

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS



2000-3
Illuminaties

TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

Jaargang 25, nummer 3, augustus 2000

Verschijnt driemaandelijks

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.

Kopij voor het volgende nummer dient **15 oktober** op het redactie-adres binnen te zijn.
Inlichtingen, ook voor advertenties, bij de administratie.

Redactie:

Marie-Louise Egbers, Jacqueline Elemans, Arnoud Heerings, Jolanda Kwast, Marcel Zijlstra.

Redactie-adres: Anna Paulownalaan 57, 3708 HJ Zeist, tel. (030) 692 27 87
Administratie: Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot tel. (013) 533 10 94

Abonnementen:

Individueel abonnement per kalenderjaar NLG 37,50

België BFR 800,- overige landen NLG 42,50

Koorabonnement (3 exemplaren voor de prijs van 2) NLG 75,-

Losse nummers, ook van oude jaargangen, NLG. 10,- (BFR 225)

Themanummers NLG 13,50 (BFR 300)

Postgirorekening nr 39586

Bankrekening nr 42.06.65.323

(België: ABN-AMRO Hasselt nr 720-5202086-85)

alle rekeningen t.n.v. Stichting Amici Cantus Gregoriani te Posterholt.

Bestuur van de Stichting A.C.G.:

I. van Leijen voorzitter

M. Lambriex secretaris

R. A. M. Karsten penningmeester

G. H. Claassen

J. Kwast

B. Lamers

Mondriaanlaan 6, 6708 NG Wageningen

Torenhoekstraat 14, 5056 AN Berkel-Enschot

Raadhuisstraat 4, 6061 EA Posterholt

Weesdijk 26, 4132 BL Vianen

Anna Paulownalaan 57, 3708 HJ Zeist

Leuvenlaan 9, 5628 WE Eindhoven

Adviseur van de Stichting A.C.G.:

A. Peters O.F.M.

Mauritsstraat 104, 3583 HW Utrecht

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

ISSN: 1380-9776

Bij de voorplaat:

St. Gregorius en zijn schrijver, ca. 984.

Registrum Gregorii, Trèves, Stadtbibliothek

VAN DE REDACTIE

Het themanummer van deze jaargang heeft als rode draad het begrip illuminatie. Daarbij dachten wij in de eerste plaats natuurlijk aan die prachtig versierde initialen in de oude handschriften, vooral bij de grote feesten. Maar het woord illuminatie heeft meer betekenissen, en die speelden in ons achterhoofd mee.

We halen Van Dale erbij. Daar staat:

illuminatie	1. feestelijke verlichting in de open lucht door een groot aantal kleine lichtbronnen; ook de lichtjes zelf; 2. het verkrijgen van geestelijk inzicht van persoonlijke aard;
illuminator	1. verluchter van handschriften; daarnaast zijn er betekenissen op het gebied van optische instrumenten;
illumineren	1. feestelijk verlichten; 2. handschriften en drukwerken met ornament versieren; 3. (tekeningen en gravures) met doorschijnende kleuren opwerken.

En zo een mooie initiaal heet natuurlijk een miniatuur, van het woord menie, omdat de eerste initialen in rood geschreven werden. Maar wij dwalen af.

Dit themanummer van de vijftiende jaargang heeft iets feestelijks.

De verklanking van het Bijbelwoord in het gregoriaans draagt hopelijk bij tot ons persoonlijk geestelijk inzicht. Dr. Kurris laat ons zien hoe het gregoriaans in de grote responsories omgaat met de figuur van koning David.

Mevr. Wüstefeld vertelt ons over miniaturen en randversieringen in een bijzonder Haarlems handschrift. U hebt zeker wel schilderijen gezien bijvoorbeeld van een oude koopman, knielend aan de voeten van Maria-met-kind of een andere vroom tafereel; dat zien we hier 'in miniatuur'.

Het artikel van Hans van Smolderen vergroot onze kennis van Nederlandse heiligen-officies door de figuur van Willem van Mallevale te belichten, een interessante kluizenaar die terloops ook bij Wüstefeld ter sprake komt.

Onderbelicht blijft dikwijls het verband tussen gregoriaans en meerstemmige muziek. Douwe Evert Dijkstra gaat daarom in op de oudste meerstemmigheid, die nog heel hecht met het gregoriaans verbonden is. Hij laat zien hoe de stem naast de oorspronkelijke gregoriaanse melodie langzaam tot een zelfstandige melodie uitgroeit.

In het laatste artikel laat Jacqueline Elemans aan de hand van een voorbeeld zien hoe handschriften uit verschillende delen van Europa elkaar kunnen aanvullen wanneer het erom gaat, de melodieën in het huidige Graduale door te lichten naast de oudst bekende traditie, en dat dat soms onverwachte resultaten oplevert.

Met het gekozen gezang sluiten wij de cirkel: de *communio Illumina faciem tuam super servum tuum, Domine*, laat lichten uw gelaat over uw dienaar, Heer. De wekelijkse schola-repetitie geeft ons bijna 52 lichtpuntjes per jaar in het alledaagse bestaan. Ondanks alle randversieringen, hoe interessant ook, blijft het toch om het zingen zelf gaan. Dat heeft ook Helene Nolthenius steeds volgehouden, zoals Prof. Etty Mulder getuigt in haar *In memoriam*, dat wij in een bijlage hebben opgenomen.

Wij wensen u veel leesgenot maar vooral zangvreugde. ■

— . o o O o o . — ... — . o o O o o . — ... — . o o O o o . —

David is een veelkleurige persoonlijkheid. In de bijbel wordt hij heel levendig beschreven. Zijn karakter komt tot volle uitdrukking in zijn levensgeschiedenis, verteld in het eerste en tweede boek Samuël en in het eerste boek Kronieken. David, de tegenpool van Saul die jaloersheid met mededogen beantwoordt. De behendige vechter die de reus Goliath verslaat. Het kind leeft verder in de volwassen koning als hij voor de ark uit danst. De trotse vorst wil zijn koningsstad tot tempelstad laten uitgroeien. De zwakke mens zet zijn zinnen op de vrouw van een ander. De oude man wordt door zijn bloedeigen zoon naar het leven gestaan. De machtige heerser laat ten slotte op het toppunt van zijn leven een telling houden om te berekenen: hoe sterk ben ik dat ik alle tegenstanders kan weerstaan - expansiedrift. David vergeet dat hij door God geroepen is. David zij gewaarschuwd: in de leerschool van alledag laat God zijn beschermeling in het stof bijten. Als mens is hij herkenbaar in zwakheid, sympathiek in vergevingsgezindheid, een instrument in Gods hand.

Dat alles is teveel om tot klinken worden gebracht. Het is een epos dat telkens door menselijke reacties wordt onderbroken: we zijn toeschouwers van een groot drama en mogen onze reacties laten blijken. Soms mag David zijn verdriet zelf uitzingen bij de dood van een geliefde vriend of zijn gevoelens van smart over begane misstappen. Maar één ding is zeker: God heeft het eerste en laatste woord.

In het gregoriaans gaat het om de kernmomenten: de narratieve gedeelten dienen te worden voorgedragen, de zang is bedoeld om de aandacht te richten op het wezenlijke dat ons allen aangaat. In de ouverture komt het hoofdmotief naar voren: de Heer zelf is het die je geroepen heeft. Hiermee komt David te staan in de traditie van heel het uitverkoren volk en is hij de opvolger van de stamvader Abraham.

David's levensloop verklankt

In het meest bekende en oudste officie-handschrift, Codex Hartker uit de schrijfschool van Sankt-Gallen, vinden we onderstaande reeks van elf gezangen 'de libro regum': ontleend aan het boek van de Koningen. Binnen deze reeks, die niet chronologisch is opgebouwd, vinden we zes responsories die aan David zijn gewijd. Deze worden hieronder met een sterretje aangegeven:

- resp. *Deus omnium** (tekstcollage)
- resp. *Dominus qui eripuit** (1 Sam 17:37)
- resp. *Ego te tuli de domo** (2 Sam 7: 8, 9, 12, 13)
- resp. *Montes Gelboe** (2 Sam 1: 21, 25, 23)
- resp. *Exaudisti* (Salomon: 1 Kon 9: 3)
- resp. *Audi Domine* (Salomon: 1 Kon 8: 28-29)
- resp. *Peccatum super numerum** (2 Sam 24: 10b/ 1 Kron 21: 8)
- resp. *Recordare Domine** (2 Sam 24: 16; vgl. Ex 32: 13)
- resp. *Preparate corda* (Samuël tot het volk: 1 Sam 7: 30)
- resp. *Factum est dum tolleret* (Elias' hemelvaart)

In het antifonarium uit Lucca, Codex 601, treffen we nog twee andere responsories aan die over David gaan. Beide bezingen zijn succesvol optreden tegen de bestrijders.

resp. Percussit Saul mille (1 Sam 18:7; 17:49, 21,11)

resp. Prevaluit David in Philistaeum.

In het brevier vóór Vaticanum II vinden we deze aan David gewijde responsories in de Metten van de derde zondag na Pinksteren:

1e nocturne:

resp. (Preparate corda)

resp. Deus omnium

resp. Dominus qui eripuit

2e nocturne:

resp. Percussit Saul

resp. Montes Gelboë

resp. Ego te tuli

3e nocturne:

resp. Peccavi super numerum

Wat de antifonen betreft, vinden we in Codex Hartker de volgende voorbeelden:

ant. Obsecro (1 Kron 32:8)

ant. Prevaluit (1 Sam 21:11)

ant. Nonne iste est (1 Sam 17: 50, 45 - niet in Lucca)

ant. Iratus est Saul (1 Sam 18:8)

ant. Quis est enim in omnibus sicut David

ant. Dixitque David ad Dominum (niet in Lucca)

ant. In excelsis tuis

ant. Rex autem David

In Codex Lucca vinden we enkele uitgebreide antifonen over de treurnis van David bij de dood van Saul en Jonatan:

ant. Montes Gelboë

ant. Saul et Jonathas

ant. Doleo super te.

het roepingsmotief

David wordt door God geroepen, weggeroepen uit de schaapskudde van zijn vader. Op belangrijke momenten wordt David aan deze roeping herinnerd, met name in de strijd met Goliath en op het moment dat hij zijn plan ontvouwt om een tempel in Jeruzalem te bouwen ter ere van zijn Heer.

Het eerste gezang uit de reeks van responsories heeft de functie van een ouverture: het is een collagetekst met dieptewerking naar het verleden en de toekomst. De inhoud van het eerste responsorie *Deus omnium exauditor est* wordt voortgezet in de twee volgende gezangen *Dominus qui eripuit* en *Ego te tuli de domo patris*.

De tekst van het eerste responsorie luidt als volgt:

Deus omnium exauditor est

Ipse misit angelum suum

et tulit me de ovibus patris mei

et unxit me unctione misericordiae

De Heer is het die allen verhoort

Hijzelf heeft zijn engel gezonden

en mij weggenomen bij mijn vaders schapen

en mij gezalfd met olie van barmhartigheid.

De eerste zin refereert aan de roeping van Abraham (vergelijk Gen 24:7):

Dominus Deus caeli *qui tulit me de domo patris mei*

ipse mittit angelum suum.

M On-tes Gél-bo- ë, nec ros, nec
plú-vi- a vé-ni- ant su- per vos. * U- bi ce- ci-
dé- runt for-tes Is- ra- ël.
V. Omnes mon-tes qui in circu- í-tu e- ius sunt vi- sí-
tet Dó-mi- nus a Gél-bo- ë au- tem transé-
at. * U- bi.

Afbeelding 1, het responsorie Montes Gelboë.

Vervolgens citeert de samensteller van deze responsorietekst 2 Sam: 7-8 (roeping) en verbindt dit met 1 Sam 10: 1 (zalving). Het vers is ontleend aan psalm 56: 4b-5; ook wordt gerefereerd aan 1 Sam 17:36:

Dominus qui eripuit me de ore leonis
et de manu bestiae (ursu) liberavit me
ipse me eripiet de manibus
inimicorum meorum.

De Heer die mij wegrukte uit de muil van de leeuw
en mij bevrijdde uit de klauw van het beest (de beer):
Hij zal mij wegrukken uit de handen
van mijn vijanden.

David wil Saul overtuigen dat hij voldoende kracht bezit om Goliath, de sterkste Filistijn, te overwinnen. In het tweede responsorie *Dominus qui eripuit* wordt deze tekst tot hoofdmotief. David heeft zijn uitverkiezing tot koning toch te danken aan Gods kracht. Zijn uitverkiezing tot koning is het hoofdmoment van het responsorie *Ego te tuli*. Deze tekst wordt hem door de profeet Natan voorgehouden op het moment dat hij rondloopt met de gedachte om voor zijn Heer een huis te bouwen. Op dat moment aangekomen, wordt in de reeks van responsories overgewipt naar de episode van Davids opvolger,

Salomon, wanneer er sprake is van de realisering van de tempelbouw (vgl. de resp. *Exaudisti, Domine si conversus fuerit* en *Audi Domine*).

het klaagmotief

Enigszins verloren staat er een afzonderlijk klaaggezag tussen beide blokken in. Deze klaagzang, het responsorie *Montes Gelboë* (afbeelding 1), bezingt de treurnis en de godverlatenheid van het landschap waar koning Saul en zijn zoon Jonatan de dood hebben gevonden:

Bergen van Gelboë: geen dauw meer, geen regen over u:
daar zijn de helden gevallen;
alle bergen in de omgeving: de Heer moge hen bezoeken
maar dat hij Gelboë voorbij moge gaan.

Het motief van de godverlatenheid bepaalt dit gezang, dat is opgebouwd uit fragmenten van 2 Sam 1: 21b en 2 Sam 1: 25. In de oorspronkelijke tekst staat:

daar werd het schild van de helden besmeurd,
het schild van Saul niet langer met olie gezalfd

God heeft zijn bescherming teruggetrokken. De melodie is niet bijzonder origineel: zij is geheel opgebouwd uit stereotype formules. Dit klaagmotief wordt in het repertoire van de antifonen uitgebreid en aangevuld met enkele klaagzangen waarin David zelf zijn droefheid tot uitdrukking brengt. Voordat we deze gezangen integraal gaan afdrukken, verwijs ik naar de antifoon beginnend met dezelfde woorden *Montes Gelboë*. Er wordt rijkelijk geciteerd uit de klaagzang van David over de dood van Saul en zijn zoon Jonatan. We treffen dit gezang voor het eerst aan in het Antiphonale Codex 601 van Lucca. (afbeelding 2). Hier ontbreekt het middendeel *quomodo ceciderunt fortes in proelio* dat we wel in de versie van het Antifonale Monasticum (AM, Doornik 1934, blz. 576) vinden. De melodische inkleding van deze tekst is zeer expressief te noemen. Zonder de genoemde invoeging is er sprake van een evenwichtige opbouw. Het eerste deel bestaat uit drie delen:

Montes Gelboë nec ros nec pluvia veniat
super vos
quia in te abiectus est
clypeus fortium, clypeus Saul,
quasi non esset unctus oleo
Jonathas in excelsis tuis interfectus est

Bergen van Gelboë, dauw noch regen kome
over u
want op u is weggeworpen
het schild der sterken, het schild van Saul,
als ware hij niet gezalfd met olie.
Jonatan is op uw hoogten gedood

Hiermee is de sfeer getekend. Het is letterlijk vers 21 uit de klaagzang, aangevuld met vers 25b. Dan vervolgt de melodie een kwint hoger: een tegenstelling wordt geschapen. De emotionele spanning wordt sterker:

Saul et Jonathas, amabilis, et decori valde in
vita sua,
in morte quoque non sunt separati.

Saul en Jonatan, zo geliefd, zo zeer schoon
in hun leven
zijn ook in de dood niet gescheiden.

De melodie herneemt de motieven die we reeds tegenkwamen in de eerste en de laatste zin van het eerste deel. Hoewel de afzonderlijke cadensen nogal dwangmatig telkens uitlopen in de tonica, krijgt het gezang door de expressieve oligotonische stijl de allure van een echte sfeertekening.

M On-tes Gél-bo- ë, nec ros nec plú-vi- a
vé-ni- ant su-per vos, qui- a in te abiéctus est
clý-pe- us fór-ti- um, clý-pe- us Sa- u- lis, qua- si non
es-set unctus ó- le- o. Ió-na- thas in excél-sis tu- is
inter-féctus est: Sa- ul et Iónathas, amá-bi- les et
de-có- ri val-de in vi- ta su- a in mor-te quoque non
sunt se-pa- rá- ti.

Afbeelding 2, de antifoon Montes Gelboë, volgens Lucca 601.

I
D O-le-o su-per te fra-ter mi Io-na-tha, a-ma-
 bi-lis val-de su-per a-mo-rem mu-li-e-rum; et si-cut ma-
 ter u-ni-cum a-mat fi-li-um, i-ta te di-li-ge-bam.
 Sa-git-ta Io-na-the numquam a-bi-it re-tror-sum, nec de-cli-
 na-vit cli-pe-us e-i-us de bel-lo, et has-ta e-i-us non
 est a-ver-sa. E u o u a e

Afbeelding 3, de antifoon *Doleo super te*.

In genoemde Codex Lucca 601 vinden we nog twee klaagzangen die de dood van Saul en Jonatan betreffen. Om de lezer een indruk te geven van de wijze van citeren, geven we op de volgende bladzijde de integrale tekst van de klaagzang zoals we deze aantreffen in de Vulgaattekst met de Nederlandse Willibrordvertaling (herziene uitgave 1995).

De uitgebreide antifoon *Doleo super te* (afbeelding 3) geeft uitdrukking aan de meest persoonlijke gevoelens van David voor zijn hartsvriend Jonatan. De melodie ontwikkelt in gelijke richting als in het geval van de antifoon *Montes Gelboë*. De stijl is echter soberder. Vanaf de grondtoon wordt de dominant bereikt; de zinsdelen worden gelijkgeschakeld: re-fa-re-re do. Vers 26 van de klaagzang wordt integraal geciteerd. Dan zet de melodie een kwint hoger in om te melden hoe trefzeker zijn vriend boog en schild hanteerde. Interessant is op te merken dat deze persoonlijke lyrische gezangen nog ontbreken in de eerste fase van de geschiedenis van het officie. Het betreft hier een sjabloonmelodie, die mechanisch aan een nieuwe tekst wordt gehecht. Men kan moeilijk volhouden dat de uitgebreide notengroep op *non (est aversa)* bedoeld is als tekstschildering. Er is eenvoudig te

Planxit autem David planctum huiusmodi super Saul, et super Jonathan filium eius.

David zong dit klaaglied voor Saul en zijn zoon Jonatan.

Et praecepit ut docerent filios Iuda arcum sicut scriptum est in Libro Iustorum, et ait: Considera Israel pro his qui mortui sunt super excelsa tua vulnerati.

Hij beval de zonen van Juda dit lied te leren, het lied van de boog; het staat opgetekend in het Boek van de Rechtvaardigen.

Inclyti, Israel, super montes tuos interfecti sunt: quo modo ceciderunt fortes?

Uw glorie, Israël, ging op uw heuvels te gronde. Hoe konden de helden vallen?

Nolite annuntiare in Geth, neque annuntietes in compitis Ascalonis: ne forte laetentur filiae Philisthiim, ne exultent filiae incircumcisorum.

Ga het niet melden in Gat, roep het niet om door de straten van Askelon, laat de dochters van de Filistijnen zich niet verheugen, de dochters van de onbesnedenen niet juichen!

Montes Gelboë, nec ros, nec pluvia veniant super vos, neque sint agri primitiarum: quia ibi abiectus est clypeus fortium, clypeus Saul quasi non esset unctus oleo.

Bergen van Gilboa, geen dauw meer, geen regen op u, op die vruchtbare velden; daar werd het schild van de helden besmeurd, het schild van Saul, niet langer met olie gezalfd.

A sanguine interfectorum, ab adipe fortium, sagitta Ionathae nunquam rediit retrorsum, et gladius Saul non est reversus inanis.

Zonder het bloed van verslagenen, zonder het vet van helden kwam Jonatans boog nooit terug en het zwaard van Saul keerde nooit onverzadigd terug.

Saul et Ionathas amabilis, et decori in vita sua, in morte quoque non sunt divisi: aquilis velociores, leonibus fortiores.

Saul en Jonatan, zo geliefd, zo mooi, in leven en dood niet gescheiden. Zij waren sneller dan arenden, sterker dan leeuwen.

Filiae Israel super Saul flete qui vestiebat vos coccino in deliciis, qui praebebat ornamenta aurea cultui vestro.

Dochters van Israël, treurt over Saul die u in prachtig purper kleepte en die uw gewaden versierde met goud!

Quo modo ceciderunt fortes in praelio? Ionathas in excelsis tuis occisus est.

Hoe konden de helden vallen, in het heetst van de strijd? Jonatan ligt geveld op uw heuvels.

Doleo super te frater mi Ionatha decore nimis, et amabilis super amorem mulierum. Sicut mater unicum amat filium suum, ita ego te diligebam.

Jouw dood drukt zwaar op mij, mijn broeder Jonatan: jij was mij zo dierbaar; jouw liefde verrukte mij meer dan de liefde van vrouwen.

Quo modo ceciderunt robusti, et perierunt arma bellica?

Hoe konden de helden vallen? Hoe konden de wapens vergaan?

weinig tekst om de melodie te stofferen.

Ook de antifoon *Saul et Jonathas* (afbeelding 4) is ontleend aan het antifonarium uit Lucca. Het is een tekstcollage waarin vers 23 volledig geciteerd is, gevolgd door vers 25a en vers 27. Het geheel wordt afgesloten met een oproep om deze uitgelezen mannen te bewenen. Interessant is de hoogte van de melodie bij de karaktersketch van de helden: 'ze waren sneller dan arenden en sterker dan leeuwen'. De melodische gestalte van deze tekstcollage is in alle opzichten origineel. De melodie begint op de mi en stijgt naar de sol. Vandaar wordt in de tweede zin de dominant bereikt die in genoemd zinsdeel zich uitstrekt naar de hoge mi om weer naar de sol terug te keren. Dan volgt de normale aantrekking tussen de grondtoon en de dominant met een uitwijking naar het plagale centrum. De klaagzang van David krijgt dus gaandeweg in het officie meer aandacht. De klaagzangen, hoe ingehouden ook, vervullen een eigen rol in het muzikaal portret van koning David.

de rivaliteit tussen David en Saul

Het eerste deel van het leven van David wordt overschaduwd door de rivaliteit met Saul. Dat David Saul te slim af is, keert telkens terug in de volgende zin: Saul heeft er duizend

VIII

S A-ul et Io-na-thas a-ma-bi-les, et de-co-ri in vi-
ta su- a, in mor-te quo-que non sunt di- vi- si; a-
qui-lis ve-lo-ci-o-res, le-o-ni-bus forti-o-res, quo mo-do
ce-ci-de-runt for-tes in prae-li-o, et pe-ri-e-runt ar-ma bel-
(bel-lo)
li-ca in-cli-ti Is-ra-el fle-re. E u o u a e

Afbeelding 4, de antifoon Saul et Ionathas.

verslagen, David echter tienduizend. Heel kernachtig wordt dat reeds in de oudste getuigenissen neergeschreven:

Nonne iste est David
de quo canebant in choro dicentes:
Saul percussit mille
et David decem millia

Is dit niet de David
over wie zij in het koor zongen, zeggende:
Saul heeft er duizend geslagen
en David tienduizend?

Dezelfde strekking keert terug in de antifoon *Iratus rex Saul dixit*: Saul kan niet verkroppen dat David hem overtreft. In de codex uit Lucca en latere bronnen treffen we een uitgebreid responsorie dat opnieuw het overwicht van David bezingt:

Verslagen heeft Saul er duizend en David tienduizend
want de Heer was met hem:
hij heeft de Filistijn verslagen
en de smaad van Israël weggenomen.

Ook uit deze tekstcollage blijkt dat de overwinning en het overwicht van David te danken is aan Gods hulp.

het rouwmotief

David begint God te vergeten. Het feit dat David zich een zwak mens toont door zich de vrouw van een hoge officier toe te eigenen, is niet fraai. Nog minder fraai is de meedogenloosheid waarmee hij Urias de dood injaagt. David wordt streng tot de orde geroepen; de profeet Natan houdt hem fijntjes een spiegel voor. Over deze geschiedenis wordt in de gezangen nagenoeg gezwegen. Alleen de spijt die David heeft komt in zijn rouwklachten naar voren (vgl. 2 Sam 12: 13). Deze rouwklachten kunnen echter ook betrekking hebben op de laatste periode van zijn leven (vgl. 2 Sam 24: 10b):

Ik heb gezondigd en het getal van mijn zonden overtreft de zandkorrels aan de zee
en mijn zonden hebben zich vermenigvuldigd
en wegens de veelheid van mijn ongerechtigheden
ben ik niet waardig de hoge hemel te bestijgen
want uw toorn heb ik opgewekt en heb kwaad gedaan voor uw aanschijn.

Op het hoogtepunt van zijn roem laat David een telling houden hoeveel manschappen hij heeft. David gaat op eigen kracht vertrouwen. Niets menselijks is hem vreemd: David hoort opnieuw het grondmotief:

Wie is het die jou heeft weggehaald uit het huis van je vader?

Het responsorie *Ego te tuli* herinnert aan zijn roeping. In het responsorie *Peccavi super numerum* geeft David uitdrukking aan zijn spijt. Nu het kwaad geschied is, moet de koning in het stof bijten. De straf voor Davids vergrijp treft echter het volk.

David bidt om het volk te sparen en hij smeekt dat de engel van de wraak zijn hand moge terugtrekken. Zo gauw Jeruzalem in het geding is, verhoort God Davids gebed. In het responsorie *Recordare* smeekt David om vergiffenis: 'Ik ben het die gezondigd heeft'.

Overzien we de gregoriaanse gezangen die aan het leven van David zijn gewijd - de psalmen blijven hier buiten beschouwing - dan kunnen we constateren dat de gezangen zich beperken tot de kernmomenten van de verkondiging. David staat in de traditie van de geloofsvaderen en is als Abraham geroepen om weg te trekken. In Saul vindt hij eerst zijn beschermer en vervolgens zijn rivaal. Door de hulp van de Allerhoogste kan David, klein

en onaanzienlijk, de machtige tegenstander overwinnen. David mag geen tempel bouwen voor zijn Heer. In zijn leven begaat hij ernstige fouten, daarvoor moet de koning boeten. Zijn menselijke kant blijkt gelukkig ook positieve kanten te hebben: David is vergevingsgezind en vooral een mens met gevoelens van aanhankelijkheid. Dat blijkt bij het wegvallen van dierbare personen. Bij de dood van zijn bloedeigen zoon Absalom is David ten einde raad. De korte gezangen die deze dramatiek verraden, heb ik in een ander verband besproken, hier wordt er gaarne naar verwezen.¹ De dood van Saul wordt in een adem bezongen met de dood van zijn redder in de nood, Jonatan. Bij David is geen sprake van rivaliteit: hij eert zijn voorganger en diens zoon die tevens zijn vriend is.

In de reeks responsories uit het boek der Koningen is in de verschillende handschriften sprake van een willekeurige volgorde. Nog willekeuriger is de wijze waarop ze als antwoordzang fungeren. Wie het leven van koning David in beeld wil brengen, rangschikke het gegeven materiaal in de volgorde van zijn levensgeschiedenis. De narratieve teksten, zijn levensgeschiedenis zelf, vormen het grondstramien van de spirituele lezing. Wij, het volk, mogen interrumpen met de herinnering aan Gods roepstem en aan de goddelijke hulp in zijn strijd in dienst van en in rivaliteit met Saul en we mogen blijven stilstaan bij de treurzangen om verloren vrienden en bij de rouw om begane misstappen. David is immers de koning naar Gods hart: noblesse oblige. ■

NOOT:

1. A. KURRIS, 'Dramatische momenten in het gregoriaans: klaagzang van David bij de dood van Absalom' in R. VAN DER LOF e.a. (eds): *Laudate Pueri Dominum. Feestbundel voor Wim van Gerven*. (Amsterdam 1999), pp. 21-29.



(bron onbekend)



Afbeelding 1, Gezang voor het Pinksterfeest met in de benedenmarge de memorieafbeelding van het gezin van Willem Engbrechtszn. en Gooltje Pietersdr. Wisse. In de andere marges o.a. het familiemotto Elcx * Hem (New York, Public Library, ms. 92, f. 251r).

EEN GRADUALE TER NAGEDACHTENIS

een monumentaal koorboek nog eens bekeken

W.C.M. Wüstefeld*

In de Public Library in New York wordt een uniek handgeschreven koorboek bewaard, een graduale, waarover in 1989 voor het eerst serieus gepubliceerd werd. Van het handschrift is sindsdien bekend dat het in 1494 werd voltooid en dat het zijn bestemming in Haarlem heeft gevonden. De Haarlemse genealoog M. Thierry de Bye Dólleman en de onvermoeibare Amerikaanse onderzoeker J. H. Marrow deden als eersten uitgebreid onderzoek naar het handschrift en de daarin opgenomen afbeeldingen. K. van der Hoek en W.C.M. Wüstefeld schreven beiden en in overleg met elkaar in 1989 vrij uitgebreid over het boek. Van der Hoek bestudeerde de decoratie, terwijl Wüstefeld nader probeerde in te gaan op de opdracht en bestemming van de codex. Hoewel laatstgenoemde haar vermoeden beschreef dat het boek misschien wel aan de Haarlemse Bavokerk was geschonken, corrigeerde zij dit, op instigatie van James Marrow, kort daarop.¹ Daarna wist A.K. de Meijer osa in zijn lange artikel *Augustijnen aan het Spaarne. Nogmaals het graduale van 1493-1494* de bestemming van het handschrift op grond van nadere gegevens juist te duiden.²

Dit koorboek, dat onbereikbaar ver bewaard wordt, is zo bijzonder dat ik het graag nog eens onder de ogen van de lezers van dit tijdschrift wil brengen. Sommigen van u hebben het wellicht geëxposeerd gezien op de tentoonstelling *Leven na de Dood. Gedenken in de late Middeleeuwen* in het Utrechtse Catharijneconvent.³ Het handschrift is zo speciaal omdat het gemaakt is in opdracht van een aantal Haarlemse burgers, niet alleen ter op-
luistering van de eredienst, maar ook om hun eigen nagedachtenis te waarborgen. Er is geen ander boek uit ons land bekend waarin zoveel personen staan afgebeeld.

dood en zielenheil: middeleeuwse memoria

Het herinneren en gedenken van doden nam in het leven van de middeleeuwer een belangrijke plaats in. De dood was voortdurend aanwezig. Door ziekte, oorlog, hongersnood en andere bedreigingen lag de gemiddelde levensduur in de Nederlanden van de vijftiende eeuw beneden de veertig jaar. Was men niet voldoende voorbereid dan was hel en verdoemenis, of tenminste het vagevuur, het voor de ziel te verwachten lot. Een goede voorbereiding op de dood was van essentieel belang, maar daarmee hield het niet op. Ook na de dood moest er gebeden worden voor het zielenheil van de gestorvenen. Dit droeg er

* Mevr. W.C.M. Wüstefeld studeerde middeleeuwse geschiedenis (RU Groningen), westerse handschriftenkunde en paleografie (RU Leiden), en Library and Information Science (Boston, USA). Sinds 1983 is zij conservator handschriften en oude gedrukte werken in Museum Catharijneconvent, Utrecht, waar zij verantwoordelijk was voor c.q. heeft bijgedragen aan diverse tentoonstellingen. Sinds 1997 is zij tevens hoofd van de afd. Onderzoek en Beschrijving.

toe bij dat de overledenen een rol in de samenleving bleven spelen. In kerken en kloosters herdachten geestelijken, adel en burgers hun overleden voorgangers en familieleden. Begrafenisrituelen, het luiden van de klokken, dodenvigilies en boetpsalmen spoorden mensen ertoe aan te bidden voor de ziel van de overledene. Vaak werd de zorg voor het eigen zielenheil bij testament geregeld: men stelde geld ter beschikking voor memoriediensten en heilige missen. Ook gaf men vergoedingen aan armen opdat zij zielenmissen ter nagedachtenis van de overledene bijwoonden. Niet alleen door goed te leven, maar ook door zich na de dood van gebed te verzekeren, probeerde men de tijd die de ziel in het vagevuur moest doorbrengen, te bekorten om op die manier zo snel mogelijk in de hemel te komen.

Vele voorwerpen herinneren thans nog aan de wijze waarop de vijftiende- en ook zestiende-eeuwers bleven voortleven bij degenen die achterbleven. Memorie-afbeeldingen, met name memorietafels, kunnen de verbondenheid tussen de levenden en de doden zichtbaar maken. Deze afbeeldingen - groot, klein, duur en rijk versierd of juist eenvoudig - tonen een religieuze voorstelling, waaraan gebedsportretten en wapenschilden van degenen voor wie ze waren gemaakt, zijn toegevoegd. De afgebeelde personen worden vaak vergezeld van een beschermheilige voor wie men speciale verering had. De memoria, het herinneren en gedenken, was een publieke aangelegenheid en memorie-afbeeldingen waren dan ook bedoeld om gezien te worden. Daarbij is er verschil tussen de grote schilderijen in kerken en kapellen of kleine miniaturen in boeken. Vooral deze laatste waren beperkt toegankelijk. Voorbeelden zijn te vinden niet alleen in grote koorboeken waaromheen de zangers zich schaarden tijdens de mis maar ook in kleine getijdenboeken voor persoonlijk gebruik. Soms lieten de opdrachtgevers zich in deze boeken afbeelden, al dan niet met een oproep tot gebed voor hun zielenheil. Ook deze gebedsportretten hadden een memoriefunctie, hoewel veel minder openbaar. Door deze boeken aan anderen te schenken bleven de oorspronkelijke opdrachtgevers in de gedachten van de nabestaanden. Het koorboek in New York is nu zo'n handschrift. Het is door een groot aantal personen in



Afbeelding 2, Kopiïst aan het werk (f. 1r).

1494 geschonken aan een pas gesticht klooster. De schenkers hebben zich in het handschrift laten afbeelden met als doel 'voor de eeuwigheid' in de gebeden en gezangen van de geestelijken herdacht te worden.

inhoud

Het koorboek in New York is een Graduale, een boek waarin de gezongen gedeelten van de mis zijn opgenomen. De mis is, tezamen met het koorgebed, het belangrijkste onderdeel van de middeleeuwse eredienst. Hiervoor zijn specifieke boeken gemaakt waarin de te bidden teksten en gezangen zijn opgenomen volgens de orde van het kerkelijk jaar en gewoonlijk bestaande uit twee gelijktijdige cycli van diensten. De eerste cyclus wordt gevormd door het *Temporale* of Tijdeigen, dat alle weken van het jaar omvat en de zondagen en feesten volgt die het leven van Christus herdenken (vanaf de eerste zondag van de Advent tot en met de zondagen na Pinksteren). De tweede cyclus is het *Sanctorale*, of Eigen der Heiligen, waarin de feesten van de heiligen zijn opgenomen, beginnend op 30 november met het feest van de H. Andreas. De gebeden en gezongen teksten hiervoor kunnen nog gevolgd worden door het *Commune Sanctorum* (het Gemeenschappelijke der heiligen), dat formulieren bevat voor feesten van die heiligen die geen eigen teksten hebben. Om het geheel hanteerbaar te houden kunnen de teksten of gezangen in deze misboeken over twee banden verdeeld zijn: een winterstuk (van Advent tot en met Paaszaterdag) en een zomerstuk (van Paaszondag tot Advent).

De inhoud van deze misboeken is verdeeld in de voor de mis vaste of onveranderlijke delen (*ordinarium*) en de wisselende delen (*proprium*). Het hier besproken Graduale bevat van het *proprium* alleen de gezangen van het *Temporale* en omvat 304 bladen. Deze bladen zijn, vermoedelijk na het verlies van de originele band, bij herbinden bijgesneden en zullen oorspronkelijk ca 55 bij 40 cm zijn geweest. Het is een zeer groot en zwaar boek waarbij men zich een passende lezenaar moet voorstellen. De vaste gezangen en de meeste wisselende gezangen werden in deze tijd door het koor vanuit een dergelijk boek antifonaal gezongen, dat wil dus zeggen door twee partijen die om beurten een deel van



Afbeelding 3, Inkleding van een monnik (f. 2v).

de tekst zongen. Alleen het graduale, het alleluia en de tractus werden responsoriaal, dus in wisselzang tussen koor en solist, uitgevoerd.

Ons handschrift opent met het *asperges me*, het gezang dat de besprenkeling met wijwater van de aanwezigen vóór de zondagse mis begeleidt, en bevat vervolgens de gezangen uit het Temporale van Advent tot de 23ste zondag na Pinksteren. In de litanie voor paaszaterdag - de dag voor Pasen, met de vigilie van Pasen eigenlijk de belangrijkste dag van het kerkelijk jaar - valt op dat St. Maarten, patroon van het bisdom Utrecht, en de H. vader Augustinus, patroon van hen die de kloosterregel van Augustinus volgen, zijn opgenomen. Diverse andere aanduidingen in de tekst (*prior*, *cantor* en *fratres*) geven aan dat het boek bestemd is geweest voor een mannengemeenschap die deze kloosterregel volgde. Of er nog een tweede band is geweest met de gezangen van het Sanctorale, het Commune sanctorum, votiefmissen etc., lijkt waarschijnlijk maar valt niet meer te achterhalen.

schrijver en verluchters

Een kort vers en een colofon, beide van de hand van de kopiist (f. 307v), vermelden de naam van de schrijver, zijn herkomst en de tijd die hij nodig had om het boek te voltooien:

Si *leo* ponatur / simul et *nar* assonatur /
Et *dus* iungatur / qui scripsit ita vocatur /
De grano Aquis verre / sic habes cognomen eius aperte.

[Wanneer er *Leo* wordt gesteld, / wordt *nar* er samen bij vermeld. /
Daarachter komt *dus* aangesneld: / zo wordt des schrijvers naam gespeld. /
Van Aken heeft hij zich gewend: / nu is zijn naam bij U bekend].⁴

Het colofon voegt eraan toe dat de zich broeder noemende Leonardus van Aken van 4 september 1493 tot 22 november 1494 aan het boek heeft gewerkt. Dit betekent dat hij in bijna 15 maanden iets meer dan 300 bladen geschreven heeft, waarbij hij zowel voor de muzieknoten als voor de tekst verantwoordelijk was. Bedenkt men dat de schrijver op



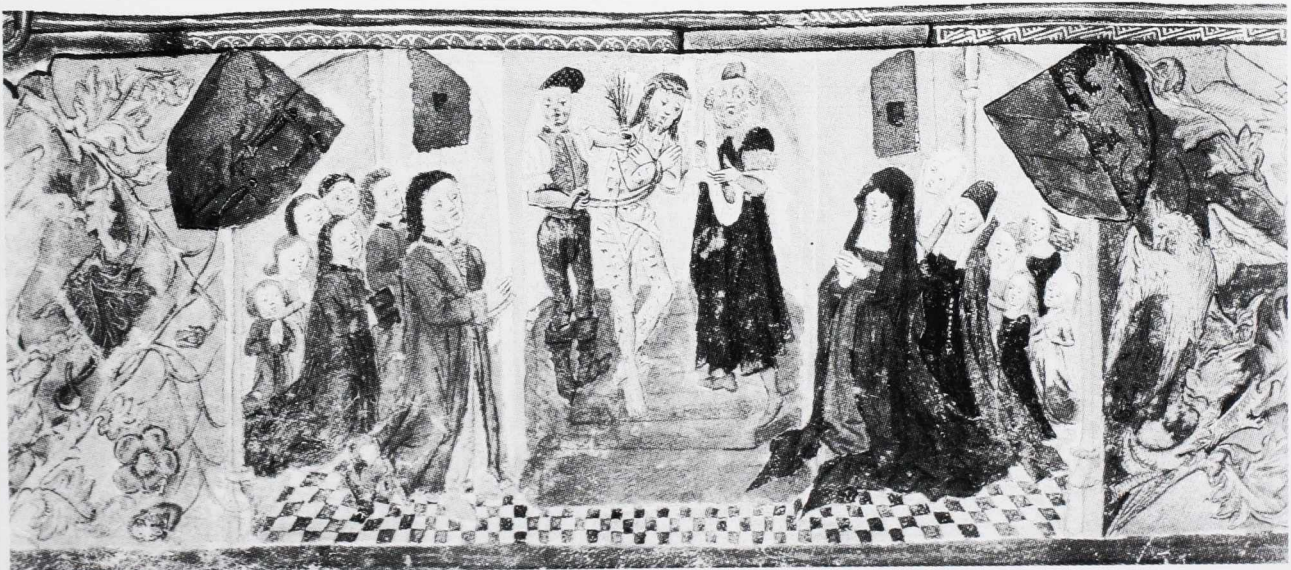
Afbeelding 4, Jan Ghijsbrechtszn. en zijn vrouw of zuster (f.28v).

zon- en feestdagen waarschijnlijk de pen heeft laten rusten, dan is het heel goed mogelijk dat hij de bladen in ongeveer 300 dagen geschreven heeft. Vermoedelijk schreef hij gemiddeld een blad per dag (in de winter misschien minder, in de zomer misschien meer). Over de kopiist is verder niets bekend.

Nog voordat het schrijven voltooid was, is men al begonnen met de decoratie van de eerste bladen. In totaal hebben vier miniaturisten aan het boek gewerkt. Op negen bladen zijn gehistorieerde initialen aangebracht, acht ervan hebben ook uitgebreide randversiering over alle vier marges. In de benedenmarge vindt men de interessantste scènes: de memorie-afbeeldingen. Daarover later meer.

Eén van de miniaturisten is bij naam bekend: op f.1r (letter A) en op f. 2v (twee maal, letter A en marges) signeerde en dateerde een zekere Spierinck de door hem aangebrachte decoratie: 'spic [Spierinc], proc en pro [?] 1493 Barbara [4 december]', een inscriptie die men vrij zou kunnen vertalen als 'Spierinck getuigt of tekent op 4 december 1493 [dit voltooid te hebben]'.⁵ Van de 17 bewaard gebleven handschriften die door Spierinck zijn gedecoreerd, heeft hij er 16 gesigneerd en 15 gedateerd. Deze zijn tussen 1486 en 1519 voltooid.⁶ Van der Hoek heeft het werk van deze miniaturist op een rij gezet en bestudeerd, waarbij hij aangeeft dat een aantal boeken een bestemming in Haarlem vond, terwijl andere een band met Beverwijk hebben. Ook suggereert hij, en daarin zou hij heel goed gelijk kunnen hebben, een identificatie voor deze verluchter: het zou hier Sybrant Spierinck kunnen betreffen, de man die in 1511 en 1515 prior van het Beverwijkse klooster Sion genoemd wordt, en die wellicht dezelfde is als de broeder Sybrant die in 1498 te boek staat als subprior.⁷ Spierinck is geen briljant maar wel een interessant verluchter en het is aan Klaas van der Hoek te danken dat zijn werk beter bekend is geworden.

Over de andere drie verluchters ontbreken nadere gegevens. Meester B decoreerde op f. 28v de letter P en de marges, C schilderde de letter R en marges (f. 217r), en D droeg het meeste bij: hij schilderde de letter U en marges (f. 244v), de letter S en marges (f. 251r),



Afbeelding 5, Memorieafbeelding van het gezin van Jacob Engbrechtsz. en Margriet Gerritsdr. Wisse (f.39v).

de letter B en marges (f. 261v) en de letter C en marges (f. 265v). Of de schrijver en de verluchters samen in een atelier gewerkt hebben, is niet bekend. Ook weten we niet of zij een band hadden met het klooster waarvoor het boek bestemd was.

de afbeeldingen

Op het eerste blad schilderde Spierinck in de letter A (*sperges me*, f. 1r, afbeelding 2) een schrijvende monnik, zittend op een schrijfstool met pen en mes in zijn handen. Op het tweede blad (f. 2v, afbeelding 3) eveneens in de letter A (*d te levavi animam meam*, eerste zondag van de Advent) maakte hij een afbeelding van het Laatste Oordeel met Maria en Johannes de Doper met in de marges de tekens van de Apocalyps, waaronder de kerkvader Hieronymus met in een banderol de tekst *Sanctus Iheronimus experit hec signa*. Midden onder in de benedenmarge ziet men afgebeeld het moment waarop een abt of prior de inkleding van een monnik verricht door hem het habijt over het hoofd aan te reiken. Op de achtergrond staan drie monniken in zwart habijt, waarvan er twee uit een opengeslagen boek zingen. Zowel de miniatuur van de schrijvende monnik als die van de inkleding, kunnen verwijzen naar daadwerkelijke handelingen die verricht werden in het klooster waar het boek voor bestemd was.

De introïtus van het feest van Kerstmis is het eerstvolgende gezang dat voorzien is van decoratie (f. 28v): bij het *Puer natus est* ziet men in de initiaal P de aanbidding van het kind door Maria, Jozef, een engel en twee herders. De os en de ezel zitten terzijde; in de hemel erboven zweeft een engel met banderol, verbeelding van de verkondiging van de geboorte van Christus aan de herders. In de benedenmarge (afbeelding 4) zitten een man en vrouw geknield met boven hen het wapenschild dat wel wordt beschreven als van Jan Ghijsbrechtszn., schepen van Haarlem in de periode van 1484 tot 1513. Of hij getrouwd was, is niet bekend. Omdat een tweede wapen ontbreekt, zou de vrouw ook zijn zuster kunnen zijn.⁸

Ook in de volgende initiaal is de hand van Spierinck weer te herkennen: een E (*cce advenit dominator dominus*, f. 39v, Epiphanie) met hierin de aanbidding der Wijzen. In de



Afbeelding 6, Mr. Willem van Schooten (f.218r).

zijmarge is de reis van de drie wijzen naar Bethlehem afgebeeld in twee scènes. In de benedenmarge (afbeelding 5) ziet men het *ecce homo*, het moment dat de gegeselde Christus aan het volk getoond wordt. Deze voorstelling wordt aan beide zijden geflankeerd door links de mannelijke, en rechts de vrouwelijke leden van een familie. De twee wapenschilden geven aan dat het hier Jacob Engbrechtszn. met zes zoons en zijn echtgenote Margriet Gerritsdr. Wisse met zes dochters betreft. Deze Margriet stierf op 21 september 1484 (getuige haar grafsteen in de Haarlemse Bavokerk), hetgeen betekent dat zij al meer dan 9 jaar dood was toen deze miniatuur in het handschrift werd aangebracht. Ook enkele van haar kinderen waren toen al overleden. Haar man heeft de nagedachtenis aan haar en de kinderen op deze wijze willen waarborgen. Jacob Engbrechtszn. was burgemeester van Haarlem van 1485 tot 1494 en kerkmeester van de Bavokerk van 1491 tot 1503. Hij stierf op 12 juni 1505 en werd toen bij zijn vrouw in de Bavokerk begraven.⁹

Op f. 217r zien we de letter R met de opstanding van Christus uit zijn graf, de engel en de slapende soldaten (bij het Paasfeest, in de rechtermarge *noli me tangere*, Christus voor Maria Magdalena en Christus op weg naar Emmaus). In de benedenmarge (afbeelding 6) is een man afgebeeld die geknield aan een bidbankje bidt. Boven hem zweeft een banderol met de spreuk *Deus propicius esto michi peccatori* (Lucas 18:13). Aan weerszijden ziet men de acht wapenschilden van zijn overgrootouders. De tonsuur geeft aan dat de man een geestelijke is en de wapens laten hem identificeren als de Haarlemse priester Mr. Willem van Schoten (ca. 1462-1496).¹⁰ Zonder wapenschilden en derhalve niet identificeerbaar zijn de personen die zijn afgebeeld bij het feest van Hemelvaart (*Viri Galylei -In Ascensione- quid admiramini aspicientes*, f. 244v). Midden onder (afbeelding 7) ziet men een strandtafereel van een jongen, volgens de legende het Christuskind, die met een lepel zeewater in een kuiltje schept. Dit is een bekend thema dat verhaalt hoe Augustinus die, toen hij zijn boek over de Drie-eenheid schreef, deze jongen ontmoette en naar de betekenis van zijn handelen vroeg. Het antwoord luidde dat het even zinloos is te trachten het mysterie van de Drie-eenheid te doorgronden als de zee met een lepel te



Afbeelding 7, Augustinus en het Christuskind met onbekende personen (f. 244v).

ledigen. In deze miniatuur zitten voor Augustinus drie geestelijken gekniel, waarvan één priester is. Beide monniken dragen een zwart habijt hetgeen erop wijst dat het Augustijnen betreft. Augustinus legt beschermend zijn hand op de eerste van de drie biddende geestelijken. Rechts is een echtpaar met hun zoon en de H. Barbara afgebeeld (met aureool en te herkennen aan haar attriboot, de toren). Barbara heeft haar handen op het hoofd van de biddende man en vrouw gelegd.

Na deze gedecoreerde bladzijden volgen er nog drie waarop het begin van de feestelijke gezangen geïllustreerd is met een gehistorieerde initiaal en in de benedenmarge een memorievoorstelling met gebedsportretten. Eerst ziet men in de letter *S*(*piritus domine replevit*, f. 251r) bij het begin van het Pinksterfeest de H. Geest in de vorm van een duif neerdalen over Maria en de apostelen. In de benedenmarge (afbeelding 8) zien we wederom een kinderrijk echtpaar, een man met vijf jongens en een vrouw met acht meisjes. Zij knielen ter weerszijden van Anna-te-drieën. Het echtpaar wordt gepresenteerd door de bescherm- c.q. naamheiligen Willem van Malleva, * te herkennen aan een vaandel met drie franse lelies, en Gudule, te herkennen aan een lantaarn en een duiveltje. Ook deze personen zijn bekend op grond van hun wapenschilden: het zijn respectievelijk Willem Engbrechtszn., broer van de eerder genoemd Jacob Engbrechtszn. en zijn echtgenote Gooltje (of Gudule) Pietersdr. Wisse, een nichtje van Jacobs vrouw Margriet. De rol van Willem van Malleva is hier wellicht een dubbele: enerzijds is hij de naam- en beschermheilige van Willem Engbrechtszn., anderzijds werd hij - zie ook het zwarte habijt waarin hij gekleed is - als heremiet met name in de Augustijner orde vereerd.¹¹ Ook Willem Engbrechtszn. was, evenals zijn broer, een prominent burger van Haarlem.

In de marges op dit blad (afbeelding 1) ziet men nog drie keer de woorden *Elcx * Hem* geschreven met daartussen een schedel in een spiegel. De woorden in combinatie met



Afbeelding 8, Memorieafbeelding van het gezin van Willem Engbrechtszn. en Gooltje Pietersdr. Wisse. (f. 251r).

* Noot van de redactie: zie voor Willem van Malleva het artikel van Hans Smolderen.

schedel en spiegel lijken te betekenen: ieder ontmoet hem (namelijk: de dood), als ware het een *memento mori*. Dit motto werd ook gebruikt door een van de hier afgebeelde zoons, Hiëronymus Wis. Van hem is bekend dat hij zijn signatuur als notaris in Haarlem ook met deze woorden kracht bijzette.¹²

Bij het feest van de Drie-eenheid ziet men in de letter B (*enedita sit sancta trinitas*, f.261v) de Drie-eenheid: op een hemel van wolken, boven God de Vader, zweeft de H. Geest. De vader draagt zijn gestorven zoon. Zijn voeten rusten op een wereldbol. Naast hen zweven engelen. In de benedenmarge (afbeelding 9) knielen twee mannen (waarvan een priester) voor de H. Adrianus. Deze heilige is te herkennen aan zijn harnas, zwaard, aambeeld en de leeuw aan zijn voeten. De mannen zijn anoniem, evenals de priester die knielt voor de H. Bavo (afbeelding 10, f.265v, bij het feest van *Corpus Christi*, Sacramentsdag. Dit begint met de letter C met daarin een afbeelding van de Gregorius-mis). We kunnen deze figuren niet identificeren omdat de afbeelding niet begeleid wordt door een wapenschild of andere bekende attributen. De spreukband boven de priester is oningevuld gebleven. De H. Bavo, met opgeheven zwaard en valk, was de patroonheilige van de grote of St. Bavokerk in Haarlem.

de bestemming van het boek:

de Augustijner heremieten en het Jacobsgilde in Haarlem

Het boek met daarin tenminste vijf afbeeldingen van personen die in het Haarlemse openbare leven een rol speelden, met twee afbeeldingen die een directe band met het kloosterleven suggereren en met enkele toespelingen in tekst en voorstelling naar Augustinus of Augustijnen moet wel een te achterhalen bestemming hebben gehad. De Meijer legt het in zijn artikel van 1991 uit.

Kort voor 1490 heeft het Haarlemse Jacobsgilde¹³ de Augustijner heremieten te Dordrecht gevraagd om bij hun kerk, gewijd aan Jacobus de Meerdere, een nieuw klooster te stichten. Het Jacobsgilde speelde hierbij zo'n belangrijke rol dat het gilde vanaf 6 mei 1490 is opgenomen in de gebedsgemeenschap van de Augustijner orde. Het nieuwe



Afbeelding 9, Twee onbekende personen voor Adrianus (f. 261v).

klooster kwam niet van de grond en na een moeilijke periode vroegen de Haarlemmers aan de vicaris-generaal van Saksen om orde op zaken te stellen hetgeen op 15 mei 1493 werd vastgelegd. Uit Duitsland kwam een groep van priesters en lekenbroeders (onder hen wellicht ook broeder Leonardus van Aken die op 4 september begon met schrijven?) om het jonge klooster te helpen. Zij werden met grote 'solemniteyten' (plechtigheden) door de geestelijkheid en notabele burgers van de stad binnengehaald. Op 6 augustus 1494 sloten de broeders en zusters van het St.-Jacobsgilde een contract met de monniken waarbij zij de Jacobskerk en alle in de kerk aanwezige goederen (zoals zilveren kelken, monstransen, missalen, maar niet het doodskleed van het gilde) voor de eredienst overdroegen, alsmede enkele huizen ten behoeve van het nieuwe klooster. Het gasthuis zelf bleef buiten de schenking. In ruil zouden de monniken voor de gildeleden bidden, voor hen zonder onkosten de uitvaart verzorgen en hen begraven in een van de vier gildegraven in de kapel. Kort daarvoor, in 1493 maakte de prior afspraken met de proost en pastores van de Bavokerk omtrent begrafenissen in de eigen kloosterkerk.

Een aantal van de afgebeelde personen speelde een prominente rol in de beginjaren van het klooster van de Haarlemse Augustijner heremieten, in de periode van 1490 tot 1494.¹⁴ De band van de broers Willem en Jacob Engbrechtszn. en schepen Jan Ghijsbrechtszn. met de Augustijnen is uit andere bronnen bekend: gedrieën hebben zij borg gestaan voor prior en klooster toen men in 1493 een naast het klooster gelegen schuur met erf kocht. Van Willem en Jacob Engbrechtszn. weten we dat zij beiden voogd van het jonge klooster zijn geweest; Willem fungeert in archiefstukken zelfs zeven keer als zodanig. Uit de archiefstukken is nog een man bekend die bij de stichting een belangrijke rol heeft gespeeld, namelijk de onderpastoor van de Bavokerk, Mr. Johannes Roeper (†1499). Deze Roeper maakte als notaris een afschrift van de overdrachtsbepalingen betreffende kerk en goederen tussen het Jacobsgilde en de Augustijnen en was dus persoonlijk betrokken bij de overdracht van de kerk van het gilde aan de Augustijnen. Zou hij wellicht de man zijn die is afgebeeld bij St. Bavo, patroon van de kerk waar hij



Afbeelding 10, Onbekende priester voor St. Bavo (f. 265v).

onderpastoor was? Misschien is deze suggestie ooit nog eens door nader onderzoek te bevestigen.

Het fraaie zangboek zal kort na de voltooiing ervan, eind 1494, als een gemeenschappelijk geschenk aan het jonge klooster zijn aangeboden.

De gebedsportretten van de Haarlemmers zijn geschilderd bij het begin van de gezangen voor belangrijke kerkelijke feestdagen als Kerstmis, Pasen en Pinksteren. Zo bleven zij juist op die dagen in de gedachten en gebeden van de geestelijken die gezamenlijk uit het boek zongen dat, naar we mogen aannemen, op een lezenaar op het koor van de kloosterkerk heeft gelegen. Wellicht werd de codex in volle glorie gebruikt tijdens de feestelijke plechtigheden bij de officiële ingebruikneming van kerk en klooster door de Augustijner heremieten.¹⁵ Misschien vierde men toen ook de inkleding van een of meerdere monniken? Dat ook enkele Haarlemse zonen (een van de anonieme monniken in het boek?) in het klooster zijn ingetreden, lijkt niet onwaarschijnlijk. Degenen die zich in het handschrift hebben laten vereeuwigen zijn er in geslaagd tot in het derde millennium voort te blijven leven. Bovendien hebben zij ons een zeer persoonlijk document overgeleverd dat uniek is in de traditie van het middeleeuwse boek in ons land. ■

NOTEN:

Redactie en auteur danken de New York Public Library voor hun vriendelijke toestemming, de illustraties in dit artikel op te nemen.

1. New York, Public Library, ms. 92; perkament, iv+306+ iii ff., ca. 533 x 395 (390 x 252) mm, tekst in Latijn geschreven in *littera textualis* in 1 kolom van 12 regels; 9 gehistorieerde initialen en 8 bladen met randversiering; in wit leren band (1999).

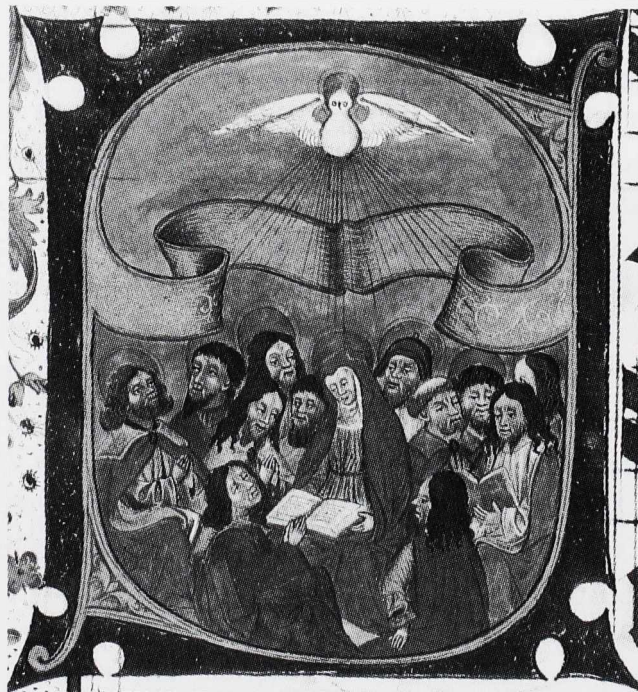
Zie: S. DE RICCI en W.J. WILSON, *Census of medieval and renaissance manuscripts in the United States and Canada*, (New York 1935-1940), vol. 2, 1329, nr. 92.

Marrow maakte een beschrijving van de codex voor zijn grote - nog steeds te publiceren - handboek over Nederlandse geïllustreerde handschriften. Hij deelde, evenals Thierry de Bye Dölleman, vol enthousiasme zijn gegevens met diverse onderzoekers, zie: K. VAN DER HOEK, 'De Noordhollandse verluchter Spierinck. Haarlem en/of Beverwijk, ca. 1485-1519', in: *Middeleeuwse handschriftenkunde in de Nederlanden 1988. Verslag van de Groningse codicologendagen 28-29 april 1988* uitgeg. door Jos. M.M. HERMANS, Grave 1989, pp. 163-182 (met name pp.173-174); R. NIEUWSTRATEN, ' "Floracy en illuminacy" in Haarlem. Een eerste verkenning rond de penwerkversiering en margedecoratie van handschriften met een Haarlemse herkomst', in: *idem*, pp. 59-95 (m.n. nt. 5); W.C.M. WÜSTEFELD, *De boeken van de Grote of Sint Bavokerk. Een bijdrage tot de geschiedenis van het middeleeuwse boek in Haarlem*. Hilversum 1989 (Hollandse Studiën 24), pp.70-81; en WÜSTEFELD in: J.H. MARROW, H.L.M. DEFOER, A.S. KORTEWEG, W.C.M. WÜSTEFELD, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*. (Utrecht/New York/Stuttgart 198, p. 234. Hoe het handschrift van Haarlem in Amerika terecht is gekomen, is onbekend.

2. in: *Holland* 23 (1991), pp. 53-72.

3. Utrecht, Museum Catharijneconvent, 11 december 1999 - 26 maart 2000, met een gelijknamige catalogus van Truus VAN BUEREN met bijdragen van W.C.M. WÜSTEFELD. (Utrecht/Turnhout 1999). Zie pp.177-178.

4. // *Explicit Graduale de tempore totius anni. Amen. Completum per me fratrem Leonardum de Aquis grano. Anno domini millesimo quadringentesimo nonagesimo quarto* [1494]. *In die sancte Cecilie virginis et martyris* [22 november]. *Inceptum vero in Anno nonagesimo tercio* [1493] *In Octava Sancti Augustini episcopi* [4 september]. *Orate pro eo*.
5. Zie over de signatuur WÜSTEFELD 1989, pp.70-72, nt. 181 en DE MEIJER 1991, p. 72.
6. Klaas VAN DER HOEK, 'The North Holland illuminator Spierinck: some attributions reconsidered.' in: *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10-13 December 1989)*, ed. by Koert VAN DER HORST en Johann-Christian KLAMT. (Doornspijk 1991), pp. 275-283; zie p.275; en VAN DER HOEK (1989).
7. HOEK 1989, pp.179-180.
8. Zie voor details WÜSTEFELD 1989, p.74.
9. Idem, p. 74-75, met name noot. 193.
10. Idem, p. 75-76, met name noot. 195.
11. Zie DE MEIJER 1991, p. 69.
12. Idem, p. 77.
13. Een broederschap van pelgrims die Santiago hadden bezocht en die tevens een gasthuis voor behoeftige of gebrekkige pelgrims verzorgde. Zie: J.M. STERCK-PROOT, 'Het Haarlemsche Jacobsgilde', in: *Bijdragen voor de geschiedenis van het Bisdom Haarlem* 54 (1937), pp. 290-302.
14. Het klooster lag tussen de Achterstraat en de Hagestraat tegenover het nu nog bestaande Jacobsgasthuis. DE MEIJER 1991, p. 69, nt. 65 en p. 70, nt. 69.
15. De precieze datum hiervan is niet bekend, maar het overdrachtscontract betreffende de kerk tussen prior en gilde werd op 6 augustus 1494 gesloten, terwijl het boek op of kort na 22 november van hetzelfde jaar gereed kwam. Men mag aannemen dat de monniken enige aanpassingen aan de kerk hebben verricht voordat deze officieel als kloosterkerk in gebruik werd genomen. Die gebeurtenis kan eind 1494 hebben plaatsgevonden.



de initiaal van afbeelding 1

HEILIGEN IN DE LAGE LANDEN: het Wilhelmus-officie

Hans Smolderen*

de tweede aflevering in een serie over Nederlandse heiligenofficies

In de kerkgeschiedenis staat de twaalfde eeuw bekend als een eeuw van hervormingen, een eeuw waarin nieuwe denkbeelden de kans kregen om door te breken en het religieuze landschap voor altijd te veranderen. De pauselijke macht bereikte een hoogtepunt en slaagde erin om haar gezag definitief te vestigen, de eerste kruistocht bracht een nooit geziene massa op de been onder het vaandel van het christendom en in het kloosterleven kwam een heropleving door de hervormingen van de abdij van Cluny, die in deze periode het toppunt van haar bloei bereikte.

Er ontstonden echter ook nieuwe levenswijzen waarbij een meer authentiek leven volgens de Schrift als ideaal voorop gesteld werd. Een aantal van de groepen die wilden leven volgens deze nieuwe denkbeelden werd echter niet aanvaard door de Kerk en bijgevolg veroordeeld als ketters, zoals bijvoorbeeld de Waldenzen en de Katharen. Andere gemeenschappen slaagden erin om hervormingen door te voeren binnen het kader van de officiële Kerk. Zo ontstond in 1098 de orde van de Cisterciënzers, die de regel van Benedictus op een streng apostolische manier wilde beleven. Op het einde van deze eeuw kwamen ook de bedelorden op, die het ideaal nastreefden van *de naakte Christus naakt volgen*. Een aantal groepen ging echter nog verder in de navolging van de schrift, trok zich volledig terug uit de wereld en stichtte kluizenaarsgemeenschappen in afgelegen gebieden. Er ontstonden verscheidene van dergelijke gemeenschappen, maar een groot aantal daarvan was slechts een kort leven beschoren vanwege de extreme eisen die ze stelden aan hun leden.

Een voorbeeld van een kluizenaarsgemeenschap die tegen deze achtergrond is ontstaan maar die wél heeft kunnen overleven, tot in de 19e eeuw, is de orde der Wilhelmiëten.

de orde der Wilhelmiëten

Op 10 februari 1157 stierf in Malavalle, een onherbergzaam bergdal in het Italiaanse bisdom Grosseto, de kluizenaar Wilhelmus. Tijdens zijn leven had hij reeds een poging ondernomen om zelf een eremietengemeenschap op te richten, maar zijn metgezellen verzetten zich tegen zijn extreem ascetische levensvisie, en verbitterd gaf hij dit plan dan

* Hans Smolderen (1977) studeerde in 1999 af als musicoloog aan de Katholieke Universiteit van Leuven op een studie van de *responsoria in choro* in de ambrosiaanse ritus, gebaseerd op de vier oudste Milanese muziekhandschriften. Hij volgde daarnaast de cursus gregoriaans aan het Centrum voor Gregoriaans waar onder andere Frans Mariman en Wim van Gerven lesgeven. In 1999 vatte hij de postgraduate studie Mediëvistiek te Leuven aan.



Afbeelding 1, de kluizenaar Wilhelmus van Malavalle, naar een gravure uit het begin van de 17e eeuw, gekleed in een grofharen kleder met daaronder een maliënkolder (bron: NRC, CS thema 14-4-1989: 10 bijzondere bibliotheken, bijdrage van W. Heijting).

ook op. Wel kwamen er nog een aantal volgelingen bij hem wonen maar tot een echte orde is het tijdens zijn leven nooit gekomen.

Na zijn dood vestigden verscheidene kluizenaars zich aan zijn graf onder leiding van Albertus, een van Wilhelmus' leerlingen en in 1202 erkende paus Innocentius III officieel de eremietenorde der Wilhelmiëten.¹ Zij volgden een eigen regel, de *regula Sancti Guillelmi*, die gebaseerd was op de onderwijzingen die Wilhelmus had nagelaten aan Albertus. Reeds in 1235 verving paus Gregorius IX deze regel door de regel van Benedictus, waardoor de orde een groot deel van zijn eigenheid verloor en op liturgisch gebied afhankelijk werd van de Cisterciënzertraditie. In de 13e eeuw moest de orde nog meer concessies doen, wat een hoogtepunt bereikte bij de *Magna Unio Augustiniana* van paus Innocentius IV,² die de eremieten wilde verenigen in één orde, onder de regel van Augustinus. Hierop kwam heftig protest van de toenmalige generaal van de Wilhelmiëten, Guillelmus. Uiteindelijk werd toegestaan dat de Wilhelmiëtenkloosters die reeds bij de Augustijner-eremieten waren aangesloten terugkeerden naar hun eigen orde. In Duitsland bleven een groot aantal kloosters echter onder de nieuwe orde, of bleven ze binnen de Wilhelmiëtenorde de regel van Augustinus volgen.

Tijdens de 13e eeuw breidde de orde zich verder uit. In Italië gebeurde dit soms door rijkere benedictijner-abdijen over te nemen, wat het ideaal van een kluizenaarsleven

uiteraard niet ten goede kwam. Buiten Italië bleven de nieuwe stichtingen meer binnen het idee van een *vita eremitica*, en gingen hierdoor min of meer in tegen de wens van de paus, die hen in het voetspoor van de bedelorden wilde laten treden. Om deze reden bevonden de kloosters zich vaak op onherbergzame plaatsen, ver van steden en andere bevolkingsconcentraties. In de 14e en de 15e eeuw waren veel van de gemeenschappen echter door de verscheidene externe omstandigheden, waarvan de voortdurende oorlogsdreiging niet de minste was, genoodzaakt om zich een plaats te geven binnen het stadsleven, dat in deze periode reeds een zeer belangrijke politieke factor geworden was.

Tegelijkertijd trad er in de Italiaanse provincie een duidelijk verval op, waarbij de kloostertucht verslapte en de kloosters hierdoor een gemakkelijke prooi werden voor de welvarende benedictijnerorde en de Augustijner-eremieten.³ Omstreeks 1600 waren alle Wilhelmiëten-gemeenschappen hier verdwenen. In de Franse en de Duitse provincie merken we ook een achteruitgang, en een groot aantal van de overgebleven kloosters kwam in handen van de Cisterciënzers, wier levenswijze duidelijke overeenkomsten vertoonde met die van de Wilhelmiëten.

De Duitse en Italiaanse provincies waren aldus in 1700 volledig verdwenen, zodat enkel nog de Frans-Nederlandse overbleef. Op het einde van de 18e en de eerste helft van de 19e eeuw werd ook diens positie ondragelijk vanwege de gevolgen van de Franse Revolutie, het Josefisme en de kerkpolitiek van koning Willem I.

de Wilhelmiëten in Nederland

Toen tegen het midden van de 13e eeuw de Wilhelmiëtenorde zich reeds verspreid had over een deel van Italië, vatte zij het plan op om ook over de Alpen verder uit te breiden. De eerste van deze nieuwe stichtingen was het klooster *Porta Coeli* in Den Bosch, waar reeds in 1195 de kluizenaar Winand van Basel zich had gevestigd met een aantal gezellen, en in 1244 werd deze gemeenschap opgenomen in de orde van de Wilhelmiëten. Van deze stichter is ook de veelgebruikte naam voor het klooster, namelijk *Baseldonk*, afgeleid. Hierna volgde een snelle verspreiding van de orde, waarbij vanuit Baseldonk zusterkloosters gesticht werden in onder andere Biervliet en Huijbergen.

Dit laatste klooster, dat de naam *monasterium Beatae Mariae Virginis* kreeg, neemt een belangrijke plaats in in de geschiedenis van de orde, doordat het als laatste stand kon houden tegen de druk van de grote orden en van de wereldlijke gezagshebbers. Ondanks conflicten met de Norbertijnenabdij van Tongerlo, die vlakbij gelegen was, en pogingen van zowel de Republiek der Nederlanden als Oostenrijk om het klooster te sluiten, slaagde men er toch in om het klooster tot 1847 bewoond te houden, terwijl alle andere priorijen van de orde toen reeds ten onder gegaan waren. In 1847 bleef er slechts één Wilhelmië over, Wilhelmus van den Bergh, en de toenmalig Apostolisch Vicaris van Breda, Mgr. Van Hooydonk, besloot dan ook dat deze het klooster moest verlaten, waarop Wilhelmus naar het Cisterciënzerklooster te Bornem trok, waar hij overleed in 1879. Hiermee kwam er een einde aan 645 jaar Wilhelmiëten.

het Wilhelmus-officie

Vooraf vanaf de late Middeleeuwen werd het een gewoonte om voor bepaalde heiligenfeesten nieuwe officies te schrijven of oude aan te passen. Het betrof hier vaak

vrij specifieke feesten, die erg gebonden waren aan een bepaalde plaats of orde, en zo werd er binnen de Wilhelmiëtenorde ook een officie geschreven voor hun patroonheilige. Over het ontstaan hiervan is niet veel bekend: mogelijkwerwijze werden de officiegeboden voor S. Wilhelmus samengesteld door Hugo van Antwerpen. Deze monnik was een van de eerste kloosterlingen in het voorheen reeds besproken klooster Baseldonk, vanwaar hij in 1249 met zeven medebroeders naar Zeeuws-Vlaanderen vertrok, waar zij te Biervliet een dochterklooster stichtten.

de inhoud van het Wilhelmus-officie

Zoals voorheen reeds vermeld gebruikten de Wilhelmiëten sinds 1235 hoofdzakelijk de liturgische regels van de Cisterciënzers, wat uiteraard inhield dat zij tevens de liturgische verordeningen uit de regel van Benedictus onderhielden. Het is dan ook logisch dat in dit nieuwe officie de traditionele monastieke structuur gehanteerd is. In latere eeuwen ging een groot aantal kloosters verloren aan andere orden of stapten de monniken over naar de minder strenge regel van Augustinus. In de Nederlanden bleef de orde echter steeds vasthouden aan zijn oorspronkelijke instituties, waardoor de hier behandelde 16e-eeuwse handschriften ook nog steeds het originele (monastieke) Wilhelmus-officie bevatten.

In de praktijk komt dit neer op de volgende verdeling van gezangen: de vespers bestaan uit vier psalm-antifonen, een responsorium, en tenslotte een magnificat-antifoon. De metten beginnen met een invitorium, dat gevolgd wordt door drie nocturnes.⁴ De eerste twee zijn opgebouwd volgens eenzelfde structuur, namelijk zes psalmantifonen en vier responsoria.⁵ De derde nocturne heeft maar één antifoon, gevolgd door vier responsoria.⁶ Hierna komen de lauden, die één psalm-antifoon en één benedictus-antifoon bevatten. Tussen deze twee antifonen wordt ook nog een respons- en een tekst-incipit van een responsorium brevis gegeven. De prime, terts, sext en none bestaan uit elk één psalm-antifoon. Er is ook nog een tweede vespers neergeschreven, maar alle psalm-antifonen zijn letterlijk hernomen uit de metten. Enkel de magnificat-antifoon is volledig uitgeschreven, van de andere is alleen het incipit genoteerd.

de poëtische structuur

Bij het schrijven van nieuwe teksten voor een feest werd vaak gebruik gemaakt van bepaalde poëtische principes. Het meest voorkomende vóór de 12e eeuw was de toepassing van de klassieke verstypes, waarbij vooral de dactylische hexameter, die ook in de Oudheid een zeer belangrijke plaats bekleedde, veelvuldig aan bod kwam. Later ging men echter veel vrijer met deze structuren omspringen, en ook nieuwe vormen, zoals de tetrameter en de heptameter, kwamen in zwang.

De meest gebruikte versvoet werd in de late Middeleeuwen zonder twijfel de tweeledige trochaeus, wat ook duidelijk blijkt uit de woordkeuze.⁷ Er wordt hoofdzakelijk gebruik gemaakt van duo-syllabische woorden of woorden met een paar aantal lettergrepen en de klemtoon op de voorlaatste lettergreep (cól-lau-dé-mus). Als een woord een onpaar aantal lettergrepen bevat, wordt het meestal voorafgegaan door een monosyllabisch woord, waardoor de klemtonen kunnen vallen op het eerste woord en op de tweede lettergreep van het tweede. Hierdoor ontstaat eigenlijk een constructie van vier lettergrepen,

BIJLAGE

BIJ HET THEMANUMMER

ILLUMINATIES

JAARGANG 25

2000-3



Prof. dr. H. Wagenaar-Nolthenius

foto: Martine Wagenaar
overgenomen met toestemming van Uitgeverij Querido.

TERUGSTRE VEND NAAR GINDS

in memoriam Helene Nolthenius

Etty Mulder

Op 22 april jongstleden overleed Helene Nolthenius, emeritus hoogleraar in de Muziekgeschiedenis van Oudheid en Middeleeuwen aan de Universiteit Utrecht. Zij genoot brede bekendheid als cultuurhistorica en auteur. Onder bovengenoemde titel, *Terugstrevend naar ginds*, ontleend aan de beginpassages van haar boek over het Gregoriaans (*Muziek tussen Hemel en Aarde*, A'dam 1982) werden in 1990 ter ere van haar zeventigste verjaardag door haar collega's teksten bijeengebracht.

Als redacteur van de toenmalige bundel koos ik destijds deze woorden als kenmerkend voor 'de wereld van Helene Nolthenius' (SUN 1990).

Haar wereld 'ginds' bevond zich in de middeleeuwen, de muziek, de religie, Italië ...

Mijn overweging naar aanleiding van haar overlijden is, uit de aard der betrekkingen, persoonlijk. Zij is gekleurd door herinneringen aan de overledene vanuit een hoedanigheid die zich mijnerzijds ontwikkelde van leerling tot nauw bevriende collega, over een periode van ruim vijfendertig jaar.

Aan het einde van mijn middelbare schooltijd, in het jaar 1964, was ik getuige van een hoogstaande (ook hooglopende) en onvergetelijke discussie tussen twee eminente docenten van mijn gymnasium. Een discussie waartoe ik zelf de aanleiding had gegeven vanwege mijn voornemen om in Utrecht bij Nolthenius te gaan studeren. De twee leraren verschilden hevig van mening over de vraag of men met historische feiten om mocht gaan zoals Nolthenius dat had gedaan in haar beroemde en spraakmakende *Duecento* (1951). Met zoveel vaart, zoveel literaire evocatie!

Dat het antwoord op deze vraag, die destijds natuurlijk sterk gekleurd was door de toenmalige positivistische geschied-opvattingen, ruim veertig jaar na verschijnen van het boek nog actueel zou zijn, en uiteindelijk zeer positief zou worden beantwoord kon men toen nog niet bevroeden ...

De studie Muziekwetenschap in die jaren was zwaar. Terwijl het theoretisch gedeelte overeenkwam met de conservatoriumstudie hoofdvak theorie - ook pianostudie was verplicht - werden studenten ten behoeve van de cultuurhistorische kant verplicht tot de bijvakken Middeleeuwse Geschiedenis en Italiaans. Kennis van de oude talen en de mythologie werd voorondersteld.

Prof. dr. Helene Wagenaar - Nolthenius die te Utrecht doceerde naast Lenaerts en Reeser, was een imposante vrouw. Zij was uitermate kritisch en stelde hoge eisen, bovenal aan zichzelf.

Van haar studenten verwachtte zij dat zij, als vast onderdeel van het college Middeleeuwse muziekgeschiedenis, gregoriaanse melodien ten gehore konden brengen. Voor dit doel richtte zij een schola cantorum op, waaraan de studenten deelnamen. Deze schola groeide in latere jaren uit tot het Utrechts Studenten Gregoriaans Koor (thans het

Gregoriaans Koor Utrecht). Om het tentamen bij haar met goed gevolg te kunnen afleggen moest men als student, na tien minuten stille voorbereiding, een door haar aangegeven Gregoriaanse melodie voorzingen: een voor velen angstaanjagende proef, die zij echter altijd mild beoordeelde. Zij had bij haar gestrengheid veel gevoel voor humor. Misschien omdat zij zich bewust was dat ook haar eigen intonaties, die zij tijdens haar colleges - soms tot schrik van nieuwe studenten - illustratief inzette, niet altijd vlekkeloos waren. Maar haar hart ging uit naar de zang: haar stem was van oorsprong 'haar instrument'.

Naast een kritische mentaliteit en grote zorgvuldigheid ten aanzien van het historische materiaal en de feiten, koesterde Nolthenius reeds in die jaren een opvatting waarin zij zich in creatief opzicht van haar collegae-mediaevisten onderscheidde. Ze gaf, als het om podium-uitvoeringen ging, absolute voorkeur aan de subjectieve ervaring en verwerking van het historische materiaal: de tekst, het muzikale werk zoals die hier en nu het beste over het voetlicht konden worden gebracht. Ze verleende een primaat aan de esthetische ervaring en de functionaliteit van historische gegevens in de actualiteit. Hoewel zij zeker waarde hechtte aan de authentieke uitvoeringspraktijk die in de jaren zestig en zeventig (waarin zij als hoogleraar werkzaam was) tot ontwikkeling kwam, gaf het keurmerk van historisch gefundeerde reconstructie bij haar geen doorslag in haar waardering van een muzikale uitvoering op het podium.

Daarvoor bezat zij, dochter en kleindochter van musici, teveel een kunstenaarsziel. Zij bewonderde de prestaties van de toenmalige Studio der Frühen Musik uit Bazel, maar reconstructies en restauraties zeiden haar weinig, althans niet als doel in zichzelf. Voor haar was het met de muzikale herschepping niet anders gesteld dan zoals zij het al voor geschreven tekst had geformuleerd in de proloog van haar eerste boek: 'wie zulk een tijd wil beschrijven moet soms de wetenschap laten voor wat zij is'. In diezelfde proloog evoceert zij een tegenstelling tussen hagiografie en stenografie ten aanzien van geschiedbeoefening, en de kern van deze tegenstelling is tot op de dag van vandaag actueel gebleven, al distantieerde zij zich innerlijk geleidelijk meer van 'Duecento'. Dit geschiedde niet in de laatste plaats vanwege een roomse teneur die in het boek werd geprojecteerd door lezers die haar, eerst bekeerling, toen agnost, ten onrechte beschouwden (en adoreerden) als een zeer katholieke vrouw en die haar in deze beeldvorming niet alleen idealiseerden maar vooral fixeerden.

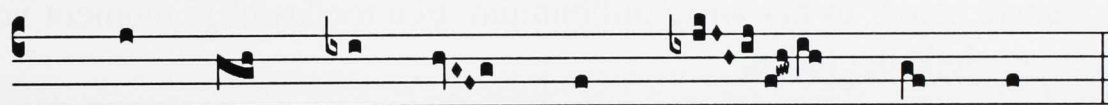
De liefde voor Italië, duidelijk afleesbaar in boeken als *Renaissance in Mei* (1956), het flamboyante meesterwerk *Een ladder op de aarde* (1966) en latere boeken waarin zij de lezer meeneemt aan de hand van de bedelmonnik Lapo Mosca, voerde het echtpaar Wagenaar halverwege de jaren zeventig naar een vast domicilie in Toscane. Jarenlang woonden zij daar, in een idyllisch oord halverwege Florence en Arezzo. Wie het Toscaanse landhuis bezocht herinnert zich de buitengewone schoonheid. Huis en het landschap vormden de pendant van de rijke innerlijke wereld van wie daar woonden, vol vergezichten. De plaats had iets geheimzinnigs en iets tropisch: men wist zich er in het hart van Italië, maar waande zich er soms op Java, in centraal Afrika. 's Nachts zelfs in buitenaardse ruimten ...

Over haar tijd in Toscane verschenen diverse interviews met Helene Nolthenius. Na deze

tijd en in retrospectief werd door Antoine Bodar een schitterend televisieportret van haar gemaakt.

En, alsof zij niet al jarenlang voor een zeer trouwe lezerskring boeken geschreven had waarin Italië, muziek en religie een voornamelijk rol speelden, volgde aan het einde van de jaren tachtig de doorbraak tot een zeer groot, ook internationaal, publiek met haar veelomvattende studie over Franciscus van Assisi: Een man uit het dal van Spoleto (1988). Dit boek vormt ook nu nog de tot dusver enige cultuurhistorische studie van Nederlandse herkomst die exemplarisch is voor de nieuwe tendenzen in de geschiedenisbeoefening (psycho-history; histoire de mentalité), zonder dat de auteur zich overigens realiseerde dat haar werk aldus in feite op een lijn kwam te staan met dat van Emmanuel LeRoy Ladurie, Umberto Eco en Dario Fo. De vraag is overigens, of het werk van Nolthenius in dit opzicht in Nederland tot dusver wel voldoende is geprofileerd en of de waarde ervan reeds adequaat tot zijn recht is gekomen. Haar on-Nederlandse temperament en veelzijdigheid deden van buitenaf haar neiging versterken zich terug te trekken uit de publieke en wetenschappelijke sfeer, waarin zij na haar vervroegde emeritaat alleen via haar geschriften doordrong. Haar openbare wetenschappelijke profiel werd aldus bepaald door haar overigens zeer welwillende uitgever.

Haar gedachtengoed zal voortleven in die kringen van onze samenleving waarin eruditie, belezenheid, stilte worden gekoesterd als het kostbaarste dat een mens kan bezitten. Hoe moeizaam maar waardevol de verovering van dat bezit kan zijn in een tijd die aan versplintering ten prooi is, heeft Helene Nolthenius tijdens haar kleurrijke, lange en productieve leven bewezen. ■



Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.



Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no De - o vi - vo et ve__ ro.



Lau - dem glo - ri - am ho - no - rem be - ne - di - ct - io - ne met om - ni - a bo - na



re - fe - ra - mus e - i sem - per. A - men a - men fi - at fi - at.

Franciscus' Benedicamus Domino.

Zomaar een zondagmiddag in de zomer van 1999. In Fort Asperen klinkt gregoriaans. Een schola schuifelt door de duistere gewelven. 'Media vita in morte sumus', midden in het leven zijn wij in de dood. Zelden werd het op een toepasselijker plaats gezongen.

Iedereen is het erover eens: het gregoriaans is van oorsprong liturgische muziek, en in de liturgie functioneert deze muziek van nature beter dan daarbuiten. Wanneer er dan toch gregoriaans in een andere context wordt gezongen, dan is het doorgaans in een concert. Onder invloed van onze zuiderburen wordt zo'n concert wel 'auditie' genoemd, om associaties met de sfeer van mannetjesmakerij en klaterend applaus te vermijden. In het wereldje van het gregoriaans is de communis opinio zo vanzelfsprekend, dat het opvalt wanneer een schola cantorum zich eens buiten de geijkte paden begeeft.

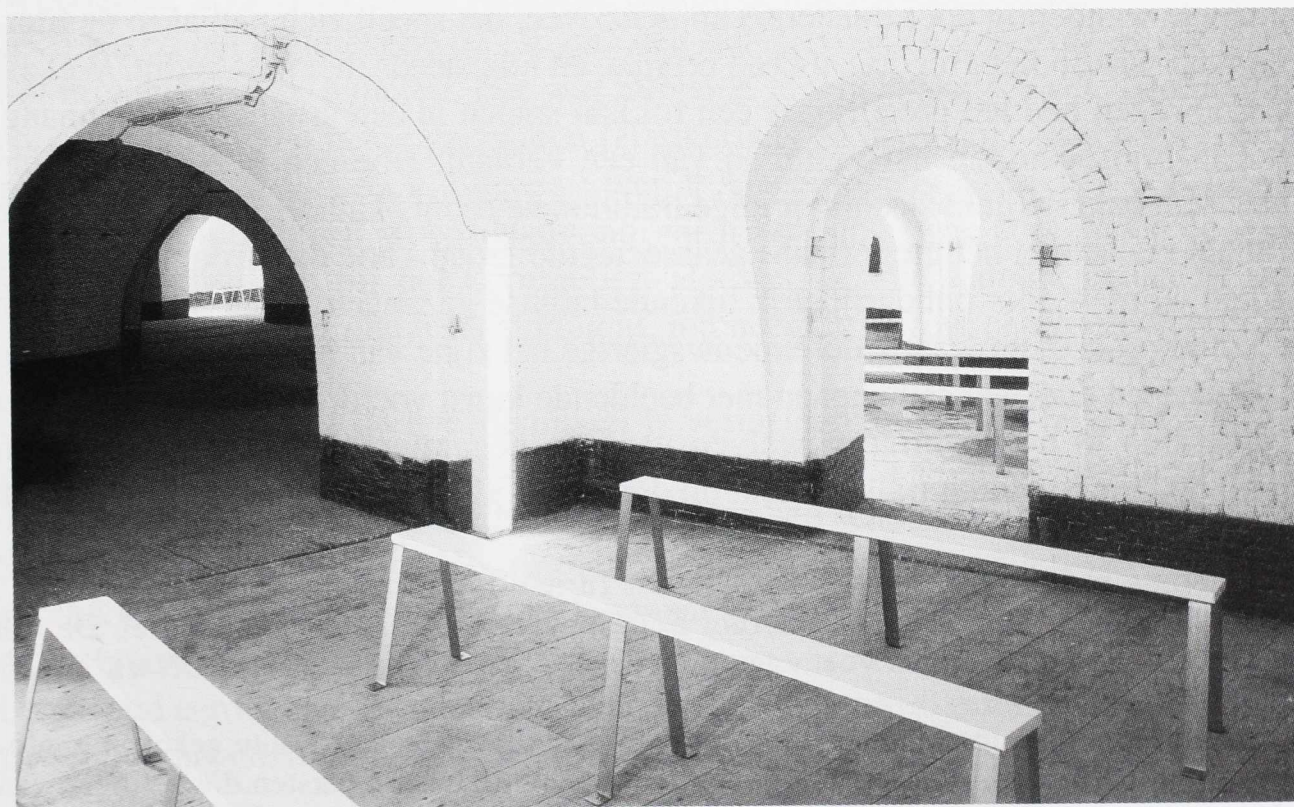
Bijna zeven eeuwen na Dante werd de denkbeeldige tocht door het hiernamaals die hij beschrijft in zijn *Divina Comedia*, in Asperen nog eens dunnetjes overgedaan. Het was niet zozeer een hommage aan de grote middeleeuwse dichter, maar eerder een herdichting van zijn werk met visuele middelen. Een hedendaagse opvoering van een middeleeuwse komedie waarbij de literaire oorsprong maar een bescheiden plaats had. Dante was niet veel meer dan een aanleiding voor een visueel spektakel. De beeldende kunst had, zoals dat bij de tweejaarlijkse Asperense manifestaties steeds het geval is, het primaat. Ook bij die van de laatste zomer in het vorig millennium. Een toepasselijk moment voor enige reflectie over het einde der tijden.

Dante schreef zijn grote dichtwerk van ruim 14.000 regels in het begin van de veertiende eeuw. Hij noemde het een komedie, een term die in de middeleeuwen gebruikt werd voor een verhaal dat droevig begint en blij eindigt. Het fort Asperen maakt deel uit van de Hollandse Waterlinie. Het is gelegen op een strategische plaats langs de Linge. Generaties van soldaten bereidden zich hier voor op het verdedigen van Holland en Utrecht. De antieke keuken en een lange rij poepdozen herinneren nog aan hun verblijf. Tegenwoordig is Fort Asperen om de andere zomer het toneel van exposities van moderne kunst. 's Winters overnachten er vleermuizen.

Op de drie verdiepingen van het fort namen kunstenaars het publiek mee op een tocht door hel, louteringsberg en paradijs. De route van het bezoek voerde eerst, onderin het fort, door de hel. Niet alleen de klamme atmosfeer van de krochten van het fort, ook het inferno dat kunstenaar Danny Devos daar had ingericht bezorgden de bezoekers kippenvel. De ogen van moordenaar Charles Manson en de huiskamers met vastgeplakte boeken over moord en doodslag staan nog op mijn netvlies gegrift. Door machines voortgebrachte hamerende geluiden van metaal op metaal leverden een beklemmend geluidsdecor. In het purgatorium, de louteringsberg op de middenverdieping, was daglicht. Janet Cardiff en George Bures Miller brachten er de bezoeker in onzekerheid met geheimzinnige geluiden en een rookgordijn op wieltjes. 'Als de rook ons niet toestaat

om te zien, zal in plaats daarvan het horen ons bij elkaar houden' citeerde de brochure bij de tentoonstelling Dante. Een binnen, maar ook buiten het fort behartigenswaardige opwekking, vooral voor liefhebbers van kerk- en andere muziek. Zoals de christelijke heilsgeschiedenis uitmondt in verlossing, zo eindigt Dantes tocht door het hiernamaals in het paradijs. De zondagse toeristen kwamen aan het eind van de route, op de bovenverdieping van het fort, temidden van witte banken terecht. Vervolgens, in het gras buiten, bovenop het fort en terzijde ervan, met een schitterend uitzicht op het Hollandse rivierenlandschap bij een tent gebouwd van steigerpalen en canvas en vormgegeven als een klassieke tempel. Zo verbeeldde Moniek Toebosch de hemel, gebruik makend van licht, lucht en ruimte. Op de lange witte tafels in het tempeltje stonden schalen brood en olijven gereed naast drinkbekers en flessen wijn, eersteklas Bourgogne. Zo werden niet alleen ogen en oren, maar ook neuzen en smaakpapillen van de bezoekers gestimuleerd. De kunstenares, dochter van kerkmusicus Louis Toebosch die zelf zo dikwijls met akoestische middelen het hemelse gastmaal suggereerde, riep er onontkoombare associaties mee op die het zondagse toeristische bezoek op waardige wijze bekroonden. De Schola Cantorum Karolus Magnus volgde de route door hel, louteringsberg en paradijs op de voet. *Media vita* en *Dies irae* herinnerden in de onderste krochten van het fort op gepaste wijze aan het einde ter tijden en helse verschrikkingen. Psalmen als *In exitu Israel* en *Miserere* begeleidden op de middenverdieping de loutering van de zielen die op weg waren naar de hemel. Het zingen van *Ave Maria* en *Urbs Jerusatem* begeleidde het einde van de rondgang van de schola, die als een rattenvanger van Hamelen het publiek voorging naar het beloofde land.

Dante wekt in zijn Goddelijke Komedie op plastische wijze een oud gedachtengoed tot



de hemel in Fort Asperen, foto van Cary Markerink.

leven. Vervuld van normale menselijke nieuwsgierigheid betreedt hij het rijk der verbeelding, doet hij verslag van zijn ervaringen en blaast intussen de dogma's van de christelijke leer leven in. Hij doet dat op zo'n manier dat je er als lezer niet gauw van loskomt. Op dezelfde manier deed de Asperense expositie dat. Als eenvoudige zondagse bezoeker kon je uit het fort een hoeveelheid gedachten meenemen met heel wat meer dan de drie lagen van de tentoonstelling. Een inzicht in tijd en eeuwigheid, precies datgene waar ooit niet alleen de theologie maar ook de kunst voor is uitgevonden. De plaatselijke fractieleider van de SGP kon dat niet inzien. Hij vroeg het college van B&W van de gemeente Leerdam al voordat de tentoonstelling was begonnen, de subsidie van de Stichting Fort Asperen in te trekken. Wie zwarte kousen draagt krijgt in Fort Asperen koude voeten.

Op Goede Vrijdag 2000 liet de Schola Cantorum Karolus Magnus zich in een Nijmeegse kerk in deels hetzelfde repertoire horen, samen met Dante voorlezende acteurs en tegen een achtergrond van dia's van kunstwerken die in de loop van vele eeuwen naar aanleiding van Dantes werk gemaakt zijn. Dantes Inferno, dat zich afspeelt op Goede Vrijdag van het jaar 1300, was het onderwerp. Het was een conventioneel plek dan een fort, maar ook hier ging het niet om een liturgische plechtigheid, maar om een artistiek evenement, een reeks van beelden en handelingen waarvan het zingen van gregoriaans deel uitmaakte. Gregoriaanse gezangen inspireerden Dante kennelijk. Hij citeert en parafraseert er een groot aantal van. Ze bevatten immers telkens korte dichterlijke samenvattingen van elementen van de christelijke heilsleer en functioneren daarin voor de dichter als een soort bakens in zijn geheugen, tijdens zijn reis langs de elementen van de christelijke loutering.

Zomaar een zondagmiddag in Fort Asperen. Zomaar een gelegenheid waar het gregoriaans klinkt in een alternatieve context. Waar talrijke dagjesmensen zich laten meevoeren op een spannende wandeling door duisternis en licht. Nee, het speelt zich niet af in de liturgische context waarin het gregoriaans van origine, en nog steeds, het best gedijt. Wel zie je opeens bewezen hoe het gregoriaans een rol kan spelen in een artistieke samenhang. Hoe het kan bijdragen aan het vertellen van een verhaal. Hoe een bezoekersstroom waaronder zich ongetwijfeld slechts weinige traditionele rooms-katholieken bevinden, de nog altijd het meest met het gregoriaans geassocieerde groep - hoe die stroom bezoekers geboeid kan worden door onbegrijpelijk lijkende latijnse gezangen. Waar alle zintuigen worden aangesproken, en waar iedere nieuwsgierige het zijne van het aangeboden mag denken. Geholpen door het samengaan met beeldende kunst voelden de klanken van het gregoriaans zich in de vochtige gewelven van een negentiende-eeuws fort thuis en wierpen zij op hun beurt een tijdloos licht op die eigentijdse kunstuitingen. ■

De tentoonstelling in Fort Asperen vond plaats van 18 juni tot 5 september 1999.

Jacques Jansen, zanger in de Schola Cantorum Karolus Magnus, vertaalde Dantes Hel. De rijk geïllustreerde en van informatieve voetnoten voorziene uitgave verscheen bij SUN en is verkrijgbaar in de boekhandel.

De Schola Cantorum Karolus Magnus voert o.l.v. Stan Hollaardt vanuit Dante gekozen gregoriaans uit op een dubbel-cd, in afwisseling met de originele Italiaanse teksten die getuigen van Dantes kennis van het gregoriaans. De dubbel-cd is verkrijgbaar door overmaking van f 45,- op girorekening 6945 t.n.v. KRO, Hilversum o.v.v. 'Dante-cd.'

Tijdens het voorbije Hemelvaartweekend vond in het West-Vlaamse grensdorp Watou het Zevende Internationaal Festival van het Gregoriaans plaats. In vier audities, twee concerten en een indrukwekkend aantal liturgische vieringen zongen 24 groepen uit 13 Europese en Aziatische landen gregoriaans van een zeer hoog niveau. Er waren meer dan tienduizend bezoekers.

hoog en laag

Watou is telkens weer het feest van het gregoriaans. Het festival liep over vijf dagen! Koren van Ierland tot Estland, van Noorwegen tot Italië en van Frankrijk tot Korea lieten zien dat het hernieuwde gregoriaans stilaan tot volle wasdom begint te komen. Vrijwel alle koren baseerden hun uitvoeringswijze op de inzichten van Cardine en zijn latere geestesgenoten.

Dit zevende festival zal de geschiedenis ingaan als het festival van de processieantifonen. Tientallen prachtige stukken uit dit vrijwel nooit meer uitgevoerde repertoire waren hier te horen. Dat was vooral te danken aan het studiewerk van frater Kees Pouderoijen OSB, die festivalorganisator Bernard Deheegher al jaren bijstaat voor de inhoudelijke opbouw van de audities.

Frater Kees gaf tijdens dit festival ook een opmerkelijk kooratelier rond het thema 'Van antifoon tot sequentie: ontwikkeling van genres en vormen in het gregoriaans'. Het Nederlandse koor Hartkeriana verzorgde daarbij de muziekvoorbeelden.

Toch waren het uitgerekend de zangers van laatstgenoemde groep die op het festival een wat mindere indruk nalieten. Dat was mogelijk te wijten aan het vele hooi dat ze op de vork namen. In hun beide gedaanten (Hartkeriana en de Schola Cantorum Amsterdam) verzorgden ze, steeds o.l.v. Eugeen Liven d'Abelardo, niet alleen een volledige uitvoering van de metten op woensdagavond, maar ook nog twee audities en de genoemde muziekvoorbeelden bij het kooratelier. Hoewel zij hun kunnen eerder al bewezen, werkten ze hier meer dan eens slordig af, intoneerden ze fout of was de koorklank verre van homogeen. Jammer.

Om dan maar meteen de tweede misser te vermelden: de *Ordo Virtutum* van Hildegard von Bingen, een oervervelende vertoning van A Cappella Köln. Gelukkig was het tweede deel van deze lange concertavond in Poperinge een schot in de roos: de Schola Sanctae Sunnivae uit Trondheim, Noorwegen verraste o.l.v. Anne Kleivset door de mooie, geschoolde stemmen, de professionele aanpak en vooral door het inspirerende gregoriaans dat ze brachten.

Een avond eerder had Trondheim ook al de pré-ouverture afgesloten in Wervik, waar uitsluitend vrouwenschola's optraden met een programma gewijd aan de Stad Jeruzalem.

de krenten

Het eigenlijke festival bestond uit vier audities waarin telkens vijf of zes koren gezangen brachten rond het thema Jezus Christus: gisteren, vandaag en tot in eeuwigheid. De meer dan twintig koren allemaal bespreken is onmogelijk, maar ik haal graag de krenten uit de pap.

Een zeer positieve indruk maakte de jonge schola Exaudi Domine uit Mortsel (België) o.l.v. Stefan Meesen, al misten ze nog wat concertervaring.

De Schola Cantorum Maastricht o.l.v. Hans Leenders had die ervaring duidelijk wel. Prachtige rustige stemmen, een ingetogen geluid. Elke neum werd even keurig uitgevoerd met een onwaarschijnlijke vanzelfsprekendheid.

De Cantate Girl's and Boy's Schola uit Boedapest o.l.v. Ferenc Sapszon jr. zong met prachtige stemmen, gedragen en fris, acht responsoria uit de advent. Dit koor zingt zeer geconcentreerd en ook hun tekstbehandeling en uitspraak is tot in de puntjes afgewerkt.

Laudate Dominum uit Kortrijk o.l.v. Werner Beheydt toonde met hun mooie, geïnspireerde geluid aan dat gregoriaans zingen tegelijk bidden kan zijn.

De o's en a's waren niet van de lucht toen de Pueri Cantores uit Korea onder leiding van zuster Catharina Jungsun Kim aantraden. Dertig schattige kindjes in kleurige Koreaanse gewaden zongen, zonder partituur!, helaas een oubollig gregoriaans volgens de gedateerde Méthode de Solesmes. Zelfs de ictus zijn ze niet vergeten. Mocht dit echter een festival met prijzen zijn, dan kregen zij zonder enige twijfel de prijs van het publiek.

Een vaste waarde is Joseph Kohlhäufel met zijn befaamde Choralschola ehemaliger Regensburger Domspatzen. Ze brachten een zeer expressieve uitvoering, die bij wijlen zelfs dramatisch werd, bijvoorbeeld bij het haast uitgeschreeuwde *Timete Dominum* in het responsorium *Audivi voces*.

Een echte verrassing was het Italiaanse koor La Bottega Musicale o.l.v. Giovanni Gucci. Ze blijven vooral in herinnering door hun toch wel heel bijzondere timbre. Hun gezangen glijden rustig en zelfverzekerd voort en zijn versierd met mooie repercussies.

Een absoluut hoogtepunt was de auditie van de Schola Gregoriana Pragensis o.l.v. David Eben. Deze zangers zijn academisch geschoold en dat hoor je natuurlijk. Zij brachten zeer virtuoos het weinig gekende Gallicaanse repertoire van processieantifonen.

De zondagse auditie bestond volledig uit koren die hun mosterd bij het Choeur grégorien de Paris gehaald hebben. Hun dirigenten zijn daar opgeleid. Met succes, zo bleek.

Eerst hoorden we de Schola Benedicta uit Praag o.l.v. Jiri Hodina. Zij zongen gezangen uit de dodenliturgie in een krachtige uitvoering.

Het Choeur Grégorien de femmes de Seoul o.l.v. Chang-Rhyong Lee bleef dicht bij de tekst en wist spanning op te bouwen over hele zinnen en zelfs een hele antifoön heen.

Ook Vox Clamantis uit Estland o.l.v. Jean-Eik Tulve heeft zijn wortels bij het Parijse koor en zingt op een rustige, vertellende manier.

En dan waren daar weer de Hongaren o.l.v. Ferenc Sapszon jr waarvan wij nog de Jubilate Girl's Schola te goed hadden. Dit jonge vrouwenkoor zingt heel vlot en natuurlijk met mooie stuwing en lang volgehouden spanning.

De allerlaatste auditie kwam toe aan het Choeur grégorien de Paris, Voix de femmes, een professioneel gezelschap met gevormde stemmen o.l.v. Olga Roudakova. Elke neum

voerden ze feilloos uit vanuit een natuurlijk aanvoelen. Maar ze gingen nog een stap verder en bouwden een spanning op over het hele stuk en over elke zin in het bijzonder.

natuurlijke plaats

Toch wil ik ook nog de vele liturgische vieringen vermelden, die je vrijwel nergens nog kunt beleven zoals in Watou: twee pontificale hoogmissen en een reeks officies van metten, via lauden tot vespers. Is het niet boeiend en hoopgevend dat Watou enerzijds niet bang is voor een gregoriaans concert, maar tegelijk ook deze zang zijn natuurlijke plaats in de liturgie geeft? ■

Een volledig verslag van Watou 2000 is te vinden op de website:

<http://listen.to/plainchant>

Volg de link 'Watou'.

EEN GEBEDSDIENST VOOR HET SLAPEN GAAN

boekbespreking

Arnoud Heerings

Om het bidden van het officie te stimuleren heeft de Vereniging voor Latijnse Liturgie een handig boekje met de Completen op de markt gebracht. Het boekje is sober maar stemmig en verzorgd. Op de linkerpagina staan de latijnse teksten, op de rechterpagina uitstekende nederlandse vertalingen.

Veel mensen denken bij een officiedienst aan een oeverloos gedoe met kaartjes en lintjes. Bij de completen is deze zorg echter ongegrond. De teksten blijven gedurende het gehele kerkelijke jaar vrijwel hetzelfde. De noodzakelijke wijzigingen per dag zijn op een handige wijze in het boekje opgenomen. De rubrieken zijn rood gedrukt.

Naast het tekstboekje heeft de Vereniging voor Latijnse Liturgie ook een muziekboekje uitgebracht: 'Gezangen bij de Completen'. De inhoud ervan is aardig maar vertoont wel enkele kenmerken van huisvlijt. Bij de keuze van de hymne-melodieën vaart de Vereniging een iets te eigenzinnige koers. Jammer is ook dat aan de transcriptie van de muziek (bijvoorbeeld de antifoon 'Christus factus est') enkele decennia van semiologisch onderzoek voorbij zijn gegaan. De streepjes bij de noten staan nog precies zoals in de uitgaven uit het begin van onze eeuw. Dit is op zichzelf geen doodzonde, maar wel een gemiste kans. ■

De prijs van het tekstboekje is f 15.00, voor leden van de vereniging f 10.00 (excl. verzendkosten). Het muziekboekje kost f 7.50. Bestellen: Secretariaat VVLL: 020-6418586.

DE DRIE MARIA'S

cd-bespreking

Arnoud Heerings

Dominique Vellard heeft als uitvoerder van het gregoriaans inmiddels een grote reputatie opgebouwd. Met zijn Ensemble Gilles Binchois heeft hij reeds vele gregoriaanse cd's opgenomen. Daarnaast geeft hij vele concerten overal in Europa. Ook in Nederland: afgelopen jaar was hij nog te beluisteren tijdens het Festival Oude Muziek in Utrecht. Het Ensemble voerde toen de 'Messe de Nostre Dame' van Guillaume de Machaut uit, afgewisseld met de propriumgezangen van Allerheiligen. Het gregoriaans klonk toen magnifiek; soepele melodische lijnen in combinatie met een geweldige dictie van de tekst. Bij elke nieuwe cd van Vellard zijn de verwachtingen dan ook hoog gespannen.

Vellards laatste cd 'Les trois Maries' maakt deze verwachtingen geheel waar. De cd opent met het Exultet uit de Paaswake gevolgd door het paasspel 'Les Trois Maries' uit Origny-Sainte Benoîte (14e eeuw). Na het paasspel klinken de wisselende gezangen van de paasmis aangevuld met drie getropeerde ordinariumgezangen (kyrie, pater noster en benedicamus domino).

Achter het 'Ensemble Gilles Binchois' kunnen vele uitvoerenden schuilgaan. Op deze cd zingt Vellard met zeven vrouwen. Vellard zelf zingt een zeer versierde Engelse versie van het Exultet en de Christusrol in het paasspel. De vrouwen zingen de overige rollen van het spel en de mis.

Dat voornamelijk vrouwen het paasspel 'Les trois Maries' uitvoeren, ligt voor de hand. Het spel komt immers uit de abdij Origny-Sainte Benoîte, een benedictijner abdij voor nonnen. Het bevat ook enkele passages in het oud-Frans. Wellicht komt dit omdat niet alleen nonnen de abdij bewoonden, maar ook enkele dames van hoge komaf. Deze dames hadden doorgaans weinig kennis van het Latijn, zodat de samensteller van het spel - 'Les trois Maries' is een compilatie van oud en nieuw materiaal - ook enkele lange fragmenten in de volkstaal opnam.

Deze inlassingen waren echter niet alleen een knieval voor het onbegrip van de adellijke dames. Ook in de emotionelere passages vindt meestal een 'shift' naar de volkstaal plaats. Als Maria Magdalena in de tuin oog in oog met de verrezen Heer komt, slaakt zij aanvankelijk een Latijnse kreet, maar als zij eenmaal goed beseft wat er aan de hand is, kan zij haar gevoelens alleen maar in de volkstaal uiten.

Bij de opname is veel moeite gedaan om de ruimtelijke dimensie van het paasspel ook daadwerkelijk naar telkens wisselende 'geluiden' te vertalen. Tot op zekere hoogte blijft dit natuurlijk artificieel - een opname blijft een opname - maar de ruimtelijke 'kleuring' van de opname is zeer subtiel. Het paasspel lijkt echt gespeeld.

Origny-Sainte Benoîte ligt vlak bij Laon (bekend van de zwarte neumen in het Graduale Triplex). Het Ensemble Gilles Binchois zingt de paasgezangen dan ook in de ritmische

traditie van Laon. De melodische retouches werden ingegeven door manuscripten uit Nevers en Klosterneuburg. De belangrijkste melodische aanpassingen zijn echter ingegeven door een aanvechtbare interpretatie van de trigon: laag/hoog/laag, terwijl algemeen aanvaard is dat de eerste twee tonen gelijk in hoogte zijn. Voor wie vertrouwd is met de melodische versies uit het Graduale, klinken er zo nogal eens wonderlijke wendingen. Maar als het oor eenmaal gewend is aan de afwijkende versies, zijn de paasgezangen uit deze streek van Frankrijk van een verbluffende schoonheid.

Doordat bijna alle gezangen (w.o. ook de communio 'Pascha nostrum') getropeerd worden uitgevoerd, ontstaat een beetje een sfeer van overdaad. De genoemde communio 'sec' is reeds onovertrefbaar; de trope doet er voor mij alleen maar iets aan af. Maar eenmaal ook hieraan gewend, past dit toch ook wel goed bij het paasfeest. Pasen is een feest van overdaad en de middeleeuwse zangers hebben alles uit de kast gehaald om dit te onderstrepen. ■

'Les trois Maries', Ensemble Gilles Binchois o.l.v. Dominique Vellard.
VERITAS 7243 5 45398 2 4.

MEDEDELINGEN

PUBLIKATIES

Eind volgend jaar verschijnen misschien de responsoria van de metten in druk, getuige dit elektronisch verstuurd antwoord op een vraag van uw redacteur:

Honestissima!

Magno cum gaudio nuntium tui hodie accepi et legi. E toto mundi orbe homines ex me quaerunt quando editionem Nocturnalis Romani in lucem prolaturam esse. Fortasse, ut spero, fine anni sequentis MMI Nocturnale Romanum pressum erit. Sed jam adhuc nonnullae ordinationes ad-sunt. Si voveris, potes et alteros Gregorianistas de Editione Nocturnalis Romani mea certiores facere, quod ad publice faciundum optimum et auxilium grande esset. Paginae exemplariae de me ordinari possunt. Tibi gratias ago, humillime te salutat

Holger Peter Sandhofe.

Wij herinneren u graag aan het nuttige Register op bijbelplaatsen in het Graduale, verzorgd door J. Elemans en B. Lamers, te verkrijgen bij het Secretariaat van de ACG.

Zoekt u edukatief materiaal dan kan misschien 'Gregoriaans zingen: een handreiking' goede diensten bewijzen. Het boek behandelt o.a. de semiologie in (hopelijk) begrijpelijke taal. ISBN 90-72805-17-8, verkrijgbaar bij de SNK, (030) 2313174.

GREGORIAANS BELUISTEREN

Een muzikale meditatie met gezangen gebaseerd op de Apocalyps uit het gregoriaanse repertoire en van Hildegard, wordt verzorgd door de Mannenschola van de ACG samen met de Utrechtse Vrouwenschola in de Centrumkerk in Tilburg, (Parochie Binnenstad), op 27 november, aanvang 16:00 u. De toe-

gang is vrij, inlichtingen bij de heer Ben Lamers, tel. (040) 2411604.

Het Tilburgs Gregoriaans Koor verzorgt eucharistievieringen op 10, 17 en 24 september; 15 en 29 oktober; 5, 12 en 26 november en dan is het al weer advent. Tijden en plaatsen variëren in de Tilburgse regio, u kunt de heer Baeten (013-5332687) bellen als u het precies wilt weten.

De Nova Schola Amsterdam zingt Vespers in de Obrechtkerk te Amsterdam op de volgende zondagen:

3 en 24 september ('groene' vespers),

15 oktober; 5 en 26 november ,

3 december (eerste zondag van de Advent);

25 december (eerste Kerstdag),

Aanvang steeds 17.00u.

De Obrechtkerk, Obrechtstraat 30, is bereikbaar vanaf CS met de tramlijnen 2 en 16, halte Obrechtstraat.

In november geeft deze schola een serie van vier concerten met de Nederlandse Cantorij op verschillende lokaties:

zaterdag 11 november 2000, Apeldoorn, Mariakerk, Stationsstraat, 15.30 u.

zondag 12 november 2000, Utrecht, St. Gertrudiskerk, Willemsplantsoen, 15.30 u.

zaterdag 18 november 2000, Zwolle, Onze Lieve Vrouwe Basiliek, Ossenmarkt, 14.30u.

zondag 19 november 2000, Dordrecht, Augustijnenkerk, Voorstraat, 15.30 u.

De Nederlandse cantorij zingt ordinarium misgezangen van Clemens non Papa, de Schola zingt gregoriaanse propriumgezangen.

zie ommezijde voor **meer** activiteiten

MEDEDELINGEN VAN ANDEREN

Op zondag 28 mei vond er in de St. Lambertuskerk in Helmond een concert plaats door het St. Jozefkoor i.s.m. Kees v. Houten (orgel) ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan van dit koor. Helaas bereikte ons dit bericht te laat om het op tijd te plaatsen. Wel willen wij het St. Jozefkoor van harte feliciteren met dit jubileum!

Op zaterdag 28 oktober 2000 is door het Liturgisch Instituut van de Theologische Faculteit Tilburg en de afdeling Kerkmuziek van het Brabants Conservatorium een studiedag gepland over het onderwerp Criteria voor kwaliteit. Plaats: Brabants Conservatorium, Schouwburgring, Tilburg. Tijd: 10.00 - 16.00 uur. Aanmelden voor 6 oktober a.s. d.m.v. een briefkaart met volledige adresgegevens aan: M. van Woerkum, Brabants Conservatorium, Postbus 90907, 5000 GJ Tilburg en betaling van fl. 25,00 naar bankrekening 48.98.20.719 t.n.v. Stichting Fontys Brabants Conservatorium, activiteitenbudget, onder vermelding van studiedag Criteria voor kwaliteit.

Colloquium Gregoriaans op zaterdag 25 november 2000 van 9.00 - 19.00 uur in de Nationale Basiliek van Koekelberg (België), zaal VITA (ingang 5). Referaten, Eucharistieviering, verkoop van gregoriaanse boeken en cd's. Inlichtingen: Bruno Zeegers, Den Blakkenlaan 26, 9230 Wetteren, tel: 09 369 38 68 / Fax: 09 366 46 85

Op 2 en 3 december staat het gregoriaans centraal in het cultureel centrum De Oosterpoort in **Groningen**. Chris Fictoor e.a. geven op zaterdagmiddag en -avond een workshop met als thema 'het Woord Zingt'. Zondagsmorgen een Eucharistieviering in de Jozefkerk, 's middags een seminar over uitvoeringspraktijk binnen en buiten de kloosters, gevolgd door de Vespers van de eerste zondag van de advent, 's avonds een concert rond het Magnificat. Medewerking verlenen o.a. pater Nico Wesselingh, de vrouwen-schola Canta Femina o.l.v. Jacqueline Elemans en de schola Vox Gregoriana o.l.v. Norbert Bartelsman.

Gregorianisten in het Noorden, dit is uw kans om een dag gregoriaans te zingen! Informatie en aanmelding via tel. (050) 3131044. ■

LITURGISCHE KALENDER

september, oktober, november 2000

B-jaar

zondag	3	september	Tweeëntwintigste zondag door het jaar
vrijdag	8	september	Feest van Maria Geboorte
zondag	10	september	Drieëntwintigste zondag door het jaar
donderdag	14	september	Feest van Kruisverheffing
zondag	17	september	Vierentwintigste zondag door het jaar
donderdag	21	september	Feest van de H. Mattheus, apostel en evangelist
zondag	24	september	Vijfentwintigste zondag door het jaar
vrijdag	29	september	Feest van de H. Michaël, Gabriël en Raphaël, aarts-engelen
zondag	1	oktober	Zesentwintigste zondag door het jaar
zondag	8	oktober	Zevenentwintigste zondag door het jaar
zondag	15	oktober	Achtentwintigste zondag door het jaar
woensdag	18	oktober	Feest van de H. Lucas, evangelist
zondag	22	oktober	Hoogfeest van de verjaardag van de wijding van alle kerken waarvan de wijdingsdatum niet bekend is (België)
zondag	22	oktober	Negenentwintigste zondag door het jaar tevens Wereldmissiedag (Nederland)
woensdag	25	oktober	Hoogfeest van de verjaardag van de wijding van alle kerken waarvan de wijdingsdatum niet bekend is (Nederland)
zaterdag	28	oktober	Feest van de HH. Simon en Judas, apostelen
zondag	29	oktober	Dertigste zondag door het jaar
woensdag	1	november	Hoogfeest van Allerheiligen
donderdag	2	november	Allerzielen, Gedachtenis van alle overleden gelovigen
zondag	5	november	Eenendertigste zondag door het jaar
maandag	6	november	Feest van alle HH. Verkondigers van het geloof in onze streken
dinsdag	7	november	Hoogfeest van de H. Willibrord (Nederland)
donderdag	9	november	Feest van de Wijding van de Basiliek van Lateranen
zondag	12	november	Tweeëndertigste zondag door het jaar
zondag	19	november	Drieëndertigste zondag door het jaar
zondag	26	november	Hoogfeest van Christus, Koning van het heelal
donderdag	30	november	Feest van de H. Andreas, apostel
zondag	3	december	Eerste zondag van Advent, begin van een C-jaar



bijvoorbeeld *éx ma-líg-no*. Ook werd het totaal aantal lettergrepen een veel belangrijker element dan voorheen. De zesde mettenantifoon is een zeer duidelijk voorbeeld van deze modernere vormen:

Dé-us ín te cón-fi-dén-tes	8
pré-ce sán-cti sál-va mén-tes	8
út in món-te sí-on sté-mus	8
té-que díg-ne cól-lau-dé-mus	8

Wat echter veel opvallender is, is het gebruik van een echt rijm. Oorspronkelijk beschouwde men dit als een minderwaardig systeem in vergelijking met het klassieke versysteem, maar in de late Middeleeuwen werd het ook in de religieuze poëzie steeds vaker toegepast. Het is uiteraard logisch dat een taal die gebruik maakt van naamvallen zeer vaak ongewild rijmwoorden produceert, maar in deze periode merken we dat er gestreefd wordt naar een duidelijke structuur binnen het rijmschema, zoals bijvoorbeeld blijkt uit het eerste responsorium van de metten:

Dum guillelmus pictavensis	A
comes vivens in emmensis	A
mortuus criminibus	B
esset deo miserante	C
et ad vitam suscitante	C
revelatur celitus	B
abbatem sequi primitus	B

In elk van de gebeden uit dit officie is er een rijmstructuur aanwezig, variërend van een zeer eenvoudig identiek rijm in alle verzen, tot een meer uitgewerkt zoals hierboven vermeld.

tekstuele bronnen

De *Analecta hymnica*⁸ vermeldt twee bronnen die dit officie (AH 5, 97) bevatten, beide uit de 14e of 15e eeuw:

- Breviarium ms. Nicolai de Mengen Ordinis S. Wilhelmi, anni 1348. Cod. S. Pauli ad Laventum Sanblasian. memb. 38.
- Breviarium ms. S. Blasii, saecula 15. Cod. S. Pauli Laventum Hospitalens. Cart. 320.

Er wordt echter ook nog een tweede Wilhelmus-officie (AH 5, 98) vermeld, waarbij opvalt dat een aantal teksten in beide officies voorkomt.⁹ Uit de tekst van dit tweede officie blijkt duidelijk dat het eveneens de verering van Wilhelmus van Malavalle betreft. In beide teksten komen duidelijke verwijzingen voor naar de (incorrecte) vita van deze heilige zoals die rond 1300 door Theobaldus werd opgetekend. Hierin werd Wilhelmus van Malavalle gelijkgesteld aan hertog Willem X van Aquitanië, die zich in 1130 door Bernardus van Clairvaux zou hebben laten terugleiden tot het ware geloof:

- Natus in pictavia/ fulget per miracula/ nobilior in tuscia (AH 97, vespers, antifoon 1)
- Dum guillelmus pictavensis/ comes vivens in immensis (AH 97, metten, responsorium 1)
- Bernardus fatur bina verba sed ille miratur (AH 97, metten, responsorium vers 1)
- O comes pictavie/ peregrine tuscie (AH 97 + AH 98, benedictus-antifoon)
- Armata sub militia/ pro vana mundi gloria (AH 98, vesp.ant. 1)

De teksten die in beide officies voorkomen zijn vaak echter niet volledig identiek in de twee versies. Als illustratie staat hieronder een vergelijking van de invitatoria:

Cordis oris voce voto
iubilemus domino
qui guillelmum coniunxit
sanctorum consorcio

Corde ore voce voto
iubilemus domino
qui guillelmum sociavit
confessorum collegio

In dit geval zijn de verschillen slechts relatief klein. Bij andere gezangen is de afstand tussen de twee versies veel groter, hoewel nog steeds een gemeenschappelijke oorsprong merkbaar is. Wel is tot op heden nog niet duidelijk wat de exacte relatie is tussen de twee officies: is een van hen het origineel of stammen ze beide af van een verloren gegane brontekst?

muzikale bronnen

De Wilhelmiëtenorde heeft steeds sterk de nadruk gelegd op het stipt uitvoeren van het *divinum officium*, en enkel bij ziekte of langdurige afwezigheid mocht men hieraan verzuimen. Tot op heden is er echter nog geen onderzoek gedaan naar de teksten of de muziek die de Wilhelmiëten gebruikten voor het vieren van het officie. De reden hiervoor moeten we waarschijnlijk zoeken in het klein aantal bronnen dat de eeuwen overleefd heeft.

Uit het Wilhelmiëtenklooster te 's-Hertogenbosch zijn echter twee antifonaria uit het begin van de 16e eeuw overgeleverd, die beiden nog in zeer goede staat zijn. Het betreft een zomerdeel uit 1516 en een winterdeel uit 1531.

De gezangen voor het feest van Wilhelmus staan in beide delen. De reden hiervoor is zeer eenvoudig: naast de normale feestdag van de heilige, 10 februari, wat de herdenking was van zijn sterfdag, vierde men ook nog het translatie-feest op 4 juli. Beide versies zijn evenwel identiek.

In de periode waaruit deze manuscripten stammen was een groot deel van de boekproductie al overgenomen door de boekdrukkunst, die het mogelijk maakte om grotere oplagen tegen een veel lagere kostprijs te produceren. Binnen de religieuze congregaties had de praktijk van het afschrijven van handschriften echter nog niet afgedaan. Uit de rekeningen van het Wilhelmiëtenklooster kunnen we opmaken dat zij zich regelmatig bezighielden met het vervaardigen van handschriften, maar de meeste zijn helaas vernietigd, onder andere tijdens de Beeldenstorm.

muzikale kenmerken

De studie van de muzikale structuren binnen de latere heiligenofficies bevindt zich op dit ogenblik nog in een embryonaal stadium. Hiervoor zijn een aantal redenen aan te wijzen: het betreft een zeer uitgebreid repertorium aan officies, die vaak slechts zeer plaatselijk gekend zijn. Op dit ogenblik is een groot deel van de manuscripten waarin deze gezangen voorkomen nog niet of nauwelijks onderzocht, laat staan uitgegeven. Hierbij komt nog dat er in het onderzoek naar het gregoriaans lange tijd veel meer aandacht is besteed aan de oudere lagen van manuscripten waarbij de latere evoluties beschouwd werden als

minder interessante corrupties.

Door de overvloed aan gezangen ontstaat er uiteraard ook een praktisch probleem. Om de relaties tussen de verschillende officies te kunnen bestuderen, is er nood aan een instrument om ze onderling te kunnen vergelijken, wat in de praktijk neerkomt op een computergestuurde analyse van de melodieën.¹⁰ Omwille van deze redenen zal hier dan ook geen aandacht besteed worden aan de positie van het Wilhelmus-officie ten opzichte van andere officies.

In de laatmiddeleeuwse officies was het gebruikelijk dat de gezangen volgens een modaal schema geordend waren, en ook in het hier behandelde officie treffen we een dergelijke standaardstructuur aan: de 5 vesper-antifonen (vier psalm-antifonen en een magnificat-antifoon) staan in modus I tot V. Ook de dertien metten-antifonen zijn wat betreft modaliteit in een oplopende volgorde geordend (nocturne 1: I-VI; nocturne 2: VII, VIII, I-IV, nocturne 3: V). Hetzelfde geldt voor de acht responsoria uit de twee eerste nocturnes (modus I-VIII), terwijl in de laatste nocturne enkel de onpare modi (I, III, V, VII) gebruikt zijn. De antifonen uit de lauden (een psalm- en een benedictus-antifoon) volgen op de antifonen uit de metten, maar eerst komt de VIIe en dan pas de VIe modus. De antifonen voor de prime, terts en sext staan in respectievelijk de Ie, IIIe en VIe modus, waarbij er dus een duidelijke overeenkomst is tussen de benaming van de dienst en de modus. Hierna volgt de none-antifoon in V.



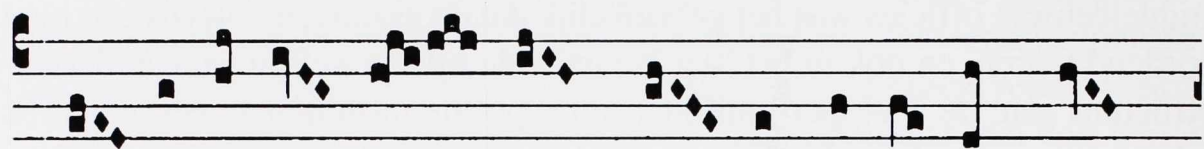
Le-te- tur mat-er eccle-si- a be- a- ti wilhelmi re-co-

lens co- lempni- a qui no-bi-lis pro- sa-pi- a na-tus in

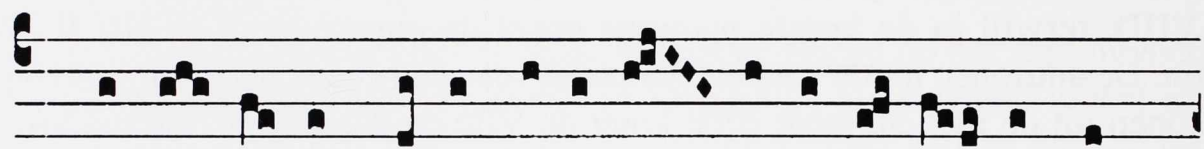
picta-vi- a floret per mi-racu- la nobi- li- or in thusci-

Muziekvoorbeeld 1, eerste vespers, eerste antifoon, modus I.

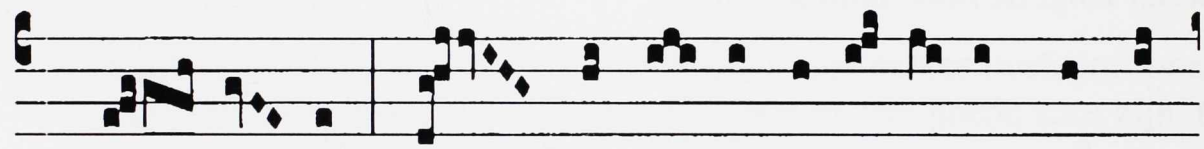
Het valt ook op dat de gezangen zeer sterk modaal gebonden zijn. Een korte analyse van de eerste psalm-antifoon uit de eerste vespers kan dit goed illustreren. De melodie begint, na een kort opstapje vanuit de ondersecunde, op de finalis re, waarna ze onmiddellijk springt naar de reciteertoon.¹¹ Hierna volgt een zin die volledig draait rond de tenor, om op het einde (*wilhelmi*) terug af te zakken naar de finalis. De tweede zin (*recolens*) stijgt van de finalis naar de plagale tenor en daalt dan terug af. In het



E- remi- tas ge- mens que- rit pro cul-pis quas



mente ge- rit quo-rum unus in il-lo a de- o pre-



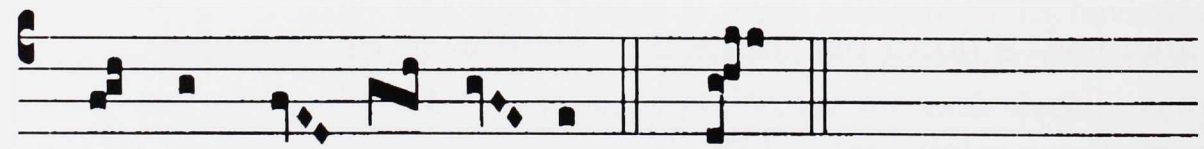
mo- ni- tus. Do- mat car-nem i-ni-mi- cam iungens



fer- re- am lo-ri- cam cum lo-ri- ca spi-



ri- tus. Ψ Indu- it hanc de- nis ne- xam



per membra ca- the- nis. $\mathcal{R}$ Do- mat

Muziekvoorbeeld 2, eerste nocturne, derde responsorium, modus III.

volgende deel (*qui nobilis*) stijgt de melodie naar de reciteertoon, om daar dan tot aan *pictavia* te blijven. In de voorlaatste zin (*floret*) volgt er opnieuw een daling tot de finalis, waarna in de laatste zin (*nobilior*) afgesloten wordt na een kleine omweg langs de plagale reciteertoon. De melodie draait dus voortdurend rond de drie modaal belangrijke noten en op het einde van elke zin komt ze ook op een van deze kernen uit. De enige uitzondering hierop is de voorlaatste zin, waarin op *miracula* de ondersecunde staat en niet de finalis. Ook in de andere antifonen en responsoria is deze sterke gebondenheid aan de modale structuur aanwezig. Bijna alle cadensen zijn op modaal-sterke noten en er wordt overvloedig gebruik gemaakt van typisch modale formules, zoals bijvoorbeeld het incipit van deze antifoon. (zie muziekvoorbeeld 1.)

De cesuren in de muziek vallen bijna steeds samen met het einde van een zinsdeel in de tekst.¹² Dit wordt hieronder geïllustreerd aan de hand van het voorlaatste responsorium uit de eerste nocturne, in de derde modus. (zie muziekvoorbeeld 2.)

In het volgende korte overzicht van het responsorium wordt na de tekst telkens ook de slotnoot, het rijm en het aantal lettergrepen weergegeven:

Eremitas gemens querit	mi	A	8
pro culpis quas mente gerit	mi	A	8
quorum unus in illo ¹³	sol	B	7
a deo premonitus.	mi	C	7
Domat carnem inimicam	si ¹⁴	D	8
iungens ferream lorica	sol	D	8
cum lorica spiritus.	mi	C	7
Induit hanc denis	si	E	6
nexam per membra cathenis.	mi	E	8

Fit de lu-po agnus mi- tis de labrusca blanda vi- tis ut

co- lumba su-nami- tis hic sanctus in he- remo. e u

Muziekvoorbeeld 3, eerste vespers, tweede antifoon, modus II

Uit deze analyse kan enerzijds besloten worden dat er structurele overeenkomsten zijn tussen de tekst en de melodie, en anderzijds dat de melodische structuur duidelijk modaal geconcipieerd is. Een analyse van de andere gezangen levert een zelfde resultaat op. Een element dat eveneens gelieerd is aan de modaliteit is de ambitus. Deze is in de meeste gevallen vrij uitgebreid, slechts één gezang heeft een ambitus van minder dan een octaaf.¹⁵ Toch is er ook geen enkel gezang met een uitzonderlijk grote ambitus, het maximum is een deciem. Dit in tegenstelling tot sommige andere laatmiddeleeuwse heiligenofficies, waarin een ambitus tot een duodeciem en meer aangetroffen kan worden.¹⁶

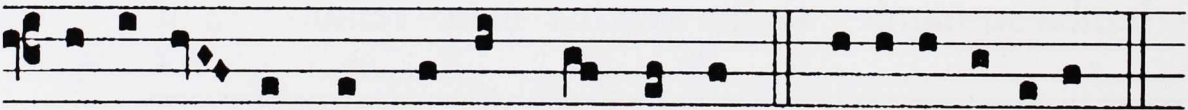
Bij een nadere studie van de melodieën valt er nog een ander fenomeen op: er is namelijk een melodische gelijkenis tussen de antifonen uit de eerste vespers en de eerste vijf uit de eerste nocturne. Men moet steeds een zekere gereserveerdheid behouden bij het vinden van niet-letterlijke overeenkomsten tussen gezangen in eenzelfde modus, vermits een aantal formules en bewegingen inherent zijn aan een bepaalde modus, en dus niet wijzen op geïntendeerde overeenkomsten tussen twee specifieke gezangen. Tussen deze twee reeksen van vijf antifonen zijn er echter te veel parallellen om deze hypothese zonder meer overboord te gooien. Vooral tussen de tweede en de derde antifonen van beide reeksen zijn er zeer duidelijke overeenkomsten. Het gaat hier dan zowel om meer globale melodische bogen als om het gebruik van identieke noten op een zelfde plaats. (zie muziekvoorbeelden 3 en 4.)

LITERATUUR

Acta sanctorum collecta ... a Sociis Bollandianis (Parijs-Rome 1863--).
Analecta hymnica medii aevi, uitg. dr G.M. DREVES, D. BLUME en H.M. BANNISTER, 55dln (Leipzig 1886-1922).
K. ELM: Beiträge zur Geschichte des Wilhelmitenordens. Münstersche Forschungen 14 (Keulen-Graz 1962).
W. HEIJTING: 'De boeken uit het klooster van de Wilhelmiten te 's-Hertogenbosch', in: Hellinga Festschrift/Feestbundel/Mélanges. Forty-three Studies in Bibliography presented to Prof. Dr. Wytze Hellinga on the occasion of his retirement from the Chair of Neophilology in



Disci- pli- ne semi- tam gau- dens appre- hendit et vi- am



iusti- ti- e de qua non des- cendit. e u o u a e

Muziekvoorbeeld 4, eerste nocturne, tweede antifoon, modus II.

the University of Amsterdam at the end of the year 1978 (Amsterdam 1980), pp. 289-301.
 -, 'Het Wilhelmiatenklooster Baseldonk te 's-Hertogenbosch', in: Een vrije universiteitsbibliotheek: studies over verleden, bezit en heden van de bibliotheek der Vrije Universiteit Amsterdam (Assen 1980), pp. 221-254.
 A. HUGHES: Late Medieval Liturgical Offices. Resources for electronic research. Vol 1: Texts. Subsidia Mediaevalia 23 (Toronto 1994); Vol 2: Sources and Chants, Subsidia Mediaevalia 24 (Toronto 1996).
 -, 'Rhymed offices' in J.R. STRAYER: Dictionary of the Middle Ages (New York 1988).
 M. JANNSENS: 'De Wilhelmiaten en de Magna Unio Augustiniana', in Augustiniana, 12 (1962), pp. 451-472.
 In Huybergen is tevens een museum over de Wilhelmiatenorde, met een interessant archief waarin onder andere een groot aantal rekeningen van de orde bewaard wordt. (Conservator: broeder A. Franken, Staartsestraat 2, 4635 BB Huijbergen, Nederland, tel. 0164-642568, na kantoortijd 0164-234016)

NOTEN:

Dit artikel is gebaseerd op mijn onderzoek in het kader van de werkgroep Bronnenonderzoek Middeleeuwen aan de Universiteit Utrecht o.l.v. Ike de Loos.

1. Bul van 8 mei 1202.
2. M. JANNSENS, 'De Wilhelmiaten en de Magna Unio Augustiniana'.
3. De Wilhelmiatenorde was sinds het concilie van Bazel (1435) onderverdeeld in drie provincies: een Italiaanse of Toscaanse, een Franse en een Duitse.
4. De nocturnes worden aangeduid met respectievelijk *in primo nocturno*, *in secundo nocturno* en *ad canticas*.
5. Deze worden telkens gezongen na een lezing. In de eerste nocturne komen die meestal uit de Schrift, in de tweede betreft het normalerwijze patristieke of hagiografische teksten. Deze gesproken teksten zijn uiteraard niet opgenomen in deze antifonaria.
6. De antifoon begeleidt hier geen psalm, maar wel drie oudtestamentische cantica. De lezing die verbonden is aan het eerste responsorium is afkomstig uit een van de evangeliën, de drie andere teksten zijn genomen uit homilieën van een kerkvader of een paus.
7. Trochaeus: lang - kort.
8. AH 5, p. 263-266.
9. AH 5, p. 267-269. De teksten die in beide voorkomen zijn: *Ex maligno fit; Corde, ore; Vir beatus deseruit; Discipline semitam; Arma poenitantie; Mira deus; Exortum est; O princeps aquitanie*.
10. Op dit vlak is er nog niet veel daadwerkelijk ondernomen, hoewel het *Late medieval liturgical Offices* (LMLO)-project van A. Hughes een eerste stap in deze richting is.
11. Dit incipit is een formule die in een groot aantal 1e-modus gezangen voorkomt, zoals bijvoorbeeld de bekende introïtus van de vierde adventszondag *Rorate caeli*.
12. Het gaat hier uiteraard niet om sterke cesuren, maar wel om kleine adempauzes die ondersteund worden door het gebruik van modaal-sterke noten.
13. Deze versregel is zeer eigenaardig: wat betreft rijm past hij immers totaal niet binnen de tekst, en ook het aantal lettergrepen is niet te verklaren. Zonder deze lijn zouden we immers te maken hebben met een zeer klassieke indeling 8-8-7 / 8-8-7, die ook ondersteund wordt door het rijm. Dit kan erop wijzen dat het een latere toevoeging betreft.
14. Deze zin draait volledig rond de si, en niet rond de do zoals meestal gebruikelijk is in de 3e modus. In de rest van het responsorium is de do uitgesproken aanwezig.
15. De laatste antifoon uit de tweede nocturne, *Bonum iusto et iocundum*, die een ambitus van een septiem heeft.
16. A. HUGHES, 'Rhymed Offices', p. 376.

GREGORIAANS EN VROEGE MEERSTEMMIGHEID

van versiering naar zelfstandigheid

Douwe Evert Dijkstra*

In het begin was er gregoriaans, en toen was er meerstemmigheid. Kort samengevat is dit het heersende beeld van de middeleeuwse muziek. Van de samenhang tussen de twee is men over het algemeen slecht op de hoogte, veel verder dan 'in vroege meerstemmigheid komen veel kwinten voor' zullen de meesten niet komen. Toch beschouwen musicologen de ontplooiing van meerstemmigheid als een gebeurtenis van centraal belang in de geschiedenis van de westerse muziek, en het gregoriaans speelde hierin een essentiële rol.

In dit artikel wil ik een globaal overzicht schetsen van de vroegste meerstemmigheid in West-Europa. Aan de hand van enkele voorbeelden zal ik in vogelvlucht haar ontwikkeling in de periode van de 9e eeuw tot het begin van de 12e eeuw behandelen. Teneinde deze ontwikkeling beter naar waarde te kunnen schatten neem ik eerst het begrip 'meerstemmigheid' onder de loep.

Het zal blijken dat gregoriaans letterlijk en figuurlijk ten grondslag ligt aan de vroege meerstemmigheid. Meerstemmigheid functioneerde als versiering van de liturgie en het gregoriaans, maar ontwikkelde zich tot een zelfstandig fenomeen. Voorts stuit de onderzoeker van vroege meerstemmigheid op dezelfde problemen als die van het gregoriaans: weerbarstige bronnen, de problematische verhouding tussen theorie en praktijk, mondelinge en schriftelijke overlevering, enzovoort. Aldus wordt eens een ander licht op de studie van het gregoriaans geworpen.

De noten en de literatuurlijst zijn zo beperkt mogelijk gehouden. De genoemde publicaties, met name de artikelen van Arlt en Rankin, zullen de geïnteresseerde lezer voldoende aanknopingspunten bieden.

samenklanken

Meerstemmigheid, het gelijktijdig samenklinken van verschillende tonen, is geen typisch westers verschijnsel en bestond lang voor de middeleeuwen begonnen. Overal waar mensen samen zingen en spelen ligt meerstemmigheid voor de hand, en dat was vroeger niet anders. De vroegste aanwijzingen zijn afkomstig van afbeeldingen die rond 2600 v. Chr. in het oude Egypte zijn gemaakt. Hierop duiden muzikanten tweestemmigheid aan door middel van verschillende hand- en armgebaren (*cheironomie*). Bij de oude Grieken en Romeinen is regelmatig sprake van instrumentale ensemble-uitvoeringen en begeleiding

* Douwe Evert Dijkstra (Bakhuizen, 1974) studeert sinds 1995 muziekwetenschap aan de Universiteit van Utrecht en werkt aan zijn doctoraalscriptie over vroege polyfonie. Hij zingt gregoriaans in het Gregoriaans Koor Utrecht en ambrosiaans in de Schola Ambrosiana. Verder is hij als cantor verbonden aan de Protestantse Gemeente te Nieuwegein-Noord.

van gezang. Verder weten we via de etnomusicologie dat meerstemmigheid in veel muziekculturen een veel voorkomend fenomeen is. Maar wat is er dan zo bijzonder aan de middeleeuwse meerstemmigheid in West-Europa? Voor het beantwoorden van deze vraag is een korte toelichting op het begrip meerstemmigheid op zijn plaats.

Samenklanken kunnen op allerlei manieren ontstaan, en dus bestaan vele soorten meerstemmigheid. Teneinde deze veelsoortigheid niet te laten ontaarden in kakofonie onderscheidt men twee tendenzen: de horizontaal gerichte, polyfone meerstemmigheid en de verticaal gerichte, homofone meerstemmigheid.

In polyfone meerstemmigheid ligt de nadruk op het melodische aspect. Gelijkwaardige stemmen zetten de toon, zoals in een canon. Heterofonie, het gelijktijdig zingen of spelen van verschillende varianten van dezelfde melodie, is een sprekend voorbeeld. Het in dit verband belangrijkste tweede voorbeeld is de vrije polyfonie: twee of meer zelfstandige melodieën klinken gelijktijdig. Polyfonie is dus een specifieke vorm van meerstemmigheid, al worden beide termen vaak zonder onderscheid gebruikt. De techniek van het combineren van melodieën heet *contrapunt*. Deze term stamt uit de 13e eeuw en is afgeleid van het Latijnse *punctum contra punctum* (= noot tegen noot). De vocale polyfonie van de 16e eeuw, met als beroemdste exponenten Josquin Desprez (gestorven in 1521) en Palestrina (ca. 1525-1594), beschouwt men als contrapunt in zijn meest 'klassieke' vorm.

In de tweede groep, de homofone meerstemmigheid, wordt een hoofdstem door andere, ondergeschikte stemmen of tonen begeleid. De nadruk ligt op de samenklank. Het gelijktijdig reciteren van een psalm op verschillende toonhoogtes is een goed voorbeeld. Ook de bourdon en parallelle beweging rekent men tot deze groep.

Bij parallelle beweging klinkt dezelfde melodie gelijktijdig op verschillende toonhoogtes, zoals wanneer mannen en vrouwen samen dezelfde melodie zingen. Normaliter klinken dan parallelle octaven, maar elk ander interval is in principe mogelijk, zij zouden bijvoorbeeld ook parallelle kwarten kunnen zingen.

In een bourdon begeleiden één of meer voortdurend klinkende tonen de melodie; het 'doedelzakeffect'. Een even beroemd als huiveringwekkend voorbeeld is *Der Leiermann* van Schubert, het laatste lied uit de *Winterreise* (1827), waarin een voortdurend herhaalde kwint de draailier van de tragische muzikant uitbeeldt.

Zoals gezegd is meerstemmigheid geen exclusief westerse aangelegenheid. Allerlei vormen, eenvoudig en gecompliceerd, komen voor in vele en ver verwijderde culturen. Maar het is de westerse muziek die dit, meer dan welke andere muziek ook, verregaand heeft gecultiveerd: de volledige concentratie op de organisatie van samenklanken is hét onderscheidende kenmerk van West-Europese muziek. Het spanningsveld tussen de horizontale en verticale tendenzen van meerstemmigheid was en is de speeltuin van componisten en theoretici. Men denke bijvoorbeeld aan het contrapunt van Bach, de harmonie van Wagner of de akkoordenschema's in de jazz- en popmuziek, maar ook aan het muziekonderwijs in harmonieleer en contrapunt. Dit alles vindt zijn oorsprong in de middeleeuwse meerstemmigheid.

Overigens is deze verregaande specialisatie ten koste gegaan van de ritmische en

melodische subtiliteiten die karakteristiek zijn voor de muziek van andere hoog-ontwikkelde culturen, zoals die van China en India. Via (onder andere) de semiologische interpretatie van het gregoriaans verschijnen nu enkele van deze subtiliteiten aan onze muzikale horizon, maar mede door onze meerstemmige culturele bagage vindt de acceptatie daarvan niet zonder slag of stoot plaats.

De opkomst van meerstemmigheid had dus een bepalende invloed op de muzikale evolutie van de westerse wereld. Daarom is de vraag naar de omstandigheden van deze cruciale ontwikkeling van buitengewoon historisch belang. Maar wat heeft dit alles nu met gregoriaans te maken?

monniken

In zijn streven naar eenheid en de renovatie van het Romeinse rijk, importeerde Karel de Grote (742-814) de Romeinse liturgie in zijn gehele rijk. In deze tijd waren kloosters administratieve centra, maar ook centra van missionering, kunstbeoefening en wetenschap; hier bevond zich de intellectuele elite. Vanuit de wens de gezangen van de Romeinse liturgie correct uit te voeren gingen de monniken op zoek naar ordenende principes die aan de melodieën ten grondslag lagen. Dit leidde onder meer tot de theorie van de acht modi en vormde de aanzet voor een uitgebreide muziektheoretische literatuur.*

Ook de varianten die ontstonden door de mondelinge overdracht stonden haaks op het streven naar eenheid. Daarom legden de monniken de gezangen - enigszins aangepast aan de Frankische smaak - vast, en ontwierpen daarvoor de eerste Europese muzieknotatie, het neumenschrift. Dankzij deze ontwikkelingen kreeg het gregoriaans de klassieke vorm die wij nu kennen en bewonderen. Maar dit was niet het enige gevolg: muziektheorie, muzieknotatie en gregoriaans zouden vitale ingrediënten blijken in de ontwikkeling van de meerstemmigheid, en dus van de westerse muziek.

meerstemmigheid in theorie

Vanzelfsprekend stond in de kloosters het viere van de liturgie centraal; hoe belangrijker het feest, hoe uitgebreider de aankleding. Zo werden bijvoorbeeld nieuwe teksten en (eenstemmige) muziek aan de bestaande gezangen toegevoegd, de zogenaamde tropen. Een tweede manier om de liturgie luister bij te zetten was meerstemmigheid.

De eerste expliciete beschrijvingen van meerstemmige zang komen voor in twee nauw samenhangende muziekhandboeken uit de late 9e eeuw: *Musica Enchiriadis* en *Scolica Enchiriadis*¹. Volgens Dieter Torkewitz zijn zij geschreven in de benedictijnse abdij van Werden, het huidige Essen-Werden in het Ruhrgebied, hij noemt abt Hoger (gestorven in 906) als mogelijke auteur. Het uiteindelijke doel van deze en andere traktaten uit dezelfde tijd was het vinden van de fundamentele principes die de liturgische zang beheersen, en deze principes te onderwijzen aan zangers. Dit didactische karakter komt tot uitdrukking in oefeningen en opmerkingen als: 'Wanneer je dit zingt zul je merken dat...'.

* Noot van de redactie: Het artikel van Jacqueline Elemans in dit nummer geeft een concreet voorbeeld.

Meerstemmigheid komt slechts zijdelings aan de orde, ter illustratie van een theoretisch concept.²

Uit de voorbeelden en beschrijvingen blijkt dat de meerstemmigheid tot stand kwam door de toevoeging van een stem aan een bestaand gregoriaans gezang. Wellicht uit eerbied wordt de gregoriaanse melodie, de *vox principalis*, benaderd als een vast gegeven dat niet veranderd dient te worden, alleen versierd. De naam voor een meerstemmig werk is *órganum* (meervoud: *órgana*). De toegevoegde stem (*vox organalis* of 'organale stem') ligt onder de gregoriaanse *vox principalis*, en heeft hetzelfde ritme (noot tegen noot). Beide stemmen kunnen naar believen worden verdubbeld in het octaaf en dubbeloctaaf (deze vroegste organa werden uitgevoerd door mannen en jongens).

Er komen twee soorten organa voor, het kwintorganum en het kwartorganum. In het kwintorganum gaat de organale stem, die een kwint lager ligt, volledig parallel aan de hoofdstem. Deze meerstemmigheid is duidelijk verticaal gericht, de toegevoegde stem dient als versiering van de klank:



Voorbeeld 1, kwint-organum.

Ook in het kwartorganum gaat de organale stem in principe parallel, nu een kwart lager, maar bepaalde regels stellen grenstonen vast waaronder de organale stem niet mag dalen. In het volgende voorbeeld daalt de *vox organalis* niet onder de c, met toonherhaling als gevolg:



Voorbeeld 2, kwart-organum.

Aldus wordt de parallelle beweging doorbroken en ontstaat zijdelingse beweging; een stem blijft liggen terwijl de andere beweegt (het principe van de bourdon). Het gevolg is dat ook andere intervallen dan de kwart voorkomen. De *vox organalis* krijgt zo enige zelfstandigheid: dit is de eerste stap op weg naar melodische onafhankelijkheid.

Guido van Arezzo, de man die het solmisatiesysteem (*ut-re-mi-fa-sol-la*) en de notenbalk beroemd maakte, bespreekt het kwartorganum in de laatste hoofdstukken van zijn traktaat *Micrologus* (ca. 1026-8). Een belangrijk element in Guido's organumtheorie is de *occursus* (meervoud: *occursus*), het samenkomen van de beide stemmen op dezelfde toon aan het einde van een frase. In feite is dit de voorloper van de cadens. In voorbeeld 3, een van de voorbeelden van organum uit de *Micrologus*, zijn de *occursus* aangeduid met een pijl. Het betreft een passage uit de Magnificat-antifoon *O Sapientia*, één van de grote O-antifonen van de advent. De *vox organalis* (v.o.) heeft slechts beperkte bewegingsvrijheid en



Voorbeeld 3, het organum van Guido.

gebruikt veel toonscherhaling, zodat het resultaat veel bourdonpassages bevat. Helaas is het onmogelijk na te gaan in hoeverre deze theoretische beschrijvingen de toenmalige uitvoeringspraktijk weerspiegelen. De organale stem werd toegevoegd door middel van improvisatie, en de levende muziektraditie waarin deze wortelde is verloren gegaan. (Een enkele fingerwijzing: er wordt gewezen op het verdwijnen van ritmische differentiatie door het langzame tempo en het plechtige karakter van organa.) Vanwege het didactische karakter zijn de voorbeelden uiterst conventioneel en eenvoudig. De praktijk zal vrijer geweest zijn, maar liet zich vermoedelijk ook toen moeilijk in regels vangen. Het feit dat de theorieën onderling soms behoorlijk verschillen hangt hier mogelijk mee samen, maar ongetwijfeld spelen de persoonlijke voorkeuren van de theoretici en het bestaan van regionale tradities ook een rol.

De eerste concrete aanwijzingen voor een creatieve interpretatie van de conventies zijn te vinden in het eerste meerstemmige repertoire uit de praktijk, opgetekend in de Winchester troparia.

Winchester

De Winchester troparia zijn twee manuscripten (Oxford, Bodley 775 en Cambridge, Corpus Christi College, 473) die het repertoire van Winchester Cathedral van rond 1000 overleveren. Beide zijn cantatoria, zangboeken die bedoeld zijn voor solisten. (Ook in later tijden werd meerstemmige muziek solistisch bezet.) Zoals hun naam al doet vermoeden zijn deze boeken beroemd als een rijke bron van tropen en sequensen. Het handschrift in Cambridge omvat tevens een omvangrijk repertoire van maar liefst 174 organa, systematisch geordend volgens de structuur van het liturgische jaar en naar genre. Het reconstrueren van deze organa gaat niet zonder problemen. Omdat het gregoriaans uit het hoofd werd gezongen of elders genoteerd was, zijn alleen de organale stemmen opgetekend en niet de bijbehorende gregoriaanse melodieën. Met name bij gezangen uit het officie, waarvan vaak vele verschillende versies bestaan, leidt dit tot moeilijkheden; het Karolingische ideaal van eenheid bleek in de praktijk onhaalbaar. Verder is voor de notatie van de organale stemmen gebruik gemaakt van adiastematische neumen: de richting van de melodie is wel aangegeven, maar niet de intervallen tussen de tonen. Voor de toenmalige zangers was dit als geheugensteun genoeg, maar wij zijn uitsluitend aangewezen op de notatie.

v. p.

v. o.

Sint lum-bi ves-tri pre - cinc-ti

et lu-cer - ne ar-den-tes in ma - ni - bus ves - tris

Voorbeeld 4, het organum van Winchester.

Vanwege deze problemen heeft men lang gedacht dat deze muziek nooit herwonnen kon worden. Muziekwetenschappelijk onderzoek heeft echter uitgewezen dat de traktaten uitkomst kunnen bieden. De middeleeuwse theoretici zijn het er namelijk over eens dat de stemmen zich (hoofdzakelijk) noot-tegen-noot bewegen, en dat de organale stem lager klinkt dan de vox principalis. Wanneer deze en dergelijke richtlijnen als uitgangspunt worden genomen, zijn de organa op een relatief eenvoudige manier te transcriberen, twijfelgevallen daargelaten.

Voorbeeld 4 toont het begin van het responsorium-organum *Sint lumbi vestri* in de reconstructie van Susan Rankin. In de tekst maant Jezus zijn discipelen om waakzaam te zijn, als de dienaars die wachten op de terugkomst van hun heer die naar de bruiloft is: "Houdt uw lendenen omgord en uw lampen brandend in uw handen" (Lucas 12:35). Ongetwijfeld door de algemene toepasbaarheid van deze tekst genoot dit responsorium een aanzienlijke populariteit, vooral in de monastieke liturgie. Het werd gebruikt voor Allerheiligen, het Commune Martyrum, het Commune Confessoris, maar ook voor lokale heiligen, zoals in dit geval voor de heilige Swithun, bisschop van Winchester.

Bij vergelijking met de theoretische voorbeelden vallen twee zaken op: de grotere vrijheid van de organale stem (v.o.) en de centrale rol van de occursus. Keer op keer komen de stemmen bij elkaar, meestal op een d, en deze occursus verdelen het responsorium in korte secties. Binnen deze secties wisselen drie bewegingen elkaar vrijelijk af: parallelle beweging in kwarten (bijvoorbeeld *lucerne*), zijdelingse beweging (bijvoorbeeld *precincti*) en soms tegenbeweging (vooral bij een occursus). De occursus wordt in de neumen - overgenomen in de transcriptie - vaak aangegeven door de opeenvolging punctum-oriscus-virga (salicus). De melodische onafhankelijkheid van de beide stemmen rechtvaardigt de aanduiding 'polyfonie'.

Het is goed voorstelbaar dat een dergelijk organum, met de occursus als coördinatiepunten, tamelijk eenvoudig kan worden geïmproviseerd door twee geoefende en bekwame solisten. Omdat zij de gregoriaanse gezangen uit het hoofd kenden wisten de zangers van het organum wat er zou komen. Waarom deze 174 organa dan zijn opgetekend is onbekend, maar het wijst op een of andere speciale omstandigheid in Engeland. Vermoedelijk heeft de heropleving van het kloosterlijke leven in de late 10e eeuw, de benedictijnse hervorming, er iets mee te maken.

Pas halverwege de 12e eeuw verschijnt de volgende verzameling polyfone composities van enige omvang. Uit de tussenliggende periode zijn slechts enkele snippers overgeleverd, vrijwel allemaal afkomstig uit Frankrijk.

elfde-eeuwse polyfonie op het continent

Improvisatie in een of andere vorm is in de meeste culturen de gangbare manier om muziek te maken. Juist het vastleggen van muziek door middel van notatie is uitzonderlijk, daar was een bijzondere samenloop van omstandigheden in het Karolingische rijk voor nodig. Waarschijnlijk was ook meerstemmig zingen volgens de ongeschreven regels van een mondelinge traditie de gebruikelijke gang van zaken in het 11e eeuwse Frankrijk. De verspreide en vaak fragmentarische overlevering van het handjevol bronnen lijkt daar in ieder geval op te wijzen.

Een voorbeeld is een groepje van vier polyfone alleluia's, afkomstig uit Chartres (Bibliothèque de la Ville, Ms. 130; kortweg Chartres 130). Deze zijn in de tweede helft van de 11e eeuw genoteerd op het schutblad van een oudere verzameling muziektheoretische teksten, waaronder de *Musica en Scolica Enchiriadis*. (Helaas bestaat dit schutblad alleen nog als fotografische reproductie, omdat het origineel in 1944 is vernietigd bij een bombardement.) De andere organa uit deze tijd, nog geen twintig in getal, zijn ook op een dergelijke manier overgeleverd: op een folio dat toevallig leeg was gebleven of later is toegevoegd, soms in een manuscript van geheel andere aard (bijvoorbeeld een verzameling preken van St. Augustinus). Een mogelijke reden voor het opschrijven van deze werken was de wens om organa vast te leggen die van een uitzonderlijke kwaliteit waren. Voorbeeld 5 is het bekende *Alleluia Dies sanctificatus* uit de dagmis van Kerstmis, zoals gereconstrueerd door Wulf Arlt naar Chartres 130. In tegenstelling tot de Winchester troparia zijn in deze bron beide stemmen van het organum genoteerd, met de organale stem boven de vox principalis. Vandaar dat nu ook in de transcriptie de vox organalis boven is geplaatst.

Aan het slot van het vers ontbreekt de tekst *super terram*. Ook de andere drie alleluia's in Chartres 130 zijn volledig genoteerd tot vlak voor het einde van het vers. Dit betekent dat de laatste woorden door het hele koor eenstemmig werden gezongen. Deze afwisseling van solistisch bezette polyfonie en eenstemmig koor vinden we ook in andere organa uit deze en latere tijd. Vaak is alleen een polyfone zetting van het initium en het vers genoteerd. In voorbeeld 5 zijn de laatste vier noten van *magna* ook al eenstemmig, waarschijnlijk als signaal voor het koor.

Een overeenkomst met het Winchester-organum is de verdeling in korte frases, meestal drie tot vijf noten, die afsluiten met een occursus. Toonherhaling komt echter minder

v. o.

v. p.

Al-le-lu - ia

V. Di - es sanc - ti - fi - ca - tus il - lu - xit

no - bis, ve - ni-te

gen - tes et ad-o-ra-te do-mi - num, qui-a ho - di - e

de - scen - dit lux mag - na

Voorbeeld 5, de elfde eeuw. Alleluia. De heilige dag heeft ons beschenen. Komt, volkeren, en aanbidt de heer, want heden daalde een groot licht neer [op aarde].

vaak voor en ook parallelle beweging is veel beperkter dan in *Sint lumbi vestri*, hooguit vier noten achter elkaar (zie *hodie* in het vierde systeem). Tegenbeweging daarentegen komt veel meer voor. Op sommige momenten komt de vox organalis zelfs boven de vox principalis (stemkruising), zie bijvoorbeeld *venite* (derde systeem). Deze fraaie passage is ook bijzonder omdat hier een octaaf tussen de stemmen wordt bereikt. Over het algemeen wordt slechts bij uitzondering een interval groter dan een kwart bereikt.

Kortom, de organale stem is beweeglijker geworden. Deze groeiende melodische onafhankelijkheid is een trend die zich voortzet in de 12e eeuw.

de twaalfde eeuw

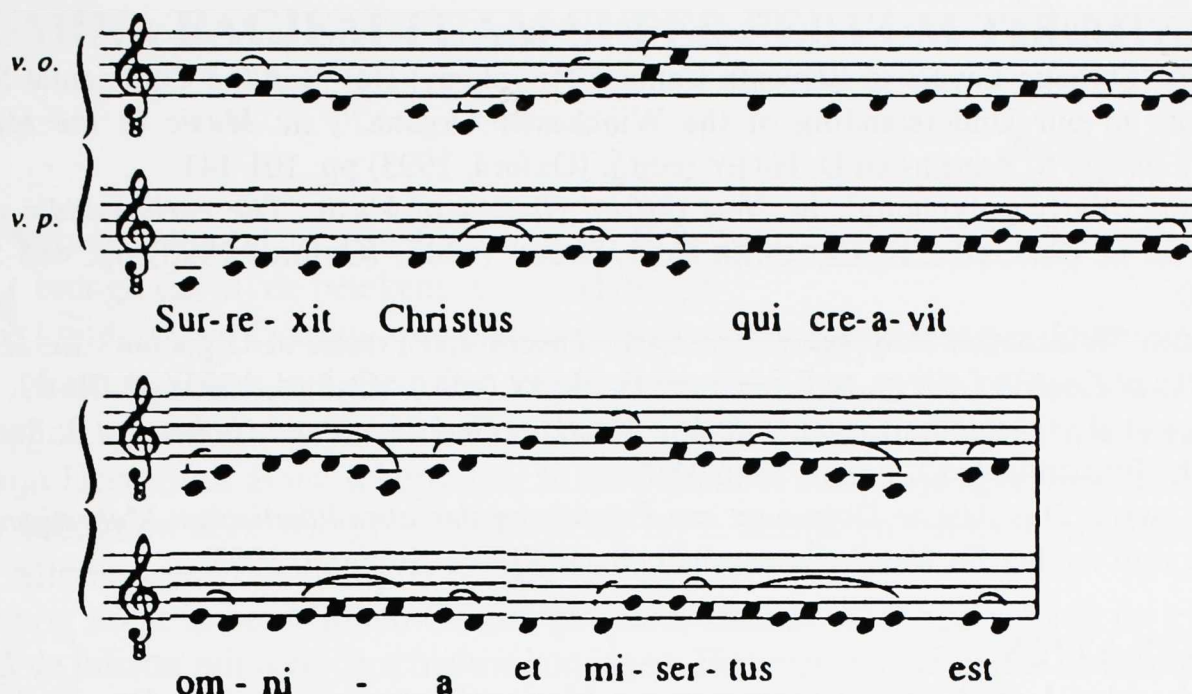
Rond het jaar 1100 breekt een nieuwe fase aan in de ontwikkeling van de westerse polyfonie. Dit komt onder meer tot uiting in de muziektheorie. Tot dan toe was de theorie van het organum steeds een marginaal onderdeel van een uitgebreide theoretische uiteenzetting over gregoriaans, maar nu verschijnen zelfstandige geschriften die volledig gewijd zijn aan organum. Dit suggereert dat polyfonie nu wordt opgevat als een wezenlijk ander soort muziek dan gregoriaans.

Onafhankelijke beweging geldt nu als uitgangspunt. De organale stem beweegt zich vrij boven en onder de vox principalis, en tegenbeweging krijgt steeds meer nadruk. In voorbeeld 5 was hier reeds een voorbode van te zien. Verder zijn grotere intervallen toegestaan; als afsluitend interval wordt nu ook het octaaf gebruikt. Het bereik van de vox organalis breidt zich hiermee behoorlijk uit. Al met al heeft de organumzanger meer keuzevrijheid, en is dus in hogere mate aangewezen op zijn creativiteit. Een theoreticus uit deze tijd, Johannes van Affligem, merkt laconiek op dat verschillende mensen op een verschillende manier organum zingen.

De eerste praktische voorbeelden van dit nieuwe organum stonden genoteerd op een los folio van onbekende herkomst. Ook deze bron (Chartres, Bibliothèque de la Ville, Ms. 109) is verloren gegaan bij het bombardement en bestaat alleen nog in facsimile. Het bevat een aantal polyfone alleluia's en processiegezangen voor de periode van Pasen tot Pinksteren, in de volgorde van het liturgische jaar. Voor de eerste maal zijn de organa nu op lijnen genoteerd, zodat de toonhoogtes precies kunnen worden vastgesteld.

Voorbeeld 6 is het alleluiavers voor de donderdag na Pasen, uit Chartres 109. De transcriptie is van Arlt. Wederom ontbreken de laatste woorden (*humano generi*) omdat deze bestemd waren voor het koor. De woorden en melodie van de gregoriaanse vox principalis blijven echter altijd intact.

De vox organalis heeft zich inmiddels ontwikkeld tot een gelijkwaardige partner. Zij beweegt zich niet meer uitsluitend van occursus naar occursus, maar omvat nu grotere melodiebogen. In de zetting van de eerste twee woorden bijvoorbeeld komen de stemmen al enkele malen bijeen op dezelfde noot, maar de organale melodie is duidelijk gericht op het afsluitende octaaf. De opvallende stijging, maar liefst een decime (van A naar c'), is wellicht geïnspireerd op de tekstinhoud. De melodische gerichtheid van de vox organalis leidt ook tot een vrijere behandeling van dissonanten, de parallelle secundes en tertsen op *misertus* zijn hier een duidelijk voorbeeld van. Toonherhaling en parallelle kwarten zijn nagenoeg verdwenen.



Voorbeeld 6, de twaalfde eeuw. Christus is verzezen, die alles geschapen heeft en zich heeft erbarmd [over de mensheid].

Later in de 12e eeuw verschijnt de eerste polyfonie waar geen liturgische teksten uit de mis of het officie aan ten grondslag liggen, maar eigentijdse religieuze poëzie. Dit repertoire, dat circuleerde in Aquitanië, is opgetekend in zelfstandige verzamelingen die volledig aan polyfonie zijn gewijd. In deze Aquitaanse polyfonie krijgt de organale stem de vrijheid om één noot in de basisstem te versieren met vele noten. Hiermee is ook ritmische onafhankelijkheid een feit.

besluit

Gregoriaans was, net als heden ten dage, geen geïsoleerd verschijnsel, maar een onderdeel van een bloeiende muzikale cultuur. In de Karolingische kloosters - hetzelfde culturele milieu waar het gregoriaans zijn 'huidige' vorm kreeg - ontkiemde ook de westerse polyfonie, volledig geënt op het gregoriaans en geworteld in de rijke voedingsbodem van de Latijnse liturgie. Het muziekhistorisch belang van deze ontwikkeling kan nauwelijks worden overschat.

In het begin was de toegevoegde stem letterlijk en figuurlijk volledig ondergeschikt. In de loop der tijd wordt zij echter hoe langer hoe meer een gelijkwaardige, of zelfs dominante partij: in de voorbeelden van dit artikel is de verschuiving van verticaal naar horizontaal gerichte meerstemmigheid duidelijk te zien. In de 12e eeuw is voor het eerst sprake van zelfstandige verzamelingen van composities, bestaande uit twee ritmische en melodisch onafhankelijke stemmen die niet langer aan het gregoriaans zijn gebonden. Daarmee heeft de polyfonie zich ontwikkeld vanuit een marginale positie tot een zelfstandige muzieksoort, met een grote toekomst. ■

LITERATUUR:

W. ARLT: 'Stylistic Layers in Eleventh-Century Polyphony; How can the Continental Sources Contribute to our Understanding of the Winchester Organa?', in: *Music in the Medieval English Liturgy*, S. RANKIN en D. HILEY (edd.), (Oxford, 1993) pp. 101-141.

S. FULLER: 'Early polyphony', in: *New Oxford History of Music: The early middle ages to 1300*, Vol. II, (2nd. ed.), R. CROCKER en D. HILEY (edd.), (Oxford, 1990) pp. 485-556 en 769-770.

S. RANKIN: 'Winchester Polyphony. The Early Theory and Practice of Organum', in: *Music in the Medieval English Liturgy*, S. RANKIN en D. HILEY (edd.), (Oxford, 1993) pp. 59-99.

A. SIMON et al.: 'Mehrstimmigkeit', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil 5 (1996), L. FINSCHER (ed.), kolom 1766-1808.

D. TORKEWITZ: *Das Älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLIV, (Stuttgart, 1999).

ILLUSTRATIES:

De voorbeelden 1 en 2 zijn overgenomen uit: *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*, translated by Raymond ERICKSON, edited by Claude V. PALISCA, *Music Theory Translation Series*, (New Haven and London, 1995). Voorbeelden 3 en 4 komen uit het artikel van RANKIN, 5 en 6 uit ARLT.

NOTEN:

1. *Musica en Scolica Enchiriadis* bevatten nog andere belangrijke primeurs. Zij introduceren de eerste muzieknootatie waarin de toonhoogte vastligt, de zogenaamde *daseia*-nootatie. Hieraan danken wij de eerste, en soms enige, genoteerde versie van geciteerde gezangen. Voorts is hier de eerste technische discussie van de modale theorie die is gebaseerd op finalis en ambitus te vinden.
2. In deze vroegste bronnen wordt meerstemmigheid als een reeds bekende praktijk beschreven. Dit betekent onder meer dat de oudste gregoriaanse handschriften waarop de neumen in het *Graduale Triplex* (Solesmes 1979) zijn gebaseerd, zoals het beroemde Cantatorium 359 uit Sankt-Gallen, van jonger datum zijn.

ILLUMINA FACIEM TUAM SUPER SERVUM TUUM

Jacqueline Elemans

Franciscus zegt in zijn Lied van de Schepping over broeder Zon, die de dag brengt, dat hij de betekenis van God draagt:

Laudéris, mi Dómine, per omnes creatúras tuas, speciáliter per dóminum meum, fratrem Solem, qui diem fert, et per quem illúminas, et ille pulcher est et rádians cum magno splendóre: de Te Altíssime portat significatióem. - Geprezen moet gij worden, mijn Heer, door al uw schepselen, in het bijzonder door mijn heer, broeder Zon, die de dag brengt en door wie gij verlicht, want hij is lieflijk en stralend met grote glans: van u, Allerhoogste, draagt hij de betekenis.

Ik ben nog nooit in het Midden-Oosten geweest, maar ik weet hoe zelfs in dit kille Nederland de julizon mij naar de schaduw kan jagen. Hoeveel te meer dan is de kracht van de zon in de mediterrane landen toen die nog overvloedig van melk en honing, en al helemaal in de woestijn waarin het volk van Israel gesmeed werd tot Gods volk. Dan moet je lef hebben om dat licht op te zoeken.

Laetetur cor quaerentium Dominum: ... quaerite faciem eius semper! - Laat blij zijn het hart van hen die God zoeken, ... zoekt zijn gezicht altijd! - zingt de introitus van de vierde week door het jaar ons toe. De communio van diezelfde zondag richt zich tot die zon: Illumina faciem tuam super servum tuum, et salvum me fac in tua misericordia - Laat schijnen uw gezicht over uw dienaar, en red mij in uw erbarmen.

De combinatie van Laetetur en Illumina in een misformulier is nieuw. De communio Illumina werd traditioneel gezongen op zondag Septuagesima, de eerste zondag van de voorvasten. Dat is een passende plaats voor dit gezang, zeker door de manier waarop de aandacht gericht wordt op het erbarmen van de Heer. Het is het vroege voorjaar, de dagen zijn nog kort, de aarde moet nog ontluiken, we vragen nog om licht en warmte.

CO. I
RBCKS
I L-lú-mi-ná * fá-ci-em tu-am super seryum tu-um,
et salvum me fac in tu- a mi-se-ri-córdi- a :
Dó-mi-ne, non confundar, quó-ni-am invo-cá-vi té.

Afbeelding 1, de communio Illumina, GT 271.

Toch ben ik blij met de belichting die het nieuwe formulier aan het gezang geeft. Ik moet bij voorbeeld denken aan het gedicht van Hans Andreus:

Gelukkig dat het licht bestaat
en dat het met me doet en praat
en dat ik weet dat ik er vandaankom,
van het licht of hoe dat heet.

Ook als muziekstuk is de *communio* een goede tegenhanger van de *introitus*. *Laetetur* is een schoolvoorbeeld van een evenwichtig tweede-modus gezang. In het misformulier volgen erna uitbundiger gezangen, maar tegen het eind van de viering keert de serene rust weer. De melodie van *Illumina* is een prachtig asymmetrische maar goed uitgebalan-ceerde dubbele boog. Vanaf *re* via *fa* terug naar *re*, dan die schitterende opbouw naar *tua* *misericordia*, *uw* barmhartigheid, waarna het gezang rustig terugvloeit naar de *finalis re*. Deze modale structuur is typerend voor de eerste modus.

Het is niet altijd zo geweest.

De gezaghebbende theoreticus Berno van Reichenau († 1048) van wie een *Tonarium* be-waard gebleven is, zegt van deze *communio* dat zij, als het oude gebruik toegestaan zou worden, beter in de zevende modus geplaatst zou worden. Wat moeten wij ons bij deze opmerking voorstellen? Wat is het oude gebruik waar Berno over spreekt? en waarom is er sprake van toestaan?

Trouwens, ik kan me nauwelijks een solider *protus*-structuur voorstellen dan deze. Als we het gezang naar *sol* transponeren, moeten we een permanente *mol* aantreffen. Deze zou inderdaad regelmatig verschijnen want de derde toon vanaf de *finalis* is een van de structuurtonen van dit stuk. De *si*, die de toeschrijving aan de zevende modus zou rechtvaardigen, komt helemaal niet voor. Bij zo'n raadsel is het nuttig, naar de oude handschriften te kijken om te zien of deze licht werpen op de gestelde vraag. Dat zal ik ook doen, maar eerst iets over dat oude gebruik van Berno.

modaliteit vóór de octoechos

Vanaf het eind van de achtste eeuw werden de Gallische zangers geconfronteerd met een aantal vernieuwingen in de liturgie. Karel de Grote wilde de traditionele gallikaanse litur-gie vervangen door de romeinse, maar dat was niet zonder meer mogelijk. Ook de ge-bruiken van gezanten van de Byzantijnse keizer wekten belangstelling. In dit klimaat van beïnvloeding en aanpassing wordt plotseling gesproken over de octoechos. Antifonen moeten nu gaan voldoen aan normen die de overgang van antifoön naar psalmverzen en omgekeerd reguleren.

Bij de invoering van de octoechos bleken er gezangen te zijn die niet in het kader van de nieuwe theorie pasten. Er kwamen meer tonen in voor dan wenselijk was. Vanaf nu werd alleen de verlaagde *si*, de *sa*, toegestaan als uitbreiding van de diatonische toonladder. De theoretici van de tiende eeuw waren dermate in de greep van de octoechos-leer dat ze meer toevoegingen ontoelaatbaar vonden en de gezangen waarin ze voorkwamen wilden 'corrigeren'. Berno is een van hen: hij kent de nieuwe theorie en de traditie. Hij bekommert zich erom, de oude gezangen met de nieuwe normen in overeenstemming te brengen. Daarvoor kent hij enkele procédés.

Onder geschikte omstandigheden biedt transpositie naar de kwint of de kwart uitkomst. Als voorbeeld, in hedendaagse naast gregoriaanse terminologie, steeds dezelfde toonladder op absolute toonhoogte in C (do) en in G (sol) geschreven:

	do	re	mi/ma	fa	sol	la	sa	do
	c	d	e/es	f	g	a	bes	c
wordt:	g	a	b/bes	c	d	e	f	g
	sol	la	si/sa	do	re	mi	fa	sol

In absolute toonhoogten gedacht: Transpositie van C naar G kan dus de es toelaatbaar maken wanneer in het gezang de b niet aanwezig is. In het gregoriaanse notensysteem: Transpositie van do naar sol kan de verlaagde mi acceptabel maken, wanneer geen si aanwezig is.

Zo zijn er meer situaties waarin de transpositie van het hele stuk afdoende is om een ongewenste toon te vermijden. Ik zal die niet allemaal opsommen, iedereen die thuis is in de hedendaagse toonsoorten kan dergelijke ladders zelf opstellen.

In die gevallen waar meer of andere ongewenste niet-diatonische tonen aanwezig waren en transpositie van het hele stuk dus niet voldoende was, heeft men de melodie aangepast. Daarvoor bestaan verschillende werkwijzen. Vaak wordt alleen een gedeelte van de melodie een hele toon hoger of lager geschreven zodat de intervallen en daarmee het verloop van de melodie behouden kunnen blijven. Het gaat er dan om, geschikte plaatsen te vinden waar de ingreep in de bestaande melodie kan worden uitgevoerd.

Het oude gebruik is dus de traditioneel overgeleverde vorm van de melodie, en wat niet meer wordt toegestaan zijn afwijkingen van de diatonische toonladder, anders dan de verlaagde si.

Waarom noemt Berno de *communio Illumina* in dit verband?

De *communio Illumina* in de handschriften

Alle bewaarde handschriften plaatsen het gezang in de eerste modus. Toch is er wel iets aan de hand, want het is al lang bekend dat het handschrift Montpellier (Mp) het schrijft met finalis la in plaats van re. Daar moet een reden voor zijn. Met name zouden we een sa naast een si willen vinden. Die sa is er ook in Mp, maar op een plaats waar we hem niet verwachten. In afbeelding 2 zien we bij de pijl dat niet een si tot sa geworden is, maar een do. Daarna gaat de melodie in Mp ‘gewoon’ verder zoals de Vaticana. Het verschil ligt in de melodie op de woorden *servum tuum*: in Mp daalt de melodie tussen *ser-* en *-vum* een terts, la fa, in het GT daalt hij slechts een secunde, re do. Vandaar dat Mp ‘in la’ schrijft: als je deze melodie met finalis re zou willen schrijven, heb je een verlaagde mi nodig, die in de octoechosleer niet toegelaten is.

Het Graduale schrijft:



Montpellier schrijft:



Afbeelding 2, twee schrijfwijzen.

Er is nog een tweede bijzonderheid. Bij het volgende woord *et* heeft het handschrift Einsiedeln 121 (E), dat een eeuw ouder is dan Mp, de toevoeging *e*, *equaliter*. Dit betekent dat de melodie op dat punt unisono verder moet gaan. Nu kunnen we dat wel met een korreltje zout nemen, want E noemt ook dikwijls een halve toon *equaliter*, maar het gaat hier om een *hele* toon en dan gebruikt E zelden of nooit de aanduiding *equaliter*.

We zien dat de versie van het Graduale deze aanwijzing respecteert, de versie van Mp niet. Maar Mp neemt de moeite, het gezang anders dan normaal 'in la' te noteren. Daar zal toch een reden voor zijn. Wat is dan die reden, en wie heeft er gelijk, het Graduale of Mp? Kunnen andere handschriften een aanwijzing geven?

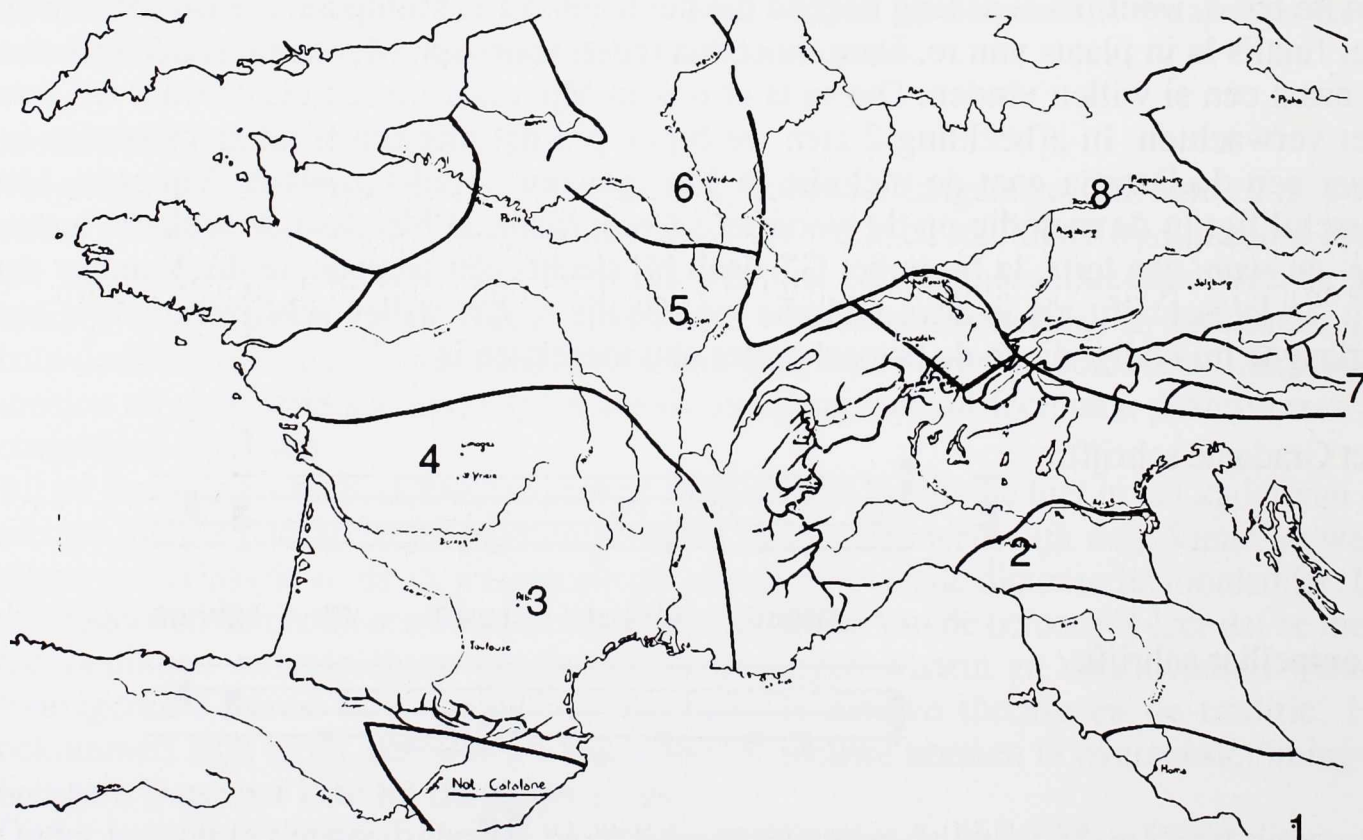
Is het belangrijk, dit na te gaan? Dit wil ik even in het midden laten.

Ik heb er acht melodische handschriften op nageslagen waarvan facsimiles te vinden zijn, namelijk Beneventum 34 (Bv), een handschrift uit Modena (Md), Albi (A), St Yrieix (Y), Montpellier (Mp), Verdun (V), Klosterneuburg (Kl) en Moosburg (Ms). Deze combinatie van handschriften is daarom alleen al interessant omdat ze uit verschillende, ver uit elkaar gelegen delen van Europa stammen, zie afbeelding 3. De meeste van deze handschriften worden ergens in de elfde of twaalfde eeuw gedateerd.

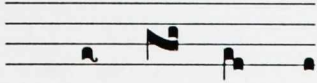
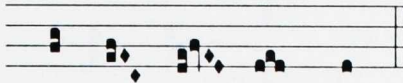
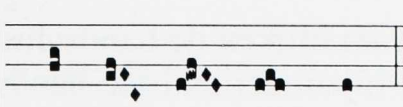
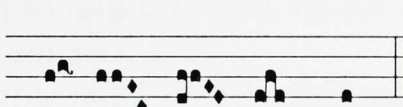
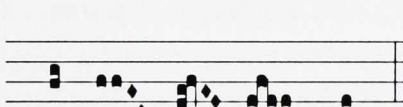
1. Bv34 stamt uit het zuiden van midden-Italië (zie de recente artikelen van Arnoud Heerings) en wordt ergens in de elfde of twaalfde eeuw geplaatst.

2. Het handschrift Md (Bibl. Cap. O. I. 13) komt uit een noordelijker gelegen streek van Italië, het stamt eveneens uit de elfde of twaalfde eeuw. Ik dank Dr. Kurris dat hij mij zijn privé-kopie van dit handschrift ter inzage heeft gegeven.

3. Albi ligt in Aquitanië, het zuiden van Frankrijk en het handschrift B. N. lat 776 is misschien voor 1079 geschreven.



Afbeelding 3, de kaart van Europa en de herkomst van de geraadpleegde handschriften.

	A	
	Y	
	Bv	
	Mp	
	Md	
	V	
	Kl	
	Ms	
Il - lú - mi - na		in - vo - cá - vi te.

Afbeelding 4a, aanhef en 4b, slot in een aantal handschriften.

4. Ook St. Yrieix waar B. N. lat 903 thuishoort ligt in Aquitanië.

6. Mp is het beroemde handschrift Montpellier dat neumen combineert met letters voor de toonhoogte. Het werd geschreven in Dijon in Bourgondië, midden- Frankrijk.

6. Verdun ligt daar ten noorden van; het handschrift Verdun stamt uit de twaalfde eeuw.

7. Klosterneuburg ligt vlak bij Wenen. Het handschrift Graz Univ. 807 dat daarvandaan komt wordt eveneens in de twaalfde eeuw geplaatst.

8. Het handschrift Moosburg (München, UB 2° 166) ten slotte is pas enkele jaren geleden in de belangstelling geraakt (zie Beiträge 26 blz 116). Moosburg ligt in Beieren en het handschrift dateert uit het midden van de 14de eeuw, maar wij zullen zien dat het oude elementen van de traditie heeft bewaard.

Helaas is het tableau van deze handschriften te groot om in zijn geheel af te drukken. Ik moet volstaan met enkele fragmenten.

Op het eerste gezicht maakt het tableau een nogal chaotische indruk. Mijn eerste taak moet zijn, orde te scheppen en de notaties vergelijkbaar te maken.

Ik ben ermee begonnen om alle gezangen dezelfde begintoon te geven, maar in de loop van het onderzoek werd duidelijk dat het beter was, achteraan te beginnen en de *slottoon* van alle notaties naar dezelfde plaats in de notenbalk te brengen. Dan vinden we notaties met finalis re en la:



Vanaf de tekst *et saluum* blijken de handschriften goed met elkaar in overeenstemming. Er is één belangrijke bijzonderheid: de handschriften V, Kl, Ms, in mindere mate Mp, maar misschien zelfs A al enigszins, schrijven vaak een fa (do) waar Y, Bv34, Md een mi (si/sa) schrijven. Dit komt vaker voor in handschriften van Germaanse herkomst en staat bekend als de si-do verschuiving. Dezelfde verschuiving treedt op in de bekende aanhef van de eerste modus zoals bij de introitus *Rorate*, waar sa, si en do gevonden kunnen worden.

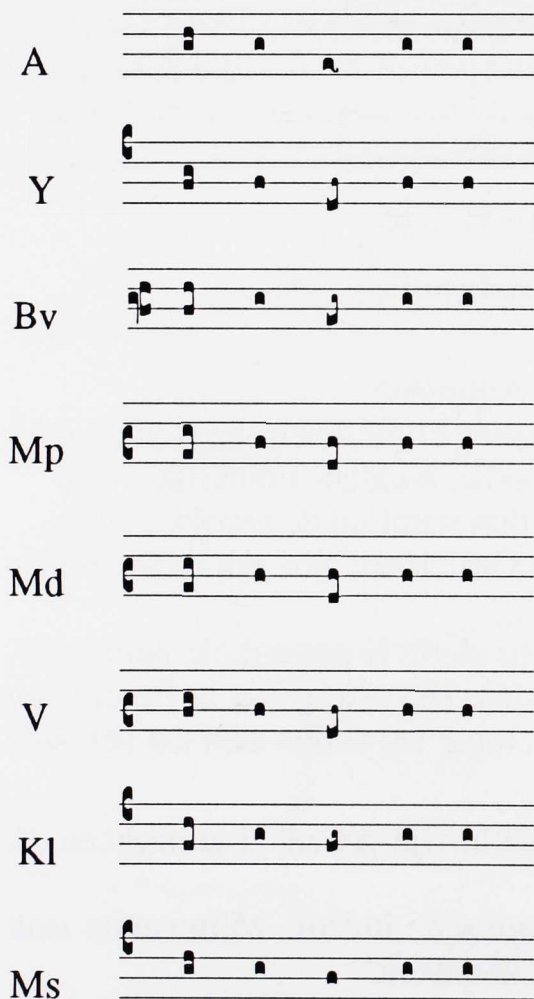
Als voorbeeld van dit verschijnsel in de communio *Illumina* geef ik u in afbeelding 4b op de vorige bladzijde de notaties op het woord *invocavi*, het gaat om de lettergreep -vo-. Bij Montpellier, (Mp), Verdun (V), Klosterneuburg (Kl) en Moosburg (Ms) vinden we *fa* fa mi do in plaats van *mi* fa mi do. Ook de torculus op -vi wordt hier en daar een terts. Kl trekt zelfs de doorgaande mi op in de lettergreep -ca-. Zo zijn er nog enkele plaatsen en dit is allemaal niet dramatisch.

Ook aan het begin van het gezang lijken de verschillen niet groot, zie afbeelding 4a. Er

zijn er twee, beide op de eerste lettergreep: Bene-ventum (Bv) noteert niet re fa maar do fa, en Albi (A) noteert de liquescent niet met toegevoegde toon.

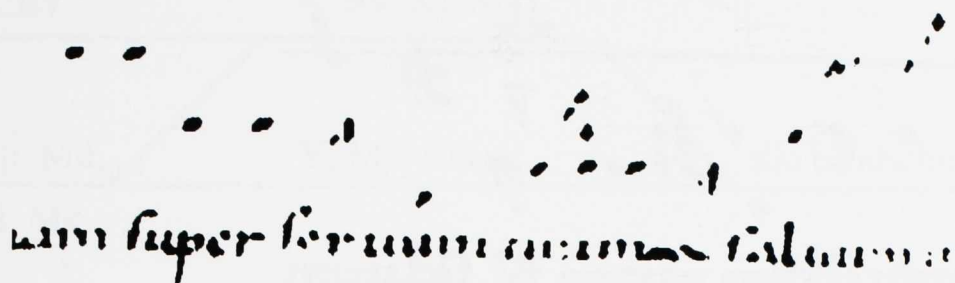
Anders is het bij de tekst *faciem tuam*: Kl en Mo schrijven de melodie plotseling een toon hoger, niet rond fa maar rond sol. We zien dit het duidelijkst bij -em tuam, zie afbeelding 5. Op de lettergreep *fa*- zijn de acht handschriften het niet eens: we vinden de secunde fa sol of sol la naast de terts mi sol of fa la. Bij -em is wel duidelijk wat er gebeurt: in Kl en Ms vinden we geen mi maar een fa, de halve toon is verschoven.

Het wordt nog vreemder. Ik laat u allereerst een vergroting zien van het handschrift A(lbi) bij *super servum tuum* (afbeelding 6). De punt-notatie is makkelijk te lezen. We herkennen de intervallen van Mp waar we ons verhaal mee begonnen. Maar ziet u dat de aansluiting naar *et*, waar dat haakje, een liquescent, staat, inderdaad unisono is zoals E vraagt? Mp ging hier een toon omhoog. Albi is kennelijk in staat, allebei te doen: de melodie van Mp te combineren met de gevraagde unisono aansluiting.



fá - ci - em tu - am

Afbeelding 5, 'faciem tuam'



Afbeelding 6, het handschrift Albi bij 'super servum tuum'

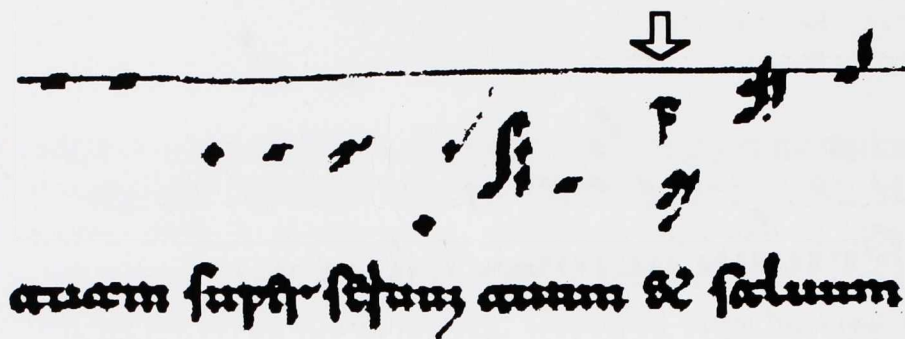
Ik zet nu in afbeelding 7 drie versies van deze en de volgende tekst onder elkaar, de versies van Albi (A), Montpellier (Mp) en de lezing van het Graduale (GT). Behalve bij de lettergreep *sal-*, die in de drie versies verschilt, verenigt de notatie van A de goede kanten van de versies van Mp en GT in zich. A stemt met Mp overeen in de melodievoering van het woord *servum*. We moesten aannemen dat deze authentiek is, omdat Mp de moeite neemt te transponeren. Bij *tuum et* doet A wat E vraagt: een unisono overgang. De prijs is dat A een toon hoger moet beginnen. En dat gebeurt ook: in de facsimile van afbeelding 6 ziet u nog juist de tonen van het woord *tuum*, en die staan op een sol, niet op een fa.

Kan dat zo maar? Het antwoord is: ja, bij het handschrift Albi kan dat zo maar, want in dit handschrift worden de tonen wel nauwkeurig ten opzichte van elkaar geplaatst op een denkbeeldig lijnensysteem, maar het handschrift kent geen sleutels. We weten dus niet, op welke toon het gezang begint en het is alleen doordat we het uit andere bron denken te weten, dat we de sleutel plaatsen waar we het doen. Meestal klopt dat natuurlijk, maar hier dus niet. Als we het gezang met finalis re denken is Albi niet op een re maar op een mi begonnen.

Maar als we de tonen re mi fa vergelijken met mi fa sol, hebben we moeite met de tweede toon. Mi ligt een halve toon onder fa, fa een hele onder sol. Wat heeft men op deze plaats in Albi gezongen, een halve toon mi fa of een hele toon fa sol? Je zou toch denken een halve, want er is geen enkel handschrift dat aan het begin mi fa sol schrijft: iedereen schrijft re mi fa.

su - per ser - vum tu - um, et sal - vum me fac

Afbeelding 7, de plaats van de overgang.



Afbeelding 8, de notatie van Beneventum op dezelfde plaats

Nu is het moment aangekomen om nog eens naar Bv te kijken. Ik geef u in afbeelding 8 een vergroting van de facsimile. Nu zien we iets heel vreemds. Er is een lijn, een fa-lijn. Maar boven het woord *et* zien we een plaats lager het symbool voor de fa-sleutel staan. We zijn ook bijna aan het eind van de regel, en u moet van mij aannemen dat het inderdaad de bedoeling is dat het woord *saluum* met de tonen fa sol sol la gezongen wordt: dat blijkt uit de custos en de sleutel aan het begin van de nieuwe regel. Kennelijk bedoelt de schrijver, een wisseling van toonsoort te noteren. De absolute toonhoogte verandert niet bij het woord *et*, de relatieve toonhoogte verandert, zeker vanaf *saluum*. Wanneer we het gezang zingen met finalis re = d, is de sol een g. Maar eerder in het gezang moeten we diezelfde g zingen als een fa.

Mijns inziens verandert de ladder na *servum*, want daar staat een custos.

Dit is het antwoord op de vraag wat men in Albi gezongen heeft aan het begin van het gezang. In Albi zong men een gewone protus-aanhef, maar een toon hoger dan je denkt, in moderne termen niet d e f maar e fis g, met g als struktuurtoon.

Ik roep u in herinnering wat wij gezien hadden voor de tekst *faciem tuam*: Kl en Mo schreven dit stukje niet rond fa, maar een toon hoger, rond sol

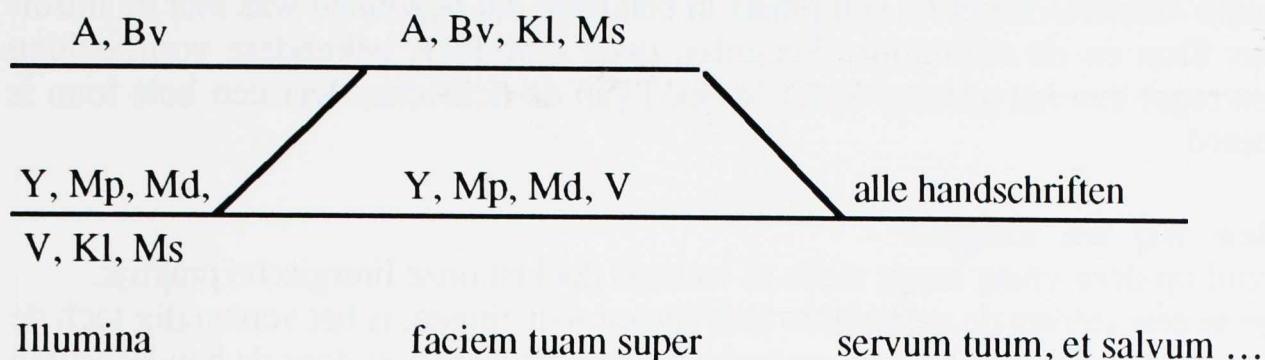
conclusie

We kunnen onze bevindingen samenvatten in een plaatje, afbeelding 9. Voor diverse onderdelen van de melodie maken we onderscheid tussen een hoge en een lage ligging, een hoog en een laag 'spoor', twee schrijfwijzen die een hele toon uit elkaar liggen. De verschillende handschriften wisselen dan op verschillend moment van spoor. Alleen Bv heeft een originele schrijfwijze: hij verandert niet van spoor maar van toonladder, van spoor-breedte als u wilt. Daarbij moet de versie van A en Bv de originele zijn. De lage aanhef is ontstaan onder dwang van de octoechos, en dit moet gebeurd zijn voordat de si-do verschuiving zijn invloed deed gelden in de Germaanse streken.

nabeschouwing

Het licht dat de handschriften werpen op de geschiedenis van deze *communio Illumina* geeft veel stof tot nadenken.

De lotgevallen van het gezang kunnen terug gevolgd worden tot de tijd waarin de octoechos-leer nog niet bepalend was voor de modale structuur van een gezang. In een moderne beschrijving zou je het gezang noteren in e-klein gevolgd door d-klein, met als begintoon een e, slottoon een d. Toen men in de tiende eeuw over toonladders en modi



Afbeelding 9, schematisch beeld van de verschillende versies.

ging nadenken kwam een probleem aan de oppervlakte. Een f (terts in d-klein) en een fis (supertonica in e-klein) mogen immers in de octoechos-theorie niet naast elkaar bestaan. Transpositie naar de kwint brengt geen verbetering: de f wordt tot een c, de fis tot een cis en deze twee tonen mogen evenmin naast elkaar bestaan. Transpositie naar de kwart kan met b en bes wel het begin van de melodie redden, maar in het tweede deel ontstaat dan bij de woorden *misericordia* en *Domine* een es (d-klein wordt g-klein). Dit helpt dus evenmin.

De uitweg kon alleen zijn, de melodie van het gezang aan te passen. Dat gebeurde, afgezien van details, op twee manieren:

In Frankrijk werd volgens het getuigenis van St. Yrieix (Y), Montpellier (Mp) en Verdun (V) de gehele eerste zin tot en met *tuum* een toon verlaagd. De versie van Modena (Md) volgt deze Franse lezing.

In de Duitse streken werd alleen het eerste woord *Illumina* verlaagd. Daar stond de melodie vervolgens bloot aan een ander effect: de halve-toonsverschuiving van het Germaanse dialect. Dit resulteerde in de notaties van Klosterneuburg (Kl) en Moosburg (Ms).

Albi staat heel dicht bij de gereconstrueerde oude vorm van de melodie maar is mogelijk al enigszins beïnvloed door si-do verschuiving.

De melodie van Beneventum staat misschien het dichtst bij de oorspronkelijke vorm. De schrijver toont zijn bewustzijn van de modale modulatie in een bijzondere notatie en in de aanpassing van de eerste toon.

Geén van de geraadpleegde handschriften steunt de lezing van het Graduale!

Het is verbazingwekkend dat juist deze en geen andere ingreep is gedaan om de verhoging in de porrectus op *Illumina* te behouden. Geen enkel handschrift heeft ervoor gekozen, die porrectus te veranderen of weg te laten. Dit zou ons aan het denken moeten zetten over de criteria die men in de tiende en elfde eeuw hanteerde wanneer men besloot dat een gezang aangepast moest worden.

Modale verschuivingen zijn op zichzelf niet onbekend in het gregoriaans. Ik noem twee voorbeelden waar de verschuivingen nog in te passen zijn in de octoechos-leer. Allereerst de co. *Pacem meam*, GT 228. Deze staat volgens het Graduale in de vijfde modus maar bevat een passage die je ook kunt interpreteren als een achtste modus, geschreven op een fa en niet op de gebruikelijke sol. Als tweede voorbeeld geef ik de co. *Spiritus ubi vult*, GT 218. Wanneer ik dit gezang met mijn schola studeer moet ik er altijd bewust aan denken, na het eind een toon te dalen, zo sterk is voor mij het zesde-modus karakter van het begin, in vergelijking met het achtste-modus karakter van het vervolg.

De communio Illumina krijgt nu een plaats in een rijtje dat begonnen was met de introitus Populus Sion en de communio Scapulis, twee inmiddels bekendere voorbeelden waarbij een regel van het gezang onder invloed van de octoechos-leer een hele toon is getransponeerd.

Wat willen wij nu zingen?

Het antwoord op deze vraag hangt mede af van ons doel en onze liturgische praktijk.

Wanneer je in een viering de communio met verzen wilt zingen, is het verstandig toch de melodie van het Graduale te volgen, ondanks het feit dat deze niet door de handschriften wordt gesteund. Immers, iedere herhaling van de antifoon is een toon lager.

Wanneer je een homogene modaliteit wilt benadrukken, zul je ook voor de melodie van het Graduale kiezen.

De modulerende melodie heeft echter haar eigen schoonheid. Ik zou er zelf voor kiezen, met een schola die de modulatie 'aankan', deze versie te zingen. ■

LITERATUUR:

Bron van afbeelding 3: LES MOINES DE SOLESMES: *Le Graduel Romain, edition critique*. (Solesmes 1962).

HANS ANDREUS: *Verzamelde gedichten* (Bert Bakker, 1985).

G. JACOBSTHAL: *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländische Kirche* (Berlin 1897).

R. FISCHER: 'Die Bedeutung des Codex Paris, B.N. lat 776 (Albi), und des Codex St. Gallen, Stiftsbibliothek 381 (Versikular), für die Rekonstruktion gregorianischer Melodien, in: *Beiträge zur Gregorianik* 22 (Regensburg 1996), pp. 43ff.

Juist voor het ter perse gaan van deze aflevering verscheen *Beiträge* 29. Hierin neemt Fischer op blz. 43 opnieuw het probleem van de 'chromatische alteraties' op.

INHOUD

Het portret van koning David in het gregoriaans.....	90
<i>Alfons Kurris</i>	
Een graduale ter nagedachtenis: een monumentaal koorboek nog eens bekeken.....	101
<i>W.C.M. Wüstefeld</i>	
Heiligen in de lage Landen: het Wilhelmus-officie	113
<i>Hans Smolderen</i>	
Gregoriaans en vroege meerstemmigheid: van versiering naar zelfstandigheid.....	124
<i>Douwe Evert Dijkstra</i>	
Illumina faciem tuam super servum tuum	135
<i>Jacqueline Elemans</i>	
Terugstrevend naar Ginds: in memoriam Helene Nolthenius.....	iii
<i>Etty Mulder</i>	
Gregoriaans en de Hollandse Waterlinie.....	vi
<i>Wico Clements</i>	
Watou 2000	ix
<i>Willy Schuyesmans</i>	
Een gebedsdienst voor het slapen gaan (boekbespreking)	xi
<i>Arnoud Heerings</i>	
De drie Maria's (cd-bespreking)	xii
<i>Arnoud Heerings</i>	
Mededelingen	xiv
Liturgische Kalender	xvi