



Tijdschrift voor gregoriaans

jaargang 32 ■ nummer 3 ■ september 2007

Het TIJDSCHRIFT VOOR

GREGORIAANS is een uitgave van de

Stichting Amici Cantus Gregoriani.

Het verschijnt driemaandelijks en richt zich op allen, die zich verbonden weten met het gregoriaans.

Kopij voor het volgende nummer dient **20 oktober** op het redactie-adres binnen te zijn. Inlichtingen, ook voor advertenties, bij de administratie.

Redactie:

Katrijn Kuypers, Arnoud Heerings,

Gerrit van Osch, Albert Koopmans

e-mail redactie:

tijdschrift@amicicantusgregoriani.nl

Administratie:

Raadhuisstraat 4

6061 EA Posterholt

tel. (0475) 403 502

e-mail administratie:

administratie@amicicantusgregoriani.nl

Bestuur van de Stichting A.C.G.:

A. Zielhorst, *voorzitter*

P. Horbach, *secretaris*

R.A.M. Karsten, *penningmeester*

J. Kwast

B. Lamers

Adres secretaris:

Boshovensestraat 16

5561 AR Riethoven

website:

www.amicicantusgregoriani.nl

Abonnementen:

Individueel abonnement:

per kalenderjaar € 26,=

Voor Belgische abonnees € 28,=,

Overig buitenland € 30,=

Koor (toezending per 3 st. per editie) € 49,=

Studenten: € 13,=

Studenten cursus gregoriaans Dongen € 14,=

Postrekening 39586

Bankrekening 42.06.65.323

alle rekeningen t.n.v. penningmeester

Stichting Amici Cantus Gregoriani

te Posterholt.

Voor abonnementen wende men zich tot de administratie.

Het abonnementsjaar is gelijk aan het

kalenderjaar. Abonnementen kunnen op elk

moment ingaan en lopen automatisch door,

tenzij uiterlijk dertig dagen voor het einde

van het kalenderjaar schriftelijk wordt

opgezegd bij de administratie (zie hiervoor).

U gelieve adreswijzigingen drie weken

van te voren te melden eveneens bij

de administratie, met opgave van oud en

nieuw adres.

Vormgeving: Karel van den Hurk, Geldrop

Druk: drukkerij Van Stiphout, Helmond

ISSN: 1380-9776

Motu proprio

Onlangs publiceerde paus Benedictus XVI zijn *motu proprio Summorum Pontificem*. Hierin gaf de paus meer ruimte voor het vieren van de liturgie volgens de Tridentijnse ritus. Het *motu proprio* was aanleiding tot een regen van misvattingen in de vaderlandse pers. De ergste misvatting was wel dat de opwaardering van de Tridentijnse ritus werd gelijkgesteld aan de viering van de liturgie in het Latijn. Deze gelijkstelling is onterecht. Het Latijn als liturgische taal is door de Kerk altijd gepropagandeerd. Mis en officie van Vaticanum II moeten dus eigenlijk in het Latijn gevierd worden, ook al zijn de beperkte mogelijkheden die Vaticanum II voor de volkstaal inruimde, zodanig uitgegroeid dat zij het Latijn in de praktijk hebben overwoekerd. Het is wel waar dat de Tridentijnse liturgie (bijna) uitsluitend in het Latijn gevierd wordt. De liturgie van Vaticanum II wordt in de praktijk zowel in de volkstaal als in het Latijn gevierd. Wat is dan het verschil dan tussen de twee riten? Het belangrijkste verschil betreft de theologische inhoud. Deze verschillende inhouden vertalen zich vervolgens in tal van afwijkende liturgische vormen.

Veel mensen beoordelen een ritus op zijn uiterlijke verschijningsvorm en/of zijn emotionele werking. Eigenlijk zouden ze zich een oordeel moeten vormen over de theologische concepten die de grondslag vormen van een ritus. De opwaardering van de Tridentijnse gaat dus niet in de eerste plaats over de liturgische taal, of over het aantal kruistekens in de Mis, of over de bijbelvertalingen, maar over fundamentele grondslagen.

De Tridentijnse ritus is een priesterlijke liturgie. In de liturgie van Vaticanum II staat de gemeenschap centraal.

De paus heeft nu geoordeeld dat de Tridentijnse liturgie in principe dezelfde rechten heeft als de liturgie van Vaticanum II. Dat is een beslissing waar vooral de rechterzijde van de Kerk blij mee zal zijn, maar deze zal toch moeten accepteren dat de hoofdboot van de Kerk gewoon blijft varen volgens het dienstrooster van Vaticanum II. Welke consequenties het *motu proprio* heeft voor het gregoriaans, is nog even ongewis, maar dit zal zeker in het Tijdschrift ter sprake komen.

(AH)

Met 'Adorna' de zang in (2)

In de vorige aflevering gingen we 'met Adorna terug het verleden in': verschillende contexten plaatsen het gezang in zijn tijd van ontstaan, halverwege de achttiende eeuw. In dit tweede deel zal het accent meer liggen op de muziek.

Herhaalde oproep: de lezer wordt uitgenodigd in de pen te klimmen over fouten, biaten, mogelijke aanvullingen, et cetera: de rubriek Forum wacht op u!

Adorna in de Griekse liturgie, in oorsprong en nu.

Zoals eerder vastgesteld: in de Griekse liturgische boeken, wordt als tekstdichter genoemd: Cosmas van Maiuma. Tot de negende eeuw schreven de tekstdichters tevens de muziek; we mogen dus aannemen dat ook de muziek van Cosmas is.

ἦχος βαρύς Koutloumoussi 412, f. 113

1 Κα—τα— κό—σμη—σον· τὸν νυμ—φῶ—νί σου Σι—ών·

2 καὶ ὑ— πό—δε—ξαι τὸν βα—σι—λέ—α Χρι—στόν·

3 ἄ—σπα—σαι τὴν Μα—ρι—ὰμ 4 τὴν ἐ—που—ρά—νι—ον πύ—λην·

5a αὐ—τὴ γὰρ θρό—νος χε—ρου—βι—κός d—νε—δεί—χθη·

5b αὐ—τὴ βα—στά—ξει τὸν βα—σι—λέ—α τῆς δό—ξης·

6 νε—φέ—λη φω—τός· ὑ—πάρ—χει ἡ παρ—θέ—νος

7 νε—φὴ—ρου—σα ἐν σαρ—κὶ υἱ—ὸν πρό·Ἐ—ω—σφ—ρου·

8 ὅν λα—βών· Συ με—ών· ἐν ἀγ—κά—λαις αὐ—τοῦ·

9 ἐ—κή—ρυ—ξε λα—οῖς· 10 δε—σπό—την αὐ—τόν· εἰ—ναι·

11 ἦ—ως καὶ τοῦ θα—νά—του· 12 καὶ σω—τή—ρα τοῦ κό—σμου:

Muziekvoorbeeld 1 - Katakosmeson, uit Sticheraria. Bron: Strunk, 1974.

In mijn naspeuringen van die Griekse muziek, trof ik uiteindelijk twee onderling verschillende versies aan van *Adorna* (*Katakosmeson* in het Grieks): één in Strunk (1974) en één kreeg ik van een bevriende monnik uit Chevetogne.

Wat de eerste versie aangaat: *Katakosmeson* komt voor in de zogenaamde *Sticheraria* (zie muziekvoorbeeld 1). Het *Sticherarion* stamt in zijn opzet van ongeveer 1050 (er zijn 650 kopieën van vóór 1500 van bewaard) en bevat een selectie van ca. 1400 *stichera* of, in onze terminologie, antifonen. Het *Sticherarion* is bedoeld voor universeel gebruik en laat veel ruimte aan lokale tradities. *Katakosmeson* staat bij het feest van *Hypapantè* en wel als antifoön bij de cantiek van Simeon in het tweede deel van de Vespers. Het is een zogenaamd 'apostiche', een *sticheron* na (=apo) het *lucernarium*, de in het Oosten nog levende ritus van het licht en kernstuk van het avondgebed. Sommige lokale kerken geven *Adorna* een plek in het eerste deel van de Vespers. Het is bekend dat de apostichen uit het Palestina van de achtste eeuw stammen.

De monniken van Chevetogne zingen een andere versie, zie muziekvoorbeeld 2.

Ook in de huidige Grieks-Byzantijnse officiële liturgie die Chevetogne volgt, is *Katakosmeson* een apostiche, te vinden in het zogenaamde *Menaion* (maandboek) van februari; de *Menaia* maken deel uit van de huidige officiële ordening.

Hoewel van dezelfde modaliteit, de zogenaamde *echos barus*, de lage (zesde) *modus*, zijn de melodische verschillen tussen beide antifonen opvallend groot. Zo vormen de vaakst voorkomende eindcadensen bij versie 1 een dalende, en bij versie 2 een stijgende reeks noten. Maar de plaatsen van de cadensformule komen grotendeels weer wel overeen. Kort getypeerd: er zijn qua compositiestructuur enige overeenkomsten, en qua melodie juist veel verschillen.

We komen hier nog op terug, als we de grondstructuur van *Adorna* analyseren.

De antifoön die in de Codex Blandiniensis aan *Adorna* voorafgaat, *Ave gratia* (in het Grieks *Chaire kecharitomenè*), heeft nu de veel belangrijkere functie van *Apolyticon*: het centrale gezang uit het proprium voor mis en getijden van deze dag. De thematiek van beide gezangen komt sterk overeen: eerst een lofzang voor Maria waarna het *Hypapantè*-motief, het raakpunt van beide Verbonden in de figuur van de oude Simeon. *Ave gratia* is later uit de Westerse liturgie verdwenen; op basis van enige handschriften probeerde ik het gezang te vertalen en te reconstrueren in kwadraatnotatie (zie muziekvoorbeeld 3).

***Adorna* in de Westerse liturgie, in oorsprong en nu.**

Zoals boven al vermeld, stamt de oudste overgeleverde tekst uit Codex Blandiniensis, in het Latijn en Grieks. Er wordt tevens aangegeven dat de collecte (plaats van samenkomst) plaatsvindt bij de H. Adrianus (ook gespeld als Hadrianus) en de statie (plaats van viering) in de H. Maria (de Meerdere). Hiermee wordt de functie van het gezang geplaatst in het kader van de optocht van collecte- naar statiekerk. Daarmee is *Adorna* een processiegezing en vervult het dus een heel andere functie dan *Katakosmeson* in de Griekse liturgie.

De aanduidingen in Codex Blandiniensis van collecta- en statieplaats komt overeen met het Liber Pontificalis (een verzameling biografieën van de Pausen van Petrus tot Stephanus V (-891)). Hierin wordt bij Sergius I (687-701) vermeld dat bij de vier Mariafeesten *letania exeat a Sancto Hadriano et ad Sanctam Mariam populus occurrat*.

Tijdens de *letania* te Rome op het feest van de tweede februari moet er veel te beleven zijn geweest. Het gebeuren speelde zich af op straat, in hartje stad, vertrekkend van het Forum Romanum.

Απόστιχα ιδιόμελα. Ἦχος βαρύς.



Κα- τα- κο- σμη- σον τον νυμ- φω- να σου Σι- ον. και υ-

πο- δε- ξαι τον βα- σι- λε- α Χρι- στον α- σπα- σαι την

Μα- ρι- αμ την ε- που- ρα- υι- ον πυ- λην. αυ- τη

γαρ θρο- νος χει- ρου- βι- κος α- νε- δει- χθη αυ- τη

βα- στα- ζει τον βα- σι- λε- α της δο- ξης.

νε- φε- λη φω- τος υ- παρ- χει η Παρ- θε- νος φε- ρου-

σα εν σαρ- κι Υι- ον προ ε- ω σφο- ρου

ον λα- βων Συ- με- ων εν αγ- κα- λαις αυ- του ε- κη-

ρυ- ξε λα- οις Δε- σπο- την αυ- τον ει- ναι ζω- ης και

του θα- να- του και Σω- τη- ρα του κο- σμου.

Muziekvoorbeeld 2 - Katakosmeson, uit Menaia. Bron: Monastère Bénédictin de Chevetogne.

A- ve grá-ti-a ple- na De-i gé- ni- trix Vir- go, ex te e-nim ortus est sol
 ius-tí- ti- ae illúmi- nans quae in téne-bris sunt. Laetá-re tu sé-ni- or iuste
 suscípiens in ul- nis liberatórem animárum nostrárum donántem no- bis et resur-rec-
 ti- ó- nem.

Muziekvoorbeeld 3 - *Ave gratia* in kwadraatnotatie gezet vanuit bss E, Ch, Bv en Y. Wees gegroet, vol van genade, moeder van God, Maagd, uit u immers werd de zonder gerechtigheid, het licht voor wie in duisternis zijn, geboren. En u, rechtschapen grijsaard, verbeug u, want in uw armen draagt u de redder van onze zielen, de gever van onze heropleving.

Om zich te kunnen voorbereiden op het vieren van de geheimen, in dit geval van de 'Ontmoeting' van de Heer met Simeon en via hem met het verleden (het Eerste Verbond) en met de toekomst (de 'gentes', heidenen), is, zoals dezelfde monnik van Chevetogne mij zei, 'het maken van een forse gang' nodig: al zingend en biddend je antenne instellen op de juiste golflengte. Dat is de hoofdfunctie van *Adorna*.

Boven is al enkele keren het woord *letania* gevallen. In de Romeinse liturgie zijn enige litanieën bewaard gebleven. Zij vinden hun (zeer vroege) ontstaan in de gebedsrecitatieven van de oude kerk. In de Oosterse liturgieën heeft de litanie een veel geprononceerder plaats in mis en officie behouden. Hoe *Adorna* geklonken zal hebben in het Rome van de achtste eeuw, tijdens de processie vanaf de Curia naar de grote Mariabasiliek, zullen we nooit weten. Is er bijvoorbeeld afwisselend in de twee talen gezongen?

Hoezeer lieten de Romeinen zich de Oosterse zangwijze overdragen? Of misschien nog eerder: hoezeer legden (iets later) de Franken hun zangwijze op aan de Romeinen? Een ding lijkt mij zeker niet uitgesloten: dat *Adorna* meer dan thans ingekaderd is geweest in litanieën.

De ornamentatie van *Adorna* is nog oligotoon te noemen maar als zodanig van de rijkere soort. De motiefverwerking van melodische elementen, waardoor in deze betrekkelijk lange antifoon op een wonderlijke manier de samenhang blijft bestaan, vertoont op dit punt gelijkenis met de vrije hymnodie van bijvoorbeeld sommige Gloria's of met de meer of minder gevarieerde en daardoor magisch bindende centonisaties van de Tractus. We komen hierop later terug. Anders dan het Graduale Romanum aangeeft is de modale ontwikkeling authentiek van aard: tritus op de kwint. Het betreft dus naar alle waarschijnlijkheid een in dit opzicht betrekkelijk late ontwikkeling (tien-de eeuw).

Misschien kunnen we *Adorna* op een evolutioneel plaatsje plaatsen, waarbij aan het begin de beide Griekse versies van *Katakosmeson* (zie muziekvoorbeelden 2 en 1) staan en *Adorna* aan het eind.

Adorna imponeert als een stuk op zichzelf, rijk aan tekst- en melodiemotieven. In de huidige liturgie figureert *Adorna* zelfs als een niet psalmgebonden antifoon. Als er al een psalm gezongen dient te worden, dan zal deze van het licht versierde type zijn. Niet alleen de midden-, ook de eindcadens kent daarbij een lichte versiering.

Overigens wijkt bij de vijfde toonsoort het licht versierde type nauwelijks af van het syllabische. Welke psalm erbij hoort is uit de zangboeken dus niet duidelijk. Aansluitend bij de Griekse traditie valt er veel voor te zeggen om de lofzang van Simeon te kiezen. Daar deze echter al gekoppeld is aan de voorafgaande antifoon *Lumen*, zou ik willen pleiten voor Ps. 23(24): met de Ark op weg naar de tempel/tent, met de dansende David voorop.

Kritische reconstructie van de huidige kwadraatnotatie

Bij de hierna volgende reconstructie ben ik uitgegaan van de volgende **spelregels**:

1. inzake melodisch ritme: elke discrepantie binnen de drie Graduale Triplex (GT)-notaties (Q=kwadraat, E=Einsiedeln en L=Laon) wordt opgevoerd:

- a. als E en L overeenstemmen:
reconstructie doorvoeren volgens E en L,
- b. als E en L niet overeenstemmen of ambivalent zijn: andere handschriften (hss) raadplegen: Chartres (Ch), St. Yrieux (Y), Albi (A) en Beneventum (Bv):
 - i. als meerderheid hss volgens Q:
geen reconstructie doorvoeren,
 - ii. als meerderheid hss volgens E of L:
reconstructie aldus (E of L) doorvoeren,

2. inzake toonverschillen van GT met de melodische hss A en Bv:
reconstructie doorvoeren volgens A en Bv.

De stappen 1 en 2 volgend, blijken 20 neumengroepen of lettergrepen voor mogelijke reconstructie in aanmerking te komen. In onderstaand schema staat met vermelding van betreffend incisie-nummer per lettergreep vermeld welk deel van de beslissingsboom van toepassing is en welke hss uiteindelijk worden gevolgd: (zie tabel 1 op pag. 91)

De neum boven *portat* kostte mij de meeste moeite. Ch komt overeen met Q: clivis en torculus resupinus (unisoön). E is foutief overgenomen in GT: in plaats van het sursum-teken moet er een virga strata staan (overigens maakt Cardine in zijn *Graduel neumé* dezelfde fout, al zet hij er tegelijk een vraagteken bij); als men de virga van het unisone type laat zijn, komt E (pes quassus liquescens en virga strata) uitstekend overeen met Q. Mijn kopie van Y was onleesbaar. Bij de uitvoering laat ik E toch ook een beetje meespelen.

In muziekvoorbeeld 4 (pag. 92) staat de resulterende reconstructie, naar tekst en melodie/ritme. Daarbij heb ik zoveel mogelijk de GT-neumen van Laon en Einsiedeln bewaard; vooral die van Laon geven gedetailleerde aanwijzingen voor de uitvoering.

Modale en melodische grondstructuur

Hierboven werd het al gesteld: met wat wij heden ten dage weten van de octoëchos zouden wij *Adorna* zonder enige twijfel hebben geschaard onder de vijfde modus.

De tenor die het meest op de do ligt, de intonatie vooral (fa-la-do), de grote ambitus (van fa tot hoge sol) en het feit dat het psalmodiëren op de aangegeven zesde modus praktisch onmogelijk is, laten maar één mogelijkheid open: de lydische modus.

no	lettergreep	1a	1bi	1bii	2
1a	ad- <u>ór</u> -na	E+L			
1b	<u>thá</u> -lamum		E+Ch+Y+A+Bv+Q		
1c	<u>tu</u> -um			L+Ch+Y+A+Bv	A+Bv
1d	tu- <u>um</u>	E+L			
2a	<u>sús</u> -cipe			L+Ch+Y+A+Bv	
3a	amplécte- <u>re</u>		E+Ch+Y+A+Bv+Q		
6b	<u>por</u> -tat			L+A+Bv+Y?	
6c	<u>Re</u> -gem	E+L			
6d	gló- <u>ri</u> -ae	E			A+Bv
6e	glóri- <u>ae</u>	E			A+Bv
7a	<u>lú</u> -minis			L+Y+A+Bv	
8a	<u>má</u> -nibus	E+L			
	<u>in</u> carne				
8b	lucífe- <u>rum</u>		E+Ch+A+Bv+Q+Y?		
9a	<u>in</u>	E+L			A
10a	pó- <u>pu</u> -lis	E(+L)			
11a	<u>Dó</u> -minum			L+Ch+A+Bv	
11b	<u>e</u> -um	E+L			
12a	vi- <u>tae</u>			E+A+Bv+Y	
12b	mor- <u>tis</u>		E+A+Bv+Y+Q		
13a	<u>et</u> Salvatórem		L+Ch+A+Bv+Q		

Tabel 1: reconstructiestappen per incisie (1t/m13) en naar beslisregel (zie tekst).

Waarom zet het Graduale Romanum deze antifoon toch in de zesde toonsoort? Misschien heeft men gewoon de modusaan-duiding gehandhaafd van het eerste op deze tekst gecomponeerde, inderdaad meer pla-gale (zie de Griekse versies in muziekvoor-beelden 2 en 1) gezang. Deze hypothese steunt echter op de veronderstelling dat er sprake zou zijn geweest van een evolutie. We weten inderdaad dat vooral de tritus een expansieve neiging heeft. Een eenvou-diger antwoord op de gestelde vraag is het feit dat vanaf de tiende eeuw als werkwijze gaat gelden dat niet meer de tenor maar de slotformule (in dit geval: fa-sol-la-sol-fa-sol-sol-fa) maatgevend is voor de toewijzing van de modaliteit.

In de vijfde modus zijn de volgende tonen structuurbepalend:

- fa: cadens van de authentieke tritus,
- la: dominant van een archaïserende tritus op de terts,
- do: moedertoon en psalmtenor van de authentieke tritus,
- mi: bovenaccentuering op de septiem.

Bij *Adorna* treden, zoals we zo meteen zul-len zien, naast de do ook de re en de mi op als tenor. Bovendien zien we als tweede superaccentuering de hoge sol. Met deze elementen zijn we in staat om een zodanige reductie toe te passen dat enerzijds de eigenheid van *Adorna* herkenbaar blijft en anderzijds de psalmodische (of recitatieve) grondstructuur te voorschijn komt.

L27
E72

ANT. VI

BCKS

A D-ór-na * thá-lamum tu-um, Si-on, et sús-
ci-pē Regem Chri-stum : amplectē-re Ma-ri-am,
quae est caelē-stis porta : ipsa enim por-tat Re-
gem gló-ri-ae et nu-bes lúmi-nis : subsistit Virgo
addū-cens in car-ne Fi-li-um ante lū-ci-fe-rum :
quem acci-pi-ens Síme-on in ulnas su-as praedi-cá-
vit pó-pu-lis Dó-mi-num e-um es-se vi-tae
et mortis, et Salva-tó-rem mun-di.

Muziekvoorbeeld 4 - Adorna met gereconstrueerde tekst en melodie.

Reductie op hoofdtonen tot psalmodie of recitatief

Ontdaan van haar versiering en enkel aan-
gekleed met structuurnoten is een antifoon
kwetsbaarder en geeft zij gemakkelijker haar
grondstramien prijs.

In Muziekvoorbeeld 5 staat een proeve van
een dergelijke reductie, waarbij de in Codex
B ontbrekende deelzin (no 5) is gehand-
haafd.

We zien een *melodische* ontwikkeling met apex bij *luminis, carne* (de 2 hoofdbeelden uit OT en NT) en *eum esse*; en we zien een intervalontwikkeling van eerst betrekkelijk grote tertsstappen in begin (t/m *porta*), overgaand in overwegend gebruik van secundes (t/m *gloriae*) en weer tertsen (met inbegrip van de genoemde apices: t/m *luciferum*), met (na bijna een recitatief deel over Simeon, t/m *populis*) op het eind ineens weer tertsen (*Dominum eum esse vitae et mortis*). Daarbij zijn de tertsen in het begin meer te zien als openende gangmakers en die op het eind als vervullende eindexclamatie.

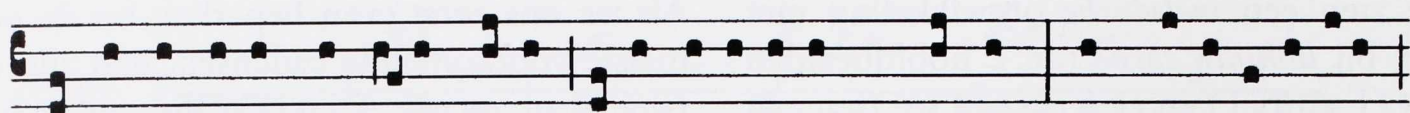
Als we ons eerst even beperken tot de per incisie voorkomende cadensen, dan zijn er twee (van incisie 4 en 13) die een echte afsluiting suggereren; we kunnen ze betitelen als eindcadens. Die van incisie 8 heeft, meer dan de overige, veel weg van een middencadens; dat harmoniëert wonderlijk mooi met de juist hier scharnierende tekst. De cadensen van incisie 11 en 12 hebben het karakter van een flexa (op de la). Vervolgens valt op dat sommige incisies geen intonatie kennen, in dit opzicht dus lijken op een recitatief. Verder zien we meerdere tenores verschijnen: de do, de re (soms met de do in een en dezelfde zin) en de mi. In schema:

intonatie		tenor	flexa	cadens
eerste zin:				
1	x	do		
2	x	do		
3		do		
4		do		eind
tweede zin, eerste deel:				
5	x	do+re		
6	x	do+re		
7		do		
8		do		midden
tweede zin, tweede deel:				
9		do		
10		re		
11	x	mi	x	
12		mi	x	
13		do		eind

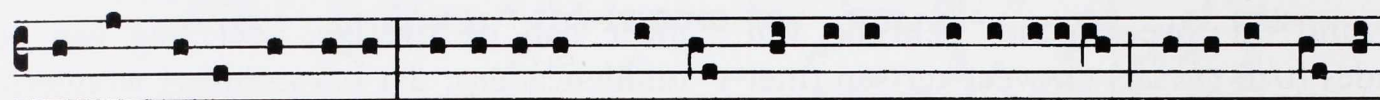
Tabel 2: schematische weergave van muzikale toongeledingen, per incisie.

Vooraf met inbegrip van de vijfde incisie, die daarom ook betrekkelijk gemakkelijk is te reconstrueren binnen deze gereduceerde vorm, valt de paarsgewijze patronering op. Alleen de laatste drie incisies vormen in tegenstelling daarmee een trio, onderling gescheiden door wat boven werd gekarakteriseerd als een tweetal flexae.

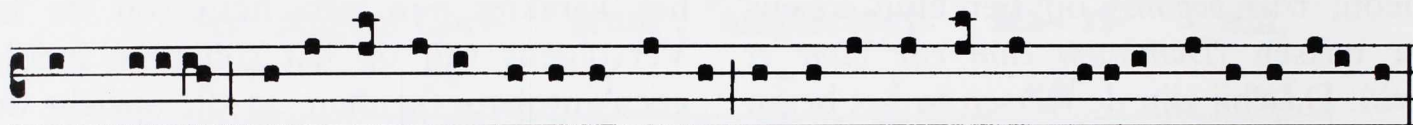
Zoals uit bovenstaand schema mooi valt af te lezen, zijn er duidelijke coupures aanwezig na de vierde en achtste incisie. Maar tevens valt het trio van incisie 11 t/m 13 op: een eigen intonatie, voerend naar een hoge ligging, twee flexae en een eindcadens die we al hoorden na de vierde incisie.



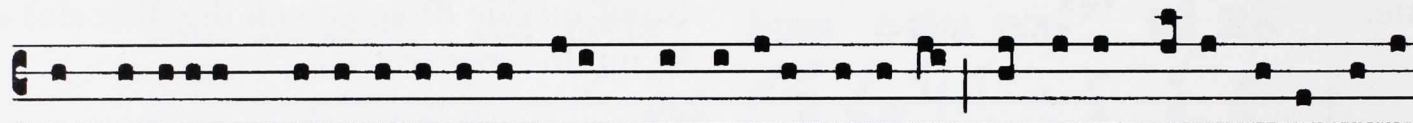
A-dórna thálamum tu-um, Si-on, et súscipe Regem Chri-stum: ampléctere Maríam,



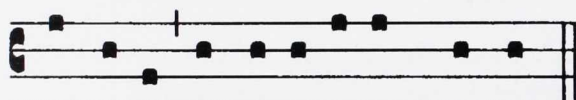
quae est caeléstis porta: ipsa enim thro-nus ché-rubim pronuntiá-ta, ipsa por-tat Re-



gem glóri-ae: nubes lú-minis subsístit virgo, addúcens in car-ne Fílium ante lucíferum.



Quem accípiens Símeon in ulnas suas, praedicávit pópu-lis: Dó-minum e-um esse vitae



et mortis et Salvatórem mundi.

Muziekvoorbeeld 5 - Adorna op de gereduceerde melodie van hoofdtönen.

Zoals incisie 5 en 6 ten aanzien van de erop volgende twee regels, lijken ook regel 9 en 10 een voorbereidende en al enigszins stuwende werking uit te oefenen op de climax van het eind. En die vijf laatste incisies bij elkaar: vanuit een soort balanspunt van de middencadens gelanceerd. Zo bezien volgt de melodische geleding die van de tekst en voegt er een dynamiek naar het eind, de profetie van Simeon, aan toe.

Via de middencadens, geheel volgens het psalmodierijm, wordt een parallel gepresenteerd tussen de persoon van Maria (incisie 1 t/m 8) en de theofanie van de Heer.

Nogmaals: het Griekse apostiche

Uit het sticherarion

We zien op het eerste oog een heel andere

structuur: een zeer grote variatie aan intonaties en middencadensen (zie de slotnoten in het schema). De grote coupure lijkt hier te liggen na *gloriae*. Waar ons *Adorna* zijn hoogste punt bereikt (bij *eum*), zien we hier juist het laagste moment (incisie 11, bij *auton*). Bij nadere beschouwing echter zien we ook hier als hoofdgeleding van het gezang: 1-4, 5-10 en 11-13. *Pópulis* klinkt als een duidelijke dubbele punt en de twee cadensen van *pronuntiáta* en *gloriae* zijn eerder opstapjes: voor een herhaalde hogere intonatie (incisie 6) en voor een opvallend melismatischer stuk rond de lichtende wolk (incisie 7).

Luciferum kan wel degelijk als een forse middencadens gelden. En ook hier zijn incisie 1+2 en 5+6 zo goed als identiek. De modusaanduiding is eveneens dezelfde.

In schema gezet ziet de globale structuur eruit als volgt (zie muziekvoorbeeld 1):

no	intonatie	m-cadens	her-inton.	flexa	e-cadens
1	Adórna	Sion (sol)			
2	et súscipe	Christum (fa)			
3	ampléctere	Mariam (sol)			
4					porta (fa)
5	ipsa				pronuntiata (fa)
6	ipsa				gloriae (fa)
7	nubes	virgo (sol)			
8	adducens	luciferum (fa)			
9	quem accípiens	suas (la)			
10	praedicávit				populis (fa)
11	Dominum	esse (la)			
12	vitae	mortis (do)			
13					mundi (fa)

Tabel 3: schematische weergave muzikale geleding Katakosmeson van muziekvoorbeeld 1.

Het apostiche uit het Menaion, zoals gezongen in Chevetogne

De 13 incisies van dit stuk (zie muziekvoorbeeld 2) kunnen als volgt verwerkt worden:

	intonatie	m-cadens	her-inton.	flexa	e-cadens
1	Adorna	Sion			
2-4		Christum	amplectere		porta
5-6	ipsa	pronuntiata	ipsa		gloriae
7-8	nubes	Virgo	adducens		luciferum
9-11	quem	suas	praedicavit	(esse)	
12-13			vitae	mortis	mundi

Tabel 4: schema muzikale geleding Katakosmeson van muziekvoorbeeld 2.

We zien drie verschillende intonaties (*Adorna* = *quem*), vijf middencadensen, vijf ongeveer dezelfde herintonaties en vier identieke eindcadensen op fa. De tenor is de sol, op welke noot ook de beide flexae eindigen. Als we de beide flexae als zodanig willen benoemen, treffen we dus eenzelfde geleding aan als boven bij onze reductieproeve (muziekvoorbeeld 3); alleen heeft *gloriae* hier wel een duidelijke eindcadens. Hoewel de melodie sterk afwijkt van die van ons *Adorna*, liggen de structuurgelijkenissen voor het opapen.

Concluderend

Strunk (1974) constateert, na vergelijking van *Adorna* met het *Katakosmeson* van de *Sticheraria* (muziekvoorbeeld 1): 'Clearly, the Latin copy is an extremely free adaptation of its model, if indeed it is an adaptation at all' (p.305-306). En toch, de drie stukken lijken uit eenzelfde steen gehouwen, alleen de mate van het ciseleren en daarmee de hele verschijning verschillen zeer sterk.

Structuur en patronering van het Latijnse Adorna

In onderstaand schema zijn zoveel mogelijk neumen(-groepen) benoemd in termen van:

- intonatieformule (if),
- eindcadensformule (ecf) en
- overige formules (f).

Een variatie op een van deze formules wordt aangegeven met subscript a.

Het feit dat bijna alle woorden/neumen te vangen zijn in deze formules, zegt iets over de maker ervan. Hij moet iemand geweest zijn die zeer bedreven was in het componeren met voorgevormde motieven, even bedreven daarin als de tekstdichter. Een pure demonstratie in woord en toon van (geëxporteerde) Byzantijnse kunst.

	i(ntonatie)f(ormule)	f(ormule)	f(ormule)	e(ind)c(adens)f(ormule)
1.	<u>A</u> -(if1) <u>dór</u> -(if2) na...	<u>tuum</u> (f1)		<u>Sion</u> (ecf1)
2.	<u>et</u> (if1) <u>sús</u> - (if2) cipe...			<u>Christum</u> (ecf1)
3.	<u>ampléctere</u> (if3)			<u>Ma-ríam</u> (ecf1)
4.	<u>quae est caeléstis</u> (if3)			<u>porta</u> (ecf2)
6.	<u>ip-</u> sa (if2)...	<u>portat</u> (f2)...		<u>gló-riae</u> (ecf3)
7.	<u>nubes</u> (if4)	<u>lúminis</u> (f3)...		<u>Virgo</u> (ecf4)
8.	<u>addúcens</u> (if4)	<u>in carne</u> (f3)		<u>lu-cíferum</u> (ecf1a)
9.				<u>suas</u> (ecf3a)
10.				<u>pó-pulis</u> (ecf3a)
11.	<u>Dóminum</u> (if5)	<u>eum</u> (f3a)	esse (f4)	
12.		<u>vitae et</u> (f5)	mortis (f2a)	
13.		et Salva- <u>tó</u> -rem (f5a)	<u>mundi</u> (ecf1)	

Tabel 5: schematisch overzicht van de verschillende formules in de gereconstrueerde Adorna.

We zagen al eerder dat de tenores in de loop van het stuk gaan stijgen. Waar enigszins mogelijk heb ik de intonaties als zodanig benoemd; in regel 3 en 4 zou men deze ook kunnen benoemen als versierde recitatieven; if5 valt op door zijn sterke impuls karakter. Bij de cadensen is ecf1 duidelijk favoriet, vooral daar deze op de twee belangrijkste knooppunten voorkomt: na incisie 8 (geschakeld aan ecf4) en als eindcadens. We treffen deze cadens in veel andere stukken van de vijfde of zesde modus aan, onder andere bij de introitus

Loquebar (GT 526) en de communio Ecce Dominus veniet (GT 26), die beide trouwens meer formules gemeen hebben met Adorna. Verder zijn ecf3 en ecf3a zo goed als identiek, alleen staat de laatste een toon hoger. De afsluitingen van de regels 11 en 12 zijn niet zozeer eindcadensen alswel openingen naar de volgende incisie. Regel 11 en 12: f4 en de aansluitende f5 treffen we als geheel aan in de zojuist genoemde communio en regel 12: f2a (een variatie op f2) eindigt op een soort subtonica: je voelt dat er meteen nog iets komt.

Het eigene van *Adorna*: een korte samenvatting voor de uitvoeringspraktijk.

De functie

Hoewel ooit wellicht begonnen als Vesperantifoon, is *Adorna* in onze Romeinse liturgie bedoeld als een processielied. Het antifonale karakter is in het voorgaande duidelijk aangetoond, vooral bij de analyse van de grondstructuur. En hoewel het gezang door zijn rijkdom aan melodische en tekstuele motieven gerekend moet worden tot de niet-psalmgebonden antifonen, zou een psalm in de vijfde toon er zeker niet bij misstaan. Het gegeven dat *Katakosmeson* in het Oosten ooit rond het lucernarium werd gezongen en dat vanaf de vijfde eeuw in het Oosten en Westen de lichtprocessie in zwang raakte, maakt het gebruik van (kaars) licht tijdens het zingen heel zinvol. Uiteraard kan het gezongen worden volgens de huidige aanwijzingen van Vaticanum II, tijdens de lichtprocessie dus. Waar meer improvisatietalent moet, kan en mag worden benut, is het ook heel goed denkbaar dat *Adorna* als gang naar Hypapante een lichtende entrada (lucernarium) is voor een vesper- of cantateviering.

De spiritualiteit

Adorna is minstens evenzeer christologisch als mariologisch. Het is zelfs fout om dit zo tegen elkaar af te wegen, beide themata staan in elkaars verlengde en vooral in het verlengde van het Eerste Verbond. Daarom hoort psalm 23(24) hierbij en kan dit gezang de toon zetten voor het vieren van de grote heilsfeiten binnen de heilige ruimten, zoals daar zijn de tempel van Jeruzalem, de schoot van Maria, de Moederkerk, de schoot der aarde, van leven en dood.

Implicaties voor de uitvoering

Bovenstaande impliceert dat de eerste acht incisies als het ware een voorspel vormen voor de laatste vijf. De vijf keer terugkomende tritus-cadens (in tabel 5 aangeduid als ecf1) helpt daarbij. Het is dus zaak deze goed in te oefenen: stuwung naar de mi en ontspanning in de tenor.

In de eerste incisie vormt deze formule de apex, waarnaar toegezongen wordt dankzij het Drehpunkt bij *Adorna*, met een pretonisch accent bij *tuum*. Na eenzelfde beweging in de tweede incisie zijn we klaar voor de grote ambitus in het bijna syllabische *amplectere*, na afronding met weer ecf1 herhaald bij *quae est caelestis* en worden we even tot rust gebracht met de voorlopige eindcadens porta.

Dan begint via het scharnier si-re van het pregnante *portat* de nieuwe tenor, re, pas goed doorklinkend bij *Regem gloriae*. En dat is weer de opstap voor de tweede apex van het stuk, *nubes luminis*, waar de re als tenor zelfs wordt overruled door de mi. En weer na herhaling (*in carne*), voor de derde keer aangejaagd door de hoekpes re-mi, bereiken we een korte ontspanning bij een variant van ecf1: *luciferum*.

Na een reciterend begin vormen de zwiepstaarten op re en mi (ecf3a) van de volgende twee incisies het voorspel voor de derde en dus eigenlijk enige echte apex, bij *eum*, tussen het pretonische accent *Dominum* en de posttonische accenten bij *vitae* en *Salvatorem*.

In groter verband bezien vormen de twee eerste apices de pretonische accenten voor deze ene apex; en de eerste apex is tevens eindcadens van het hele stuk. Zo is er een voortdurend zwieren naar achteren en tegelijk een cirkelgang omhoog: een echt processielied.

Nawoord

Ik wil kort evalueren wat de in de inleiding genoemde vragen me uiteindelijk hebben opgeleverd. De duik in de (kunst-)historie leverde zeer veel contexten op die mijns inziens onmisbaar zijn voor een goed begrip van *Adorna*. Tegelijk nam mijn gevoel van te blunderen toe bij elke nieuwe vondst. De worsteling rond de toonzetting van een vertaling, van Grieks naar Latijn dus, onttrekt zich grotendeels aan ons, omdat de (evolutie-?)kloof tussen de Griekse en Latijnse melodieën zo groot bleek.

Misschien tref ik ooit nog eens met hulp van anderen enige 'missing links' aan. Maar misschien is die missing link wel overbodig en biedt het gemeenschappelijke in de grove structuur van de drie versies genoeg evidentie voor hun onderlinge verwantschap; wellicht kan een scheppend componist van (gregoriaanse) gezangen hierover een uitspraak doen. Misschien de belangrijkste context betreft de *letania*, de bidprocessie die op 2 februari tevens de lichtprocessie is. Omdat de functie van een gezang zo wezenlijk is, heb ik deze context verwerkt in de kernhoofdstukken.

LITERATUUR:

Voor de verschillende contexten is veelvuldig gebruik gemaakt van:

Liturgisch Woordenboek. 1958-1962, en Joh. Kardinaal de Jong: Handboek der Kerkgeschiedenis. 1947.

En verder:

Gajard, Joseph: Les plus Belles Mélodies Grégoriennes. 1985.

Hesbert, René-Jean: Antiphonale Missarum Sextuplex, 1935.

Nolthenius, Helene: Muziek tussen Hemel en Aarde. 1981.

Strunk, Oliver: Essays on Music in the Byzantine World. New York, Norton, 1974.

Gerrit van Osch is redacteur van het Tijdschrift voor Gregoriaans.

Van de nieuwe hoofdredacteur Katrijn Kuypers

Gregoriaans is actueel, dat hoef ik u als abonnee niet te vertellen. Natuurlijk, in vele kerken wordt gregoriaans gezongen, maar daarbuiten ook, in verrassende contexten! Zo was ik in mei in de Utrechtse Pieterskerk waar de Utrechtse Vrouwen Schola een concert bracht met een reconstructie van het inkluizingsritueel van Suster Bertken, en in juli bij het slotconcert van de Kurt Thomas Cursus waarbij jonge dirigenten zich onder de bezielende leiding van Hans Leenders lieten inwijden in de mysteries van het gregoriaans.

Twee bijzondere concerten, de ene zeer specialistisch, een genot voor het oor, en ook musicologisch zeer interessant. De reconstructie door Ike de Loos werd gelardeerd door de liederen die Suster Bertken zelf schreef (Ic was in mijn hoofkijn om cruyt gegaen) een mooie afwisseling met de Latijnse gezangen en litanieën!

Het prille gregoriaans bij de Kurt Thomas Cursus werd ingetogen uitgevoerd in de ruimtelijke Jacobikerk, ook Utrecht. Kortom, twee mooie voorbeelden die de rijkdom van het gregoriaans in de huidige koorpraktijk illustreren.

Processie,

een geordende manier van voortbewegen

Dit artikel gaat in op de processie in de liturgie. De auteur zoomt in op de drie belangrijkste processies in de Mis; de intrede, het bereiden van het altaar en de communio.

Inleiding

Een processie is een geordende manier van voortbewegen.¹ Het is vaak het beste om een artikel te beginnen met een definitie. Dit artikel wil daarop geen uitzondering zijn. De definitie uit de eerste regel heeft een zeer algemeen karakter. Het maakt duidelijk dat het fenomeen processie niet alleen van toepassing is op de liturgie en het gregoriaans.

Overall in onze cultuur komen processies voor. Ook op plaatsen waar je dat eigenlijk niet zou verwachten. Bij veel voetbalwedstrijden bijvoorbeeld komen de twee elftallen en de arbiters niet zo maar ongeorganiseerd het veld oprennen. Er is sprake van ordening. Binnen deze ordening is veel variatie mogelijk, maar er blijft sprake van ordening. De elftallen kunnen na elkaar het veld opkomen of tegelijkertijd. Alle spelers kunnen een kind aan de hand hebben. Ook kan de hiërarchie op het veld duidelijk worden gemaakt doordat de gezagsdragers op het veld als laatste het gras betreden.



Voetballers betreden het veld.

Processies vinden meestal plaats bij grote openbare gelegenheden. De voetbalwedstrijd is hiervan een evident voorbeeld maar ook valt te denken aan bijeenkomsten in de rechtszaal, aan de opening van het academisch jaar, stille tochten, protestmarsen, het opkomen van artiesten tijdens een concert, de begrafenisstoet etc. Zelfs het 's morgens wegbrengen van kinderen naar een school zou je een processie kunnen noemen. Ouders en kinderen komen weliswaar vrij ongeordend aanlopen, maar iedereen verzamelt zich wel op een vast moment op een vast punt. Iedereen weet precies waar hij wat op welk moment moet doen. Er is sprake van ordening, zij het op een dieper niveau.

De belangrijkste processies hebben vaak een religieuze achtergrond, zoals de Sacramentsprocessies, het lopen van de kruiswegstaties, de carnavalsoptochten en de intredeprocessie in de Mis. Sommige processies hebben zich ontwikkeld tot beroemde ijkpunten van het religieuze leven, zoals de Stille Omgang te Amsterdam, de Stille Omgang met de Zoete Moeder in Den Bosch, de Bloedprocessie te Boxtel, etc. In het buitenland zijn bekende voorbeelden: de grote optochten in de Goede Week in Guatemala en de Willibrordprocessie in Echternach.

Buiten onze cultuur is natuurlijk eveneens sprake van processies. Dit in heden en verleden en zowel in de religieuze als de wereldlijke sfeer. Ik wil volstaan met een beperkt aantal voorbeelden. Een bekende processie uit de Romeinse cultuur is bijvoorbeeld zegetocht van een veldheer na een behaalde overwinning.



Goede Weekoptocht in Sevilla.

In de Griekse cultuur kende de religieuze festivals vele processies. In de Islam is de Hadj een beroemde processie. Kortom de processie is een behoorlijk breed fenomeen. Centrale gegevens zijn telkens: het voortbewegen, de ordening en de gemeenschap. Vooral dit laatste is een belangrijk element in de processie. Ik zou daarom de pelgrimstocht geen processie willen noemen. De pelgrimstocht is namelijk in de eerste plaats een individuele aangelegenheid. Het verschil tussen een processie en een optocht is wat mij betreft arbitrair, zij het dat het woord processie een grotere mate van ordening suggereert.



Processie rond de kathedraal in Seattle (1921).

Wat is het doel van de processie? Ik denk dat het belangrijkste doel van de processie is het opwekken van emoties. Een processie verhoogt het plechtige karakter van de context waarin deze plaatsvindt. Het geordende lopen bevordert het saamenhorigheidsgevoel en roept ontzag op. Deze werking kan aanmerkelijk versterkt worden de muziek, vooral het gezamenlijk zingen van liederen maakt zeer ontvankelijk voor het - tot op zekere hoogte - loslaten van de individualiteit en het toetreden tot het domein van het gemeenschappelijke en het goddelijke. Dit verklaart waarom de processie in de eerste plaats met de religie geassocieerd wordt.

Na deze brede aanvliegroute wil ik mij beperken tot de religieuze processie. Ik geef bijzonder aandacht aan de processies in de Mis.

1. DE MIS

Introitus

In een (plechtige) Mis kunnen op meerdere moment processies plaatsvinden. Een eerste belangrijke moment is aan het begin van de Mis. Als de priester met zijn assistenten de kerk binnenkomen, gebeurt dit bij voorkeur in processie. Deze processie heeft daarbij altijd een vaste volgorde. Degene met de hoogste kerkelijke rang loopt achterop. Hetzelfde geldt voor het 'afgaan'. Voor de processie tijdens de binnenkomst bevat elk misformulier zelfs een speciaal gezang: de introitus. De volledige naam van dit gezang is: *antiphona ad introitum*, gezang bij de binnenkomst.

Bij de introitus is sprake van een open muzikale vorm. De structuur van het gezang is zodanig dat de lengte van het gezang aangepast kan worden aan de duur van de processie. De zangers zingen afwisselend een antifoon en een psalmvers. Het aantal psalmverzen (en dus ook het aantal herhalingen van de antifoon) hangt af van de lengte van de kerk.

Bij wijze van laatste vers kan de kleine doxologie (*Gloria Patri*) worden gezongen.² Normaal buigen de zangers [en alle in de kerk aanwezigen] bij het *Gloria Patri* het hoofd. Echter niet als de processie nog in beweging is, omdat de leden van de processie dan vermoedelijk niet bij het altaar uitkomen. Daarom wordt de *Gloria Patri* pas ingezet als de zangers zich op hun plaats bevinden en zij met een gerust hart het hoofd kunnen buigen. Hierna wordt nog een maal de antifoon gezongen.

De introitus is een zeer oud onderdeel van de Mis. De *Ordo Romanus primus*³ vermeldt:

'Wanneer de paus is opgestaan in het zijvertrek, begeeft hij zich, vergezeld van aartsdiakenen en subdiakenen, te voet midden door het schip naar het koor van de basiliek. Een andere subdiaken gaat vooruit met een rokend wierookvat; bij hem voegen zich zeven lagere bedienaren met ontstoken kaarsen [...]. Op een teken van de paus zingt de schola der zangers het *Gloria Patri* achter de introitus en bij het *Sicut erat* eindigt de paus zijn gebed, bestijgt het altaar, enz.'

De processie van de sacristie naar het altaar was een zeer plechtig moment in de pausmis en het is dan ook niet verwonderlijk dat dit moment van een speciaal gezang werd voorzien. We moeten hierbij in het oog houden dat de sacristie van de oude basilica's nog tegenover de apsis gelegen was, niet - zoals in veel moderne kerken - grenzend aan het koor van de kerk. Om een processie te organiseren in een moderne kerk is vaak een grote rondgang nodig. In de oude kerken kwam de bisschop/priester meestal bij de ingang aan en trok door het midden van het schip naar het altaar. Niet geheel duidelijk is of de zangers ook meeliepen in de processie.

In het bovenstaande citaat staat ook te lezen: 'en bij het *Sicut erat* eindigt de paus zijn gebed'.

Met 'gebed' worden de gebeden aangeduid die later zouden uitgroeien tot de 'voetgebeden', d.w.z. psalm 42, *Iudica me Deus*, en het *Confiteor*.

Andere Latijnse rituelen die zich minder aan de pauselijke liturgie gelegen laten, laten op de plaats van de introitus de nodige variatie zien. In het Ambrosiaans bijvoorbeeld vinden we op de plaats van de introitus wel een gezang, namelijk de *ingressa*, maar dit is vermoedelijk geen processiegezag. Het bestaat uit een eenvoudige antifoon zonder psalmodie. De antifoon wordt gezongen tijdens de bewieroking van het altaar.

In de Oosterse ritus is de introitus geheel onbekend, omdat de geestelijkheid reeds bij het altaar aanwezig is om de offergaven klaar te maken. De Oosterse liturgie van de H. Chrysostomos begint bijvoorbeeld met gebeden voor de heilige deuren van de iconostase en binnengaan in het heiligdom, echter niet met een processie.

Communio

Een tweede processie in de Mis is de communiegang. Als de gelovigen zich naar voren begeven om te communiceren, doen zij dat als ging het hierbij om een processie. In de praktijk kan deze processie zeer 'rommelig' verlopen - vooral bij grote drukke kerken -, maar er zijn ook kerkgemeenschappen waarbij deze het communiceren zeer ordelijk verloopt.

Net als bij de openingsprocessie begeleidt een gezang het communiceren. Dit gezang - de *communio* - heeft dezelfde open structuur als de introitus; een antifoon afgewisseld met psalmverzen. Het aantal herhalingen van de antifoon hangt af van de tijd die nodig is voor het communiceren.

Offergang

In vroegere tijden was er nog een derde processie in de Mis: de offergang van de gewone gelovigen.

Tijdens de offergang vormden de gelovigen een stoet waarin zij de door hen meegebrachte gaven naar het altaar brachten. Deze gaven bestonden uit: kaarsen, kleding voor de armen, goederen voor de clerus, olie, wijn, etc. De priester nam deze gaven in ontvangst en zegende ze. Aangezien de offergang een lange tijd in beslag kon nemen, was ter begeleiding een uitgebreid gezang nodig; het offertorium dat in de oude handschriften altijd voorzien was van een of meerder verzen.

In dezelfde Ordo Romanus primus die ook al ter sprake kwam bij de intredeprocessie kunnen we lezen dat niet de leken een processie vormen met hun giften maar dat de paus en zijn assistenten naar de leken toekwamen. Dit betekende volgens sommige auteurs de genadeklap voor de actieve rol van de leken in de pauselijke liturgie van de 8e eeuw.⁴

In de loop van de 11e en 12e eeuw raakte de offergang steeds meer in onbruik. De verzen werden niet meer gezongen en na het Concilie van Trente zijn de offertoriumverzen uit de liturgische boeken verdwenen. Er is echter één uitzondering, nml het offertorium *Domine Iesu Christe* uit de Requiemmis. Deze uitzondering werd gemaakt omdat in de 16e eeuw in verschillende delen van Europa de offergang tijdens de begrafenis nog een levende praktijk was. Zelfs in de huidige Ambrosiaanse ritus zijn nog sporen van deze oude offergang te vinden. Aangezien in de Middeleeuwen de 'gewone gelovigen' nog maar zelden communiceerden hebben de drie voorgaande processies eigenlijk nooit naast elkaar gefunctioneerd. In onze huidige tijd is alleen sprake van een intredeprocessie en een communieprocessie.

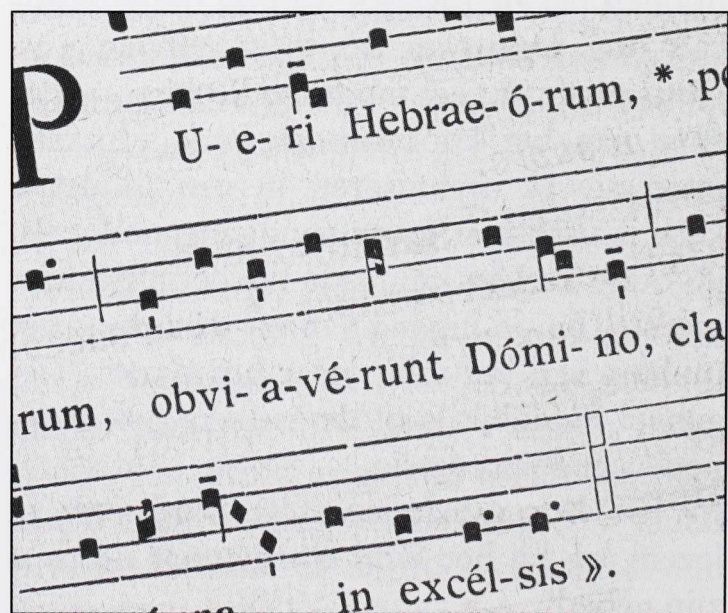
2. KERKELIJK JAAR

Behalve de reguliere processies tijdens de Mis vinden in de liturgie ook speciale processies plaats. Ik wil volstaan met drie voorbeelden:

Palmzondag

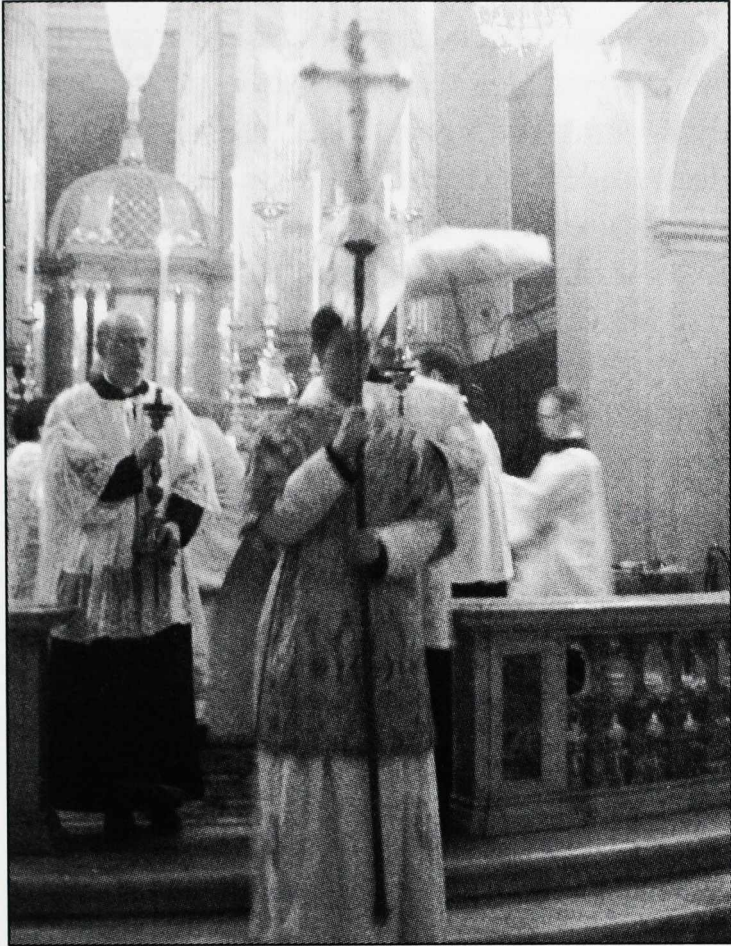
De processie van Palmzondag beeldt Christus' intocht in Jeruzalem uit. Na de wijding van de palmtakken - voorin of buiten de kerk - begeeft de celebrant zich naar voren. Zijn tocht naar het altaar symboliseert Christus opgang naar zijn kruisdood. Tijdens de processie zingt de schola de antifonen *Pueri Hebraeorum* en *Gloria, laus et honor*.⁵

In de Middeleeuwen verzamelden de geestelijkheid en de gelovigen zich buiten de kerk. Zij trokken vervolgens samen naar de kerk. Maar als de processie het kerkgebouw bereikte, glipten enige zangers het gebouw binnen en sloten dit af. Zij zetten dan de antifoon *Gloria, laus et honor* in die door de zangers buiten de kerk werd herhaald. De zangers in de kerk beeldden de engelen uit die voor God een eeuwige lofzang zongen, het volk buiten de kerk de nog niet verlost mensheid. Na de antifoon bonsde een subdiaken op de kerkdeur en deze werd door zangers geopend. Dit was een symbool voor de verlossing. Door Christus' kruisdood kon de mensheid de hemel binnentreden.



Witte Donderdag

Op Witte Donderdag herdenkt de Kerk o.a. de instelling van het Laatste Avondmaal. De hosties die op deze dag zijn geconsacreerd worden aan het eind van de Mis in een plechtige processie naar een rustaltaar gedragen. Tijdens deze processie klinkt de beroemde hymne *Pange lingua*.



Overbrenging van het Allerheiligste naar het rustaltaar.

Goede Vrijdag

Op Goede Vrijdag vindt geen consecratie plaats. Er is echter wel communie-uitreiking. Hiervoor worden de op Witte Donderdag weggebrachte hosties in een plechtige processie opgehaald. Tijdens deze processie zingt de schola de hymne *Crux fidelis inter omnes*.⁶

3. IN DE OPEN LUCHT

Veel processies vinden plaats in de open lucht. Het is onmogelijk om dit onderdeel in extenso te behandelen. Daarom ook hier drie voorbeelden.

Maria Lichtmis (2 februari)⁷

Het feest van Maria Lichtmis combineert twee tradities: 1. de wijding van de kaarsen en 2. een processie met brandende kaarsen. Het laatste element is een christianisering van de fakkeloptochten die de Romeinen in februari gewoon waren te houden. Februari was - als laatste maand van het jaar - een maand van verzoening en reiniging. Het boetekarakter van de christelijke processie was nog herkenbaar aan de paarse paramenten.

Kruisdagen

Tijdens de drie dagen voor Hemelvaart - de zogenaamde Kruisdagen - werden in de Middeleeuwen lange processies gehouden om Gods zegen af te smeken over de vruchten van de aarde en om bevrijd te blijven van onweer, ed. Aanleiding voor deze boetetochten waren de plagen die in 469 het Franse bisdom Vienne troffen. De processies zijn bekend geworden onder de naam *Litaniae minores*. Een oudere benaming is *Rogationes* [smekingen]. De term *Litaniae minores* komt van de litanie van alle heiligen die tijdens de processie werd gebeden,

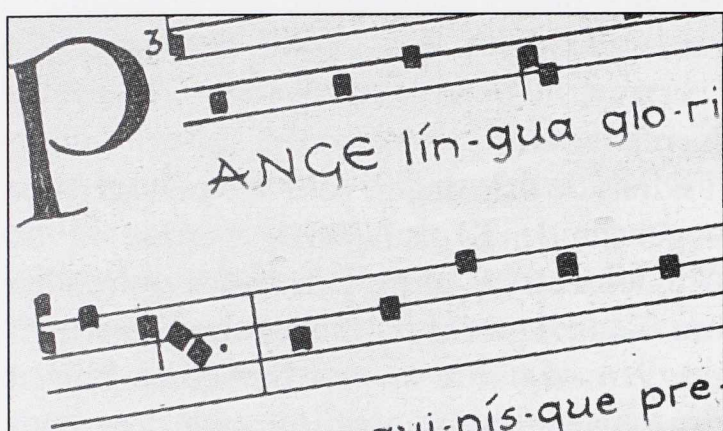
De tegenhanger van de *Litaniae minores* waren de *Litaniae maiores* op 25 april, het feest van St. Marcus. Net als op de Kruisdagen werd op deze dag werd een lange processie gehouden langs de akkers om God om een goede oogst te vragen.

Ook deze processie was een christianisering van een heidens gebruik. Te Rome offerden de Romeinen na een lange tocht de ingewanden van een hond aan Robigus, een boze geest die het op het koren voorzien had. Paus Liberius (352-366) hield de tocht in stand maar verving het offer van de ingewanden door een statie in de St. Pieter.

Zowel de *Litaniae minores* als de *Litaniae maiores* staan sinds Vaticanum II niet meer op de kerkelijke kalender.

Sacramentsdag

Hoogtepunt van Sacramentsdag is de processie langs de wegen met het H.Sacrament. Tijdens de processie zongen de gelovigen veelal de bekende sacramentshymnen *Pange lingua*, *Sacra solemnis*, *Verbum supernum* of andere gezangen zoals de sequentia *Lauda Sion*, het *Te Deum* en het *Magnificat*. Tegenwoordig klinken vrijwel altijd liederen in de volkstaal.



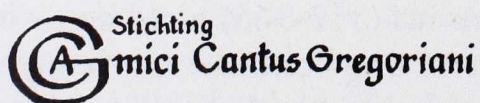
Besluit

Uit het voorgaande mag ruimschoots blijken dat processies vanouds een belangrijke plaats in het kerkelijk leven innemen. Gregoriaanse processiegezangen zijn dan ook in vele soorten en maten overgeleverd. Een aantal belangrijke processiegezangen is in dit artikel ter sprake gekomen, maar daarnaast is nog een zeer omvangrijke categorie losse processiegezangen overgeleverd. Vele processiegezangen hebben de eenvoudige aanduiding antifoon. Een aantal van deze antifonen heeft nog steeds een plaats in de moderne liturgie, zoals de antifoon *Adorna thalamum* (zie ook elders in dit tijdschrift) van de Aanbieding van de Heer (zie noot 7) en de antifoon *In paradisum* uit de Requiemmis. Een groot aantal is echter door veranderende liturgische omstandigheden uit het zicht verdwenen.

NOTEN

- ¹ Processie is afgeleid van het Latijnse *procedere* = voortgaan.
- ² De volledige tekst luidt: *Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.* [Eer aan de Vader, de Zoon en de Heilige Geest. Zoals het was in het begin, nu en altijd en in de eeuwen der eeuwen. Amen.]
- ³ De oudste collectie beschrijvingen van de Romeinse liturgie. De beschrijvingen zijn rond 750 gebundeld. Daarvoor waren de beschrijvingen afzonderlijk in Gallië in omloop. De ordines zijn met de liturgische boeken de belangrijkste bronnen voor de kennis van de Romeinse liturgie.
- ⁴ De moderne collecte heeft de offergang vervangen. Ook hier komt 'de Kerk' naar de gelovigen toe en bieden deze hun gaven (geld) niet meer in processie aan.
- ⁵ De Mis van Palmzondag kent drie alternatieve openingen: een processie die buiten de kerk begint, een processie die binnen de kerk begint en een 'gewone' opening van de Mis.
- ⁶ Voor Vaticanum II stond hier de kruishymne *Vexilla regis* aangegeven.
- ⁷ Na Vaticanum II heet dit feest 'Praesentatio Domini'.

Arnoud Heerings is redacteur van het Tijdschrift voor Gregoriaans.



Op 2, 3 en 4 november is er in Wahlwiller (Z.-Limburg) een **vervolgcursus gregoriaans** onder auspiciën van de *Stichting Amici Cantus Gregoriani*.

De cursus staat onder leiding van zr. Marie-Louise Egbers. Inlichtingen bij B.M. Lamers, Leuvenlaan 9, 5628 WE Eindhoven, 040-2411604 benlamers@wish.nl.

Bisschop Stefanus van Luik

en het tiende-eeuws gregoriaans

Dit artikel is het eerste in een serie. In vervolgartikelen zal Alfons Kurris drie officies van het 10e-eeuws gregoriaans in de regio van Stefanus van Luik muzikaal behandelen.

Bisschop, abt, literator, dichter, kunstliefhebber, liturgist, musicus, kerkvorst, Europees staatsman, dat alles verenigd in één hoogbegaafd man, die bovendien al deze kwaliteiten tot grote ontplooiing bracht, dat is het verhaal van Stefanus, bisschop van Luik van 901 tot 920, ongetwijfeld één van de meest interessante, aanzienlijke en briljante intellectuelen in het Europa van de tiende eeuw. 'Vir sanctitate et scientia clarus', 'een man die uitblonk door heiligheid en wetenschap', zo luidt bijna twee eeuwen later het lovende oordeel van de monnik Sigebert van Gembloux over bisschop Stefanus van Luik.¹

Lotharingen

In de handboeken voor kerkgeschiedenis draagt de tiende eeuw het odium van 'ijzeren eeuw', 'siècles noirs', 'siècle de fer', 'finsteres Zeitalter' of *saeculum obscurum*. In Rome is het inderdaad de tijd dat het pauschap tot een schandelijke vertoning is geworden, waar met het uitsteken van ogen en het afsnijden van tongen pausen respectievelijk hun tegenstanders tot zwijgen worden gebracht. Tussen 896 en 904 worden maar liefst acht pausen vermoord of in een gevangenis opgesloten. Een eeuw van culturele en morele inzinking.

Althans in Rome. Want elders in Europa is de situatie veel beter. Met name in Frankrijk, en in het bijzonder in Lotharingen, fonkelen in de drie laatste eeuwen van het eerste millennium als lichtbakens in de duisternis enkele bloeiende haarden van spiritualiteit en van cultuur.

Bourgondië, waar met de stichting van Cluny in 910 de grote beweging van kloosterhervorming begint. Maar de kloosterhervorming, die in Lotharingen uitgaat van Gorze, in 749 gesticht door de Haspengouwer Chrodegang, bisschop van Metz (742-766), door Helene Nolthenius genoemd de voedstervader van het Gregoriaans², is niet minder invloedrijk geweest. Cultureel centrum van Lotharingen is Metz, hoofdstad van Austrasië, door Lodewijk de Vrome als laatste rustplaats gekozen. Andere lichtpunten in Lotharingen zijn Trier, de oude prefectuur van Gallië in de Late Oudheid, de bisschopsstad die in de tiende eeuw een zo grote roem beleeft, en waar bisschop Radboud (883-915, dus tijdgenoot van bisschop Stefanus) een preek schrijft ter ere van Sint Servaas, waarvan delen toongezet werden voor antifonen en responsories van het Maastrichts officie van Sint Servaas³; Prüm, de grote abdij, meerdere malen door de Noormannen geplunderd, maar bloeiend onder abt Regino (892-899), die daarna van bisschop Radboud van Trier het Martinusklooster van Trier verkrijgt, waar hij in 915 overlijdt; Saint-Amand, de oude abdij Elnon, gesticht door de Iers-Schotse monnik Amandus, - die enkele jaren tegen zijn zin bisschop van Maastricht moest zijn -, de abdij die ten tijde van Stefanus zo beroemd was om haar scriptoria en de *artes*, dichtkunst en muziek, met grote namen zoals Milo en Hucbald; Aken, de stad van Karel de Grote, met Kornelimünster (het oude Inden) het intellectuele centrum bij uitstek van de Karolingische Renaissance; en Luik, in de 10e eeuw stad beroemd onder alle om de studie der letteren, met de woorden van Ekkehard,

monnik van Sankt Gallen⁴, of zoals Gozechinus zei: bloem van de drie Galliën, en een tweede Athene⁵. Reeds in de 9e eeuw is Luik een intellectueel centrum van betekenis. De Ier Sedulius Scotus vestigt er zich in 848, bij de bisschoppen Hartker (841-855) en Franco (856-901), en werkt voor de bisschoppen van Keulen en Metz. Hij is een bijzonder begaafde intellectueel die, als grote uitzondering in deze tijd, Grieks kent, auteur van Bijbelcommentaren, grammaticale werken en prachtige gedichten, en zelfs een vorstenspiegel componeert in Latijnse verzen⁶. Uit de Luikse school van bisschop Stefanus komt een generatie later een man als Ratherius van Verona, ingetreden in de abdij Lobbes, een man die een bewogen leven zal leiden als bisschop van Verona in Italië (931-934, 946-948, 962-968) en van Luik (953-955). Maar in het intellectuele centrum Lobbes trekt hij zich altijd terug, en schrijft hij zijn belangrijkste werken, brieven en een moraal leer. Hij overlijdt in 974⁷. In die tijd bloeide bij ons de studie van de letteren, zo schrijft Folcuinus over zijn abdij Lobbes, en hij noemt Ratherius als de *perspicacissimus*, de meest scherpzinnige van allen die de letteren beoefenden⁸. Daarna brengt de abdij Lobbes nog enkele grote schrijvers voort: Folcuinus, abt van Lobbes (965-990), die de geschiedenis van de abten van Lobbes op schrift stelt, en Heriger, abt van Lobbes (990-1007), secretaris van Notger, de eerste prins-bisschop, auteur van de geschiedenis van de bisschoppen van Tongeren-Maastricht-Luik⁹.

Metz

De oude Romeinse stad Metz, gekerstend sinds de derde eeuw, als hoofdstad van Austrasië geliefd bij de Merovingers en het aanstormende geslacht van de Karolingers, wordt in de achtste eeuw één van de grote centra van hervorming van de Frankische kerk, onder de bezielende leiding van de Haspengouwer Chrodegang.

De banden tussen Metz en het Luiker land zijn dus al zeer oud.

Een andere band verbindt Metz met Rome. Toen Chrodegang in 753 op verzoek van Pepijn de Korte (751-768) in Rome verbleef, maakte hij kennis met de rijkdom van de Romeinse liturgie, die hij, terug in zijn bisschopsstad, ook in Metz wilde invoeren¹⁰. Het jaar daarna kroonde paus Stefanus II dezelfde Pepijn in Saint-Denis bij Parijs tot koning; en we weten welke verstrekkende gevolgen deze kroning heeft gehad voor de Europese geschiedenis. Ook voerde Chrodegang met energie de Frankische kerkhervorming door. In dat kader schreef hij een *Regula canonicorum*, een bijna-monastieke regel, geïnspireerd door de Regel van Benedictus, die hij oplegde aan de clerici van zijn bisschopsstad. Deze regel werd op het Concilie van Aken van 816 verplicht gesteld voor heel de Frankische kerk¹¹.

Rome gold dus als model, zowel voor de liturgie als voor de zang, en we zien dan ook geleidelijk dat de Gallicaanse, Frankische liturgie verdrongen wordt door de Romeinse. De diaken Johannes, monnik van Monte Cassino, verhaalt hoe Karel de Grote, toen hij in de jaren 780 in Rome verbleef en hoorde dat de verschillen tussen de zang in Rome en in het Frankrijk wel erg groot waren, twee klerken in Rome achterliet om de zang goed te leren. Dezen herstelden in Metz de schoonheid van de oorspronkelijke melodieën, waarna in heel Gallië de hervorming werd doorgevoerd¹². Maar toen na lange tijd de twee, die in Rome opgeleid waren, overleden waren, en de zang in de Frankische kerk zich weer verwijderde van die van Metz, zond paus Hadrianus I (772-795) op verzoek van Karel de Grote vanuit Rome nogmaals twee *cantores* naar Gallië¹³. Terecht, zo zegt de diaken Johannes, monnik van Monte Cassino, niet gespeend van enig chauvinisme ging Karel de Grote terug naar de bron.

Want de zuiverheid vindt men bij de bron, en niet bij verder gelegen stromen, omdat, zo schrijft hij, de Germanen en de Galliërs met de gezangen van Gregorius de Grote ook eigen materiaal hadden vermengd. Bovendien kon men van Rome vooral de zachtheid van de modulatie leren, zo vond Johannes, anders gezegd de uitvoeringspraktijk:

'De zachtheid van de [Romeinse] melodieën hebben, onder de volkeren van Europa, de Germanen en de Galliërs moeten leren, omdat ze die in het geheel niet ongeschonden hebben kunnen behouden, zowel vanwege de lichtheid van hun geest, aangezien zij een en ander van hun eigenheid met de gezangen van Gregorius [de Grote] hebben vermengd, als vanwege hun natuurlijke ruwheid. Want wanneer ruige lichamen met stemmen als donderslagen veel lawaai maken, klinken er geen zachte en aanvaardbare melodieën. Immers, de barbaarse wildheid van een dorstige keel, wanneer deze zich inspant om met horten en stoten een zachte zang voort te brengen, kan slechts harde en verwarde geluiden laten klinken als het geratel van vrachtkarren. De stemmingen van de luisteraars, die door de zangers gestreeld zouden moeten worden, blijven nu volledig verbijsterd door een wild geschreeuw'¹⁴.

Karel de Grote moet een goed gevoel voor muziek gehad hebben en hij kon zijn waardering uitspreken als er mooi gezongen werd. De monnik van Sankt Gallen, die zijn biografie schreef, verhaalt het volgende incident:

'Toen een jongeman, een bekende van de koning, op een feestdag het Alleluia heel mooi had gezongen, zei de keizer tot de bisschop [die gecelebreerd had]: onze klerk heeft heel mooi gezongen.

De bisschop dacht in zijn domheid dat hij dat ironisch bedoelde, en omdat hij niet wist waar de keizer werkelijk aan dacht, antwoordde hij: Ja, zo kunnen alle boeren bij het ploegen voor hun ossen wel wat kwijlen. Toen de keizer op dat onbeschaamde antwoord hem met bliksemschichten in de ogen aankeek, knielde hij beduusd ter aarde'¹⁵.

Door aldus in de leer te gaan in Rome werd Metz, dat al sinds lange tijd een politieke hoofdstad was, ook een culturele hoofdstad, en vooral een belangrijk centrum voor de hervorming van de liturgie en van de liturgische zang, op Romeins model.

De zangers uit Metz, de *cantores de Metis*, waren in de negende eeuw toonaangevend voor het gregoriaans.¹⁶ Toen keizer Karel eens de feesten van de Geboorte en van de Openbaring des Heren in Trier en Metz gevierd had, was hij diep onder de indruk geraakt van de kracht van de gezangen (*vis carminum*). Maar toen hij het jaar daarna dezelfde plechtigheden vierde in Parijs en in Tours, hoorde hij daar niets van wat hij het jaar daarvoor had gehoord. Hij vond dat er maar slecht gezongen werd. De Franse zang was niet melodieus. Daarop gaf hij opdracht in heel zijn rijk de zang te onderwijzen volgens de methode van Metz, zodat, zo schrijft de monnik van Sankt Gallen die het incident verhaalt, - die wellicht niemand anders was dan de beroemde hymnendichter Notker Balbulus ('Notker de Stamelaar', † 912), tijdgenoot van bisschop Stefanus van Luik -, 'tot op de dag van vandaag door degenen die Latijn spreken de kerkzang (*ecclesiastica cantilena*) 'metensis' (van Metz) wordt genoemd, bij ons die Teutoons spreken of volkstaal 'met' of 'mette', ofwel, afgeleid van het Grieks, 'metisca'¹⁷.

Ook vanuit Engeland ging men in de leer in Metz.

De Angelsaksische priester Sigulf, *custos* van de kerk van York, werd *causa cantus*, om de zang te leren, niet naar Rome gestuurd, maar naar Metz¹⁸. En toen Leidradus, sinds 798/99 bisschop van Lyon († 817), in het begin van de negende eeuw de goede kerkzang in zijn bisdom wilde herstellen, werd er een clericus uit Metz aangetrokken. Bisschop Leidradus schrijft het aan keizer Karel de Grote wanneer hij bij de keizer verslag uitbrengt van zijn beleid:

'Het heeft u behaagd mij op mijn verzoek een clericus uit Metz te sturen, door wie met Gods hulp en dank zij uw steun, in de kerk van Lyon het psalmzingen (*ordo psallendi*) opnieuw is ingevoerd, zodat naar gelang onze mogelijkheden, alles in alle opzichten volgens de riten van het heilig paleis voltrokken wordt, wat voor het verloop van de goddelijke eredienst vereist is. Ik heb nu koren (*scholas cantorum*) waarvan meerdere leden zo goed zijn opgeleid, dat ze ook anderen kunnen opleiden'¹⁹.

Wellicht was de uit Metz gestuurde clericus niemand minder dan de liturgist Amalarius, één van de meest bekende leerlingen uit de school van Metz, en auteur van één van de belangrijkste kenbronnen van de oude liturgie²⁰. Geen wonder dus dat het Concilie van Aken in 805 bepaalde 'dat men de zang moet leren volgens de Romeinse ritus en dat men zangers moet vragen uit Metz' (*et ut cantores de Mettis revertantur*)²¹.

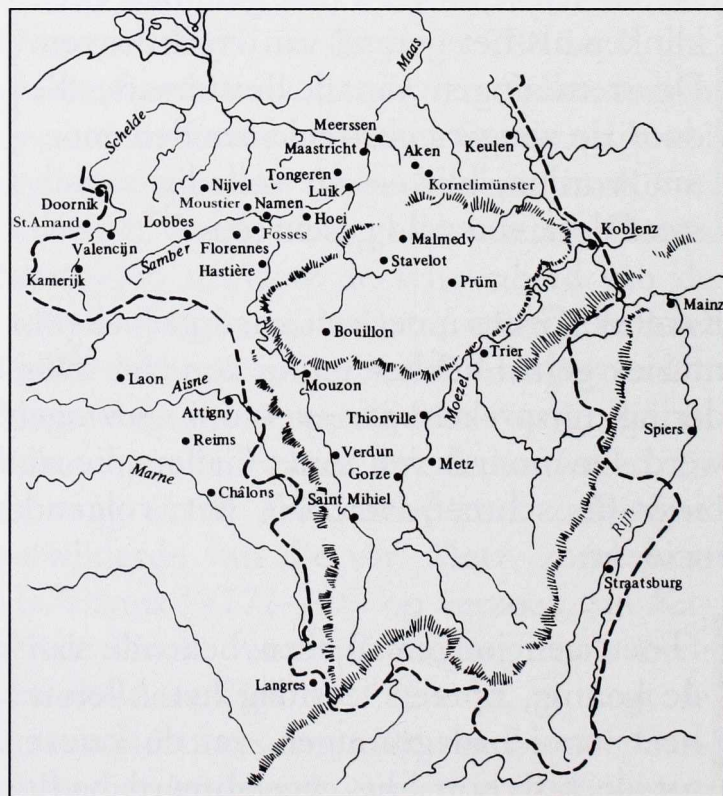
Stefanus

In deze bloeiende stad Metz, waar de culturele continuïteit nooit door invallen van de Noormannen onderbroken werd, zoals dat in andere steden helaas wel het geval is geweest, wordt ca. 850 een zekere Stefanus geboren. Klaarblijkelijk krijgt hij zijn doopnaam Stefanus als eerbetoon aan de patroonheilige van Metz.

Hij is een telg uit één van de belangrijkste adellijke families van Lotharingen, wellicht zelfs een neef van de Franse koning Karel III de Eenvoudige (893-923, † 929), aangezien deze hem in een oorkonde van 25 augustus 915 noemt:

'*Stephani venerabilis Tungrorum episcopi, nostre consanguinitati affinis dilectissimi*' (Stefanus, de eerbiedwaardige bisschop van Luik, onze zeer geliefde bloedverwant). Deze familierelatie zal heel zijn latere leven en handelen gaan bepalen.

Stefanus krijgt een uitstekende literaire en muzikale opleiding aan de paleisschool van Metz. Eén van de bronnen voor zijn levensbeschrijving, de kroniek van Folcuinus van Lobbes († 990), memoreert dat Stefanus van jongs af (*a puero*) in de leer is geweest in Metz²², waar hij onder andere een leerling was van Manno, die zelf opgeleid was aan de school van de koninklijke residentie Laon, en van de filosoof Johannes Scotus Eriugena. Na zijn opleiding wordt hij kannunnik van Metz, en tegelijk abt van Saint-Mihiel bij Verdun²³. Het ambt van abt van Saint-Mihiel blijft hij ook als bisschop van Luik behouden.

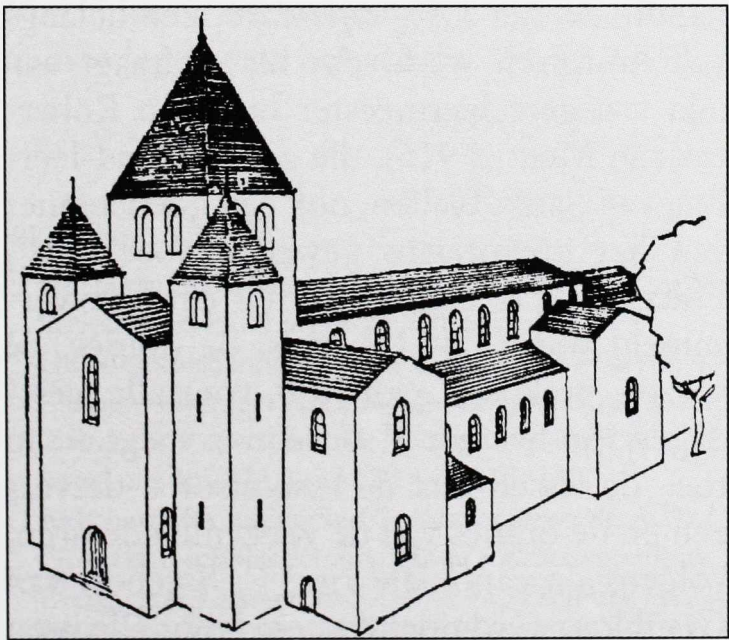


Lotharingen in de tiende eeuw.

Bisschop van Luik

Toen bisschop Franco van Luik op 9 januari 901 overleed en in de Lambertus-kathedraal werd bijgezet, keek men uit naar een geschikte kandidaat. Gezien de politieke constellatie in het Lotharingse, de hoge afstamming en de nauwe familierelaties met de Europese machthebbers, maar vooral de bijzondere, persoonlijke, intellectuele en menselijke kwaliteiten van Stefanus, is het niet verwonderlijk dat juist hij wordt gekozen als bisschop van Luik. Maar hij is ook de kandidaat van de continuïteit. De nauwe banden tussen Metz, Lotharingen en Luik bestaan immers reeds vanaf de achtste eeuw. Ook Stefanus' voorganger als bisschop van Luik, Franco, was opgeleid in Metz, als leerling van Drogo, zoon van Karel de Grote en bisschop van Metz (823-855).

Als bisschop van Luik is hij tevens qualitate qua abt van Lobbes. Dat verklaart ook waarom de kroniek van Folcuinus van Lobbes († 990) één van de belangrijke bronnen voor Stefanus' levensbeschrijving is²⁴. Als abt van Lobbes geeft Stefanus blijk van kunstzinnig mecenaat: hij vervangt de houten abdijkerk door een stenen kerkgebouw, waarvan hij te samen met bisschop Dodilo van Kamerijk (887-901) de wijding verricht²⁵.



Zo zag de abdijkerk van Lobbes er uit ten tijde van bisschop Stefanus.

Verder toont Stefanus zich een uitstekend bestuurder van zijn bisdom. Dank zij zijn nauwe banden met de Franse en de Duitse koningen, kan hij het bezit van de Luikse kerk aanzienlijk uitbreiden.



Er zijn natuurlijk geen eigentijdse afbeeldingen bekend van bisschop Stefanus van Luik.

Maar het stripverhaal van de kerkgeschiedenis van Luik gunt hem de eer van een tekening: Michel Dusart / Vink, Pays de Liège. Vie d'une Église (Luik 1984), p. 8.

Daarnaast is hij ook een groot staatsman, in deze voor Lotharingen zo roerige periode, waarbij het gebied afwisselend in de Duitse dan weer in de Franse invloedssfeer terecht komt²⁶. Hoewel Lotharingen bij het Verdrag van Ribemont in 880 is toegewezen aan het Oost-Frankische Rijk, heeft het lange tijd een zekere zelfstandigheid kunnen behouden, met name vanaf 895 onder koning Zwentibold. In de tiende eeuw wordt het koningschap, zowel in West-Francië (Frankrijk), in Oost-Francië (Duitsland) als in Lotharingen, niet meer automatisch bepaald door erfopvolging. Ook al hecht men nog altijd grote waarde aan de afstamming van Karel de Grote, regelmatig worden de machthebbers door de groten van het land ook uit andere families gekozen. Ook in Lotharingen zijn het doorgaans de groten van het land, die de koning maken.

Het moge duidelijk zijn dat dit alles gepaard gaat met machtsstrijd, allianties, verraad, oorlog en moord.

In 911, na de dood van de Karolinger Lodewijk het Kind, keren de Lotharingse groten zich zo tegen Koenraad I van Frankenland, die geen Karolinger is, en kiezen zij, evenals bisschop Stefanus, partij voor Karel III de Eenvoudige, koning van Frankrijk, die tot koning van Lotharingen wordt gekozen. In 912-913 organiseert de Duitse koning Koenraad I nog veldtochten om Lotharingen in handen te krijgen, hetgeen hem uiteindelijk niet lukt. Bovendien moet Karel de Eenvoudige gedurende heel zijn regering strijden tegen zijn alsmaar comploterende concurrent Robert I, broer van Odo, niet-Karolinger, die koning van Frankrijk was geweest van 888 tot 898. De strijd wordt voortgezet wanneer Robert van 922 tot 923 koning wordt, en na zijn dood door diens schoonzoon Rudolf, koning van Frankrijk van 923 tot 936. Temidden van deze roerige politieke omstandigheden is Stefanus, bisschop van Luik, één van de grote actoren in de Europese machtspolitiek. Hij overlijdt op 19 mei 920, en wordt begraven in de Lambertuskathedraal van Luik. De benoeming van de opvolger van Stefanus getuigt nog van de onzekere verhoudingen tussen Oost- en West-Francië. Gisbert, graaf van Lotharingen, die in die jaren toenadering zoekt bij Hendrik I de Vogelaar van Duitsland, drukt de bisschopskeuze van een zekere Hilduinus door, en laat hem wijden door aartsbisschop Herman van Keulen²⁷. Maar uiteindelijk benoemt koning Karel III de Eenvoudige de abt van Prüm, Richarius, en laat hem wijden door paus Johannes X (914-928), die de nieuwe bisschop zelfs het pallium verleent²⁸. Na de val van Karel III, gevangen genomen en 'kalt gestellt', valt Lotharingen in 925 definitief in de Duitse invloedssfeer.

Hilduinus, die na het overlijden van Stefanus door de verkeerde partij tot bis-

schop van Luik werd gekozen, maar terzijde werd geschoven, verlaat Luik, samen met Ratherius. Beiden zoeken hun toevlucht bij Hugo van de Provence, koning van Italië, die Hilduinus in 928 benoemt tot bisschop van Verona, en hem in 931, wanneer hij Hilduinus aartsbisschop van Milaan maakt, laat opvolgen door Ratherius. Maar ondanks al deze crises blijft Luik in heel de 10e eeuw een briljante culturele hoofdstad.

Literair en liturgisch werk

Zoals we reeds in de eigentijdse bronnen hebben gelezen, was bisschop Stefanus van Luik zowel een groot liturgist, een groot literator als een groot musicus. Men vraagt zich natuurlijk af hoe deze bisschop van Luik, in een zo bewogen tijd, met zulke zware bestuurlijke en politieke verantwoordelijkheden, in een gebied waarvan de staatkundige status nog zo onzeker was, in de krap twintig jaar van zijn episcopaat, nog de tijd en de innerlijke rust heeft kunnen vinden om een aantal liturgische, literaire en muzikale werken van uitzonderlijk hoog niveau te scheppen. Stefanus moet wel een groot genie geweest zijn.

Wij weten dat hij de auteur is van meerdere grote werken. Hij schreef een liturgisch handboek, het *Liber capitularis*, een belangrijk liturgisch werk, dat hij opdraagt aan zijn vroegere leermeester bisschop Robertus van Metz († 916), die zelf, als oud-leerling van Sankt Gallen, ook een goed kenner van het gregoriaans geweest moet zijn²⁹. Folcuinus van Lobbes vertelt dat hier verzameld waren 'de kapittels, de oraties, de verzen, praktisch geordend, voor alle feestdagen van het jaar'³⁰. Anselmus voegt eraan toe: 'de lessen met de responsoria, de verzen en de oraties van de verschillende uren, volgens de canoniale ritus'³¹. Sigebert van Gembloux verduidelijkt nog: 'voor alle uren van de dag en de nacht, door heel het jaar'³².

Een bijzonderheid van de Luikse liturgie is dat ieder uur zijn eigen oratie heeft. Dit *Liber capitularis* werd verspreid in de bisdommen Luik en Keulen, en in kloosters van de Congregatie van Windesheim. Het originele exemplaar is verloren gegaan, maar een gedeeltelijke copie is overgeleverd in het elfde-eeuwse *Collectaneum* van Leofric (†1072), een Engelse clericus die in Lotharingen studeerde, en het werk van Stefanus in Engeland introduceerde³³.

Het *Liber capitularis* van Stefanus moet een grote invloed hebben uitgeoefend in heel de Nederlanden en Duitsland.

Ook is Stefanus waarschijnlijk de auteur van een muziektractaat, het *Libellum praestantissimum de musica arte*, dat helaas niet bewaard is gebleven.

Maar hij is vooral bekend als de auteur van de volledige officies (tekst en muziek) van het feest van de Vinding van de Heilige Stefanus, het feest van de Heilige Drieëenheid, en het feest van de stadspatroon van Luik, de Heilige Lambertus, drie officies in 1923 volledig gereconstrueerd door Antoine Auda³⁴, gezangen van 'aangename en evenwichtige melodieën' (*dulci et regulari modulatione*), zo luidt een kleine twee eeuwen later het oordeel van de monnik Sigebert van Gembloux (†1112)³⁵.

Misschien is hij ook nog de auteur van de oudste lagen van het officie van de Heilige

Servatius, waarvan we weten dat ze in ieder geval in zijn tijd zijn ontstaan, en met grote waarschijnlijkheid gecomponeerd werden in Luik³⁶.

Vreemd genoeg is zijn auteurschap niet altijd herkend en erkend. De Luikse kroniekschrijver Anselmus (†1056), auteur van de bisdomsgeschiedenis van Luik, vertelt over het officie van de Drieëenheid dat men in zijn tijd in Luik het auteurschap van Stefanus niet kende, omdat wij geloofden, zo schrijft hij, dat een zekere Hubald het gecomponeerd had. Uiteindelijk werd het schriftelijk bewijs in de Luikse archieven zelf gevonden, namelijk in een brief van 16 november 932, opgesteld door Richarius, de opvolger van Stefanus op de bisschopszetel van Luik, waarin deze Stefanus looft als de auteur van de responsoria en de antifonen van de nocturnen, de metten (bedoeld zijn de lauden) en de vespers van het feest van de Drieëenheid, 'van een zeer zachte modulatie' (*dulcissime modulationis*). De genoemde 'Hubald' is Hucbald van Elnone, eveneens een groot liturgist en officiedichter, van het klooster van Elnone, heden Saint-Amand-les-Eaux³⁷.

Hucbald, geboren ca. 850 en gestorven in 930, is dus een exacte tijdgenoot van Stefanus. Er is ook wel eens ander werk van Stefanus aan hem toegeschreven, zoals het *Liber capitularis*³⁸.

NOTEN

¹ Sigeberti Gemblacensis, *Chronica*, anno 903, in: *Monumenta Germaniae Historica* (verder afgekort MGH), *Scriptores* (verder afgekort SS), 6, p. 345.

² Helene Nolthenius, *Muziek tussen hemel en aarde. De wereld van het gregoriaans* (Amsterdam 1981), p. 104.

³ Zie mijn bijdrage: *Het middeleeuws officie van het hoogfeest van Sint Servatius te Maastricht. Deel 1.*

Tekstkritisch onderzoek, in: *Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg* (afgekort: PSHAL) 133 (1997), p. 93-140.

⁴ Ekkehardi Uraugiensis, *Chronicon universale*, A.D. 1117, in: MGH, SS 6, p. 253.

⁵ Gozechini scholastici, *Epistola ad Valcherum*, VI, in: *Patrologia Latina* (verder afgekort PL) 143, col. 889.

⁶ *Lexikon für Theologie und Kirche*, IX (Freiburg etc. 2000), col. 367 (Roland Kany);

Dictionnaire de Spiritualité, 14 (Paris 1990), col. 513-516 (Aimé Solignac).

⁷ *Dictionnaire de Spiritualité*, 13 (Paris 1988), col. 135-144 (François Dolbeau).

⁸ Folcuini, *Gesta abbatum Lobienisium*, § 19, in: MGH, SS 4, p. 63.

- ⁹ Over de scholen van Luik, zie: Ch. Renardy, *Les écoles liégeoises du IXe au XIIe siècle: grandes lignes de leur évolution*, in: *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 57 (1979), p. 309-328. Het is opmerkelijk dat de auteur van dit artikel met geen woord rept over bisschop Stefanus van Luik.
- ¹⁰ Pauli diaconi, *Gesta episcoporum metensium*, in: MGH, SS 2, p. 267-268;
Vita Chrodegangi episcopi mettensis, MGH, SS 10, p. 552-572.
- ¹¹ *Regula Canonicorum*, in: PL 89, col. 1057-1098.
- ¹² Joannis diaconi, *Sancti Gregorii Magni vita*, lib. II, § 9, in: PL 75, col. 91.
- ¹³ Joannis diaconi, *Sancti Gregorii Magni vita*, lib. II, § 9-10, in: PL 75, col. 91-92.
- ¹⁴ Joannis diaconi, *Sancti Gregorii Magni vita*, lib. II, § 8-9, in: PL 75, col. 90-91.
- ¹⁵ Monachi Sangallensis, *De gestis Karoli imperatoris*, lib. 1, c. 19 in: MGH, SS 2, p. 739.
- ¹⁶ W. Lipphardt, *Der Karolingische Tonar von Metz* (Münster/W. 1965).
- ¹⁷ Monachi Sangallensis, *De gestis Karoli imperatoris*, lib. 1, c. 10, in: MGH, SS 2, p. 735.
- ¹⁸ Vita Alcuini, 8, in: MGH, SS 15, p. 189.
- ¹⁹ Leidradi, epistola ad Karolum imperatorem, naar de tekstuitgave in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (DACL), X,1 (1931), col. 236.
- ²⁰ J.M. Hanssens, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, 3 delen (Vaticaan 1948-1950).
- ²¹ Capitulare duplex in Theodonis villa promulgatum, capitula infra Ecclesiam, § 2, in: PL 97, col. 283;
Capitulare missorum in Theodonis Villa datum primum, mere ecclesiasticum, in: MGH, Legum Sectio II, Capitularia regum Francorum, t. I, p. 121.
- ²² Folcuini, *Gesta abbatum Lobiensium*, § 18, in: MGH, SS 4, p. 62-63.
- ²³ Chronicon sancti Michaelis in pago Virdunensi, § 6, in: MGH, SS 4, p. 81.
- ²⁴ Folcuini, *Gesta abbatum Lobiensium*, § 18, in: MGH, SS 4, p. 62-63.
- ²⁵ Folcuini, *Gesta abbatum Lobiensium*, § 18, in: MGH, SS 4, p. 62-63; *Gesta episcoporum Cameracensium*, lib. I, c. 65, in: MGH, SS 7, p. 424.
- ²⁶ Voor de politieke verwickelingen van de tiende eeuw, zie: C.A.A. Linssen, *Historische opstellen over Lotharingen en Maastricht in de Middeleeuwen* (Assen-Maastricht 1985 = Maaslandse Monografieën, 41).
- ²⁷ Sigeberti Gemblacensis, *Chronica*, anno 903, in: MGH, SS 6, p. 346; Richer, *Histoire de France* (ed. Robert Latouche), t. Ier (Paris 1967), § 22, p. 54-57.
- ²⁸ Richer, *Histoire de France* (ed. Robert Latouche), t. Ier (Paris 1967), § 25, p. 60-63.
- ²⁹ Herigeri et Anselmi, *Gesta episcoporum tungrensium, traiectensium et leodiensium*, lib. 2, c. 20-21, in: MGH, SS 7, p. 200-201.
- ³⁰ Folcuini, *Gesta abbatum Lobiensium*, § 18, in: MGH, SS 4, p. 62.
- ³¹ Herigeri et Anselmi, *Gesta episcoporum tungrensium, traiectensium et leodiensium*, lib. 2, c. 20-21, in: MGH, SS 7, p. 201.
- ³² Sigebert, *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*, in: PL 160, col. 573-574.
- ³³ Le 'collectaneum' de Léofric et le 'Liber capitularis' d'Etienne de Liège, in: *Revue Bénédictine* 12 (1895), p. 196-198; C. Mohlberg, *Spuren eines verlorenen Liturgiebuches, des Liber capitularis Stephans von Tongern († 920)*, in: *Mélanges d'histoire offerts à Charles Moeller* (Louvain-Paris 1914), p. 350-360. Het handschrift berust in het British Museum in Londen: Codex Harleianus 2961.
- ³⁴ Antoine Auda, *L'école musicale de Liège au X^e siècle. Étienne de Liège* (Bruxelles 1923).
- ³⁵ Sigeberti Gemblacensis, *Chronica*, anno 903, in: MGH, SS 6, p. 345.
- ³⁶ Over dit officie, zie mijn bijdrage: *Het middeleeuws officie van het hoogfeest van Sint Servatius te Maastricht. Deel 1. Tekstkritisch onderzoek*, in: PSHAL 133 (1997), p. 93-140.
- ³⁷ *Lexikon für Theologie und Kirche*, V (Freiburg etc. 1996), col. 298.
- ³⁸ Joseph Demarteau, *Vie de Saint-Lambert écrite en vers par Hucbald de Saint-Amand* (Liège 1878).

Dr. Régis de la Haye is als diaken verbonden aan de basiliek O.L.V. Tenhemelopneming in Maastricht. Hij is archivaris bij het Regionaal Historisch Centrum Limburg en docent kerk- en kunstgeschiedenis aan het Groot Seminarie Rolduc.

Korte toelichting voor parochianen

De lezingen van deze zondag in het C-jaar benadrukken alle de christelijk-sociale en maatschappelijke instelling die de ware gelovige dient te praktiseren in het dagelijkse leven: Amos, de sociale profeet bij uitstek, die de gewinzucht veroordeelt; Paulus die de gemeenteleden maant om hun handen te heffen in een geest van godsvrucht die haat en ruzie uitsluit en Jezus' woord: *gij kunt niet God dienen en de mammon*.

De gebeden sluiten hier nauw op aan: het gebod van de liefde tot U en de naaste en de genade van de verlossing in het leven van elke dag.

De **intredezing**, vroeger vooral bekend uit de votiefmis voor allerlei noodwendigheden, verstaat prima de kunst om ons in de juiste stemming (van de lezingen) te brengen. De hele melodie is toegeschreven naar de slotzin, dat oerwoord van Gods Verbond met zijn volk: *Ik zal hun Heer zijn voor altijd: in perpetuum*. De eerste zin heeft iets toeneigends, met al die halvetoonsafstanden. De tweede zin echter klimt omhoog langs de open si naar de do met drie keer een ongeveer gelijke melodie, op *tribulatione* (troubles), *ad me* (als zij roepen tot mij) en per gelijke post als het ware *eos* (Ik zal hen verhoren). En in een ritmeomslag, alsof er een bladzijde wordt omgeslagen, verschijnt dan het iconachtige beeld van de Heer, *Dominus*, op dezelfde, drievoudig gelijke formule van zojuist, maar nu op de steviger grondtoon. En dan die prachtige klim naar omhoog, de climax op het eind: *in perpetuum*. We zijn klaar voor de liturgie.



Graduale *Quis sicut Dominus*. Er zijn veel van dit type vijfde-modusgraduales. Des te fraaier om te zien, en te horen vooral, hoe mooi die sjabloon-melodie tóch aangepast is aan de tekst *Wie is als de Heer die in den hoge woont en neerziet op wat gering is in de hemel en op aarde*. Elke zin komt op zijn pootjes terecht, op de grondtoon, behalve bij in altis habitat, die blijft in den hoge hangen. *Humilia* (gering) heeft weer iets minzaam neerbuigends, terwijl *caelo* (hemel) weer hoog is en *terra* (aarde) diep afdaalt. Zoals Dom Boer, ten tijde van het rijke Roomse leven een zeer invloedrijke gregorianist in onze streken, het uitdrukt: het hoeft niet opzettelijk te zijn, maar het komt zeer gelukkig uit, en de compositie is in alle geval oorspronkelijk. De solist zingt dan het verheffende (*suscitans*) vers, louter zangvreugde om de troost voor de verdrukte, opstijgend naar de hoge fa. En in de herhaling verschijnt weer de Heer van hemel-hoog en aarde-laag.

De meeste **alleluia's** vinden hun hoogtepunt in het vers. Melodisch krijgt het totaal dan de vorm van een berg. Vandaag is de jubilus van Alleluia zelf het uitbundigst en speelt het vers zich af in het dal. Op de open klanken van *alleluia* gaat de melodie, telkens even met kleine stapjes terug, onweerstaanbaar omhoog. Bij de laatste lettergreep buigt hij eerst terug naar de begintoon, als om zich af te zetten voor een sprong: in drie stappen helemaal omhoog en met een sierlijke afsprong weer op de grondtoon. Heel gedurfd. Het vers om speelt deze melodie heel bescheiden, om op het eind weer die sprongbeweging te herhalen. En dan nog eens: *alleluia*.

Het **offertorium** grijpt terug op dezelfde troubles van de intredezing. De vormgeving is wat dramatischer. Met brede streken en zware accenten wordt eerst de nood (*tribulationis*) geschilderd en vervolgens nog sterker de hulp (*vivificabis me*: gij doet me leven) tegen de toorn van de vijand (*iram inimicorum*). Het melodische hoogtepunt wordt bewaard voor het bezingen van Gods helpende hand (*extendes manum tuam*). En met het ritmische *et salvum me fecit* wordt het lied op hoogte gehouden, tot het eind toe, als om de krachtige strekking van de arm (*dextera tua*) uit te beelden.



De **communiezang** *Tu mandasti* (Gij hebt bevolen) ontlokte aan dezelfde Dom Boer de uitlating: 'een communio waarbij de commentator weer zijn onmacht gevoelt om het muzikale wonder zelfs maar aan te duiden.' Het is een stukje uit de lange psalm 118: wat een kostbaar geschenk is alles wat God van zijn wil en bedoelingen meedeelt aan ons en hoezeer moeten wij daarmee ernst maken. Hoe mooi komen de lijnen van lezingen en gezangen in dit korte lied bijeen! De antifoon laat zich zingen als een lied dat een tocht of karwij lichter maakt. De drie zinnen worden telkens een stapje lager gezongen: de aanhef hoog, heel be-slist, als een oproep; de tussenzin als een bede en het slot op de grondtoon: de norm is bereikt. En weer slaagt een gregoriaans gezang erin om iets in ons om te vormen.

Gerrit van Osch is redacteur van het Tijdschrift voor Gregoriaans.

40 jaar Tilburgs Gregoriaans Koor



Dit koor verzorgt wekelijks de gregoriaanse zang tijdens vieringen in de regio Tilburg. U kunt het programma vinden: www.tilburgsgregoriaanskoor.nl

Aparte vermelding verdient het optreden bij het 40-jarig jubileum van de Ned. Vereniging voor Latijnse Liturgie, tijdens de Eucharistieviering in de St. Jansbasiliek te 's-Hertogenbosch, op zaterdag 6 oktober 11.30 uur.

Dominique Vellard (2)

Het eerste deel van dit interview is gepubliceerd in de vorige aflevering van het Tijdschrift voor Gregoriaans. Het interview werd gehouden op dinsdag 21 september 2004 in het Ali Akbar Khan College te Basel, Zwitserland (met op de achtergrond het sarodspel van Ken Zuckerman). Op maandag 20 november 2006 was er in Arnhem een tweede gesprek waarbij bij het uitgeprinte interview van vele correcties en aanvullingen had voorzien.

In de St. Gallen-handschriften is een aantal wel onderscheiden neumen te vinden. Denkt u niet dat die meer lijken op de vocale stijl van de klassieke Ottomaanse muziek dan op die van de klassieke Indiase muziek?

Als ik luister naar de grote vocale tradities uit het oosten ben ik altijd gefascineerd en word ik geïnspireerd voor mijn eigen vocale expressie, maar ik kan niet zeggen of dat meer lijkt op Ottomaans, Indiaas of Ethiopisch, of op een of andere Japanse sekte, want ik kopieer nooit direct een traditie. Niet alleen liturgische zang, maar ook de traditionele volkmuziek kan heel inspirerend zijn. De best bewaarde grote vocale tradities zijn een spirituele en artistieke inspiratiebron voor mij. Ik kopieer de informatie daaruit nooit in detail, maar ik heb ze wel in me opgenomen en ze geven mij mijn stijl. Er is een verschil tussen toen ik met de interpretatie van het gregoriaans begon en nu. De traditionele zangers gebruiken veel meer trillers en ornamenten dan ik in het begin deed. Nu gebruik ik die ook veel meer. Bv. op de voorlaatste noten. De oriscus zing ik nu altijd als een triller. Het quilisma is een erg ingewikkeld verhaal. Het verschil tussen een 2- en 3-tandig quilisma zou kunnen duiden op andere intervallen.

Maar de handschriften verschillen heel erg. Ik geloof niet zo in een korte en een lange triller. Het ornament moet heel delicaat en snel zijn, want in de latere bronnen verdwijnt het. Maar die argumentatie is inderdaad niet zo duidelijk. Feit is wel dat het quilisma als eerste uit de handschriften verdwijnt. In de salicus kan de tweede noot lang zijn om naar de derde noot te leiden, maar voor mij moet het quilisma toch op een of andere manier een snelle doorgangsnoot zijn. Ik geloof niet in die lange triller. Maar het is een van de moeilijkste kwesties.

St. Gallen onderscheidt drie verschillende vormen voor de oriscus. Betekent dat ook drie verschillende uitvoeringswijzen? Iets als het verschil tussen een kleine porrectus, torculus en clivis?

Laten we naar de details kijken. (We kijken naar de details.) Dat weet ik niet. Als ik de details niet snap dan probeer ik de functie van de neumen te begrijpen. Het verschil tussen vroeger en nu is misschien dat ik meer geconcentreerd ben op de functie van de neumen; waarom staat hier een salicus. Maar bij deze verschillen heb ik nooit stil gestaan. Misschien moet ik daar over na gaan denken.

Als een punctum een korte noot is, en daar schijnt iedereen het over eens te zijn, moet het dan ook niet een korte noot zijn aan het einde van een frase?

Ha, ha, ja dat is moeilijk. (Hij zingt verschillende voorbeelden waarbij die noot kort is.) Ik weet dat ik dat niet doe en ik weet ook dat er orale tradities bestaan waarin dat wel gebeurt, maar ik kan het niet integreren in mijn totaalbegrip en daarom doe ik het niet. Ik heb het wel geprobeerd, maar het werkt niet.

Misschien kan ik dat soort dingen nu meer proberen. Maar ik heb nooit een intellectueel idee gebruikt als ik het niet in het geheel kon inpassen. Er zijn allerlei zangers die het wel doen. (Hij zingt weer een aantal voorbeelden.) In de balans van de melodie is het prettig om een rustpunt te hebben. Guido van Arezzo zegt dat als je aan het einde van een frase komt, je moet doen als een paard dat bij een hindernis komt; je moet vertragen. Een grote verandering in mijn interpretatie is er wel bij de clivis. Daarbij maakte ik de tweede noot vaak veel te lang. Marie-Noël Colette heeft een lang artikel geschreven om aan te tonen dat de tweede noot altijd korter moet zijn. In het begin hebben we een hoop fouten gemaakt. Zo gaat dat.

Wat zou het verschil kunnen zijn tussen de 7 figuren (zie onderaan) van steeds 4 noten die steeds dezelfde toonhoogte zouden kunnen hebben?

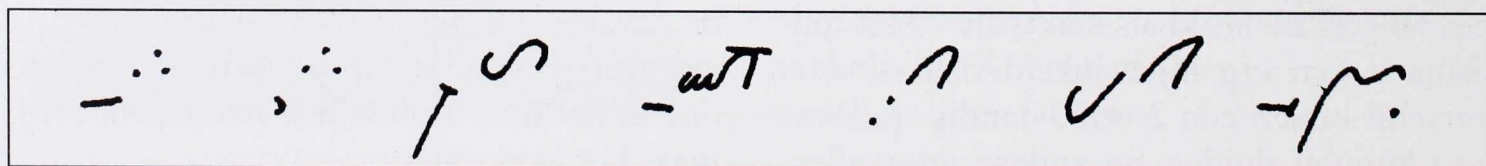
Ja ze zijn allemaal verschillend. [Hij zingt ze allemaal voor met duidelijke ritmische en ornamentatieve verschillen.] Trigon is meestal b-c of e-f, gewoonlijk in een melodische context van lange vocalises. Bij een oriscus maak ik een versiering (een flos), bij een punctum een strotarticulatie, maar dat is alleen maar mijn besluit.

In de Turkse klassieke muziek hoor je soms tonen die maar voort blijven duren. Zou er een verschil kunnen zijn tussen episema's en tenete's, waarbij de tenete's dan juist op een extra verlenging zouden kunnen wijzen?

Ik heb over dit soort dingen lang nagedacht. (Hij zingt een prachtig eindeloos gerekt melisma.) Maar als je rekening houdt met de grammaticale frase, hoe moet je dan een balans vinden?

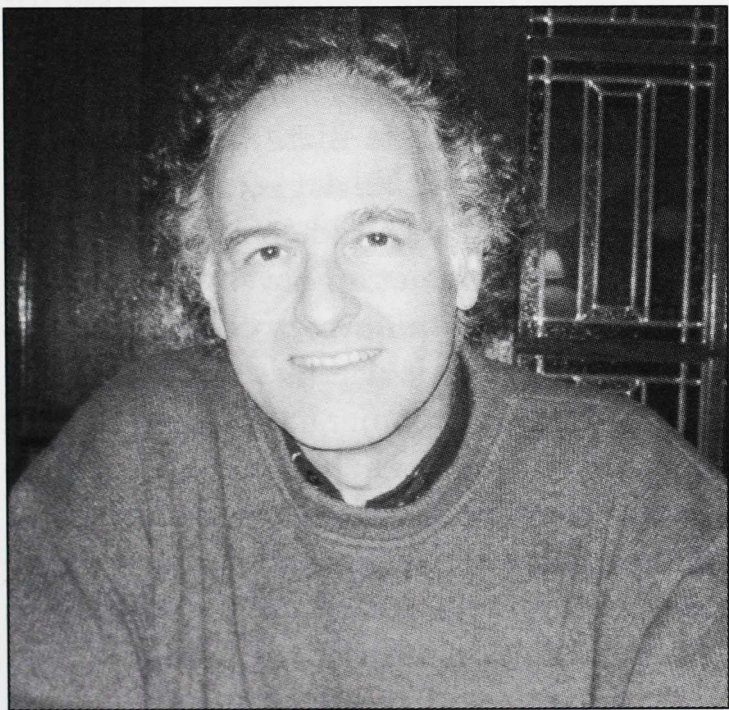
Ik zou het heel graag doen natuurlijk, want dat soort lange noten zijn prachtig. Maar als je een tristropha en dan een virga en dan een tristropha hebt, dan heb je alleen maar één langere noot in een context van korte noten. Als je echt lange noten zou willen, dan zou je drie verschillende virga's schrijven met episema's, maar dat zie je eigenlijk nooit; soms twee noten, maar dan houdt het wel zo'n beetje op. Misschien in een of ander offertorium. Maar ik denk dat de letters meer over correcties gaan, van het zingen, of van wat er al geschreven stond. Ik geloof niet dat het om verschillende zaken gaat. Als je twee virga's met episema en tenete hebt, dan betekent dat: ga er voor, maar het zou ook kunnen betekenen dat de zangers de neiging hadden het niet lang genoeg te doen. Soms is het een correctie van de interpretatie, soms van de notatie. Het gefixeerde repertoire is van zulk een formele perfectie dat hele lange noten daar niet in passen. In improvisatie zou je zulke noten kunnen zingen, maar niet in het gefixeerde repertoire. Je moet gewoon doen wat er staat; het is een kwestie van balans.

*Wat denkt u van de offertoriumverzen? Zijn die wezenlijk voor het gregoriaans? De langste, vreemdste en moeilijkste melisma's zijn juist daar te vinden. De algemene opvatting is dat dit de laatst toegevoegde composities van het repertoire zijn, uit de 9e of 8e eeuw, terwijl sommige graduales tot de 6e eeuw terugvoeren. Het is ook het minst stabiele deel van het repertoire. Marie-Noël Colette heeft een minutieuze studie gemaakt van de offertoriumverzen, maar ik weet niet of ze daarover een speciale opvatting heeft. Voor mij is het een ander soort repertoire. *Vir erat* bijv. is van een hele andere orde dan het andere gregoriaans; het lijkt meer op liturgisch drama.*



Waarom spreekt u de c uit als s in plaats van als tsj?
 Ja, dat is een probleem met de gallicaanse esthetiek. De Fransen van nu houden niet van tsj want dat breekt de beweging. Maar toen de Romeinen naar Gallië kwamen maanden ze de Galliërs om anders te zingen dan ze gewend waren; ommenes in plaats van omnes wat ze gewend waren. De liquescenten zijn Romeinse correcties op de Franse uitspraak. Voor de esthetiek van het zingen (niet om historische redenen) geef ik de voorkeur aan mijn soort uitspraak. Omdat we niet precies weten hoe er werd gezongen. We weten dat Fransen niet graag de beweging verbreken. 'Tsjaeli' in plaats van 'saeli' vinden we niet prettig en twee medeklinkers verbinden we. In Duitsland zetten ze graag twee medeklinkers naast elkaar. Het is een kwestie van esthetiek. Maar de Italianen konden dat niet accepteren. Toen die van Rome naar Metz gingen, vonden ze dat bepaalde vormen van uitspraak ongeoorloofd waren: niet 'Domne', maar 'Domine'; en 'et' in plaats van 'e'.

Guido van Arezzo zegt dat je de liquescens alleen moet gebruiken als het nodig is. De liquescens is notationale informatie om de kwaliteit van de uitspraak te verbeteren.



Dominique Vellard.

Denkt u dat er continuïteit bestaat in het gregoriaans, of veranderde dat voortdurend?
Staat er m.a.w. in Laon van begin 10e eeuw hetzelfde als bv. in Klosterneuburg van halverwege de 12e eeuw, of is er sprake van een ontwikkeling?
Wat zou dan het verschil kunnen zijn?

Als ik een stuk reconstrueer neem ik bv. Albi en daarnaast St. Gallen of Laon. Maar dan mix ik twee totaal verschillende esthetieken. Wat moet ik dan doen. Laat ik me bij de neumen van St. Gallen inspireren door de melodie van centraal Frankrijk, of maak ik de muziek van Limoges en Gaillac en gebruik ik daarbij de neumen? Mijn esthetiek is meer Latijns. Ik geef de voorkeur aan centraal Frankrijk met voor de ritmiek de neumen. Maar als ik Duitser zou zijn, zou ik waarschijnlijk andere handschriften nemen. Er is altijd een dialoog en spanning tussen historisch verantwoord en wat we willen, waar je hart ligt. Ik geef ook de voorkeur aan de sequensen van Limoges boven die van St. Gallen. Voor Marie-Noël Colette was het probleem dat als je de melodie reconstrueert op basis van de neumen van bv. St. Gallen, je een melodie krijgt die misschien nooit heeft bestaan. Maar ik ben er zeker van dat er allerlei kleine veranderingen plaatsvonden. Er was een neiging tot verandering. Misschien in Chartres meer dan in een invloedrijk klooster als St. Gallen, dat weet ik niet, maar de manier van zingen veranderde.

Zingt u uit het hoofd?

Nee, maar dat is een lang verhaal. Ik heb problemen met memoriseren, dat is erg persoonlijk. Ik heb een soort angst voor van buiten leren. Ik heb een goede relatie met het schrift. Mijn interpretatie is een dialoog tussen wat ik hoor en wat ik lees, twee heel verschillende niveaus. Het is zeker goed voor het gregoriaans. Maar ik heb iets nodig. Ik zeg niet dat mijn manier de beste is. De partituur leidt me niet af, die inspireert mij.

Komende twee maanden zing ik tien verschillende programma's, van gregoriaans tot 21e eeuw. Mijn hersens zitten niet zo in elkaar als bv. die van Boulez. Ik moet mijn geest verversen omdat ik zoveel verschillende repertoires zing. Ik heb me wel eens afgevraagd of ik me misschien uitsluitend op het gregoriaans zou moeten concentreren. Maar later ontdekte ik dat dat een vergissing zou zijn.

Omdat deze muziek zo ver van ons weg staat, is het extreem gevaarlijk om je interpretatie meer te vertrouwen dan de analyse en wat we kunnen weten. Het gregoriaans verlaten en later weer oppikken was bijzonder belangrijk voor mijn artistieke ontwikkeling. Ik groei als ik ander repertoire zing en met andere mensen zing. Ik ken veel mensen die alleen muziek uit bv. het einde van de 15e eeuw zingen, maar ik denk niet dat die groeien. Ik werk keihard. Misschien ben ik gek, ik stop nooit, ik ben absoluut gefascineerd door de muzikale mogelijkheden. Ik heb meer nodig. Ik heb altijd het dirigeren en componeren voor ogen; hoe iets ontstond. Ik ben op zoek naar een manier om schoonheid, structuur en transparantie over te brengen; dat de muziek helder klinkt. Als ik ergens in vooruitga dan gaan ook andere dingen vooruit. De helft van mijn werk is middeleeuwse muziek, maar ik heb ook meer en anders nodig. Een zekere afstand geeft me zo veel meer vrijheid. Nu volg ik veel meer mijn intuïtie dan vroeger.

Kunt u een voorbeeld geven?

Een heel precies voorbeeld. U kent de Franse componist Lescurel, hij schreef ongeveer dertig monodieën en één polyfonie. Hij schreef prachtige hoofse liefdesliederen, een beetje als de laatste trouvères-componisten. Van veel liederen wist ik niet hoe die aan te pakken. Ik maakte een opname. Enkele stukken deden we instrumentaal omdat ik geen vocale interpretatie kon vinden.

Daarna werkte ik met een student op dit repertoire, want het is zulke prachtige muziek en voor de stem is het bijzonder goed. Toen realiseerde ik me plotseling dat als ik een strotarticulatie zou doen, ergens in een passage waar ik voorheen legato zong, dat dat absoluut goed zou werken en het stuk helemaal overtuigend zou maken. Stukken die ik jaren niet begreep, vielen plotseling op hun plek. Met het gregoriaans is het net zo. Ik ben erg tevreden met de LP *Veritas mea*. Maar ik denk dat de kracht van het zingen daar niet echt aanwezig is. Dat is moeilijk met een opname, met een concert kan ik veel meer geven. Met een opname moet je veel preciezer zijn. Komend jaar wil ik een soloplaat maken en daar wil ik die kracht van het zingen hebben. In *Veritas mea* zaten veel cuts, die zijn in principe niet te horen. Maar het was moeilijk, het was het begin, we waren onervaren. Het was wel goed, zeker, en we hebben goed gewerkt, maar het kan beter. Het was de eerste keer dat ik met dergelijke precisie solo-werk maakte. Intussen heb ik de tractus *Deus, Deus meus* in concerten misschien al wel vijftig keer gezongen. Ik denk dat sommige stukken nu veel evenwichtiger zijn. Ik wil een opname maken vanuit dit nieuwe perspectief op het gregoriaans. Ik denk dat ik in een soort vrijheid ben gegroeid met deze muziek. Voorheen werkte ik met groepen, maar dat werkte niet. Als ik nu collega's hoor, dan denk ik: dat is niet de christelijke muziek. Het is altijd een proces.

Vroeger wilde ik met mijn werk, mijn kunst, naar een bepaald punt toewerken, maar nu ben ik in de situatie dat alles wat ik doe een betekenis op het moment zelf heeft. Ik weet dat ik nu iets anders heb te vertellen dan op *Veritas mea*, en dat ik dat nu moet doen voordat ik te oud ben of sterf. Mijn eerste interpretatie van middeleeuwse muziek was in zekere zin overgedirigeerd. Nu moet mijn interpretatie een gebeurtenis op zichzelf zijn en de kracht van de muziek hebben.

Niet alleen bij het gregoriaans trouwens. Maar bij het gregoriaans is er wel veel veranderd. Nu zing ik het heel anders. Op het ogenblik zing ik veel Spaanse volksmuziek. Dat geeft me ook veel inspiratie voor het gregoriaans. Het is moeilijk om details aan te wijzen. Ik wil een cd maken genaamd *Le grand chant*. Met de tractus *Deus, Deus meus*, met het offertorium *Vir erat*, dat is zo fantastisch, een ongelooflijk stuk, ik zing dat heel graag. Dat soort stukken. Ik wil de tijd nemen om dat goed te doen, om die verandering tot zijn recht te laten komen. Dat is moeilijk op een opname vast te leggen. Ik heb inmiddels zo'n vijftig cd's gemaakt, en dat deden we steeds zo perfect mogelijk. Maar het is moeilijk om het echte christelijke zingen te vinden, de ware kracht van deze muziek. In een concert is het gemakkelijker om te accepteren dat dit of dat niet goed is.

Laatste vraag: Is er toekomst voor het gregoriaans, en zo ja, wat voor toekomst?

Ha, ha! Wat is de toekomst van onze beschaving? Niemand kan het zeggen. Werken met dit oude repertoire in de 21e eeuw geeft ons de mogelijkheid en het plezier om onszelf te ontdekken. Zullen we Monteverdi over twee eeuwen nog zingen? Ik denk van niet. Zullen we gregoriaans zingen dan? Ik denk van niet. Het gregoriaans heeft vele eeuwen bestaan. Misschien willen sommige mensen er nog steeds mee verder. Wat mij zo fascineert in het gregoriaans is dat het een brug tussen mij en de oudste laag van onze cultuur legt, en mij in contact brengt met mijn wortels. Het gregoriaans geeft mij een voldoening die ik nergens anders kan vinden. Maar ik heb ook renaissancepolyfonie nodig om te zingen. Italiaanse muziek van de 16e en 17e eeuw. Mijn eigen muziek en composities die speciaal voor mij zijn geschreven (Jean-Pierre Leguay, Giorgio Netti).

Voor een nieuw label, Glossa in Madrid, is Dominique Vellard op het ogenblik [voorjaar 2007] drie cd's aan het voorbereiden.

1. 'Vox nostra resonet' is al opgenomen, samen met Raitis Grigalis, Ana Arnaz, Anne-Marie Lablaude, Anne Quentin en Christel Boiron. Daarop staan eigen composities die zijn beïnvloed door oude en traditionele muziek en de Franse traditie van de twintigste eeuw (Francis Poulenc, Maurice Ohana). Een mis voor vier en vijf stemmen en solo tropen. Een *Stabat Mater* voor drie stemmen. De laatste zeven woorden van Christus en twee motetten voor de goede week.
2. Een cd samen met Jean-Pierre Leguay (organist van de Notre-Dame van Parijs). Motetten van Monteverdi, Schütz en Frescobaldi en drie motetten die Leguay schreef voor Dominique Vellard.
3. Le Grand Chant met de tractus *Deus, Deus meus*, het offertorium *Vir erat*, enkele twaalfde-eeuwse verzen en enkele andere zaken.

Geert Maessen studeerde bouwkunde en filosofie. Voor mensen met een leeshandicap produceert hij partituren in aangepaste leesvormen. Vanaf 1986 inspireerde Wim van Gerven hem tot het gregoriaans.

In 1996 bedenkt hij de niet-interpreterende Fluxus-notatie. M.b.v. deze notatie verzorgt zijn ensemble Gregoriana sinds 2002 diensten en concerten in het hele land. zie www.gregoriana.nl

Dank aan Reinier van der Lof voor het idee en allerlei correcties achteraf.

Forum - een interactioneel gebeuren

De redactie neemt graag van het Gregoriusblad nr. 2 de volgende oproep over:

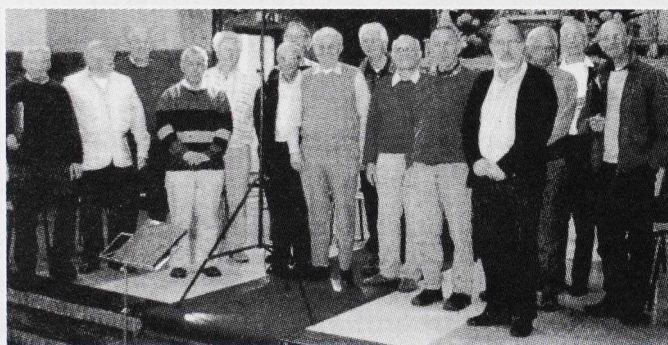
1.

Graag wijs ik (M. Hoondert, hoofdredacteur van het Gregoriusblad) u nog op de website www.pinksterlied.nl. In de vorige aflevering (ook van TvG) werd het Pinksterproject van Studio Elim in Tilburg beschreven. Wat vindt u van de gecomponeerde muziek, wat vindt u van de teksten? Discussieer mee of schrijf een nieuwe versie en voeg deze toe. Studio Elim wil uitdagen tot een gesprek over kwaliteit van liturgische muziek en met concrete composities bijdragen aan het ontwikkelen van repertoire.

Schola van de Amici Cantus Gregoriani

Op zaterdag 8 december zal de schola van ACG o.l.v. Gerrit Hulsink, de Vespers en Eucharistie in de St. Vituskerk te Blaricum opluisteren met gregoriaanse zang.

De Vespers beginnen om 16.30 uur en de Mis om 17.00 uur.



2.

Via Wim Boerekamp ontvingen wij een reactie van Ditty van den Berg op diens 'Zangopleiding Gregoriaans voor Beginners'; u treft hierover informatie aan in de rubriek 'Mededelingen' hierna.

Dag Wim,

Een reactie op je cursus gregoriaans voor beginners:

- Ik denk dat je aandacht voor zuiver en mooi leren zingen te groot is. In de praktijk is zingen in Latijn (uitspraak, etc.) al een behoorlijk struikelblok.
- Het is wel goed om die dingen aan te stippen, evenals koorklank, à vue leren zingen, etc., maar ik denk dat 10 lessen van 2 uur gewoon te kort zijn om aan al die facetten (veel) tijd te besteden.
- Het werkt heel goed om enkele leden van een bestaande schola uit te nodigen tijdens deze cursus en hen bijv. psalmverzen te laten reciteren en de cursisten telkens een refreintje.
- Heel goed is het om een historisch overzicht te geven. Dit is vaak een eye-opener. Ook de ontwikkelingsgeschiedenis van de liturgie is interessant voor mensen die graag gregoriaans willen leren zingen.
- De cursus reikt vaak veel dingen aan, die anders, beter kunnen, al naargelang de behoefte.

Ik hoop echt dat je deze cursus vaak zult gaan geven; het voorziet vast in een behoefte. Veel succes ermee!

Inmiddels is de in de vorige aflevering in Forum genoemde *Adhortatio* van de paus ook in het Nederlands te lezen op de website van het Vaticaan.

1.

Verwijzing naar Gregoriusblad 2007, nr. 2

In een redactioneel recenseert Martin Hoondert, hoofdredacteur, kort het boekje 'Is God muzikaal?' van de in 2003 overleden filosoof-theoloog-musicus W.Kox. Hij besluit met... *koester ik de uitspraak van Adorno, geciteerd door Kox, 'muziek is een uitstaan naar het onbekende' - ligt hierin niet de opdracht voor iedere kerkmusicus: zó te componeren, zingen, spelen, dat het onbekende, en wellicht: de Onbekende, nabij komt, zich openbaart?*

Deel twee in de serie artikelen over muziek en gemeenschapsofbouw is van dezelfde hand. Hoondert beschrijft eerst de versnippering van de gemeenschap, onder invloed van de schaalvergroting der gemeenten/parochies, individualisering, het verschijnsel van de gelegenhedsgelovigen (Frans Jespers) en de wetenschappelijke bevinding dat gemeenschap niet voorafgaat aan het ritueel maar pas ontstaat in de performance. De Kerk krijgt daarmee het karakter van een netwerkkerk. Hoondert kan putten uit zijn onderzoekservaringen van zijn proefschrift Om de parochie. Ritueel-muzikale bewegingen in de marge van de parochie Heeswijk 2006, kort beschreven in dit Tijdschrift, 2007, nr.1, pag. 34). Hij haalt daaruit als voorbeeld het gregoriaans, en wel de Schola Cantorum Amsterdam: door het gregoriaans te zingen (performance) wordt de groep een schola. Is er iets wat de knooppunten van die netwerkkerk bijeenhoudt? Hoondert vond een bevestigend antwoord in de term sound group: niet alleen op microniveau, ook op macroniveau vindt er gemeenschapsvorming plaats. Lag de nadruk bij de vernieuwingen van de liturgische muziek direct na het Tweede Vaticaanse Concilie hoofdzakelijk op de tekst, bij recenter Nederlandstalige liturgische gezangen verschoof het accent van tekstdeclamatie

naar een muzikale verklanking van de emotionele inhoud. Kort gezegd: in de muziek van Antoine Oomen, Taizé, Iona, in de soft popmuziek van de jongerenkoren en het gregoriaans gaat het in wezen om hetzelfde. Hier spreekt de taal van de muziek en vinden mensen - soms even - via de musica de weg naar God.

In dit nummer worden maar liefst drie personen voorgesteld die momenteel mede het gezicht van de hedendaagse kerkmuziek bepalen: Albert Arens (verbonden aan wat voorheen KCL, toen ResponZ was en nu Code Music is: stichting met doel om jongeren te stimuleren en te ondersteunen in de vitalisering van de katholieke geloofsgemeenschap), over jongerenkoren als cement tussen de generaties; Roel van Oosten en diens variaties op Veni Creator Spiritus (speciaal geschreven voor het Nationaal Jeugdkoor o.l.v. Wilma ten Wolde, première tijdens het eerste Gregoriaans Festival 2006 te Ravenstein); en Hans Leenders, onder andere hoofddocent Specialisatie-opleiding Gregoriaans te Utrecht en dirigent van meerdere scholae in Maastricht.

Verder wordt verslag gedaan van Festival Musica Sacra 2006, waarin veel aandacht voor het rijke muziekaanbod in de liturgie. Ook het gregoriaans kreeg veel aandacht: Vrouwenschola Schola Mariana o.l.v. Hans Leenders met liturgisch drama uit Maastrichtse handschriften, Johannes Göschl en Schola Gregoriana Monacensis, Schola Nova o.l.v. Hans Leenders, Schola Maastricht o.l.v. Hans Heykers en m.m.v. dr. Alfons Kurris (o.a. werk van Stephanus van Luik, waarover in dit Tijdschrift uitvoeriger verslag volgt) en Gregoriaans Koor Utrecht o.l.v. Anthony Zielhorst met orgelversetten van Couperin, afwisselend orgel door Marcel Verheggen en laatzeventiende-eeuws gregoriaans volgens Nivers' opvatting.

2.

In dit Tijdschrift, 2007, nr. 1, werd verslag gedaan van het feestelijke samenzijn op zondag 26 november 2006 bij gelegenheid van het 40-jarig jubileum van de Interparochiële Schola Arnhem en Omstreken. Bij die gelegenheid memoreerde mgr. Bär ook de 50-jarige dirigentencarrière van Jan Boogaarts, hetgeen, zo stelt de reporter Joost van Gemert, 'niet officieel werd gevierd maar natuurlijk niet onopgemerkt mocht blijven.' Op 3 februari 2007 kreeg Jan Boogaarts het Commandeurschap in de Orde van Sint-Gregorius uitgereikt door kardinaal Simonis. Hij ontving in 1983 ook al de onderscheiding van Ridder in de Orde van Sint-Gregorius de Grote.

3.

Mede op ons verzoek heeft Siem Groot, beleidsmedewerker voor RK kerkmuziek bij Kunstfactor te Utrecht, de methode *Zangopleiding Gregoriaans voor Beginners* door Wim Boerekamp kritisch bekeken. Over deze methode leest u meer in de rubriek 'Mededelingen'.

Een zangopleiding of een aantal repetities?

Vanwege zijn grote bevologenheid voor het zingen van Gregoriaans repertoire heeft Wim Boerekamp een opzet gemaakt voor een opleiding van beginnende zangers en zangeressen. Hij is bekommerd om de traditie van het gregoriaans; dat wil zeggen: hij zet zich in om de gregoriaanse zangpraktijk door te geven. Hij is ervan overtuigd dat mannen en vrouwen ook in dit repertoire gelijke kansen dienen te krijgen.

Vanuit de behoefte aan een praktisch model heeft hij een opzet gemaakt voor 10 lessen (van 2 uur). In deze lessen komen allerlei zaken aan de orde: zangtechnische (de menselijke stem, zuiver leren zingen, ademhaling, koorklank), historische (kunst- en cultuurgeschiedenis), theoretische (notatie) en muzikaal-praktische zaken (à vue zingen, improvisatie, ritme en declamatie). De kapstok waaraan dit alles wordt opgehangen is het repertoire, onder meer uit het *Graduale simplex*.

Door deze brede benadering staan er in iedere les veel onderwerpen op het programma.

Jacqueline Elemans werkt in haar boeken *Gregoriaans zingen* vanuit het gezang als geheel; zij ontvouwt systematisch en consistent de diverse aspecten en verschillen in het repertoire. Bij haar staan kennis en theorie van het gregoriaans voorop. Bij Wim Boerekamp gaat het om de praktijk van het zingen: hij reikt een lessenspakket aan voor een groep mensen die willen zingen. In zijn boek vind je een omschrijving van de onderdelen van een repetitie. Hij repeteert met de zangers volgens een vast patroon: adem, klank, nieuw gezang, facetten kunst- en cultuurgeschiedenis, repertoire en herhaling, muziek beluisteren en huiswerk. Na een schema komt hij met instructies voor de dirigent/cursusleider, aan de hand van fragmenten uit het gangbare repertoire, dat in een bijlage is opgenomen.

Mij lijkt dit alles wel heel veel van het goede. Mensen leren gregoriaans zingen door het te repeteren en het repertoire beetje bij beetje uit te bouwen. De keuze van het repertoire is gebaat bij een verantwoording van de gekozen didactische opbouw. Deze mis ik bij Boerekamp. Een cursusleider (dirigent) zal vanuit de eigen vakkundigheid heus wel wat van de suggesties m.b.t. vocaal-technische zaken kunnen gebruiken. Het belangrijkste is dat je zorgvuldig repertoire uitkiest dat past bij je doelstelling: inleiding in het gregoriaans of repertoire (leren) zingen. Bij Boerekamp gaat het om het zingen, dat men al doende leert. Dat laatste is bij Boerekamp in goede handen. Hij geeft eigenlijk een uitwerking voor tien repetities (en niet zozeer een opleiding), voor mensen die willen worden ingevoerd in de wereld van dit eeuwenoude, en altijd frisse repertoire.

De vormgeving van het boek moet echter wel wat strakker; nu doen de pagina's rommelig aan. En dat hoeft niet.

Siem Groot

Van 'Gregoriana' ontving de redactie een exemplaar van de recentelijk door dit chant trio in eigen beheer uitgegeven cd De Profundis.

De cd kan worden besteld door overschrijving van € 12,50 op bankrekeningnummer 2929878 t.n.v. R.F.C. van der Lof, Keulsevaartstraat 541, 1382 BZ Weesp, o.v.v. GregoDisc-04.

Indien iemand deze cd wil recenseren voor ons tijdschrift, dan kan zij/hij zich in verbinding stellen met de redactie; het exemplaar zal dan worden doorgestuurd.

In de vorige aflevering stond een bespreking door Pieter Mannaerts van een CD van het ensemble Gregoriana (p. 79). De daarbij horende noten ontbraken echter.

In deze noten wordt verwezen naar een eerdere CD van dit ensemble (zie TvG 2004, p. 42), naar de website van Sankt Gallen (zie de vorige aflevering p. 73) en naar het volgende boek:

François-Auguste Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'Église latine, Gent: Hoste, 1895, 322-333.

GREGORIANA

Gregoriana

het gregoriaans mannentrio o.l.v. Geert Maessen, verzorgt elke derde zaterdag van de maand een Gregoriaanse Meditatie, een meditatief concert i.s.m. musici uit Oost en West, op zoek naar verwantschappen van diverse muzikale en religieuze culturen.

Plaats: Obrechtkerk, Jacob Obrechtstraat 30, Amsterdam (bij Concertgebouw).

Tijd: 17.00- ca. 17.45 uur.

Info: www.gregoriana.nl

r.lof@chello.nl - 0294-419754.

Toegang: vrijwillige bijdrage.



Data en musici:

Zaterdag 15 september:

i.s.m. Michael Moore, klarinet, saxofoon.

Zaterdag 20 oktober:

i.s.m. imam Mesrur Coskun, Koranrecit.

Zaterdag 17 november:

i.s.m. Tjeerd van der Ploeg, orgel.

Zaterdag 15 december:

i.s.m. gregoriaans vrouwenkwartet Virga o.l.v. Geert Maessen.

Mededelingen

Van de redactie: de redactie houdt zich aanbevolen voor aankondigingen van gregoriaanse zang, mits deze van minstens regionaal belang zijn en volledig zijn betreffende tijd- en plaatsaanduiding, eventuele entreegelden en een adres voor verdere informatie. U kunt de kopij mailen, liefst per bijlage in Word, naar de redactie.

1.

Ned. Greg. Festival: zie nr 2, pag. 83

2.

Musica Sacra: zie nr. 2, pag. 83.

3.

Europa Cantat: zie nr. 2, pag. 72.

4.

Academie Amici Cantus Gregoriani:

op 22 oktober a.s. zal prof. dr. Stefan Klöckner uit Essen een inleiding verzorgen, wellicht over tekstinterpretatie in het licht van de Patristiek.

5.

Begijnhofcantorij Breda: zie nr. 2, pag. 63

6.

**Een nieuwe elementaire zangmethode:
Zangopleiding Gregoriaans voor Beginners,**
door **Wim Boerekamp.**

Dirigenten en koorzangers, die met de gregoriaanse zang willen beginnen, hebben behoefte aan een methode, waarin de elementaire beginselen van het gregoriaans worden geleerd.

In deze nieuwe methode wordt uitgegaan van beginniveau 'nul'. Naast nieuwe didactiek wordt deels ook gebruik gemaakt van nog zeer bruikbare elementen uit vroegere methodes, zoals Ward, Gehrels en Kat.

De methode bestaat uit 10 onderdelen van elk 2 uur. Daarin wordt aandacht besteed aan:

- notatie van het gregoriaans, zoals cijfers bij bijvoorbeeld trefoefeningen en vocalises, kwadraatnoten en enkele neumen van St.Gallen;
- het zingen van het gregoriaans, voornamelijk psalmodiëren van psalmen, waarbij solfège, à vue leren zingen en eenvoudige improvisatie aan de orde komen, bijvoorbeeld improvisatie

op het woord 'amen' met 2, 3, 4 of 5 noten op begintoon sol;

- achtergronden van het gregoriaans; historisch overzicht, zo mogelijk met beeld en geluid; liturgie (mis en getijden); vertaling van Latijnse tekst;
- zangtechnische aspecten: werken met kleine groepen, aandacht voor de koorklank van vrouwen, mannen en de samenklank van beiden; veel afwisseling met kleine groepen en wisselzang, kritisch leren luisteren, aandacht voor ademtechniek, articulatie, resonantie en eenvoudige kennis van de werking van vox humana en alles wat erbij hoort: diafragma met diverse spieren, longen, strottenhoofd en aanzetstuk.

De dirigent en de gebruiker van de methode kunnen naar voorkeur en eigen behoefte accenten leggen. Er is veel leerstof met eenvoudig repertoire uit Graduale Simplex met psalmen op diverse psalmtonen, uit Graduale Romanum (enkele vaste gezangen en acclamaties) en twee gezangen uit Graduale Triplex.

De methode is begin 2006 vóór en tijdens een cursus in Noord-Limburg ontstaan met meer dan 36 cursisten, verdeeld over 2 avonden en is daarna met aanpassingen nog op papier gekomen. Uit de cursus ontstonden twee nieuwe koren, die nu nog steeds als gemengd koor gregoriaans zingen, dus met vrouwen en mannen, wat men elders niet zo gebruikelijk vindt. Zij hebben veel opdrachten, veel plezier en veel succes.

Inlichtingen bij Wim Boerekamp, e-mail: w.boerekamp@chello.nl - tel. 0493-31 37 96.

Een eerste reactie op dit initiatief staat onder de rubriek FORUM. Tevens wordt de methode besproken in de rubriek RECENSIES.

oktober-december 2007 (C-jaar, A-jaar)

7 oktober 2007
Zevenentwintigste zondag door het jaar
(C-Cyclus)

zondag 14 oktober 2007
Achtentwintigste zondag door het jaar
(C-Cyclus)

zondag 21 oktober 2007
Negenentwintigste zondag door het jaar
(C-Cyclus)

zondag 28 oktober 2007
Dertigste zondag door het jaar (C-Cyclus)

donderdag 1 november 2007
Allerheiligen (Hoogfeest)

vrijdag 2 november 2007
Allerzielen

zondag 4 november 2007
Eenendertigste zondag door het jaar
(C-Cyclus)

woensdag 7 november 2007
Heilige Willibrord (Hoogfeest)

vrijdag 9 november 2007
Sint Jan van Lateranen / Kerkwijdingsfeest

zondag 11 november 2007
Tweeëndertigste zondag door het jaar
(C-Cyclus)

zondag 18 november 2007
Drieëndertigste zondag door het jaar
(C-Cyclus)

zondag 25 november 2007
Christus Koning
laatste zondag door het jaar (C-Cyclus)

zondag 2 december 2007
Eerste zondag van de Advent (A-Cyclus)

zaterdag 8 december
Maria Geboorte (Hoogfeest)

zondag 9 december 2007
Tweede zondag van de Advent (A-Cyclus)

zondag 16 december 2007
Derde zondag van de Advent (A-Cyclus)

zondag 23 december 2007
Vierde zondag van de Advent (A-Cyclus)

dinsdag 25 december 2007
Hoogfeest van Kerstmis

zondag 30 december
H. Familie

Redactie

Met 'Adorna' de zang in (2) / **86**

G. van Osch

Processie, een geordende manier van bewegen / **99**

A. Heerings

Bisschop Stefanus van Luik / **105**

R. de la Haye

Tempus per annum Hebdomada XXV / **113**

G. van Osch

Interview met Dominique Vellard (2) / **115**

G. Maessen

Forum / **120**

Recensies /Verslagen / **121**

Mededelingen / **124**

