TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS



1997-3

DE LATE MIDDELEEUWEN

Stichting
Amici Cantus Gregoriani

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 22, nummer 3, augustus 1997 Verschijnt driemaandelijks

Redactie:
Marie-Louise Egbers, Jacqueline Elemans, Theo de Wit, Marcel Zijlstra.

Redactie:	Catharinastraat 81, 4811 XG Breda	tel. (076) 522 14 58
Administratie:	Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot	tel. (013) 533 10 94

Kopij voor het volgende nummer dient uiterlijk 15 september 1997 op het redactie-adres aanwezig te zijn.

Abonnementsprijs per kalenderjaar: NLG 35,- (koorabonnement NLG 70,-)
voor België BFR 750,- Overige landen NLG 40,-
Losse nummers (ook van oude jaargangen) fl. 9,- (BFR 200), themanummers fl. 12,50 (BFR 300).
Postrekening nr 39586
Bankrekening nr 42.06.65.323
Voor België: ABN-AMRO Hasselt nr 720-5202086-85
t.n.v. Stichting Amici Cantus Gregoriani te Geldrop.

Het TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS is een uitgave van de Stichting Amici Cantus Gregoriani en richt zich op allen, die zich verbonden weten met het gregoriaans.

Bestuur:

I. van Leijen, voorzitter	Mondriaanlaan 6, 6708 NG Wageningen
M. Lambriex, secretaris	Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot
H. Berkers, penningmeester	Sporkehout 58, 5667 JG Geldrop
M-L. Egbers	Catharinastraat 81, 4811 XG Breda
B. Lamers	Leuvenlaan 9, 5628 WE Eindhoven
G. H. Claassen	Weesdijk 26, 4132 BL Vianen

Adviseur van de Stichting A.C.G.

A. Peters O.F.M.	Mauritsstraat 104, 3583 HW Utrecht

Inlichtingen, ook voor advertenties, bij de administratie

Druk: Drukkerij Van Stiphout B.V. - Helmond.

ISSN: 1380-9776

Bij de voorplaat:
St. Gregorius en zijn schrijver, ca. 984.
Registrum Gregorii, Trèves, Stadtbibliotek

VAN DE REDACTIE

In de Renaissance bedacht men de term Middeleeuwen voor de periode vanaf de laat-antieke tijd tot en met het herfsttij. Men beschouwde die periode als de tijd die de Klassieke Oudheid en haar wedergeboorte van elkaar scheidde. Daarmee werden latere generaties opgescheept met een begrip dat een enorme variëteit aan culturen, stijlen en tradities omvat. De ontwikkeling van zeer eenvoudige meerstemmigheid naar uiterst gecompliceerde contrapunt vond in deze bijna duizendjarige periode plaats: een klankwereld van verschil! Toch is er in die periode één constante factor aan te wijzen: de eenstemmige liturgische zang. Hoewel op allerlei wijzen versierd en veranderd, bleef deze muziek uitgangspunt van bijna alle composities. Wanneer de melodieën als onveranderlijk werden beschouwd, versierde men de muziek door de bezetting of de plaats van de zangers te variëren, zoals bijvoorbeeld in de tractusmelodieën. Ook vernieuwde men gezangen door nieuwe gecomponeerde stukjes in te voegen: tropen. Soms ook voegde men woorden toe aan de lange melismen van de alleluia's, waaruit zich de sequenzen als zelfstandig genre ontwikkelden. Wanneer men, ter verhoging van de feestvreugde, een spel opvoerde, zong men de rollen in het vertrouwd eenstemmige idioom. En zelfs in de meest gecompliceerde polyfone composities vindt men bijna altijd nog een liturgische zang als fundament: de cantus firmus.

De meerstemmigheid valt buiten het doel van dit Tijdschrift. Aan alle andere genoemde late toevoegingen aan de middeleeuwse muziekcultuur hebben we in dit nummer op een of andere manier aandacht besteed. De redactie wenst u veel leesplezier met dit themanummer 'Late Middeleeuwen'. ■

GREGORIAANS IN DE LATE MIDDELEEUWEN

Anton Vernooij

Er wordt in onze door het christendom bepaalde cultuur van het Westen gevarieerd gedacht over het begrip *Middeleeuwen*. De verschillende opvattingen betreffen zowel de tijd waarin de Middeleeuwen geplaatst dienen te worden als ook de kenmerken van deze periode. Globaal gesproken zijn de Middeleeuwen de eeuwen van God: Hij staat centraal en de mens is in kunst en cultuur vooral met Hem bezig. De mens ziet zichzelf weinig of niet zitten. In de Nieuwe tijd begint de mens zichzelf te ontdekken en meer en meer centraal te stellen. Het waarom van de verschillende opvattingen ligt misschien niet minder in dit 'meer en meer': het tijdstip waarop men het Humanisme laat inzetten hangt samen met een geleidelijke overgang van (om het zo maar te zeggen) God naar mens. Bovendien zijn God en mens niet altijd elkaars concurrenten geweest. Wanneer kregen in de schilderkunst de statische afbeeldingen van de heiligen zoveel menselijke trekjes dat er van Humanisme gesproken kon worden? In welke mate waren de gotische kathedralen niet *ad maiorem Dei* maar *ad maiorem hominum gloriam*? Wanneer was het wereldbeeld definitief niet meer Goddelijk maar puur menselijk? Is het dat wel ooit helemaal geworden? Daar heeft men in de loop der eeuwen verschillend over gedacht en dus is ook in wetenschappelijke traktaten in tijd en opvattingen geschoven met de Middeleeuwen.

Wanneer begonnen de Middeleeuwen wat de muziek betreft ten einde te lopen? Bij de opkomst van de meerstemmigheid in de 9e eeuw? Of pas bij de renaissance van de 13e-14e eeuw? Zoals bij de andere vormen van kunst spelen ook in de muziek bij het afbakenen van de Middeleeuwen nog andere zaken dan de verhouding God-mens een rol. Hoeveel grootse en ingewikkelde meerstemmige muziek is er niet gecomponeerd in middeleeuwse geest? Inderdaad, de componisten zijn vanaf de 12e eeuw niet meer anoniem en willen graag weten dat ze ter ere Gods muziek maken. Maar toch, de wereld waarin hun muziek klinkt en het doel waarvoor hun werk werd verricht zou nog enige tijd theocentrisch blijven.

Voor mij heeft het gregoriaans zijn late Middeleeuwen ingezet tegen het eind van de 8e eeuw. En zoals de geschiedenis vaak te zien heeft gegeven: als een bepaalde periode naar zijn eind begint te lopen komt eerst nog een moment van bloei. De liturgische zang bevond zich nog in de periode van de mondelinge traditie, waarin het florerende monnikendom vormen, genres, melodie en ritme had ontwikkeld tot een groots geheel. In de tijd dat tropen en sequensen nog niet in zicht waren onderging het gregoriaans echter de invloed van nieuwe culturele opvattingen, die hun bakermat hadden in het oosterse Byzantium en die in het westen bepalend werden voor de periode van de zogenaamde *Karolingische Renaissance* rond het hof en in het rijk van keizer Karel de Grote. Volgens de cultuurgeschiedenisboekjes heeft deze Karolingische Renaissance geduurd van 780 tot 940. Ze is van wezenlijke invloed geweest op de liturgische muziek en biedt de sleutel voor het begrip van het onstaan der nieuwe genres zoals het ordinarium, tropen en sequensen.

Dit artikel gaat over de hierboven genoemde bloeiperiode der late Middeleeuwen

van het gregoriaans. Ik zal niet ingaan op de vele nieuwe vormen en genres, welke toen zijn ontstaan. Het artikel diende te gaan over het waarom van dat al. Om de geestelijke cultuur die de basis was van de ontwikkelingen.

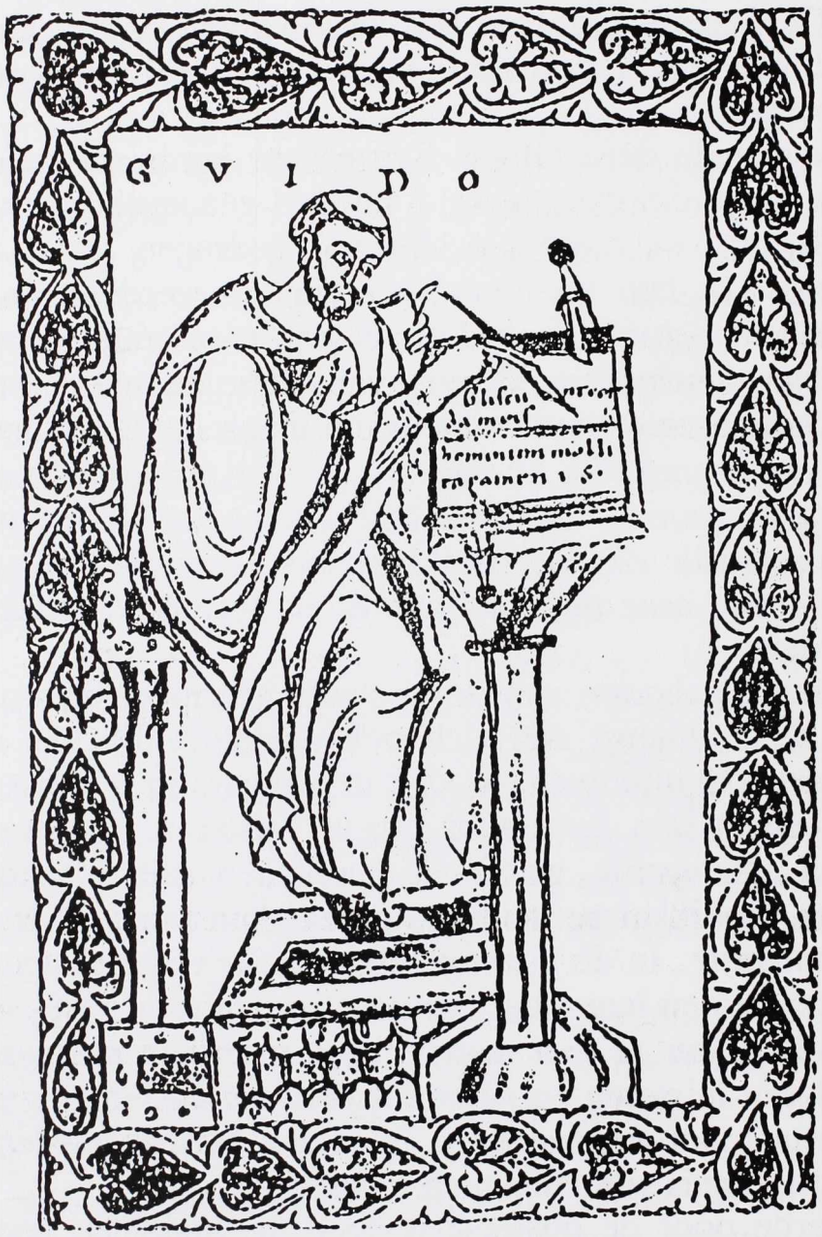
1. De scheiding woord-toon

De Karolingische kunst verbindt haar naam aan de man, die in het jaar 800 door de Paus in Rome tot keizer werd gekroond. Deze kunst van het Karolingische rijk, dat ongeveer het gebied tussen Rijn, Maas en Moezel omvatte 'was het resultaat van een poging om de vreemde kunstwereld van de Romeins-Byzantijnse late Oudheid te ontsluiten voor de Germaanse Franken. Het was in hoofdzaak de kunst van het hof, de kloosters en de bisschoppen en ernaast bleef een geheel afwijkende, veel primitievere volkskunst bestaan'[1].
Voor de muziek betekende deze Grieks-Byzantijnse kunst vooral een nieuwe oriëntatie. In de westerse traditionele wereld van het gezongen woord was de klank niets anders dan de min of meer plechtig voorgedragen tekst. De Byzantijnen dachten echter tonaal. In hun toen moderne denken werd de muzikale toon als zelfstandige eenheid beschouwd. Woord en toon werden onder deze invloed ook in het Westen van elkaar gescheiden. Waren ze tot dan toe één, bestond tot dan toe eigenlijk alleen het gezongen woord, waarbij de klank op zeer gevarieerde manier werd beschouwd als onlosmakelijk horend bij de tekst, nu kreeg men onder Byzantijnse invloed meer oor voor de klank als zelfstandige muzikale entiteit en voor de melodie als feitelijke basis van de 'taal' van wat gezongen werd. De aandacht verschoof meer en meer naar deze nieuwe bron, nieuwe ontwikkelingen zouden erop gebaseerd worden.
Dit betekende tevens de geboorte van de westerse instrumentale en dus ook meerstemmige muziek: de toonkunst zou zich ook onafhankelijk van de tekst verder ontwikkelen. Het kon niet uitblijven dat ook de zangers in het klooster meegingen met de nieuwe tijd en op z'n Byzantijns gingen luisteren naar wat ze zongen en hoorden voorzingen. Natuurlijk waren de monniken, die in staat waren zulke grootse melodieën te ontwikkelen, muzikaal genoeg om aandacht te hebben voor de 'bijgeluiden' van hun zang. In de gunstige akoestische verhoudingen van de groter geworden abdijkerken zullen hun meer en meer boventonen, som- en verschiltonen opgevallen zijn. Ook zullen ze met nieuwe oren naar hun arabesken, neumen en melisma's hebben leren luisteren en geïnteresseerd geworden zijn in de nieuwe tot dan toe ongehoorde taal van de gezangen. Ze kregen vooral 'moderne' opvattingen over het doel en de betekenis van zingen en melodie.
Vervolgens veranderde door de oosterse invloed de modaliteit revolutionair. Een modus werd niet meer opgevat als een manier (mode) van zingen-reciteren van een tekst, maar meer en meer als een tonaal systeem, dat de basis was van de melodie. Het was het begin van wat wij tegenwoordig onder modaliteit verstaan: een bepaalde toonladder of toonsysteem.
Een en ander behoeft nadere uitleg.

2. De notatie van de melodie

Ligt in het bovenstaande tevens de voornaamste reden verborgen waarom men de

melodie wilde gaan opschrijven? Niet allereerst (ook wel!) -zoals de gregoriaanse geschiedenisboekjes veelal vermelden- omdat men geen aandacht meer zou hebben voor de levende traditie, uit verval dus, maar vooral vanuit het verlangen de melodie apart te kunnen beschouwen, te bestuderen en verder te ontwikkelen. De Byzantijnse cultuur was een schrijfcultuur. Men ging zoeken naar een mogelijkheid om de klank zo veel mogelijk voor ogen te krijgen en vond na veel pogingen en misluk-kingen een redelijke oplossing in het systeem van Guido van Arezzo[2].



Guido van Arezzo, ontwerper van het tegenwoordig gebruikte notenschrift. Pentekening uit een 11e eeuws boek.

Bovendien kwam men voor de noodzaak te staan de verschillende toonduren vast te leggen. Met de zelfstandigheid van de melodie deden zich immers ook nieuwe opvattingen omtrent het ritme gelden. Volgens de Byzantijnen diende een melodie een zekere *aequipollentia* (evenwicht) te hebben[3]. Ze moest ook (letterlijk) te overzien zijn in haar geleding. Odo[4] en Guido van Arezzo ontwierpen een leer van

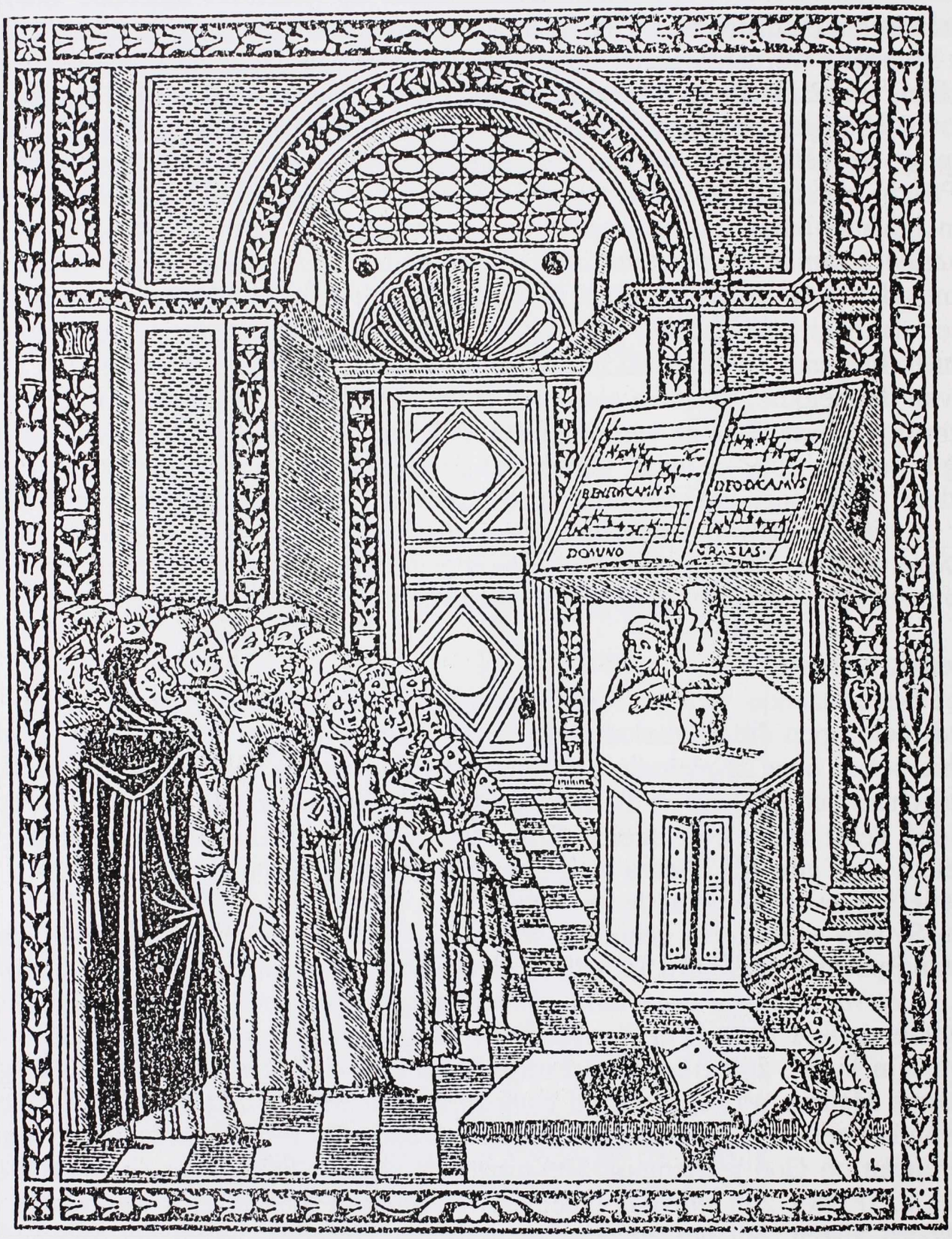
melodieontleding volgens grammaticale eenheden als waren het muzikale lettergrepen, zinsdelen en distincties. Odo stelt: *omne quod dividitur, facile capitur* (iets kan beter begrepen worden via zijn onderdelen)[5]. Basis van deze opvattingen waren de gedachten van Plato die in de hier behandelde periode waren herleefd in het Neoplatonisme. De muzikale zin moest evenredig zijn in haar onderdelen. Volgens H.Albert ging de melodieleer uit van een *ästhetisches System[...], das unmittelbar aus der Praxis abgeleitet ist*[6]. Esthetische criteria voor de eufonia, de schone klank, waren bevattelijkheid en symmetrie der onderdelen: *si eius syllabas et partes ac distinctiones similes feceris, eius difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis* (om een melodie beter te bevatten en haar zoetheid te kunnen smaken moet gezorgd worden dat haar lettergrepen, onderdelen en distincties met elkaar overeenkomen)[7]. Johannes Erigena: *Pulchritudo* (schoonheid) en *dulcedo musici modulaminis* (zoetheid van de melodie) ontstaan niet door de klank die het instrument door zijn bouw voortbrengt, maar door de verhoudingen in de melodie, welke tot eenheid samengevoegd worden door de vaak tegenstrijdige kwaliteiten van vooral toonhoogte en toonkleur[8]. Uiteraard gaat het hier om compositieprocédé's voor nieuwe melodieën. Maar de nieuwe theorie bepaalde ook de opvattingen omtrent de bestaande cantilena. Deze werd op haar beurt ook voorwerp van studie en moest daarom opgeschreven worden en zo veel mogelijk aan de nieuwe esthetische eisen aangepast.

3. Nieuwe esthetiek

In het bovenstaande werden reeds begrippen als 'schoonheid' en 'esthetiek' genoemd, begrippen die de melodie qua vorm, klank en ritme zouden gaan bepalen. Wat hierboven over de melodie werd gesteld staat in nauw verband met de geciteerde gedachten van Erigena en diens opvattingen omtrent muzikale esthetiek. Vanzelfsprekend heeft muziek de mens altijd wat 'gedaan'. Ik mocht daar onlangs een overzicht van geven[9]. Hierna volgt een nadere toespitsing op de gedachten der theoretici hierover in vooral de 9e eeuw.

Op de Synode van Aken, gehouden in het jaar 816, werd de zinnelijkheid van de kerkzang positief verwoord in het kader van haar kunstmatige schoonheid: *Cantorem[...] et voce et arte praeclarum inlustremque esse oportet, ita ut oblectamenta dulcedinis animos incitent audientium*[10] (de zanger moet faam hebben om zijn stem en om zijn kunst, zodat de luisteraars worden ontroerd door zoet genot). Volgens Hrabanus Maurus was de zang *ad compunctionem animos audientium* (tot aandoening van het gemoed der luisteraars) en *ad affectum Dei mentes audientium*[11] (om de luisterenden op God te richten). Het zingen is volgens Smaragdus (gestorven omstreeks 825) door zijn *suavitas* (zoetheid) en *dulcedo* (lieflijkheid) werkzamer dan het woord alleen. Bij het zingen van psalmen, vindt hij, wordt het toekomstige hemelse leven al hier op aarde opgeroepen: *perpetuam Dei laudem demonstrat... quodammodo angelis sociatur* (Het is in zekere zin het gezang der engelen die eeuwig Gods lof zingen)[12].

De hier omschreven visie op de liturgische muziek blijft in wezen middeleeuws. De *laus Deo* blijft nog het uitgangspunt. Maar door in hun verhandelingen bij de effecten en doelstellingen van de kerkmuziek steeds meer de mens te betrekken, brengen de theoretici de wereld van het Humanisme met rasse schreden nader tot de liturgie.



Titelblad (1512) van het in 1496 verschenen *Practica Musicæ* van Gafori

Tegenover de objectieve ordo van de cultusmuziek wordt de subjectieve uitdrukking van de effecten geplaatst. Al in de late Middeleeuwen werd de muziek opgevat als een *naturalis delectatio* (natuurlijk genot) en kwam er dus steeds meer ruimte voor een subjectieve beleving van haar klanken. Toen al werd de basis gelegd voor twee

soorten kerkmuziek: allereerst de traditionele, welke veelal zou gaan samenvallen met zowel het gregoriaans als de objectief en ritueel ervaren meerstemmige bewerkingen daarvan. Vervolgens zouden de nieuwe visies op de muziek niet alleen naar voren komen in nieuwe contemporaine bewerkingen, maar meer -en dat werd de revolutie van een volgend stadium- in zelf gecomponeerde melodieën en nieuwe structuren. De verklanking van de liturgische tekst treedt naar de achtergrond ten voordele van de taal van samenklanken, dynamiek en ritme. De liturgische muziek, die een wezenlijk onderdeel der liturgie van de Westerse kerk blijft, krijgt steeds meer een subjectief kunstzinnige vormgeving. Sedert Karel de Grote (768-814) werd er aan het Karolingische hof organaal gezongen. Daarvan getuigt het op Franco Vlaamse bodem in de 9e eeuw ontstane *Musica Enchiriadis*. Het esthetische idee van de meerstemmigheid wordt in de oudste organum-traktaten in de hierboven aangegeven zin al omschreven, namelijk met de termen *dulcis concentus*, *suavis concentus* (zoete eendracht), *decus organale* en *ornatus ecclesiasticarum carminum* (sierkleed der kerkelijke gezangen). Guido van Arezzo definieert de diaphonia (*disjunctio vocum*) met: *concorditer dissonant et dissonanter concordant* (ze dissoneren eensgezind en zijn in hun dissonantie een van zin)[13].
Vanaf de 9e eeuw wordt de binnenkerkelijke muziek meer en meer verbonden met de effecten en doelstellingen van de niet-kerkelijke muziek. Andersom gesteld: vanaf toen verwierf de eigentijdse (profane) ontwikkeling van de muziek zich een vaste plaats binnen de kerkmuren. Al naar gelang de kerkelijke ontwikkelingen zouden deze twee soorten kerkmuziek naast of tegenover elkaar komen/blijven staan.
Het tot hier toe behandelde samenvattend stellen we vast dat er vanaf de 9e eeuw een nieuwe scheppingsdrang ontstaan is in de kerkmuzikale wereld, welke samenhing met de Karolingische Renaissance. Men zocht naar meer persoonlijke uitdrukkingsvormen en wilde meegaan met de nieuwe Oosters georiënteerde opvattingen omtrent melodie en samenklank. De genoemde persoonlijke uitdrukkingsvormen leidden onder andere tot een meer plastische uitbeelding van de liturgie middels Prosa's, Sequensen, Tropen en Versicula[14].

4. De nieuwe modaliteit

Het is in het kader van dit artikel onmogelijk uitgebreid in te gaan op een niet minder in het oor vallend gevolg van de scheiding tussen woord en toon en van het oosterse denken, namelijk de nieuwe modaliteit en de veranderingen in de gregoriaanse melodie die daar weer het gevolg van waren. Het tegenwoordige gesprek over de oorspronkelijke modaliteit van het gregoriaans is nog niet aan definitieve resultaten toe. Uiteraard werd oorspronkelijk uitgegaan van het recitatief en van de versierde tekstdeclamatie. Dom Jean Claire spreekt van drie oer-reciteertonen, de zogenaamde *cordes mères*. Op de belangrijke momenten van de tekst heeft men melisma's geplaatst. Het timbre-procédé moet ook erg oud zijn. In ieder geval was dat wat wij tegenwoordig modaliteit noemen in oorsprong de manier waarop een tekst gereciteerd werd, los van een duidelijk toonladdersysteem. Door het ontbreken van een notenschrift hebben we weinig tot geen weet van de oude melodie. De grote ommekeer kwam doordat ten tijde van de Karolingische hervorming het Griekse

tonale denken ingang kreeg en modaliteit iets totaal anders werd. In plaats van een bepaalde manier van zingen werd het het toonsysteem, waarop een melodie gegrond lag. De levendige en gevarieerde modus, de manier waarop een stuk gezongen werd, (ver)werd tot een toon: modaliteit werd tonaliteit, een tonaal systeem. We moeten hierbij (nog) niet denken aan een toonladder maar aan een soort melodisch patroon. Basis was de octoëchos, een systeem van acht melodiepatronen, alle beheerst door de zogenaamde *dominant,* de kapstok van de melodie en veelal de oude reciteertoon, en de *tonica*, een soort grondtoon waarop de melodie steeds terugkeerde. Het begrip modaliteit werd verbonden aan een van de acht modi. Nog weer later -maar dan zijn de late Middeleeuwen al weer achter de rug- zouden (vooral) hexachord en octaaf als echte toonladders de modaliteit gaan bepalen.
Ongetwijfeld is de periode van de Karolingische Renaissance bepalend geweest voor de melodie van het gregoriaans zoals we deze ook vandaag nog kennen. Immers, de gezangen, uit het hoofd voorgedragen vanuit de levende traditie, werden onomkeerbaar meer en meer gemodelleerd op de octoëchos-psalmtoon die vanaf die tijd met het gezang verbonden werd. Waarschijnlijk was de achterliggende oorzaak van die verbinding een nieuwe moderne manier om bijvoorbeeld de langer durende introïtus-processie met zang te overbruggen, namelijk door een psalmtoon toe te voegen aan de antifoon. Veel huidige docenten spreken over het procrustesbed waaraan de melodie werd onderworpen, vooral van die gezangen die het langst met de psalmtoon verbonden werden, zoals de genoemde introïtus en de communio. Veel introitusmelodieën kunnen gezien worden als een min of meer versierde versie van de bijbehorende psalmtoon: de melodie van ieder zinsgedeelte der tekst begint en cadenseert veelal vanuit en op de tonica en cirkelt in het midden op of rond de dominant, de eerste en laatste zinsgedeeltes van het hele stuk zijn vaak respectievelijk een intonatie en eindcadens van het geheel. Voor de theoretici der late Middeleeuwen hing de modaliteit van een stuk niet meer allereerst af van de reciteertoon, maar van deze dominant én de slottoon. Via de slottoon werd een stuk geplaatst in een van de vier grote families[15].
Onze huidige gregoriaanse melodie is veelal laatmiddeleeuws, ofwel omdat zij toen bewerkt werd, ofwel omdat zij toen ontstaan is, zoals die van veel ordinariumstukken, alleluia's, antifonen en responsoria. De componisten zijn nog niet bekend, misschien waren het niet meer de schrijvers-uitkiezers van de tekst. De late Middeleeuwen van het gregoriaans worden daarom ook wel postklasssiek genoemd: ten opzichte van het *vieux fonds* was de compositietechniek veranderd. Deze verried vanaf toen ons moderne toonstelsel. ■

NOTEN:

1. W. STADLER: *De beeldhouwkunst.* (Lisse 1996) p.84
2. Zie de geschiedenis van het notatiesysteem.
3. De citaten en sommige gegevens werden ontleend aan KLAUS-ERNST BEHNE: *Musikästhetik,* in: MGG 6 (1997) p.977.
4. Overleden omstreeks het jaar 1030.
5. ODO VAN ST. MAUR: *Musicæ artis disciplina.* Opera omnia I, p.255.
6. H. ALBERT: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.* (Halle 1905) p.255.

7. ODO, o.c. p.277b.
8. JOHANNES ERIGENA: *De divisione naturæ,* V. p.36.
9. Cf. A. VERNOOIJ: *De eeuwig zoete bekoring. Over de ratio en emotio in de kerkmuziek,* in: *Gregoriusblad* 120 (1996) pp. 199-211.
10. *Monumenta Germaniæ Historica.* Legum Sectio III, Concilia Tomus II, Pars I, p. 414.
11. *De institutione clericorum* p.819. Dit en andere citaten geciteerd uit *Klaus-Ernst Behne.* o.c.
12. A. EKENBERG: *Cur cantatur.* (1987), hfdst.4b.
13. KLAUS-ERNST BEHNE, o.c. kolom 979.
14. Cf. A. TURCO: *Het Gregoriaans. Basiscursus.* (Utrecht 1993) p.28.
15. Cf. A. TURCO, o.c. p.178 en A. Turco: *Het Gregoriaans. Tonen en modi.* (Utrecht 1993).



Groep monniken zingend voor de lezenaar. (Italië, 15e eeuw)

DE UITVOERINGSPRAKTIJK VAN DE TRACTUS *QUI HABITAT* EN *DEUS, DEUS MEUS*

Kees Vellekoop[*]

In het eerste nummer van deze jaargang stelt Marie-Louise Egbers aan het slot van haar artikel 'De tractus *Qui habitat*' de uitvoeringspraktijk van dit zeer georneerde gezang aan de orde: 'Welke koren zingen zo'n lange tractus in zijn geheel uit tussen de tweede en derde lezing? Weinige dat is duidelijk; maar wat dan?'[1] Vervolgens overweegt zij enkele alternatieven. De tekst psalmodiëren, of enkele verzen zingen en de andere op de psalmtoon van de tweede modus, acht zij onaanvaardbaar. Het lijkt haar beter om de verzen 1, 4, 7, 10 en 13 te zingen en de andere op *re* te reciteren.

Wanneer het zingen van de tractus, in de vorm waarin hij in zoveel middeleeuwse handschriften is overgeleverd, nú zoveel problemen oplevert voor een koor, kan men zich moeilijk voorstellen dat dat vroeger nooit het geval was. In elk geval inspireerde het opgeworpen probleem mij te gaan zoeken naar de uitvoeringspraktijk van de tractus in de Middeleeuwen. Ik beperk me daarbij in dit artikel tot twee lange tractus uit de vastentijd, *Qui habitat* voor de eerste zondag, en *Deus, Deus meus* voor Palmzondag. Indien er uitspraken worden gedaan over het uitvoeren van de tractus op zondagen in de vastentijd, zijn deze tevens opgenomen.

In de liturgische muziekhandschriften zelf zijn weinig aanknopingspunten te vinden. Doorgaans wordt het eerste vers niet als zodanig gerubriceerd, maar de volgende verzen wel. Opvallend is daarbij het handschrift Laon 239 (ca. 930) waarin, beginnend bij vers 2 van *Qui habitat*, de verzen genummerd worden van I tot XIII.[2] Maar hoe de tractus uitgevoerd moet worden, is hieruit niet af te leiden. Meer informatie geeft het *Graduale Sarisburiense* (13e eeuw), waar aan het begin van de tractus is vermeld: 'Tractus dicatur alternatim in choro' (de tractus wordt alternerend in het koor gezongen).[3] Let wel: 'in choro' is een plaatsaanduiding en moet niet worden verward met 'a choro' (door het koor). We kunnen uit de rubriek wel afleiden dat de tractus alternerend werd gezongen in het koor van de kerk, maar niet dat de twee koorhelften afwisselend een vers zongen; het zouden ook solisten kunnen zijn.

Aangezien de muziekhandschriften onvoldoende aanknopingspunten bieden voor een reconstructie van de uitvoeringspraktijk, zijn we aangewezen op bronnen die de liturgie van kloosters, kapittelkerken en religieuze ordes in woorden beschrijven. Gelukkig zijn dergelijke boeken -die de titel Ordo, Consuetudo of Customary, Ordinale of Ordinarius dragen- in groten getale bewaard gebleven.[4] Tientallen daarvan zijn toegankelijk in moderne uitgaven, vele andere wachten echter nog op een editie. Ze werden in kloosters en kerken dagelijks geraadpleegd om te weten welke handelingen, gezangen, gebeden en lezingen aan de orde waren, wie die moesten uitvoeren en welke kleding daarbij moest worden gedragen. Enkele spre-

---

[*] Kees Vellekoop is hoogleraar 'Muziekgeschiedenis voor 1600' aan de Universiteit Utrecht. Zijn onderzoek is onder meer gericht op de *libri ordinarii* van Utrechtse kerken.



De bezigheden van de maanden, Frankrijk, Parijs?, ca.1430, door een navolger van de Meester van Bedford (Walters 285; Cat. No. 50).

a	januari	viering Janusfeest	g	juli	maaien
b	februari	zich warm houden	h	augustus	dorsen
c	maart	snoeien	i	september	druiven persen
d	april	verzamelen bloeiende takken	j	oktober	zaaien
e	mei	valkenjacht	k	november	eikels verzamelen
f	juni	hooien	l	december	slachten v.e. varken

LITURGISCHE KALENDER

september, oktober, november 1997 B-cyclus

zondag 7 september	Drieëntwintigste zondag door het jaar
maandag 8 september	Feest van Maria Geboorte
zondag 14 september	Feest van Kruisverheffing
zondag 21 september	Vijfentwintigste zondag door het jaar
zondag 28 september	Zesentwintigste zondag door het jaar
maandag 29 september	Feest van de HH. Michaël, Gabriël en Rafaël, aartsengelen
zondag 5 oktober	Zevenentwintigste zondag door het jaar
zondag 12 oktober	Achtentwintigste zondag door het jaar
zaterdag 18 oktober	Feest van de H. Lucas, evangelist
zondag 19 oktober	Negenentwintigste zondag door het jaar Wereldmissiedag
zondag 26 oktober	Dertigste zondag door het jaar
dinsdag 28 oktober	Feest van de HH. Simon en Judas, apostelen
zaterdag 1 november	Hoogfeest van Allerheiligen
zondag 2 november	Gedachtenis van alle overleden gelovigen, Allerzielen
donderdag 6 november	Feest van Alle heilige verkondigers van het geloof in onze streken
vrijdag 7 november	Hoogfeest van de H. Willibrord, bisschop, verkondiger van ons geloof, patroon van de Nederlandse kerkprovincie
zondag 9 november	Feest van de kerkwijding van de Basiliek van Sint Jan van Lateranen
zondag 16 november	Drieëndertigste zondag door het jaar
zondag 23 november	Hoogfeest van Christus, Koning van het heelal
zondag 30 november	Eerste zondag van de advent Begin van de C-cyclus ■

MEDEDELINGEN

BELANGRIJKE BIJEENKOMSTEN

De Zangersdag van de Stichting A.C.G.
Op zaterdag 8 november 1997 houdt de Stichting haar jaarlijkse zangersdag te Deventer.
Het onderwerp luidt: Zang en Tegenzang - Samenzang. Wat is het aantrekkelijke van de muzikale rolverdeling binnen het gregoriaans in de liturgie, of, hoe kleurrijk zijn de mogelijkheden?
Het programma:
09.30 u. ontvangst en koffie
10.00 u. opening en sessie 1 - plenair
11.15 u. koffie
11.30 u. sessie 2 - in groepen
12.30 u. lunch
13.20 u. sessie 3 - in groepen
14.20 u. sessie 4 - plenair
15.20 u. theepauze
15.45 u. slotviering en sluiting
Docenten en medewerkenden:
Gerrit Hulsink en de A.C.G. Mannenschola
Marie-Louise Egbers.
De plaats van handeling:
St. Jozefverpleeghuis, Van Oldenielstraat 12, Deventer.
De kosten:
f 22,50 voor abonnees op het Tijdschrift voor Gregoriaans,
f 25,- voor niet-abonnees.
De aanmelding en inlichtingen:
Secretariaat van de Stichting A.C.G.
Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot,
tel. 013 - 533 10 94.
Uw aanmelding wordt schriftelijk bevestigd, waarbij eveneens de resterende informatie verstrekt wordt.

De gregoriaanse academie
De resterende datum in 1997 is 20 oktober.
De data in 1998 zijn: 26 januari, 11 mei en 19 oktober.

GREGORIAANS TE BELUISTEREN

Het programma van de Mannenschola van de stichting A.C.G. vermeldt het volgende:
zaterdag 8 november 1997, medewerking aan de Zangersdag van de A.C.G. te Deventer.
zaterdag 29 november 1997, Vespers en Eucharistieviering te Eerde (bij Veghel).
zaterdag 28 februari 1998, Vespers en Eucharistieviering te Wageningen.
mei 1998, Vespers en Eucharistieviering te Hooglanderveen.

Op zondag 5 oktober, 2 november, 30 november en 21 december zingt de Amsterdamse Nova Schola Cantorum o.l.v. Wim van Gerven de Vespers in de Oude Kerk, Oudekerksplein te Amsterdam. De Vespers beginnen om 16.00 uur. De Oude Kerk zal voor het bezoeken van deze diensten gratis toegankelijk zijn van 15.45 u tot 16.05 u.

BERICHTEN VAN ANDEREN

De volgende berichten namen we over uit de *Notitiæ Gregorianæ*, uitgegeven door de S.N.K.:
- Op 27 en 28 september 1997 is er te Praag het Sint Wenceslas Festival
- Van 3 - 5 oktober 1997 belegt de Duitstalige sectie van de AISCGre een weekend in Vaals met medewerking van frater Kees Pouderoijen, David Eben en Alfons Kurris. (De inschrijving is reeds op 1 juli gesloten).
- Op 18 oktober 1997 organiseert de stichting Musica Gregoriana een studiedag.
- Op 20 oktober is er een bijeenkomst van de Gregoriaanse Academie (A.C.G.).
- Op 15 en 16 november 1997 wordt de Dies Gregoriana gehouden in Geraardsbergen (B).

De *Nieuwsbrief* van de S.N.K. vermeldt:
Post-HBO cursus gregoriaans aan het conservatorium Maastricht vanaf 7 oktober 1997, Priorij Thabor te Odiliënberg. *f* 750,- (cursisten) / *f* 2450,- (toehoorders).
Deze cursus wordt georganiseerd door het conservatorium Maastricht en de Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging in samenwerking met de Stichting Musica Gregoriana. Cursisten dienen voldoende capaciteiten op vocaal gebied te bezitten en te beschikken over kennis van het basisrepertoire van het gregoriaans. Daartoe vindt een toelatingsgesprek plaats. De cursus wordt afgesloten met een theoretisch en een praktisch examen. Het is ook mogelijk de cursus als toehoorder te volgen. Docent is Dr. Fons Kurris.
Informatie: Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging, de heer G. Sars, Postbus 470, 6040 AL Roermond. Tel. 0475 - 38 68 02.

De Jaromir-Kunstprijs 1997 van de Stichting Kunstprijs Oost-Gelderland is uitgereikt aan het ensemble Cercamon. Lida Dekkers en leden van Cercamon, van harte proficiat.

Gregoriaans op Internet

Willy Schuyesmans uit Nijlen (B), (E-mail adres: wilschuy@innet.be) schrijft ons:

Ik heb zopas een website geopend op Internet, die integraal gewijd is aan gregoriaans. Men vindt er niet alleen een algemene inleiding en een beknopte geschiedenis van het gregoriaans, maar ook een beschrijving van belangrijke elementen uit de muziek zoals de tekst, het ritme, de neumen, modaliteit en dergelijke (dit gedeelte is overigens nog volop in opbouw). Daarnaast is er een uitgebreid praktisch gedeelte met plaatsen waar men vandaag nog gregoriaans kan beluisteren, een agenda met concerten, liturgische vieringen en cursussen gregoriaans, een bibliografie en discografie en een pagina vol internetadressen naar andere websites over de hele wereld gewijd aan gregoriaanse muziek en de studie ervan. Het is de bedoeling deze site voortdurend uit te breiden en up to date te houden.

Het Internetadres van deze site is:

http://www.club.innet.be/~wilschuy/gregoriaans/

Gregoriaans en Wetenschap

Op dinsdag 16 september a.s. vindt om 10.30 uur in het Academiegebouw van de Rijksuniversiteit Utrecht de promotie plaats van ons redactielid Marcel Zijlstra op het proefschrift *Zangers en Schrijvers. De overlevering van het gregoriaans van ca. 700 tot ca. 1150.* Promotor is prof. K. Vellekoop. ■

ken zich slechts uit over de volgorde van de liturgische onderdelen in het officie, andere beschrijven zoveel mogelijk details van de gehele liturgie van mis en officie. Met name in deze uitgebreide beschrijvingen heb ik informatie kunnen vinden over de uitvoeringspraktijk van de tractus. Ik duid de bronnen steeds aan met de plaats of de orde waarvoor ze bestemd waren en met de datering van het handschrift. Naar de geraadpleegde edities wordt aan het slot van dit artikel verwezen. In de tekst zijn de citaten vertaald; de Latijnse formulering is in de noten te vinden, met een verwijzing naar de pagina in de editie.

QUI HABITAT

In de Ordinarius van Cluny (1027 en tweede helft 11e eeuw) lezen we:

> Zes broeders zingen de tractus, slechts in albe [gekleed].[5]

Uitgaande van de alternatim-praktijk zal hier bedoeld zijn dat drie broeders de oneven verzen en drie andere de even verzen zingen.

In Rouen (ca. 1072) treffen we twee verschillende uitvoeringswijzen aan. In de abdij Saint-Lô:

> Tractus *Qui habitat*, die [door] vier alternatim gezongen moet worden.[6]

In de kathedraal gaat het ook om vier zangers, maar zij zingen niet alleen alternerend:

> Tractus: vier kanunniken -twee van het rechter koor, twee van het linker in alben voor het altaar- zingen telkens twee om twee hun vers; allen beginnen tegelijk, en aan het slot [zingen] allen tegelijk *Longitudine*, en zo wordt hij geëindigd.[7]

De vier zangers zingen dus samen het eerste vers, twee van hen zingen de even verzen, twee andere de oneven verzen. Vers 13 (*Eripiam eum, et glorificabo eum:*) wordt begonnen door de laatstgenoemde twee, en de rest van het vers, vanaf *Longitudine*, wordt, net als het eerste vers, door de vier zangers samen gezongen.

In Rheinau (begin 12e eeuw) wordt het alterneren van vier zangers anders geregeld:

> Bij de mis zingen vier zangers beurtelings de tractus voor, zoals gewoon is, bij de twee lessenaars, dat wil zeggen [twee] de helft van een vers, twee de helft van een ander vers, van het eerste en laatste vers echter zingen ze de [eerste] helft alle vier tegelijk.[8]

Ik interpreteer deze gedetailleerde beschrijving als volgt: het eerste en laatste vers wordt door de vier zangers samen gezongen, de eerste helft van de andere verzen wordt door telkens twee van hen afwisselend gezongen, de tweede helft van deze verzen door alle vier gezamenlijk. In schema gezet:

	1e halfvers	2e halfvers
v.1	2+**2**	***4***
v.2	**2**	***4***
v.3	*2*	***4***
v.4	**2**	***4***
v.5	*2*	***4***
...		
v.13	2+**2**	***4***



De versgeledingen van de tractusmelodie staan zo'n uitvoering natuurlijk op geen enkele wijze in de weg.
Werd in Rouen 'voor het altaar' als plaats van uitvoering aangegeven, in Rheinau kiest men voor 'bij de lessenaars'.

In Rome (ca. 1150) wordt in de San Giovanni in Laterano voor een alterneren van solisten en schola gekozen:

> Bij deze mis dan moeten de kanunniken van deze kerk de tractus volgens de gewoonte met de schola zingen, terwijl heer prior drie of vier van de broeders uitkiest om dezelfde tractus te zingen. Zodra de schola begonnen is, wachten zij die uitgekozen zijn gaande in het midden van het koor, opdat, nadat door de schola één vers voltooid is, zij een ander [vers] beginnen en zo [de tractus] alternatim tot aan het eind toe voortzetten.[9]

De tekst is niet helemaal helder geformuleerd, maar gezien het aantal van 'drie of vier' zangers denk ik dat in het Lateraan de even verzen door deze zangers samen werden gezongen, en dat de schola de oneven verzen voor haar rekening nam. Dit is overigens de eerste mij bekende tekst waarin voor het koor een rol in de uitvoering van de tractus is weggelegd.
De cisterciënsers (ca. 1150-vóór 1191) hebben voor belangrijke feesten (als eersten?) een duidelijke voorkeur voor een uitvoering door het koor, zonder solisten:

> Op Septuagesima en vervolgens op alle zondagen en feesten waarop wij niet werken, zingt elk van beide koren in de hoogmissen tot Pasen [...] alle tractus alternatim.[10]

Vanaf deze tijd komt deze uitvoeringswijze vaker voor. Zo lezen we in de Ordinarius van Prémontré (eind 12e eeuw):

> De tractus *Qui habitat* wordt door het koor van vers tot vers beurtelings gezongen, zoals alle tractus.[11]

Van solisten is hier dus geen sprake meer. De beide koorhelften wisselen elkaar af en deze praktijk geldt hier kennelijk voor alle tractus.
In de abdij van Oigny (ca. 1200) vinden we eenzelfde regel:

> Op Septuagesima en de zondagen tot Pasen, en op Goede Vrijdag *Eripe me*, zingt het koor alle tractus alternatim.[12]

Ook in de abdij St.-Arnulf te Metz (ca. 1240) treffen we deze praktijk aan:

> De tractus moeten de broeders in het koor altijd beurtelings zingen, één deel van het koor het ene vers en het andere deel van het koor het andere.[13]

In Bamberg (voor 1288) wordt waarschijnlijk hetzelfde bedoeld:

> Het koor zingt de tractus *Qui habitat in*.[14]

Uit het bovenstaande lijken we te kunnen destilleren dat tot het midden van de twaalfde eeuw de tractus *Qui habitat* door solisten alternerend werd gezongen en dat dezen soms het eerste en laatste vers, en in één geval zelfs de tweede helft van de andere verzen, samenzongen. Na 1150 nemen de aanwijzingen voor een alterneren van de beide koorhelften duidelijk toe. We mogen hieruit echter niet afleiden dat de oude praktijk daarmee verdrongen is.

In de abdij van St.-Denis (1234-1236), waar kennelijk veel zangers beschikbaar zijn, treffen we de grootste groep solisten aan:

> Tractus *Qui habitat* en wordt door twaalf in alben gezongen.[15]

Bij de franciscanen (1243-1244) schrijft Haymo van Faversham voor dat het aantal zangers moet corresponderen met de lengte van de tractus:

> Wanneer de tractus moet worden gezegd, gebeurt dat door twee, indien hij kort is, bij de lessenaar in het midden van het koor. Indien hij echter langer is, door vier of zes, telkens twee om twee elkaar opvolgend waar het op een goede wijze gedaan kan worden.[16]

In de Customary van Norwich (1258-1265) lezen we:

> Het responsorium [=graduale] wordt door drie gezongen, en de tractus door zes, die op het dienstrooster staan.[17]

In Amiens (1291) vinden we in de zeer uitvoerige Ordinarius van de kathedraal:

> De tractus wordt gezegd door vier, namelijk twee capellani en twee plaatsvervangende subdiakens in groene kappen.[18]

en in de abdij van St.-Vaast te Arras (1308):

> De tractus *Qui habitat* wordt door zes monniken gezongen.[19]

In deze vier gevallen mogen we mijns inziens aannemen dat een alternatim-uitvoering door solistengroepjes van twee, drie of zes zangers bedoeld is.

In de veertiende en vijftiende eeuw blijken nog andere vormen van uitvoeringspraktijk voor te komen.

In de Ordinarius van de carmelieten (1312) lezen we over tractus-uitvoeringen op zondagen:

> Op zondagen en op feesten met negen lecties wordt één vers door twee bij de trap [voor het altaar] gezongen, terwijl het koor zit, en een ander [vers] door het gemeenschappelijke koor, terwijl het staat.[20]

en er wordt bovendien in het algemeen opgemerkt:

> dat het koor –nadat degenen die bij de trap het vers van graduale of alleluia of het laatste vers van de tractus tot aan de laatste bivirga hebben gezongen– de rest van deze verzen moet zingen...[21]

Ook de ruimte buiten het koor kan een rol spelen bij de uitvoering. In de St.-Pierre te Leuven (14e eeuw) wordt bij de tractus *Deus, Deus meus* opgemerkt dat *Qui habitat* op dezelfde wijze wordt uitgevoerd:

> Tractus *Deus, Deus meus*, welke op deze wijze wordt gezongen: de tractus wordt begonnen in het rechter koor, het tweede [vers] in het linker [koor], het derde bij de ingang van de kerk. Op dezelfde wijze wordt de tractus *Qui habitat* op de eerste zondag van de vasten gezongen.[22]

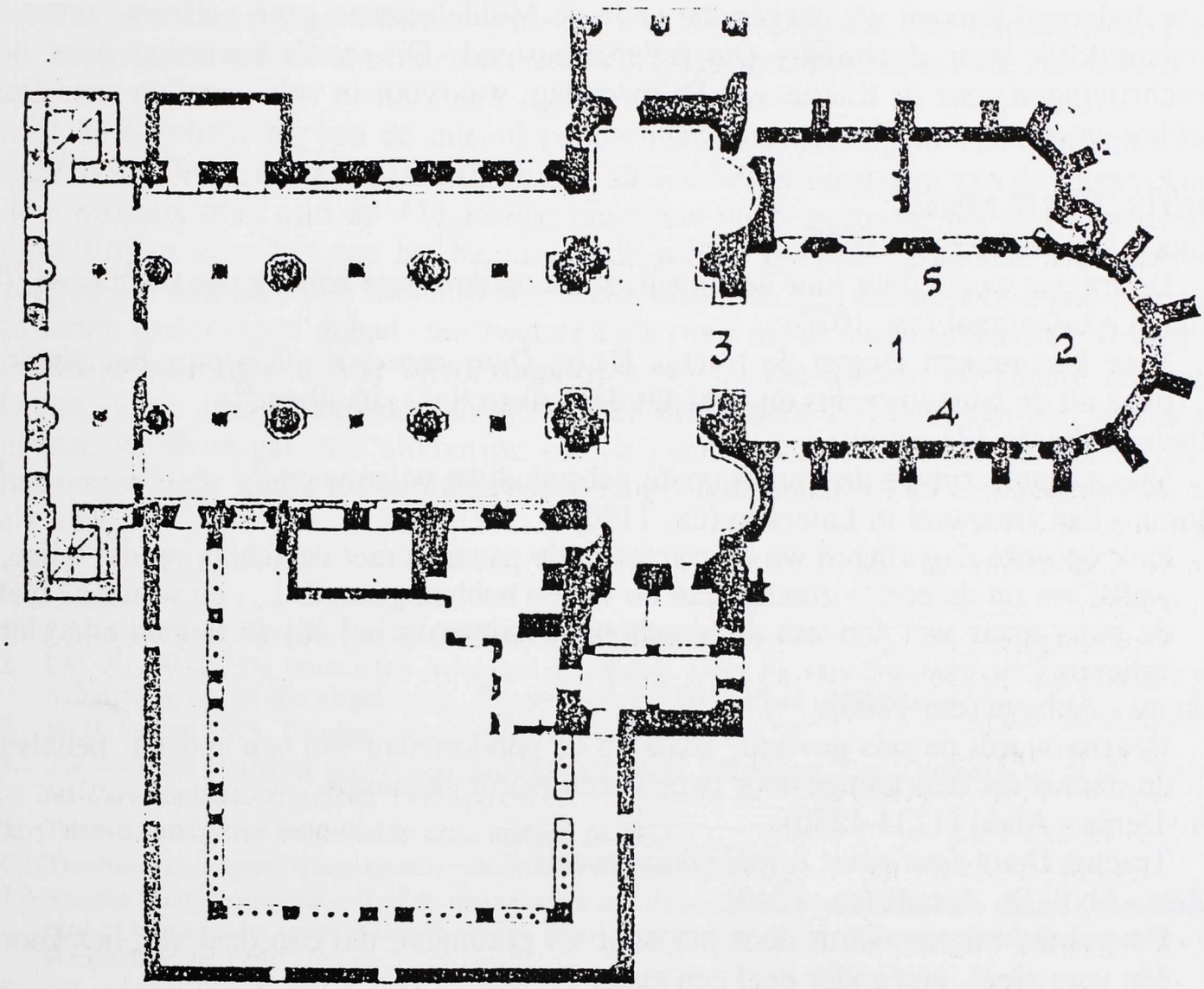
In de St.-Marie te Utrecht (ca. 1425), één van de kerken van het Utrechtse kerkenkruis, wordt *Qui habitat* ook ruimtelijk in kruisvorm uitgevoerd:

> De tractus wordt op deze wijze gezongen. Twee in het midden van het koor beginnen het eerste vers. Aansluitend twee anderen bij het hoogaltaar het tweede vers. Vervolgens twee op de omgang voor het Westaltaar het derde vers. Daarna het vierde vers aan de rechterkant van het koor. Het vijfde aan de linkerkant van

het koor en zo voorts.[23]

Op Palmzondag wordt voor de tractus *Deus, Deus meus* naar deze uitvoeringswijze verwezen:

> En hij wordt gezongen in een vorm zoals de tractus *Qui habitat*, zoals boven bij zondag Invocavit is gezegd.[24]



Sint Mariakerk te Utrecht, voltooid in 1088, zoals zij bij het afbreken in 1813 was

Voor zover ik tot nu toe heb kunnen nagaan, is een dergelijk uitgebreid gebruik van de ruimte van het kerkgebouw in Leuven en Utrecht een uitzondering.

Door de Gilbertijnen in Sempringham (eerste helft 15e eeuw) wordt de tractus op feestdagen in de vasten alternerend door de koorhelften gezongen. Daarbij staat alleen de zingende koorhelft:

> Van Septuagesima tot Pasen wordt de tractus op feestdagen en in Mariamissen gezongen. Dat deel van het koor dat zingt, staat totdat het zijn vers heeft gezon-

gen, terwijl het andere deel intussen zit. Maar allen beëindigen tegelijk staande de tractus.[25]

In de Sainte Chapelle te Parijs (ca.1471) treffen we in elk geval nog een zeer oude vorm aan:

Tractus *Qui habitat*, waarvan het eerste vers wordt gezegd door vier capellani in blauwe kappen. De overige verzen worden door voornoemde capellani twee om twee gezegd, behalve het laatste dat door alle vier wordt besloten.[26]

Concluderend kunnen we zeggen dat er in de Middeleeuwen geen uniforme uitvoeringspraktijk voor de tractus *Qui habitat* bestond. Dit wordt bevestigd door de beschrijvingen voor de tractus van Palmzondag, waarvoor in vele gevallen naar *Qui habitat* wordt verwezen.

DEUS, DEUS MEUS

Rouen - Saint-Lô (ca. 1072):

De tractus wordt door vier gezongen, zoals op de eerste zondag van de Vasten.[27]

Rouen - kathedraal (ca. 1072):

Vier kanunniken zingen de tractus *Deus, Deus meus, respice* voor het altaar, twee uit de banken rechts en twee uit de banken links, in alben.[28]

Rheinau (begin 12e eeuw):

Vier zangers zingen de tractus op de gebruikelijke wijze voor.[29]

Rome - San Giovanni in Laterano (ca. 1150):

Ook op deze dag zingen we de tractus in de pausmis met de schola op die wijze, welke we op de eerste zondag van de vasten hebben gezegd. [... en wanneer niet de paus maar wel één van de bisschoppen aanwezig is:] Bij de tractus zijn vier zangers.[30]

Oigny - Abbaye (ca. 1200):

Daarna wordt de mis gevierd, zoals op de geboortedag van een apostel, behalve de tractus die beurtelings door twee koren wordt gezongen.[31]

St.-Denis - Abdij (1234-1236):

Tractus *Deus deus meus respice* door twaalf.[32]

Metz -Abdij St. Arnulf (ca. 1240):

De gehele tractus wordt door het koor zo gezongen, dat één deel van het koor één vers zingt, een ander deel een ander [vers].[33]

Marseille (ca. 1250):

De voorzangers beginnen de tractus en zeggen het eerste vers, en die twee die het responsorium [=graduale] hebben gezegd, zeggen het andere vers, en zo wordt door deze vier gezongen, en snel.[34]

Norwich (1258-1265):

De drie op het dienstrooster geschrevenen zullen het responsorium [=graduale] zingen, en de zes genoteerden de tractus.[35]

Bamberg (handschrift C: voor 1288):

De tractus *Deus meus* zingt het koor aan beide zijden.[36]

Amiens (1291):

Het graduale wordt door twee dubdiakens in rode kappen gezongen en de tractus

door vier, namelijk twee capellani en twee subdiakens in rode kappen, uit het kleine graduale.[37]

Arras - Abdij van St.-Vaast (1308):
De tractus door zes monniken.[38]

Mont-Carmel (ca. 1312),
Leuven, St. Pierre (14e eeuw) en
Utrecht, St.-Marie: vergelijk de beschrijving van *Qui habitat* hierboven.

Paris, Sainte Chapelle (ca. 1471):
Tractus *Deus deus meus respice in me*. Deze zeggen vier capellani in rode kappen, namelijk het eerste vers en de overige verzen telkens twee om twee.[39]

Met de beschrijving van de uiteenlopende uitvoeringspraktijken van de tractus *Qui habitat* en *Deus, Deus meus* hoop ik een idee te hebben gegeven van de mogelijkheden waaruit men van de 11e tot de 15e eeuw heeft gekozen; dit zijn evenzovele oplossingen voor het aan het begin van dit artikel gestelde probleem. Dat wil niet zeggen dat daarmee alle mogelijkheden zijn uitgeput. Ten eerste heb ik nog niet alle bronnen onder ogen gehad, ten tweede is het mij uit de wel bestudeerde Ordinarii duidelijk geworden dat de uitvoeringswijze van andere tractus, bij andere gelegenheden, vaak afwijkt van de hier genoemde praktijken. Dat kan, om een indruk te geven, variëren van een uitvoering van de gehele tractus door één zanger of door het ongedeelde koor, tot een alternatim zingen van solisten met een koorrefrein na elk vers. ■

NOTEN

1. *Tijdschrift voor Gregoriaans* 22 (1997-1), pp.31-37 (citaat: p.37).
2. PM X, 40-42. De tractus telt inderdaad 13 verzen. Door bij vers 2 te beginnen zou men bij de nummering op 12 zijn uitgekomen, als men nummer 10 niet had overgeslagen.
3. W.H. FRERE (ed.), *Graduale Sarisburiense*. London 1894, p.35.
4. Zie voor een overzicht van uitgegeven Ordinarii: A.G. Martimort, *Les "Ordines", les Ordinaires et les Cérémoniaux*. Turnhout, 1991, pp.54-61.
5. Tractus sex fratres decantent in albis tantum. (p.54)
6. Tractus *Qui habitat*, quem quatuor alternatim cantant. (p.167)
7. Tractus quatuor canonici, duo de majori sede duo de secunda sede in albis ante altare, *Qui habitat*, bini et bini cantent versum suum; omnes simul incipiant, et ad finem omnes simul: *Longitudine*, et sic finiatur. (p.125)
8. Ad missam cantores quatuor tractum, ut moris est, ad pulpita duo vicissim precinunt, id est [duo] medietatem unius versus, duo medietatem alterius, primi autem et ultimi versus medietatem omnes quatuor pariter concinunt. (p.100)
9. Ad hanc ergo missam canonici huius ecclesie de consuetudine habent cantare tractum cum scola domno priore eligente III vel IIII ex fratribus ad cantandum eundem tractum. Qui mox ut a scola inceptus fuerit, illi, qui electi sunt, euntes in medio chori expectent, ut, completo uno versu a scola, ipsi incipiant et alium sicque alternatim ad finem usque perducant. (p.30)
10. In LXX. et exinde omnibus dominicis diebus et festivitatibus quibus non laboramus, ad maiores missas usque in pascha omnes tractus [...] uterque chorus alternatim canit. (p.48)
11. Tractus *Qui habitat* a choro per versus vicissim, sicut omnes tractus cantantur. (p.50)
12. In Septuagesima et dominicis diebus usque ad Pascha, et in Parasceve *Eripe me*, omnes tractus alternatim chorus canit. (p.13)
13. Tractum vero cantent semper in choro fratres vicissim, una pars chori unum versum et alia pars chori alium versum. (p.112)
14. Chorus cantet Tractum *Qui habitat in*. (p.57)

15. Tr. *Qui habitat* et cantetur a XII in albis. (p.349)
16. Tractus autem quando dicendus est, a duobus, si brevis fuerit, ad pulpitum in medio chori dicatur. Si autem prolixus fuerit, a quatuor vel sex, binis et binis sibi succedentibus, ubi potets fieri bono modo. (p.357)
17. responsorium cantabitur a tribus . et tractus [fo. 45] a sex. qui sunt in tabula . (p.66)
18. Tractus vero dicitur a quatuor, videlicet duobus capellanis et duobus subdiaconis vicariis in capis viridibus. (p.186)
19. Tractus dicitur a sex monachis *Qui habitat*. (p.149)
20. Dominicis vero diebus et in festis IX lect. unus V/ a duobus cantetur ad gradum, choro sedente, et alius a communi choro ipso stante. (p.72)
21. Notandum quoque circa omnia praedicta quod postquam cantantes v/ de Graduali vel de allel. vel ultimum v/ tractus ad gradum usque ad duas ultimas virgulas simul junctas cantaverint, chorus debet prosequi residuum de eisdem versis ... (p.72)
22. Tractus *Deus Deus meus*, quod cantatur hoc modo: incipiatur tr. in dextro choro, secundus vero in sinistro, tertius in introitu ecclesie, - eodem modo cantatur tr. in prima dominica Quadragesime *Qui habitat*, - (p.74)
23. Tractus cantabitur in hunc modum. Duo in medio chori primum versum incipientes. Subsequenter duo alii circa summum altare secundum versum. Deinde duo super circuitum ante altare occidentale tercium versum. Postea vero quartum versum in dextra parte chori. Quintum vero in sinistra parte chori, et sic consequenter. (p.84)
    Op deze passage werd door Ike de Loos gewezen in haar bespreking van de editie van deze Ordinarius in *Tijdschrift voor Gregoriaans* 21/3, p.125-128 (citaat p.126).
24. ... tractus *Deus Deus meus*. Et cantetur in forma sicut tractus *Qui habitat*, ut supra in dominica Invocavit dictum est. (p.89)
25. A septuagesima usque ad pascha domini canitur tractus festivis diebus et ad missam de sancta Maria. pars illa chori que cantat stet donec percantaverit versum suum. [fo.13] altera parte interim sedente. sed omnes simul stando fineant tractum. (p.22)
26. Tractus *Qui habitat* cuius primus versus dicitur a quatuor capellanis in capis indi coloris. Ceteri autem versus dicuntur a predictis capellanis binis et binis, preterquam ultimus qui finitur ab omnibus quatuor. (f.215r)
27. Tractus a quatuor cantetur, sicut prima Dominica Quadragesimae. (p.168)
28. Tractum quatuor canonici ante altare, duo de majori sede et duo de secunda sede in albis *Deus, Deus meus, respice*. (p.125)
29. Tractum solito more precantant quatuor cantores. (p.112)
30. Tractum etiam in hac die cantamus ad missam apostolici cum scola eo modo, quo in I^{a}. dominica quadragesime diximus. [... en wanneer de paus niet aanwezig is maar wel een bisschop] Ad tractum IIII sint. (p.43)
31. Postea missa celebretur sicut in natali unius apostoli, excepto tractu qui vicissim a duobus choris canitur. (p.17)
32. Tractus a XII *Deus deus meus respice* ... (p.372)
33. Tractus a conventu totus dicatur, ita quod una pars chori cantet unum versum, alia pars alium versum. (p.150)
34. ... chorarii incipiunt tractum et dicunt primum versum, et illi duo qui dixerunt R/ dicunt alium V/, et ita ab istis quatuor cantatur et cito. (p.72)
35. Responsorium cantabunt tres scripti in tabula . et tractum sex annotati in tabula. (p.78)
36. Tractus *Deus meus*, utrumque cantet chorus. (p.70)
37. Graduale a duobus subdiaconis in capis rubeis canitur et tractus a quatuor, duobus scilicet capellanis et duobus subdiaconis in capis rubeis de parvo graduale. (p.211)
38. Tractus a sex monachis. (p.155)
39. Tractus *Deus deus meus respice in me*. Quem dicunt quatuor capellani in capis rubeis scilicet primum versum et ceteros versus bini et bini. (f.219v)

LITERATUUR

Amiens (1291)
G. DURAND, *Ordinaire de l'église Notre-Dame Cathédrale d'Amiens par Raoul de Rouvroy (1291)*. Amiens, 1934 (Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie. Documents inédits concernant la Province, Tome 22).

Arras (1308)
L. BROU, *The monastic ordinale of Vedast's Abbey Arras (Arras, Bibliothèque Municipale, MS. 230 (907), of the beginning of the 14th Century*. Vol. I. London, 1957 (Henry Bradshaw Society 86).

Bamberg (handschrift C: voor 1288)
E. K. FARRENKOPF, *Breviarium Eberhardi Cantoris. Die mittelalterliche Gottesdienstordnung des Domes zu Bamberg*. Münster, 1969.

Cisterciënsers (ca. 1150-vóór 1191)
C. NOSCHITZKA, 'Codex manuscriptus 31 bibliothecae Universitatis Labacensis.' In *Analecta sacri ordinis cisterciensis* 6 (1950), pp.1-124.

Cluny (1027 en tweede helft 11e eeuw)
P. DINTER, *Liber tramitis aevi Odilonis abbatis*. Siegburg, 1980 (Corpus consuetudinum monasticarum 10).

Franciscanen (1243-1244)
S.J.P. VAN DIJK, *Sources of the modern Roman liturgy*. Vol. II, Texts. Leiden, 1963.

Leuven, St.-Pierre (14e eeuw)
PL.L. LEFÈVRE O.PRAEM., *Les Ordinaires des collégiales Saint-Pierre à Louvain et Saints-Pierre-et-Paul à Anderlecht d'après des manuscrits du XIVe siècle*. Louvain, 1961 (Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclésiastique 36).

Marseille (ca. 1250)
U. CHEVALIER, *Institutions liturgiques de l'église de Marseille (XIIIe siècle)*. Paris 1910.

Metz (ca. 1240)
A. ODERMATT, *Der Liber Ordinarius der Abtei St. Arnulf vor Metz*. (Metz, Stadtbibliothek, Ms. 132, um 1240). Freiburg 1987 (Spicilegium Friburgense 31).

Mont-Carmel (ca. 1312)
B. ZIMMERMAN, *Ordinaire de l'ordre de Notre-Dame du Mont-Carmel par Sibert de Beka (vers 1312)*. Paris, 1910 (Bibliothèque liturgique 13).

Norwich (1258-1265)
J.B.L. TOLHURST, *The customary of the cathedral priory church of Norwich*.
London, 1948.

Oigny (ca. 1200)
PL.F. LEFÈVRE O.PRAEM. & A.H. THOMAS O.P., *Le coutumier de l'abbaye d'Oigny en Bourgogne au XIIe siècle*. Leuven 1976 (Spicilegium sacrum lovaniense 39).

Paris, Sainte Chapelle (ca. 1471)
Niet uitgegeven. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 114. Met dank aan Barbara Haghh voor het lenen van de microfilm van dit handschrift. Een uitvoerige samenvatting van deze Ordinarius verschijnt dit jaar in een artikel van haar hand in het *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 47-1 (1997).

Prémontré (eind 12e eeuw)

PL. F. LEFÈVRE O. PRAEM., *L'Ordinaire de Prémontré d'après des manuscrits du XIIe et du XIIIe siècle*. Louvain, 1941.

Rheinau (begin 12e eeuw)
A. HÄNGGI, *Der Rheinauer Liber Ordinarius (Zürich Rh 80, Anfang 12. Jh.)*.
Freiburg, 1957 (Spicilegium Friburgense 1).

Rome (ca. 1150)
L. FISCHER, *Bernhardi cardinalis et Lateranensis ecclesiae prioris Ordo officiorum ecclesiae Lateranensis*. München und Freising, 1916.

Rouen - kathedraal (ca. 1072)
JOHANNES ARCHIEP. ROTOMAG., *Liber de officiis ecclesiasticis*. Excerpten in Migne, *Patrologia Latina* 147, kk.117-142.

Rouen - Saint-Lô (ca. 1072)
JOHANNES ARCHIEP. ROTOMAG., *Ordinarium canonicorum S. Laudi rotomagensis*. In Migne, *Patrologia Latina* 147, kk.157-192.

Salisbury - 13e eeuw
W.H. FRERE, *Graduale Sarisburiense*. Facsimile-editie. London, 1894.

Sempringham (eerste helft 15e eeuw)
R.M. WOOLLEY, *The Gilbertine rite*. Vol. 1. London, 1921.

St.-Denis (1234-1236)
E.B. FOLEY, *The first Ordinary of the royal abbey of St.-Denis in France. Paris Bibliothèque Mazarine 526*. Fribourg, 1990 (Spicilegium Friburgense 32).

Utrecht (ca. 1425)
K. VELLEKOOP e.a., *Liber ordinarius sancte Marie Traiectensis*. Amsterdam, 1996 (Bouwstenen 6).

VIER NICOLAASDRAMA'S UIT DE TWAALFDE EEUW

*Nienke de Boer**

Vier Nicolaasspelen uit de twaalfde eeuw maken deel uit van het zogenaamde *Play-book of Fleury*: een verzameling van tien liturgische drama's. Het manuscript bevindt zich onder signatuur 201 in de collectie van de Bibliothèque Municipale te Orléans, Frankrijk. De vier Nicolaasspelen kunnen worden aangemerkt als een bijzondere groep, vooral omdat het aantal overgeleverde heiligendrama's relatief klein is. Manuscript Orléans 201 is er echter rijkelijk mee bedeeld. Een andere bijzonderheid is dat deze spelen zijn overgeleverd met muziek. Dit maakt ze uniek; andere manuscripten met dramatisering van dezelfde legenden bevatten alleen tekst.
De spelen hebben alle vier een Nicolaaslegende als onderwerp en ze zijn achtereenvolgend in één manuscript overgeleverd. De vraag is of ze ook werkelijk een eenheid vormen. Zijn ze op dezelfde plaats en in dezelfde tijd ontstaan? Werden ze door één persoon samengesteld? In dit artikel doe ik verslag van een vergelijkend onderzoek naar de relatie tussen tekst en muziek in de vier Nicolaasspelen. Met de resultaten van dit onderzoek in de hand kunnen we mogelijk antwoord geven op deze vragen.

Als introductie op het onderwerp zal ik allereerst een uiteenzetting geven over middeleeuws drama. Omdat al jarenlang -of moet ik zeggen 'eeuwenlang'?- begripsverwarring bestaat over de vele vormen van middeleeuws drama lijkt het me noodzakelijk ze op een rijtje te zetten en de overeenkomsten en verschillen zo duidelijk mogelijk weer te geven.

Middeleeuws drama

Op grond van het onderwerp van het drama kunnen we twee hoofdgroepen onderscheiden: wereldlijk en religieus drama. De tekst van wereldlijke spelen is gesteld in een volkstaal en wordt in zijn geheel gesproken. Dit genre zal hier verder buiten beschouwing blijven. Religieus drama is niet eenvoudig te karakteriseren. Het religieuze onderwerp is weliswaar een algemeen kenmerk maar in andere opzichten kunnen de drama's sterk van elkaar verschillen. In onderstaand schema zijn de belangrijkste vormen van religieus drama en hun kenmerken in kaart gebracht.

---

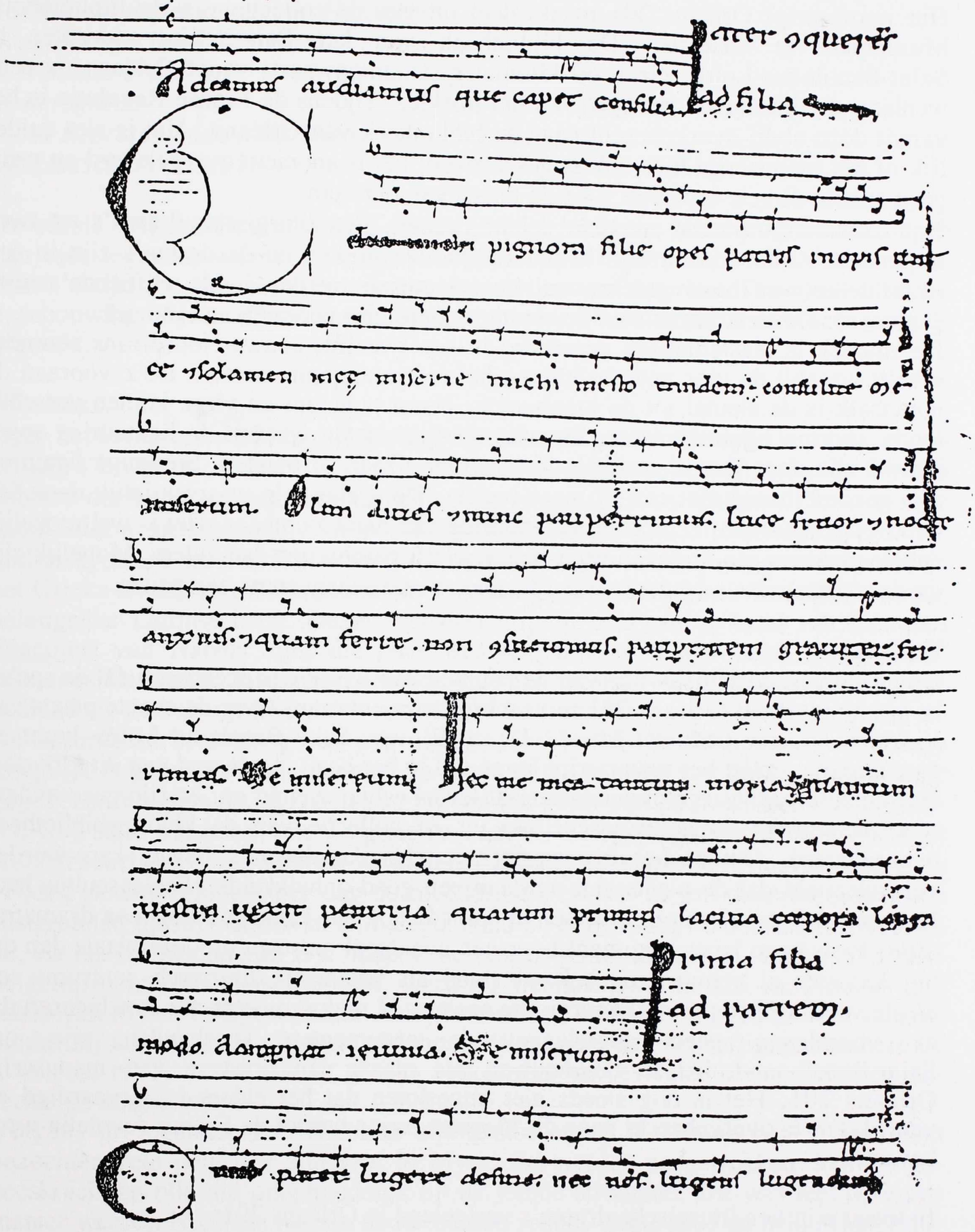
* Nienke de Boer voltooide in 1988 de opleiding tot muziekbibliothecaris/fonothecaris. Zij studeerde vervolgens muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam en de Universiteit Utrecht. In 1955 sloot zij haar studie af met de scriptie *Vier Nicolaasdrama's uit de twaalfde eeuw (Orléans, BM 201)*. Momenteel is Nienke de Boer als bibliothecaris werkzaam bij muziekuitgeverij Donemus te Amsterdam. Daarnaast geeft zij, op free-lance-basis, cursussen muziekgeschiedenis.

Liturgisch drama	*Religieus drama in de volkstaal*
* religieus onderwerp	* religieus onderwerp
* tekst in het Latijn	* tekst in een volkstaal
* aanvankelijk proza, later poëzie	* zowel proza als poëzie
* gehele tekst is gezongen (monofoon)	* grotendeels gesproken
	* op relevante plaatsen is muziek toegevoegd
* in een liturgisch kader uitgevoerd	* zelfstandige drama's, niet in een liturgisch kader uitgevoerd
* uitgevoerd door de *clerici* van verschillende niveaus	* uitgevoerd door leken
* in een kerkgebouw uitgevoerd	* buiten uitgevoerd
* ontstaan in de tiende eeuw, bloeitijd in de dertiende eeuw, tot in de zestiende eeuw uitgevoerd	* vroegste drama's uit de twaalfde eeuw, bloeitijd vanaf de veertiende tot in de zestiende eeuw

Liturgisch drama

De term 'liturgisch drama' is misleidend omdat de spelen strikt genomen geen deel uitmaken van de liturgie, al wortelen ze daar wel in. Ontstaan uit de Paastrope *Quem queritis* is het drama uitgegroeid tot een zelfstandig geheel en in deze zelfstandige vorm worden ze opgevoerd binnen een liturgisch kader. De dialoogvorm van de tekst wordt weerspiegeld in de muziek door het antifonaal zingen van de trope. Deze Paastrope werd oorspronkelijk vóór de Introïtus van de paasmis gezongen. In de tiende eeuw wordt de trope opgenomen in het Officie en gezongen aan het einde van de Paasmetten, tussen het laatste responsorium en het *Te Deum*. Eenmaal afgescheiden van de Mis gaat de dialoog een eigen leven leiden. Het geheel wordt in scène gezet zoals blijkt uit de rubrieken, regieaanwijzingen, die in de tekst worden opgenomen.

In de loop van de eeuwen zijn er verschillende vormen van liturgisch drama ontstaan. Als eerste soort kan het Paasspel worden onderscheiden. Deze enscenering van het bezoek van de Maria's aan het graf gaat de geschiedenis in onder de naam *Visitatio Sepulchri*. Een tweede groep wordt gevormd door de Kerstspelen. De Paas- en de Kerstdrama's vormen samen het merendeel van de overgeleverde liturgische spelen. De overige zijn met name Latijnse heiligendrama's, dat wil zeggen een scenische verbeelding van een gebeurtenis uit het leven van een heilige. De gezongen Latijnse tekst en het religieuze onderwerp, een heiligenleven, zijn kenmerken waardoor de Latijnse heiligendrama's als liturgisch drama kunnen worden beschouwd. Heiligendrama's zijn gebaseerd op legenden. Op basis van legendarische gebeurtenissen uit het leven van Nicolaas van Myra zijn in de twaalfde eeuw vier Latijnse heiligendrama's ontstaan. Deze drama's zijn overgeleverd in het manuscript Orléans 201.



Orléans, Bibliothèque Municipale, MS 201, blz. 177

Manuscript Orleans 201

Het manuscript Orléans 201 maakt deel uit van de collectie van de Bibliothèque Municipale te Orléans.[1] De bibliotheek van het Benedictijner klooster in Saint-Benoît-sur-Loire, circa 60 kilometer stroomopwaarts vanaf Orléans, is eeuwenlang de thuishaven geweest van het boekje.[2] Tijdens de Franse Revolutie is het vanuit deze abdij overgebracht naar de bibliotheek van Orléans.[3] Het is niet duidelijk of het manuscript hier ook is geschreven; het is anoniem overgeleverd en geeft geen enkele directe indicatie voor de plaats van ontstaan.

Het manuscript bestaat uit drie delen: preken, tien liturgische drama's en twee sequensen.[4] Alle teksten zijn in het Latijn. De preken en de drama's zijn in een twaalfde-eeuwse hand geschreven, de sequensen werden in de vijftiende eeuws genoteerd. De tien drama's en de eerste sequens zijn voorzien van muziek.

De muziek is diastematisch genoteerd in een twaalfde-eeuws Noordfrans neumenschrift waarbij de vier notenbalklijnen het referentiepunt vormen. De *c* vooraan de notenbalk is de sleutel tot de toonhoogte. Naast punctum en virga komen verschillende soorten ligaturen voor. De afzonderlijke noten waaruit de ligatuur is opgebouwd zijn door dunne vertikale lijntjes met elkaar verbonden. Sommige ligaturen zijn gecombineerd met een of meer puncta. De spelen zijn waarschijnlijk door één hand opgeschreven; er is geen verandering van hand zichtbaar. Het is wel mogelijk enkele plaatsen aan te geven waar netter wordt geschreven dan elders. Mogelijk zijn dit de plaatsen waar opnieuw werd begonnen met schrijven na een pauze.

Herkomst

Op grond van de schrijfwijze van de neumen kan worden aangenomen dat de spelen in het handschrift Orléans 201 in Frankrijk zijn ontstaan. Over de exacte plaats van herkomst heerst onduidelijkheid. De abdij van Saint-Benoît-sur-Loire komt in aanmerking omdat het manuscript lange tijd in het bezit is geweest van dit klooster. Het zoeken naar vergelijkingsmateriaal levert echter weinig op: er zijn geen andere twaalfde-eeuwse muziekhandschriften uit de collectie van de kloosterbibliotheek overgeleverd. Omdat het manuscript vier Nicolaasdrama's bevat, kan worden verondersteld dat de plaats van ontstaan een goed ontwikkelde Nicolaascultus had. Hiervan ontbreekt echter elk spoor in Saint-Benoît-sur-Loire, evenals een dramatraditie. Er is geen beter argument voor een eventueel ontstaan op deze plaats dan dat het klooster al eeuwenlang bekend stond als belangrijk liturgisch centrum: een ideale voedingsbodem voor liturgische spelen. Al met al moeten we concluderen dat er vooralsnog geen doorslaggevende argumenten voorhanden zijn om Saint-Benoît-sur-Loire te beschouwen als plaats van ontstaan van manuscript Orléans 201. Het is nog steeds niet uitgesloten dat het elders is vervaardigd en vervolgens is overgebracht naar dit klooster, waar het tot de Franse revolutie werd bewaard.

In totaal zijn tien liturgische drama's vastgelegd in Orléans 201:

1. *Tres Filiae*
2. *Tres Clerici*
3. *Iconia Sancti Nicholai*

4. *Filius Getronis*
5. *Ordo ad Representandum Herodem*
6. *Ad Interfectionem Puerorum*
7. *Visitatio Sepulchri*
8. *Peregrinus*
9. *Ad Representandum Herodem*
10. *Resuscitatio Lazari*

De eerste vier spelen zijn gewijd aan de Heilige Nicolaas. Het zijn dramatiseringen van vier legendes waarin Nicolaas functioneert als redder in nood. De andere zes drama's zijn alle gebaseerd op teksten uit het Nieuwe Testament. Deze zullen buiten beschouwing blijven. Onze aandacht gaat uit naar Nicolaas en de aan hem gewijde drama's.

Nicolaas

Over het leven en werk van de Heilige Nicolaas is geen informatie beschikbaar uit primaire bronnen: er is zelfs geen bewijs dat Nicolaas ooit heeft geleefd. Hij zou hebben deelgenomen aan het Concilie van Nicea (325 na Christus), hoewel zijn naam niet wordt genoemd in documenten die uit de tijd zijn overgeleverd. De oudste bronnen waarin levensbeschrijvingen van Nicolaas zijn opgenomen zijn in het Grieks en dateren uit de zesde en de negende eeuw.[5] De *Vita Nicolai* is de eerste belangrijke Latijnse bron. Deze levensbeschrijving zou van de hand van Johannes Diaconus van Napels zijn, die haar waarschijnlijk rond 880 heeft geschreven.[6] Johannes Diaconus' levensbeschrijving van St.-Nicolaas heeft op haar beurt weer gediend als de belangrijkste bron voor latere Latijnse *Vitae*.

De secundaire bronnen geven een uiteenlopend beeld van de figuur die Nicolaas mogelijk is geweest. Wel stemmen ze overeen ten aanzien van enkele biografische gegevens. Volgens de legenden zou hij aan het einde van de derde eeuw zijn geboren in Patara als zoon van welgestelde ouders. Al op jonge leeftijd zou Nicolaas wonderbaarlijk gedrag hebben vertoond. Als baby accepteerde hij op woensdag en vrijdag slechts eenmaal per dag de moedermelk en wel op het door de vastenorde vastgestelde tijdstip. Reeds in zijn jeugd stond hij bekend als weldoener; hij verdeelde, na het overlijden van zijn ouders, de erfenis onder de armen. Nadat hij enkele pelgrimstochten had ondernomen, werd hij waarschijnlijk in 325 na Christus bisschop van Myra, in Lycia (Klein-Azië, het huidige Turkije). Hij genoot veel aanzien omdat hij telkens goede daden verrichtte: hij gaf geld aan behoeftigen, beschermde kinderen, redde zeelui die in gevaar verkeerden en bevrijdde mensen die ten onrechte gevangen zaten.

Volgens de legenden zou Nicolaas zijn gestorven op 6 december 343. Sindsdien bezochten vele pelgrims zijn graf in Myra. Ze werden aangetrokken door de geneeskrachtige olie die onophoudelijk uit de tombe stroomde. Dit was niet de enige manier waarop Nicolaas na zijn dood mensen redde. Gedurende de hele Middeleeuwen, en daarna, werden wonderen aan hem toegeschreven. Een viertal van deze wonderen is in gedramatiseerde vorm terug te vinden in het manuscript Orléans 201.

De verering van St.-Nicolaas resulteerde in een eigen liturgie. Het officie van St.-Nicolaas bestaat, evenals liturgieën voor andere heiligen, uit speciaal voor de heilige gecomponeerde gezangen. Voor 6 december werden antifonen, responsorien, gezangen en lezingen geschreven die ontleend waren aan de verschillende *Vitae* van Nicolaas. De vroegste, bijna compleet overgeleverde Nicolaasliturgie maakt deel uit van het zogenaamde Nero-manuscript.[7] In dit handschrift vindt men verder hoofdzakelijk hagiografische teksten, waardoor de liturgie enigszins overschaduwd is geraakt. Binnen de geschiedenis van de Nicolaasliturgie neemt de tekst uit dit Nero-manuscript een bijzondere plaats in omdat het een bijna compleet overgeleverd officie bevat. De teksten van deze Nicolaasliturgie laten zien dat het overgrote deel van de biografische gegevens vaak woordelijk is ontleend aan de *Vita Nicolai* zoals die werd samengesteld door Johannes Diaconus.

De Nicolaasspelen

De teksten van de eerste drie Nicolaasspelen zijn ook in andere Latijnse manuscripten overgeleverd, maar geen van deze manuscripten bevat muziek.

Tres Filiae, het eerste van de vier spelen in Orleans 201, is één van de oudste Nicolaaslegenden. Het handelt over een arme vader en zijn drie dochters. Nicolaas levert op wonderbaarlijke wijze de bruidsschatten waardoor de dochters kunnen trouwen. In Griekse en Latijnse *Vitae* komt dit verhaal al voor. Ook in de Nicolaasliturgie zijn vanaf de negende eeuw referenties aan deze legende aanwezig.

Tres filiae is overgeleverd in twee handschriften: het uit het Duitse Hildesheim afkomstige manuscript Londen, British Library, Add. MS 22414 en het op Franse bodem ontstane Orléans 201. De teksten in de twee handschriften zijn nauw aan elkaar verwant. Orléans 201 onderscheidt zich voornamelijk door de aanwezigheid van drie extra personages (schoonzonen). Paleografisch onderzoek wijst uit dat het Duitse manuscript ouder is dan het Franse. Toch is de tekststructuur, die bestaat uit decasyllabische regels, niet in Duitsland maar in Frankrijk ontstaan. Vermoedelijk is een eerste versie van het drama ontstaan in Frankrijk maar verloren gegaan. Deze versie zou aan de basis hebben kunnen staan van het manuscript in Londen. Vervolgens is het drama in Frankrijk 'teruggekeerd' en in een meer uitgebreide vorm vastgelegd in Orléans 201[8].

In *Tres Clerici* brengt Nicolaas drie vermoorde jongens weer tot leven. Deze legende is niet opgenomen in de Griekse en Latijnse levensbeschrijvingen van Nicolaas. De eerste optekening van de complete legende is het drama zoals is vastgelegd in het Hildesheimer manuscript.[9] Evenals bij *Tres Filiae* gaat het hier om een eenvoudiger versie dan die in Orléans 201. Een fragment van het drama is overgeleverd in een elfde- of twaalfde-eeuws handschrift.

In het derde drama in Orleans 201, de zogenaamde *Iconia*-legende, zorgt Nicolaas ervoor dat een bestolen Jood zijn goederen weer terugkrijgt van de dieven. De oudste overlevering van dit verhaal stamt uit circa 1100. Naast deze Griekse versie zijn ook verschillende Latijnse overgeleverd. Een gedramatiseerde vorm van de

legende is niet alleen verschenen in Orléans 201, maar ook in het werk van Hilarius. Deze leerling van Abelard schreef zijn versie van het drama in de eerste helft van de twaalfde eeuw.

In het vierde spel van het manuscript, *Filius Getronis*, brengt de Heilige een ontvoerde zoon weer terug bij zijn ouders. Deze legende is sinds het einde van de negende eeuw overgeleverd in Griekse en Latijnse levensbeschrijvingen van Nicolaas. Dit *Filius Getronis*-drama is uniek; het is tot nu toe in geen ander manuscript gevonden.

Vergelijking van de vier Nicolaasdrama's

Nicolaas is in alle drama's de centrale figuur die als mensenredder optreedt en uiteindelijk anoniem wil blijven. Na een probleemstelling komt Nicolaas met de oplossing en eventueel volgt als kroon op zijn werk de bekering van een hoofdpersoon tot het christendom. Tussen de vier drama's zijn wel aanzienlijke verschillen in complexiteit van het verhaal. Het *Tres Filiae*-verhaal is eenvoudig; tot tweemaal toe wordt hetzelfde patroon herhaald. *Tres Clerici* en *Iconia Sancti Nicholai* zijn gecompliceerder; er treden meer personages op en de verhalen zijn dramatischer (doodslag en diefstal). Het *Filius Getronis*-drama spant de kroon doordat het verhaal zich afspeelt op twee verschillende locaties.

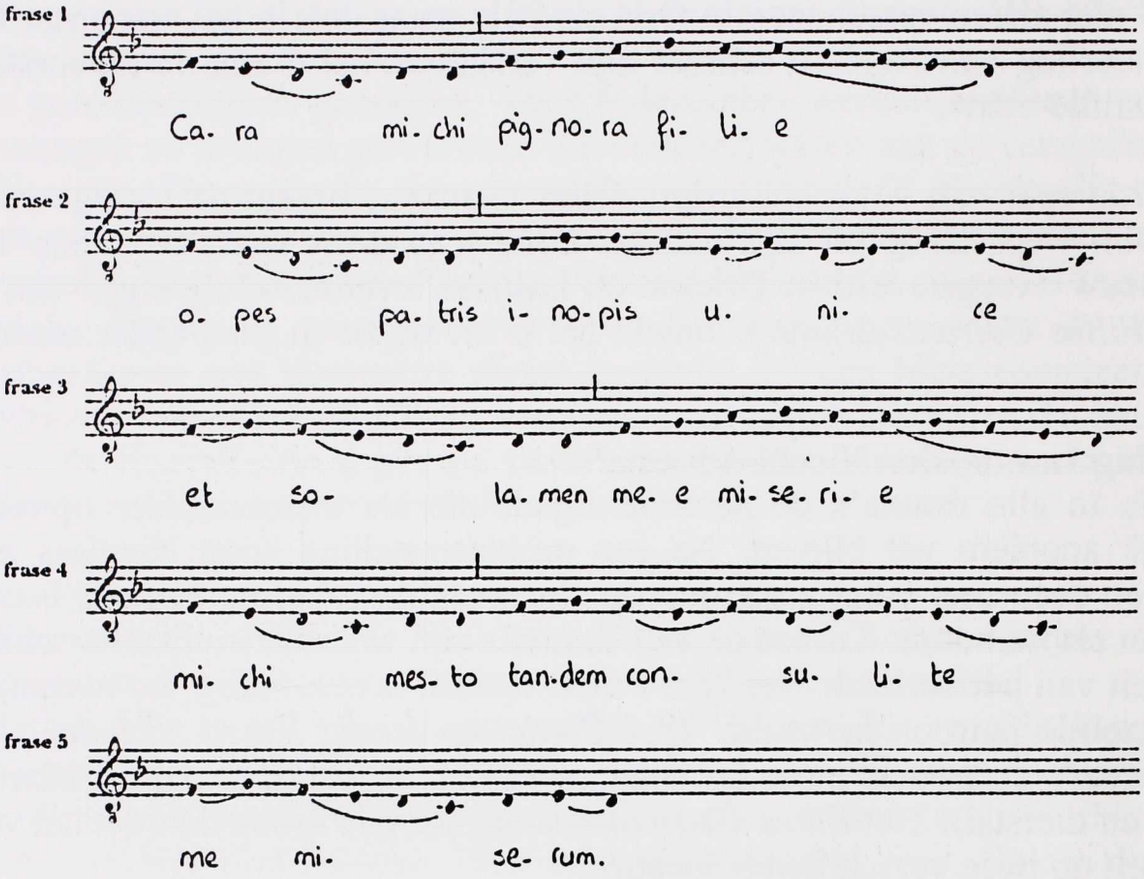
Bij vergelijking van de tekststructuur blijken de vier spelen duidelijke verschillen te vertonen. *Tres Filiae* heeft als enige drama een inleiding. De tekststructuur van de inleiding wijkt af van die van het hoofddeel van het drama. *Tres Clerici* en *Filius Getronis* hebben een overeenkomstige tekststructuur die uitermate stabiel is: bijna alle strofen in deze twee drama's bestaan uit vier dekasyllabische versregels.

Tres Clerici, 1e strofe:[10]
Nos quos causa discendi literas
apud gentes transmisit exteras
dum sol adhuc extendit radium
perquiramus nobis hospicium.

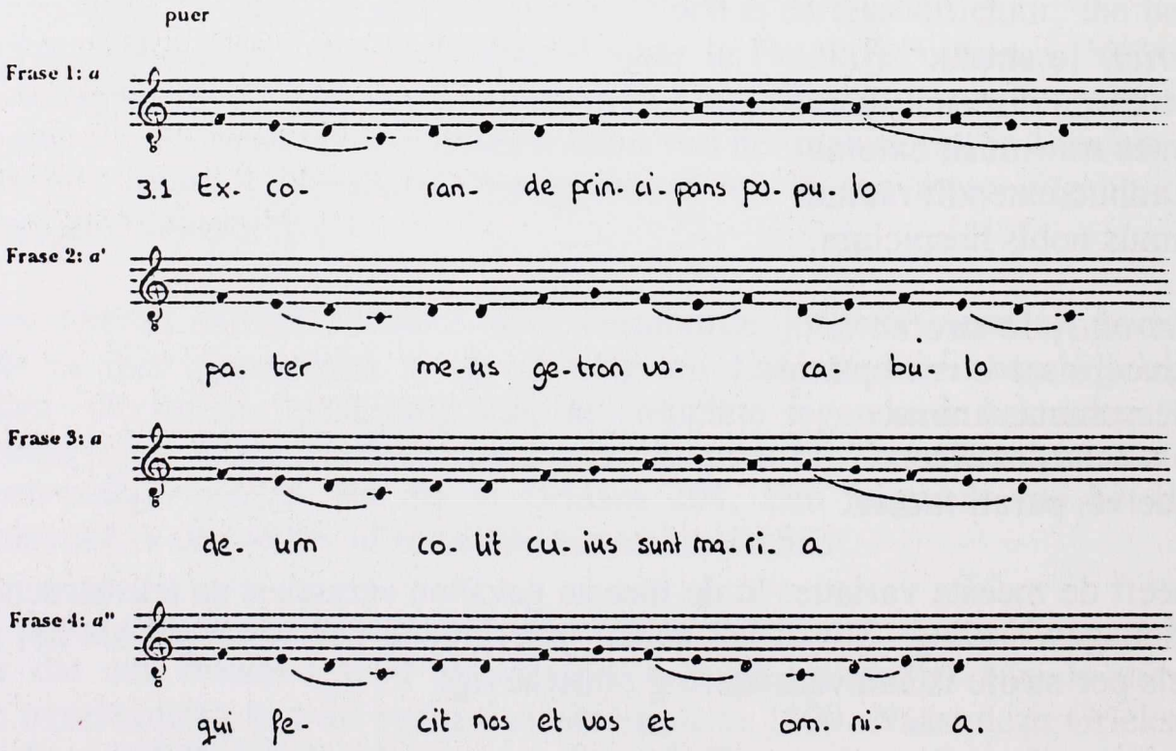
Filius Getronis, 1e strofe:
Salve princeps salve rex optime
quesit tue voluntas anime
servis tuis netardes dicere
sumus que vis parati facere.

Iconia heeft de meeste variatie: in de meeste gevallen verandert de tekststructuur bij een personagewisseling. Zowel het aantal lettergrepen per versregel als het aantal versregels per strofe is aan verandering onderhevig.

De eerste twee drama's hebben een relatief eenvoudige muzikale structuur.



afbeelding 1: *Tres Filiæ*, hoofddeel, strofe 1



afbeelding 2: *Filius Getronis*, melodie 3



afbeelding 3: *Filius Getronis*, melodie 4

De inleiding en het hoofddeel van het *Tres Filiae*-drama hebben elk een eigen melodie die bij elke nieuwe strofe weer wordt herhaald. *Tres Clerici* heeft slechts één melodie die telkens wordt herhaald als een nieuwe strofe begint, ongeacht het personage of de inhoud. De enige uitzondering is de laatste strofe.
Iconia en *Filius Getronis* onderscheiden zich door een meer gevarieerde muzikale structuur. In het *Iconia*-drama klinken verschillende melodieën: bij een wisseling van personage verandert de melodie. De melodieën zijn echter niet gekoppeld aan een bepaald personage. Slechts één melodie, die in het begin van het drama klinkt, keert later nogmaals terug. Het *Filius Getronis*-drama bestaat ook uit verschillende melodieën en kent wel een koppeling van personage aan een bepaalde melodie.

Relatie tussen tekst en muziek
Door het gebruik van dezelfde melodieën ontstaat een muzikaal verband tussen de drama's. De zogenaamde *Tres Filiae*-melodie klinkt ook in *Filius Getronis* (zie afbeelding 1 en 2). De betreffende teksten in beide drama's zijn echter van zeer uiteenlopende inhoud. In de eerste strofe in *Tres Filiae* die op deze melodie gezongen wordt, verhaalt de vader van het ongeluk dat hem ten deel is gevallen (de armoede) en dat alleen zijn dochters hem nog troost geven. In het *Filius Getronis*-drama zegt de ontvoerde jongen (Adeodatus) in de eerste strofe dat hij uit Excoranda komt en dat Getron zijn vader is en dat ze God vereren. Als de melodie van Adeodatus zou zijn ontleend aan het *Tres Filiae*-drama, of andersom, is de keuze voor het gebruik van juist die melodie niet gedaan op basis van overeenkomst in de inhoud van de tekst. Een melodie van de dieven uit *Iconia* keert ook terug in het laatste drama. Ook hier is eventuele ontlening niet gedaan op basis van tekstuele overwe-

gingen. De teksten van de verschillende drama's die op eenzelfde melodie worden gezongen blijken geen inhoudelijke relatie met elkaar te hebben.
De relatie tussen tekst en muziek is hier structureel. De melodische structuur komt overeen met de tekststructuur en veranderingen in de tekststructuur leiden tot verandering van melodie of melodische varianten. De melodische structuur volgt wel de structuur van de tekst. (Zo is in de structuur van Adeodatus' melodie (afbeelding 2) een regel korter dan die van de *Tres Filiae*-melodie (melodie 1) overeenkomstig de structuur van de tekst.)

Op andere plaatsen bestaat een aanwijsbaar verband tussen de tekstinhoud en de muziek. Veranderingen in de tekstinhoud kunnen leiden tot muzikale varianten of tot een nieuwe melodie. In de laatste twee drama's is de relatie tussen tekstinhoud en muzikale structuur sterker dan bij de eerste twee. Elke wisseling van personage leidt in *Iconia* tot een nieuwe melodie. In het *Filius Getronis*-drama gaat de relatie tussen tekst en muziek zo ver dat elk personage een eigen melodie heeft: de personages zijn herkenbaar in de muziek. Zo heeft Eufrosina, de moeder van de ontvoerde jongen ook haar eigen melodie (afbeelding 3). Bijzonder is daarbij dat de *consolatrices*, vrouwen die Eufrosina troosten, geen eigen melodie hebben; ze gebruiken Eufrosina's melodie om uitdrukking de geven aan hun mee-lijden. Zoals ze de smart delen, delen ze ook de melodie. Het geeft aan dat ze nauw betrokken zijn bij Eufrosina en haar leed.
Van de vaste melodie die bij een personage hoort wordt afgeweken als de tekstinhoud hiervoor aanleiding geeft. Zo zingt Adeodatus al zijn teksten op zijn eigen melodie (afbeelding 2) tot het moment dat hij, in gevangenschap, geen hoop meer heeft.

Filius Getronis, strofe 16, Adeodatus:
Heu heu heu michi misero
vite mee finem desidero
vivus enim quamdiu fuero
liberari nequaquam potero.

Hij gebruikt bij deze strofe niet zijn eigen melodie maar bij wijze van uitzondering die van zijn moeder Eufrosina (afbeelding 3). Deze verandering is verklaarbaar vanuit de inhoud van de tekst. Adeodatus, die tot dan toe sterk en moedig is geweest, geeft het op. Hij klaagt en wenst, net als zijn moeder, het einde van zijn leven. Adeodatus gebruikt dezelfde bewoordingen als zijn moeder in haar eerste strofe: 'Heu heu heu michi misero'. Het verlangen om dood te zijn, beheerst hem omdat hij weet dat hij nooit zal kunnen worden bevrijd uit zijn gevangenschap. Dit gevoel komt overeen met dat van Eufrosina; in haar ellende vraagt ook zij zich af waarom het haar niet is toegestaan te sterven ('Mortem michi quare non prebuit'). Voor Eufrosina en haar zoon is het leven zinloos als ze het moeten stellen zonder elkaars aanwezigheid. De overeenkomst in gevoel tussen Eufrosina en haar zoon worden kracht bijgezet en muzikaal uitgebeeld door de zoon op het betreffende moment de melodie van zijn moeder te laten zingen.

Uitbeelden van tekst in muziek betreft in de meeste gevallen het uitbeelden van de betekenis van de tekst. De componist interpreteert de tekst van het drama en drukt die betekenis uit in muziek. Hieruit blijkt dat de middeleeuwse componist wel degelijk oog had voor de inhoud en betekenis van de tekst en niet uitsluitend voor de tekststructuur.

In *Tres Clerici* en in *Filius Getronis* wordt de laatste strofe op een nieuwe melodie gezongen. In het *Tres Clerici*-drama klinkt Nicolaas' verzoek tot God om nieuw leven voor de drie jongens en om genade voor de oude man en vrouw. Ook het dankgebed tot God, in het laatste drama, wordt gezongen op een nieuwe melodie. In beide gevallen is in vergelijking met de voorafgaande strofen de tekststructuur gelijk gebleven. Dit kan daarom niet de aanleiding zijn geweest voor het gebruik van een nieuwe melodie. In het *Iconia*-drama sluit Judeus af met een loflied voor God. Hij zingt deze tekst ook op een nieuwe melodie, maar dit ligt in de lijn van de muzikale structuur van het drama, waarin bij elke personagewisseling een nieuwe melodie klinkt. Toch verdient het vermelding omdat het wederom gaat om de laatste strofe en om een tekst gericht aan God. De keuze voor de slotmelodie lijkt verband te houden met de inhoud van de tekst. Tevens geeft de overeenkomst in wijze van afsluiten van drie drama's aan dat er een verband bestaat op het niveau van de grotere muzikale structuur. Mogelijk duiden deze afsluitingen op een techniek van componeren die kenmerkend is geweest voor een bepaalde plaats of componist.

De muzikale verbanden tussen de drama's door het gebruik van dezelfde melodieën, de deels identieke wijze van tekstbehandeling in de muziek, en de overeenkomst in afsluiting duiden mogelijk op eenzelfde plaats van ontstaan. Wellicht zijn de drama's ook van de hand van dezelfde componist. De genoemde argumenten bieden echter niet voldoende ondersteuning voor deze veronderstelling. Naast de overeenkomsten zijn er ook belangrijke verschillen tussen de drama's die niet onderschat dienen te worden. Dit gevaar van onderschatting ligt op de loer bij het naarstig zoeken naar ondersteuning van een hypothese. De argumenten kunnen pas werkelijk op hun waarde worden beoordeeld als de resultaten bekend zijn van vergelijkbaar onderzoek aan andere drama's. Zolang dergelijk vergelijkingsmateriaal ontbreekt, is niet duidelijk of de gesignaleerde verbanden opvallend genoeg zijn om te concluderen dat de drama's door een en dezelfde persoon zijn samengesteld. ■

NOTEN:

1. Sedert 1 juni 1994 is de collectie van deze bibliotheek ondergebracht in de Médiathèque te Orléans.
2. Het manuscript bevat 252 bladzijden, elk ca. 16 bij 11 cm in afmeting.
3. Manuscript Orléans 201 is ook bekend onder de naam *The Play-book of Fleury*, waarbij Fleury verwijst naar de oude naam van Saint-Benoît-sur-Loire: Fleury-sur-Loire. Na de translatio van de relieken van de Heilige Benedictus in 655 of 660 wordt de nieuwe naam gebruikt.
4. De sequensen zijn: *Launemari patris pii*, ter ere van de Heilige Laumer (AH 10,27) en *Ave mater domini*, ter ere van de Maagd Maria (AH 10,71).
5. ANRICH, Gustav A.: *Hagios Nicolaos, der heilige Nikolaus in der griechische Kirche*, deel I pag. 67 e.v. en pag. 111 e.v. (Leipzig, 1913-17).

6. ALBRECHT, Otto E.: *Four Latin Plays of St.Nicholas from the 12th Century Fleury Play-book*, pag.11 (Philadelphia, 1935).
7. British Library, Manuscript Cotton Nero E I, ca. 1060.
8. YOUNG, Karl, *The Drama of Medieval Church*, deel II pag. 324 (Oxford, 1933, herdruk 1962).
9. British Library, Add. MS 22414.
10. Bij de gepubliceerde teksten is de spelling volgens het manuscript aangehouden.



De H. Nicolaas redt drie jonge meisjes van armoe en schande door drie gouden kogels in hun kamer te werpen. Fresco in de dorpskerk St. Georg van Schenna bij Meran, begin 15e eeuw

DE ORDINARIUMGEZANGEN EN HUN PLAATS IN DE LITURGIE.

Marcel Zijlstra

De vaste gezangen van de Mis -Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus en Agnus Dei- gaan liturgisch gesproken terug op tradities die dateren van ver voor de tijd dat de eerste Propriumgezangen met neumen werden vastgelegd. Toch associeert men dikwijls de Ordinariumgezangen met 'laat gregoriaans'. Dat heeft in de eerste plaats te maken met de eeuwaanduidingen die er in het Graduale boven staan: geen enkel gezang is volgens deze aanduidingen ouder dan de tiende eeuw. Maar naar toonhoogte afleesbare muzieknotatie wordt ook pas vanaf die tijd gebruikt, en van de vaste gezangen zijn nauwelijks neumen overgeleverd. De Romeinse cijfers duiden dan ook de ouderdom van het handschrift aan waarin het Kyrie, Gloria etc. is gevonden. De melodieën kunnen heel goed ouder zijn, al valt dat op geen enkele manier te bewijzen. Wel kan door stylistisch onderzoek soms min of meer aannemelijk worden gemaakt dat sommige melodieën ouder zijn dan andere, al blijven we toch altijd met een gezonde portie twijfel achter.
Van late datum is zeker de toewijzing van ordinariumcycli aan feesten. Pas vanaf de twaalfde eeuw werden vaste gezangen speciaal voor bepaalde feesten gemaakt. Ook door de toevoeging van tropen kregen bepaalde ordinaria een propriumklank. In dit artikel wil ik kort de geschiedenis van enkele vaste gezangen bespreken, en daarbij ingaan op hun laat-middeleeuwse toevoegingen.

Kyrie eleison

De aanroep 'ontferm U' komt een aantal malen voor in het Nieuwe Testament. In Matteüs 17, 15 vraagt de vader van een jongen die aan vallende ziekte lijdt: 'Heer, ontferm U over mijn zoon ...'. Lucas 16 verhaalt van de rijke die in de vlammen gefolterd naar Abraham roept: 'ontferm u'. In Lucas zijn het de tien melaatsen die hun verzoek om genezing simpelweg formuleren met de woorden: 'Jezus, Meester, ontferm U over ons' (Luc 17, 13). In de psalmen komt de roep om ontferming een aantal malen voor, steeds als inleiding tot of als verzoek om genezing of verlossing. Ook uit de niet-monotheïstische godsdiensten kennen we al de roep om ontferming tot een godheid (Jungmann I: 430).

De geschiedenis van het Kyrie eleison in de Christelijke liturgie is terug te voeren tot de vierde eeuw. In de beschrijving van de non Egeria wordt het herhaald roepen van Kyrie eleison na de voorbeden aan het einde van de Vespers beschreven. Vanuit het Oosten werd het gebruik om Kyrie te zingen naar Rome overgebracht. Het is dus niet zo dat het Griekse Kyrie een overblijfsel is van de tijd dat in Rome de liturgie in het Grieks werd gehouden. Oorspronkelijk werd ook te Rome het Kyrie als antwoord op de voorbeden na het Evangelie gezongen. In de vijfde eeuw kwam het voor op de plaats waar het ook nog vandaag wordt gezongen: aan het begin van de mis (Jungmann I: 431-433). Oorspronkelijk werd het ook daar als litanie gezongen, dat wil zeggen dat aan de aanroepen Kyrie en Christe eleison steeds beden voorafgingen. In de tijd van Gregorius de Grote (590-604) ontstond de gewoonte om



muziekvoorbeeld 1: Litanie Omnes o sancti met Kyrie (ged.)

op weekdagen alleen maar de antwoorden Kyrie en Christe te zingen. Dit gebruik verplaatste zich vervolgens naar de zondag.

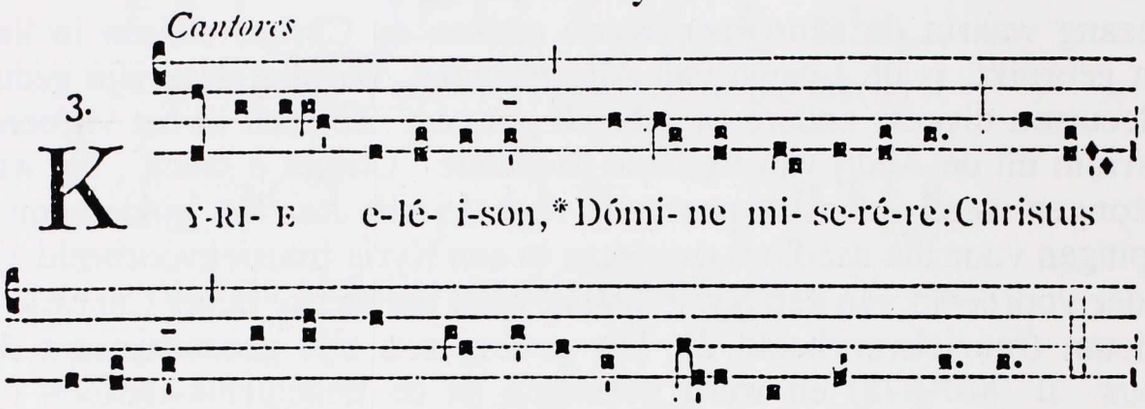
Een gezang waarin de aanroepen Kyrie eleison en Christe eleison in litanievorm worden gebruikt, is de Litanie van Alle Heiligen. Behalve deze zijn gedurende de Middeleeuwen diverse andere in gebruik geweest. Zo staat in het vijftiende-eeuws Hymnarium uit de Abdij van Egmond de litanie 'Omnes o sancti', die waarschijnlijk gezongen werd tijdens de processie voor de mis. Aan het einde komt een serie aanroepingen voor die naadloos overgaan in een Kyrie (muziekvoorbeeld 1).
Een ander voorbeeld van een Kyrie-litanie vindt men terug in het Cantuale Romano-Seraphicum (muziekvoorbeeld 2). Dit gezang zou zijn gecomponeerd door Paus Adrianus II (867-872) en werd gezongen na de Benedictus-antifoon tijdens het Triduum Sacrum, de drie dagen voor Pasen. Dit gebruik wordt nog in sommige vijftiende-eeuwse handschriften uit de Nederlanden teruggevonden.

Naast het zelfstandige gebruik van Kyrie eleison buiten de mis, zien we dat ook het Kyrie in de mis, na aanvankelijk te zijn teruggebracht tot de klassieke drie maal drie aanroepingen, wordt 'opgetuigd' met extra woorden. De beginwoorden van deze tropen vinden we terug in ons Graduale. Zo is de trope van Kyrie II (Fons bonitatis) een ingenieus spel met woorden, waarin elk van de drie aanroepingen tot een gebed tot een van de personen van de drie-eenheid wordt omgesmeed (muziekvoorbeeld 3).

In een aantal Nederlandse handschriften vinden we Kyriegezangen toegewezen aan bepaalde feestdagen. Zo is in een vijftiende-eeuws genoteerd missaal, afkomstig uit het Gelderse Herwen, een aantal Kyrie-melodieën te vinden met rubrieken voor de dag waarop ze werden gezongen. De melodie van Kyrie I werd toen, net als nu, voor de Paastijd bestemd. Kyrie II en V waren voor de hoogfeesten bestemd. Kyrie IV was, net als nu, voor de apostelfeesten en Kyrie X reeds toen voor de feesten van Onze Lieve Vrouw (Deventer, Atheneumbibliotheek, hs. 11 L 2).

Gloria
De eerste regels van het Gloria gaan eveneens terug op het Nieuwe Testament. De engelen die aan de herders het nieuws van de geboorte van Jezus verkondigen zingen: Eer aan God in den hoge en op aarde vrede onder de mensen in wie hij welbehagen heeft (Luc 2, 14). De rest van de tekst is waarschijnlijk al in de vierde eeuw toegevoegd; het geheel komt zeker sinds de vijfde eeuw in de liturgie voor. Oorspronkelijk werd het alleen bij zeer feestelijke aangelegenheden in de mis gezongen. In de zesde eeuw werd het standaard op zondagen en martelaarsfeesten. Oorspronkelijk mocht het Gloria alleen maar door de bisschop worden ingezet: zonder bisschop geen Gloria. Pas aan het einde van de elfde eeuw kon ook in een niet-pontificale mis het Gloria worden gezongen.
Door een gelukkig toeval hebben we van één Gloriamelodie een zeer oude getuige. In een negende-eeuws Frans handschrift staat boven de Griekse tekst *doxa en ypsistis theo* de melodie in zogenaamde paleofrankische neumen genoteerd (muziek

N° 225. Kyrie.



muziekvoorbeeld 2: Kyrie-litanie

Cantores

℣. 3. Qui expánsis in cru-ce máni-bus, traxí-sti ómni- a

Chorus

ad te saécu-la. ℟. Chri- ste e-lé- i-son.

Cantores

℣. 4. Agno mi- ti ba-si- a, cu- i lu-pus de-dit ve-nenó- sa.

Chorus

℟. Chri- ste e-lé- i-son.

Cantores

℣. 5. Teque vincí- ri vo-lu- ísti, nosque a ma- lis vín-cu- lis

Chorus

e-ri-pu- í-sti. ℟. Chri- ste e-lé- i-son.

Cantores

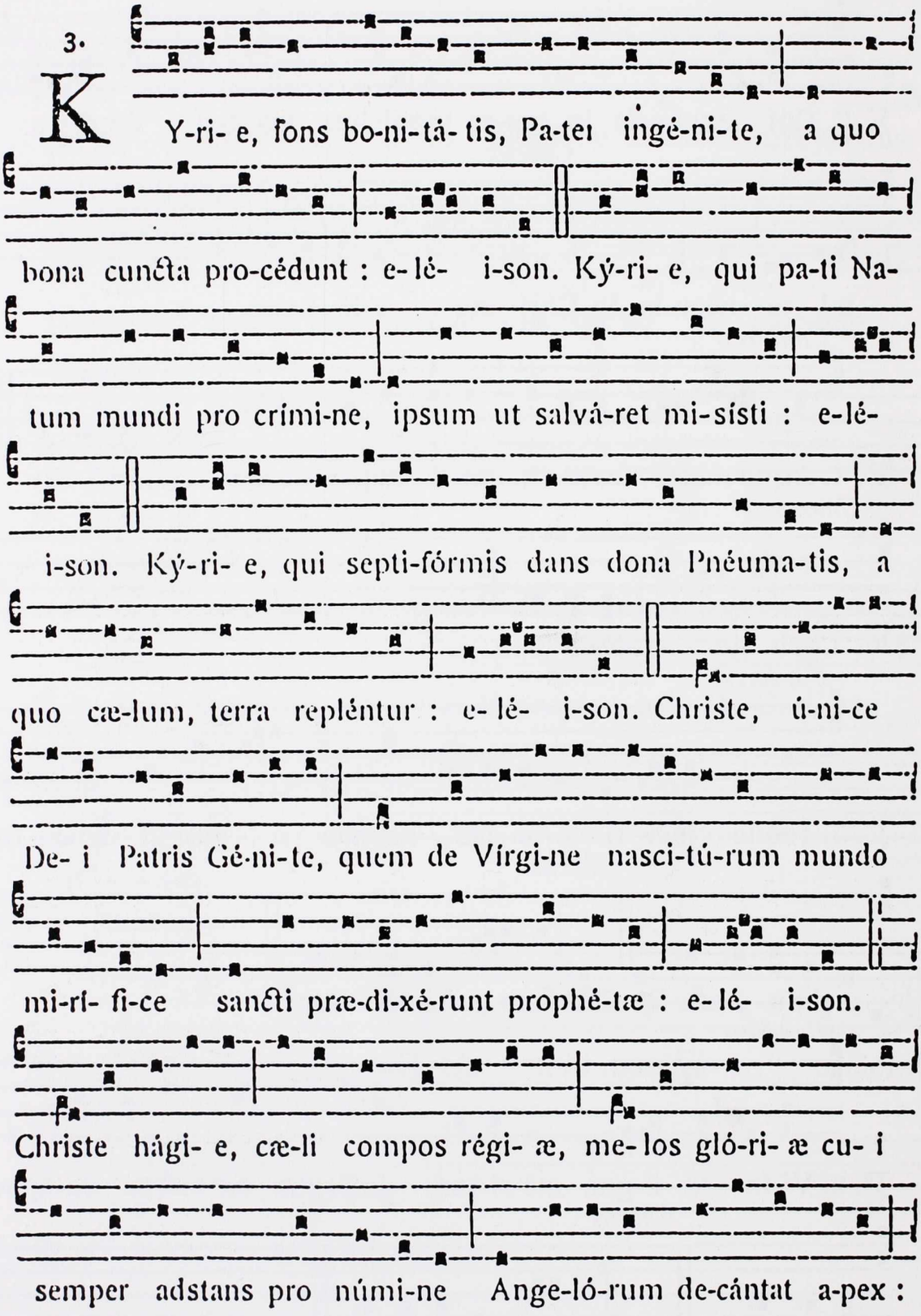
℣. 6. Vi-ta in li-gno mó-ri-tur, inférnus ex morsu de-spo-

Chorus

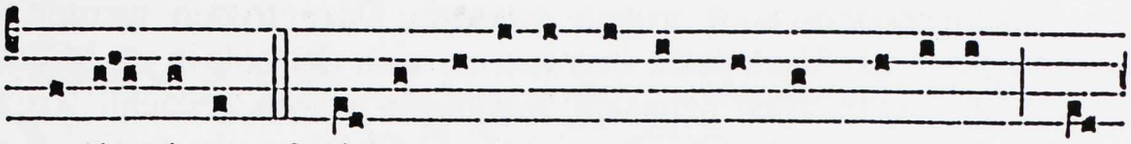
li- á- tur. ℟. Chri- ste e-lé- i-son.

1. Litania cum Tropis, ex veteribus Gradualibus.

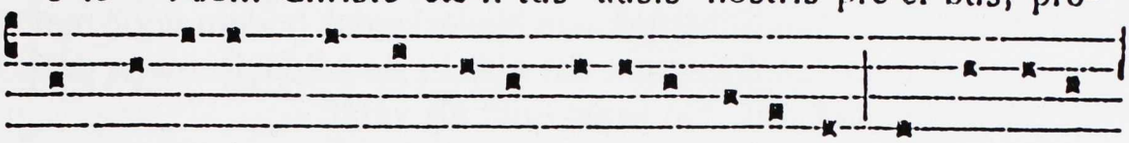
3.



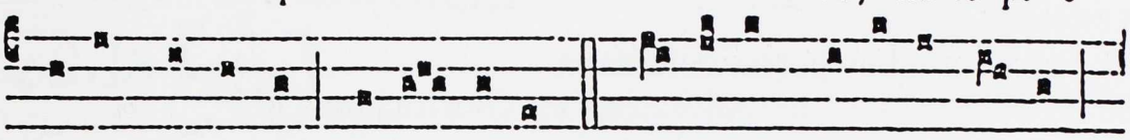
muziekvoorbeeld 3: Kyrie Fons bonitatis



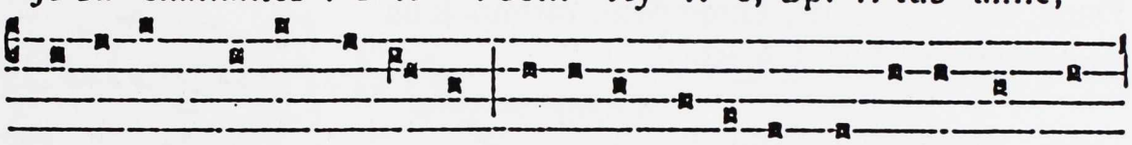
e- lé- i-son. Christe cæ-li-tus adsis nostris pré-ci-bus, pro-



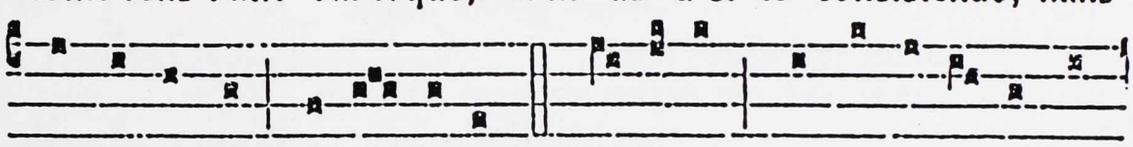
nis ménti-bus quem in terris devó-te có- limus, ad te pi- e



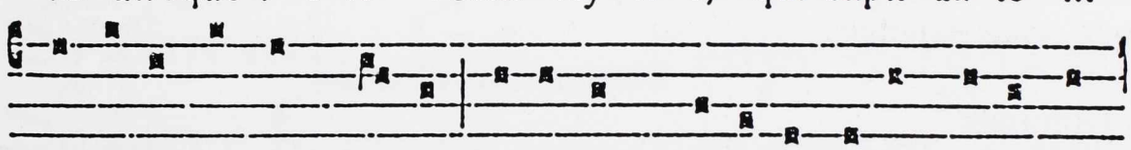
Je-su clamántes : e- lé- i-son. Ký- ri- e, Spí- ri-tus alme,



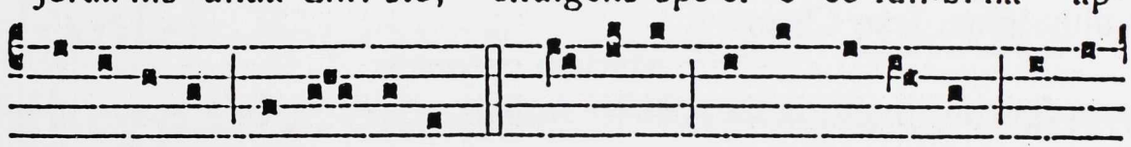
cohæ-rens Patri Na-tóque, u-ní- us u-sí- æ consisténdo, flans



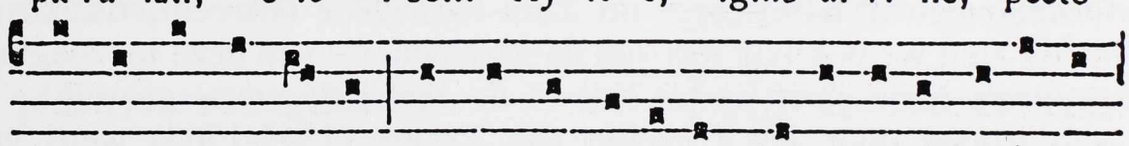
ab utróque : e- lé- i-son. Ký- ri- e, qui bapti- zá- to in



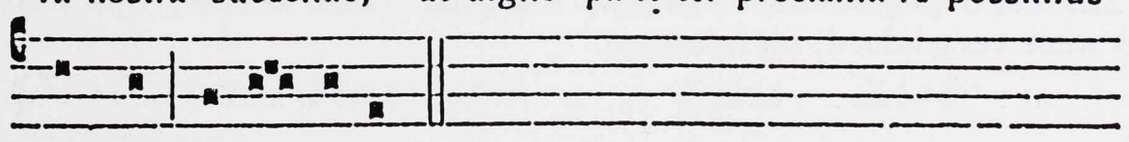
Jordá-nis unda Chri-sto, effúlgens spé-ci- e co-lumbí-na ap-



pa-ru- ísti, e-lé- i-son. Ký- ri- e, ignis di-ví- ne, péćto-



ra nostra succénde, ut digne pá-ri-ter proclamá-re possímus



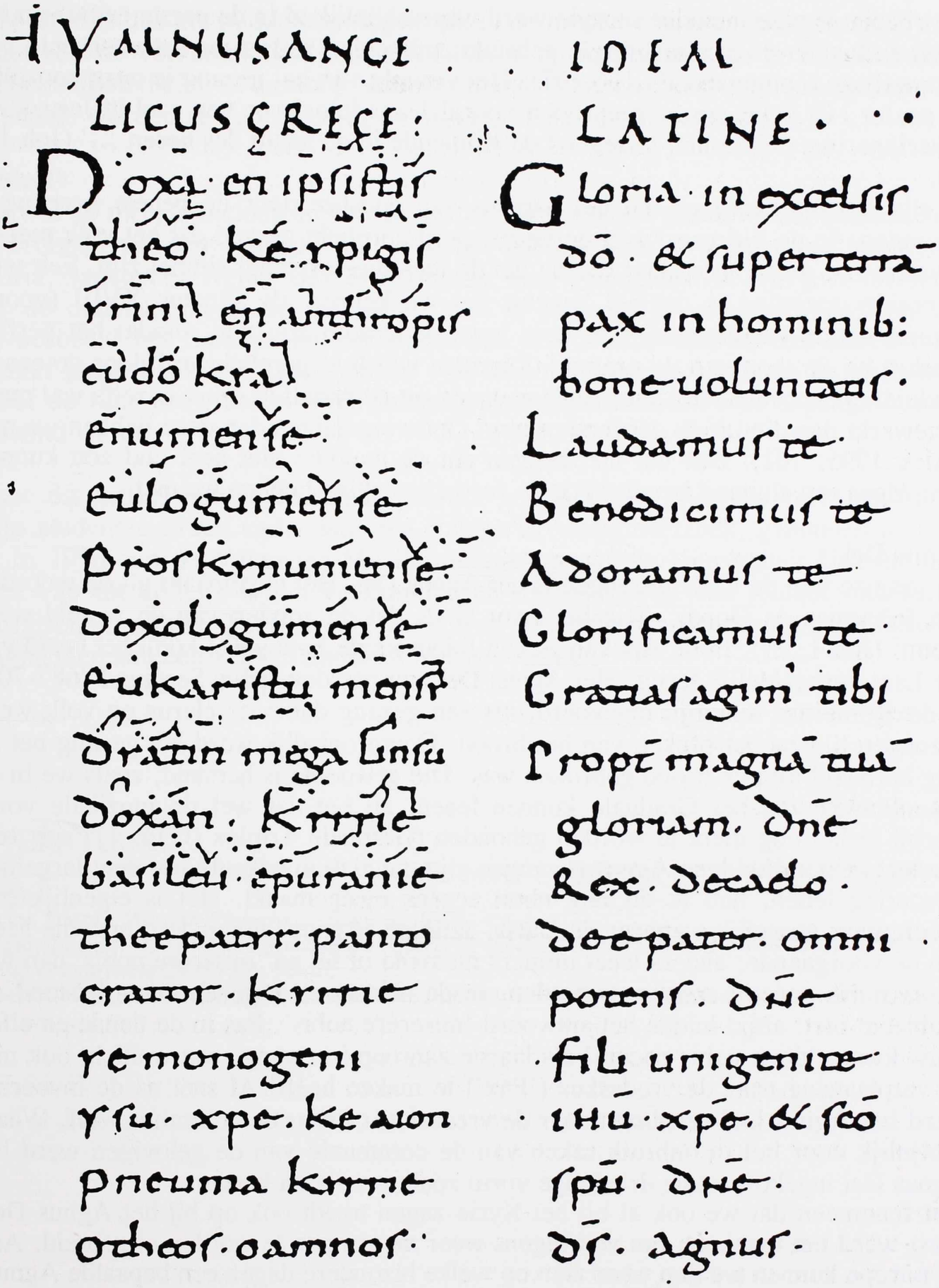
semper : e- lé- i-son.

voorbeeld 4). De melodie vertoont wel enige overeenkomst met Gloria XIV, maar wijkt toch ook op een aantal punten flink af (Huglo 1950). Ook het Gloria is een belangrijke voedingsbodem voor tropen geweest. Deze tropen werden vanaf de tiende eeuw toegevoegd. Vaak laten hun teksten zien dat ook in de Middeleeuwen sommige vaste gezangen voor bepaalde feestdagen waren gedacht. Zo komt het onder Ordinarium X staande Gloria, met de aanduiding 'in festis et memoriis B.M.V.' in verschillende handschriften van Nederlandse bodem voor met tropen die er geen misverstand over laten bestaan dat ook in de Middeleeuwen deze Gloria al voor Mariafeesten bestemd was. De trope luidt als volgt:

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te; benedicimus te; Adoramus te; Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus pater omnipotens
Domine fili unigenite, Jesu Christe
Spiritus et alme
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris
Primo genitu Marie
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram
Ad Marie gloriam
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus
Mariam sanctificans
Tu solus Dominus
Mariam gubernans
Tu solus altissimus, Jesu Christe
Mariam coronans
Cum sancto Spiritu, in gloria Dei patris. Amen.

In een vijftiende-eeuws handschrift uit Zuid-Nederland (Utrecht, Catharijne Convent ABM 61) zien we ook nog iets van de geschiedenis van deze toevoegingen. Het vijftiende-eeuwse handschrift is tot laat in de zestiende eeuw gebruikt. Toen het gebruik van tropen door het Concilie van Trente (1545-1563) werd verboden, werden de toevoegingen met strookjes afgeplakt. Pas in onze tijd werden deze strookjes weer verwijderd, uit interesse.

Sanctus
Ook het Sanctus gaat terug op bijbelse woorden:
In het sterfjaar van koning Uzzia zag ik de Heer, gezeten op een hoge en verheven troon. De sleep van zijn mantel vulde heel de tempel. Serafs stonden boven Hem opgesteld, elk met zes vleugels: twee om het gelaat te bedekken, twee om de voeten te bedekken, twee om te vliegen. Zij riepen elkaar toe: 'Heilig, heilig, heilig is de Heer van de machten; al wat de aarde vult is zijn heerlijkheid' (Jesaja 6, 1-3).



muziekvoorbeeld 4: Parijs, Bibliothèque Nationale, hs. lat. 2291, fol. 16r (9e eeuw)

Dit visioen van de hemelse liturgie werd waarschijnlijk al in de eerste eeuw van het Christendom in de aardse liturgie gebruikt; misschien zelfs naar het voorbeeld van de synagoge (Jungmann II: 166-167). Het vervolg van het gezang is oorspronkelijk uit psalm 119 (118), maar roept toch vooral Jezus intocht op een ezel in Jeruzalem in herinnering: 'Hosanna, gezegend de Komende in de naam des heren ...' (Joh 12, 13).
Er zijn talrijke bewijzen dat het Sanctus van oudsher door de gehele kerk werd gezongen. In de tijd van Karel de Grote werd verplicht gesteld dat het volk met de priesters zou meezingen. Dat vereist dat de melodieën relatief simpel zijn. Een wijd verbreide opvatting is dat het Sanctus dat we kennen als Sanctus XVIII (vooral bekend uit de requiemmis) van zeer hoge ouderdom zou zijn, omdat het perfect aansluit bij de toon van de prefatie. Die idee wordt al gerelativeerd door de eeuw-aanduiding erboven: XIII. Een oudere versie uit de twaalfde eeuw is zelfs wat meer uitgewerkt dan die uit de dertiende eeuw. Oudere getuigen dan deze hebben we niet (Hiley 1995: 161). Dat wil niet zeggen dat de melodie niet heel oud zou kunnen zijn. Maar een sluitend bewijs voor de veronderstelling hebben we niet.

Agnus Dei
De jongste van de vaste gezangen is het Agnus Dei. Het is gemaakt uit de woorden van Johannes de Doper: 'Zie het Lam Gods dat de zonden van de wereld wegneemt' (Joh 1, 29). In de Apokalyps van Johannes de Evangelist komt het beeld van het Lam herhaaldelijk terug. Het Agnus Dei zou pas door paus Sergius I (687-701) in de Romeinse mis zijn ingevoerd, als een gezang dat door clerus en volk werd gezongen tijdens het breken van het brood. Oorspronkelijk werd het gezang net zo lang herhaald tot alle brood gebroken was. Die gewoonte is hersteld, zoals we in de Praenotanda van het Graduale kunnen lezen, zij het dat wel de muzikale vorm hierbij in het oog dient te worden gehouden (Graduale Triplex (GT): 11, sub 16.) Hoewel er verscheidene Agnus-gezangen zijn die zich muzikaal voor een dergelijke uitvoering lenen, heb ik dit nog nooit ergens meegemaakt. Het is eigenlijk ook alleen maar mogelijk wanneer de laatste aanroep 'Agnus' een andere melodie heeft dan de voorgaande: anders weet immers niemand of hij nu 'miserere nobis' dan wel 'dona nobis pacem' moet antwoorden. In de achtste en negende eeuw bestond dit probleem niet: altijd luidde het antwoord 'miserere nobis'. Pas in de tiende en elfde eeuw kwam 'dona nobis pacem' als laatste aanroep in zwang, wat wellicht ook met de verplaatsing naar de vredeskus ('Pax') te maken heeft. Al snel na de invoering werd het Agnus Dei verplaatst naar de vredeskus of naar de communie zelf. Waarschijnlijk door het in onbruik raken van de communie van de gelovigen werd het Agnus Dei ingekort tot de driedelige vorm zoals we die nu kennen.
Het fenomeen dat we ook al bij het Kyrie zagen treedt ook op bij het Agnus Dei: eerst werd het ingekort, om vervolgens weer met tropen te worden uitgebreid. Aan zo'n trope kunnen we dan weer zien op welke bizondere dagen een bepaalde Agnusmelodie werd gezongen. Maar ook zonder tropen werden bepaalde Agnusmelodieën, net als andere ordinariumgezangen, voor het gebruik op bepaalde feestdagen bestemd. In het al genoemde handschrift uit Herwen wordt het Agnus dat wij nu in de apostelmis gebruiken (mis IV), volgens de rubriek op hoogfeesten gezongen.

Niet altijd is dus het middeleeuws gebruik in de moderne boeken overgenomen. Ook illustreert de verzameling Agnusmelodieën in dit handschrift dat er nog veel meer propriummelodieën in omloop waren: alleen deze ene kon met behulp van het Graduale worden geïdentificeerd, de overige zeven zijn onbekend.

Besluit

Hoewel de meeste melodieën van de ordinariumgezangen alleen in laat-middeleeuwse bronnen worden aangetroffen, gaat het gebruik van de teksten van het Kyrie, Gloria, Sanctus en Agnus Dei terug op zeer oude gewoontes. Er zijn geen manieren om de ouderdom van de melodieën vast te stellen. De simpele melodieën van bijvoorbeeld het Sanctus en het Agnus uit de XVIIIde mis hebben alleen maar relatief jonge papieren. Door middel van tropen en aan de hand van handschriften vanaf de 12de eeuw kan worden vastgesteld welke melodieën voor bepaalde feesten bestemd waren.

Voor dit artikel heb ik dankbaar gebruik gemaakt van gegevens verzameld door mijn studenten in het kader van een college Bronnenonderzoek, gehouden in 1994 en in 1996 aan de Vakgroep Muziekwetenschap van de Universiteit Utrecht. Het doel van dit college is het verzamelen en inventariseren van relatief onbekende liturgische bronnen. Tot dusverre werden zo'n twintig handschriften en handschriftfragmenten aan een vrijwel anoniem bestaan ontrukt. ■

LITERATUUR:

JUNGMANN, JOSEF A.: *Missarum sollemnia, eine genetische Erklarung der romischen Messe.* (Wenen 1958).

HILEY, DAVID: *Western Plainchant.* (Oxford 1993).

Huglo, Michel: 'La Melodie grecque du "Gloria in excelsis" et son utilisation dans le Gloria XIV', in *Revue Gregorienne* 29 (1950): 30-40.

IVERSEN, GUNILLA: *Tropes de l'Agnus Dei*, (Stockholm 1980) Corpus troporum IV.

VIJF LAATBLOEIERS

Marie-Louise Egbers

Strikt genomen bevat het huidige Graduale Romanum (GR)[1] nog vier sequentia's:

— *Victimæ paschali* voor het hoogfeest van Pasen[2]
— *Veni Sancte Spiritus* voor het hoogfeest van Pinksteren
— *Lauda Sion Salvatoris* voor Sacramentsdag en
— *Stabat Mater* voor 15 september, het feest van Onze Lieve Vrouw van Smarten

Doordat in het GR van 1974 een klein gedeelte is opgenomen van de Benedictijnse orde, is het boek nog een sequentia meer rijk: *Læta dies magni ducis* voor 11 juli, het feest van St. Benedictus, patroon van Europa.
De uitgaven van vóór 1974 kenden nóg een sequentia: *Dies iræ* in de liturgie voor de overledenen. Sinds de liturgievernieuwing als gevolg van Vaticanum II is deze verbannen naar de *Liturgia Horarum*, het boek voor de Getijden. We kunnen deze sequentia daar vinden op de 34e (de laatste) zondag van het kerkelijk jaar, verdeeld over de metten, lauden en vespers.
De conclusie van het voorgaande is dat we in de loop van het kerkelijk jaar in de praktijk te maken kunnen krijgen met de vier eerstgenoemde sequentia's.

De tekst

Het alleluia dat in de liturgie van Paaszondag aan de sequentia vooraf gaat is *Pascha nostrum*[3]. Muzikaal hebben deze gezangen niets gemeenschappelijk, daar kom ik later op terug. Maar tekstueel borduurt de sequentia voort op de tekst van het alleluiavers, die luidt: Ons Paaslam is geslacht: Christus.
De sequentia gaat daar als volgt op door: Laten de Christenen het Lam van Pasen loven; het leven heeft overwonnen. Dan wendt de tekstdichter zich tot Maria: "Wat hebt gij gezien?" De opsomming van wat ze gezien heeft versterkt het geloof in de verrezen Heer. Uiteindelijk volgt de slotbede: Gij overwinnende Koning, ontferm U over ons.

Klinkt in de *Victimæ paschali* vooral geloof in de verrijzenis door, op Pinksterzondag overheerst het smekende karakter.
In het alleluiavers: Kom, heilige Geest, vervul de harten van uw gelovigen en ontsteek in hen het vuur van uw liefde. De sequentia is een 'vervolg' in alle opzichten. Wat de tekst betreft smeekt ze

— om licht, rust, beschutting en vertroosting
— om reinheid, verkwikking en genezing
— om soepelheid, warmte en rechtheid
— om verdiensten, een zalig einde en de eeuwige vreugde.

Het alleluiavers van Sacramentsdag haalt Joh.6, 56-57 aan: Mijn vlees is echt voedsel en mijn bloed is echt drank. Wie mijn vlees eet en mijn bloed drinkt, blijft

in Mij en ik in Hem.
De lange *Lauda Sion* van de tekstdichter Thomas van Aquino uit zowel lofzang als geloofsbelijdenis: Loof, o Sion, uw Verlosser... Onder tweeërlei gedaanten, die slechts tekens zijn, geen wezen, schuilt verheven werkelijkheid. Vlees is spijs en bloed is drank, maar onder iedere gedaante blijft de Christus ongedeeld.
Ook hier weer hebben alleluiavers en sequentia tekstueel alles met elkaar te maken.

Tenslotte de twee gezangen op 15 september[4].
Het alleluiavers vermeldt het staan van Maria onder het Kruis.
De sequentia gaat daar op door. Zij stond daar: met schreiende ogen, diep bewogen, zuchtend. Wie zou bij deze aanblik niet schreien? Voor de zonden van de zijnen zag zij Jezus zo lijden. ..."Geef, o moeder, bron van liefde, dat ik voele wat u griefde, dat ik met u medeklaag". Deze strofe geeft de strekking weer van de strofen 9 tot en met 17, alle in de ik-vorm. Daarna komt de bede om een gunstig oordeel Gods, een zalige dood en het hemels paradijs.

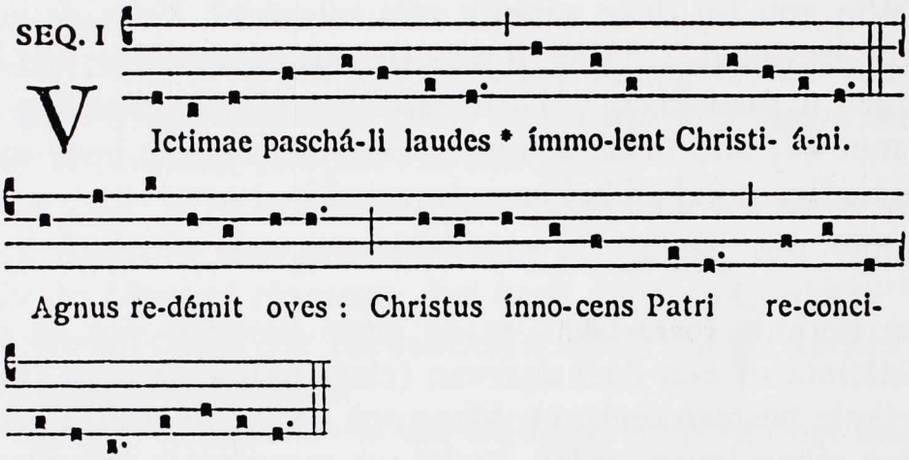
Het ontstaan
De post-klassieke periode (900-1200) is de grote bloeitijd van de sequentia. De jubilus van het alleluia of een deel daarvan (clausula) is de bron, waaraan de sequentia haar muzikale bestaan ontleent. Maar ook deze stijl binnen het gregoriaanse repertoire gaat een eigen leven leiden, zodat we sequentia's tegenkomen die bijna letterlijk de jubilus van een alleluia volgen, tot exemplaren waarbij de bron nauwelijks herkenbaar is. Al met al bestaan er zo'n slordige 5000 (!)sequentia's.

Relatie alleluia - sequentia.
Hoe is het gesteld met onze vier?

Victimæ paschali is niet ontstaan uit alleluia, *Pascha nostrum*, maar uit alleluia, *Christus resurgens*, het tweede alleluia op de 5e zondag van Pasen.

Muzikaal is dat duidelijk af te leiden uit de melodie boven de intonatie *Victimæ paschali laudes* van de sequentia en de eerste acht tonen van het alleluia. De intonatie is volledig gesyllabiseerd (zie voorbeeld 1). Dat daarna de melodie een eigen weg gaat is eveneens duidelijk. De achtste toon *re*, gedraagt zich in de sequentia als een structuurtoon ten opzichte van de dominant *la*, die volgt. Het lijdt geen twijfel dat de compositie vanuit de octoëchos is bedacht.
In het alleluia heeft deze achtste toon een doorgangskarakter. In het vervolg van de melodie zijn het zowel de *sol*, als de *la*, als de *fa*, die aanspraak maken op dominantfuncties, en ook in het vers blijft dat zo.
Toch zijn er modaal in het verdere verloop van de gezangen ook wel kleine overeenkomsten aan te wijzen. Ik geef daarvan één voorbeeld. In het alleluia op balk 4-5 is *illi ultra* te vergelijken met balk 5-6 van de sequentia: *et gloriam vidi resurgentis*. Dit uit zich in het volgende melodisch verloop: *la-sol-fa-sol-fa-mi-re*. In de sequentia herhaalt zich dit uiteraard in *suos in Galilæam* (balk 7-8), (zie voorbeeld 2).





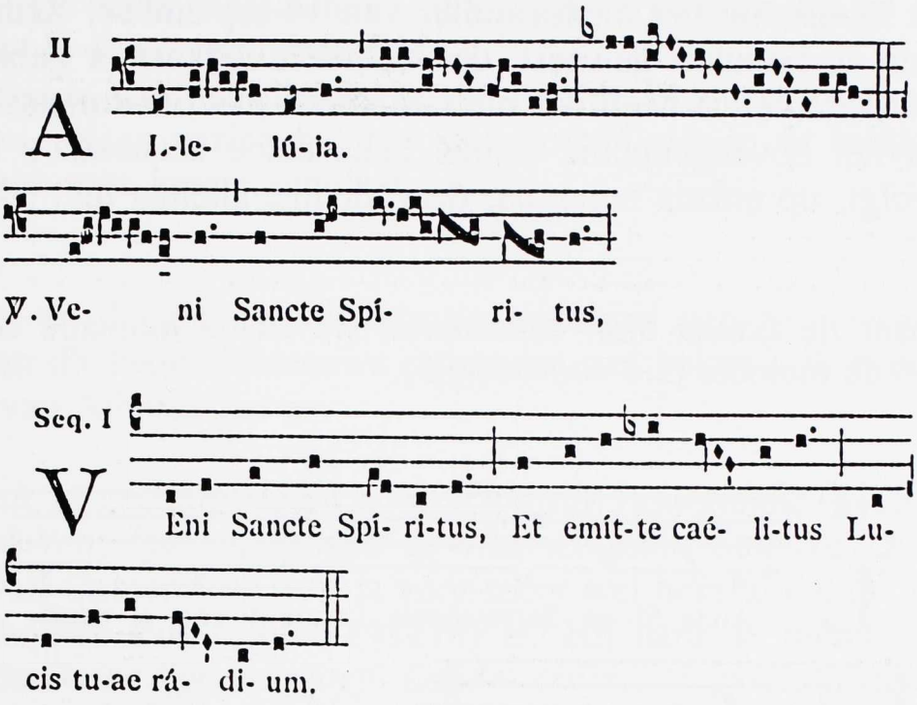
voorbeeld 1



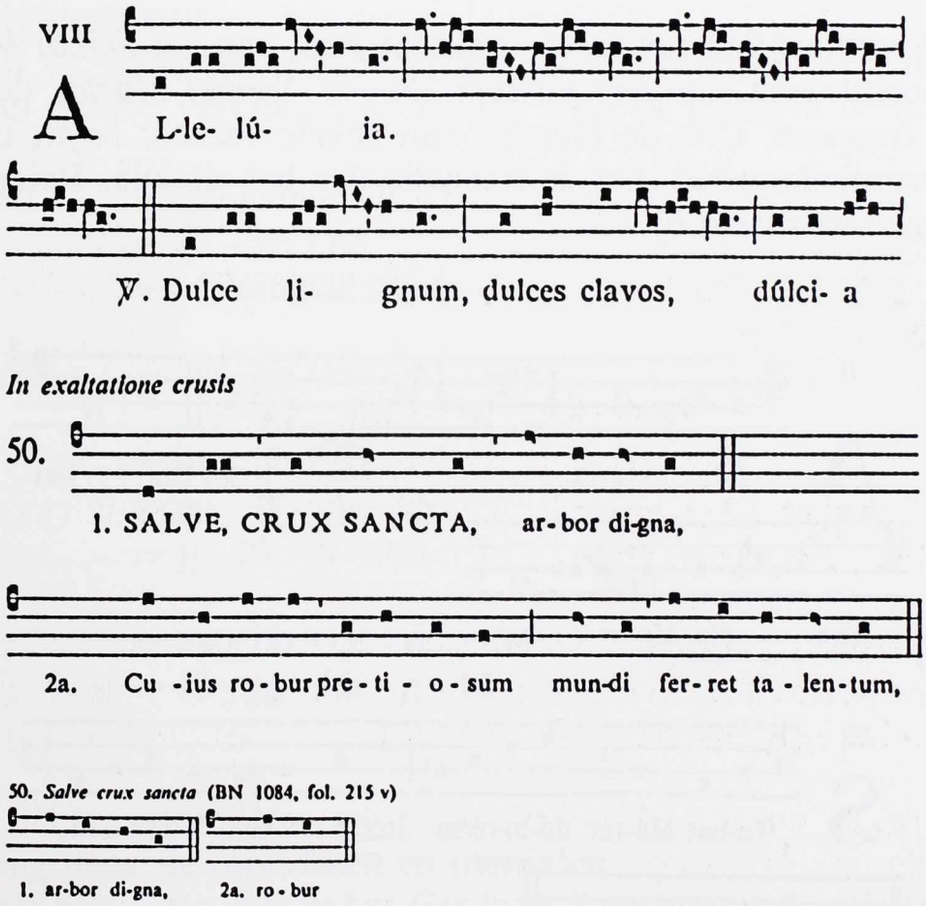
voorbeeld 2

Terugkomend op het tekstverband, zien we niet die aansluiting die de sequentia heeft met alleluia, *Pascha nostrum*.

Veni Sancte Spiritus laat ook onmiddellijk bij de intonatie haar afkomst blijken. Hier gaat het om de eerste acht tonen van de sequentia en de eerste elf (vanwege toonsherhaling) van het gelijknamig en ook liturgisch voorafgaand alleluia (zie voorbeeld 3).
De intonatie van de sequentia lijkt wel onder invloed te staan van het transpositiesysteem van Guido van Arezzo (rond 1000):
Do-re-mi-fa-mi-re-do-re: éénmaal in het hexachordum naturale, éénmaal in het hexachordum molle, en daarna met een kleine variant terug in het hexachordum naturale. De aansluiting op het alleluia is muzikaal perfect, maar verdere overeenkomsten vallen niet te bespeuren.



voorbeeld 3

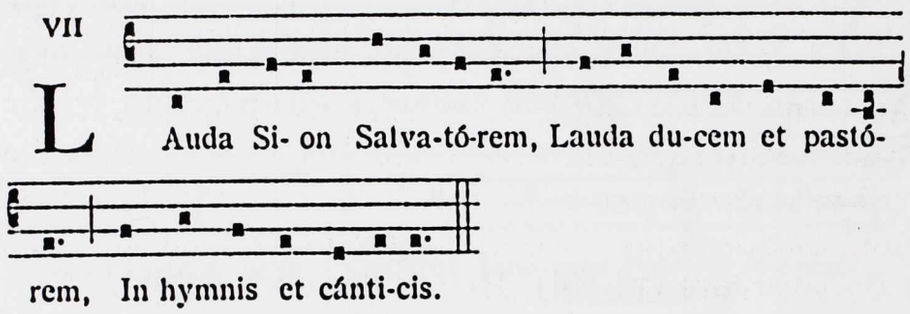


voorbeeld 4

Voor de *Lauda Sion* verwijs ik naar aflevering 1991-3, pag. 134 en volgende, van dit tijdschrift. Daar worden vier sequentia's van de zogenoemde *Dulce lignum-groep* behandeld, waarvan *Lauda Sion* deel uitmaakt. De basismelodie, afgeleid van

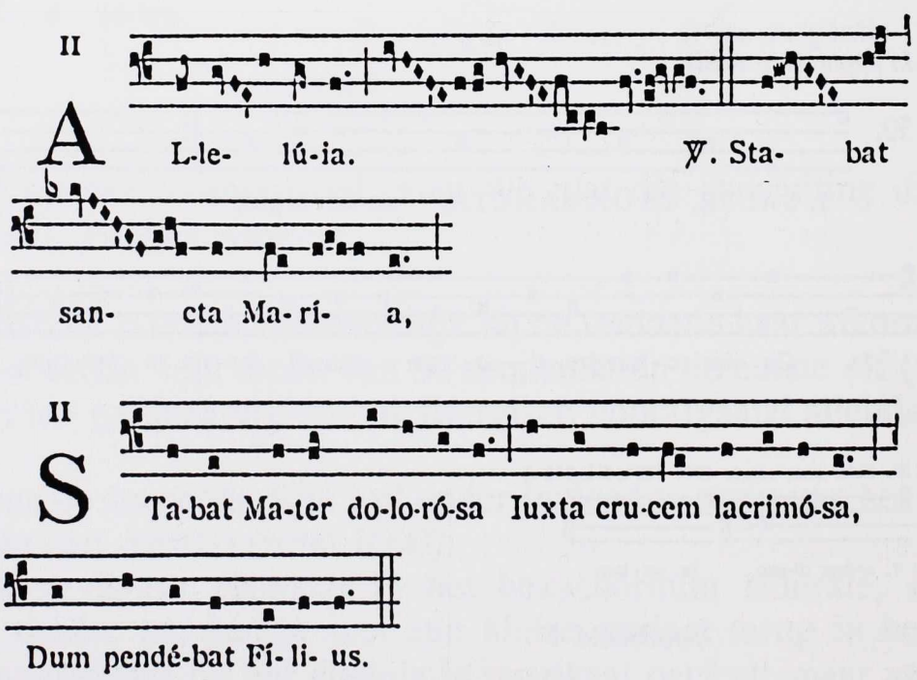
alleluia, *Dulce lignum* uit het misformulier van 14 september, Kruisverheffing, is een paar eeuwen zo populair geweest, dat meerdere auteurs er gebruik van maakten. De tekst van dit alleluia heeft dus niets van doen met Sacramentsdag.
Eén van de in het bovengenoemd artikel behandelde sequentia's is *Salve, Crux sancta*[15]. Zij volgt, op enkele noten na, de volledige alleluia met jubilus (zie voorbeeld 4).

Terugkerend naar de *Lauda Sion* constateren we na de intonatie een zelfstandige voortzetting van de melodie (zie voorbeeld 5).



voorbeeld 5

Ofschoon de herkomst van het melodisch materiaal van het *Stabat Mater* onbekend is, is de overeenkomst met het alleluia, *Stabat Sancta Maria*, door de dalende ladderfiguren frappant. Ook de inzetten van enkele verzen: *re-fa*, of de omkering *fa-re*, tonen overeenkomsten met de intonatie van het alleluia. Beide stukken staan in re-plagaal (zie voorbeeld 6).



voorbeeld 6

Alberto Turco[6] vermeldt tekstdichters, die doen vermoeden dat de sequentia in de tweede helft van de 13e eeuw onstaan is.
De ontstaansperiode van het alleluia kan ik met de gegevens waarover ik beschik, niet achterhalen. Maar gezien het niet opgenomen zijn in de handschriften is het waarschijnlijk een zeer jong exemplaar.

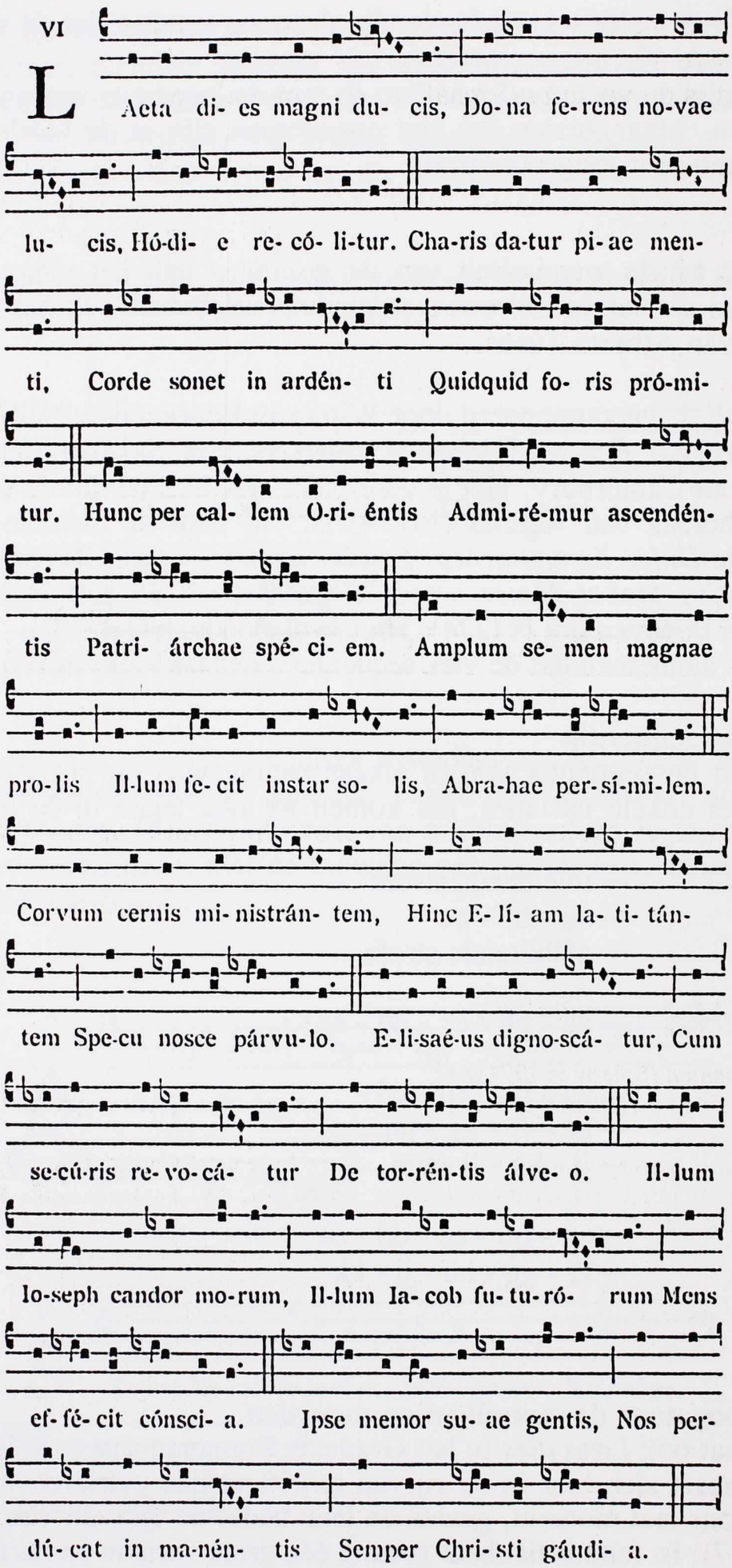
De auteurs
In tegenstelling tot de anonimiteit van de gezangen van het vieux fond, zijn de tekstdichters van dit laatmiddeleeuws repertoire wel bekend. Ik neem wederom de gegevens over van Alberto Turco.

Victimæ paschali is gecomponeerd door Wipo van Bourgondië (†1050).
De auteur van *Veni Sancte Spiritus* is waarschijnlijk Stephan Langton (†1228), aartsbisschop van Canterbury. Het is voor ieder wel bekend dat de tekstdichter van *Lauda Sion* Thomas van Aquino (†1274) is. Hij nam de melodie over van een sequentia van de *Dulce lignum-groep*: *Laudes crucis*, en paste die een weinig aan de nieuwe tekst aan. *Stabat Mater* wordt toegeschreven én aan Jacopone da Todi (†1306), en aan Bonaventura (†1274). Hier is dus onduidelijkheid.
We kunnen dus aannemen dat de vier sequentia's ontstaan zijn tussen 1000 en 1300.

De vorm van de sequentia
De strofen van de sequentia volgen elkaar paarsgewijs op: aa - bb enz. Op dit schema zijn wel enkele variaties, die komen we ook tegen in de hier behandelde vier.

Victimæ paschali	— inleidende strofe
	— aa - bc - bc
	— afsluitende strofe
Veni Sancte Spiritus	— aa - bb - cc - dd - ee
Lauda Sion	— aa - bb - cd - cd
	— ee - ff - gg - hh
	— jj - kk - ll -mm
Stabat Mater	— aa - bb - cc - dd - ee
	— ff - gg - hh - jj - kk

Met een knipoog naar de monniken en monialen
Uiteindelijk staat ook *Læta dies* in het Graduale Romanum (pag. 871). De patriarch Benedictus schaart zich hier in de rij van schriftuurlijke patriarchen, maar wel op een onmiskenbaar laat moment, gezien de leuk bedachte opbouw van deze sequentia (zie voorbeeld 7). In feite is het hele gezang één grote variatie op hetzelfde thema.


VI
Laeta di- es magni du- cis, Do-na fe-rens no-vae
lu- cis, Hó-di- e re- có- li-tur. Cha-ris da-tur pi-ae men-
ti, Corde sonet in ardén- ti Quidquid fo- ris pró-mi-
tur. Hunc per cal- lem O-ri- éntis Admi-ré-mur ascendén-
tis Patri- árchae spé- ci- em. Amplum se- men magnae
pro-lis Il-lum fe- cit instar so- lis, Abra-hae per-sí-mi-lem.
Corvum cernis mi-nistrán- tem, Hinc E- lí- am la- ti- tán-
tem Spe-cu nosce párvu-lo. E-li-saé-us digno-scá- tur, Cum
se-cú-ris re-vo-cá- tur De tor-rén-tis álve- o. Il-lum
Io-seph candor mo-rum, Il-lum Ia-cob fu-tu-ró- rum Mens
ef- fé- cit cónsci- a. Ipse memor su- ae gentis, Nos per-
dú- cat in ma-nén- tis Semper Chri- sti gáudi- a.

voorbeeld 7

Ogenschijnlijk is de vorm	aa - bb - cc - dd
te herleiden tot tweemaal	a - b - c - d
In werkelijkheid is de vorm tweemaal	a - ba - a' - ca

Een opvallende overeenkomst met het voorafgaande alleluia, *Vir Dei Benedictus* (zie voorbeeld 8) is de climacus resupinus: *sa-la-sol-la*. Ze beheerst in feite de gehele sequentia. Eigenlijk volgt ze in grote lijnen het totale melodisch verloop van de alleluia met jubilus op de volgende manier:

a en a' zijn verwant met	1 van het alleluia
ba heeft de lage ligging van	2 van het alleluia
ca gebruikt de hoge *re* van	3 van het alleluia



voorbeeld 8

Doordat de beide gezangen pure *do*-gezangen zijn, wordt de indruk van eenzelfde karakter versterkt. ■

NOTEN, tevens LITERATUUR:

1. *Graduale Romanum* (Solesmes 1974)
2. De vijf vermelde sequentia's zijn in het GR te vinden op de volgende pagina's: 198, 253, 379, 602 en 871.
3. De Nederlandse vertaling van de drie eerste behandelde sequentia's is o.a. te vinden in het *Romeins Missaal* van de Vereniging voor Latijnse Liturgie op de volgende pagina's: 130, 154 en 164; deel I voor Zon- en Feestdagen.
4. In deel II voor de weekdagen staan noch het alleluiavers noch de sequentia voor 15 september. Ik nam mijn toevlucht tot een oud (maar uitstekend gedocumenteerd) missaal: Affligem 1955. Ook Nicolaas Boer laat me in *Confessio et Pulchritudo* met deze sequentia in de steek.
5. GOEDE S.C.J., N. DE : *The Utrecht Prosarium*, Monumenta Musica Neerlandica VI. (Amsterdam 1965)
6. TURCO, ALBERTO: *Het Gregoriaans*: basiscursus. Vertaling Dr. A. Vernooij. (Utrecht 1993)

Overige literatuur:

— *Graduale Triplex* (Solesmes 1979)
— VALKESTIJN, DRS. J.: "Het gregoriaans" in: *De lof Gods geef ik stem*, deel II (Baarn 1993)
— *Tijdschrift voor gregoriaans* 1991-3 (jrg 16-3)

ZESDE GREGORIAANS FESTIVAL IN WATOU

Wico Clements

Van 7 tot 11 mei vond in het Belgische Watou het Zesde Festival van het Gregoriaans plaats. "Voor minnaars van stilte en gregoriaans is Watou een pleisterplek en een pelgrimsoord", kondigden de organisatoren in hun persbericht reeds aan, en daar is geen woord teveel mee gezegd. Het aantal deelnemende koren was tweeëntwintig, daaronder vijf uit België en drie uit Nederland. De Festivalfolder meldt: "De enkele duizenden toehoorders die telkenmale naar dit Festival komen zijn de exponent van een niet te stuiten reveil van deze authentieke religieuze zang. Het gregoriaans komt immers tegemoet aan een grote behoefte aan spiritualiteit en innerlijkheid, waarmee de huidige generaties het volgende millennium zullen betreden." Of dat in België of Nederland werkelijk het geval is moet nog blijken, maar in het West-Vlaamse plaatsje léék het in ieder geval een paar dagen lang echt te kloppen. Elk festival ademt weer de sfeer van een groot gregoriaans feest.



Bernard Deheegher met Kees Pouderoijen (tijdens een van de dagelijkse recepties tevreden over het verloop van het festival)

Uit Duitsland, Oostenrijk, Frankrijk, Hongarije, Tsjechië, Italië, Noorwegen, Portugal, Litouwen en zelfs uit Japan en Korea waren ze present, zangers, dirigenten en liefhebbers, en dat is een belangrijke prestatie van organisator Bernard Deheegher en zijn team. Naast de duizenden bezoekers die de liturgische plechtigheden en de audities bijwoonden konden nu ook miljoenen televisiekijkers kennis nemen van het festival: de hoogmis op Hemelvaartsdag, muzikaal opgeluisterd door vier schola's en massale samenzang, werd via zeven Eurovisiezenders uitgezonden.

De meeste koren blijken zich in hun interpretatie door de semiologische aanpak te laten leiden. Veel van de uitgevoerde melodieën werden voor deze gelegenheid speciaal gerestitueerd door frater Kees Pouderoijen. In het analyseren van handschriften is hij één van de meest actieve figuren en door zijn talloze contacten is hij een spin in het Gregoriaanse web geworden. In zijn voordracht wist hij te demonstreren hoe de theologie van de kerkvaders in het gregoriaans gestalte krijgt: " De relatie tussen Adam en Eva, tussen man en vrouw, de hele schepping, is in één responsorie samengevat." Het lijkt erop alsof de oude wetenschappelijke en stimulerende taak van de Benedictijnerabdij van Solesmes tegenwoordig door Pouderoijen wordt waargenomen, samen met het Choeur Grégorien de Paris, dat veel buitenlandse dirigenten in staat stelde in Parijs een opleiding te volgen en dat nauwe banden heeft met een hele reeks schola's die in Watou aanwezig waren.



Receptie in de open lucht werd tijdelijk geplaagd door een regenbui, maar die kon de pret niet drukken

Naast de parochiekerk van Watou vormden kerkgebouwen in Hazebrouck (Frankrijk) en in Poperinge het toneel van het festival, een welkome afwisseling gezien hun gunstige akoestiek. De opening werd verzorgd door een zevental vrouwenschola's met gezangen, gekozen rondom vrouwenfiguren uit de Bijbel. De Schola Hungarica gaf een spectaculaire uitvoering van het Daniëlspel, ontstaan in Beauvais in de dertiende eeuw. De sobere vormgeving ervan ging gepaard met een rijkdom aan muzikale uitdrukkingsmiddelen: afwisseling van mannen-, vrouwen en kinderstemmen, gebruik van slagwerk en een timing die het bekende verhaal van Daniël in de leeuwenkuil opnieuw spannend maakte.
Elk van de deelnemende koren liet zich beluisteren in een van de vijf audities, die in het teken stonden van de psalmen 1-75, zodat gezangen uit diverse periodes van het liturgisch jaar elkaar zouden afwisselen. Hierdoor kon het gebeuren dat tijdens één auditie op eenendertig onderdelen twaalf maal een introïtus klonk, vier ervan gezongen door de Schola Cantorum Amsterdam. Een schril contrast met het natuur-

lijke ritme van de Hemelvaartsmetten, gezongen door hetzelfde koor, en van de lauden van de zaterdag, even daarvoor gezongen door de schola's uit Parijs en uit Praag. Zo waren de liturgische plechtigheden telkens letterlijk een verademing.

Vanzelfsprekend roepen vijf dagen gregoriaans ook vragen op. Tijdens de slotvespers met voorzang door de Schola Cantorum van het Ward Instituut, had dirigent Louis Krekelberg heel wat te stellen met een organist die duidelijk niet "meezong". Moet het gregoriaans als massale samenzang tijdens vespers en missen wel op het orgel worden begeleid? En zo ja, waarom dan niet door iemand van het kaliber Albert de Klerk? Is de uiterst gedetailleerde vorm van officiepsalmodie die de schola's uit Graz en Regensburg lieten horen niet wat overdreven? Waar ligt dan de grens tussen concertante kunstjes en liturgische zang? Voegen de stralende glimlach en de kleurige gewaden van de Koreaanse vrouwen uit Pusan een positief element toe, of vormen deze dissonanten in het 'zingend bidden'?

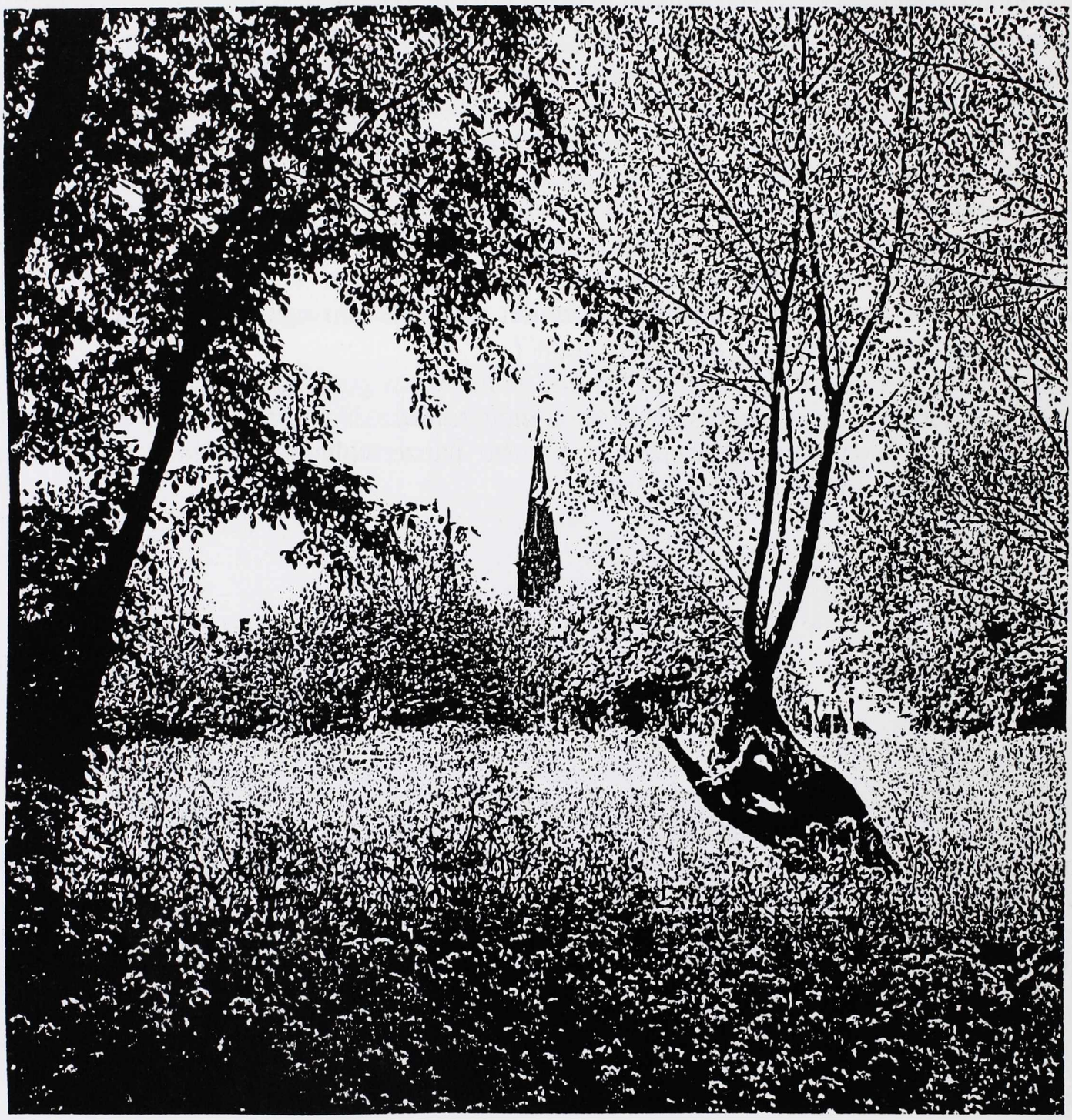


Choeur Grégorien de Femmes de l'Académie Catholique de Musique de Pusan, gekleed in opvallende Koreaanse jurken

Zijn de scherpe kantjes van de semiologieleer aan het verdwijnen? Frater Pouderoijen: "Ik wil duidelijk maken dat het gregoriaans een taal is. De oorspronkelijke uitvoerenden zongen teksten, en ze dachten niet in neumen maar in muzikale formules". László Dobszay, één van de leiders van de Schola Hungarica: "Wij zingen alles volgens oude bronnen, maar we doen dat onafhankelijk van Solesmes en van de semiologie, die een tragische ontwikkeling is. Coherentie en frasering hebben bij de semiologie veel te lijden". De Schola Hungarica zingt dikwijls uit

relatief laat ontstane manuscripten. Hun ritmisch wat hoekige interpretatie van ouder repertoire, volgens Dobszay geënt op oude volksmuziekpraktijken, oogstte bij sommige kenners ook kritiek.

Muzikale praktijken uit de Middeleeuwen blijken buiten Watou voor veel schola's inspirerend te zijn. De Noorse Schola Sanctae Sunnivae wordt op een in Watou aangeboden cd met organum-achtige akkoorden begeleid door een organist; de Schola Gregoriana uit Praag laat zich op cd's en in concerten graag horen in een enkel meerstemmig gezang ter afwisseling van het oudste materiaal. Het niet genoeg te prijzen festival van Watou zou er veelzijdiger op worden wanneer het gregoriaans er ruimer zou worden gedefinieerd. Waarom geen optreden van Marcel Peres en zijn ensemble Organum? Of Rebecca Stewart en haar Cappella Pratensis in een mix van renaissance en renaissance-gregoriaans?
Waarom niet op het fraaie instrument in het naburige Haringe barok orgelrepertoire gespeeld in afwisseling met 'plainchant'?
Meer dan twintig uur gregoriaans in een paar dagen geeft veel gespreksstof. Maar bovenal geldt wat de welbespraakte festivalpresentator Gereon van Boesschoten zei: "Dit zijn kostbare momenten, omdat je de ontroerende ogenblikken die je hier beleeft zo moeilijk kunt verwoorden." ■



GREGORIAANS IN DE BOOMGAARD

Jan Bernards

De 'Stichting Kunst aan de Maaskant' organiseerde op zondag 25 mei in het dorp Lith aan de Maas 's middags een kunstmanifestatie onder de titel "Via spectaculi". Bezoekers kregen een wandelplan uitgereikt dat voerde langs een groot aantal punten in en rond het dorp, waar telkens op een of ander kunstzinnig terrein iets te beleven viel. De Schola Cantorum Karolus Magnus was uitgenodigd om iets van de schone kunst van het gregoriaans te laten horen. De plaats die de zangersgroep werd toegewezen was een rustig plekje in de boomgaard van een boerderij, onder tegen de maasdijk gelegen.
Het was een zonnige windstille dag. In de schaduw van de bomen waren zo'n 25 stoelen opgesteld. De Schola had uit haar repertoire een aantal gezangen gekozen waaronder enkele bekende, zoals de introïtus *Ad te levavi* , het graduale *Haec Dies* en het offertorium *Jubilate Deo*; daarnaast enkele minder bekende, zoals de hymnen *O Virgo Mater, Quae caritatis* en *Aurora lucis rutilat.* Er werd telkens gedurende 10 tot 20 minuten gezongen, waarna een korte pauze volgde, waarin de bezoekers elkaar konden aflossen.
Het werd een onvergetelijke middag. Tijdens het zingen zag je de wandelaars boven aan de dijk blijven staan luisteren, om vervolgens af te dalen naar de boomgaard om het optreden van meer nabij te kunnen meemaken.
Roerend was wat de organisatrice van deze happening ons na afloop vertelde: "Ik wilde het optreden van de Schola toch ook zelf even meemaken en spoedde mij op de fiets naar de boerderij. Op de dijk aangekomen hoorde ik het gezang over de boomtoppen op mij toekomen. Toen ik boven aan de dijk stond te luisteren sprongen mij de tranen in de ogen".
Uit gesprekken in de pauze bleek dat ook vele niet-katholieke medechristenen vol aandacht en met grote waardering hadden geluisterd. Een vrouwelijke dominee nodigde de Schola uit om ook eens in haar gemeente te komen zingen. Er was ook veel belangstelling voor de door Karolus Magnus uitgebrachte CD's.
Het gregoriaans wordt in zijn schoonheid als kunstuiting, blijkbaar ook buiten de liturgie, hogelijk gewaardeerd. ■

JERUZALEM, DE MUZIKALE STAD GODS

CD bespreking

Arnoud Heerings

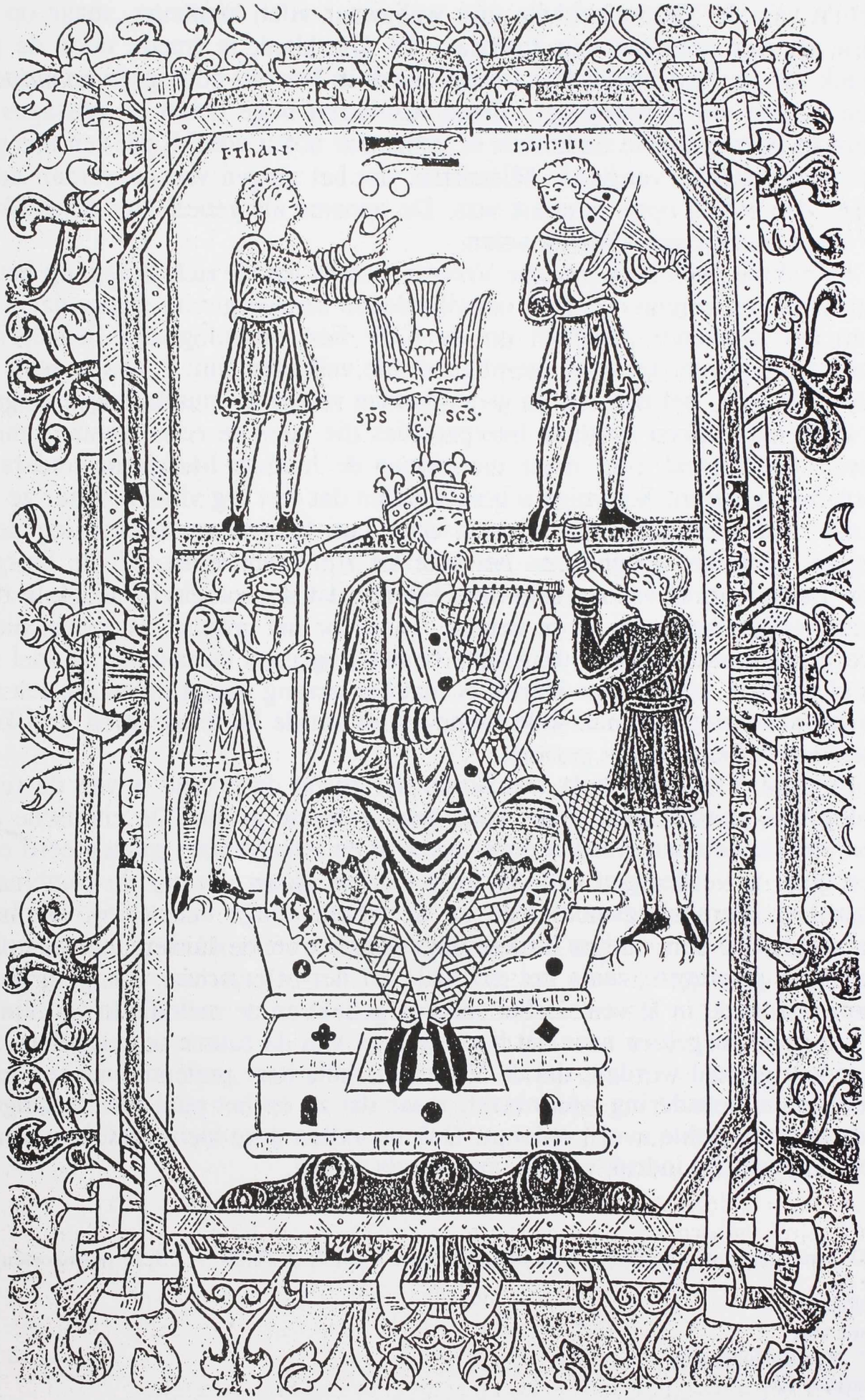
Met enige regelmaat worden er nieuwe gregoriaanse CD's op de markt gebracht en zo af en toe springt daar een CD boven uit die bijzondere aandacht verdient. Een CD die deze aandacht in bijzondere mate verdient, is de CD *Jeruzalem, Stad van God* door De Utrechtse Vrouwenschola o.l.v. Marie-Louise Egbers. Naast de Vrouwenschola is ook het Ensemble Super Librum op de CD te horen.

De Jeruzalem-CD is bijzonder om een aantal redenen. Allereerst vanwege het feit, dat de CD opgenomen is door een vrouwenschola. Het gregoriaans is in de Nederlandse parochies vrijwel overal een exclusieve mannenaangelegenheid geweest. Vrouwen mochten dan wel meezingen in een gemengd koor, maar een schola bestaande uit alleen vrouwen die zich toelegde op het gregoriaans werd lange tijd met scheve oren beluisterd. Het gregoriaans - zo heette het - was gecomponeerd voor de mannenstem en de vrouwenstem moest zich hier niet aan wagen. Het is historisch moeilijk te loochenen, dat de eerste gregoriaanse noot uit een mannenkeel kwam, maar wat is hiermee gezegd? Gedurende vele eeuwen is er ook in de vrouwenkloosters gregoriaans gezongen en er is geen enkele reden om aan te nemen, dat dit gregoriaans minder fraai klonk dan het mannengregoriaans.

Gelukkig is een en ander in onze tijd langzaam aan het veranderen en is in Nederland inmiddels een klein aantal vrouwenschola's actief. De afgelopen jaren brachten reeds twee buitenlandse vrouwenschola's een gregoriaanse CD uit; de ambrosiaanse schola In Dulci Jubilo uit Italië en de Schola Sanctae Sunnivae uit Noorwegen. Voor zo ver mij bekend is dit echter een van de eerste CD's van een Nederlandse vrouwenschola.

Of het gregoriaans nu door mannen of door vrouwen gezongen wordt, het enige kwaliteitscriterium is, dat het goed moet klinken. De luisteraar wil mooie muziek en daarmee uit. De Jeruzalem-CD heeft wat dat betreft de luisteraar veel te bieden. Door de afwisseling van het gregoriaans met de (geïmproviseerde?) instrumentale 'intermezzi' van het Ensemble Super Librum is het een zeer kleurrijke CD geworden. Daarnaast kon door het Jeruzalem-thema van de CD een grote verscheidenheid aan gregoriaanse gezangen geselecteerd worden. Op de CD zijn dan ook vele gregoriaanse 'genres' vertegenwoordigd, zowel gezangen en lezingen uit het officie als uit de Mis. Uit het officie zijn bijvoorbeeld de antifoon *Lauda Ierusalem* plus Psalm 120, de *Lamentatio Jeremiae prophetae* uit de Donkere Metten van Witte Donderdag en de vesperhymne *Urbs Ierusalem* van het feest van Kerkwijding. Uit de Mis zijn bijvoorbeeld de introïtus *Adorate Deum*, het bekende graduale *Omnes de Saba* van Driekoningen en het offertorium *Super flumina Babylonis* (plus vers). Ook is er wat voorzichtige meerstemmigheid op de CD te beluisteren, zoals een sfeervolle versie met portatiefbegeleiding van de reeds genoemde hymne *Urbs Ierusalem*.

De Jeruzalem-CD biedt de luisteraar zodoende een brede staalkaart van het gregoriaans, maar hoe zit het met de kwaliteit van de zang?



Koning David met muzikanten. Cotton-Psalter, Engeland, 8e eeuw

De leden van de Vrouwenschola zijn weliswaar allen amateurs, maar op de CD leveren zij een prestatie van formaat. De koorklank is (mede door de prettige akoestiek van de Nederlands Hervormde Kerk in Voorst) homogeen en soepel en de solisten zingen vol overtuiging. Alleen resulteren hoge noten en passages in wat incidentele geknepenheid en komen er soms ook noten voorbij die een iets gelukkiger intonatie hadden verdiend. Misschien, dat het zingen van de verzen door drie cantores een betere optie geweest was. De opname als geheel kan dergelijke 'slips of the voice' echter gemakkelijk velen.
In de toelichting stelt de Utrechtse Vrouwenschola dat zij zich toelegt op het zingen van gregoriaans volgens de zich ontwikkelende semiologische zienswijzen. Wat is hiervan het klinkende resultaat op de CD? Een semiologische benadering kan eenvoudig ontsporen. De twee meest gehoorde valkuilen zijn: a. een te grote experimenteerdrift en b. het niet van de grond komen van grote muzikale spanningsbogen. Door de eerste valkuil ontstaan interpretaties die voor de echte kenners misschien nog wel overtuigend zijn, maar die binnen de huidige liturgische kaders amper kunnen functioneren. Sommige schola's zullen dat niet erg vinden, maar ze moeten zich dan wel realiseren, dat zij zich door hun te extreme benadering de plaats ontzeggen waar het gregoriaans het best tot zijn recht komt, nl. de liturgie. De tweede valkuil wordt veroorzaakt door het feit dat semiologische schola's zich nog wel eens willen verliezen in de details, waardoor het gezang als geheel niet meer van de grond komt. Bij een dergelijke benadering gaan de neumen al snel werken als doel an sich. Het gevaar hierbij is, dat het gezang gaat klinken als een vrijblijvende opeenvolging van muzikale motieven en dat de luisteraar geen grip krijgt op de macro-structuur van het gezang.
De Utrechtse Vrouwenschola laat horen dat zij op de hoogte is van de recentere semiologische opvattingen, maar kiest geen extreme postie. De ritmische aanwijzingen van de neumen worden consequent in de interpretatie geïntegreerd en soms vinden goed te verdedigen melodische retouches plaats. Echter de combinatie van afgesproken ademhalingsmomenten en de relatief lange verlenging van bepaalde tonen zorgt voor een - mijns inziens ongewenste - verbrokkeling van met name de wat grotere gezangen, zoals het graduale en het offertorium. Langere melismen worden zodoende in te veel kleine stukken gehakt en de melodie krijgt nimmer de kans om eens zorgeloos naar het hoogste punt van de ruimte te kringelen. Samenvattend kan gesteld worden, dat de Vrouwenschola haar pretentie van een moderne semiologische benadering waarmaakt, maar dat ze op het punt van de lange spanningsbogen een lichte averij oploopt. Ook nu vallen deze kleine rafels echter in het niet bij de positieve indruk van de opname als geheel. ■

De CD Jeruzalem, stad van God is te bestellen door f 28,50 (f 25,00 + f 3,50 portokosten) over te maken op
giro 6708652
ten name van
A.N.P. Hooge-Hulsenbek
Breitnerlaan 12
3582 HB Utrecht
onder vermelding van: CD Utrechtse Vrouwenschola. U krijgt de CD dan thuisgestuurd.

INHOUD

Van de redactie 81

Gregoriaans in de late Middeleeuwen 82
Anton Vernooij

De uitvoeringspraktijk van de tractus *Qui habitat* en *Deus, Deus meus* 90
Kees Vellekoop

Vier Nicolaasdrama's uit de twaalfde eeuw 101
Nienke de Boer

De ordinariumgezangen en hun plaats in de liturgie 113
Marcel Zijlstra

Vijf laatbloeiers 124
Marie-Louise Egbers

Zesde Gregoriaans Festival in Watou 132
Wico Clements

Gregoriaans in de boomgaard 137
Jan Bernards

Jeruzalem, de muzikale Stad Gods (CD bespreking) 138
Arnoud Heerings

Mededelingen op bijlage

Liturgische kalender op bijlage

Stichting Amici Cantus Gregoriani