, facere digneris, unice dei!	12

Wolfram von der Steinen: *Notker der Dichter und seine geistige Welt* (Bern 1948),
Editionsband S. 12.

- | | |
|---|---|
| <p>1 Er, geboren vor der Zeit,
Gottes Sohn,
unsichtbar und raumlos, grenzenlos -</p> <p>3 Durch den Tage und Stunden sinken
und dann wiederum zum Anfang gehn,</p> <p>5 Er hat nun hinfälligen Erdenleib,
Frei vom Makel
der Erbvergehens, aus dem Blut
der Jungfrau Maria angetan,
um des Erzvaters Verfehlung
zu sühnen und der Eva lose Art.</p> <p>7 Nicht mangelt der Nacht
neu schimmernder Stern:
er schreckte die kundigen
Augen der Weisen.</p> <p>9 Freu dich, Gottes Zeugin:
dich umringen an Hebammenstelle
Engel, die die Herrlichkeit
Gottes besingen.</p> <p>11 Und deren Schicksale selbst zu teilen
dich gut dünkte, Jesus,
sei gut und empfang auch
deren Gebete,</p> | <p>Durch den der Bau entsteht 2
des Himmels, der Erde
und des Meers und was in ihnen lebt,</p> <p>Den im Aetherpalast die Engel 4
stets besingen wie aus einem Mund -</p> <p>Davon weiß der heutige kurze Tag, 6
Der vorleuchtend,
an Dauer schon zunehmend ist,
weil die wahre Sonne, neugezeugt,
das uralte Weltendunkel
mit ihrem Strahlenfeil vertrieben hat.</p> <p>Nicht fehlte der Hut 8
der Hirten das Licht:
sie streifte die Klarheit der
himmlischen Helden.</p> <p>Christus, Vaters Einziger, 10
der du Menschenform um unsertwillen
angetan, belebe sie,
die vor dir knieen,</p> <p>Daß gütig du sie erheben wollest 12
zu teilen, du Höchster,
dein göttliches Schicksal,
Kind du des Höchsten!</p> |
|---|---|

Im Unterschied zu allen anderen Dichtungen des *Liber hymnorum* mit Ausnahme der Lichtmeß-Sequenz *Concentu parili* steht in der Weihnachtssequenz zu Beginn und auch zum Schluß ein Versikelpaar und kein Einzelversikel, und so läßt sich der Text in dreimal vier Versikel gliedern. Sprachlich sind die ersten vier Versikel durch die auf *Dei filius* bezogene Folge *per quem...per quem...quem* zusammengefaßt, und ebenso sind die letzten drei Versikel durch *et...* und *ut...* verbunden und zugleich durch die Anrufe *Christe Patris unice...unice Dei* verklammert. Die Versikel 5-8 sind als jeweils in sich geschlossene zweigliedrige Sätze konstruiert und verweisen paarweise durch vielfach Assonanz aufeinander (*Hic...Hoc, tergeret...tenebras, Nec...Nec, luce quod...lumen quos*). Der Versikel *Gaude Dei genitrix* steht als geschlossener Satz für sich, doch sind rein äußerlich die Versikel 7-12 durch die dem Versus adoneus entsprechende Schlußzeile (/.../) zusammengefaßt.

Durch den, der vor der Zeit geboren ist, entstehen Welt und Zeit; es ist der johanneische Logos, wie aus der Parallelstelle in der Pfingstsequenz hervorgeht: *Quando machinam / per verbum suum / fecit Deus coeli terrae marium*.¹² Psalm 68, 35 und Psalm 95, 11 stehen im Hintergrund der Formulierung. Stellt man dem Bild vom Zerrinnen und der Wiederkehr der Tage und Stunden die Ambrosianischen Strophe *Aeterne rerum conditor / Noctem diemque qui regis / Et temporum das tempora / Ut alleves fastidium*¹³ gegenüber, so erhellen einander schlaglichtartig zwei Ausdrucksweisen, großartige Einfachheit und nachdenkliche Tiefe. Im höchsten Raum und die Zeit erfüllend (*in arce poli...semper*) singen die Engel; das Wort *canunt* beschließt bezeichnend den ersten Teil des Hymnus. Das Bild der Engel kehrt formal symmetrisch im 9. Versikel wieder, doch nun sind sie auf die Erde herabgestiegen und umgeben Maria. Im Mittelteil wird in vier Schritten der Festgedanke der Weihnacht dargelegt: Versikel 5 berichtet schlicht die Heilsgeschichte und Versikel 6 deutet den heutigen Tag als Zeichen; Übergreifendes und Gegenwärtiges werden im Bild des *sol verus*

¹². Als Gott durch sein Wort den Bau vom Himmel, Erde und Meer schuf.

¹³. Ewiger Schöpfer der Dinge / Der du die Nacht und den Tag regierst / und die Zeiten der Zeiten festsetzt / damit du das Einerlei aufhebst.

verklammert. Die zentrale Symbolik von *sol verus* - *sol iustitiae* - *sol salutis* kann hier nicht auch nur annähernd umrissen werden; nur der Ambrosianische Hymnus sei zitiert: *Splendor paternae gloriae / De luce lucem proferens / Lux lucis et fons luminis / Dies dierum inluminans // Verusque sol inlabere / Micans nitore perpeti*¹⁴, denn *lux* und *lumen* bestimmen das nächste Versikelpaar. Die Zeugen werden benannt, die Weisen und die Hirten; beide werden von dem Licht erschreckt. Der folgende Anruf *Gaude Dei genitrix* ist eine Übersetzung der griechischen Formel Χαῖρε θεοτόκε (Chaïre theotóke), mit der ein byzantinisches Theotokion zur Komplet beginnt. Es ist eine Wurzel der vom 11. Jahrhundert an verbreiteten sogenannten "Fünf-Gaude-Antiphon" mit dem Beginn: *Gaude Dei genitrix, virgo immaculata*. Zu Beginn von Notkers Sequenz zur Weihnachtsoktav wird der Anruf in der Form *Gaude Maria virgo Dei genitrix* wiederholt, und auch das Bild der singenden Engel wird wieder aufgerufen: *In tuo partu / ad turrim gregis / canunt angeli*. In den abschließenden drei Versikeln wird ein sich der Sacramentarsprache näherndes Gebet formuliert, das vom Beginn des dritten Versikels ausgeht (*assumpserat* - *assumpsisti*) und den Gedanken der *participatio* einschließt: *O admirabile commercium*, wie die Antiphon zum Fest der Circumcisio lautet. In dem Gebet - *suscipe preces* steht betont als Versikelschluß - wird das Weihnachtsgeschehen auf "uns" bezogen: *nostri causa*. In ähnlicher Weise beginnt die Pfingstsequenz *Sancti Spiritus assit nobis gratia*; auch hier sind "wir" einbezogen.

Der Ernst dieser Weihnachtssequenz - kein *Eia recolamus laudibus piis*, kein *Laetabundi exultemus*, kein *Iubilemus Salvatori* - ist für Notkers Sequenzdichtung überhaupt charakteristisch. Die Ostersequenz beginnt verhalten *Laudes Salvatori / voce modulemur supplici*, und nur einmal heißt es: *Laeta mente / canamus Deo nostro*. Im Text fehlt alles Überflüssige; jedes Wort hat sein Gewicht, in dem Sprachklang und inhaltliche Bedeutung zusammentreffen.

¹⁴. Glanz der Lichtfülle des Vaters / Aus dem Licht das Licht hervorbringend / Licht des Lichtes und Quelle des Leuchtens / Den Tag der Tage erhellend // Und wahre Sonne, sinke herab / Strahlend in ewigem Glanz.

NATUS ANTE SAECLULA (Notker)

1 Na tus an te sae cu la de i fi li us in vi si bi lis. in ter mi nus,

Per quem fit ma chi na cae li ac ter rae. ma ris et in his de gen ti um.

2 Per quem di es et ho rae la bant et se i te rum re cip ro cant.
Quem an ge li in ar ce po li vo ce con so na sem per ca nunt:

3 * Hoc cor pus as sump se rat fra gi le
Hoc prae sens di e cu la lo qui tur

Si ne la be o ri gi na lis cri mi nis de car ne Ma ri ae vir gi nis
Prae lu ci da ad auc ta lon ga tu di ne. quod sol ve rus ra di o su i

quo pri mi pa ren tis cul pam Ae vac que la sci vi am ter ge ret.
lu mi nis ve tu stas mun di de pu le rit ge ni tus te ne bras.

4 Nec nox va cat no vi si de ris lu ce. quod ma go rum o cu los ter ru it sci os:
Nec gre gum ma gi stris de fu it lu men. quos prae strin xit cla ri tas mi li tum de i.

5 Gau de de i ge ni trix. quam cir cum stant ob ste tri cum vi ce con ci nen tes an ge li
Chri ste pa tris u ni ce. qui hu man num no stri cau sa for mam as sump si sti. re fo ve

glo ri am de o.
sup pli ces tu os.

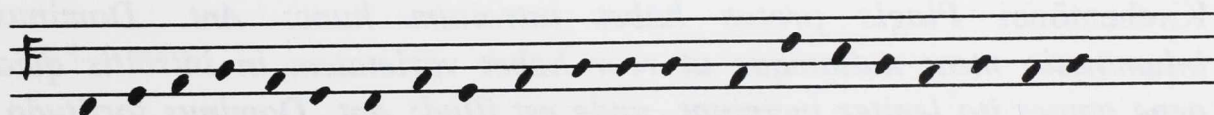
6 Et quo rum par ti ci pem te fo re di gna tus es. Je su. di gnan ter e o rum su sci pe pre ci
Ut ip sos di vi ni ta tis tu ae par ti ci pes de us. fa ce re di gne ns. u ni ce de

* Crocker liest hier irrig *Hoc corpus*

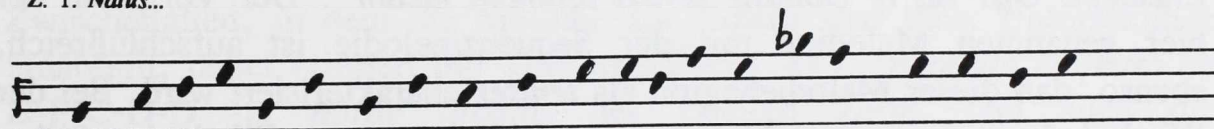
IV

Melodie der Sequenz (s. Beilage)

Die Melodie der Sequenz steht in D und bewegt sich im Raum des Protus plagalis; darin stimmt sie mit dem Alleluia der Dritten Weihnachtsmesse überein, auf das ihr Titel *Dies sanctificatus* verweist. Hängt sie ursprünglich mit der Alleluiamelodie zusammen? In der kritischen Edition Crockers beginnt sie mit der Tonfolge Γ -A-CD-D mit dem Pes an dritter Stelle; dies entspricht dem Beginn der Alleluiamelodie in der Unterquarte. Crocker erwähnt aber eine Variante, die unter anderem im Utrecht-Prosar (ed. de Goede) und im Prosar des Graduale Arnoldi in Aachen (ed. Hesbert) überliefert wird; hier lautet der Beginn A-B-C-D (B quadratum!). Nun tritt eine Ähnlichkeit der ersten Melodiezeile mit dem Mittelteil der dritten hervor; bis auf wenige Töne entsprechen sie einander im Quartabstand:

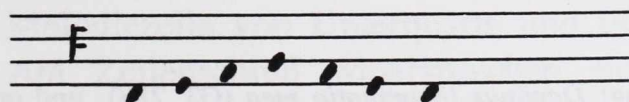


Z. 1: *Natus...*

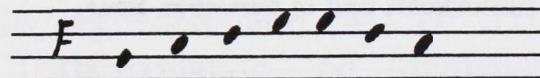


Z. 3: *Sine...*

Auch die Übereinstimmung der rhythmisch gleichen Versikelanfänge *Natus ante saecula* und *Gaude Dei genitrix / Christe Dei unice* wird deutlich:



Z. 1: *Natus...*



Z. 5: *Gaude...*
Christe...

Zu Beginn führt der Bogen zum Ausgangston zurück - man kann darin einen über sieben Töne ausgespannten *circus* erkennen, gemäß der Beschreibung Hucbalds: *cum in eundem, quo conceptum est, punctum revertitur*¹⁵ oder ein Beispiel für Guidos Kompositionsvorschrift: *ut reciprocata neuma eadem via qua venerat redeat, ac per eadem vestigia*¹⁶ - ; dann bildet sich durch die Tonwiederholung zwischen Anfangs- und Endton der Ganztonabstand; dies hängt wohl mit der jeweiligen Weiterführung der Melodie zusammen.

In der ersten Zeile folgt auf das Anfangsglied ein fünftöniges, mit der Pes-stratus-Cadenz schließendes Mittelglied, dessen Ansatz im neuntönigen Schlußglied gleichsam augmentiert wiederholt wird (C-H-C..., D-C-F...). Vom Hochtton fällt die Linie zur pendelnden Cadenz, und dabei wird in der Neumierung im Codex Einsiedeln 121 und im Codex Bamberg lit. 6 der Sprachstruktur entsprechend die Virga subbipunctis F-E-D vom Torculus resupinus C-D-C-D abgesetzt. Als Strukturtöne der Melodie zeichnen sich die Stufen A-C-D-F deutlich ab, die den Protus plagalis bestimmen. So schreibt Aurélian von Réôme im elften Kapitel seiner *Musica Disciplina* bei der ersten Beschreibung der Kirchentöne: *Plagis protus habet introitum hunc: Ant. Dominus inluminatio mea; nullamque ut reor habet varietatem in introitis quia pene omnes ita leniter incipiunt, unde est illud: Ant. Dominus fortitudo. Eiusdem: Off. Ad te Domine levavi animam meam*¹⁷. Der Vergleich der hier genannten Melodien mit der Sequenzmelodie ist aufschlußreich, ebenso, daß dieser Melodiebeginn als *leniter* charakterisiert wird. Bei der Wiederholung der ersten Melodiezeile fehlt im ersten Glied eine Silbe, und der Kleinterz-Ganzton-Ansatz A-C-D erscheint als D-F-G in der dritten sowie als E-G-a in der vierten, fünften und sechsten Zeile wieder.

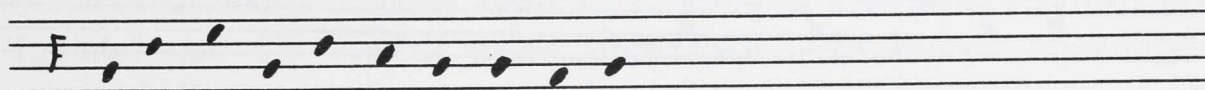
¹⁵. Wenn man zu demselben Punkt zurückkehrt, von dem man ausging.

¹⁶. daß die in sich zurückgebogene Melodie auf demselben Weg, auf dem sie ging, zurückkehrt und in derselben Spur.

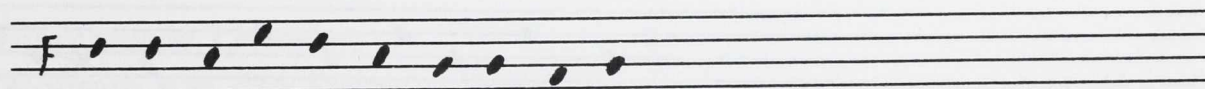
¹⁷. Der *plagis protus* hat diesen Eingang: *Dominus inluminatio mea* (GT 288), und er hat, wie ich meine, keine Varianten des Eingangs, da beinahe alle (Melodien) so sanft anfangen, so auch dies: *Dominus fortitudo* (GT 294), ebenso: *Ad te Domine levavi animam meam* (GT 17).

Die Pes-stratus-Cadenz am Zeilenende wird nicht allgemein überliefert; mehrfach erscheint auch hier die Wendung C-D-C-D. Die zweite Melodiezeile stimmt von der Cadenz in Zeilenmitte an mit der ersten überein; zuvor pendelt die Melodie zwischen D und F.

Die dritte Zeile ist die umfangreichste; ihr Mittelteil kann, wie gezeigt, als Quarttransposition der ersten Zeile verstanden werden. Die Zeile wird von zwei zehntönigen Glieder eingefaßt, die einander insofern entsprechen, als das erste mit dem Bewegungsimpuls von D über F hinaus nach G ansetzt und das letzte auf F beginnt und über G zur Finalis zurückführt:



Z. 3: *Hic corpus...*



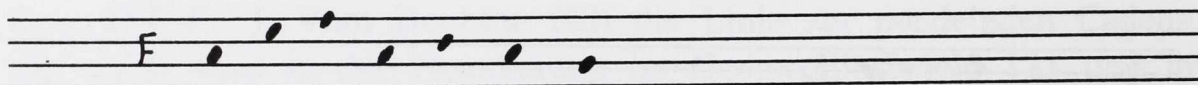
Z. 3: *Aevaeque...*

Den Mittelteil und das Schlußglied verbindet ein achttöniges Zwischenglied, in dem die Melodie zur Finalis und ihrer Untersekunde hinabfällt; dabei erinnert die Tonfolge D-G-C-D-C (*paréntis cúlpam*) an D-F-C-D-D (*et hórae lábant*) der zweiten Zeile, und auch die Sprachstruktur stimmt überein.

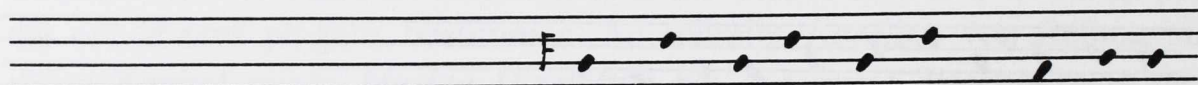
Vierte und fünfte Zeile stimmen im zwölftönigen Schlußglied überein, das mit dem Ansatz E-G-a beginnt. Im ersten Teil der vierten Zeile bewegt sich die in 6+5 Töne gegliederte Melodie um die Finalis. Dabei ist die fünftönige Wendung E-D-C-D-C genau von dem die Zeile beschliessenden E-D-C-D-D unterschieden; mit diesem stimmt jedoch das -C-D-D am Ende des ersten Melodiegliedes überein, so daß Finalis und Untersekunde die Melodiezeile gliedern (D - C - D), wie die erste Melodiezeile von Unterquarte und Finalis gegliedert wird (A - D - D). Am Zeilenschluß widersprechen sich Textartikulation und -rhythmus (/.../...) und die Melodieartikulation gemäß der Neumierung in Einsiedeln und Bamberg (*Virga subbipunctis- flexa-Pes stratus*); es handelt sich um ein bewußt eingesetztes Spannungsverhältnis. In der

fünften Zeile folgt auf das erwähnte Anfangsglied die Wiederholung des Quartaufgangs um eine Stufe höher (E-F-G-a) und eine sechstönige Rückwendung nach C. Der viertönige Ansatz des Schlußgliedes erscheint nun als Variante des zweiten Quartaufgangs: E-F-G-a / E-G-a-E.

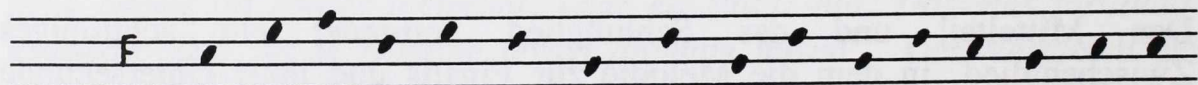
Die abschließende sechste Zeile beginnt mit einer Variante dieses Ansatzes, die in ein Pendeln zwischen D und F führt, das an den ersten Teil der zweiten Zeile erinnert. An der Zeilenzäsur steht eine Cadenz zur Obersekunde E, und das Schlußglied ist lediglich eine durch die Cadenz zur Finalis unterschiedene Wiederholung der Pendelbewegung:



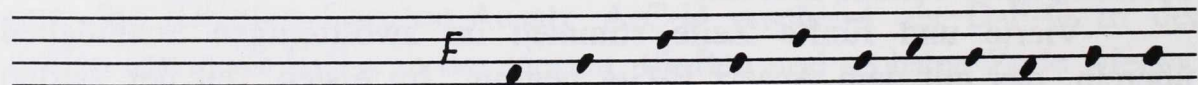
Z. 4: *quod magorum...*
5: *quos praestrinxit...*



Z. 2: *Per quem...*



Z. 6: *Et quorum...*



Z. 6: *dignanter...*

Dieser Umgang mit dem Tonmaterial ist für die Sequenzmelodik bei Notker überhaupt bezeichnend. Es bilden sich melodische Formeln und größere Melodieglieder, die eine gewisse innere Konstanz haben - es sei nur an die in Melodien im Tetrardus sehr häufige Wendung c-b-c-a-G-F-G-G (b quadratum) erinnert -, die aber doch auch je nach dem Zusammenhang erweitert, verkürzt oder neu kombiniert werden können.

Die Weihnachtssequenz bildet gleichsam die Initiale zu Notkers *Liber Hymnorum*, und der *Liber Hymnorum* kann wiederum bildlich als Initiale der großen Sequenzdichtung des Mittelalters verstanden werden. Aus dem Vergleich mit späteren bedeutenden Dichtungen - etwa der Weihnachtssequenz *Laetabundus* mit dem "Prophetenauftritt" im 5. Versikel (*Ysayas cecinit / Sinagoga meminit*) oder der Sequenz des Adam "von Notre Dame" (früher: Adam von St. Victor) *In natale Salvatoris / Angelorum nostra choris / Succinat conditio // Armonia diversorum / Sed in unum redactorum / Dulcis est connexio*¹⁸ mit dem gleich zu Beginn formulierten übergreifenden *armonia*-Verständnis - wird die Eigenart der "Initiale" und die Vielfalt dieser dichterisch-musikalischen Formungen weiter erhellen. ■

Einführende Literatur:

Wolfram von den Steinen: *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, 2 Bände (Bern 1948).

Georg Reichert: *Strukturprobleme der älteren Sequenz*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 23 (1949), S. 227-251.

Bruno Stäblein: *Sequenz*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Band 12 (Kassel 1965), Sp. 522-549.

Richard L. Crocker: *The early Medieval Sequence* (University of California Press 1977).

Andreas Haug: *Gesungene und schriftlich dargestellte Sequenz* (Neuhausen-Stuttgart 1987).

¹⁸. Bei der Geburt des Heilands / Singen wir Geschöpfe hinzu / Zu den Chören der Engel // Die Übereinstimmung des Verschiedenen / Aber in Eins zusammengebrachten / Ist eine "süße" (*dulcis*!) Verknüpfung.



(Zie noten: nr. 6)

Mariken Teeuwen
Steph Breukel

Inleiding: Servatius en zijn legende

Rond de historische figuur van Servatius bestaat veel onduidelijkheid. In de 4e eeuw was hij bisschop van Tongeren en Maastricht (de eerste in dit gebied) en zijn sterfdag wordt gedateerd op 13 mei 384, maar ook daarover bestaat geen zekerheid. De bronnen zijn schaars, dubbelzinnig en van een twijfelachtige historische betrouwbaarheid.

Geheel los daarvan ontstond vanaf de vroege middeleeuwen de Servatiuslegende. De vroegste aanzet tot een vita, geschreven door Gregorius van Tours (538-594), werd allengs uitgebreid tot een uitgebreide verzameling wonderdaden. Tot in het tweede kwart van de 16e eeuw bleef de legende groeien. Maastricht, waar de heilige Servatius begraven lag, werd het centrum van de Servatiusverering en ook nu nog wordt daar een rijke collectie relieken bewaard. De groei van deze zogenaamde "Servatiana" (de collectie aan de patroonheilige toegeschreven voorwerpen) weerspiegelt de ontwikkeling van de legende¹.

In de sequens vinden we een aantal elementen uit het legendarische leven van Servatius. Zij plaatst hem in de tijd van Eufrates, bisschop van Keulen in de eerste helft van de 4e eeuw, maar tegelijkertijd in die van Attila de Hun, die Gallië pas in 451 binnenviel. Servatius werd een legendarische stamboom toebedeeld, waarin hij afstamt van de zuster van St. Anna, de moeder van Maria (Lejeune 1941). Geboren in Armenië trekt hij als jongeman ter bedevaart naar Jeruzalem, waar een engel hem zijn roeping openbaart: hij gaat met de engel op reis naar de stad Tongeren om daar de bisschopszetel te aanvaarden.

In zijn vita worden steeds meer wonderdaden verwerkt. Een engel schenkt hem, ten overstaan van een volle kerk, de bisschopsstaf. Hij verslaat een draak en geniet hemelse bescherming tegen de wrede Attila de Hun, die hem gevangen heeft genomen. Op de terugtocht van een pelgrimage naar Rome verschijnt St. Petrus, drager van de sleutel van de

hemelpoort, aan Servatius en schenkt hem een soortgelijke sleutel, waarmee hij zondaars van hun zonden kan verlossen.

Er is echter één element dat wèl in de sequens, maar nergens in de legende voorkomt: in strofe 6a heelt Servatius op wonderbaarlijke wijze een gebroken altaarsteen. Nu is er een draagaltaar, dat deel uitmaakt van de Servatiana te Maastricht. Er is echter geen enkel verhaal bekend waarin dit voorwerp een rol speelt. Het altaar uit de kerkschat van de Servaaskerk dateert uit het einde van de 12e of begin van de 13e eeuw en werd pas rond 1500 aan de Servatiana toegevoegd. Mogelijkerwijs ontdekte men rond die tijd een zeer oud draagaltaar in de kerkschat of in het klooster bij de Servaaskerk, en meende men het te kunnen toeschrijven aan Servatius. Vanaf het begin van de 16e eeuw werd het in de schatkamer van de Servatiana bewaard en in reliekenlijsten opgenomen (Koldeveij 1985, pp.239-243).

Er zijn twee verklaringen mogelijk voor de vermelding van het altaar in de sequens. Ofwel er bestond een mondelinge traditie, waarin een verhaal over de miraculeuze reparatie van de altaarsteen circuleerde, en om voor deze traditie ook tastbaar bewijs te hebben, schreef men het herontdekte, oude draagaltaar toe aan Servatius. Ofwel, en deze mogelijkheid zou ons houvast geven bij de datering van het ontstaan van de sequens, het draagaltaar werd toegevoegd aan de Servatiana en een wonderdaad werd eraan vastgeknoopt. In de sequens vinden we dan de eerste en enige schriftelijke verwerking van deze wonderdaad. Indien we de laatste verklaring aanvaarden, zou de sequens dateren uit het einde van de 15e of begin van de 16e eeuw; iets dat door de datering van de handschriften in ieder geval niet wordt weerlegd.

Het toeschrijven van een draagaltaar aan de patroonheilige van een kerk was echter een veel voorkomende en gebruikelijke praktijk. Net als het verhaal van de engelen, die Servatius' lichaam na zijn dood bedekken met zijden doeken, kan ook het verhaal van de heling van de altaarsteen een standaard-toevoeging geweest zijn in het genre heiligenlegendes. ■

1a.

Sa - lus da - ta Gal - li - e do - no de - i gra - ci - e

be - a - tus Ser - va - ti - us de ge - ne - re Ma - ri - e

il - lu - xit ec - cle - si - e so - lis u - ti ra - di - us.

1b.

Gau - di - um nos - tre spe - i si - cut stel - la di - e - i

ful - sit in tem - plo De - i in quo spe - m ha - bent re - i

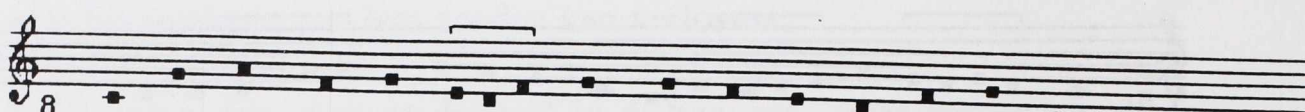
e - ius pre - ce pro - ve - hi e - ter - ne re - qui - e - i.

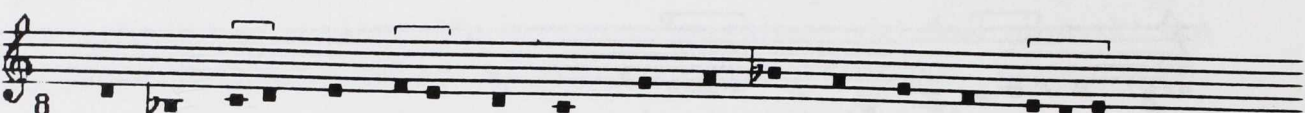
2a.

Thus ut ig - nis ar - do - re dul - ci - flu - o o - do - re

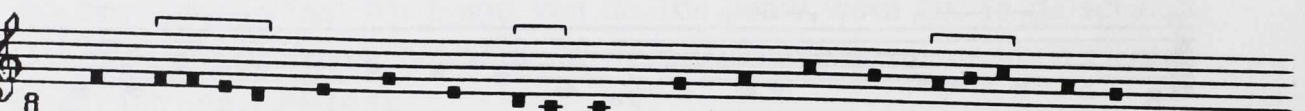
cir - cum - qua - que spar - gi - tur sic is - ti - us dig - ni - tas

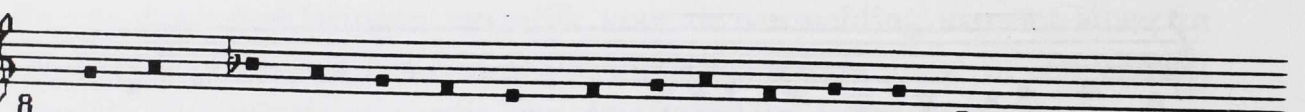
al - mi - flu - a sanc - ti - tas per mun - dum ex - ten - di - tur.

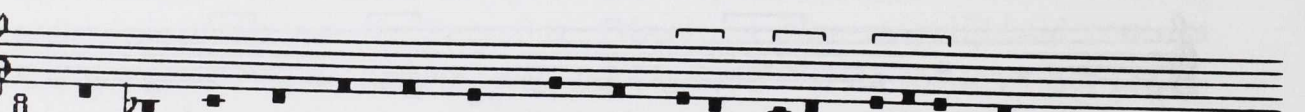
2b.  Nam ful - get vir - tu - ti - bus quas De - us pe - ten - ti - bus

 im - pen - dit fi - de - li - bus ip - sum re - qui - ren - ti - bus

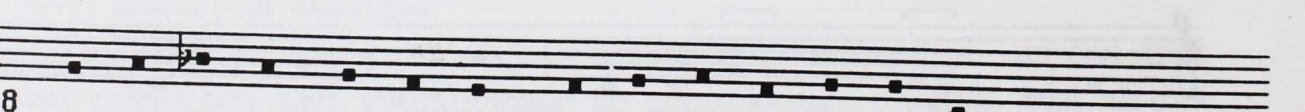
 pro su - is ex - ces - si - bus sanc - ti hu - ius pre - ci - bus.

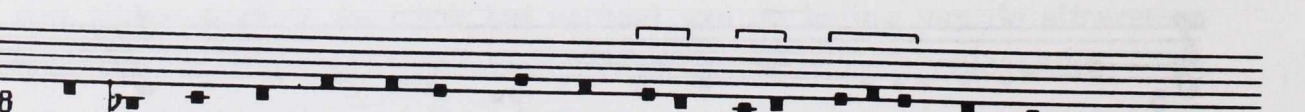
3a.  Mi - ra ab - sti - nen - ti - a su - gen - tis in - fan - ti a

 pre - ter mo - rem cla - ru - it in di - e ab u - be - re

 se - mel De - i mu - ne - re lac - ta - tus ab - sti - mu - it.

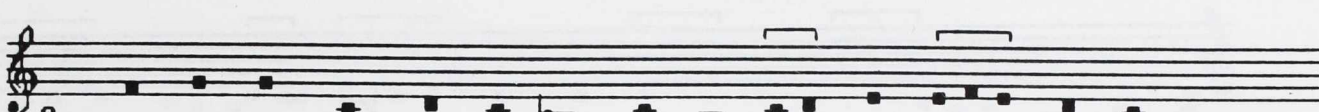
3b.  Spec - ta - bi - lis iu - ve - nis in ver - bis fac - tis le - nis

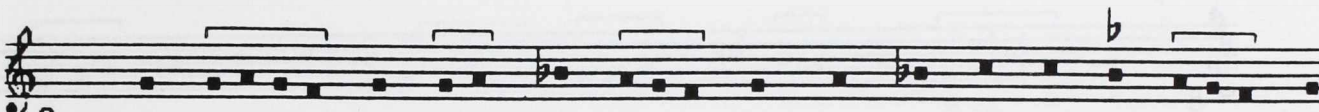
 so - li - mam ag - gre - di - tur Chris - ti fac - tus hos - ti - a

 per mul - ta ie - iu - ni - a qui - bus hic af - fli - gi - tur.

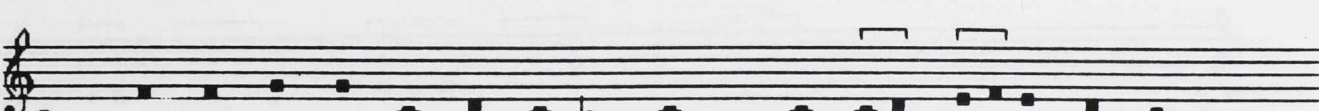
4a.  Hinc sa - cer - dos ef - fec - tus cum an - ge - lo pro - fec - tus

 fit ur - bi Tun - gren - si - um pre - sul gem - ma pre - su - lum

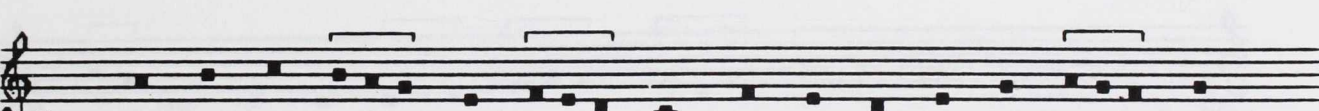
 an - ge - lus dat ba - cu - lum in con - spec - tu om - ni - um.

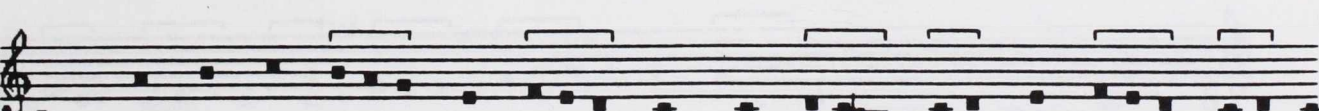
4b.  Quan - tis sig - nis cla - ru - it quam sanc - tus ap - pa - ru - it

 hoc in e - pis - co - pi - o so - li De - o est sci - re

 cu - i stu - du - it ser - vi - re o - pe - re con - si - li - o.

5a.  O sanc - tum pon - ti - fi - cem o po - pu - lum fe - li - cem

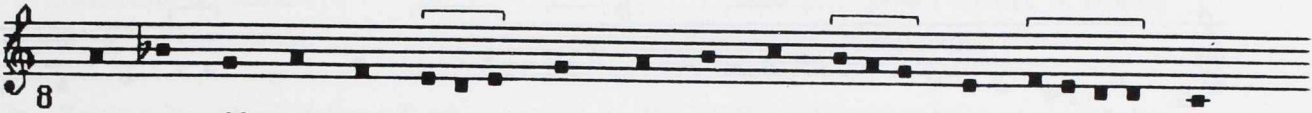
 ta - li dig - num pas - to - re re - gi ce - li di - lec - to

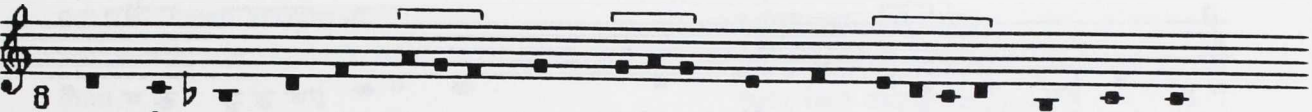
 ab an - ge - lo e - lec - to non ho - mi - num fa - vo - re

5b.

6b. 124

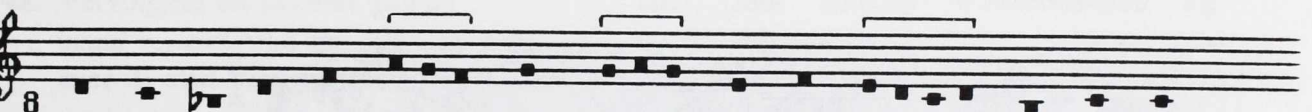
7a.  Pe - tro sa - lu - ti - fe - ro non im - par cla - vi - ge - ro

 me - ru - it ac - ci - pe - re po - tes - ta - tem tam gra - tam

 per cla - vem e - i da - tam li - ga - re ac sol - ve - re.

7b.  No - ta De - i a - mi - cum cu - i de ce - lo se - ri - cum

 an - ge - li at - tu - le - runt et quem vi - vum di - lex - e - runt

 mor - tu - o ser - vi - e - runt in ce - lum sus - tu - le - runt.

8a.  O be - a - te Ser - va - ti com - men - da De - i - ta - ti

 ser - vos ti - bi de - di - tos ce - li iun - gens ci - vi - bus

 tu - is pur - ga pre - ci - bus pec - ca - tus im - pli - ci - tos.

8b. 

9. 



(Zie noten: nr. 7)

De tekst van de sequens²

- | | |
|---|---|
| 1a. Heil, gegeven aan Gallië
door een gift van Gods genade;
de gezegende Servatius,
uit het geslacht van Maria,
verlichtte de kerk
als een zonnestraal. | 1b. Vreugde van onze hoop,
als de ster van de dag,
weerlichtte in de tempel Gods,
waarin zondaars hopen
door zijn gebed terecht te komen
in de eeuwige rust. |
| 2a. Zoals wierook uit felbrandend vuur
een zoetvloeiende geur
om zich heen verspreidt,
zo wordt de waardigheid van deze
man,
mildvloeiende heiligheid
over de aarde verstrooid. | 2b. Want hij schittert door wonderen,
die God aan zijn vragende
gelovigen schenkt,
hem steeds vergeving smekend
voor hun ontsporingen,
door de smeekbeden van deze
heilige. |
| 3a. Door een wonderlijke abstinentie
vanaf de leeftijd van een zuigeling,
blonk hij buitengewoon uit.
Eénmaal per dag onthield hij zich
door de gave Gods
van de moederborst. | 3b. Als jongeman opvallend,
lenig in woorden en daden,
ging hij naar Jeruzalem,
gemaakt tot zoenoffer van Christus
door het vele vasten,
en raakte hierdoor verzwakt. |
| 4a. Vervolgens tot priester gewijd
begaf hij zich met een engel op weg
naar de stad Tongeren, en werd daar
tot bisschop, sieraad der bisschoppen,
gewijd;
een engel gaf hem een staf
in aanwezigheid van allen. | 4b. Met hoeveel wondertekenen hij
schitterde,
hoe heilig hij verscheen
in deze bisschopsfunctie,
het is alleen aan God dat te weten,
die hij vol ijver diende
met werk en raad. |
| 5a. O heilige bisschop,
o gelukzalig volk,
zo'n herder waardig,
geliefd bij de koning van de hemel,
uitverkoren door engelen,
niet door de gunst van de mensen. | 5b. Hij meende dat de heidense leer van
Euphrates
door de Katholieke leer
verwoest moest worden;
hij meende dat deze [Euphrates]
veroordeeld diende te worden
voor de zonde van zijn dwaling. |

6a. De gebroken steen van het altaar,
aangeraakt door zijn geheiligde hand,
werd weer heel gemaakt;
het volk werd van een draak
onder wiens kwellling
het ten onder ging, bevrijd.

7a. Hij die in de heilbrengende Petrus,
de sleuteldrager, zijn gelijke kent,
verdiende het een macht te ontvangen,
zo tot dankbaarheid stemmend,
door de sleutel hem gegeven,
om te binden en te bevrijden.

8a. O gezegende Servatius,
beveel aan God de dienaren aan,
die u gegeven zijn;
zuiver hen, hen verbindend
met smeekbeden,
hen, die in zonden verstrikt zijn.

9. Geef, God, dat het zo is. Amen.

6b. Toen hij uit Rome was terug-
gekeerd,
werd hij gevangen genomen en
meegesleept op bevel van Attila;
hij werd blootgesteld aan de zon,
maar hem werd geen haar gekrenkt,
omdat een adelaar hem overscha-
duwde.

7b. Zie deze vriend van God,
aan wie engelen uit de hemel
zijden doeken brachten;
die zij bij zijn leven beminden,
na zijn dood dienden
en in de hemel verhieven.

8b. Hen, die tot u bidden in hun hart,
die gereinigd zijn van hun onrein-
heid,
bezoek hen in hun laatste momenten
en, zoals u gewoon bent,
leid hen binnen in het rijk van
Christus,
door Hem, die het leven is.

De bronnen

De tekst van de sequens is uitgegeven in de *Analecta Hymnica*, deel 44, pag. 254-5. In het kritisch apparaat zijn drie bronnen verwerkt, die worden aangeduid met de letters A, B en C, die wij hier ook zullen gebruiken. Deze drie bronnen zijn:

- A. Graduale ms. Averbodiense, 15e eeuw.
Codex Averbodiense, s.n.
- B. Missale ms. Averbodiense, 15e eeuw.
Codex Averbodiense, s.n.
- C. Missale ms. Parchense, anni 1539.
Codex Bruxellensis, II.2347

Deze drie handschriften zijn door ons geraadpleegd voor onze editie³. In de beide Missales vonden we uitsluitend de tekst van de sequens, met naast de in de *Analecta Hymnica* vermelde afwijkingen nog enige andere. Deze zijn verwerkt in het kritisch apparaat van de onderstaande uitgave. Voor beide handschriften volstaan we met een beknopte beschrijving:

B. Missale ms. Averbodiense.

Het Missale uit Averbode is een Missale Confessorum, met het inmiddels verkregen signatuur: (Missale Confessorum) sect. IV, reg. 64. Het dateert vermoedelijk niet uit de 15e, maar uit het begin van de 16e eeuw. Op het dekblad vonden we een aantekening in een 16e eeuwse hand, waarin vermeld wordt dat het handschrift in 1578 aan de abdij ontstolen is en in 1584 teruggevonden en gekocht.

Het is een luxueus uitgevoerd Missale met verschillende miniaturen en gehistorieerde initialen. De folia zijn niet genummerd. Achterin het manuscript bevindt zich een sequentiarium, dat geordend is volgens de maanden van het jaar. Op één van de folia die gewijd zijn aan de heiligen van de maand mei vonden we de Servatius-sequens.

C. Missale ms. Parchense.

Het Missale ms. Parchense ligt in de Bibliothèque Royale Albert I te Brussel en heeft het signatuur II.2347. Het is afkomstig uit de abdij van Parc-lez-Louvain en is in twee delen ingebonden: een winterdeel (vanaf de eerste zondag van de Advent tot Paaszaterdag) en een zomerdeel (vanaf Pasen tot en met de 25e week na Pinksteren). Achterin het zomerdeel zijn verschillende sequentia's opgenomen in de volgorde van de heiligenkalender. De Servatius-sequens staat op f. 212v.

Ook dit Missale is een zeer luxueus boekwerk met geschilderde miniaturen en gehistorieerde initialen. Het penwerk is rijk en zeer minutieus uitgevoerd. Het Missale wordt op het eerste folium van het eerste deel gedateerd op 1539 en gelocaliseerd in Weert, waar het is vervaardigd in opdracht van de abdij van Parc-lez-Louvain (van den Gheyn I, nr. 438):

Ad laudem et gloriam omnipotentis Dei Patris et Filii et Spiritus sancti, Deipare Virginis Maria, sancti Joannis apostoli et evangeliste et omnium sanctorum, hanc missalis hiemalis partem scribi fecit reverendus pater dominus Ambrosius de Angelis, abbas

*huius monasterii Parchensis, per Franciscum Montfordium a Weert, anno XVcXXXIX.
Deo gracias.*

De melodie van de sequens is volgens het kritisch apparaat van de *Analecta Hymnica* slechts overgeleverd in één Graduale, dat nu in Averbode ligt. Daarnaast vonden we deze melodie gedeeltelijk terug in een verzameling handschriftfragmenten, toen deze door een groep muzikwetenschap-studenten van de Rijksuniversiteit Utrecht tijdens de cursus "Bronnenonderzoek Middeleeuwen" in 1990 beschreven werd. Het fragment kreeg het signatuur U-NIK-fr. 9.

Deze twee bronnen zijn met elkaar vergeleken en het schaarse aantal afwijkingen is opgenomen in een kritisch apparaat onder de onderstaande uitgave. De beide bronnen komen opvallend nauwkeurig overeen, zodat we kunnen aannemen dat ook de strofes die in het fragment U-NIK-fr. 9 ontbreken, niet erg veel afgeweken zullen hebben van die in het Graduale Averbodiense.

We volstaan met een zeer beknopte beschrijving van het Graduale (dat in de *Analecta Hymnica* de letter A gekregen heeft) en het fragment U-NIK-fr. 9:

A. Graduale ms. Averbodiense.

Het Graduale ms. Averbodiense, eigendom van de Praemonstatenser abdij te Averbode, heeft als hoofdttekst gediend voor onderstaande uitgave. Het is noch gecatalogiseerd, noch beschreven, noch van een signatuur voorzien. Het is een laat 15e- of vroeg 16e-eeuws manuscript van zeer groot formaat, met achterin een aantal katernen met hymnen en sequenzen. De Servatius-sequens is te vinden op f. 160r-162v.

Het Graduale is vrijwel niet gedecoreerd en maakt alleen gebruik van de kleuren rood en blauw. Deze eenvoud en de grote afmetingen wijzen erop dat het om een gebruikshandschrift gaat, waaruit de monniken de mis zongen.

De melodie in dit handschrift is genoteerd in kwadraatnotatie op vier lijnen. De hele tekst van de sequens is van muzieknotatie voorzien, ook al is het b-gedeelte van iedere strofe een vrijwel exacte herhaling van het a-gedeelte.

U-NIK-fr. 9.

Het fragment, dat in eerste instantie een aanleiding vormde tot het maken van deze uitgave van de sequens, is deel van een verzameling *membra disiecta*, dat wil zeggen fragmenten van handschriften, die in onbruik zijn geraakt, uit elkaar gehaald en gebruikt om bijvoorbeeld boekbanden te verstevigen.

Deze verzameling is het eigendom van de Nederlandse Provincie van de Orde der Minderbroeders Franciscanen. Hij ligt momenteel in de bibliotheek van het NIK⁴ te Utrecht. In 1990 is hij door een groep studenten van de vakgroep Muzikwetenschap van de R.U.Utrecht beschreven en het betreffende fragment heeft toen de signatuur U-NIK-fr. 9 gekregen.

Het perkamenten blad dateert uit de 15e eeuw en draagt een stempel van de kloosterbibliotheek uit Woerden. Het verkeert in zeer slechte staat, is vrijwel onleesbaar en zeer stug geworden door een lijmlaag, die de inkt heeft verbleekt. De slechte staat van het perkament was tevens een reden om tot deze uitgave te komen.

Op het blad staat slechts een deel van de Servatius-sequens die hier wordt uitgegeven. De beginwoorden zijn het slot van strofe 4b (*servire opere consilio*), de laatste woorden zijn het slot van strofe 8b (*introduc regno Christi per*).

In de ondermarge zijn de eerste woorden van het volgende katern als custos genoteerd: daar is nog *eum qui est* te lezen.

De melodie is ook in dit fragment genoteerd in kwadraatnotatie op een vierlijnige notenbalk. Opvallend is dat de inkt, waarmee de noten getekend zijn, veel minder aangetast is door de lijm dan die waarmee de tekst is geschreven. Bestaat er over de interpretatie van de tekst dan ook wèl hier en daar twijfel, de interpretatie van de noten is eenduidig.⁵

Kritisch apparaat

- * G.Av. Grad. ms. Averbodiense, Averbode (zonder signatuur)
- * M.Av. Miss. ms. Averbodiense, Averbode (sect. IV, reg. 64)
- * M.Br. Miss. ms. Parchense, Brussel (II.2347)
- * Fr.U. Fragment 9, verzameling NIK, Utrecht (U.NIK.Fr. 9) (strofe 4b, r. 5 t/m 8b, r. 6)

1. Bij de tekst

- | | | |
|-----|------|---|
| 2a, | r. 1 | AH geeft hier <i>Tus</i> ; in alle mss. vonden wij <i>Thus</i> . |
| 2b, | r. 1 | AH geeft hier <i>potentibus</i> ; in alle mss. vonden wij <i>petentibus</i> . |
| 3b, | r. 2 | <i>factis verbis pro verbis factis</i> M.Br. |
| 4a, | r. 3 | <i>tongrensium pro tungrensium</i> M.Br. |
| 5b, | r. 1 | <i>euphrate pro effrate</i> M.Br. |
| | r. 2 | <i>docuit pro censuit</i> M.Br. |
| 6b, | r. 1 | <i>Dum pro Cum</i> M.Br. |
| 7b, | r. 2 | <i>quem pro et quem</i> M.Br., Fr.U. |

2. Bij de melodie

- | | | |
|-----|------|--|
| 4b, | r. 3 | Fr.U. geeft geen mol, G.Av. wel. |
| 5b, | r. 3 | Fr.U. geeft geen mol, G.Av. wel. |
| 6a, | r. 1 | Fr.U. geeft geen mol, G.Av. wel. |
| 7a, | r. 2 | Fr.U. geeft boven <i>gra(-tam)</i> f-e-d-e. |
| 7b, | r. 2 | G.Av. geeft geen mol, Fr.U. wel. |
| | | Fr.U. mist <i>et</i> , de stijgende lijn a-b-c staat recht boven de drie lettergrepen <i>quem vi-vum</i> . |
| | r. 3 | G.Av. geeft geen mol, Fr.U. wel. |
| 8a, | r. 1 | G.Av. geeft de mol pas na het dalende melisme boven <i>O (beate Servati)</i> , Fr.U. reeds in het melisme. |
| | r. 2 | G.Av. geeft geen mol, Fr.U. wel. |
| 8b, | r. 1 | zie 8a, r. 1. |
| 8b, | r. 2 | Fr.U. geeft geen mol, G.Av. wel. |

BIBLIOGRAFIE

Analecta Hymnica Medii Aevi, ed. C. Blume & G.M. Dreves, Vol. 44, pag. 254-5. (Leipzig, 1904, repr. New York & London, 1961)

Bergh, Karel van den: *Servazio, vescovo di Tongres*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, dir. F. Caraffa, vol. XI, pp. 889-90 (Roma 1968).

Gheyn, Joseph van den: *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Vol. I: *Écritures sainte et liturgie*, nr. 438 (Bruxelles 1901-1948).

Hendrik van Veldeke: *Sint Servaes legende, In Dutschen dichtende dit Heynrijck die van Veldeke was geboren*, ed. G.A. van Es. (Antwerpen, Brussel, Gent en Leuven, 1950)

Koldewey, A.M.: *Der gude Sente Servas, De Servatiuslegende en de Servatiana: een onderzoek naar de beeldvorming rond een heilige in de middeleeuwen*, proefschrift RUU 1985. (Assen en Maastricht 1985)

Lejeune, S.M.: *De legendarische stamboom van Sint Servaas in de middeleeuwse kunst en literatuur*, in: *Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg* 77 (1941), pp. 283-332.

Membra disiecta liturgica. Fragmenten van liturgische manuscripten in het Nederlands Instituut voor Kerkmuziek te Utrecht, Syllabus van de werkgroep Bronnenonderzoek (Studierichting muzikwetenschap) 1989-1990, red. C. Vellekoop. (Utrecht, in voorbereiding)

Vlekke, B.H.M.: *St. Servatius de eerste Nederlandse bisschop in historie en legende*, proefschrift RKU Nijmegen 1935 (Maastricht, 1935).

NOTEN

1. Koldewey geeft in zijn boek over de Servatiana in een aantal schema's zeer helder weer hoe de bronnen in relatie tot elkaar staan en welke voorwerpen uit de Servatiana erin voorkomen (Koldewey 1985, pp. 23-60).
2. Voor de correctie van de vertaling danken wij Prof. Dr. A.P. Orbán, docent Laat-Latijn aan de Rijksuniversiteit te Utrecht.
3. Bij het raadplegen van de twee handschriften in Averbode hebben we zeer veel te danken aan Pater Cayers, zonder wiens behulpzaamheid en aandacht we de handschriften nooit gevonden zouden hebben.
4. Nederlands Instituut voor Kerkmuziek, Plompetorengracht 3. Het is echter niet zeker hoe lang de verzameling daar nog zal blijven.
5. Literatuur: syllabus van de werkgroep Bronnenonderzoek. De voorlopige versie van deze syllabus is in 1990 vervaardigd en ligt ter inzage in de Bibliotheek van het Instituut voor Muziekwetenschap, Drift 21. Een definitieve versie is in voorbereiding.
6. Servatius als heilige bisschop met nimbus, sleutel en kromstaf. Detail van een boekband die versierd is met onder hoornen plaatjes gemonteerde miniaturen. Zuid Duitsland, begin 13e eeuw, afkomstig uit het klooster Aldersbach (Niederbayern), 7,6 x 11,7 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 2640.
7. Eén van de 5 reliëfs van het vroegere voetstuk van het Servatiusborstbeeld uit de kerkschat van het Servaaskapittel te Maastricht. Gedreven en geciseleerd zilver, restanten verguldsel en polychromie, begin 15e eeuw, Maastricht (?) ± 14,7 x 10,7 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, nr. 1885-1195-e,h. Servatius rust, op weg van Rome naar Tongeren. Een adelaar overschaduwde hem, terwijl Attila dit wonder aanschouwt.

SEQUENTIA'S VAN DE DULCE-LIGNUM-GROEP

Zr. M-L. Egbers

Het feest van Kruisverheffing

Het alleluia *Dulce lignum* is te vinden in de liturgie van 14 september, het feest van Kruisverheffing.

Oorspronkelijk was dat het inwijdingsfeest van de dubbele kerk van Calvarië, Anastasis en Martyrion (13-14 september 335).

Later werd op dezelfde data de herdenking van de Vinding van het H. Kruis gevierd.

De belangrijkste plechtigheid bij deze viering was het tonen van het kruishout (Exaltatio crucis). Daardoor kreeg de gehele viering later die naam. In het westen ontstond toen een feest op 3 mei dat men Kruisvinding ging noemen.

Dit laatste feest is bij de liturgievernieuwing weer van de kalender geschrapt, zodat men op deze datum nu de apostelen Filippus en Jacobus viert.

VIII

The musical notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a large initial 'A' for the Alleluia. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The text is in Latin and Dutch, with some words in Dutch (Dulce, li-gnum, dulces clavos, dúlci-a, re regem caeló-rum) and some in Latin (L-le-lú-ia, fe-rens pón-de-ra: quae so-la fu-ísti di-gna susti-né). The notation includes various musical symbols such as accidentals (flats), beams, and bar lines.

A L-le- lú- ia.

∇. Dulce li- gnum, dulces clavos, dúlci- a

fe- rens pón- de-ra: quae so-la fu- ísti di-

gna susti- né- re regem caeló- rum et

Dó- mi- num.

Het Alleluia *Dulce lignum*

De alleluia en jubilus bestaan uit vier fragmenten waarvan de tweede en derde identiek zijn. Vandaar dat ik de volgende aanduiding hanteer: a-b-b'-c.

De kwadraatnotatie komt melodisch overeen met de mss. Albi (Paris, B.N. Cat. 776) en Saint Yrieix (codex 903 B.N. de Paris) behalve c, dat ontbreekt.

Benevent VI-34 en Montpellier codex H 159 hebben kleine afwijkingen: Mp heeft in plaats van la-la-sol aan het einde van b la-si-la-sol; daarbij ontbreken b' en c;

Bv. VI-34 heeft als tweede en derde noot van b en b' niet do-si, maar re-do; ook hier ontbreekt c. Bij Klosterneuburg Graz 807 constateren we twee opmerkelijke zaken: Het is onduidelijk of de alleluia met een re of mi begint. Het vers begint duidelijk met re, terwijl boven *Dulce lignum* heel a herhaald wordt. We mogen daarom aannemen, dat ook de alleluia-jubilus met een re begint. Dit is een interessant gegeven i.v.m. enkele sequentia's.

Verder is de aanhef van b sol-do i.p.v. do; b' heeft alleen do. Ook de cadens c is aanwezig.

De vier mss. A - Y - Mp en Bv. hebben duidelijke afwijkingen in het vers vanaf *dulcia fetens*. Ook onderling komen deze niet met elkaar overeen. I.v.m. het onderwerp van dit artikel is het niet belangrijk hier verder op in te gaan.

A - Y en B hebben tussen de jubilus en het vers een prosula. A en Y de prosula *Hic vir dux populorum*. B: *Omnipotens rex aeterne Iesu*. Deze prosulae zijn melodisch letterlijke herhalingen van b en b', in A en Y syllabisch, in B. olygotonisch (enkele noten boven één lettergreep). Daarna volgt de intonatie van het vers met melodie a.

De kwadraatnotatie toont ook in het vers een grote gelijkenis met Klosterneuburg, behoudens dan de typische eigenaardigheden van dit manuscript, o.a. de zgn. Germaanse strekking.

Zoals reeds vermeld, heeft Kl. ook als enige de cadens c van de jubilus. Ook is er geen prosula tussen jubilus en vers.

os autem. A' via

Dulce lignum dulces clauos dulcia fe' rens gapon

dera que sola fuisti digna sustine re regem celo

rum & hominum. Alta Surrexit P'ro rage domine

Klosterneuburg, Graz 807, f. 122^r

Wanneer we kijken naar de manier, waarop sequentia's zich ontwikkeld hebben uit alleluia + jubilus, is het interessant te bedenken, dat alleluia + jubilus al tweemaal bron van inspiratie zijn geweest:

- allereerst voor het eigen vers, pas in de latere scheppingen overigens (in de oudste alleluia's is het vers minder of niet gelijkend op de jubilus);
- vervolgens, op een simpele manier, voor de ingelaste prosula.

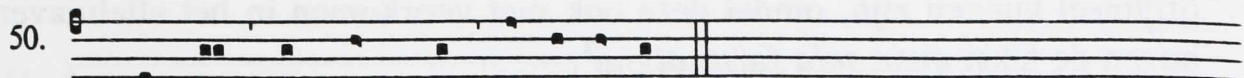
De sequenties

De sequentia's die we kunnen scharen onder het alleluia *Dulce lignum* zijn:

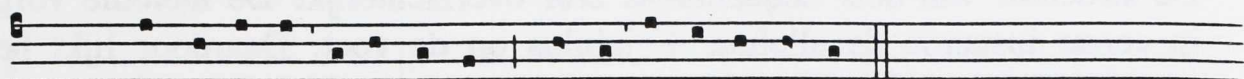
- twee sequentia's die te vinden zijn in *the Utrecht Prosarium*¹:
 - * Salve Crux sancta
 - * Laudes Crucis attollamus;
- één in het *Graduale Romanum*:
 - * Lauda Sion Salvatorem;
- één in het *Officium ac Missa de Festo S.P.N. Francisci*:
 - * Sanctitatis nova signa.

Salve Crux sancta

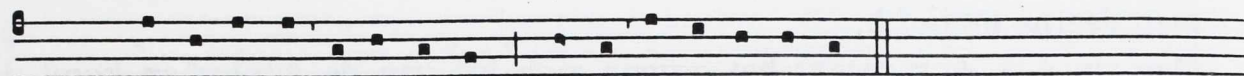
N. de Goede vermeldt dat de tekst waarschijnlijk ontstaan is in Noord-Frankrijk aan het einde van de elfde eeuw, bestemd voor het feest van Kruisverheffing op 14 september.



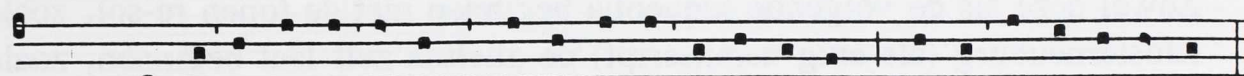
1. SALVE, CRUX SANCTA, ar-bor di-gna,



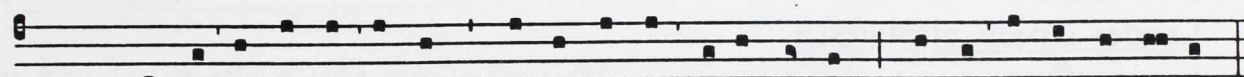
2a. Cu - ius ro - bur pre - ti - o - sum mun-di fer-ret ta - len-tum,



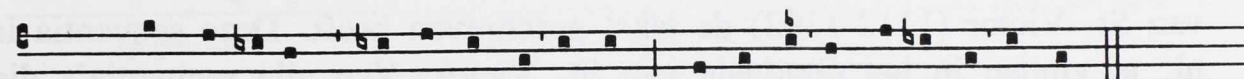
2b. Ut ho - stis per li-gnum vi-ctor li-gno re - vin-ce - re - tur,



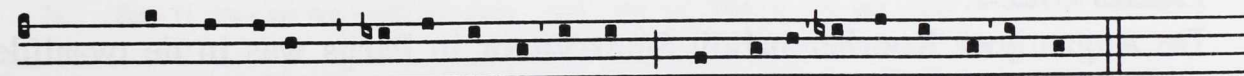
3a. Quodque ex - or - tus mor-tis pri-mus e - rat ter - ri - ge - nis pa - ra - di - so pro-pul - sis,



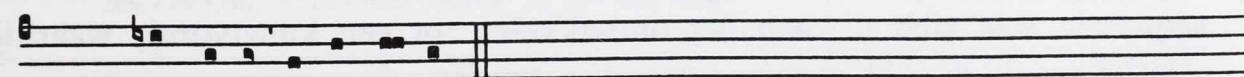
3b. Cau - sa e - ti - am vi - tae fo - ret cunctis Chri-sti mor-te ve - re vi - vi - fi - ca - tis.



4a. Hor - ri - fi-cum tu - es sem-per si-gnum i - ni - mi - cis, crux sa-cra, sae - vis,

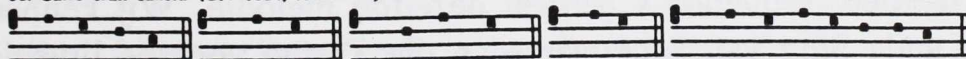


4b. Quam mors pa-vet, in-fer-nus-que ti-met, quae Chri-sto su - os re - con-si-gnat.

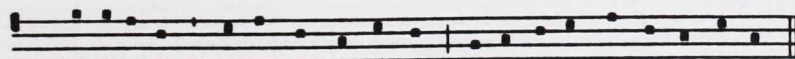


5. Cu - i laus sit in ae-vum.

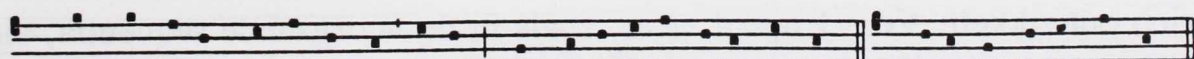
50. *Salve crux sancta* (BN 1084, fol. 215 v)



1. ar-bor di-gna, 2a. ro - bur 2b. ho - stis per 3a. e - rat 3b. cun-ctis vi - vi - fi - ca - tis.



4a. Hor-ri - fi - cum tu es sem-per si-gnum i - ni - mi - cis, crux sa-cra, sae - vis,



4b. Quam mors pa-vet, in-fer-nus-que ti-met, quae Chri-sto su - os re-con - si - gnat. 5. Cu - i laus sit in ae - vum.

Ook is hij van mening, dat de aangegeven verlagingen in 4a + b niet origineel kunnen zijn, omdat deze ook niet voorkomen in het alleluiavers boven de tekst *quae sola fuisti digna*².

De structuur van deze sequentia is zeer overzichtelijk. De melodie volgt in eerste instantie de alleluia + jubilus op de voet. Daardoor lijkt het eerste deel van deze sequentia op een prosula.

De verzen 3a + b beginnen met een variant van de intonatie en her nemen daarna motief b.

Dan, in 4 a + b maakt het gezang zich los van de jubilus en komt de melodie tot haar hoogtepunt. Dan volgt de cadens.

Zowel deze als de volgende sequentia beginnen met de tonen re-sol, zoals Klosterneuburg (als enig manuscript) de alleluia zelf laat beginnen, zoals boven reeds vermeld.

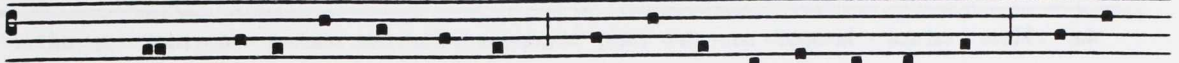
Laudes Crucis attollamus

N. de Goede vermeldt Hugo van Orleans als de tekstdichter, terwijl Bruno Stäblein in *Musikgeschichte in Bildern*³ van mening is, dat Adam van St. Victor (1112-1192) de tekst geschreven heeft. Deze sequentia is nl. te vinden in het Graduale van St. Victor. Van alle sequentia's die daar in staan schrijft men er ± 50 toe aan Adam, waaronder ook de *Laudes Crucis*.

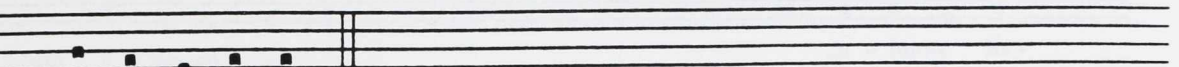
De Augustijner Koorherenabdij Saint-Victor in Parijs was in de twaalfde eeuw een centrum van een nieuwe school die zich bezighield met het scheppen van sequentia's volgens nieuwe inzichten. Het maken van een sequentia was zich nl. aan het ontwikkelen tot een kunstvorm, waarbij allerlei regels in acht genomen moesten worden.

De melodie van *Laudes Crucis* is misschien wel één van de meest geliefde geweest. Meerdere sequentia's hebben dezelfde melodie. Wij kennen haar door de *Lauda Sion* van Sacramentsdag die Trente voor de liturgie behouden heeft.

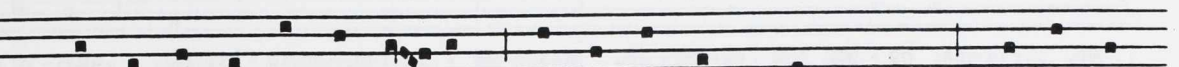
Aan de nummering van de verzen is te zien hoe de melodische structuur zich ontwikkelt. Vers 1 opent weer, zoals in de voorgaande sequentia, als een grote intonatie.

51. 

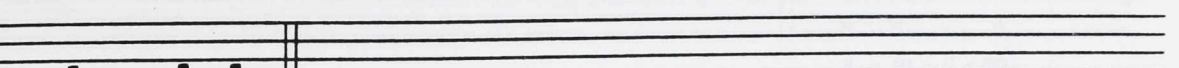
1. LAUDES CRUCIS ATTOLLAMUS nos, qui cru - cis ex - sul - ta - mus spe - ci -



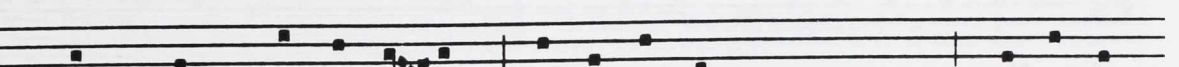
- a - li glo - ri - a.

2a. 

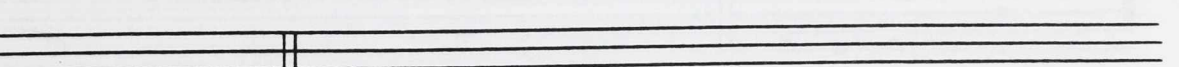
Dul - ce me - los tan - gat cae - los, dul - ce li - gnum dul - ci di - gnum cre - di - mus



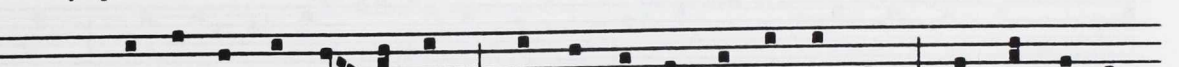
me - lo - di - a.

2b. 

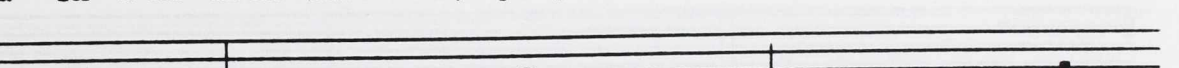
Vo - ci vi - ta non dis - cor - det; dum vox vi - tam non re - mor - det, dul - cis est



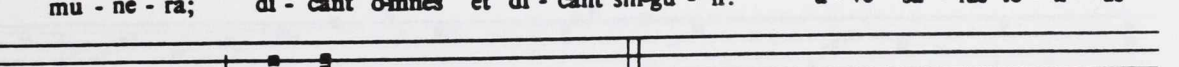
sympho - ni - a.

3a. 

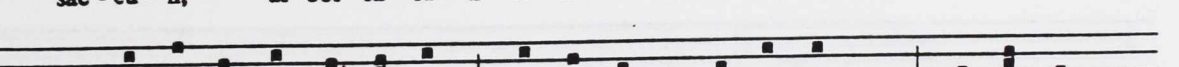
Ser - vi cru - cis cru - cem lau - dent, qui per cru - cem si - bi gau - dent vi - tae da - ri



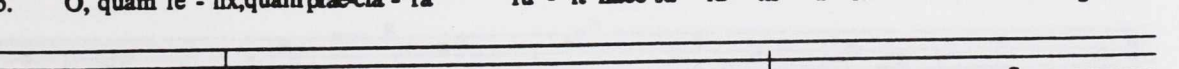
mu - ne - ra; di - cant omnes et di - cant sin - gu - li: a - ve sa - lus to - ti - us



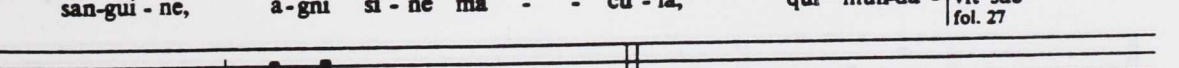
sae - cu - li, ar - bor sa - lu - ti - fe - ra.

3b. 

O, quam fe - lix, quam prae - cla - ra fu - it haec sa - lu - tis a - ra ru - bens a - gni

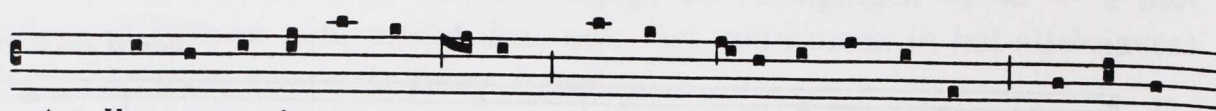


san - gui - ne, a - gni si - ne ma - cu - la, qui mun - da - vit sae -

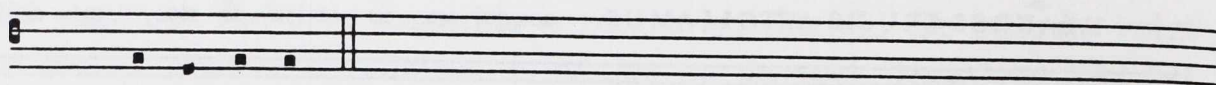


- cu - la ab an - ti - quo cri - mi - ne.

fol. 27



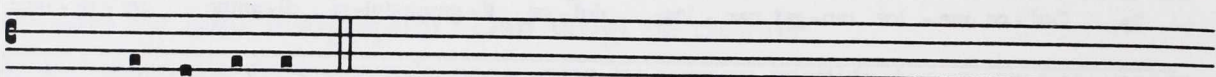
4a. Haec est sca - la pec - ca - to - rum, per quam Chri - stus, rex cae - lo - rum, ad se tra -



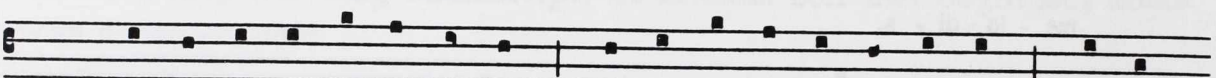
- xit o-mni - a;



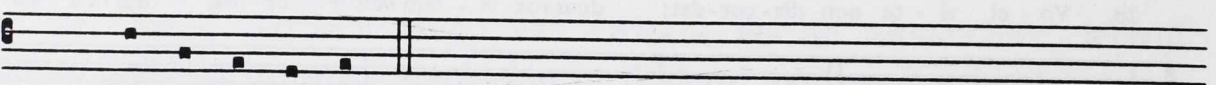
4b. For - ma cu - ius hoc os - ten - dit, quae ter - ra - rum com - pre - hen - dit quat - tu - or



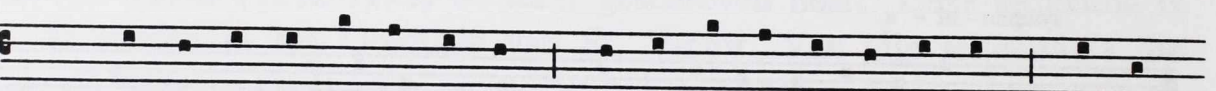
con - fi - ni - a.



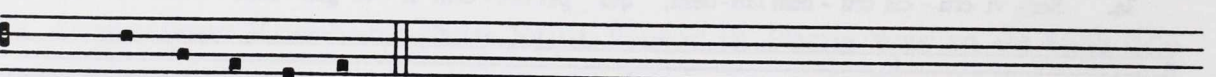
5a. Non sunt no - va sa - cra - men - ta, nec re - cen - ter est in - ven - ta cru - cis



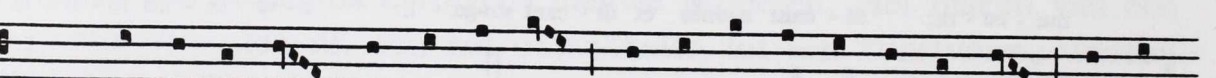
haec re li - gi - o:



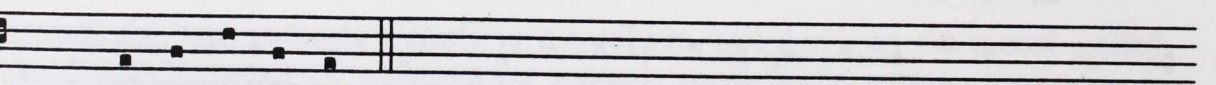
5b. I - psa dul - ces a - quas fe - cit, per hanc si - lex a - quas ie - cit Mo - y -



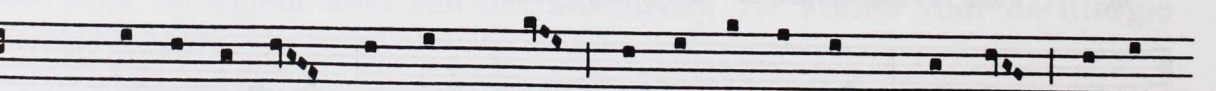
- si of - fi - ci - o.



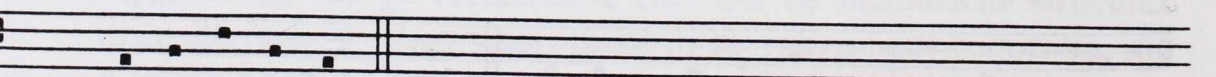
6a. Nul - la sa - lus est in do - mo, ni - si cru - ce mu - nit ho - mo su - per -



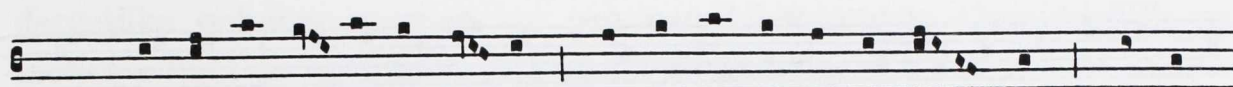
li - mi - na - ri - a,



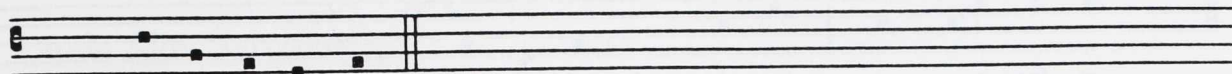
6b. Ne - que sen - sit gla - di - - um, nec a - mi - sit fi - - li - um quis - quis



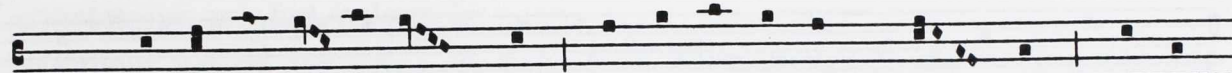
fe - cit ta - li - a.



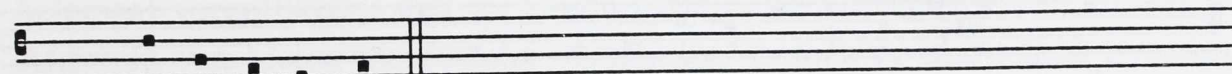
7a. Li - gna le - gens in Sa - re - pta spem sa - lu - tis est a - de - pta pau - per



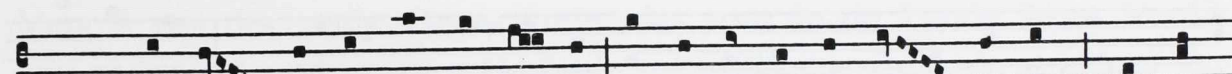
mu - li - er - cu - la.



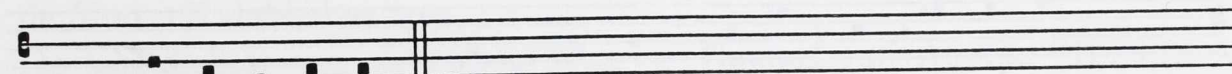
7b. Si - ne li - gnis fi - de - - i nec le - cy - thus o - - le - - i va - let



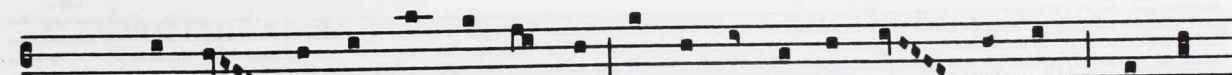
nec fa - ri - nu - la.



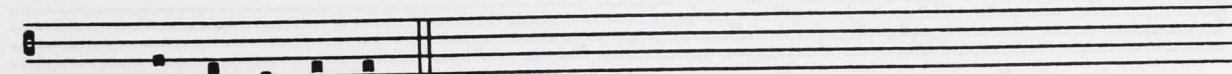
8a. Ro - ma na - ves u - ni - ver - sas in pro - fun - dum vi - dit mer - sas u - na



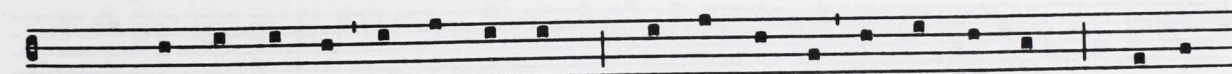
cum Ma - xen - ti - o.



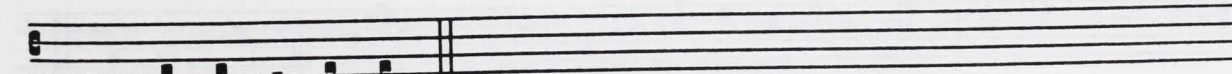
8b. Fu - si Thra - ces, cae - si Per - sae, sed et par - tis dux ad - ver - sae vi - ctus



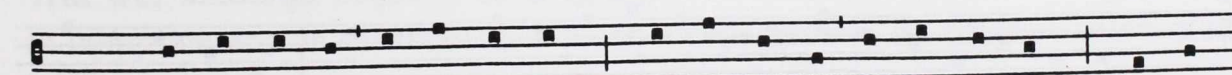
ab He - ra - cli - o.



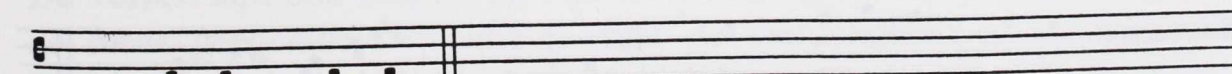
9a. In scri - ptu - ris sub fi - gu - ris i - sta la - tent, sed iam pa - tent cru - cis



be - ne - fi - ci - a.



9b. Re - ges cre - dunt, ho - stes ce - dunt; so - la cru - ce Chri - sto du - ce u - nus



fu - gat mi - li - a.

10a. I - sta su - os for - ti - o - res sem - per fa - cit et vi - cto - res; mor - bos sa - nat
fol. 27v

et languo - - res, re - pri - mit de - mo - ni - a.

10b. Dat ca - pti - vis li - ber - ta - tem, vi - tae con - fert no - vi - ta - tem, ad an - ti - quam

di - gni - ta - - tem crux re - du - xit o - mni - a.

11a. O crux, li - gnum tri - umpha - le, mun - di ve - ra sa - lus, va - le, in - ter li -

- gna nul - lum ta - le fron - de, flo - re, ger - mi - ne.

11b. Me - di - ci - na chri - sti - a - na, sal - va sa - nos, ae - gros sa - na; quod non va -

- let vis hu - ma - na, fit in tu - o no - mi - ne.

12a. As - si - sten - tes cru - cis lau - di, con - se - cra - tor cru - cis, au - di, atque ser - vos tu -

- ae cru - cis post hanc vi - tam ve - rae lu - cis trans - fer ad pa - la - ti - a.

12b. Quos tor - men - to vis ser - vi - re, fac tor - men - ta non sen - ti - re, sed, cum di - es e -

- rit i - rae, no - bis con - fer et lar - gi - re sem - pi - ter - na gau - di - a.

Daarna volgen de verzen paarsgewijs, ook zoals in de voorgaande. Een dergelijke opbouw noemen we een parallel-structuur. Onmiddellijk na motief a (met de begintoon re!) maakt de melodie zich los van de jubilus en ontstaat er een nieuwe compositie met een volledige eigenheid.

Lauda Sion Salvatorem

Vergelijken we hem met de ons bekende Lauda Sion (G.R. 379) dan constateren we het volgende:

Wanneer we de verzen 3 + 4 en 5 + 6 beschouwen als twee grote verzen 3 en 4 loopt het gezang regelmatig in paren en is deze sequentia helemaal vergelijkbaar met de Lauda Crucis (zie voorbeeld).

Afgezien van kleine melodische verschillen⁴ komen ze met elkaar overeen t/m vers 7.

Vers 8 van de Lauda Crucis komt niet voor in de Lauda Sion. Verder zijn ze tot het einde weer met elkaar vergelijkbaar, zodat de structuur van de Lauda Crucis is: één intonatievers en elf dubbelverzen en van de Lauda Sion: elf dubbelverzen.

De tekstdichter van de Lauda Sion is: Thomas van Aquino (1225/26 - 1274).

De melodie uit de 12e eeuw was blijkbaar in de 13e eeuw nog zo populair, dat hij nog steeds gebruikt werd op nieuwe teksten. Wel maakte Thomas ook van de intonatie een dubbelvers.

Sanctitatis nova signa

In *Ursprung und Inhalt der franziskanischen Liturgie des 13. Jahrhunderts*⁵ bevestigt S.J.P. van Dijk o.f.m. deze populariteit van de Laudes Crucis-melodie.

Ik weet niet welk predikaat de sequentia Sanctitatis verdient: decadent, typisch franciscaans, produkt van een vervalperiode of interessant en rijk. Eén ding is zeker, het is heerlijk hem te zingen.

Wat wel duidelijk blijkt is de neiging, steeds minder subtiel en fijnzinnig te componeren; de intervallen worden steeds groter, de emoties uiten zich heftiger.

De verzen zijn ook langer: zij zijn niet, zoals gebruikelijk, driedelig (zie de reeds genoemde sequentia's) maar de vierdeligheid is kenmerkend. Daardoor ook heeft ieder vers een duidelijke mediant.

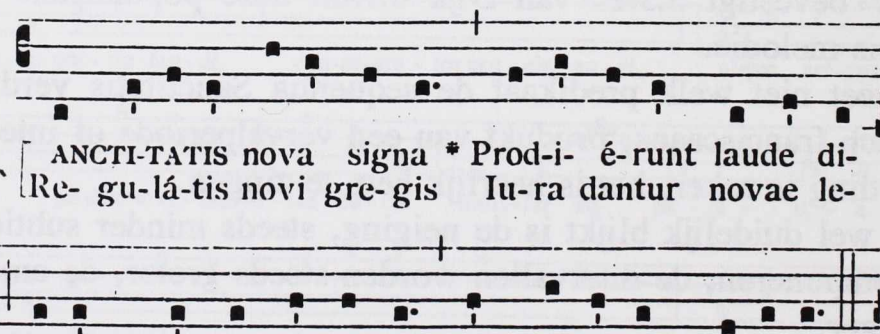
De intonatie is de gebruikelijke, maar daarna gaat ook deze compositie haar eigen weg. Wel is het interessant te constateren, dat de verzen 2 dezelfde aanhef hebben als de 2e zin van het alleluiavers: *quae sola*.

Ook zijn er fragmenten, die identiek zijn aan de twee voorgaande sequentia's:

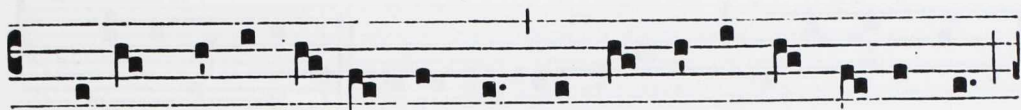
- de cadens van v. 3 + 5 met voorgaande sequenties;
- de intonatie van v. 5 met voorgaande sequenties;
- de intonatie van v. 6 met voorgaande sequenties;
- de eindcadens met voorgaande eindcadens.

Enkele kenmerkende verzen van deze lange sequentia wat betreft grote sprongen en expressiviteit zijn: 6, 9 en 10. ■

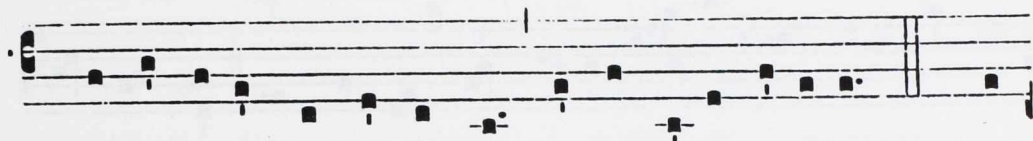
Seq.
7.
S



ANCTI-TATIS nova signa * Prod-i- é-runt laude di-
Re- gu-lá-tis novi gre-gis Iu-ra dantur novae le-
gna, Mi-ra valde et be-nígna In Francíscó cré-di-ta.
gis, Reno-vántur ius-sa Re-gis Per Francíscum trá-di-ta.



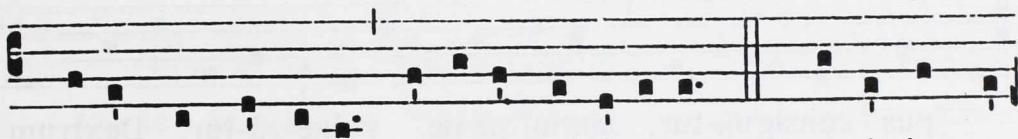
2 [Novus ordo, no-va vi-ta Mundo surgit in-audí-ta;
Le-gi Chri-sti pa-ris formae Re-formá-tur ius confórme;



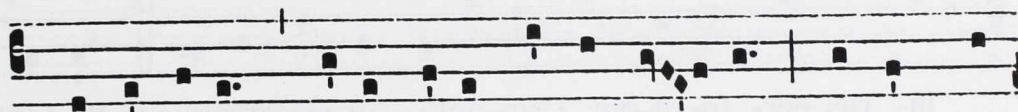
Restau-rávit lex sancí-ta Sta-tum evangé-li-cum. 3 [Chor-
Te-net ri-tus da-tae normae Culmen apo-stó-li-cum. 3 [Pau-



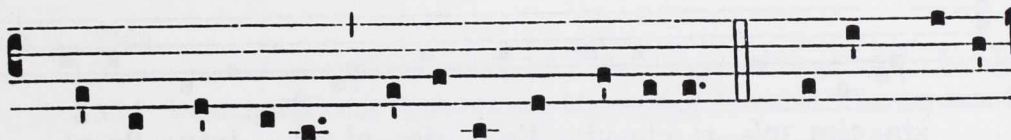
da ru-dis, ve-stis du-ra Cing-it, te-git si-ne cu-ra, Pa-nis
per-tá-tem tantum quaerit, De-ter-ré-nis ni-hil ge-rit, Hic Fran-



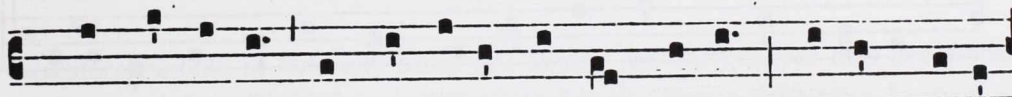
da-tur in mensú-ra, Cálce-us ab-í-ci-tur. 4 [Quae-rit lo-ca
ciscus cuncta te-rit, Ló-cu-lus despí-ci-tur. 4 [Montis antro



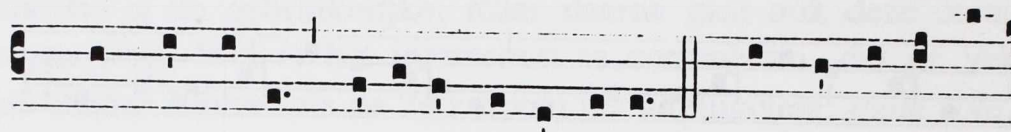
la-cri-má-rum, Promit vo-ces cor a-má-rum, Ge-mit mae-
sequestrá-tus, Plo-rat, o-rat hu-mi stra-tus, Tandem men-



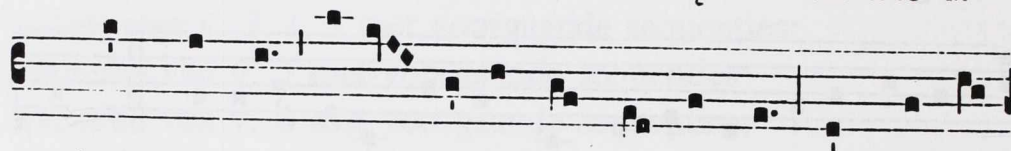
stus tempus ca-rum Pérdi-tum in saécu-lo. 5 [I-bi va-cat
te se-re-ná-tus Lá-ti-tat er-gástu-lo. 5 [Carnem frenat



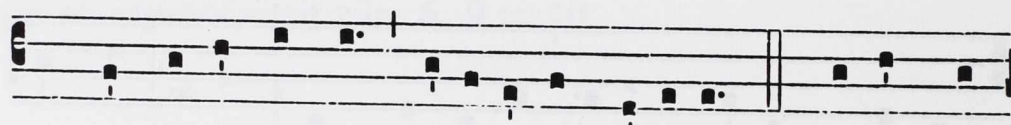
ru-pe tectus, Ad di-ví-na sur-sum vectus, Spernit íma
sub censú-ra, Transformátam in lí-gú-ra, Ci-bum ca-pit



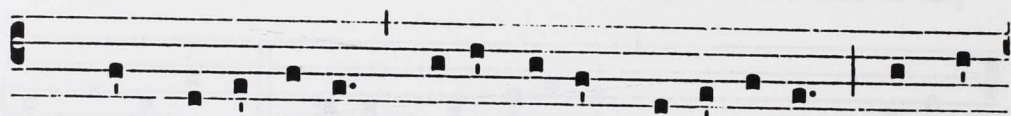
iu- dex rectus, E- li- git cae- lé- sti- a. 6 Tunc ab alto vir
de Scri- ptú- ra, Abi- git terréstri- a. De- fert il- le si-



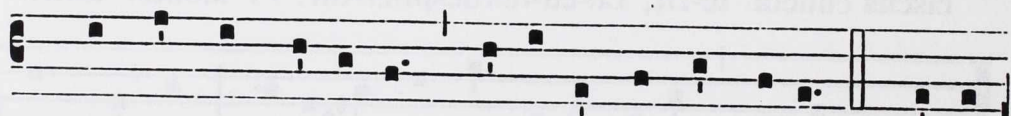
hier- árchā Ve- nit ecce Rex mo- nárchā, Pa- vet i-
gna Chri- sti, Ci- ca- trí- ces con- fert i- sti, Dum mi- rá-



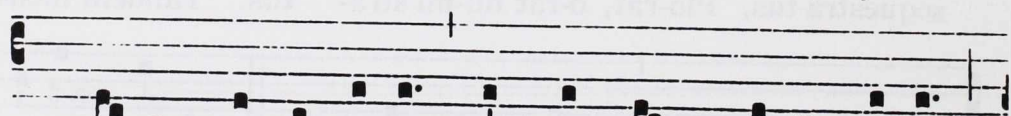
ste Pa- tri- árchā, Vi- si- ó- ne térri- tus. 7 Sacrum cor-
tur corde tri- sti Passi- ó- nem tá- ci- tus. Verba mi-



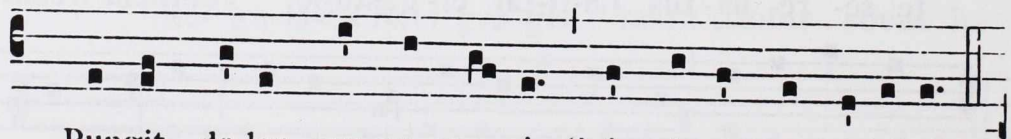
pus consigná- tur, Manu, pe- de vulne- rá- tur, Dextrum
scent, arca- nó- rum Multa cla- rent fu- tu- ró- rum, Vi- det



la- tus per- fo- rá- tur, Cru- entá- tur sá- ngui- ne. Pa- tent
Sanctus vim dictó- rum, Mýsti- co spi- rá- mí- ne. Cessat



sta- tim mi- ri cla- vi, Fo- ris ni- gri, intus fla- vi,
ar- tis arma- tú- ra In membró- rum a- per- tú- ra,

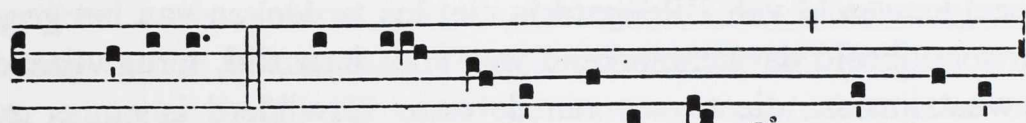


Pungit do- lor, poe- na gra- vi Crú- ci- ant a- cú- le- i.
Non impréssit hos na- tú- ra, Non tortú- ra má- lle- i.

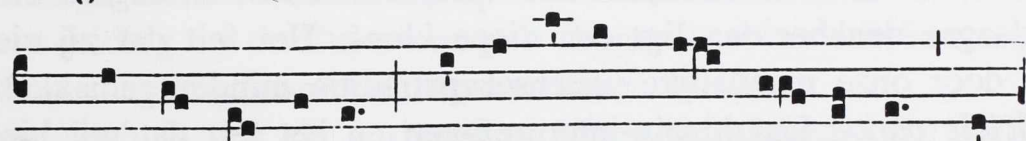


9 Si- gnis cru- cis quae portá- sti, Per quae mundum tri- um-
Nos, Fran- císce, tu- e- ámur, In ad- vér- sis pro- te-

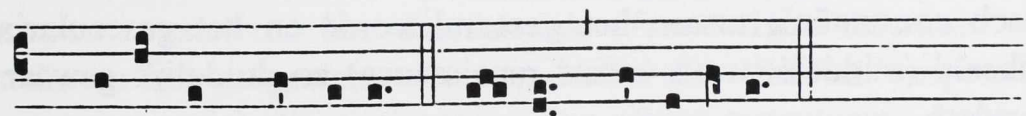
phá- sti, Car- nem, hostem su- per- á- sti In- cly- ta vi-
gámur, Ut mer- cé- de perfru- á- mur In caelé- sti



ctó- ri- a. [Pa- ter pi- e, Pa- ter sancte, Plebs de- vó-
gló- ri- a. Fac con- sór- tes Super- nó- rum, Quos infór-



ta, te iu- vánte, Turba fratrum co- mi- tánte, Me-
mas vi- ta mó- rum, Consequá- tur grex Mi- nó- rum Sem-



re- á- tur praémi- a.
pi- térna gáu- di- a. A- men. Alle- lú- ia.

Literatuur + noten

1. - Monumenta Musica Neerlandica VI: The Utrecht Prosarium - N. de Goede S.C.J. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis; Amsterdam 1965.
- Graduale Romanum; Abbatia Sancti Petri de Solesmes - 1974.
- Officium ac Missa de Festo S.P.N. Francisci; Desclée - 1926.
2. Verdere bronvermelding zie: The Utrecht Prosarium pag. CXIX en CXX onder no. 50.
3. Musikgeschichte in Bildern; Band III, Musik des Mittelalters und der Renaissance; Lieferung 4 Schriftbild der einstimmigen Musik; Bruno Stäblein - Leipzig 1975.
4. Verdere bronvermelding zie: The Utrecht Prosarium pag. CXX onder no. 51.
5. Ursprung und Inhalt der franziskanischen Liturgie des 13. Jahrhundert; S.J.P. van Dijk o.f.m. Gastcollege in het studiehuis van de Franciscanen in Münster; 12 - 19 april 1967.

EEN KANTTEKENING BIJ HET LIEDERENOEUVRE VAN HILDEGARD VON BINGEN

Etty Mulder¹

Het veelzijdige oeuvre van Hildegard von Bingen (1098-1179) stelt ons voor intrigerende vragen. Haar visioenen van kosmos en schepping, haar medische en natuurkundige beschouwingen, haar omvangrijke brieven-corpus en haar liederen getuigen van een in zichzelf gesloten beeldenwereld waarin zich de deel-aspecten eigenlijk niet laten isoleren.

Deze beeldenwereld van Hildegard is niet los te denken van het gesacraliseerde wereldbeeld dat kenmerkend was voor haar tijd, terugwijzend naar een bewustzijnsfase die te ver van de onze verwijderd is om er zomaar vat op te kunnen krijgen in onze rationalistische zin van dat woord.

Tussen de beeldenwereld annex het wereldbeeld van Hildegard en onze hedendaagse denkbeelden ligt een diepe kloof. Het feit dat zij zich als vrouw door onze mannelijke wetenschapstraditie minder gemakkelijk in *de officiële canon* laat hinein-interpreteren en het feit dat wij hier van doen hebben met een uitzonderlijk begaafd individu: een homo universalis, een genie, draagt ertoe bij dat we juist dankzij háár die kloof in het historisch continuüm, tussen het gesacraliseerde en het gesecculariseerde wereldbeeld (middeleeuwen versus renaissance) zo duidelijk gewaar kunnen worden.

Onze tijd waarin zich een totale semiotisering heeft voltrokken, en waarin men gewend is te denken in van elkaar streng gescheiden jargons: computercodes, wiskundige formules, structuurformules - onze wereld heeft in de woorden van de belangrijkste Hildegardspecialist Heinrich Schipperges an Anspruch einer allgemeinen Verbindlichkeit eingebüsst.

Wat zien we nu wanneer wij, geconditioneerd als we zijn door onze eigen hedendaagse methodieken, het deelaspect muziek onder de loupe nemen en sterker nog daarbinnen het aspect sequentia gaan onderzoeken. Een aspect dat immers in muziekhistorisch en stilistisch opzicht een veel-omvattend en zelfstandig hoofdstuk vormt.

¹ Etty Mulder is hoogleraar muziekwetenschap aan de Katholieke Universiteit Nijmegen

Een onderzoek naar stijlkenmerken van het liederenrepertoire van Hildegard levert direct problemen op. Ook de inleider van de Gesamtausgabe van het liederen-oeuvre, Joseph Schmidt - Görg attendeert daarop. Weliswaar zijn de kerktoonaarden die door finalis en ambitus worden gekenmerkt meestal duidelijk te herkennen aan de finalis. De meeste gezangen eindigen op E, minder vaak komen C en G voor als slottonen. Deze finales blijken ook in het verloop van de afzonderlijke melodieën een bijzondere rol te spelen: bij analyse van de afzonderlijke formules ziet men hoe ook deze op de finalis uitlopen, terwijl ook de aanvangstoon van de formules al op de finalis rust.

Belangrijker is de ambitus van de melodieën die de omvang van het gregoriaans ver te buiten gaat. Terwijl deze laatste ten hoogste een decime kan omvatten is bij Hildegard de omvang van (ruim) twee octaven niet ongebruikelijk. Niet alleen geeft dit aan dat zij er een voor haar tijd eigennuttige muziekvoorstelling op na hield, ook moet het koor dat onder haar leiding op de Rupertsberg te Bingen haar melodieën ten gehore bracht over buitengewone kwaliteiten hebben beschikt.

Problematisch is ook de verhouding tussen de afzonderlijke melismen, formules en het gezang als zodanig. Er is sprake van vormgelijkenis tussen melodische formules in geheel verschillende gezangen.

We kunnen constateren hoe daardoor de afzonderlijke muzikale vormen (zoals die in het gregoriaans benoemd zijn als antifoon, responsorium, hymne en sequentia) stilistisch zodanig in elkaar overvloeien dat aan deze afzonderlijke vormen geen zelfstandige stijlkenmerken kunnen worden toegedacht. Het is of Hildegard de betreffende benamingen gebruikt als parafrasen van de officiële gregoriaanse namen en vormen.

De specifieke kenmerken van de sequentia als een uit de jubilus van het alleluia gegroeide couplet-vorm zijn bij Hildegard niet in precieze zin traceerbaar. Om te komen tot zinvolle suggesties omtrent dat wat dan wél karakteristiek voor Hildegards componeertrant zou kunnen zijn - we kunnen dan bijvoorbeeld de zeer rijke en gecompliceerde sequentia *O virga ac diadema purpurae regis* als uitgangspunt nemen - is het van het grootste belang de bovengenoemde "geslotenheid" van Hildegards eigen beeldenwereld te respecteren en daar niet buiten te treden.

Met andere woorden: een analytische benadering van een deelaspect van haar werk heeft alleen zin wanneer men de beeld-tekens van haar om-

13 Oe Sancta Maria

Sequ.

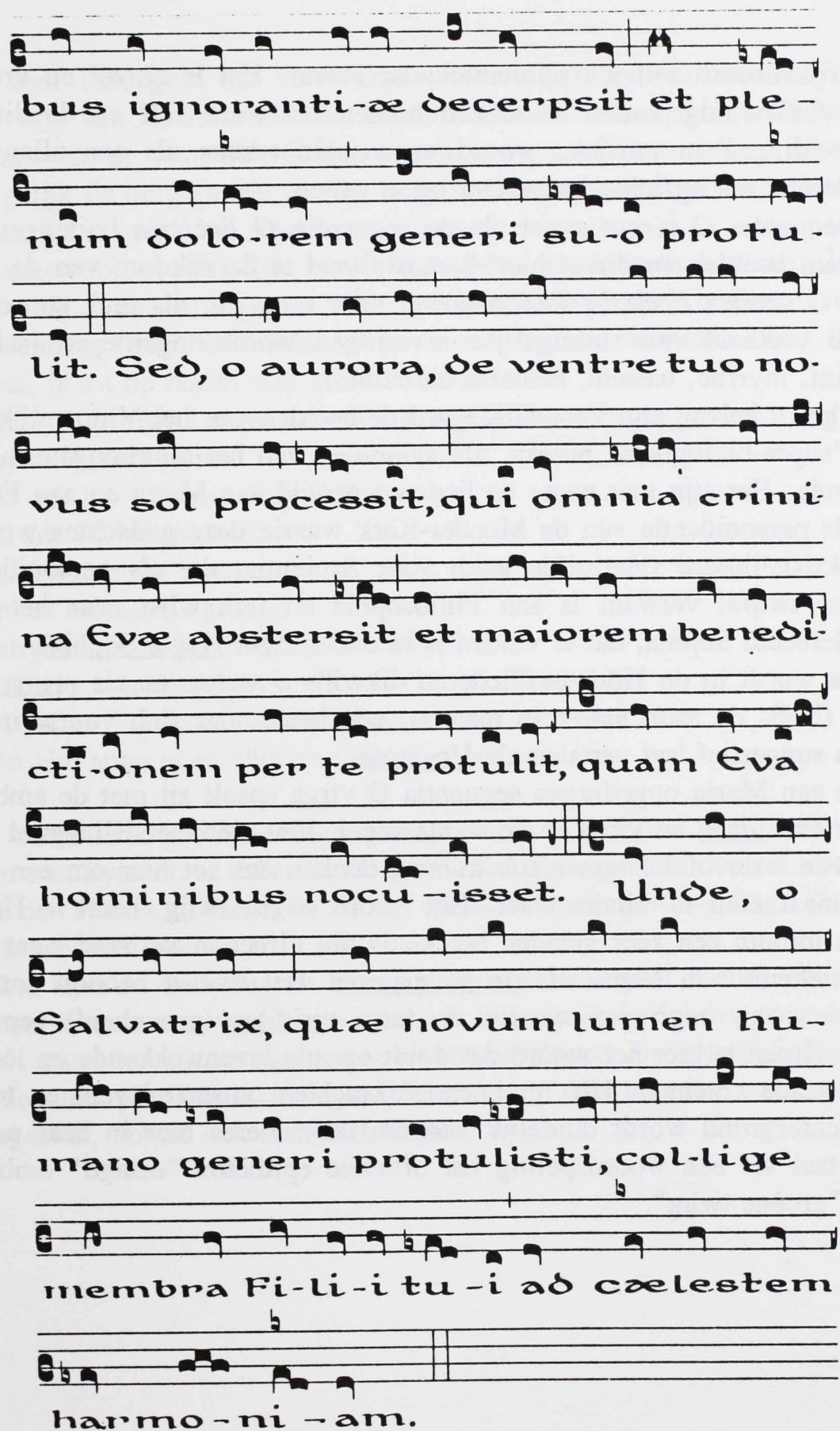
O vir-ga ac di-adema purpu-
ræ Regis, quæ es in clausura tua sic
ut lorica. Tu frondens floru-isti in
ali-a vicissitudine, quam Adam o-
mne genus humanum produceret.
Ave, ave, de tuo ventre ali-a vita
processit, qua Adam fi-li-os suos de-
nudaverat. O flos, tu non germinasti
de rore nec de guttis pluviæ, nec



a-er desuper te volavit, sed di-vi-na
 claritas in nobilissima virga te pro-
 du-xit. O virga, floriditatem tu-am
 De-us in prima di-e creaturæ su-æ
 prævi-derat. Et de Verbo su-o aure-
 am materiam, o laudabilis Virgo,
 fecit. O quam magnum est in viri-
 bus su-is la-tus viri, de quo De-us
 formam muli-eris produxit, quam fe-
 cit specu-lum omnis orna-menti



su-i et amplexi-o-nem omnis cre-
 a-tu-ræ su - æ. Inde conci-nunt
 cælesti-a organa, et mi-ratur o-
 mnis terra, o laudabilis Mari - a,
 qui-a De-us te valde ama-vit. O
 quam valde plangendum et lugen-
 dum est, quod tristiti-a in crimi-
 ne per consili-um serpen-tis in
 muli-erem fluxit. Nam ipsa muli-er,
 quam De-us matrem omnium posu-
 it, visce-ra su - a cum vulneri-



bus ignorantia decerpit et ple-
 num dolorem generi suo protu-
 lit. Sed, o aurora, de ventre tuo no-
 vus sol processit, qui omnia crimi-
 na Evæ abstersit et maiorem benedi-
 ctionem per te protulit, quam Eva
 hominibus nocu-isset. Unde, o
 Salvatrix, quæ novum lumen hu-
 mano generi protulisti, col-lige
 membra Fi-li-i tu-i ad cælestem
 harmo-ni-am.

vangrijk oeuvre zélf als referentiekader neemt. Het is zinvol en vruchtbaar aanknopingspunten te zoeken binnen het werk zelf en de diverse verbeeldingen in muziek, woord en visuele tekens als aanvullend en verklarend ten opzichte van elkaar op te vatten.

De sequentia *O virga* is net als de sequentia *O Ecclesia* buitengewoon rijk aan beelden en direct hierbij aansluitend is de rijkdom van de antifoon *O orzchis Ecclesia* waarin zowel voor oog, oor als reuk een ongekende veelheid van zintuigelijke ervaringen wordt opgeroepen (saffier, hyacint, myrrhe, balsem, hemelse harmonie).

Van groot belang zijn voor Hildegard de beelden van het Vrouwelijke op een "supra-biologisch" niveau, als symbolen van het allerhoogste, alomvattende. Het zijn met name de liederen gewijd aan Maria en aan Ecclesia als personificatie van de Moeder-Kerk waarin deze gedachten worden uitgekristalliseerd (Hetzelfde geldt voor Sapientia, die als personificatie zonder twijfel verwant is aan Philosophia en terugwijst naar het oermoederbeeld Sophia, dat te vinden is in onder meer Hagia Sophia).

Maria wordt in de Hildegardliederen dikwijls omschreven als prima materia (N.B. de stam *mater* in materia) een beeld, dat zich vooral in het Duits suggestief laat vertalen als Urschoss.

In de aan Maria opgedragen sequentia *O virga* speelt zij met de ambivalentie van virgo en virga in de eerste regel. Een niet met Hildegard vertrouwde lezer of luisteraar zou kunnen denken dat het hier om een fout gaat maar niets is minder waar. Het woord *virga*, twijg, heeft in Hildegards idioom een zeer geladen betekenis die direct in verband staat met de betekenis van Maria als prima materia. Het woord behoort tot het complex van begrippen waarin de term viriditas (groenheid) centraal staat. Groen is hier het woord dat duidt op alle levenwekkende en levenscheppende krachten. Uit "groenende" krachten ontstaat leven, en tegen die achtergrond wordt duidelijk waarom de zieneres hier in haar poëtische taal via een woordspeling het officiële epitheton "maagd" ombuigt naar "groene twijg".

Hoe zeer Hildegard het vrouwelijke, niet alleen ten aanzien van Maria maar ook van Ecclesia als een lichamelijke ervaart, blijkt uit het beginvers van de sequentia O Ecclesia (Uw ogen gelijken saffier, Uw oren zijn gelijk de berg Bethel en Uw neus is als een berg myrrhe en wierook. Uw mond is gelijk het ruisen van vele waterstromen....).

Buitengewoon opmerkelijk is ook het andere Ecclesia-lied, waarin Hildegard zich - op het toppunt van haar extatische zien - bedient van een geheimtaal. Deze taal bestaande uit circa duizend woorden, haar lingua ignota, is tot op heden niet geheel ontcijferd.

De tekst luidt (de Latijnse vertaling van de betreffende woorden is tussen haakjes bijgevoegd):

O orzchis (immensa) Ecclesia
armis divinis praecincta
et hyanzintho ornata
tu es caldemia (aroma)
stigmatum loifolum (populorum)
et urbs scientiarum
O, o tu es etiam crizanta (uncta)
in alto sono et es chorzta (corusca) gemma.

(O, onmetelijk grote Ecclesia, omgord met goddelijke versierselen, gesierd met hyacint, o welriekende geur, herkenningsteken der volkeren, gij stad der kennis, o, hoezeer zijt gij gezalfd, omringd door hoge klanken, gij fonkelende edelsteen).

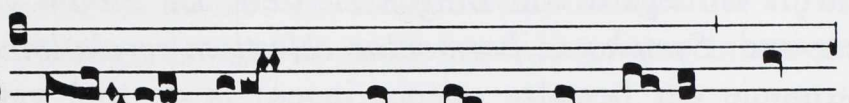
Helaas kan de beelden- en klankentaal van Hildegard binnen dit bestek slechts schetsmatig worden aangeduid. Belangrijk is dat wij haar muziek nooit kunnen isoleren als een apart studie-object. De eenduidigheid van Hildegards pluriforme uitingswijzen dwingt ons tot meeromvattend en integratief, vooral ook receptief "kijken". ■

Sequ.

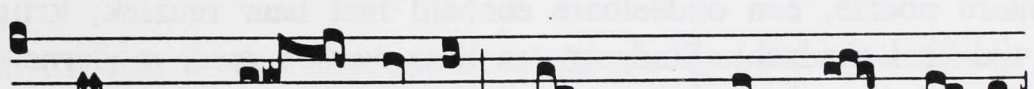
O Ecclesi-a, o-culi tu-i simi-
les saphiro sunt et aures tuæ mon-
ti Bethel, et nasus tu-us est sicut
mons myrrhæ et thuris, et os tuum
qua-si sonus aquarum multa-rum.

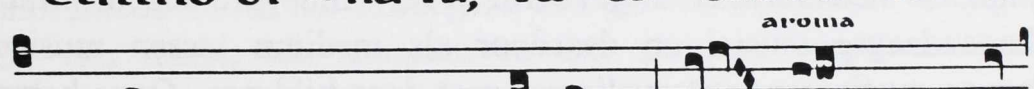
67 In Dedicatione Ecclesiae

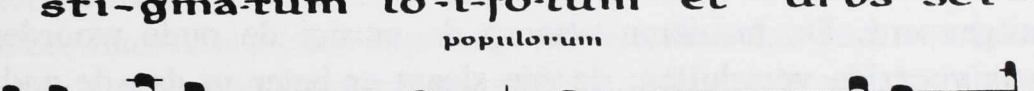
Ant.

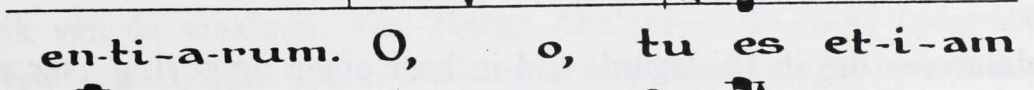
O  orz-chis Ec-cle-si-a,* ar-
immensa

 mis di-vi-nis prae-cin-cta, et hya-

 cintho or-na-ta, tu es cal-de-mi-a

 sti-gma-tum lo-i-fo-lum et urbs sci-
populorum

 en-ti-a-rum. O, o, tu es et-i-am

 cri-zanta in al-to so-no,
uncta

 et es chorz-ta gemma.
corusea

Een trompetklank van levend licht en een veer op de adem van God, zo omschrijft Hildegard von Bingen zichzelf. *De Sibille van de Rijn* wordt ze genoemd. *Symphonia harmoniae celestium revelationum* (symfonie van de harmonie der hemelse openbaringen) is de titel van de verzameling liederen van haar hand. Gevleugelde woorden zijn het die Hildegard en haar werk omschrijven. Minder dan gevleugelde woorden zouden haar tekort doen.

De rol van Hildegard von Bingen in geneeskunde en politiek en haar visionaire poëzie, een ondeelbare eenheid met haar muziek, krijgen in onze tijd veel aandacht. Sinds er van haar werken meer moderne edities beschikbaar zijn gekomen wordt er veel over haar geschreven en wordt haar muziek steeds vaker uitgevoerd. Over Hildegard als inspiratiebron van hedendaagse musici en daardoor als medium tussen musicerende engelen en musicerende stervelingen gaat deze bijdrage. Onze belangstelling betreft oude- en nieuwe cd-opnamen waarop liederen van haar worden uitgevoerd. De manieren waarop de musici de oude woorden van vleugels voorzien verschillen: de één slaagt er beter in dan de ander het notenbeeld met een natuurlijke adem tot leven te brengen.

De miniaturen die in Hildegards tijd in haar eigen omgeving naar aanleiding van haar visioenen werden vervaardigd geven ons letterlijk een kijkje in een mystieke wereld. Een wereld die ons vreemd is en waarin wij moeilijk kunnen doordringen. Een wereld waar alles met alles in harmonie is, zodat wij er toch naar verlangen. Musici die werk van Hildegard uitvoeren maken het ons mogelijk een blik in die mystieke wereld te werpen. Een blik die misschien intenser is dan die welke de strikt visuele weg ons toestaat. *Hoor! en uw ziel zal leven*, zegt de profeet Jesaja. Prof. Joachim-Ernst Berendt zegt het hem na, herkent deze uitspraak ook in andere spirituele tradities en baseert er menig boek op waarin hij telkens weer aantoonst hoe het gehoor het sterkste zintuig is. Berendt beweert in feite niets anders dan wat Hildegards jongere tijdgenoot Alanus van Lille schrijft: wanneer menselijke geest, stemmen en

instrumenten harmonisch samengaan dan wordt de harmonieuze samenklank die ontstaat, de *symphonia* tot een *goed werk* in existentiële en artistieke zin.

Muziek geeft ons meer nog dan het lezen van teksten en het bekijken van bouwwerken, schilderijen en miniaturen de gelegenheid ons een indruk te vormen van hemelse harmonie. En daarom verrichten al die musici die een pleidooi voor Hildegards muziek houden *goede werken* in een dubbele betekenis.

Na de eerste handelsplaten uit het begin van de tachtiger jaren - van de ensembles Sequentia en Gothic Voices - zijn er recent een aantal opnamen verschenen waarop anderen o.m. werk van Hildegard uitvoeren.

Op een CD met de titel *Hildegard von Bingen und ihre Zeit* (Christophorus-Musica Practica CD 74584) laat het *Ensemble für frühe Musik Augsburg* niet alleen werk van Hildegard zelf horen, maar ook van tijdgenoten. De vier leden, een zangeres en drie zangers, bespelen een aantal snaarinstrumenten en blokfluit. De gekozen stukken demonstreren dat de twaalfde eeuwse dichter-zanger met behulp van een grotere toonomvang en grotere intervallen meer expressie wil bereiken dan hem voorheen was toegestaan. Anonieme Aquitaanse stukken, afkomstig uit de bibliotheek van St. Martial in Limoges ademen een feestelijke sfeer, mede door het gebruik van de schalmei. Van Petrus Abeldardus, de enige tijdgenoot die een even omvangrijke cyclus liederen schreef als Hildegard vinden wij er een *Planctus David super Saul et Ionatha*, een indrukwekkende klaagzang. David komt er aan het woord met de verzuchting dat de harp de enige troost is die hem nog rest. Van Hildegard zelf zijn negen liederen opgenomen. De aanpak van het ensemble uit Augsburg is niet vrij van een zekeren stijfheid: de voordracht van de geveugelde woorden blijft wat dicht bij de grond.

Een plaat met al te gepolijste Ierse muzikale folklore samen met het orkest van James Last en een aantal prachtige opnamen van puur aandoende volksmuziek samen met de Benedictijner monniken van Glenstal Abbey waren tot nu toe de fonografische voortbrengselen van Nóirín Ní Riain. De als een nachtegaal zingende Ierse zangeres gaf haar eerste CD de titel

Vox de nube (Gael-Linn CEFCD 144). Daarop zingt zij solistisch en in een aantal liederen samen met de monniken van Glenstal een zeer gevarieerde reeks liederen met mystieke inslag. Ze begeleidt zichzelf op een Indiaas harmonium en op een draailier. De repertoirekeuze is verrassend; in het begeleidende tekstboekje verantwoordt zij haar keuze. In onze westerse traditie zijn openbaringen over God altijd in klanken doorgegeven. Na opnamen waar *de stemmen van goede mensen* en *stemmen uit de woestijn* te horen waren vindt Nóirín Ní Riain de tijd nu rijp voor een opname van muziek waarin de *stem uit de wolk* tot klinken wordt gebracht met repertoire uit het gregoriaans, van mystici Joa Bolendas uit de twintigste en Hildegard uit de twaalfde eeuw. De heldere stem van Nóirín Ní Riain is in de vier titels van Hildegard von Bingen en in volksmuziek als *The Seven Rejoices of Mary* op zijn best. De uiterst eenvoudige arrangementen staan virtuoze versieringen toe. In een gregoriaans Magnificat, in een meerstemmig Pater Noster en in Byzantijnse hymnen naar het voorbeeld van Chevetogne ligt het gevaar van kitsch op de loer. De monniken hebben hier en daar problemen met de zuiverheid.

Zeven liederen van Hildegard staan er op een CD van de groep Vox met de titel *Diadema* (Erdenklang Musikverlag 90343). Het ensemble bestaat uit tien leden die afkomstig zijn uit Duitsland, Italië en de Verenigde Staten. Aanleiding voor de oprichting van het gezelschap was de verzuchting van Hildegards secretaris Volmar tijdens haar afwezigheid: *Waar is de stem bij deze ongehoorde melodie?* Het ensemble meent dat oude muziek gemakkelijker toegankelijk gemaakt kan worden voor twintigste eeuwse oren wanneer er gebruik gemaakt wordt van electronica. De zangeressen worden niet alleen begeleid op diverse oude instrumenten maar ook, op nogal overheersende manier, op een synthesiser. *Elektronische Musik des Mittelalters in authentischer Aufführung* meldt de omslag van deze uit de wereld van de *New age* afkomstige CD. Het authentieke karakter zit hem in het onveranderd voordragen van de gegeven teksten en melodieën. De combinatie van de niet erg fraaie, wat hese vrouwenstemmen met de instrumenten en de te lang uitgesponnen electronische intermezzi resulteert in kitsch. *Door het horen van het oor wordt het innerlijk van de mens geschokt*, zegt Hildegard, maar de schok die zij bedoelt moet wel een heel andere zijn dan die welke ik onderging bij het

beluisteren van deze CD. Het gebruik van electronica in combinatie met oude muziek keur ik zeker niet af, maar ik verwacht iets anders dan zweverige geluiden die de oorspronkelijke sterke melodieën onderbreken en hinderlijk dwars zitten.

De in het vorige nummer van dit tijdschrift besproken CD *Chants des Voûtes Cisterciennes - Les Anges et la Lumière* van het ensemble Venance Fortunat (L'Empreinte Digitale 13006) bevat één titel van de hand van Hildegard, *De Angelis*. De sobere maar geëxalteerde manier waarop één soliste dit lied zingt bewijst dat toeters en bellen in dit genre muziek niet nodig zijn.

Door bovengenoemde CD's worden de oudere opnamen waarop Hildegards muziek te horen was niet in de schaduw gesteld, integendeel. Omdat de opnamen van Sequentia en Gothic Voices intussen op CD zijn uitgebracht worden zij hier vermeld. *Symphoniae* en *Ordo virtutum* door Sequentia: Editio Classica 9D 77020 resp. 77051; *A feather on the Breath of God* door Gothic Voices: Hyperion CDA 66039. Voor wie het muzikale oeuvre van Hildegard wil leren kennen zijn het nog steeds de meest voor de hand liggende alternatieven. Gothic voices staat bekend om de puur vocale vertolkingen van oude muziek. Sequentia maakt op sobere, smaakvolle wijze gebruik van copieën van middeleeuwse instrumenten. ■



VERSLAG VIERDE INTERNATIONAAL CONGRES VAN DE AISCGre

Werner Beheydt (Kortrijk)

In Verona, de stad van de Scaligeri, gelegen in een lus van de Adige-rivier, hield het AISCGre - Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano - zijn vierde internationaal congres onder het motto: *Onderzoek en Interpretatie*.

Waren de materiële voorzieningen als eet-, slaap- en congresruimtes in het "Carraro"-center goed verzorgd, de formele omkadering verliep een ietsje stroever:

- Het onthaal was aan de magere kant: de "desk-man" sprak alleen Italiaans en was daarbij moeilijk op te sporen.
- De boeken- en platenstand was niet te rijk voorzien.
- De geluidsinstallatie had haar beste tijd gekend.
- Tolken blijken naar Italiaanse normen onbetaalbaar, en zijn, naar het schijnt, wegens de hoge techniciteit van het onderwerp, ook onvindbaar.

Belangrijker dan dat alles was echter het wetenschappelijk voedsel dat ons werd verstrekt. De grote tenoren van de semiologie zorgden dat we aan onze trekken kwamen:

Luigi Agustoni: ritme en interpretatie.

Kees Pouderoyen: het dynamisme in de formules van de officie-antifonen: aspecten van de lettergrepen-articulatie.

Jan Berchmans Göschl: het esthetisch belang van de liquescens in de verhouding tekst-melodie.

Alberto Turco: resultaten en grenzen bij de studie aangaande de si B.

Rupert Fischer, de man van de Sankt Gallen-neumen in het Graduale triplex: sterkte en zwakte van het ms. Beneventum 33.

Ook enkele jongere "goden" kwamen aan bod, waaronder Ike de Loos, die een sterk gedocumenteerd betoog hield (in vloeiend Frans) over de speciale clivis-neum die zij in de ms. van Utrecht, Trier en Stavelot bestudeert, en analoog is met bepaalde neumen in het ms. van Montpellier.

Opmerkelijk was de ontleed- en zangoefening met Jozef Kohlhäufel en ook het bezoek aan de kapittel-bibliotheek waar naast talrijke belangrijke werken, o.a. een codex uit de Ve eeuw en een afschrift van het Sacramentarium Gelasianum uit de IXe eeuw te bewonderen waren.

Een paar suggesties dringen zich op:

- het taalprobleem:

het moet mogelijk zijn, mits de referaten vooraf ter beschikking te stellen, per grote taalgroep een vertaling of résumé voor te bereiden, en niet zoals nu, 's nachts de voorbeelden te kopiëren voor 's anderendaags. In Nederlandse en Vlaamse ogen lijkt dit een verregaand staaltje van zuiderse improvisatie!

- de contacten van de congresleden onderling:
tijd tot bespreking en uitleg over de gebrachte disciplines zou nuttig zijn en op een vlotte manier aan bod kunnen komen.

Tenslotte alle lof voor de koren die op donderdagavond in de St. Zenobasiliek een perfect afgewerkte auditie hebben verzorgd, en daardoor het bewijs leverden van hoe een semiologisch verantwoorde interpretatie kan uitgroeien tot een esthetisch zeer hoogstaande uitvoering.

Laten wij bij dit alles niet vergeten dat de gregoriaanse zang, ook al vormt hij een boeiend en onuitputtelijk studieterrein voor musicologen, nog steeds de actuele en sublieme gebedsvorm blijft die in de Latijnse ritus door Vaticanum II werd aanbevolen. ■



MEDEDELINGEN

CURSUSSEN

1. De Nederlandse Sint Gregoriusvereniging en de Stichting Amici Cantus Gregoriani gaan samenwerken op het gebied van cursussen gregoriaans.

Dit resulteert in het volgende:

* In het Bossche diocees zal een zangers-cursus gregoriaans van start gaan in januari 1992.

* Vanuit de S.N.K. zal gestreefd worden naar een cursus gregoriaans: Dirigenten A met een vooropleiding voor diegenen, die het ingangsniveau nog niet hebben bereikt. De toeleidingscursus zal bestaan uit 20 dagdelen van 3 uur en de cursus A zelf uit 60 dagdelen van 3 uur.

Dit geheel zal plaatsvinden van januari 1992 t/m december 1993.

Informatie hierover te verkrijgen bij:

S. Groot: 030 - 331010 (N.S.G.V.) en
M-L. Egbers: 076 - 221458 (A.C.G.).

2. De Stichting A.C.G. zet haar Studiegroep Semiologie in het studiejaar 1991-1992 voort.

- onderwerp: modaliteit;
- data: 18-9; 6-11; 18-12; 12-2;
8-4; 20-5.
- locatie: Schaapskooi - Emmastraat - Hilversum.
- informatie: bij de cursusleidster: M-L. Egbers; telefoon 076 - 221458.
- aanmelding: bij het secretariaat: Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot, telefoon 013 - 331094.

3. Er komt tweemaal een Studiedag Requiemis, georganiseerd door de Stichting

A.C.G.

De eerste dag is 5 oktober. Ze wordt gehouden te Brunssum en georganiseerd in samenwerking met de muziekschool aldaar. De tweede dag vindt plaats te Hulst, in het voorjaar van 1992. Beide dagen worden geleid door mevr. C. Scholte, docent gregoriaans.

Informatie en aanmelding: bij het secretariaat van de Stichting.

4. De zangersdag van de Stichting A.C.G. zal plaatsvinden op 26 oktober 1991.

De morgensessies zullen besteed worden aan het zingen van sequentia's en de alleluia's waar ze uit voortgekomen zijn.

De middagsessies zullen worden gebruikt voor het instuderen van een vespers, die aan het einde van de dag in de kloosterkerk van de zusters zullen worden uitgevoerd.

Het programma ziet er diensgevolge als volgt uit:

- * 09.30 uur: ontvangst
- * 10.00 - 10.45 uur: de sequentia's Victimae paschali en Veni Sancte Spiritus met de oorspronkelijke alleluia's.
- * 10.45 - 11.00 uur: koffie.
- * 11.00 - 12.00 uur: de z.g. Dulce lignum-groep met de oorspronkelijke alleluia's (zie deze aflevering).
- * 12.00 - 13.30 uur: middagpauze met lunch.
- * 13.30 - 14.10 uur: vesperrepetitie in twee groepen.
- * 14.10 - 14.20 uur: korte pauze.
- * 14.20 - 15.00 uur: gezamenlijke vesperrepetitie.
- * 15.00 - 15.30 uur: forum plus koffie.
- * 15.30 - 16.00 uur: het viere van de

vespers.

Locatie: Zusters van Liefde, Pastoor van Erpstraat 6 te Schijndel.

Kosten: fl. 18,- (voor houders van abonnement op dit tijdschrift: fl. 15,-), lunch inbegrepen.

De dag wordt geleid door Zr. M-L. Egbers en Mevr. C. Scholte.

5. In de week na Pasen 1992, van maandag 20 t/m vrijdag 24 april, wordt er wederom een leergang gregoriaans georganiseerd in de schaduw van de Benedictijnerabdij te Vaals.

Onderwerp: *Zingen met behulp van de handschriften*.

Docenten: Dr. A. Kurris en Zr. M-L. Egbers. Informatie en aanmelding bij het secretariaat van de Stichting: Torenhoeckstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot, telefoon 013 - 331094.

De deelname is beperkt; de aanmeldingen worden in volgorde behandeld.

6. In de paasweek van 1992 organiseert de Stichting Musica Gregoriana in nauwe samenwerking met de Amici Cantus Gregoriani wederom een reis naar de Abdij van St. Pierre te Solesmes, de bakermat van het gregoriaans. Dit jaar zal de reis een tweeledig karakter hebben. Men kan intekenen voor een toeristische reis of voor een cursorische reis. Dit laatste betekent dat als onderdeel van de reis er een zestal leseenheden gegeven zullen worden met als thema *Inleiding tot het gregoriaans; van handschrift tot graduale*. De reis zal zijn van dinsdag 21 april t/m zaterdag 25 april 1992. De reis gaat per luxe touringcar. Het verblijf in het nabij Solesmes gelegen Sablé sur Sarthe is in een uitstekend hotel op basis van halfpension. Naast het gezamenlijke officiebezoek (terts en mis) en een bezoek aan het scriptorium wordt de toerist

een excursie aangeboden naar Angers (tapijtmuseum met het beroemde Apocalypstapijt) en enige kastelen in de omgeving.

Voor aanmelding en nadere informatie kunt u terecht:

* Voor de cursus bij het secretariaat van de Stichting Amici Cantus Gregoriani, Torenhoeckstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot, telefoon 013 - 331094.

Prijs: fl. 575,-

* Voor de algemene reisinformatie en het toeristisch gedeelte bij de Stichting Musica Gregoriana, Weergraaf 23, 6085 BW Horn, telefoon 04758 - 1587.

Prijs: fl. 490,-

N.B.:

1. De reis cq. cursus kan alleen worden ondernomen bij voldoende deelname.
2. Genoemde prijzen zijn op basis van een 2-persoonskamer. Voor een 1-persoonskamer is een toeslag van fl. 130,- verschuldigd.

ACG-MANNENSCHOLA

De ACG-mannenschola gaat in september van start. Tot nu toe hebben veertien mensen zich aangemeld. De koorleider is Piet Mennen.

In de eerste zes repetities wordt gewerkt aan een geleidelijke opbouw naar het semiologisch zingen toe.

De repetities worden gehouden op woensdagavond, 19.30 tot 22.00 uur.

Data: 11-9; 2-10; 16-10; 13-11; 4-12.

Op zaterdag 4-1 is er een repetitiedag met een afsluitende door de schola gezongen Eucharistieviering in 's Heerenberg (G.) 22-1; 19-2; 11-3; 1-4; 6-5; 27-5; 17-6.

Ook na deze repetities wordt gestreefd naar uitvoering van de ingestudeerde gezangen.

Locatie: Schaapskooi - Emmastraat - Hilversum (naast de St. Vitus).

Heeft u mogelijkheden en interesse u aan te

sluiten bij deze schola, dan is hiervoor een onderhoud mogelijk op 4 september om 19.30 uur in de Schaapskooi. Afhankelijk van dat onderhoud wordt wel of niet tot toetreding overgegaan.

Het hele seizoen 91-92 wordt beschouwd als een opbouwjaar.

Voor de verdere toekomst wordt gestreefd naar twee à drie uitvoeringen per jaar.

Informatie en aanmelding bij de scholaleider (telefoon 04997 - 73237).

BERICHTEN VAN ANDEREN

1. Het Conservatorium van de Rijkshogeschool Maastricht biedt een nieuwe cursus gregoriaans aan als post-HBO-opleiding.

* Cursus A: het eerste niveau is op de praktijk gericht. Centraal staat het zingen van het gregoriaans en de scholaleiding.

De duur van de cursus is twee jaar; het aantal contacturen bedraagt 2 lessen van 50 min. per week en het zingen/dirigeren in de schola gedurende 60 min. per week.

* Cursus B: het tweede niveau wil een stevig theoretisch fundament leggen en opleiden tot het leiding kunnen geven aan een gregoriaanse schola op het hoogste niveau.

De duur van de cursus bedraagt 2,5 jaar. Contacturen zie cursus A.

* De Schola: gregoriaanse koorzang als een wekelijks practicum van 60 min., voor koorleiders en gekwalificeerde zangers.

Bovengenoemde cursussen en schola worden gegeven op zaterdag en verzorgd door Dr. A. Kurris, die verbonden is aan het Conservatorium. Bij hem kunt u nadere informatie verkrijgen (tel. 04451 - 1243).

2. De korenmiddag van de Stuurgroep Nijmegen en omgeving zal plaatsvinden op zondag 6 oktober.

Locatie: Lourdeskerk Nijmegen.

Tijd: 14.30 uur.

Verdere informatie wil de Stuurgroep u gaarne verstrekken (telefoon 080 - 553361: Dhr. M. van Kempen).

3. Het Ward Centrum Nederland organiseert van 8 t/m 10 november 1991 een cursusweekend gregoriaans.

Docent: Silvère van Lieshout.

Plaats: Conferentieoord St. Willibrord te Deurne.

Verdere inlichtingen te verkrijgen op het Wardcentrum (telefoon 04920 - 45597).

4. De Ontmoetingsdag van de Schola Lagal zal dit jaar plaatsvinden op zaterdag 23 november in de Cisterciënzer Abdij O.L. Vrouw van Koningshoeve te Tilburg, tussen 10.00 en 16.30 uur. De dag zal in het teken staan van de Advent en van Kerstmis; er zal o.a. geoefend worden op de O-antifonen en op de Dagmis *Puer*. Ieder die het oorspronkelijke gregoriaans wil beleven is van harte welkom. Nadere informatie is te verkrijgen bij: Chris Hakkenes, telefoon 055 - 553658 (Eburonenstraat 30, 7312 JR Apeldoorn).

5. Frater J.J. Goossens o.s.b. van de Abdij Sint Benedictusberg te Lemiers (Vaals) streeft er naar een zo volledig mogelijk assortiment CD's met gregoriaans repertoire in voorraad te hebben, ook de minder courante titels.

Inlichtingen bij de abdij, telefoon 04454 - 1353.

6. Vier Scholae Cantorum presenteerden zich voor het concours van het Internationaal koorfestival te Arnhem. De Schola Ulvenhout kreeg 242 punten. De Schola Gloria Dei uit Rijswijk 240 punten, de Schola Haga Cantara uit Den Haag 235 punten.

FESTIVALS

Op de laatste dag van dit festival, 12 september, worden de getijden gezongen van 14 september, het feest van Kruisverheffing, door de Schola Cantorum Amsterdam o.l.v. Wim van Gerven.

2. Het Festival Musica Sacra - Maas-
tricht, dat plaatsvindt van 20 t/m 22 sep-
tember heeft als thema: de Mis. We be-
schikken tot nu toe over enkele belangrijke
maar nog onvolledige gegevens.

- * 20-9: I. Reznikoff e.a. verzorgen een programma: "danse sacrée".
- * 21-9: er is een orgelconcert met 18e eeuwse muziek, geïnspireerd door het gregoriaans.
- * 22-9: I. Reznikoff verzorgt muzikaal, solistisch de Hoogmis in de Onze Lieve Vrouwebasiliek.
- * 22-9: het eindconcert wordt verzorgd door het ensemble Gilles Binchois met gregoriaans en 11e eeuwse meerstemmigheid.

Zeer onvolledige gegevens dus, maar hiermee is waarschijnlijk uw alertheid op de publicaties gewekt.

3. De Gregoriaanse Lente te Kortrijk (B)
vindt plaats in de O.L. Vrouwekerk aldaar.
Deze bestaat uit vijf zondagen, waarbij
steeds één koor in de schijnwerpers staat in
de Eucharistieviering om 10.00 uur en in
een auditie om 17.00 uur.

- * Zondag 6-10-91: Gregoriaans Koor

* Zondag 13-10-91: Schola Gregoriana van de Brugse kathedraal o.l.v. Roger Deruwe.

- * Zondag 20-10-91: Gregoriaans Koor
Leuven o.l.v. Frans Mariman.

- * Zondag 27-10-91: Schola Cantorum
Amsterdam o.l.v. Wim van Gerven.

- * Vrijdag 1-11-91: Kortrijks Gregoriaans
Koor Laudate Dominum o.l.v. Werner
Beheydt.**

De toegang tot deze uitvoeringen is gratis, een bijzonder verzorgde programmabrochure met de Latijnse tekst en de vertaling, zal ter beschikking zijn.

Verdere informatie is mogelijk bij: Dhr.
Werner Beheydt, Paleisstraat 10, 8500
Kortrijk, telefoon 056 - 225424.

4. De Internationale Orgelweek te Brussel
zal plaatsvinden van 20 - 27 oktober.

**Inlichtingen: Orgelkring Brussel, telefoon
532.50.80.**

5. Overzicht Eucharistievieringen Radio 4, van 10.00 tot 11.00 uur:

- * 4 augustus, 18e zondag door het jaar:
Abdij St. Adalbertus, Egmond: gregori-
aans.

- * 15 augustus, Maria Tenhemelopneming:**
Maria Magdalenakerk, Goes: Latijn/Neder-
lands.

- * 25 augustus, 21e zondag door het jaar:
H. Clemens, Nes (Ameland): Latijnse
gezangen.

- * 29 september, 26e zondag door het jaar:
Bonifatius en Antonius, Dordrecht: Latijnse
gezangen. ■

LITURGIE

KERKELIJKE KALENDER (September, oktober en november 1991)

zondag	1	september:	Tweeëntwintigste zondag door het jaar
zondag	8	september:	Drieëntwintigste zondag door het jaar
zaterdag	14	september:	Feest van Kruisverheffing
zondag	15	september:	Vierentwintigste zondag door het jaar
zaterdag	21	september:	Feest van de H. Apostel en Evangelist Mattheüs
zondag	22	september:	Vijfentwintigste zondag door het jaar
zondag	29	september:	Zesentwintigste zondag door het jaar
zondag	6	oktober:	Zevenentwintigste zondag door het jaar
zondag	13	oktober:	Achtentwintigste zondag door het jaar
vrijdag	18	oktober:	Feest van de H. Evangelist Lucas
zondag	20	oktober:	Negenentwintigste zondag door het jaar
zondag	27	oktober:	Dertigste zondag door het jaar
maandag	28	oktober:	Feest van de HH. Apostelen Simon en Judas
vrijdag	1	november:	Hoogfeest van Allerheiligen
zaterdag	2	november:	Gedachtenis van alle overleden gelovigen (Allerzielen)
zondag	3	november:	Eenendertigste zondag door het jaar
woensdag	6	november:	Feest van alle HH. Verkondigers van het geloof in onze streken
donderdag	7	november:	Hoogfeest H. Bisschop Willibrord, patroon van Nederland
zaterdag	9	november:	Feest van de Kerkwijding van de Basiliek van Sint Jan van Lateranen
zondag	10	november:	Tweeëndertigste zondag door het jaar
zondag	17	november:	Drieëndertigste zondag door het jaar
zondag	24	november:	Hoogfeest van Christus Koning, laatste zondag van het Kerkelijk Jaar
zaterdag	30	november:	Feest van de H. Apostel Andreas ■

INHOUD

Van de redactie	89
De sequentie in de liturgie Een geschiedenis in vogelvlucht <i>A. Hollaardt, o.p.</i>	90
Eine Anmerkung zur Weihnachtssequenz des Notker Balbulus <i>Andreas Traub</i>	103
De Servatiussequens Salus data Galliae <i>Mariken Teeuwen, Steph Breukel</i>	119
Sequentia's van de Dulce lignum-groep <i>Zr. M-L. Egbers</i>	134
Een kanttekening bij het liederenoeuvre van Hildegard von Bingen <i>Prof. dr. E. Mulder</i>	148
Hildegard von Bingen op CD <i>Wico Clements</i>	158
Verslag vierde internationaal congres van de AISCGre <i>Werner Beheydt</i>	162
Mededelingen	164
Kerkelijke kalender	168

 Stichling
mici Canlus Gregoriani