

Tijdschrift voor gregoriaans

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
vóór 24 januari 2013 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@acg.nu

Administratie:
J. Kwast
Rijsenburgselaan 7
3972 EG Driebergen-Rijsenburg

Bestuur van de Stichting A.C.G.:
A. Zielhorst, voorzitter
mw. E. Veldhuyzen van Zanten,
secretaris
J. Kooij, penningmeester
J. Calis
B. Lamers
T. de Vries

Adres secretaris:
Van Hogendorpstraat 15
3581 KB Utrecht

website:
<http://www.acg.nu/>

Vormgeving: Jacqueline Elemans,
Egmond aan den Hoef
Druk: drukkerij Van Stiphout, Helmond
ISSN: 1380-9776
Abonnementen:

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).

Individueel abonnement:
per kalenderjaar
Voor Nederland: € 30,-
Voor het buitenland € 32,-
Koorabonnement, minimale afname
3 exemplaren, € 20,- per exemplaar
Voor Nederlandse studenten : € 15,-
Voor buitenlandse studenten : € 17,-

Advertentietarief:
1/1 pagina: € 180
1/2 pagina: € 90
1/4 pagina: € 50

Postrekening 39586
Bankrekening 42.06.65.323
alle rekeningen t.n.v. penningmeester
Stichting Amici Cantus Gregoriani te
Culemborg

U gelieve adreswijzigingen drie weken
van te voren te melden eveneens bij de
administratie, met opgave van oud en
nieuw adres.

In de serie 'Made in Europe' elke zaterdag in het NRC werd deze zomer tussen 'Shakespeare' en 'totaalvoetbal' het lemma 'Gregoriaans' besproken. Made in Europe komt wekelijks met een item dat het Europese continent bindt. Het artikel over gregoriaans zou zo overgeschreven kunnen zijn uit een lesboek voor middelbaar onderwijs: in grote lijnen correct maar zonder echte kennis van zaken geschreven.

Diezelfde dag (2 juni-2012) in dezelfde krant kopte de column van Robbert Dijkgraaf 'Hemelse klanken'. Hij refereert aan het gregoriaans dat de EO inzet als achtergrondmuziek bij een documentaire over de oerknal. Voor hem kreeg het gregoriaans hier een negatieve connotatie: "Het punt dat men wilde maken was duidelijk: een geheimzinnige hiërarchische orde, teksten bestaande uit onbegrijpelijke formules, oude riten in lange zwarte gewaden, experts die vanaf de kansel vertellen hoe en wanneer de wereld geschapen is – waar heeft men dit in protestantse huize allemaal eerder gezien?".

Volgens Thomas Quartier – in zijn referaat op de laatste gregoriaanse academie – is het vooral de gestreste zakenman die

het gregoriaans als ontspanning ervaart: Zes uur thuis, 'Chant' op de Ipod (of de monniken van Silos in de cd speler), voeten op de bank en relaxen maar.

Welke associaties maken mensen bij gregoriaans? Wat roept het op? Historisch besef, akelige katholieke associaties of ontspanning? Wat mij betreft mag iedereen dat voor zichzelf uitmaken want ik zie in bovenstaande diversiteit vooral dat gregoriaans voldoende zeggingskracht heeft voor een grote groep mensen die bepaald geen kenners zijn op het gebied van semiologie of liturgie.

Dat is hoopvol voor ons. Hoewel ons ledenbestand bescheiden is - we richten ons toch meer op de mensen die zich in de praktijk bezig houden met gregoriaans – houden we gestand. Tussen die miljoenen gregorelaxers, haters en historici zijn er nog voldoende mensen die zich willen verdiepen en de traditie willen voortzetten. Hen ondersteunen we met muzikale analyses, beschouwingen over liturgie, weetjes, spirituele overwegingen en congresverslagen. Het liefst met een paar mooie foto's erbij.

(KK)

In dit eerste deel wordt behandeld hoe de tekst tot ons is gekomen. Aan de hand van enkele voorbeelden wordt een beeld geschetst van de wijze waarop Theodulf de intocht van Jezus in Jeruzalem poëtisch en exegetisch vorm heeft gegeven. In het tweede deel zal worden ingegaan op de melodie en op hoe het de hymne in de loop der eeuwen vergaan is.

Theodulf, bisschop van Orléans (ca.755 – 821), de meest sprankelende dichter uit de kring rond Karel de Grote, voortgekomen uit de wereld van mozarabische cultuur, wordt gezien als de verpersoonlijking van de Karolingische renaissance¹. De hymne *Gloria laus* wordt beoordeeld als zijn meesterwerk van Theodulf². Samen met de paashymne *Salve festa dies* van Venantius Fortunatus (536-610) zet *Gloria laus* de toon voor de middeleeuwse processiehymnen³.

Theodulf werd in 818 verbannen naar Angers, omdat hij partij gekozen zou hebben tegen keizer Lodewijk de Vrome. Tijdens die ballingschap schreef hij de tekst van ‘*Gloria laus*, lied voor de koning’, zoals het in het *Graduale Triplex* wordt aangekondigd⁴. In een vrome legende uit later tijd lezen we dat hij het lied door het open raam van zijn gevangenis zong terwijl Lodewijk de Vrome de stad binnenreed. De keizer, door het gezang getroffen, ontsloeg de zanger uit gevangenschap, en gebod de geestelijkheid het lied jaarlijks tijdens Palmpasen te zingen⁵.

In het eerste deel geef ik aan hoe de tekst tot ons is gekomen. Ik schets aan de hand van enkele voorbeelden een beeld van de wijze waarop Theodulf de intocht van

*Jezus in Jeruzalem poëtisch en exegetisch vorm heeft gegeven. In het tweede deel ga ik in op de melodie en op hoe het de hymne in de loop der eeuwen vergaan is*⁶.

Bronnen van tekst en melodie

Gloria laus was in de middeleeuwen zeer populair en is in tal van middeleeuwse handschriften te vinden. Het handschrift dat als bron wordt aangegeven in het *Graduale Triplex* is geschreven tussen 960 en 970⁷. Het vermeldt als opschrift *Versus Thiotolfi*, verzen van Theodulf, en telt, net als in het *Graduale Triplex* twaalf regels. De hymne is ook te vinden in de liturgische boeken uit de bibliotheek van Keizer Hendrik II van Duitsland (973–1024), in het twaalfde-eeuwse cisterciënzer *graduale*, het verschijnt temidden van de Oud-Romeinse gezangen en in de dertiende eeuw in de liturgie van Salisbury⁸.

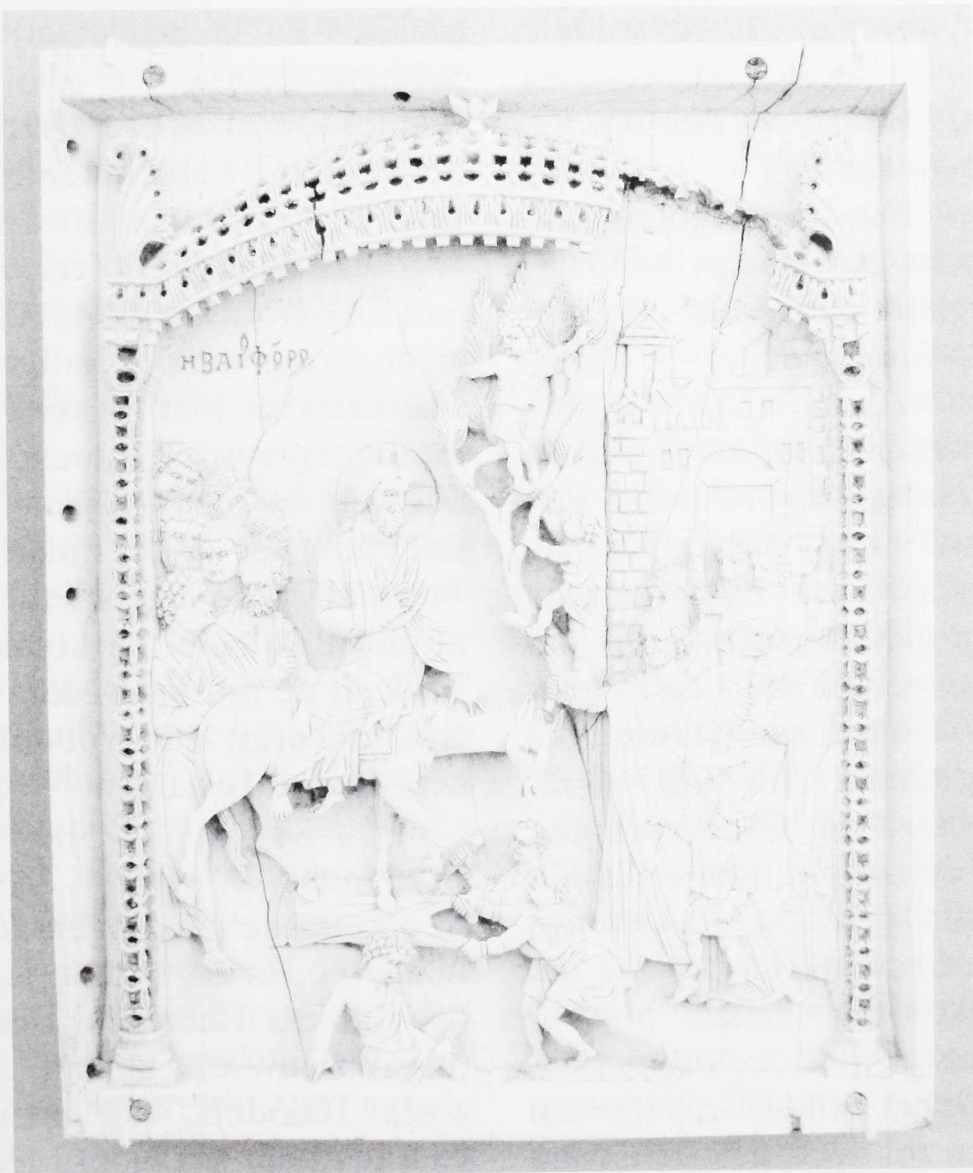
Jacques Sirmond SJ heeft in 1646 het verzamelde werk van Theodulf uitgegeven⁹. De hymne telt in zijn uitgave 78 regels. Boven de tekst zet hij als opschrift: “Bedoeld om bij palmpasen door kinderen gezongen te worden”. Het oude handschrift waaruit Sirmond geput heeft is echter zoek. In geen van de middeleeuwse handschriften, die we nu kennen zijn alle 78 regels te vinden¹⁰.

De tekst

Theodulf schrijft de hymne grotendeels in de wijvorm. In de regels 1 t/m 38, het eerste deel van het gedicht wordt Christus' glorieuze intocht in Jeruzalem beschreven, hoe kinderen, hemelse scharen en sterfelijke mensen, ja alle schepselen Hem toezingen, en het Hebreeuwse volk Hem tegemoet komt met palmen. 'Wij' sluiten ons daarbij aan: biddend en zingend gaan 'wij' op weg.

Als we in regel 38 de lezing van het gedicht zouden beëindigen lijkt het hemelse Jeruzalem de eindbestemming, maar in de regels 35-38 maakt Theodulf een doorstart, waarin hij ons de feestprocessie schildert ter gelegenheid van Palmpasen in Angers. Dat tweede deel heeft weliswaar een ander karakter dan het

eerste, maar wordt ook bijna onbetwijfeld toegeschreven aan Theodulf, omdat bisschop Lupus van Ferrières in 837, zestien jaar na de dood van Theodulf, naar aanleiding van een woord uit dat tweede deel, het gedicht toeschrijft aan Theodulf. In het tweede deel van de hymne, de regels 39 t/m 78 worden de stad Angers en zijn welvaart beschreven. 'Wij', de scharen van priesters, van mannen en vrouwen komen uit de kerken en kapellen van Angers zingend aangelopen. Als eerste vermeldt Theodulf de kerk van St.Aubin, volgens Raby de abdij waar hij gevangen zat¹¹. 'Wij' trekken op naar de kathedraal en ontvangen daar de zegen van de bisschop en keren vervolgens terug naar huis.



Intocht in Jeruzalem, ivoor Byzantijns, 10e eeuw

De aanhef

De aanhef *Gloria, laus et honor*, de woorden waarmee in deze hymne Christus wordt toegezongen gebruiken Cicero en Vergilius om de held van een verhaal of de godheid aan te roepen¹². Adamik geeft nog talloze andere voorbeelden van zinsneden en woordgebruik uit de hymne die in het klassieke idioom voorkomen. Maar het is de vraag of Theodulfs kennis van de klassieken zijn woordkeus voldoende verklaart.

De aanhef roept bijbelse teksten op, bij voorbeeld uit de Openbaringen van Johannes: ‘U komt alle lof, eer en macht toe, Heer, onze God, want u hebt alles geschapen: uw wil is de oorsprong van alles wat er is.’¹³ Bisschop Quiricius van Barcelona (overleden rond 666) schreef een hymne ter ere van de heilige Eulalia van Barcelona waarvan de doxologie luidt:

*Gloria et honor Deo
laus et benedictio;
Genitoque Nazarenol
cum sancto spiramine;
cuius regnum gloriosum
permanet in saeculo.*

“Glorie en eer aan God, lof en zegen, en aan hem die in Nazareth verwekt is, met de heilige geest, wiens glorierijke rijk blijft in eeuwigheid”¹⁴. Het is, gezien zijn Spaanse achtergrond niet onmogelijk dat Theodulf die hymne gekend heeft, maar zeker is het niet. Ook in een paaslied dat Paulinus van Aquileia (c.730/740 – 802) in 776 voor Karel de Grote schreef, worden de woorden gloria, laus en honor in de doxologie gebruikt¹⁵. Alcuinus spreekt Karel de Grote in een gedicht, dat hij de pas gekroonde keizer in 800 toestuurde aan als *David amor populi, David laus, gloria plebis*¹⁶. Het zal Theodulf, die een rol heeft gespeeld rond die kroning niet onbekend gebleven zijn.

Meteen al de eerste regel van het gedicht toont hoe in *Gloria laus* een eigentijds idioom onontwarbaar verweven is met klassiek, bijbels en liturgisch taalgebruik.

Intocht

Het verhaal van de intocht in Jeruzalem wordt in alle vier de evangeliën vermeld (Mt 21; Mc 11; Luk 19:29-40; Joh 12:12-18) Theodulf volgt in de tweede regel van de hymne bijna woordelijk het evangelie van Johannes, zij het in een woordvolgorde die past bij zijn versvorm: Hosanna! Gezegend hij die komt in de naam van de Heer, de koning van Israël¹⁷. Dat zijn woorden uit psalm 118:25. In de Joodse eredienst worden die psalmverzen gezongen ter gelegenheid van het jaarlijkse loofhuttenfeest (Lev 23:40): “De eerste dag moeten jullie mooie vruchten plukken en takken afsnijden van dadelpalmen, loofbomen en beekwilgen”¹⁸. Precies deze takken noemt Theodulf in de regels 27-32. Hij kent er een symbolische betekenis aan toe: de palm is de zege der deugd, de beekwilg het zuivere hart en de olijftak de vroomheid het licht en de lering van de Heilige Geest.

Theodulf zet met de verwijzing naar het loofhuttenfeest de intocht in het perspectief van na Jezus’ lijden. Die tegenstelling, voor en na het lijden van Jezus, die Theodulf in de regels 9 tot 14 maakt, past in zijn theologie: de komst van Christus verdeelt de tijd in tweeën; het Oude Testament vormt een voorafspiegeling van het Nieuwe Testament¹⁹.

Doortocht

In de evangeliën zingen *Judaei*, ‘Joden’, Jezus toe. In de hymne is er sprake van het volk der Hebreeën. Dat boort voor de (middeleeuwse) kenner van Isidorus, zoals Theodulf, een nieuwe laag aan: Isidorus leidt het woord Hebreeën af van Heber, de achterkleinzoon van Sem, de

zoon van Noach. (Genesis 10:24) In het hoofdstuk over mensen van wie de naam een profetische klank heeft vertaalt hij Heber in zijn boek *Etymologiae* als *transitus*.

Christus is de Hebreëen op basis van hun hoge afkomst – *gloria sanguinis alti* – goedgunstig, wij vragen Christus of hij ook ons door Zijn *transitus*, - ‘doorgang door de dood’ vertaalt van der Meer²⁰, [20] – goedgunstig wil zijn. (regels 11-14) Het woord *transitus* is in de christelijke literatuur, naast Pascha, een gangbare Latijnse vertaling van het Hebreeuwse Pesach. Het woord *transitus* benadrukt het verband van Pasen met de doortocht van het Joodse volk door de Schelfzee tijdens de uittocht uit Egypte. (Exodus 13)²¹. Christus vervult zijn plicht, en trekt ons door zijn *pius transitus*, zijn plichtsgetrouwe doorgang door de dood, over Pasen en Pinksteren heen mee naar het hemelse Jeruzalem, naar wat komen gaat en waarheen wij op weg zijn. M.de Groot volgt in een vrije vertaling van *Gloria laus* deze exegese in lied 598 van de Gezangen voor Liturgie²².

... om door kinderen te worden gezongen

In het evangelie volgens Matthaeus (Mt 21:15,16) wordt vermeld dat kinderen Jezus bij de intocht Hosanna toezingen: de kritiek die dat bij de oudsten, de priesters en de schriftgeleerden oproept weerlegt Jezus door hen voor te houden wat in psalm 8:2-3 geschreven staat: “Door de mond van kinderen en zuigelingen hebt u zich een loflied laten zingen”, *ex ore infantium et lactantium* vertaalt de Vulgaat hier. In het apocriefe evangelie van Nicodemus is in het eerste deel, het verhoor voor Pilatus, sprake van *pueri hebraeorum*, die Jezus bij zijn intocht toezingen²³. Dat roept de antifonen in herinnering die bij palmpasen horen:

Pueri hebraeorum portantes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: Hosanna in excelsis,

en:

Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant dicentes: Hosanna filio David: benedictus qui venit in nomine Domini.

In de hymne wordt Christus toegezongen door een kinderschaar, een *decus puerilis*. Die uitdrukking wordt door klassieke schrijvers gebruikt²⁴. Paulus Diaconus (c. 725 – 799/800) stelt aan het eind van de achtste eeuw in de ‘*Historia Longobardum*’ liber I,23 de verdorven jeugd, *puerile decus*, tegenover de ouderdom en de deugd van Benedictus²⁵. Ermoldus Nigellus (voor 790 – na 838) gebruikt in zijn ‘*Carmen in honorem Ludovici*’ uit 826 eveneens de uitdrukking *puerile decus*: een talrijke schare jongemannen die aan het eind van de jacht voor keizer Lodewijk de jachtbuit naar binnen draagt. Er is geen reden om aan te nemen dat Theodulfus zijn hymne geschreven heeft met de bedoeling om door kinderen te laten zingen, zoals het opschrift dat Sirmond boven de hymne suggereert. De *pueri*, dat zijn de kinderen, die in hun onschuld Jezus toegezongen hebben; het zijn de koorknappen, de oblaten uit het klooster; maar ook de opgeschoten jongelui, die in de processie meelopen, samen met de scharen van priesters, mannen en vrouwen die in het tweede deel van de hymne genoemd worden. De uitdrukkingen *decus puerile* en *plebs Hebraeorum* sluiten aan bij liturgische formuleringen. *Gloria Laus* bezingt de intocht van Christus in een briljante mix van (klassiek)-latijns, bijbels en liturgisch taalgebruik, een schier onontwarbare kluwen van verwijzingen en beeldspraak. *Gloria Laus* spoort ons aan in het voetspoor van de Hebreëen Christus zingend en biddend

te volgen, die door de dood heen gegaan is om ons te kunnen meetrekken naar het hemelse Jeruzalem. In het tweede deel van de hymne transformeert Theodulf die

intocht en beschrijft de palmpasenproces- sie in Angers met veel poëtisch bravoure over het thema zingen en jubelen en zwaaien met takken.

BIJLAGE: Tekst en vertaling van Gloria Laus

1,2 *Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe, redemptor:
cui puerile decus prompsit hosanna pium.*

Glorie, lof en eer zij u, koning Christus, verlosser,
voor wie een kinderschaar een vroom hosanna ten gehore bracht.

3,4 *Israel es tu Rex, Davidis et inclita proles:
Nomine qui in Domini, Rex benedicta, venis.*

Van Israël bent u de koning, en van David de illustere nakomeling,
gezegende koning, die komt in de naam van de Heer.

5,6 *Coetus in excelsis te laudat caelicus omnis,
et mortalis homo, et cuncta creata simul.*

Heel het hemelse heir looft u in den hoge,
samen met de sterfelijke mens en al het geschapene.

7,8 *Plebs Hebraea tibi cum palmis obviam venit:
cum prece, voto, hymnis assumus, ecce, tibi.*

Het Hebreeuwse volk kwam u met palmen tegemoet;
zie ons met gebed, gelofte, gezangen bij u staan.

9,10 *Hi tibi passuro solvebant munia laudis:
nos tibi regnanti pangimus, ecce, melos.*

Zij losten de plicht in u te prijzen nog voor uw lijden;
zie ons u in uw heerschappij bevestigen met gezang.

11,12 *Hi placuere tibi, placeat devotio nostra:
rex pie, rex clemens, cui bona cuncta placent.*

Zij hebben u behaagd, moge onze toewijding u behagen,
toegewijde koning, goedertieren koning, aan wie alle goede dingen behagen.

13,14 *Fecerat Hebraeos hos gloria sanguinis alti,
nos facit Hebraeos transitus, ecce, pius.*

Maakte de glorie van het verheven bloed hen tot Hebreeën,
zie, ons maakt de vrome overtocht tot Hebreeën.

HANDSCHRIFTEN

Bamb: Cantatorium Bamberg Msc.Lit.7, Seeon, 1014–1024 blad 29v Bildnr.60; Staatsbiblio thek Bam-
berg Msc.Lit.5, Reichenau, 1001 blad 28r bildnr.59

Cist: Graduale cisterciense sign. M II 87 folio 0057r en 57v

Eins: Einsiedeln Stiftsbibliothek, Codex 121(1151) blz. 381, 382.

GR 1910: Graduale Romanum, Desclé & Socii Romae, Tornaci 1910.

Graduale Novum. Conbrio, Regensburg, 2011

GT: Graduale Triplex. Abbaye Saint Pierre de Solemnes & Desclée, Paris Tournai 1979. ISBN 2-85274-
044-3.

Sal: Salisburgense 285 Salisburgense p.39 XIV s.

SG: St Gall codex 339 p.95,96 Cod Sangall 18 blad 33.

Trav: Manuscript C74 van Santa Cecilia in Trastevere, cod. Bodmer 74, folio 69v & 70r.

LITERATUUR

- Tamás Adamik. Theodulfs Palmsonntagshymnus. *Acta Ant. Hung.* 41, 2001, 165-174.
- Chevalier U. *Repertorium hymnologicum*. Imprimerie Lefever. Leuven 1892.
- Dahlhaus-Berg, E. *Nova Antiquitas et antiqua Novitas*, typologische Exegese und isidorianisches Geschichtsbild bei Theodulf von Orléans. Köln Wien 1974.
- Daniel HA. *Thesaurus hymnologicus*. Tom.I: Hymnen. Halle 1841.
- Dreves G, Blume C. *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung; eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica*. 1st teil: Hymnen bekannter Verfasser. Reisland Leipzig 1909.
- Monumenta Germaniae Historica* 5, 1, *Poetae Latini Aevi Carolini* I ed. E. Dümmler, Berlin 1881.
- Godman, Peter. *Poetry of the Carolingian renaissance*. Duckworth London 1985.
- Gezangen voor Liturgie. Gooi en Sticht Baarn. 1996
- Messenger RE. Medieval processional hymns before 1100. *Transactions and proceedings of the American Philological Society*. Vol.80; pag 375-392.
- Klijn AFJ. *De apocriefen van het Nieuwe Testament; buitenbijbelse evangelien, handelingen, brieven en openbaringen*. Ten Have Kampen 2006.
- Mohrmann C. Pascha, passio, transitus. *Ephemerides liturgicae* 66, 1952, p.37-52. Ook in: Christine Mohrmann. *Études sur le latin des chrétiens*. Tome I: le latin des chrétiens. Edizione di storia e letteratura Roma 1961. p.205-222.
- NBV, *De Nieuwe Bijbelvertaling*. Nederlands Bijbelgenootschap. Heerenveen 2004
- Opera omnia* in: *Patrologia Latina* tomus CV, kolommen 187A-0376D. Theodulfi Aurelianensis episcopi, *Opera Omnia*. JP Migne (ed.)
- Raby FJE. *A History of Christian-latin Poetry from the beginnings to the close of the middle ages*. Oxford University Press Oxford (1927) 1953.
- Schaller D. Ein Oster-Canticum des Paulinus von Aquileia für Karl den Grossen Erstedition und Kommentar. p.361–398.
- Szövérfy J. *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung; ein Handbuch*. Berlin 1964-1965.
- Theodulfi carmina. blz. 437-581, in: Dümmler E. (ed) *MGH* 5, 1, *Poetae Latini Aevi Carolini* I Berlin 1881.
- Van der Meer F. *Lofzangen der Latijnse kerk*. Spectrum Utrecht 1970.
- Van der Werf, G. Theodulfus van Orléans, bisschop, dichter en topdiplomaat. *Tijdschrift voor Gregoriaans* 2011 (36:3) 69-74.
- VanderWerf 2012: stukje eerste deel
- Loek van Lijden. *Bloemlezing Oudromeins; oudRomeinse misgezangen van veertien zon-en feestdagen uit het handschrift C74 van Sancta Cecilia in Trastevere*. Utrecht. 2000. (In eigen beheer uitgegeven)

NOTEN

¹ VanderWerf, 2011

² Dümmler, 1881; Szövérfy, 1964; Godman, 1985; Raby, 1953.

³ Messenger, 1949

⁴ Het opschrift 'Hymne voor Christus koning' in het *Graduale Triplex* en nu ook in het *Graduale Novum* is er waarschijnlijk pas na 1925, toen het feest voor Christus Koning werd ingesteld boven gezet. Een *Graduale Romanum* uit 1910 vermeldt dat opschrift niet. [GR1910]

⁵ Daniel, 1841

⁶ In de bijlage geef ik veertien verzen met mijn vertaling. De Latijnse tekst volgt Dümmler, carmen LXIX. De bijbelcitaten in het Nederlands zijn uit de NBV. Ik gebruik de Hebreeuwse psalmtelling. De vulgaatteksten heb ik gevonden in <http://www.domus-ecclesiae.de/biblia-sacra/initium-biblicum.html>.

⁷ Einsiedeln

⁸ Achtereenvolgens: Bamb, Cist, Trav, vanLijden 2000 en Sal.

⁹ Opera omnia in Migne, PL CV

¹⁰ Dümmler Carmen LXIX. In het Repertorium hymnologicum van Ulysse Chevalier is de hymne te vinden onder nummer 7282. [Chevalier]

¹¹ Raby, 1953.

¹² Adamik, 2001

¹³ Vulgaat: *Dignus es Domine et Deus noster accipere gloriam et honorem et virtutem quia tu creasti omnia et propter voluntatem tuam erant et creata sunt.* Apoc 4:11. Vergelijkbare teksten vinden we in Apoc.7:12, Apoc 5:12, 13. Ook in de brieven aan de Hebreeën (Hebr 2:7-10): wij zien dat Jezus vanwege zijn lijden en dood nu met eer en met luister gekroond is. Vulgaat: *Videmus Jesum propter passionem mortis gloria et honore coronatum.* En in de brief aan Timoteus, 1Tim 1:17: Aan de koning der eeuwen, de onvergankelijke, onzichtbare en enige God, zij de eer en glorie tot in alle eeuwigheid. Amen. Vulgaat: *Regi autem saeculorum inmortalis invisibili soli Deo honor et gloria in saecula saeculorum amen.*

¹⁴ Dreves, 1909

¹⁵ Schaller, 1995

¹⁶ Dümmler, 1881

¹⁷ Vulgaat: *Osanna benedictus qui venit in nomine Domini rex Israhel.* (Joh 12:13)

¹⁸ Vulgaat: *Sumetisque vobis die primo fructus arboris pulcherrimae spatulasque palmarum et ramos ligni densarum frondium et salices de torrente et laetabimini coram Domino Deo vestro.*

¹⁹ Dahlhaus, 1974

²⁰ VanderMeer, 1970

²¹ Mohrmann, 1953

²² GvL 598, vers 5: “Volk dat met U verbeidt/ nacht van de eenzaamheid,/ doortocht en Pesachtijd/ kudde die met u weidt,/ één in uw lijden”. En in vers 7 “Jood van geboorte niet,/ maar doordat U ons riep/ dwars door een zee van riet/ tot in het brongebied,/ liefde uit liefde”.

²³ Klijn, 2006

²⁴ Adamik, 2001

²⁵ . *O puerile decus, transcendens moribus aevum/ Exsuperansque senes, o puerile decus./ Flos, paradise, tuus despexit florida mundi;/ Sprevit opes Romae flos, paradise, tuus.* In vertaling: “O kinderschaar, die het tijdsgewricht met slechte zeden overstijgt en zich verheft boven de ouderdom, o kinderschaar. Maar Benedictus heeft de wereld veracht, de macht van Rome afgewezen”.

Ger van der Werf is dirigent van de Schola Cantorum Haren.

Het volgende, in ons tijdschrift in afleveringen te publiceren, refereert vormde de opening van het negende internationale congres van de AISGre, gehouden in 2011 te Poznan (Polen). De lezer(es) die niet op het congres aanwezig was mist natuurlijk de gezongen voorbeelden. Maar te hopen valt dat door de uitgebreide analyse hij/zij zich toch een voorstelling kan maken van de hier ter discussie staande interpretatie.

Grondslagen van de interpretatie van het gregoriaans

Het motto van het negende internationale congres van de AISGre, waarvoor we hier in Poznan bijeen zijn gekomen, is een erkenning: een erkenning van de eenheid wat betreft de uitgangspunten bij de interpretatie van het gregoriaans en een erkenning van de verscheidenheid aan individuele uitwerkingen hiervan. In het volgende een paar algemene opmerkingen hierover.

Opmerkingen over het thema “Eenheid in verscheidenheid”

Op één punt zijn wij – die hier bijeen zijn – het a priori eens. Dat betreft de gemeenschappelijke overtuiging dat het gregoriaans alleen op de juiste manier tot leven gewekt kan worden als we al het mogelijke doen om de bedoeling van de makers van deze gezangen zo dicht mogelijk te benaderen, als we onze uiterste best doen te doorgronden hoe zij, de componisten, de teksten begrepen hebben en hoe zij de boodschap in die teksten in een geschikte muzikale vorm hebben gezongen. Dit inzicht wordt sinds jaar en dag bereikt, dat weten we allemaal, via de studie van de oudste neumenhandschriften. Want deze zijn het die ons het meest betrouwbaar zicht geven op wat in de tijd

het dichtst staat bij de oorsprong van het gregoriaanse repertoire. En dat is precies de taak en de betekenis van de gregoriaanse semiologie. Deze is in staat ons terug te voeren naar de oorsprong of tenminste naar een periode in de ontstaansgeschiedenis van het gregoriaans die zeer dicht bij de oorsprong ligt. Tevens geeft zij een belangrijke basis voor de interpretatie, doordat zij een verbinding maakt tussen de tekst en de het daaruit ontstane gezang.

In het congressthema is echter ook sprake van verscheidenheid. En verscheidenheid is hier zeker niet negatief bedoeld, in de zin van gebrek aan eenheid. Het is veel eerder iets wat wij als individuele uiting van een persoonlijke stijl, als uitdrukking van vitaliteit, spontaniteit en ook van artistiek gevoel en vrijheid ervaren en waarderen. Verscheidenheid is in dit verband iets wat juist zeer wenselijk is. We zijn ons bewust dat geen twee uitvoeringen van hetzelfde gezang gelijk zijn, zelfs niet als het dezelfde uitvoerenden betreft. Een bepaalde uitvoeringswijze eenvoudigweg kopiëren is voor ons zeker geen ideaal. Integendeel, juist in de religieuze en liturgische muziek zijn wij ons bewust van wat en hoeveel door de inspiratie van het moment mogelijk is en hoe daardoor een

interpretatie haar eenmalige en onverwisselbare gezicht krijgt. Tenslotte weten we dat de interpretatie het stempel draagt van de nationaliteit en de culturele achtergrond van de uitvoerders. En dat is ook toe te juichen. Dat vanaf het begin hoorbaar is dat de uitvoerders uit Polen of uit Spanje komen is geen bezwaar. In tegendeel, de nationale verschillen tonen ons hoe het gregoriaans in de verschillende landen en culturen geworteld is en zij onderstrepen het universele karakter ervan. En daar kunnen wij alleen maar blij en gelukkig mee zijn. Als we dergelijke nationale verschillen aandachtig beluisteren geeft ons dat de gelegenheid een gezonde kritische blik te werpen op onze eigen interpretatie. Het biedt de kans van elkaar te leren en zo nader tot elkaar te komen

Eenheid en verscheidenheid - beide aspecten zijn noodzakelijk bij een semiologisch georiënteerde interpretatie van het gregoriaans. Zij horen bij elkaar. Gemeenschappelijke basisopvattingen kunnen op een heel natuurlijke manier tot uiting komen in een veelheid van uitvoeringswijzen, maar we willen wel dat deze uiteindelijk terug te voeren zijn op een gemeenschappelijke basis. Semiologisch georiënteerde uitvoeringen van het gregoriaans leven door een vruchtbare uitwisseling tussen een gemeenschappelijke basis en een vrije, individuele ontplooiing. En toch zou het niet realistisch zijn in deze dualiteit en in het spanningsveld dat daar het gevolg van is niet ook de oorzaak te zien van ergernissen, ja zelfs van serieuze gevaren en ernstige misvattingen.

Als mijn waarnemingen van de huidige situatie mij niet bedriegen, geloof ik dat wij in het spanningsveld van eenheid en verscheidenheid van de semiologisch

georiënteerde interpretatie niet zoveel aandacht hoeven te geven aan de verscheidenheid. Deze is o.a. door de vele opnamen van gregoriaanse muziek die tegenwoordig in omloop zijn zeer goed vastgelegd. Zij ontstaat eigenlijk vanzelf, als men vasthoudt aan ritmische vrijheid als onvervreemdbare eigenschap van de semiologische interpretatie. Grotere zorgen moeten wij ons zonder twijfel maken om de eenheid, die door individuele uitleg van de als wezenlijk ervaren ritmische vrijheid steeds weer op de testbank ligt. Hierbij kan men een tweeledige vraag stellen: Hoeveel verscheidenheid mag er zijn zonder de eenheid in gevaar te brengen, en wat is dan die gemeenschappelijke, voor allen geldende en door niemand betwijfelde of ter discussie gestelde basis, waar de eenheid (in verscheidenheid) op rust? Deze tweevoudige centrale vraag moeten wij ons telkens weer stellen, vandaag zowel als morgen. Vandaag op ons congres, dient zich de gelegenheid aan van gedachten te wisselen, met als doel het ene of andere antwoord te vinden voor de eigen standpuntbepaling.

Ons congres is zeker niet het geschikte forum voor een discussie over semiologische details en al helemaal niet voor een discussie over individuele neumen. In een ander verband zou dat nuttig en belangrijk zijn, want een gefundeerde interpretatie is niet mogelijk zonder zorgvuldig alle semiologische gegevens daarbij te betrekken, en dan op de eerste plaats die gegevens die een semiologisch georiënteerde interpretatie haar bijzondere karakter verlenen en haar van andere onderscheiden. Men kan bijvoorbeeld denken aan de repercussie als een noodzakelijk stijlmiddel voor de interpretatie en hoe deze uitgevoerd moet worden, aan de betekenis van de liquescens voor de

interpretatie en de uitvoering ervan, voorts aan de noodzaak van correct gerestitueerde melodieën, aan de noodzaak er rekening mee te houden dat de wijze van uitvoering van neumen afhangt van de context. (Om maar twee voorbeelden te noemen: een bivirga op een accentlettergreep, vooral in een hogere melodische positie, vergt een andere uitvoering als een op een slotlettergreep of voor of na het woordaccent; iets dergelijks is te zeggen over de salicus in verschillende posities). Tenslotte zouden we het ook nog kunnen hebben over het verband tussen ritme en modaliteit en dus over het belang van modale analyse voor de interpretatie. Maar over al deze vragen gaan we hier niet in detail spreken. Intussen is er een hele reeks publicaties, die deze en talloze andere onderwerpen min of meer uitputtend behandeld hebben. En op de betekenis van de modaliteit voor de interpretatie zal Alberto Turco dezer dagen uitvoerig ingaan.

In deze uiteenzetting wil ik mij daarom beperken tot drie gevoelige punten, waarvan de opheldering en bespreking mij vooral in deze tijd zeer dringend voorkomen. Het eerste is de woord-toon-verhouding in het gregoriaans, preciezer: de tekst als basis voor zowel de compositie als de interpretatie. Het tweede punt gaat over het probleem van het ritme, preciezer: over de vraag hoe de verschillende notenwaarden die door de semiologie gevonden zijn zich tot elkaar verhouden. Het derde te behandelen punt is nauw verbonden met de eerste twee. De vraag betreft de stijl van zingen. Concreet is in het laatste van de drie punten de vraag: Wat is de stijl van zingen die het beste overeenkomt zowel met de bevindingen van de semiologie als met het zingen in het kader van de liturgie. Het is vanzelfsprekend dat hier ook de kwestie

van het tempo c.q. het verband tussen de verschillende tempi in een en hetzelfde gezang aan de orde moet komen.

Er is geen twijfel mogelijk: alle drie genoemde punten, tekst, ritme en stijl van zingen, vormen uiteindelijk een eenheid en staan niet op zichzelf. Toch lijkt het zinvol deze als drie verschillende aspecten van dezelfde werkelijkheid afzonderlijk te behandelen.

De tekst als bron van de compositie en de interpretatie

Gregoriaans is “parole chanté”, het gezongen woord. Dit zijn de woorden, die in de geschriften van Dom Eugène Cardine voortdurend terugkeren en waarmee hij zich telkens weer tot ons, zijn leerlingen, gewend heeft om ons het diepste wezen van het gregoriaans te openbaren. Ze klinken als een beknopte definitie die de verhouding tussen woord en toon, tussen tekst en melodie helder vastlegt. Op de eerste plaats komt absoluut het woord. Een van de tekst losgemaakte zelfstandige melodie bestaat niet in het gregoriaans. Het begin en het einde van alles is hier altijd het woord. Het is het woord dat de melodie voortbrengt en deze staat uitsluitend ten dienste van het woord. Anders gezegd: de melodie is het klanklichaam, waarbinnen het woord geïncarneerd wordt, het resonerend lichaam dat door het woord in trilling wordt gebracht.

Deze natuurlijke gerichtheid op de tekst die voor de componist bepalend was in alle fasen van het ontstaansproces, verlangen we ook van de uitvoerder. Ook de vertolker moet in de analytische en artistieke verwerking van een stuk en ook in het zingen allereerst van de tekst uitgaan en op de tekst ingaan. Hij moet zich ervan bewust zijn dat hij uiteindelijk zijn

artistieke inspiratie en intuïtie aan de onderliggende tekst dankt. En hij moet steeds voor ogen hebben hoe groot de verantwoording is, uitverkoren te zijn om aan de boodschap, die de teksten bevatten, zijn stem te lenen.

Het hier benadrukte primaat van de tekst over de melodie is onmiddellijk duidelijk bij gezangen in de syllabische stijl, zoals in de volgende officie-antifoon¹:

Ps 65, 8

A.Vif

B E-nedí-ci-te, gentes, * De-um nostrum. E u o u a e.

De uiterst eenvoudige, zuiver syllabische melodie kan niet verhullen dat we hier te maken hebben met een duidelijke hiërarchie van de tonen resp. de daarbij horende lettergrepen. De componist (of de bewerker) is zich van het verschillende gewicht en de verschillende functie van de lettergrepen binnen het geheel van de tekst bewust, en hij reageert op passende wijze door de accenttonen iets te verhogen en bovendien de laatste accenttoon bij *nóstrum* melodisch voor te bereiden. Maar hij laat het niet bij een simpele ritmische aaneenschakeling van de vier accenttonen, maar gaat veel subtieler met de tekst om, wat uit het verloop van de melodie duidelijk blijkt. Op de eerste plaats is daar de kwartsprong naar de lage re bij *gentes*, die onmiskenbaar laat zien dat met deze noot een ritmisch belangrijk punt bereikt is. Maar deze lage toon heeft een andere ritmische waarde dan de vier accenttonen. De functie van deze laatste is het opbouwen van spanning resp. het volhouden van de spanning van de ritmische beweging tot aan het slot. Maar de sprong omlaag naar de re veroorzaakt een duidelijke, zij het kortstondige, ontspanning. Spanning en ontspanning zijn de wezenlijke bestanddelen van het ritme. Iedere ritmische beweging in de muziek,

dus ook in het gregoriaans, leeft door dit spel, deze levendige wisselwerking tussen spanning en ontspanning.

Voor de beide polen, de pool van de spanning en die van de ontspanning gebruiken we in het tegenwoordige vakjargon de term “articulatie”. Articulaties zijn punten binnen het verloop van een gezang waarop het ritme steunt, waar de ritmische beweging zich concentreert. In de syllabische stijl is de spanningspool hetzij een soort beginarticulatie, een beginspanning, d.w.z. een belangrijk accent direct aan het begin van een stuk of van een deel ervan, hetzij een ritmisch draaipunt, als de ritmische beweging door een belangrijk accent aangetrokken wordt, zich daar concentreert en dan aan de volgende context doorgegeven wordt. De ontspanningspool echter is in de syllabische stijl een ritmische afscheiding (Duits: *Distinktion*), die een beweging – eventueel kortdurend – afsluit, afrondt en ten opzichte van het volgende gedeelte begrenst, zonder de verbinding met het eventueel volgende te veronachtzamen. Voor de interpretatie van syllabische gezangen is het naast een juiste uitvoering van de accentarticulaties – d.w.z. beginarticulaties en ritmische draaipunten

– vooral van het grootste belang rekening te houden met de afscheidingen, die hier altijd met eindlettergrepen en dus met woordarticulaties samenvallen. Want de met de woordarticulatie verbonden afsluitende en ontspannende ritmische afscheiding is in staat het betreffende woord de relatieve zelfstandigheid te garanderen die het ten opzichte van het volgende woord (of tekstdeel) afgrenst. De voor het gregoriaans zo typische woord-melodie-stijl (*stile melodico verbale*), die belangrijke woorden of tekstdelen genoemde relatieve zelfstandigheid geeft, kan alleen tot stand komen als de woordarticulaties en de daarbij horende ritmische afscheidingen de noodzakelijke aandacht krijgen.

Zonder twijfel hebben we in ons voorbeeld bij de woordarticulatie van *gentes*, d.w.z. bij de noot *re* op de slotlettergreep, te maken met een helder geval van ritmische afscheiding die bedoeld is om de tweedeling van de antifoon (*Benedicite gentes – Deum nostrum*) duidelijk te markeren.

Maar ons voorbeeld laat ook zien dat niet alle woordarticulaties binnen een het hetzelfde gezang dezelfde betekenis hebben. Zo is de eindarticulatie op de laatste lettergreep van het woord *Benedicite* weliswaar ook als een afscheiding uit te voeren, maar de afsluitende en ontspannende werking ervan is toch zwakker, want zij bevindt zich direct in het aantrekkingsveld van het volgende belangrijke accent op *gentes*, waar de ritmische beweging duidelijk naar toe beweegt. Tenslotte is de woordarticulatie bij de laatste lettergreep van *Deum* vrijwel verwaarloosbaar daar de woorden *Deum nostrum* als één begrip op te vatten en te behandelen zijn. Hieraan kan men zien dat niet ieder wordeinde automatisch als woordarticulatie (d.w.z. afscheiding) beschouwd en uitgevoerd moet worden. Zo nu en dan zijn er in de oude handschriften ook aanwijzingen te vinden die helpen het gevaar van een dergelijk automatisme te bestrijden. Zie het tweede deel van de volgende antifoonⁱⁱ:

Cf. Bar 1, 12

5 A. III a

E

Een duidelijke woordarticulatie met de functie van een ontspannende afscheiding – hoewel ook met een verder wijzende werking – bevindt zich op de laatste lettergreep van *noster* in het eerste deel van de antifoon. Ook het episema in de Codex Hartker wijst daarop. In het tweede deel van de antifoon schijnt de schrijver

van deze Codex door tweemaal “st” (*stetim* = *terstond*) toe te voegen ieder mogelijke soort afscheiding aan het einde van de woorden *illuminet* en *oculos* reeds van tevoren te willen uitsluiten, om zo een onderbreking van de zinssamenhang te voorkomen. En inderdaad de drie geledingen van de tekst *ut illuminet –*

oculos – servorum tuorum vormen qua inhoud een onlosmakelijke eenheid.

Als slotsom van de analyse van deze twee eenvoudige antifonen, die als voorbeeld zijn gebruikt, kunnen we staande houden dat het op de eerste en de laatste plaats de tekst is die zowel de stijl en manier van componeren als ook de interpretatie tijdens de uitvoering bepaalt. De juiste declamatie van een gegeven tekst in een bepaalde liturgische context is de eigenlijke maatstaf voor de compositie c.q. adaptatie, maar ook maatstaf en hoogste instantie voor de interpretatie. Met andere woorden: wat in de tekst in

aanleg aanwezig is, krijgt door de compositie (of adaptatie) meer vorm en wordt bij de interpretatie gezang. Eenvoudiger uitgedrukt: zoals ik de tekst naar zijn betekenis declameer zo zing ik hem.

De vrijheid van ritme die we in het gregoriaans verlangen hangt wezenlijk samen met deze door de tekst bepaalde maatstaven voor compositie en interpretatie. Zoals bij het voordragen van een prozatekst er geen vast tijdschema is voor de verhouding van kortere en langere lettergrepen, zo is dat er ook niet voor de verhouding van langere en kortere noten in het gezang.

NOTEN

ⁱ De antifoon is afkomstig uit: *Psalterium Monasticum*, Solesmes 1981, p.147. Zij komt niet voor in de codex Hartker maar wel in andere middeleeuwse officiehandschriften. Er wordt gebruik gemaakt van een type-melodie die aan meerdere teksten aangepast is.

ⁱⁱ De antifoon uit de vespers van de tweede adventszondag komt uit het *Antiphonale Monasticum I*, Solesmes 2005, p.17 en staat in de codex Hartker (SG 390/391) op p.24, regel 8. De *divisio minima* na *Dominus noster* zou men kunnen weglaten omdat deze geen recht doet aan de betekenis van de woordarticulatie van *noster*.

Johannes Berchmans Göschl was van 1961 tot 1994 Benedictijner monnik in de aartsabdij St. Ottilien. Van 1978 tot 1990 was hij hier de cantor. Hij studeerde theologie aan het Pauselijk Athenaeum St. Anselmo te Rome van 1964 tot 1968; Hierna studeerde hij tot 1974 kerkmuziek aan het Pontificio Instituto de Musica Sacra, eveneens te Rome en promoveerde hij er in 1976 bij Dom Eugène Cardine over Gregoriaanse Semiologie. Tot zijn emeritaat in 2006 was hij vanaf 1983 professor aan de Musikhochschule München. Vanaf 1979 was hij lid, en vanaf 1999 president van de AISCGre, de internationale studievereniging voor gregoriaans.

Muzikale aspecten van de Nikolaasverering in de Lage Landen worden behandeld in dit artikel dat wij in twee afleveringen afdrukken.

Conspectus ut auri e fornace puritas: het Nikolaasofficie, ‘De nieuwe compositie [het officie voor Nikolaas] werd door ervaren lieden onderzocht, zij vonden haar opzienbarender dan de zuiverheid van goud uit de smeltoven’. Deze wat stugge Nederlandse zin is een fragmentje uit een Latijnse legende die de totstandkoming van het Nikolaasofficie beschrijft.

De legende komt uit een late bron, een dertiende-eeuws handschrift (Brussel, Koninklijke Bibliotheek, hs. 1960-62), dat mogelijk afkomstig is uit het Sint-Maartensdal in Leuven. Het is tot dusver de enige bron voor de legende.¹ Opmerkelijk, want Nicolaas was (en is) één van de meest populaire heiligen van de westerse kerk, en levensbeschrijvingen, mirakelverhalen en legenden omtrent Nicolaas zijn in honderden handschriften bekend. Zonder verder in te gaan op de uniciteit van deze legende, illustreert ze alvast één ding. Tot in de dertiende eeuw, wanneer de Nikolaasverering al lang een fait accompli is, bleef deze heilige fascineren – zijn levensloop en zelfs het liturgisch officie te zijner ere blijven ook in de Lage Landen geschikte verhaalstof.

Dit artikel belicht slechts enkele muzikale aspecten van Nikolaasverering in onze streken. Na een beknopt overzicht geven van het bestaande onderzoek maken we kennis met het officie van Nikolaas in de Lage Landen aan de hand van de Tonger-

se antifonaria (Onze-Lieve-Vrouw-Geboorte-Basiliek, handschriften 63 en 64²). Voor een volledig overzicht van de (muzikale) Nikolaasverering en haar vertakkingen in de Lage Landen zullen nog vele bronnen moeten worden geraadpleegd en vergeleken, en het mag duidelijk zijn dat dit artikel niet de plaats is voor een dergelijk ambitieus project.

De verering van Nikolaas

De translatie van Nikolaas’ relieken van Myra (Asia Minor) naar Bari (Aquileia) in 1087, en de erkenning van deze translatie als een belangrijk feest (9 mei) voor het bisdom Bari door paus Urbanus II (1089), worden vaak beschouwd als ‘motorische momenten’ voor de Nikolaasverering door de westerse kerk. Inmiddels is echter duidelijk geworden dat deze translatie niet enkel als de oorzaak, maar evenzeer, of zelfs méér, als een gevolg van de Nicolaas-verering moet worden beschouwd. Dit werd al in 1963 door Jones beweerd, en met overtuigende argumenten ondersteund.³ Sindsdien is het onderzoek omtrent de Nikolaascultus fors uitgebreid, en heeft met name de Italiaanse dominicaan Gerardo Cioffari deze cultus vóór het jaar 1000 uitvoerig bestudeerd.⁴ De vele (Griekse én Latijnse) vitae, vermeldingen, altaren, kerken en kapellen, en de overgeleverde iconografie laten duidelijk zien dat Nikolaas’ ster aan het westerse heiligenfirmament

reeds voor de millenniumwissel al behoorlijk hoog was gerezen.

Na het jaar 1000, en zeker na 1087, ging de populariteit van onze heilige steil de hoogte in, getuige de verdere verspreiding van vitae en mirakelverhalen. Deze verhalen speelden zeker een belangrijke rol in de verdere vorming van een specifieke Nikolaasiconografie. In één van deze mirakelverhalen is een aantal zeilers in een storm terechtgekomen. Ze smeken Nikolaas om hulp, en diens beeltenis komt hen redden. Terwijl deze scène vrij duidelijk verwijst naar het evangelieverhaal van de storm op het meer (Mt 14, 22-36; Mc 4, 35-41; Lc 8, 22-25), lijkt de beschrijving van Nikolaas' beeld tijdens deze reddingsoperatie ons zeker vertrouwd: de stralend witte haren en baard leven nog steeds verder in ons Sinterklaas-beeld.⁵

De meest verspreide tekst over Nikolaas is de Latijnse vita van Johannes Diaconus, diaken aan de San Gennaro in Napels. Hij zou de vita (BHL 6104-6117) rond 880 hebben geschreven, nog vóór zijn vijfentwintigste verjaardag.⁶ Hiervoor baseerde hij zich op reeds bestaande teksten, de Methodius ad Theodorum van Methodius van Constantinopel (816-821), de Griekse vita van Michele Archimandrita en een Romeins Passionale uit de zevende eeuw.⁷ De originaliteit van Johannes' vita blijkt echter omgekeerd evenredig aan haar populariteit. Ze raakte over heel Europa verspreid, en werd naargelang de plaats aangevuld met episodes en mirakelverhalen van meer lokale signatuur. De eerder geciteerde legende over het ontstaan van het Nikolaasofficie is er één van. In de loop der decennia werd Johannes' vita zelf ook aangevuld en vermengd met elementen en episodes uit een levensbeschrijving van een andere heilige, Nikolaas van Sion.⁸

De Nikolaashistoria en haar auteur(s)

Een heus eerbetoon aan Nikolaas, maar ook aan de wijd verspreide levensbeschrijving van Johannes Diaconus is de verwerking tot een historia, een liturgisch officie ter ere van een heilige. Meestal bezingt zo'n officie niet enkel de kwaliteiten en deugden van een heilige, maar passeert het levens'verhaal' van de protagonist geheel of gedeeltelijk de revue, vandaar de term 'historia'. Vaak werd hierbij een bestaande vita (in prosa of poëzie) als uitgangspunt genomen. Dat is bij het Nikolaasofficie niet anders. Het officie (of tenminste, de redactie van Reginold – cf infra) behandelt kort alle episodes van Johannes' vita.

In tegenstelling tot het 'vieux fonds'-gregoriaans, dat grotendeels anoniem is, is het later ontstane repertoire wel vaker te koppelen aan één of meerdere auteurs. Niet dat het 'toewijzen' van concreet repertoire aan die auteur(s) steeds vanzelfsprekend is, of van een leien dakje loopt. De historische bronnen waarop een beroep wordt gedaan, moeten uiteraard met de nodige historische kritiek worden benaderd. Anderzijds is het enthousiasme bij een 'ontdekking' van een auteursnaam natuurlijk wel begrijpelijk. Afhankelijk van de kritische geest van de 'ontdekker' of van latere onderzoekers, blijft zo'n toeschrijving dan langer of minder lang overeind.

Het Nikolaasofficie werd voor het eerst door Joseph Pothier toegeschreven aan Isembert, monnik van de abdij Saint-Ouen in Rouen, die het officie rond 1030 zou hebben gecomponeerd. De Normandiërs zouden dan verantwoordelijk zijn geweest voor de verdere verspreiding van het officie doorheen Europa.⁹ Het probleem bij deze hypothese was dat Pothier zich baseerde op een zeventiende-eeuwse bron, het *Chronicon triplex et unum*, dat een duidelijke oratio pro domo bevatte:

Rouen was een belangrijk centrum geweest, en dat wou de auteur graag bewezen zien door de verschillende officies die in Rouen waren ontstaan. Desondanks werd Pothiers toeschrijving door belangrijke auteurs als Peter Wagner overgenomen, en bleef ze vrij lang in circulatie.¹⁰

Pas meer dan een halve eeuw later kwam Hubert Silvestre met een alternatief voor het licht. Een middeleeuwse kroniek van de bisschoppen van Eichstätt, *De episcopis Eichstetensibus*, rond 1060 geschreven door ene Anonymus Haserensis, vermeldde Reginold, bisschop van Eichstätt van 966 tot 991, als auteur.¹¹ Deze zou de historia, net als Johannes Diaconus, op vrij jonge leeftijd hebben geschreven; de populariteit van het officie hielp hem zelfs aan de bisschopszetel. Dit brengt de datering van het officie rond het jaar 960. Reginold wordt door de anonymus beschreven als een bereisde en bijzonder muzikale jongeman (*optimus huius temporis musicus*), wat door andere bronnen wordt bevestigd.¹² Behalve het Nikolaasofficie zou hij ook de officies voor de heilige Willibald, Wunibald en Blasius hebben gecomponeerd. Het auteurschap van Reginold werd later bevestigd door de ontdekking van de historia in een tiende-eeuws handschrift uit de abdij van Tegernsee (nu München, Bayerische Staatsbibliothek, hs. Clm 19162), een bron die duidelijk van vóór Isembert dateert.¹³

Is hiermee alles gezegd? Wellicht niet. In de eerste plaats is het niet duidelijk of Isembert dan helemaal terecht van het toneel is verdwenen. Isembert was in feite een Duitser, geëmigreerd naar Normandië. Zoals gezegd was hij monnik in Saint-Ouen, later (1033-1054) werd hij abt in een de abdij Sainte-Cathérine-du-Mont (eveneens in Rouen). In die functie werd hij opgevolgd door Ainard, een

landgenoot en eveneens componist; deze zou officiegezingen gecomponeerd hebben voor Kilianus van Würzburg en voor Catharina van Alexandrië. Er werd blijkbaar toch flink wat gecomponeerd, en wel door Duitse geestelijken – zoals ook Reginold er één was. Het is dus niet ondenkbaar dat Isembert wel degelijk iets met gezangen voor Nikolaas te maken heeft gehad.

Dat geldt trouwens voor alle genoemde namen: waren zij componisten zoals wij dat vandaag veronderstellen, of eerder redacteurs of samenstellers die uit bestaande gezangen – mogelijk van Italiaanse herkomst – selecteerden en deze in een (narratief en modaal) schema onderbrachten? Verschillende auteurs hebben deze stelling verdedigd.¹⁴

Isembert is niet de enige elfde-eeuwer aan wie het Nikolaasofficie is toegeschreven. Verschillende andere toewijzingen laten zien dat het zeker als prestigieus werd beschouwd om aan het Nikolaasofficie te hebben meegecomponeerd; door het officie aan hooggeplaatste auteurs toe te schrijven won trouwens ook het officie zelf een groter aanzien. Invloedrijke figuren in de kerkelijke hiërarchie waren bijvoorbeeld paus Leo IX en een ambtgenoot en opvolger van Reginold, bisschop Heribert van Eichstätt. Biografen van Leo IX (Bruno van Egisheim, bisschop van Toul, 1002-1054), auteur van verschillende heiligenofficies, hebben hem in de loop der eeuwen ook het Nikolaasofficie in de schoenen willen schuiven. Martin Gerbert achterhaalde reeds in 1774 dat dit een latere toevoeging aan de oorspronkelijke lijst van composities was: *Anonymus s. XII addit officium sancti Nicolai, hymnum Gloria in excelsis et nonnullas antiphonas quae super cantum fecerit*.¹⁵ Desondanks bleef de toewijzing aan Bruno van Toul in omloop, tot zelfs in de twintigste eeuw

toe.¹⁶ Een tijdgenoot van Leo IX, bisschop Heribert van Eichstätt (?-1042) wordt door Jones genoemd als componist van de Nikolaashymne *Plaudat laetitia lux hodierna*. Aangezien de inhoud overeenstemt met die van de historia van Reginold, en deze niet overschrijdt – het officie van Reginold maakt slechts gebruik van een kleine selectie van de bestaande Nicolaas-legenden – neemt Jones aan dat de hymne bestemd was om te worden uitgevoerd binnen het Nikolaas-officie.¹⁷

Samenstelling en verspreiding

Het Nikolaasofficie was erg populair en raakte verspreid over heel Europa. De Cantus Database bevat momenteel (juli 2012) 464 gezangen (inclusief incipits) ter ere van Nikolaas, in een kleine zestig handschriften, en vermoedelijk is dat slechts een gedeelte van het totale aantal overgeleverde bronnen.¹⁸ Het zou dus een uitvoerige studie vergen om de verspreiding van het Nikolaasofficie precies in kaart te brengen en om Jones' bewering dat de regio Lotharingen een belangrijke rol speelde, onder andere in de overbrenging van het officie van het vasteland naar Engeland, te toetsen aan de bronnen die sinds 1963 ontsloten werden.¹⁹ Een dergelijk onderzoek zou ook de vraag kunnen beantwoorden naar de samenstelling van het officie in de verschillende regio's binnen Europa. Een heiligenofficie, zeker als het van een populaire heilige was, bleef immers niet altijd en overal ongewijzigd. In het Nikolaasofficie valt bijvoorbeeld op dat de negen antifonen voor de Metten in nagenoeg alle seculiere versies identiek zijn – ze vormen een stabiele eenheid, en misschien wel een chronologische kern. In handschriften die de monastieke cursus volgen en dus dertien antifonen bevatten zien we dat hun inhoud varieert volgens

hun herkomst. De bronnen uit het West-Frankische rijk (vnl. Frankrijk) voegen aan de seculiere set van negen nog vier propriumantifonen toe; de bronnen uit het oosten (Duitstalig Europa) en uit Italië vullen de set aan met gezangen uit het Commune Sanctorum. Bij de responsoria lopen de patronen nog verder uiteen. Zowel de selectie van de gezangen als de volgorde waarin ze voorkomen kan sterk verschillen. Zo komt het responsorium *Dum Mirensium* – in onderstaande Tabel 1 het zevende in de reeks – in de oudste bron, hs. Clm 19162 (fol. 182v) enkel voor als latere toevoeging.²⁰ De episode uit het Nikolaasverhaal die in dit gezang wordt bezongen komt nog niet voor in de vita van Johannes Diaconus (ca. 880), maar pas in het Liber de Miraculis van Johannes van Amalfi (eerste helft tiende eeuw) en in latere vitae.²¹ Een ander voorbeeld: het responsorium *Ex eius tumba* – het negende responsorium in Tabel 1 – komt in Franse bronnen meestal als laatste voor, waardoor het de meest voor de hand liggende kandidaat was om met een prosula te worden uitgebreid. We vinden het responsorium ook in Duitse bronnen, maar nooit als laatste in de reeks. Dit lijkt er dus op te wijzen dat de prosula *Sospitati* eerder van Franse dan van Duitse origine is; de herkomst van de bronnen voor de prosula bevestigt dit patroon.

Nederlanden

Hoe de verering van Nikolaas van het Middellandse Zeegebied naar de Lage Landen overwaaid werd nog niet grondig onderzocht. Jones ziet een rol weggelegd voor de tiende-eeuwse bisschop Notger van Luik (930-1008). Notger had immers contacten met de eerder genoemde bisschop Willigis van Mainz, die in 987 al een Nikolaaskerk inwijdde. De Luikse historicus Kurth dichtte aan Not-

ger het invoeren van verschillende nieuwe heiligencultussen in het bisdom Luik toe, waaronder deze van Nikolaas, en was van mening dat de Luikse Nikolaaskapel door Notger werd gebouwd.²² Kurths inschatting lijkt te worden bevestigd door de vermelding van 'de heilige bisschop Nikolaas' ('Sci. Nicholai epi.') in een Luikse kalender uit de vroege elfde eeuw (Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Hs. 1359, fol. 26r). Volgens sommige auteurs schreef Wazelinus II (+ 1158), prior en later abt van de Luikse benedictijnerabdij Saint-Laurent, in de eerste helft van de twaalfde eeuw een vita en mirakelverhalen van Nikolaas.²³ Vast staat dat ook in de volgende eeuwen Nikolaas' populariteit in stad en bisdom bleef aanhouden. De legende die aan het begin van dit artikel werd vermeld figureert in een dertiende-eeuws handschrift uit Leuven, dat eveneens tot het middeleeuwse bisdom Luik behoorde. Een andere bron uit dezelfde tijd bevat de Vita Nicolai (BHL 6126) geschreven door Otloh, dat referenties aan het officie van Reginold bevat. De enige bron voor de

tekst (Namen, Bibliotheek van het Groot Seminarie, hs. 15), die vermoedelijk in Regensburg werd geschreven, werd in de dertiende eeuw geschreven en was bijna zeker voor de abdij van Saint-Hubert bestemd.²⁴ De tekst was wellicht bedoeld als een set van lezingen die het officie van Reginold moesten vergezellen. In het handschrift wordt immers rechtstreeks aan drie antifonen en drie responsoria uit de historia gerefereerd.²⁵

Ook in het graafschap Vlaanderen was het officie zeker bekend; enkele jaren geleden werd nog een fragment met antifonen voor de lauden uit het Nikolaasofficie geïdentificeerd in het stadsarchief in Brugge.²⁶

Ter illustratie van de stelling dat een heiligenofficie niet onveranderlijk was, maar heel vaak met lokale varianten werd voorzien, volgen twee voorbeelden uit de Lage Landen, respectievelijk uit het middeleeuwse bisdom Luik (Tongeren) en uit het graafschap Vlaanderen (Gistel, bij Brugge). In elk van de voorbeelden zijn – subtiele – eigen accenten te onderscheiden.

NOTEN

Dit artikel kwam tot stand naar aanleiding van gesprekken met Luc Vermeulen, mededocent aan het Centrum Gregoriaans en bezielend lid van het Vlaamse Sint-Nicolaasgenootschap (www.sngvlaanderen.org). Ik dank Luc hartelijk voor zijn belangstelling, het nazien van de vertaling uit het Latijn en inzage in het boek van Cioffari.

¹ Het handschrift draagt als eigendomsmerk 'Ex parte f. Joannis Vlimmerij' (f.1), waaruit zou blijken dat het kan worden gesitueerd in de priorij van Sint-Maartensdal in Leuven; zie Joseph Van den Gheyn, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, vol. 5, Brussel: Lamertin, 1905, 106-107 (nr. 3151). Een volledige Engelse vertaling van de legende [BHL 6210] is te vinden in Charles W. Jones, *The Saint Nicholas Liturgy and Its Literary Relationships (Ninth to Twelfth Centuries)*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1963. Voor een reactie op het boek van Jones, zie Donald R. Howard, [review of] Charles W. Jones, *The Saint Nicholas Liturgy and Its Literary Relationships*, *Speculum*, 39, 706-707 en Christopher Hohler, 'The Proper Office of St Nicholas and Related Matters with Reference to a Recent Book', *Medium Aevum*, 36, 1967, 40-48. De afkorting *BHL* verwijst naar de standaard-

catalogus van hagiografische teksten, *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, ed. Société des Bollandistes, (*Subsidia Hagiographica* 6, 12, 70), Brussel: Société des Bollandistes, 1898-1901, 1911, 1986.

² Voor een beschrijving van de handschriften in Tongeren, zie Pieter Mannaerts (ed.), *Cantus Tungrensis. Inventaris van middeleeuws muzikaal erfgoed uit Tongeren en omgeving*, Neerpelt: Alamire, 2006.

³ Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 2-4; 86 (bisschop Willigis van Mainz wijdde een Nikolaaskerk in 987); Gilbert Reaney, 'The Music of the St. Nicholas Liturgy', in Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 140-151 op p. 141 (Nikolaasofficie ingevoerd in Kremsmünster in 1057).

⁴ Gerardo Cioffari, *San Nicola nella critica storica*, Bari: Centro Studi Nicolaiani, 1987, 91; Gerardo Cioffari, 'San Nicola nelle immagini anteriori al Mille e nelle pitture italiane medioevali', *Nicolaus. Studi Storici. Rivista del Centro Studi Nicolaiani*, 8 (Maria Antionietta Carola, ed., *San Nicola nella musica liturgica e nell'arte medioevale tra Oriente e Occidente. Atti del Convegno di studi*, Noci, 3-4 settembre 1994), 1997, 321-360.

⁵ Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 44, noemt deze beschrijving 'particularly Walloon'. De beschrijving van Nikolaas' stralend witte kledij lijkt ook te verwijzen naar Christus' transfiguratie; cf Mt 17, 1-9; Mc 9, 2-8; Lc 9, 28-36; 2Petr 1, 16-18.

⁶ Niet te verwarren met andere figuren met deze naam; de bekendste hiervan is ongetwijfeld de uit Montecassino afkomstige monnik Johannes Diaconus 'Hymonides', die in Rome de beroemde vita van paus Gregorius I schreef (+ vóór 882). Cioffari, *San Nicola*, 93 vernoemt andere auteurs met de naam 'Johannes Diacones', afkomstig uit Venetië, Rome, Spanje, Napels (auteur van een vita van de heilige Clemens) en Constantinopel.

⁷ Cioffari, *San Nicola*, 95.

⁸ Over deze 'gecontamineerde' vitae, zie Cioffari, *San Nicola*, 101-112 (Byzantijnse vitae), 113-122 (Latijnse vitae).

⁹ Joseph Pothier publiceerde drie artikels over gezangen uit het Nikolaasofficie: 'Antienne en l'honneur de saint Nicolas [*O Christi pietas*]', *Revue du chant grégorien*, 4, 1895, 147-149; Idem, 'Répons *Virgo flagellatur* de l'office de sainte Cathérine', *Revue du chant grégorien*, 5, 1896, 49-54; Idem, 'Répons *Ex eius tumba* avec sa prose *Sospitati Off. De S. Nicolas*', *Revue du chant grégorien*, 9, 1900, 49-52. Voor zover ik kon verifiëren komt de toeschrijving voor in het artikel uit 1896. Anonymus Haserensis, *De episcopis Eichstetensibus*, L. C. Bethmann, ed., *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, 7, 1846, 253-266; herdrukt in Migne (ed.), *Patrologia Latina* 146, 1003-1026. Eichstätt ligt zowat tussen Nürnberg, Augsburg en Regensburg, op ongeveer 100 km van München.

¹⁰ Peter Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, (Idem, *Einführung in die Gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*, 1), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895, 1911³, 315. De toeschrijving werd overgenomen door Armand Collette, *Histoire du bréviaire de Rouen*, Rouen: Mégard, 1902; door Karl Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung*, Düsseldorf: Schwann, 1931; en zelfs nog door Madeleine Bernard, 'Les offices versifiés attribués à Léon IX (1002-1054)', *Etudes grégoriennes*, 19, 1980, 89-164.

¹¹ Hubert Silvestre, 'Antiennes de matines d'un ancien office de l'Assomption ou de la Purification', *Ephemerides liturgicae*, 67, 1953, 138-146, op p. 140-141 (146 bevat een facsimile van f.87r).

¹² Cioffari, *San Nicola*, 97 n29.

¹³ Cioffari, *San Nicola*, 97 n29 en 98. Tot 1987 was het oudst bekende handschrift een passionale dat ca. 1060 werd vervaardigd in Worcester (nu British Library, Ms. Cotton Nero E 1). Het wordt uitvoerig beschreven in Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 7-41. Het officie voor de heilige Blasius wordt geanalyseerd in Alison Noel Altstatt, 'The Music and Liturgy of Kloster Preetz: Anna von Buchwald's Buch im Chor in its Fifteenth-Century Context', diss. University of Oregon, 2011, 438-541.

¹⁴ Hohler, 'The Proper Office', 42: 'I suspect (but cannot prove) that the Office for St. Nicholas will turn out to be, ultimately, Italian, and to have been adapted by bishop Reginold just as bishop Reginold's version of it was adapted by abbot Isembert.' Cf. Anna Gabriella Caldarolo, 'L'ufficio di san Nicola nella tradizione italica e transalpina', *Nicolaus. Studi Storici. Rivista del Centro Studi Nicolaiani*, 8 (Maria Antionietta Carola, ed., *San Nicola nella musica liturgica e nell'arte medioevale tra Oriente e Occidente. Atti del Convegno di studi, Noci, 3-4 settembre 1994*), 1997, 385-438, op p. 418-419: 'L'originalità delle versioni melodiche contenute nei codici Roma Vall. C5 / Roma Vall. C13 e Roma Vat. 7126 autorizza a parlare di un ufficio italico di san Nicola, nel quale sono rintracciabili almeno due stratificazioni: una più recente, che porta segni evidenti di imprestiti dall'ufficio di Reginold, penetrato in Italia al seguito del grande successo incontrato nel nord Europa; l'altra più antica, comprendente brani che non compaiono in altre fonti e che presentano tracce di maggiore antichità rispetto all'*historia* più diffusa. È da questo ufficio che Reginold avrebbe mutuato parte dei brani usati per costruire la sua *historia*: ne è prova la presenza tra gli altri responsori di *Dum Mirensium* ed *Ex eius tumba*, provenienti certamente dalle regioni italiane, dove era conosciuto il prodigio della Manna.'

¹⁵ Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra*, Sankt-Blasien, 1774, vol. 2, 35-36, geciteerd in Bernard, 'Les offices', 91.

¹⁶ Onder meer bij Amédée Gastoué, *L'art grégorien, (Les maîtres de la musique)*, Parijs: Félix Alcan, 1920³, 89 en Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 55.

¹⁷ Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 84-85.

¹⁸ www.cantusdatabase.org.

¹⁹ Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 55 en 88: 'I believe that Liège [...] was a center for dissemination of the cult of St. Nicholas to France and Britain. Small wonder that the cult spread rapidly and began to center among scholars, for from about 990 to 1050 Liège supplied the greatest number of masters for the schools of western Europe.'

²⁰ Cioffari, *San Nicola*, 98, 100 (facsimile).

²¹ Cioffari, *San Nicola*, 98, 113-122.

²² Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 88.

²³ Antoine Auda, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège: essai bibliographique sur la musique liégeoise depuis ses origines jusqu'à la fin de la principauté (1800)*, Brussels: Librairie Saint-Georges, 1930, 31-32.

²⁴ Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 80-81.

²⁵ Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 84.

²⁶ Pieter Mannaerts, 'Verknippte manuscripten. Brugse almanakken gebonden in fragmenten van laatmiddeleeuwse muziekhandschriften', Ludo Vandamme, (ed.), *Elke dag wijzer. Brugse almanakken van de 16de tot de 19de eeuw*, Brugge: Openbare Bibliotheek, 2006, 47-49.

Pieter Mannaerts is verbonden aan Resonant, Vlaams Centrum voor Muzikaal Erfgoed, is Research fellow aan de onderzoekseenheid musicologie van de Katholieke Universiteit Leuven en hoofddocent aan het Centrum Gregoriaans (Drongen).

Na de intimiteit van de geboortemiss (zie TvGreg 2007-4) en de aanbiddelijke herdersmiss tijdens de dageraad vindt deze derde miss bij klaarlichte dag plaats; wellicht daarom wordt nu vooral het alomvattende van het grote heilsfeit van de menswording, van *Immanuel*, God met ons, bezongen. Twee lezingen zijn prologen van Nieuwtestamentische geschriften, van de Hebreeënbrief en het Johannes Evangelie, te lezen als een soort proclamaties van Christus' uitverkiezing. De eerste lezing bezingt de bevrijdende thuiskomst naar Sion. In de gebeden klinkt vooral de mensenroep om verheffing naar dat hemelse en onsterfelijke niveau door.

De tekst van de **Introitus** herneemt het kernstuk uit de eerste lezing van de nachtmis, de 'Immanuel'-profetie van Jesaja. Over de melodie gaan we te rade bij twee Benedictijnen. Dom Boer vat het modale karakter heel kort samen: 'Noch de geheimzinnige Nachtmis, noch de frisse Dageraadsmis hebben een zevende *modus* aangedurfd. De Dagmis opent met den kwintsprong *sol re* op *puer*, dat kerstwoord bij uitstek, en zal zich de stijging *sol si re fa* niet laten ontgaan, om de heerschappij van dit kind, dat thans schittert als de dag, waardig te bezingen'. Zijn confrère Gajard¹ analyseert meer vanuit de tekst-op-muziek, zoals vanaf de eerste zin: 'Bemerk hoe kunstzinnig die twee keer *nobis* worden behandeld: de eerste scherp en licht, de tweede zwaarder met zijn kwartval naar de grondtoon. Dat verleent het recitatief op *re*, met de

eerste klinker meteen geïntoneerd (*puer*), juist diepte en volheid, ook als, vanaf die gracieuze buiging *filius*, dat recitatief op *do* is gekomen.

Hierna verandert het klimaat een beetje: van nu af overheersen de goddelijke aanspraken van de Messias het speelveld. Met een krachtige sprong wordt het gezang een septiem hoger gevoerd, bij *imperium*. En weer komen we in het *do*-recitatief, twee keer zelfs, als een plezierig nahummen enerzijds, maar ook als een meditatief bevestigen van het accent (*imperium*). Met enkel twee kleine hupjes naar de *mi* (*humerum, vocabitur*) valt temidden van *tristofa*'s het unisone *nomen* op in alle breedte. En de melodische lijn gaat ondertussen ook door: na de lichte *torculus* bij *vocabitur* volgt nu een fors aangezette *pes mag-ni*, om meteen erna via kwint- (*mi la*) en kwartval (*do sol*) weer op de *tonica* tot rust te komen'. Herhaald, in afwisseling met verzen uit psalm 97 (98) van Jahweh's koningschap, horen we het juichende *puer*, diens hoge machts*imperium* en zijn voorname *nomen* in de drie slotwoorden.

Dezelfde psalm 97 (98) van Jahweh's Koningschap laat ons in het **Graduale** doormediteren op de laatste zin van Jesaja's profetie: 'alle grenzen der aarde hebben het heil van onze God aanschouwd'. Dom Boer: 'De Kersttijd heeft een serie vijfde-modus-Graduales Het is niet mogelijk hier eenzelfde overzicht te geven als van de tweede-modus-Graduales (zie TvGreg 2009-2, pag. 70-71): de formules en combinaties zijn té gevarieerd.

Zij hebben alle dit gemeen dat het responsorie een voorbereiding is van het vers, dat altijd een melodisch hoogtepunt heeft’.

En weer neemt Dom Gajard ons aan het handje door de tekst en muziek heen: ‘Stijg blij omhoog naar die climacus (*omnes*) en buig lichtjes terug; durf die grenzen der aarde (*fines terrae*) flink neer te zetten met die opeenvolging van brede, op de kleine terts schommelende noten. En blij weer verder en let erop dat de drie woorden *salutare Dei nostri* aaneengeklonken worden, met een crescendo vanaf de porrectus naar *Dei*. Het begin van de tweede zin is even anders: nog steeds blij, maar nóg lichter.

De zangers van het Vers moeten zich niet door *Dominus* heen haasten maar juist plezier beleven aan die afwisseling van élan naar ontspanning en weer terug, etc., met een crescendo bij de laatste incisie, onmiddellijk gevolgd door een terugvallen op de kleine terts, die vervolgens terugkomt bij *salutare suum*. Hernieuwd élan bij de tweede zin, met een lange ontspanning bij *justítiam suam*. En op het laatst, met een dubbele kromming, zo harmonieus, kalm, perfect, wordt met de finalis van het vers de intonatie van het respons doorgegeven aan de rest van de schola’.

Het **Alleluia** werd als melodie al uitvoerig besproken in TvGreg 2011-4, pag. 118-119. Daar werden vooral mgr. Kurris en Dom Boer aan het woord gelaten. We leerden van hen dat dit Alleluia als een van de oudste gecomponeerd is naar het psalmodiemodel, op reciteertonen dus.

Het zal ons, met deze kennis, niet verbazen dat Dom Gajard, die we nu volgen, dit gezang typeert als eigenlijk slechts een pure en eenvoudige adaptatie van de tweede modus, zoals er de komende dagen hierna nog enkele zullen volgen (H.

Stefanus, St. Jan, St. Silvester, Epifanie). Onnodig dus om te zoeken naar een samenhang tussen toon en tekst. De schoonheid ontspringt onmiddellijk aan het zeer eenvoudige weefsel van noten.

‘Het vers bestaat’, zegt Gajard, ‘uit twee grote symmetrische frasen, waarvan het eerste deel bij beide gelijk, en het tweede juist verschillend is. Die twee gelijke delen beginnen met een rijk versierde intonatie, om via een mooie, zeer melodieuze bocht weer terug te keren, naar de *re*, reciterend zonder enige versiering, tot het laatste accent: rijk, in een lange vocalise, een lange brede vlucht, stevig en soepel tegelijk. De arabesken zoeken uiteindelijk de subtonica op. Het tweede deel van de eerste frase balanceert eerst op de tonica, met een borduursel omlaag naar de *do* en zelfs *la*, en schiet dan toch plotseling naar de dominant, om erop te reciteren en af te sluiten met een eenvoudige cadens op de grondtoon. Het slotdeel van de tweede frase en van het gehele vers valt meteen aan op de dominant, om erop het eind een laatste en levendige uitbarsting uit te gooien, gevolgd door een lange en zware terugval naar de grondtoon’.

En Gajard besluit met te benadrukken dat al die formules zich vrij hebben ontwikkeld uit de vocalise van *Alleluia* en dat dus de interpretatie elk van de details dient te onderstrepen van de melodische lijn.

Het **Offertorium** wordt door beide monniken aangeprezen als een der meest geprononceerde hoogtepunten uit het gregoriaanse repertoire. Dom Boer: ‘Het is moeilijk om christelijke kunst te definiëren of wijsgerig te funderen: hier wijst men ze aan met den vinger. Onthechting, maagdelijke bloem, gehoorzaamheid aan een hoger beginsel dan de natuur kan verschaffen, spreken uit deze stille en

ingekeerde muziek’.

Dom Gajard: ‘De gregoriaanse kunst bereikt hier, geloof ik, haar summum van uitdrukingskracht, van diepte, van volheid. Deze wonderen zijn niet alleen kunstwerken, zij zijn ook, en misschien vooral, beginselen van krachtdadigheid en handelingsbereidheid. Het kan enkel vruchtbaar zijn voor hen die geloven, vooral voor hen die zich voor een lange proeftijd hebben geëngageerd in het zingen en herzingen zonder einde, nederig, op de knieën, in een grote daad van kinderlijke overgave en liefde’.

Voor Gajard overtreft dit gezang al die Kerstgezingen van de authentieke modaliteit, zoals *Tollite portas, Tecum principium* of het responsorium *Verbum caro factum est*, ‘en wel precies om die innerlijkheid, onbeweeglijkheid, ik zou zeggen: zijn stilte!... Waarom nog commentaar geven, men zou het er alleen maar mee ontmaagden’. Niettemin zijn commentaar kort samengevat: ‘geen druk geven op de beweging, zeker niet je stem forceren (Dom Boer zegt het nog iets duidelijker: ‘Laat hem- de vierde modus- rustig stromen, zonder trucjes van ingehouden of halve stem’), hou in één lange aandacht het diepe leven in stand. Geef je stem alle zachtheid en warmte die je hebt. Wat een verwijding aan liefde en zachte kracht zit er in die stijging van die

vier climacussen (*est terra*) en hoe aangesmeed die zin daarna, met een stuw- ing op *tu* die meteen weer verdampt, overgegeven aan *fundasti*. En dan, na een stilte en alvorens te eindigen, het smakelij- k savoureren van Gods gerechtigheid (*iustitia et iudicium*), van een niet te ver- woorden zachtheid en lichtende warmte; afgesloten, zoals *plenitudinem* uit de vorige zin, met een *re-cadens* en op zijn beurt weer hernomen bij *praeparatio*. Het voegt sereniteit toe aan dit hele stuk, voordat we in de *mi*-modus gelaten wor- den, in die onbestemd schone en aanbid- delijke stilte, waarin we vanaf het begin al zaten’.

De **Communio**, weer een tekst uit psalm 97 (98), is vanaf *salutare Dei nostri* in woord en toon exact gelijk aan die uit de vigilie-mis (GT 40-41). Gajard verbaast zich over deze zeer gelukkige invoeging, zó geslaagd dat je zou geloven in een oorspronkelijke inspiratie. Immers, die drie woorden vormen de geheel natuur- lijke afronding van het grote blijde élan van de eerste zin. Het wordt zo een be- vestiging van *finis terrae*: zo grenzeloos is Gods heil! En na herhaalde afwisseling met verzen uit die psalm 97 (98) vinden we ons na die extatische vreugdezang telkens weer terug in de stilte van onze communio met *Dei nostri*.

NOTEN

¹ De van Dom Gajard geciteerde teksten zijn enigszins vrij vertaald en aangepast aan de ruimte- lijke beperkingen van deze rubriek. GvO. Zie: *Les Plus Belles Mélodies Grégoriennes, com- mentées par Dom Gajard*, pag. 63-68. Solesmes, 1985.

Gerrit van Osch is redacteur van dit tijdschrift.

De Oostenrijkse theoloog Karl Rahner is van grote betekenis geweest bij de liturgiehervorming van het Tweede Vaticaanse Concilie (1962-1965). Twee centrale thema's zijn bij hem: de formulering van liturgische wetten conform de lectio divina en de liturgische rol van de leek. In dit artikel laat de auteur zien hoe deze uitgangspunten zijn beslag krijgen in de postconciliaire liturgie.



Karl Rahner s.j. (1904-1984) is een van de grote theologen van de 20^{ste} eeuw. Tijdens zijn leven probeerde hij de katholieke theologie te actualiseren, in verband te brengen met alle aspecten van het moderne leven. Rahner stond hierbij onder de invloed van de Duitse filosoof Martin Heidegger. Hoewel Rahner aanvankelijk ideeën verkondigde die hem in moeilijkheden brachten met de kerkelijke censuur, zagen velen (w.o. de Weense kardinaal König) in hem een theoloog die zich bij de verbinding van kerk en cultuur zich op het scherpst van de snede bewoog. Dit maakte hem bij uitstek geschikt om een rol van betekenis te spelen bij het Tweede Vaticaanse Concilie. In dit artikel spits ik het onderwerp toe op invloed van Rahner op de liturgiehervorming van het Tweede Vaticaanse Concilie.

Lectio divina

Zo op het eerste gezicht is Rahners belangrijkste liturgische uitgangspunt niet

revolutionair. Sterker: hij neemt een thema op dat al eeuwenlang een plaats heeft in de contemplatieve kloosters, namelijk de *lectio divina*¹. Hiermee wordt een specifieke manier aangeduid waarmee monniken omgaan met geestelijke geschriften (w.o. de Bijbel en de kerkvaders). In de praktijk van de *lectio divina* worden drie fasen onderscheiden:

1. *Lectio*
2. *Contemplatio*
3. *Oratio*

Deze fasen kunnen – in een enigszins naïeve en idealiserende vorm – als volgt worden beschreven:

Lectio: in deze fase neemt God het initiatief. De monnik leest aandachtig het Woord van God. God spreekt tot de lezer en hij doet zijn best om de boodschap zo goed mogelijk te verstaan.

Contemplatio: in deze fase staat de mens centraal. Hij overweegt hetgeen hij gele-

zen heeft zo intensief mogelijk. Deze lezer probeert de boodschap beantwoorden, te actualiseren en een plaats te geven in zijn eigen leven.

Oratio: als duidelijk is wat God wil en wat de mens met deze boodschap in zijn eigen leven kan aanvangen, is gebed mogelijk. Dat wil zeggen: een gesprek tussen God en de mens.

In zijn boekje 'Die Liturgische Feier (1949)' neemt Rahner deze fasen over in zijn bespreking van de ontwikkeling van de liturgie. Voor Rahner vertegenwoordigen de fasen de belangrijke vormprincipes van de liturgie. Hij spreekt zelfs van *structuurwetten*. Op andere plaatsten spreekt hij van *grondschemata*. Hij zegt dat de fase van de *lectio* te vinden is in de lezing. De *contemplatio* neemt in de liturgie de vorm aan van stilte of gezang². *Oratio* is in de liturgie natuurlijk precies wat de naam aangeeft: gebed.

Rahner wijst vervolgens op de paaswake. Hier ziet hij deze drievoudige grondschema nog ten volle werkzaam. In Liturgie van het Woord van de paaswake is [in 1957] sprake van vier lezingen (*lectio*). Elke lezing wordt gevolgd door een *canticum* (*contemplatio*) en besloten met een gebed (*oratio*)³. Dit geldt eveneens voor de [oude] diensten op de zaterdagen van de quatertemperdagen

Dit brengt ons overigens op de interessante vraag in hoeverre de liturgie als geheel als 'gebed' kan worden gezien. Immers, als sommige specifieke onderdelen reeds 'gebed' heten, hoe heet dan de totale structuur waarin dit gebed is 'ingebed'? Voor sommigen is dit slechts een semantische kwestie, maar voor strengere liturgisten uit de school van Rahner zou

dit vermoedelijk een principiële kwestie kunnen zijn. Ik denk dat zij eerder zouden kiezen voor de definitie: liturgie is de ritus die uitmondt in gebed⁴. Ook de uitspraak 'wie zingt, bidt dubbel' kan bij hen waarschijnlijk weinig genade vinden. *Contemplatio* en *oratio* worden dan wellicht teveel in elkaar geschoven⁵.

De rol van de leek in de liturgie

Hoe modern en revolutionair ook, Rahner was in veel van zijn thematiek toch ook een echt kind van zijn tijd. Rode draad van het boekje is de rol van de leek in de liturgie. Voor ons is de *participatio activa* een min of meer voldongen feit, maar voor Rahner – hij schrijft vanuit de praktijk van de Tridentijnse liturgie – moet deze nog bijna geheel bevochten worden. Rahner stelt daarom nadrukkelijk dat de leek in vroege tijden ook een rol had bij de derde fase, de *oratio*⁶.

In de Tridentijnse fase komt het bidden uitsluitend toe aan de priester. Het meebidden van de gelovigen is in deze ritus gemarginaliseerd. Rahner signaleert bijvoorbeeld dat de voorbeden na het credo [en de preek] uitsluitend vertegenwoordigd zijn door een simpel *oremus*. De bedes zelf verhuisden naar het Eucharistisch Gebed van de priester of naar het kyrie, waar ze vervolgens ook weer verdwenen. In de tijd voorafgaand aan het Tweede Vaticaanse Concilie geschiedt de oproep volkomen *pro forma*, want de schola zet dan het offertorium in en de priester leest vervolgens de tekst van dit gezang. Voor de voorbeden van de gelovigen is geen plaats meer ingeruimd.

Rahner wil het biddende aandeel van de leek echter nadrukkelijk herstellen. In de liturgiehervorming van het Tweede Vaticaanse Concilie is dit ook daadwerkelijk

gebeurd. Om dit liturgisch bidden mogelijk te maken introduceerde het concilie het algemeen priesterschap van alle gelovigen. Ook de leek kon – op zijn eigen wijze deelhebbend aan Christus' priesterschap – een eigen aandeel leveren in de liturgie. Hoe het liturgisch bidden van de leek vervolgens een concrete gestalte heeft gekregen, komt in het volgende deel van dit artikel aan de orde.

De Mis na het Tweede Vaticaanse Concilie

Mede onder invloed van Karl Rahner staan de liturgische vernieuwingen van het Tweede Vaticaanse Concilie geheel in het teken van de *lectio divina*. Laten we de structuur van de Mis uit de *Novus ordo* maar eens ter hand nemen. Deze begint met de *ritus initialis* [openingsrite].

De introitus is een openingsgezag, valt dus tot op zekere hoogte buiten de structuur. Dan volgt de begroeting, de schuldbelijdenis en de vergeving van de schuld. Men zou kunnen stellen dat dit de eerste fase van *lectio divina* is. God neemt – bij monde van de priester – het initiatief en 'spreekt' tot ons. Het kyrie en de gloria zijn de tweede fase, de *contemplatio*. Wij antwoorden op het goddelijk initiatief.

Intermezzo. Dat we het kyrie en het gloria hier opvatten als *contemplatio* doet overigens geen recht aan de *historische wordingsgang* van deze liturgische onderdelen. Dit geldt vooral voor het kyrie, omdat dit oorspronkelijk een onderdeel was van een serie voorbeden. Deze kwamen al in een vroeg stadium te vervallen, waarna alleen het refrein 'Kyrie eleison' overbleef. Maar zelfs nadat het oorspronkelijke bedes niet meer gezongen wer-

den, bleef het *preces*-karakter van het kyrie nog lange tijd overeind. In de *Ordo Romanus primus* die de pauselijke liturgie uit de zevende eeuw [?] beschrijft, staat bijvoorbeeld nog te lezen, dat de paus zich tijdens het kyrie naar het oosten [gebedshouding] richtte. Na het kyrie draaide hij zich om wendde hij zich tot het volk ten teken dat zij mee konden zingen.

De collecta [het openingsgebed] vertegenwoordigt de derde fase. De priester spreekt namens de gelovigen [*oremus*] het openingsgebed uit. Volgens Rahner is dit dus het eerste knooppunt in de Mis, het eerste moment waarop de mens echt kan bidden. Wordt dit ook zo ervaren? Nee. In de moderne liturgische praktijk is dit onderdeel een ondergeschoven kind. Velen ervaren het gloria als het hoogtepunt van de eerste spanningsboog en niet het gebed. Veel moderne gelovigen onderschrijven deze beleving om – zo ze al staan bij de gloria – bij de collecta te gaan zitten. In feite zou iedereen juist bij de collecta moeten gaan staan, omdat dit de kroon is op de eerste beweging. *Lectio* en *contemplatio* monden uit in de *oratio*⁷. Het is het resultaat van een opgaande lijn en geen ontspanningsmoment. Veel liturgische muziek verergert dit misverstaan. Vooral het gloria is vaak feestelijk van karakter en gecomponeerd in een gesloten vorm, na een lange dominant eindigend met een tonica. In feite zou het gloria moeten eindigen met een dominant, zodat de priester deze spanning kan oppakken en doorzetten⁸.

Dan volgt de *Liturgia verbi* [dienst van het woord]. Hier is de praktijk van de *lectio divina* natuurlijk zeer duidelijk herkenbaar. Dit onderdeel van de mis

begint met een lezing gevolgd door een gezang [*lectio plus contemplatio*]. Deze structuur wordt op zondagen en hoogfeesten herhaald, geïntensiveerd zou men kunnen zeggen. Opvallend is dat gezangen hier altijd een responsoriaal karakter hebben. Oorspronkelijk klonken hier waarschijnlijk psalmen met een eenvoudig respons, dat door de gehele gemeenschap gezongen werd. Met de toenemende complexiteit van de gezangen was de rol van de gewone gelovigen hier waarschijnlijk niet meer te handhaven en kwamen de gezangen uitsluitend aan de schola toe. In de Nederlandstalige liturgie van na het Tweede Vaticaans Concilie is het echter tegenwoordig weer mogelijk dat de gewone gelovigen hier een eenvoudig refrein meezingen

Hierna volgt het Evangelie plus de preek [beide vormen de *lectio*], het credo [*contemplatio*] en de voorbeden. We zagen al dat de voorbeden in de Tridentijnse Mis achterwege bleven. Het Tweede Vaticaans Concilie heeft de voorbeden zeer nadrukkelijk willen herstellen. Ze zijn bedoeld als het besluit van de tweede spanningsboog, als gebedsmoment ter afronding van de tweede cyclus. Maar wederom wordt dit in weinig kerken zo ervaren. Voor veel gelovigen vormt de preek het hoogtepunt, niet de voorbeden. De laatste worden als het begin ervaren van de *Liturgica Eucharistica*.

Bij het herstel van de voorbeden speelt het tweede speerpunt van Rahner [het herstel van het liturgisch bidden van de leek] eveneens een belangrijke rol. Zoals gezegd was deze in de Tridentijnse ritus naar een verre achtergrond verdwenen, maar Rahner weet dat deze ritus ook 'maar' een fase in de geschiedenis van de

Romeinse liturgie is. In de vroegste bronnen van de liturgie speelde het volk namelijk nog wel een rol van betekenis. Justinus Martyr (150 n. Chr.) meldt bijvoorbeeld: "Dan staan wij allen gezamenlijk op en verrichten gebeden".

In zijn boekje 'die liturgische Feier' wijst Rahner er eerst in algemene zin op dat bij gebedsonderdelen waarbij het volk een actieve rol speelt, het volk vaak als eerste bidt. De priester neemt vervolgens deze gebedsbeweging over en vat het gebed samen in de priesterlijke oratie. Dit is precies de vorm van de voorbeden die het Tweede Vaticaans Concilie teruggaf aan de moderne Mis. De priester opent deze met een korte oproep tot gebed. Daarna bidden de gewone gelovigen. Als laatste bidt de priester. Hij vat de voorbeden samen en sluit ze af.

Ditzelfde patroon zien we ook bij de diensten van het officie. Kijken we bijvoorbeeld naar de structuur van de lauden of de vespers dan zien we:

opening, hymne en psalmen als introductie. Rahner meldt dat het reciteren van de psalmen oorspronkelijk begon als een soort voorbereiding op de 'werkelijke' gebedsdiensten. Op dezelfde manier dat mensen voor de Mis al naar de kerk komen om gezamenlijk de rozenkrans te bidden. Doordat de monniken echter al een zeer zwaar stempel op deze [en soortgelijke] gebedsdiensten drukten, werden ze een gezichtsbepalend onderdeel en begonnen de psalmen het hart te vormen van de serie gebedsdiensten die in de middeleeuwen uitgroeiden tot het monastieke officie.

Lectio is de korte schriftlezing.

Contemplatio: responsorium en *magnificat*.

Oratio: voorbeden en onze vader [eerst

bidt het volk}. Als besluit bidt de priester de samenvattende oratie.

Als we terugkeren naar de *Novus Ordo Missae* dan zijn we nu aanbeland bij het hart van de Mis, de liturgie van de Eucharistie. Centraal element is natuurlijk het Eucharistisch Gebed. Daarmee lijkt dit deel geheel '*oratio*' – zonder *lectio* en *contemplatio* te zijn. Maar zouden we het ook niet kunnen opvatten als een beweging van een hogere orde, een beweging van de *Liturgia Verbi* [in het teken van *lectio* en *contemplatio*] een naar een alles omvattend Eucharistisch Gebed? In dit gebed staat het initiatief van God ook weer centraal. Hij laat zich kennen in de tekenen van Brood en Wijn.

Het Eucharistisch Gebed is zo zowel punt van aankomst als punt van vertrek. Punt van aankomst als bekroning van de vorige beweging in de *Liturgia Verbi* en punt van vertrek – na het initiatief van God – op weg naar de communieritus. Hier vindt met en na de communie weer een belangrijk contemplatiemoment plaats. De mens antwoordt door ter communie te gaan en na communie dit in stilte te overwegen. Dit laatste kan al overgaan in privé-gebed. De beweging wordt besloten door de *oratio post communionem*. Ook dit gebed wordt door velen echter als een aanhangsel gezien, terwijl in de context van de drietrapsraket van de *lectio divina* een essentieel besluit vormt.

Samenvattend zou men kunnen stellen dat de collecta, de voorbeden en de *oratio post communionem* essentiële afrondingen zijn van langere lijnen [*lectio*, *contemplatio*, *oratio*] in de liturgische spanningsboog. Het Eucharistisch Gebed is een *oratio*-moment op een hoger niveau en voert naar de communie en het

afsluitende gebed naar de communie.

Conclusie

Rahners liturgische vernieuwingen concentreerde zich dus op twee punten:

1. Hervorming van de liturgie langs de werkzame en door de monastieke traditie bekrachtigde lijn van de *lectio divina* en
2. Herstel van de mogelijkheid tot liturgische bidden van de gewone gelovigen.

In beide gevallen kan gesteld worden, dat Rahner stevige historische grond onder de voeten had, al wil ik natuurlijk niet beweren dat hij op alle fronten gelijk had. Belangrijk is wel dat hij de liturgie heeft willen teruggeven aan de totale katholieke gemeenschap. Hij definieerde tot op zekere hoogte nieuwe rollen voor zowel de geestelijkheid als voor – vooral – de gewone gelovigen. Dit was nodig omdat in de loop der eeuwen een scheefgroei was ontstaan. Deze scheefgroei zou uiteindelijk een totale vervreemding hebben betekend tussen de Kerk en de moderne cultuur.

Toch heeft het Tweede Vaticaanse Concilie niet gebracht wat velen ervan hoopen. Een adequate analyse van deze problematiek is nog steeds niet gegeven. Daar mogen we echter niet door worden ontmoedigd. De Kerk heeft wel vaker voor uitzichtloze situaties gestaan. Denk aan het Frankrijk van na de Franse Revolutie. Toen was het Dom Gueranger die in een door en door gesecculariseerd maatschappij de monastieke fakkel brandend hield en de aanzet gaf voor de restauratie van het gregoriaans. Zo zijn het vaak de inzichten van een enkeling die achteraf richtinggevend bleken te zijn. Mogelijk is Karl Rahner ook zo'n invloedrijke enkeling.

LITERATUUR

Klein getijdenboek. Den Bosch, 2005.

Rahner, K.: *die Liturgische Feier*. Regensburg, 1949.

Rahner, K.: *Missarum solemnia; eine genetische Erklärung der römische Messe*, 2 delen. Wenen, 1952.

NOTEN

¹ Rahner spreekt niet letterlijk van *lectio divina*, maar het is overduidelijk dat zijn liturgische benadering op deze spirituele praktijk geschoeid is.

² Interessant is dat in het Klein Getijdenboek dit precies zo verwoord is: “Na de lezing kan men een korte tijd van stilte in acht nemen. Bovendien staat er na de korte schriftlezing een kort *responsorium* als antwoordzang aangegeven”.

³ Rahner noemt ook enkele historische bronnen uit de 4^e eeuw waarin de structuur al duidelijk waarneembaar is, zoals de *Perigrinatio Aetheriae*.

⁴ Rahner zelf kiest voor: liturgie is de eredienst van de Kerk. Een even simpele als ware definitie.

⁵ Dit neemt niet weg dat de liturgie vanuit het principe van de *lectio divina* allerlei inconsistenties vertoont. Denk bijvoorbeeld aan het feit dat in Tridentijnse liturgie op de eerste lezing twee gezangen volgen. Dit komt omdat in de Romeinse liturgie de tweede lezing al in een vroeg stadium kwam te vervallen, maar de *contemplatio* op deze lezing bleef behouden. Zo zijn er meer plaatsten in de liturgie aan te wijzen waar een of zelfs meer fasen worden weggelaten of onbelicht blijven.

⁶ Priesterlijke gebeden heten gewoonlijk *oratio*, gebeden waar leken bij betrokken zijn *preces*.

⁷ Niet voor niets heet dit gebed *collecta*, samenvatting van hetgeen voorafging.

⁸ Een gezongen *collecta* zou natuurlijk ook al veel bijdragen tot een in Rahners ogen juiste functie en beleving van de *oratio*.

Arnoud Heerings is redacteur van dit Tijdschrift.

*Graduales uit de negentiende eeuw tussen traditie en aanpassing***Inleiding: het gregoriaans, materieel of immaterieel erfgoed?**

In het onlangs verschenen boek *Achter de muziek aan. Muzikaal erfgoed in Nederland en Vlaanderen* (Leuven/Den Haag 2010) wordt het gregoriaans opgevoerd als materieel muzikaal erfgoed dat door musicologisch onderzoek weer tot leven is gebracht (p. 342, noot 15). Deze omschrijving is, *mirabile dictu*, te vinden in het fraaie essay “Immaterieel muzikaal erfgoed: verkenningen rondom een begrip” door Ellen Kempers. Immaterieel erfgoed werd door de Unesco in 2001 gedefinieerd als “zowel de praktijken, voorstellingen, uitdrukkingen, kennis, vaardigheden als de instrumenten, objecten, artefacten en culturele ruimtes die daarmee worden geassocieerd, die gemeenschappen, groepen, en, in sommige gevallen, individuen, erkennen als deel van hun cultureel erfgoed.” Deze ingewikkelde definitie betreft in muzikaal verband vooral traditionele (volks-)muziek die via een levende uitvoeringspraktijk wordt overgedragen.

Aan immaterieel erfgoed kleeft een merkwaardige paradox. Ellen Kempers formuleert deze in haar essay als volgt: “... immaterieel erfgoed [kan] strikt genomen alleen maar beschermd worden door het niet te beschermen. De dynamiek die nodig is om immaterieel erfgoed te behouden zal onvermijdelijk leiden tot veranderingen van dit type erfgoed.” (o.c., p. 343). Immaterieel erfgoed zal vooral levend blijven doordat

groepen mensen aan deze overblijfselen (opnieuw) betekenis geven en omdat deze groepen bereid zijn om de nieuwe betekenissen over te dragen, aan te vullen en zonodig te wijzigen. Een mooi voorbeeld is de danstraditie op het eiland Terschelling, in 1915 gedocumenteerd door Jaap Kunst en anno 2010 voor deze bundel opnieuw onder de loep genomen door Elsche Korf. En is zo de wereldmuziek niet geboren?

Je zou de stelling kunnen verdedigen dat het gregoriaans niet een voorbeeld is van (min of meer) gefixeerd materieel erfgoed dat door musicologisch onderzoek weer tot leven is gebracht, maar van immaterieel erfgoed dat in de loop der eeuwen voortdurend door gebruikers is aangepast. Kennis over het gregoriaans in vroeger tijden heeft daarbij voor die gebruikers op verschillende manieren een rol gespeeld: als ijkpunt, maar ook als lastige hinderpaal.

Voor ons, de lezers van het Tijdschrift voor Gregoriaans, is historische kennis maatgevend. We willen heel graag gregoriaans zingen zoals het geklonken heeft in de ontstaanstijd van het *vieux fonds*, laten we zeggen: voor het jaar 1000. We staan tenslotte op de reuzenschouders van Solesmes. Maar ook de positie van Solesmes is niet zo eenduidig, zoals we weten. De door Pothier c.s. gevoerde discussies over de Editio Vaticana hebben betrekking op precies dit dilemma. Die discussies gingen niet zozeer over de vraag welke versie volgens de bronnen

het meest oorspronkelijk was, maar over de vraag of de latere evolutie van de westerse muziek invloed zou moeten hebben op een editie van gregoriaanse gezangen in de huidige tijd. In 1908 werd uiteindelijk gekozen voor zekere aanpassingen.

Reacties daarop bleven niet uit en in 2011 verscheen het *Graduale novum*, deel 1, als voorlopige bundeling daarvan. Met dit *Graduale novum* in de hand zullen grotere groepen wellicht weer aanpassingen gaan doorvoeren in hun gregoriaanse traditie, net zoals dat na 1908 het geval was. Vergelijkbare vragen spelen een rol op alle terreinen van de monumentenzorg: we hoeven maar te denken aan de verschillende opvattingen over de restauratie van historische gebouwen.

In de loop van de negentiende eeuw, lang voordat de monniken van Solesmes met hun werk begonnen, zijn er in verschillende Europese landen al interessante en levendige discussies gevoerd over de vraag of en hoe het gregoriaans “aangepast” zou moeten worden. Die discussies zijn vaak direct verbonden met het functioneren van het gregoriaans in de liturgische praktijk: het zijn discussies door gebruikers. In Nederland verkeren we in de gelukkige positie dat we die discussies goed kunnen volgen: veel van het relevante materiaal is te vinden in de bibliotheek van de Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging voor katholieke kerkmuziek, die is ondergebracht in de Universiteitsbibliotheek Utrecht. In die bibliotheek bevinden zich vele liturgische zangboeken uit de periode 1700-1900 uit o.a. Nederland, België, Frankrijk en Duitsland. Hoe dit materiaal daar terechtgekomen is, is een apart onderzoek waard. Maar dat onderzoek valt buiten het bestek van dit artikel.

Omdat de zojuist geschetste vragen door de verschijning van het *Graduale novum* weer aan actualiteit hebben gewonnen, en om de prachtige bibliotheek van de Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging wat

meer onder de aandacht te brengen, richt ik in twee artikelen de focus op drie van deze uitgaven. Ik ga niet in op de vraag hoe we deze uitgaven moeten bezien vanuit de kennis die we nu over het gregoriaans bezitten. Dat is anno 2012 geen interessante kwestie meer.

Deze uitgaven zijn naar mijn mening om een andere reden uiterst interessant, nl. als cultuurhistorische documenten. De samenstellers zijn exponenten van de romantiek en (wat de Fransen betreft) de ultramontaanse reactie op de 17^e en 18^e eeuw. In het bijzonder nemen zij de liturgische zangboeken op de korrel die tijdens de 17^e en 18^e eeuw in vele Franse bisdommen waren verschenen en in Frankrijk tot ver in de 19^e eeuw in gebruik bleven. De Franse kerk had zich 17^e en 18^e eeuw nogal onafhankelijk opgesteld van Rome en dat was ook in de liturgie en de liturgische zang tot uiting gekomen. En daarnaast speelde natuurlijk in de 17^e en 18^e eeuw ook in Frankrijk de humanistische weerzin tegen lange melisma's en verkeerd geplaatste accenten. De makers van de uitgaven na 1800 zijn daarentegen gefascineerd door de middeleeuwse traditie. Maar ze gaan daar op verschillende manieren mee om. Waaruit bestaat voor de samenstellers de overgeleverde traditie? Wat is hun visie op het functioneren van het overgeleverde materiaal in de tegenwoordige tijd? Achten zij aanpassingen noodzakelijk? Wat is de rol van wetenschappelijk onderzoek? Welke rol speelt het kerkelijk gezag? Hoe werden de edities ontvangen?

Het *Graduale* van Reims-Cambrai

Graduel romain comprenant les messes et les petites heures des dimanches et de toutes les fêtes de l'année ainsi que l'office de la nuit de Noël et les principales processions. Chant restaurée par la Commission de Reims et de Cambrai d'après les anciens manuscrits. Paris, Lecoffre, 1874.

Deze editie is een heruitgave van het *Graduale Romanum complectens missas omnium dominicarum et festorum duplicium et semiduplicium totius anni, necnon officium nocturnum Nativitatis Domini et praecipuas processiones, cantu reviso juxta manuscripta vetustissima...*, 1852. Dit Graduale, dat bekend staat als het Graduale van Reims en Cambrai, is gebaseerd op het in 1847 door Félix Danojou ontdekte tonarium van St. Bénigne de Dijon (ook bekend als het tonarium van Montpellier, naar de bibliotheek waar het berust), waarin een neumennotatie gecombineerd is met een alfabetische notatie. Het geldt als de eerste serieuze poging om het middeleeuwse gregoriaans in een moderne uitgave te doen herleven.

Ik ga nu een beetje vals spelen: de Gregoriusbibliotheek bezit niet de eerste editie uit 1852. Die kon ik wel raadplegen in de UB Tilburg. Bovendien kon ik via Google Books een (overigens zeer onvolledig gedigitaliseerde) editie uit 1857 raadplegen. De voorwoorden van de edities van 1852 en 1857 geven een goede indruk van de bedoelingen van het project, en van de ontvangst van de editie-1852.

Deze nieuwe editie, aldus de samenstellers in 1852, is gemaakt op verzoek van de aartsbisschoppen van Reims en Cambrai. *...Verlangend om aan hun diocesen een passende editie van de koorboeken te geven, en omdat ze geen van de edities die nu in gebruik zijn konden toelaten, vanwege de talrijke varianten die tussen hen optreden, de ernstige veranderingen die de gregoriaanse zang daarin heeft ondergaan, en de onnauwkeurigheden met betrekking tot de tekst die men zelfs in de meest recente en gewaardeerde edities ontmoet, benoemden deze twee prelaten, op advies van de paus, in 1849 een commissie met de opdracht een nieuwe editie van het Graduale en het*

Antiphonale te vervaardigen, meer correct en, voorzover mogelijk, overeenkomstig de oudheid... Aangezien het kerkelijk gezang wezenlijk traditioneel is, moet men, om het in zijn primitieve zuiverheid te herstellen, teruggaan naar zijn bron, die is: het antifonarium van Sint Gregorius. Echter, de handschriften die algemeen als de oudste worden beschouwd zijn genoteerd in neumentekens, die men tot op heden nog niet heeft kunnen ontcijferen, en die zeer waarschijnlijk onvertaalbaar zijn. Het is dus noodzakelijk om zich tot latere handschriften te wenden, die ofwel in letters, ofwel in punten, ofwel in noten analoog aan de onze zijn genoteerd.

De samenstellers hebben als vertrekpunt het beroemde handschrift van Montpellier genomen... Dit handschrift, men weet het, geeft het gezang weer door middel van een dubbele notatie: de eerste in neumen, de tweede in letters die de vertaling van de neumen zijn. Zij hebben het vergeleken met andere handschriften van de openbare bibliotheken van Parijs, Cambrai, Reims, etc..., en tenslotte met verschillende handschriften van kloosters in Zwitserland. Zij hebben eveneens de oude gedrukte edities geraadpleegd, en speciaal de koorboeken van de Kartuziers, waarin het gregoriaans met meer getrouwheid is bewaard dan overal elders.

Een lang en minutieus onderzoek heeft hen de gelukkige zekerheid doen verwerven dat, afgezien van enige onbeduidende verschillen, die trouwens niet te maken hebben met de grondslag van het gezang, al deze handschriften met elkaar overeenstemmen. Deze overeenstemming getuigt duidelijk van de gemeenschappelijke oorsprong; en welke andere oorsprong toe te wijzen dan het antifonarium van Sint Gregorius?

Een duidelijke keuze voor de middeleeuwen dus. En hoe opvallend figureert hier al de grondstelling van Solesmes

over de overeenstemming van de handschriften! Maar blijkbaar was er ook een gezaghebbend pauselijk advies in het spel. In de buitengewoon interessante *Mémoire sur la nouvelle édition du graduel et de l'antiphonaire romains publiées par l'ordre de Nosseigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai* (1852), waarin de samenstellers hun argumenten en werkwijze nog eens uitvoerig uiteenzetten, valt hier wel iets meer over te lezen: de aartsbisschoppen van Cambrai en Reims waren hierover min of meer toevallig in gesprek geraakt met Pius IX (p. 5).

Een wat merkwaardig verhaal, maar zeker niet onmogelijk, gezien het feit dat alles wat met het kerkelijk leven in Frankrijk samenhang, in deze periode voor Rome een *hot issue* was. Maar: de samenstellers menen toch dat de eigentijdse praktijk wijzigingen nodig maakt:

.... *De gregoriaanse melodieën zijn in het algemeen rijk en overvloedig, vooral in de graduales, de tractussen en de alleluia's. Het was te vrezen dat, indien men de melodieën in hun volledige lengte zou weergeven, veel mensen deze lengte excessief zouden vinden, zonder twijfel geheel ten onrechte. Van de andere kant, ze te verkorten door ze te verminken, dat was: ze verloren laten gaan, dat was: terugvallen in de dwalingen van het verleden, dat was: vandalistisch en willekeurig optreden, en daardoor een obstakel meer opwerpen voor de restauratie van het kerkelijke gezang. De samenstellers hebben deze dubbele klip vermeden. Aangezien die lengte van de neumen meestal wordt veroorzaakt door de herhaling van bepaalde gedeelten van frasen of volledige frasen van het gezang, hebben zij soms deze herhalingen weggelaten, terwijl ze deze meestal door het teken *r* * hebben aangegeven, hetgeen het mogelijk zal maken om ze in hun volledige omvang uit te voeren, als men dat wenst.*

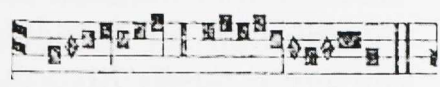
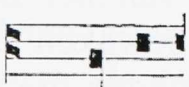
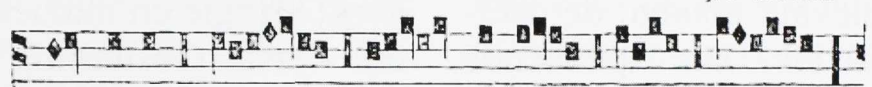
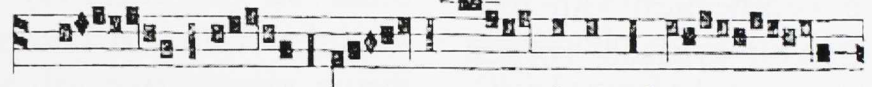
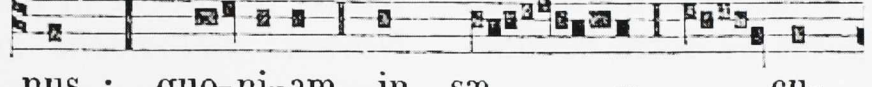
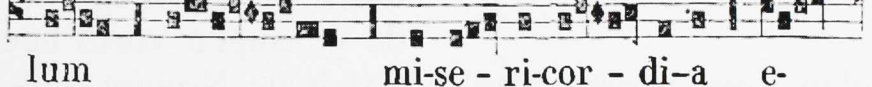
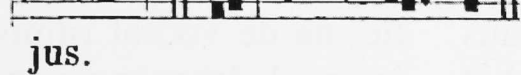
Hoe dat er dan concreet uitziet, ziet u op de bladzijde hiernaast.

Dat lijkt al heel veel op het *Haec dies* en het alleluia: *Pascha nostrum* zoals we ze vanaf 1908 kennen. In het vers van het Alleluia zien we het teken *r* *. De samenstellers laten de herhaling van het melisme op *immolatus* dus weg. Opvallend afwijkend is wel *fecit* in het *Haec dies*. En we zien hier ook de vier notenwaarden die sinds het *Directorium Chori* van Guidetti (1592) in de gedrukte boeken gebruikt werden. De musicoloog Amedée Gastoué merkt op dat het gebruik van de middeleeuwse handschriften in combinatie met de proportionele notatie van de 12^e en 13^e eeuw het grootste gebrek is van de editie (*Le graduel et l'antiphonaire romains*, Lyon 1913, p. 225). De samenstellers weten zelf ook niet zo goed wat ze hiermee aanmoeten: ze zitten een beetje met het ritme (en trouwens ook met de andere expressieve aspecten) in hun maag: *Het gebruik van deze verschillende noten [in de editie] is niet willekeurig. Wij hebben zoveel mogelijk de expressie van bepaalde neumentekens willen weergeven.....; wij zeggen, zoveel mogelijk, omdat wij slechts de duur van de klanken hebben kunnen aangeven, en niet de verschillende klankkleuren en graden van intensiteit van de stem op ieder van hen... Men begrijpt dat, in een gezang dat niet metrisch is, [het ritme] niet kan worden gevolgd met een wiskundige strengheid; het is aan de goede smaak van de uitvoerenden om te wijzigen wat daaraan te absoluut is.*

In het voorwoord van de editie 1857 delen de samenstellers mee dat het Graduale gemengd is ontvangen, maar dat de bewondering overheerst:

Terwijl in hun gewoonten gekrenkte mensen, vaak zonder te onderzoeken of de argumenten ten gunste van het werk dat men hun voorlegde wel solide waren, [de editie] onwerkbaar en onmogelijk verklaarden, zong een groot aantal bis-

Grad.
x M.
(2)   di - es, quam
fecit Do - minus : exul-
te - mus, et læ-
te - mur in e - a.

 IX M. (mixt.)
(1)      

te-mini Do - mino,
quo - ni-am bo -
nus : quo-ni-am in sæ - cu-
lum mi-se - ri-cor - di-a e-
jus.

Uit het Graduale van Reims-Cambrai

dommen, in Frankrijk en daarbuiten, een menigte van religieuze gemeenschappen, de antieke melodieën en werden niet moe ze te bewonderen.

In de editie 1857 zijn ook brieven opgenomen van paus Pius IX, waarin deze zijn waardering uitspreekt voor het project. Aanvankelijk heeft de pauselijke waardering vooral betrekking op het feit dat hiermee een bijdrage wordt geleverd aan het herstel van de Romeinse liturgie;

in een latere brief (1856) prijst de paus allen die zich met onderzoek naar het middeleeuwse gregoriaans bezig houden, zonder zich over speciale projecten uit te spreken. Een voorzichtige houding dus. Er waren nl. meer onderzoekers die zich beijverden om pauselijke adhesie te verkrijgen.

Daarover in een volgende aflevering van het Tijdschrift meer.

Joost van Gemert is vakspecialist voor muzikwetenschap, religiewetenschap en theologie, klassieke talen en Arabische taal en cultuur van de Universiteitsbibliotheek Utrecht. Hij is o.a. lid van het Gregoriaans Koor Utrecht.

Verwijzing naar Gregoriusblad september 2012

Door ziekte van de hoofdredacteur is diens column dit keer geschreven door Anton Vernooij. Hij werpt een blik vooruit, naar de taak van het Blad. Hij benoemt die als het bewaken van de balans tussen de twee bronnen die de gezongen liturgie reëel en relevant maken: de deelnemers en de muziek. Die spannende balans tussen ‘mensen zingend bijeen’ en de meer objectieve kenmerken van muziek vraagt ook om een kritisch volgen van de ontwikkelingen van de kerkelijke liturgie: “Liturgie bestaat niet uit teksten op papier: deze zijn als de dorre beenderen van Ezechiël”.

Kees van Mechelen, oud-programmamaker van de RKK/KRO-radio, doet kort verslag van het Nederlands Gregoriaans Festival, maar laat vooral anderen aan het woord. Op de website www.nsgv.nl is een discussie tussen bovengenoemde en Eugene Lieven d’Abelardo, dirigent van *Schola Hartkeriana*, en Bernard Deheeger, initiator/organisator van het *Internationaal Festival Watou* te beluisteren over beide evenementen. Tevens is er een gesprek met de twee artistiek-leiders van het NGF Ravenstein 2012, Marcel Zijlstra en Hans Leenders.

Dezelfde Kees van Mechelen interviewt Henk Jongerius, prior Dominicanenklooster te Huissen, bij gelegenheid van diens zeventigste verjaardag. Enkele letterlijke citaten die hem typeren: ‘Ik vind mensen mooi en ze worden mooier

als ze zingen’; ‘Mijn streven was en is een liturgie met de waardigheid van de gregoriaanse traditie, maar ook met de sfeer en met mensen die biddend zingen’; ‘Verbinden en bezielen – daar gaat het om als je praat over de toekomst van de kerk, liturgie en muziek. Laten we bidden om – wat Oosterhuis noemt – *plaatsen van bezield verband*’.

De in onze kring welbekende Alfons Kurris bespreekt in het artikel *Graduale Novum: melodische zuivering op basis van nieuwe inzichten* hoe de lang gekoesterde wens van een nieuwe zuivering van de gezangen vorm heeft gekregen in het *Graduale Novum* (GN). Hij typeert deze als een vooral melodische herinterpretatie, na de vooral ritmische die de laatste jaren al doorgang vond. Na onder meer opmerkingen over een treffender notatie van de begin-, midden- en eindarticulatie, wijdt de auteur vooral uit over de *modale* zuivering. Het noemen van de titels der paragrafen maakt al duidelijk waarom we in GN vaker aanduidingen van de hal-vetoonsafstand zien:

-*Herstel van de si-corde en de mi-corde.*

-*Herstel van de subtonale mi-bémol.*

-*Gebruik van alteraties: de fis en cis.*

Van harte aanbevolen literatuur!

Onder de verzameltitel *Ritueel repertoire: reëel en relevant* behandelt Siem Groot de gezongen antwoordpsalm: *Zit er muziek in de antwoordpsalm?*. Het artikel

krijgt meteen een stevig liturgisch fundament mee door een beschouwing van de structuur van de liturgie van het woord. Meerdere interpretaties van liturgisten passeren: A. de Keyzer, J. Hermans en J. Gelineau. Vervolgens komen functie en vorm van het ritueel en de spelers daarbinnen aan de orde. Eveneens zeer aan te bevelen literatuur. De rest van het artikel behandelt de praktijk aan de hand van verschillende toonzettingen van psalm 15. Ook komt nog even het gregoriaans aan bod: de solistisch zingende psalmist (vanaf de ambo eventueel), de respons vóór en na door de schola. Alleen, zegt de auteur, zorg er dan ook voor dat iedereen een vertaling bij de hand heeft om participierend te kunnen luisteren; want, ‘zonder die participatie wordt dit onderdeel van de rite niet voltrokken’.

Anthony Zielhorst bespreekt in het Sweelinck-jaar diens vocale muziek onder de titel *Twee werelden bijeengebracht*. Hij doelt daarmee op het feit dat Sweelinck als organist van de Oude Kerk in Amsterdam van de ene dag op de andere niet meer in dienst was van de RK kerk maar van de calvinistische gemeente.

Richard Bot bespreekt *Heel mijn Ziel, nieuwe psalmen voor kerk en koor: de 150 psalmen in de Nieuwe Bijbelvertaling een- en meerstemmig gezongen voor alle dagen*. Geredigeerd door Nico Vlamming en Christiaan Winter, Zoetermeer 2012. Elke psalm is twee keer getoonzet: eenmaal op een psalmtoon (van de IWVL-werkgroep) met antifoon en eenmaal op een vierstemmige chant; de melodieën zijn gregorianiserend.

1.

Nieuwe schola gregoriaans

Op vrijdagmiddag 19 oktober ging in Utrecht een nieuwe schola gregoriaans van start. De schola zal zich toeleggen op de volgende onderdelen:

- zingen van gregoriaanse gezangen
- bestuderen van de teksten van de gezangen
- bestuderen van de oorspronkelijke middeleeuwse handschriften.

Kortom: elke bijeenkomst gaan we terug naar de tijd van de vroege Middeleeuwen! Per seizoen wordt er gewerkt aan

een repertoire dat in een viering ten gehore kan worden gebracht.

De schola staat open voor mannen en vrouwen die zich interesseren voor het zingen en bestuderen van de vroegmiddeleeuwse gezangen. De bijeenkomsten zijn in de Jozephkerk aan de Draaiweg te Utrecht, op vrijdagmiddag van kwart over 4 tot kwart voor 6.

Voor meer informatie: Marietrees Broeren, Email: broeren.123@online.nl.

2.

Tilburgs Gregoriaans Koor

Vanaf zijn oprichting 43 jaar geleden, heeft het Tilburgs Gregoriaans Koor (TGK) *veertig jaar* onder leiding gestaan van Ko van Geldorp. In de jaren zestig van de vorige eeuw verdween met het Latijn ook vaak het gregoriaans uit de kerk. Mede door Ad van Leeuwen is toen, los van enig parochieverband, het TGK opgericht. In december 1972 ging de leiding over naar Ko van Geldorp.

Ko maakte op jonge leeftijd kennis met het gregoriaans in een jongenskoor te Haarlem. Wat de uitvoeringswijze van het gregoriaans betreft, streeft hij ernaar de gezangen zo natuurlijk mogelijk te

laten klinken vanuit de tekst. Daarbij schenkt hij extra aandacht aan het dynamische element van het gezang, vanuit vakkennis en overtuiging. Vanuit Eindhoven heeft hij in het Tilburgse minstens 1500 keer een uitvoering verzorgd, niet meegerekend de repetities! En tijdens eucharistievieringen ondersteunde hij ook nog eens de volkszang vanaf het orgel.

Om zijn gigantische inzet, door het koor aangeduid als *XL bij zijn XL-jubileum*, wordt de komende tijd op passende wijze aandacht gegeven. De redactie sluit zich hierbij aan en wenst hem en zijn zangers alle goeds toe.

3.

Mannenschola ACG

Op 6 april a.s. zal de Mannenschola, o.l.v. Reinier Wakelkamp, de Eerste Vespers van Beloken Pasen zingen op het hoogkoor van de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch, waarna de gregoriaanse Mis ge-

vierd zal worden in de St.-Cathrien. Begintijden: 16.00 uur en 17.00 uur; de beide kerken liggen op 10 minuten loopafstand van elkaar.

4.

Tien jaren Gregoriana

Tien jaar geleden, in september, gaf Gregoriana haar eerste uitvoering; in november van hetzelfde jaar 2002 verzorgde het Trio de eerste Gregoriaanse Meditatie in de Obrechtkerk. Beide momenten hebben tevens betekenis als memorabele data die herinneren aan Wim van Gerven. Om die data én het eigen jubileum te vieren, werd op 15 september jl. de *Russolo-*

Vespers uitgevoerd, op 17 november een herdenkingsdienst gezongen voor Wim van Gerven en zal op 20 oktober en 15 december *Virga*, Gregoriana's vrouwelijke tak, speciale meditatie verzorgen. Op 17 november wordt tevens een boek met partituren van Wim van Gerven gepresenteerd.

Zie verder www.gregoriana.nl.

5.

Het Ward Centrum Nederland

geeft een nieuw adres door:

Hutdijk 34, 5583 XA Waalre.

6.

Van Pieter Mannaerts

Enkele handschriften uit de *Universitäts- und Landesbibliothek* uit Düsseldorf werden gedigitaliseerd. Voor het gregoriaans zijn vooral de handschriften *D-1*, *D-2* en *D-3* van belang, omdat ze enkele zeldzame bladen met *Paleofrankische neumennotatie* bevatten.

De handschriften zijn te bekijken via de link:

<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/nav/classification/507874?offset=21>.

De neumen zijn te vinden op de volgende folia (meestal in de marge, behalve in *D-3*):

D-1: fol. 1r; 52v, 53v, 54r, 126v, 127r, 130v, 131r, 133r.

D-2: fol. 203rv *Missa Graeca*.

D-3: Duitse neumen, in marge: fol. 17v – 35v; 38r – 54v; 57r – 116r, 145r, 155v – 156; fol. 118rv in hoofdtekst, 253v – 254r, 293v, 305r; in marge: fol. 153v.

7.

Van Martin Hoondert

In augustus 2013 vindt in Amsterdam het tweejaarlijks congres van de IAH plaats. De IAH is de Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, een gezelschap met onderzoekers uit geheel Europa en daarbuiten. De reden dat dit congres in 2013 in Amsterdam plaatsvindt is het verschijnen van het nieuwe protestantse liedboek. Naast lezingen, vieringen en zangsessies is er de mogelijkheid om lopend of net-

afgerond hymnologisch onderzoek te presenteren in een zogenoemde *short presentation* (ca. 20 minuten). Als voorzitter van de programmacommissie van IAH 2013 nodig ik onderzoekers in Nederland en Vlaanderen uit hun onderzoek te presenteren. Zie de bijlage voor een oproep daartoe. Wellicht kunt u deze oproep verspreiden (via website, tijdschrift, mailing) of wilt u zelf gehoor geven aan deze op-

roep. Het zou mooi en goed zijn als een flink aantal onderzoekers uit Nederland en Vlaanderen hun onderzoek presenteren op dit internationale podium. Wilt u een *short presentation* verzorgen, mail dan uw voorstel daartoe aan de programmacommissie. Wij zien er naar uit!

Martin Hoondert assistant professor 'Music, Religion & Ritual', Tilburg University | School of Humanities| Department of Culture Studies
Website:
www.tilburguniversity.edu/nl/webwijs/show/?uid=m.j.m.hoondert

In de vorige aflevering stond een artikel van de hand van Wilko Brouwers over gregoriaans met kinderen. De daarbij afgebeelde bladzijde was niet afkomstig uit het boek “Het woord dat vleugels

kreeg”. Hierbij een afbeelding van twee bladzijden die wel afkomstig zijn uit het genoemde boek.

Rectificatie

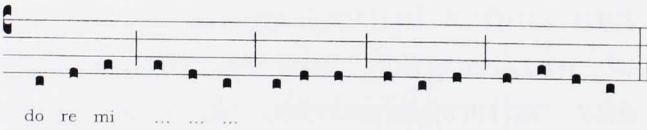
LES 3

DO, RE, MI EN ZO

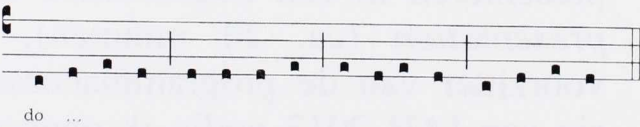
do re mi



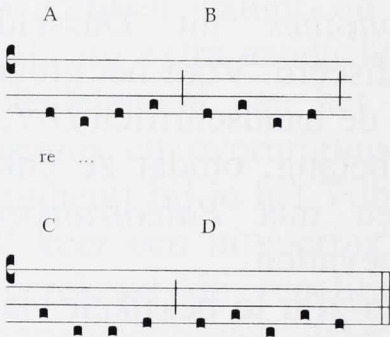
Oefening 1



Oefening 2



Oefening 3

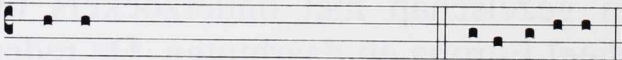


LES 4

KEN JE HEILIGEN (1)



Sancte Gre- gó- ri, o- ra pro no-bis.



o-ra pro no-bis.

Maandag 24 december
Kerstnacht

Dinsdag 25 december
Kerstmis (Hoogfeest)

Woensdag 26 december
H. Stefanus, eerste martelaar (Feest)

Donderdag 27 december
H. Johannes, apostel en evangelist
(Feest)

Vrijdag 28 december
HH. Onnozele Kinderen, martelaren
(Feest)

Zondag 30 december
H. Familie (Feest), zondag onder
het octaaf van Kerstmis

Dinsdag 1 januari
H. Maria, Moeder van God
(Hoogfeest)

Zondag 6 januari
Openbaring des Heren (Hoogfeest)

Zondag 13 januari
Doop van de Heer (Feest)

Zondag 20 januari
2de zondag door het jaar

Vrijdag 25 januari
De bekering van Paulus (Feest)

Zondag 27 januari
3de zondag door het jaar

Zaterdag 2 februari
Opdracht van de Heer in de Tempel
(Feest)

Zondag 3 februari
4de zondag door het jaar

Zondag 10 februari
5de zondag door het jaar

Zeggingskracht	113
De hymne Gloria laus, deel 1	114
<i>Ger van der Werf</i>	
Eenheid in verscheidenheid	121
<i>Johannes Berchmans Göschl</i>	
Het Nikolaas-officie, deel 1	127
<i>Pieter Mannaerts</i>	
In Nativitate Domini, Ad Missam in Die	134
<i>Gerrit van Osch</i>	
Lectio divina als liturgisch uitgangspunt	137
<i>Arnoud Heerings</i>	
Het Graduale van Reims-Cambrai	143
<i>Joost van Gemert</i>	
Verslag	148
Mededelingen	150
Rectificatie	152

