

Tijdschrift voor gregoriaans

UITGAVE VAN DE STICHTING AMICI CANTUS GREGORIANI

jaargang 38 ■ nummer 1 ■ maart 2013

colofon

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 22 april 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
telefoon 0343-520114
e-mail: jolanda.kwast@xs4all.nl

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 van de 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.

Afscheid

Als de Katholieke Kerk afscheid moet nemen van haar hoogste leider, de Paus, mag dit aan een Tijdschrift gewijd aan het Gregoriaans niet ongemerkt voorbij gaan. Het zou prematuur zijn om nu al te willen bepalen wat paus Benedictus XVI voor het Gregoriaans heeft betekend. Toch kunnen we hier wel enkele zaken signaleren die de Paus – in tegenstelling tot wat we vaak in de media kunnen horen en lezen – niet heeft betekend voor het Gregoriaans. Hij heeft in ieder geval niet het Latijn weer toegestaan in de Kerk. Dit is namelijk nooit niet toegestaan geweest. Weliswaar is de landstaal momenteel dominant in de Kerk, dit laat echter onverlet dat het Latijn als liturgische taal altijd een ereplaats heeft bekleed. Paus Benedictus XVI heeft dus nooit hoeven terugdraaien, wat niet verboden is geweest.

Hij heeft er ook niet voor gezorgd dat de priester de Mis weer 'met de rug naar het volk' kon celebreren. Dit – en het misverstand rond het punt van het Latijn – is ongetwijfeld de wereld ingeslopen omdat de Paus in 2007 de Tridentijnse ritus in ere herstelde. In deze ritus celebreert de priester de Mis heel nadrukkelijk naar het Oosten, de facto met zijn rug naar het volk. Dit is echter alleen maar een consequentie van zijn gebedsrichting en niet louter boze opzet, zoals nog wel eens gesuggereerd wordt. De gebedsrichting van de priester is echter onafhankelijk van de ritus. Ook de moderne Mis kan met 'de rug naar het volk' worden gecelebreerd. Dus ook hier hoefde de Paus niet te herstellen wat nooit weg of verboden is geweest.

Wat heeft de Paus dan wel gedaan?

Nogmaals: het is veel te vroeg om dit al te kunnen signaleren, maar een eerste aanzet zou kunnen zijn dat deze Paus – ik schrijf dit als Joseph Ratzinger nog op de Stoel van Petrus zit – meer dan enkele van zijn voorgangers heeft geluisterd naar de stem van de traditie. Zijn herstel van de Tridentijnse ritus getuigt daar al van. Hij heeft meer ontvankelijkheid willen kweken voor de traditionele liturgie. Het Gregoriaans is hier onlosmakelijk mee verbonden en een hernieuwde opleving voor het Gregoriaans zou ongetwijfeld zijn welwillende goedkeuring hebben gekregen.

Maar laten we ook eerlijk blijven. Naast het scheppen van een traditioneel klimaat waarin het Gregoriaans zou kunnen gaan floreren, heeft Paus Benedictus geen actieve stappen gezet om het Gregoriaans te stimuleren. Hij heeft niet – zoals Paus Pius X in 1903 – een *motu proprio* op zijn naam staan dat een ommekeer in de geschiedenis van het Gregoriaans heeft betekend. De blik van Paus Benedictus is te veel op de toekomst gericht om een muziekpraktijk uit het verleden absoluut te willen stellen. De conservatieve Paus Pius X durfde dit wel. Voor Paus Benedictus gaat dit ongetwijfeld te ver.

Veel zal ook afhangen van de opvolger van Paus Benedictus. De aandachtspunten van zijn kerkelijk beleid zullen bepalen of de zaadjes die Benedictus heeft gezaaid, wortel kunnen schieten. Wordt het een tweede Johannes XXIII dan krijgt het Gregoriaans wederom flinke tegenwind in onze kerkprovincie. Wordt het een Benedictus XVII, dan is er veel meer kans op een hernieuwde bloei van het Gregoriaans. (AH)

Ger van der Werf

De hymne Gloria laus deel 2

In het eerste deel van dit artikel werd vooral aandacht besteed aan de tekst. In het nu volgende speelt de melodie een belangrijke rol.

In de hymne *Gloria laus* vertelt 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, het verhaal van de intocht in Jeruzalem: het volk der Hebreeën trekt zingend Jezus tegemoet, ze leggen takken en kleren op Zijn weg naar de eerbiedwaardige Godsstad Jeruzalem: wij volgen hen zingend na. In het tweede deel van de hymne beschrijft Theodulf de palmpasenprocessie door de stad Angers, alsof we erbij zijn geweest.
Theodulf schreef dit gedicht aan het eind van zijn leven vanuit ballingschap in een briljante mix van (klassiek-)latijns, bijbels en liturgisch taalgebruik. In het begin van de elfde eeuw werd de vrome legende opgetekend dat keizer Lodewijk de Vrome Theodulf uit ballingschap ontsloeg toen hij hem vanuit zijn kerker deze hymne hoorde zingen.[1]

Het metrum

De hymne is geschreven in een elegische distichon: een dactylische hexameter, gevolgd door een pentameter. Een hexameter bestaat uit zes dactylen: één lange en twee korte lettergrepen; de twee korte lettergrepen kunnen vervangen worden door één lange lettergreep. De pentameter bestaat uit twee dactylen gevolgd door één lange lettergreep; daarna een rust, de caesuur, en dan opnieuw twee dactylen gevolgd door een korte of lange lettergreep:
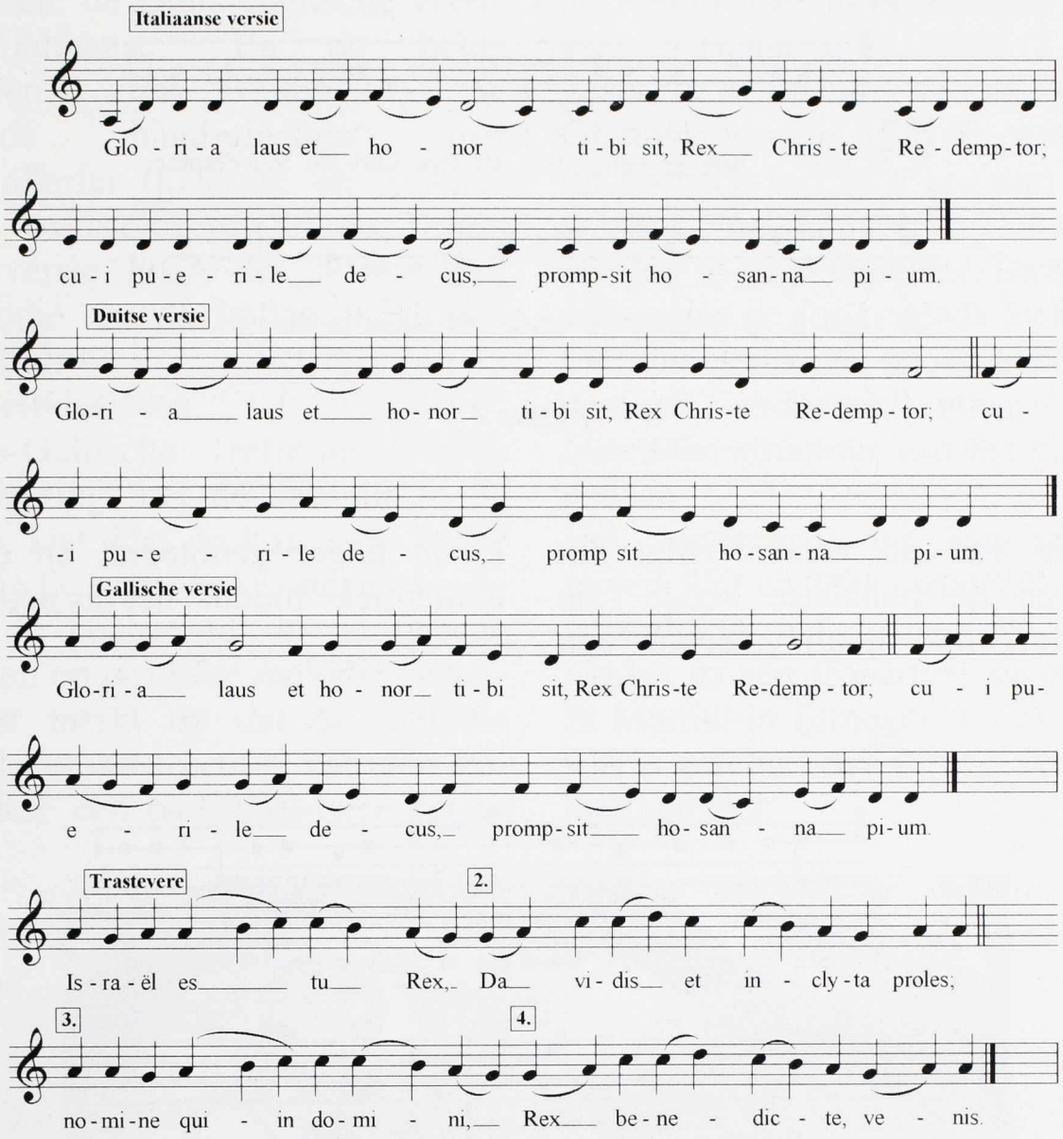
Glo*ria*/**laus** *et hon*/**or** *tibi*/ **sit**, **rex**/
Chris*te*, *re*/**dempt***or*:
cui puer/**i**le de/**cus**// **prompsit** hos/**an**na pi/um.

De elegische distichon is een versmaat gebruikt door diverse klassiek-latijnse dichters zoals Ovidius (43vC-7nC). Ook christelijke schrijvers als Venantius Fortunatus dichtten in deze versvorm, bij voorbeeld de paashymne *Salve festa dies*. Theodulf zelf heeft vele gedichten in deze versvorm geschreven, onder andere het gedicht waarin hij beschrijft welke schrijvers hij heeft gelezen: Prudentius (348-413), Augustinus (354-430), Venantius Fortunatus (536-610), Isidorus (560-636). De klassieke dichters, hij noemt onder anderen Vergilius (70vC-19vC) en Ovidius (43vC-17nC), spreken over frivole zaken, maar daaronder gaat verborgen waarheid schuil, zo dicht Theodulf in dat gedicht.[2] De versvorm bevestigt hoe zeer de Karolingische renaissance waarvan Theodulf bij uitstek een representant is terug grijpt op de klassieke traditie. Maar het zet ook de toon voor latere processiehymnen: meer dan de helft van de hymnen gepubliceerd in de *Analecta Hymnica Medii Aevi* zijn in deze versvorm geschreven.[3]

De melodie

In 1946 verscheen een artikel over *Gloria laus*, waarin de Zwitserse componist en muziekpedagoog Pirmin Vetter (1897-

1971) het muzikale deel voor zijn rekening nam.[4] Vetter onderscheidt drie melodieversies: een Duitse, een Gallische en een Italiaanse versie. Als vierde geeft hij de versie die te vinden is het handschrift van Trastevere.[5]



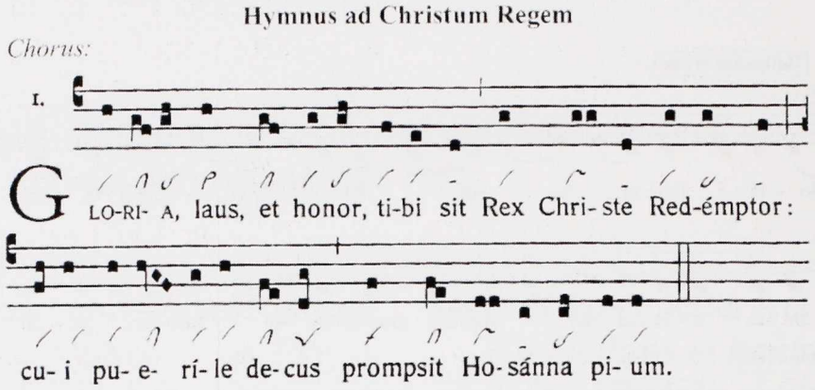
figuur 1

De Gallische versie is te vinden in Cod H 159 Montpellier en in Cod 903 BNP. De Gregoriaanse uitgaven volgen deze versie in de melodie van het refrein. Maar de neumen die in het Graduale Triplex daarbij staan stammen uit het tiende-eeuwse handschrift uit Einsiedeln; dat volgt de Duitse versie, die ook in een iets later handschrift uit St. Gallen te vinden is en in het graduale van de Thomaskerk in Leipzig.[6] De Gallische en de Duitse versie vertonen een duidelijke verwantschap.

De Italiaanse versie is te vinden de Cod 10673 en de Cod Regin 334 uit de Vaticaanse bibliotheek, en heeft een andere melodie. Zijn de Gallische en Duitse versie in een authentieke modus geschreven, de Italiaanse versie (in Cod Regin 334) staat in een plagale protos. (2^{e} modus) Als we de Italiaanse versie een kwint hoger lezen valt de overeenkomst op (zie figuur1). Het is deze melodie die we voor de verzen vinden in het Graduale Triplex.

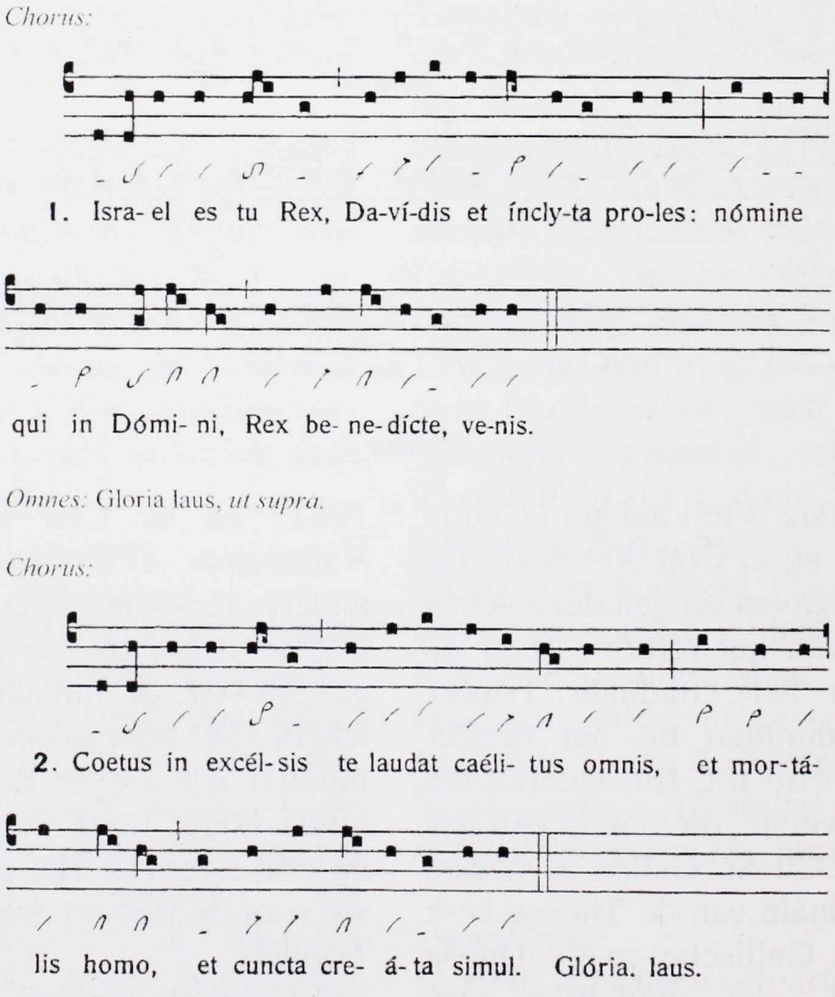
Het Graduale Novum[7] volgt voor refrein en de verzen de versie van het handschrift van Einsiedeln. Het refrein

volgt de Duitse versie (zie figuur 2; vergelijk figuur 1).



figuur 2

De melodie van de verzen volgt het stramien van de Italiaanse versie (zie figuur 3; vergelijk figuur1); echter een kwint hoger genoteerd, en dus in een authentieke modus, net als het refrein.



figuur 3

Het lijkt wijs in navolging van Stäblein slechts twee melodie-typen te onderscheiden: de Duits-Gallische versie en de Italiaanse.[8] En de beide melodietypen zijn (uiteraard) in verschillende handschriften met onderling allerlei (kleinere en grotere) verschillen overgeleverd. In de Duits-Gallische versie heeft het refrein een eigen melodie. In de Italiaanse versies moeten refrein en verzen het met één en dezelfde melodie doen.

De Duits-Gallische refreinmelodieën houden rekening met de caesuur in de pentameter. Dat doet de Italiaanse versie van de melodie niet: de hexameter op de eerste en de pentameter in de tweede regel worden op dezelfde melodie gezongen. Vetter merkt op dat de melodie daardoor de grondstructuur van een koraal laat zien: een tweemaal-twee-deling met een melodisch rijm aan het eind van de zinsdelen 1 en 3, en 2 en 4. (Ik heb net als Vetter doet in de melodie uit Trastevere in figuur 1 de cijfers 1, 2, 3 en 4 gezet) In de melodie van de verzen in het Graduale novum staan de episemata vanuit poëtisch-metrisch oogpunt op de juiste plek, en houden rekening met de caesuur in de pentameter. Daarmee wordt weliswaar de (nog steeds zichtbare) melodische gelijkenis tussen eerste en tweede regel 'verdoezeld', maar wordt aan de metrische structuur van het gedicht recht gedaan.

Het handschrift uit Einsiedeln wordt tussen 950 en 960 gedateerd. De oudste vermelding van de melodie is echter te vinden in een troparium uit het klooster St Martial in Limoges dat tussen 933 en 936 is geschreven.[9] Pirmin vermeldt deze melodie niet.



De tekst is voorzien van (zeer bleke) vroeg-Aquitaanse neumen. Over de melodie die deze neumen past durf ik niet te beslissen. Het troparium lijkt te passen in de liturgische beweging die vanaf het begin van de negende eeuw vanuit het Rijnland, tussen Metz en het klooster Kornelimunster is begonnen, mogelijk rond Benedictus van Aniane. Dat *Gloria laus* in dit troparium is opgenomen wijst ook op een herkomst uit karolingische sferen.[10]

De palmpasenprocessie

Egeria, een vrouw vermoedelijk afkomstig uit Gallië, bezoekt rond 380 Jeruzalem. Zij beschrijft de palmpasenprocessie die daar in die tijd wordt gehouden op een manier die doet denken aan de beschrijving van de processie in Angers in het tweede deel van *Gloria laus*: jongeren, mannen en vrouwen gaan hymnen en antifonen zingend in processie op weg, de Olijfberg op, en aan het eind van de tocht ontvangen ze de zegen van de bisschop.

In het westen schrijft Amalarius van Metz (ca. 775 - ca. 850) als eerste dat ze in zijn kerk gewend waren takken door de kerk te dragen en hosanna te zingen.[11] Amalarius schrijft in de eerste helft van de negende eeuw.

Ferotin meent dat het zegenen van de palmen op het altaar en de processie voor het eerst vermeld zijn in het Liber Ordinum, volgens Ferotin voltooid in 1052, dat een beeld geeft van de mozarabische liturgie in Spanje uit de vijfde tot zevende eeuw, de tijd van Isidorus (560-636), de bisschop van Sevilla. Maar de bladzij waarop de processie zou zijn beschreven is uit het manuscript gescheurd.[12] Een beschrijving van de palmpasenprocessie en van het zingen van *Gloria laus* daarbij vinden we ook in het Missale mixtum dat de Spaanse kardinaal Ximenez in 1502 in Toledo uitgaf.[13] Van die uitgave weten we zeker dat het geen onverkorte weergave is van de oude mozarabische gebruiken maar ook contemporaine liturgie bevat. Het is dus niet onmogelijk dat Theodulf de processie die hij beschrijft al uit zijn jeugd in Spanje kende; maar zeker is dat allerminst.

Hesbert vermeldt met verbazing dat hij de antifonen voor Palmpasen maar in één handschrift kon vinden, het antifonarium van Compiègne dat uit de tweede helft van de negende eeuw stamt, en dan ook nog op de laatste bladzijden weggedrukt onder het opschrift *Antiphonas de passione Domini*.[14] *Gloria laus* wordt daarin niet genoemd.

De eerste vermelding van *Gloria laus* is te vinden in het het Pontificale van Poitiers.[15] Dit handschrift is tussen 870 en 880 geschreven ten behoeve van gebruik in de abdij Saint-Pierre-des-Fossés (Saint-Maur des Fossés), ten oosten van Parijs, en geeft de eerste 36 verzen van *Gloria laus*. Er staan geen neumen bij. In stilte gaat de processie naar de kerk waar voor plaatselijk gebruik takken van palmen, olijven, wilgen en diverse loofbomen, en ook bloemen in diverse kleuren klaarliggen voor de zegen. Al zingend gaat de processie naar de kruisstatie waar twee jongens, koorknapen het refrein van *Gloria laus* inzetten en de hymne in wisselzang wordt gezongen. Zingend gaan ze vervolgens de kerk binnen en daar wordt de mis naar de eigen orde van dienst opgedragen.

Rond het jaar dat Otto I tot Duits keizer wordt gekroond, in 962, komt het Pontificale Romano-Germanicum tot stand. Het PRG wordt gezien als een eindpunt van een liturgische ontwikkeling die rond 754 begon met het streven van de Karolingen naar een uniforme, Romeinse liturgie. Het is het werk van bisschop Willem van Mainz, primaat van Duits-

land, aartskanselier van het Rijk en zoon van de keizer. Er worden drie orden van dienst gegeven voor Palmpasen.[16] In de eerste orde wordt 'Gloria laus' bij de kruisstatie door koorknapen gezongen in wisselzang met de clerus die de verzen zingt. In de tweede orde zingen twee zangers de verzen in wisselzang met het koor, en in de derde orde zingt het koor de verzen en de clerus het keervers. Het aantal verzen wordt tot vijf beperkt. Opvallend is de uitgesproken rol voor kinderen, leken en voor kinderen van leken.

In diezelfde tijd werd *Gloria laus* ook in Engeland gezongen. Rond 970 werd in Engeland de *Regularis Concordia* tijdens het concilie van Winchester vastgesteld. De drijvende krachten achter die regel voor monniken en wereldgeestelijken waren Dunstan (909-988), bisschop van Canterbury, en Aethelwold (912-984), bisschop van de koninklijke hoofdstad Winchester, met steun van koning Edgar (959-975). Dunstan had tijdens een ballingschap enkele jaren verbleven in de abdij Sint-Pieter in Gent. Aethelwold onderhield nauwe banden met de Abdij Fleury, waar Theodulf van 798 tot zijn ballingschap in 818 abt was geweest. De derde steunpilaar onder deze Engelse kloosterhervorming, Oswald (? – 992) had als oblaat in Fleury zijn opleiding genoten.[17]

In de *Regularis Concordia* wordt het zingen van *Gloria laus* tijdens de palmpasenprocessie als volgt beschreven: als ze de kerk bereikt hebben zingen koorknapen van achter de gesloten kerkdeuren *Gloria laus*, en wie buiten staan antwoorden met het refrein. Daarna worden de kerkdeuren onder het zingen van de responsie *Ingrediente Domino* geopend.[18] Dat zingen van achter de gesloten kerkdeuren was algemeen gebruik, vermeldt de *Regularis Concordia*. Enkele eeuwen later wordt vrijwel eenzelfde gebruik in Salisbury vermeld.[19]

De hele Middeleeuwen door en in heel Europa werden dergelijke processies waarbij *Gloria laus* gezongen werd, gehouden, ook in Nederland.[20]

Vanuit zijn ballingschap schreef Theodulf aan zijn vriend Modoinus, bisschop van Autun dat hij als een verachteling in volstrekte depressie terneer lag, niet meer aan lezen en aan zijn plicht de Heer te prijzen toe kwam.[21] In *Gloria laus*, dat hij in die ballingschap schreef spoort Theodulf ons echter in een briljante, meerlagige verwerking van het bijbelse verhaal aan mee te zingen, mee op weg te gaan met de inwoners van Angers. De hymne heeft daarna heel Europa veroverd, wordt tot de dag van vandaag gezongen en heeft aanleiding gegeven tot een legende die laat zien wat gezang vermag: zelfs een keizer vermurwen om gevangenisdeuren te openen.

Janke Holwerda-Malda en Mars Holwerda (+) hebben mij op weg geholpen met het vertalen van de hymne.
Prof. dr. C. H. Kneepkens heeft mij met advies en goede raad gestimuleerd om door te gaan met de studie van de hymne.

NOTEN

[1] Ger van der Werf. De hymne Gloria laus; deel 1. Tijdschrift voor Gregoriaans 2012; 37(4): 114-120.

[2] Dümmler 1881; Carmen XLV: *In quorum dictis quamquam sint frivola multa, plurima sub*

falso tegmine vera latent.

[3] Messenger RE. Medieval processional hymns before 1100. Transactions and proceedings of the American Philological Society. Vol.80; pag 375-392; Blume C, Dreves GM. *Analecta Hymnica ; hymnographi latini*. Lateinische Hymnendichter des Mittelalters. O.R.Reisland. Leipzig 1907.

[4] Croenlein PE, Vetter P. Das *Gloria laus*. Der Chorwächter. 1946 (71:4):69-75.

[5] Manusscript C74 van Santa Cecilia in Trastevere, Manuscrit cod. Bodmer 74, folio 69v & 70r; Loek van Lijden. Bloemlezing Oudromeins; oudRomeinse misgezangen van veertien zon- en feestdagen uit het handschrift C74 van Santa Cecilia in Trastevere. Utrecht. 2000 (In eigen beheer uitgegeven).

[6] St Gall, codex 339 p.95,96 Cod. Sangall. 18, blad 33.

[7] Graduale novum, p. 99 e.v.

[8] Stäblein B. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes. Bärenreiter Kassel 1956.

[9] BnF lat.1240. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000528g/f50.image#

[10] Evans PR. The early trope repertory of Saint-Martial de Limoges; with transcriptions. (two volumes) Diss. Princeton University. 1964

[11] Amalarius van Metz. *De ecclesiae officii*, liber 1 cap 10, in Migne PL 105.

[12] Ferotin M. (ed). Le liber ordinum, en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle. Librairie de Firmin-Didot et Cie. Paris. 1904.

[13] *Missale Mixtum secundam regulam B.Isidori, dictum Mozarabes*. Migne PL LXXXV.

[14] Hesbert, R, *Antiphonale missarum sextuplex* . Vromant & co. Bruxelles. 1935. p.LVI.

[15] Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, ms-227.

[16] Cyrille Vogel and Reinhard Elze eds. Le pontifical Romano-Germanique du dixième siecle. Studi i Testi 226, 227, 269. Vatican City 1962, 1963, 1972, III:1-19. de orden van dienst voor de palmzondag zijn te vinden op blz.40 e.v. van deel II.

[17] Symons, T. *Regularis Concordia Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque*. The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation. Translated from the Latin with introduction and notes. Thomas Nelson & sons. Ltd. London, 1953; Kornexl 1993: Kornexl, Lucia. Die Regularis Concordia und ihre altenglische interlinearversion. Wilhelm Fink Verlag. München. 1993.

[18] Symons: *Regularis concordia*, caput 4; §36

[19] Salisburgense 285 Salisburgense p.39 XIV s

[20] . Zie bij voorbeeld: Ike de Loos. Drama als liturgie – liturgie als drama. In: Ike de Loos. Studies over Gregoriaanse gezangen en Middelnederlandse gezangen. Uitgeverij Verloren. Hilversum. 2012. p.161-181. ISBN 978-90-8704-278-3; Mette Birkedal Bruun. Procession and contemplation in Bernhard of Claivaux's first sermon for palm unday. In: Petersen, NH, Bruun MB, Llewellyn J, Oestrem E (eds). The appearances of medieval rituals; the play of construction and modification. Brepols. 2004. ISBN 2503515134.

[21] *Monumenta Germaniae Historica 5, 1, Poetae Latini Aevi Carolini* I ed. E. Dümmler, Berlin 1881. Carmen LXXII.

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

Johannes Berchmans Göschl

Eenheid in verscheidenheid
deel 2

Dit is de tweede aflevering van een in drie delen te publiceren referaat dat de opening vormde 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.

Het ritme als "ziel' van het gezang en "orde in de beweging"
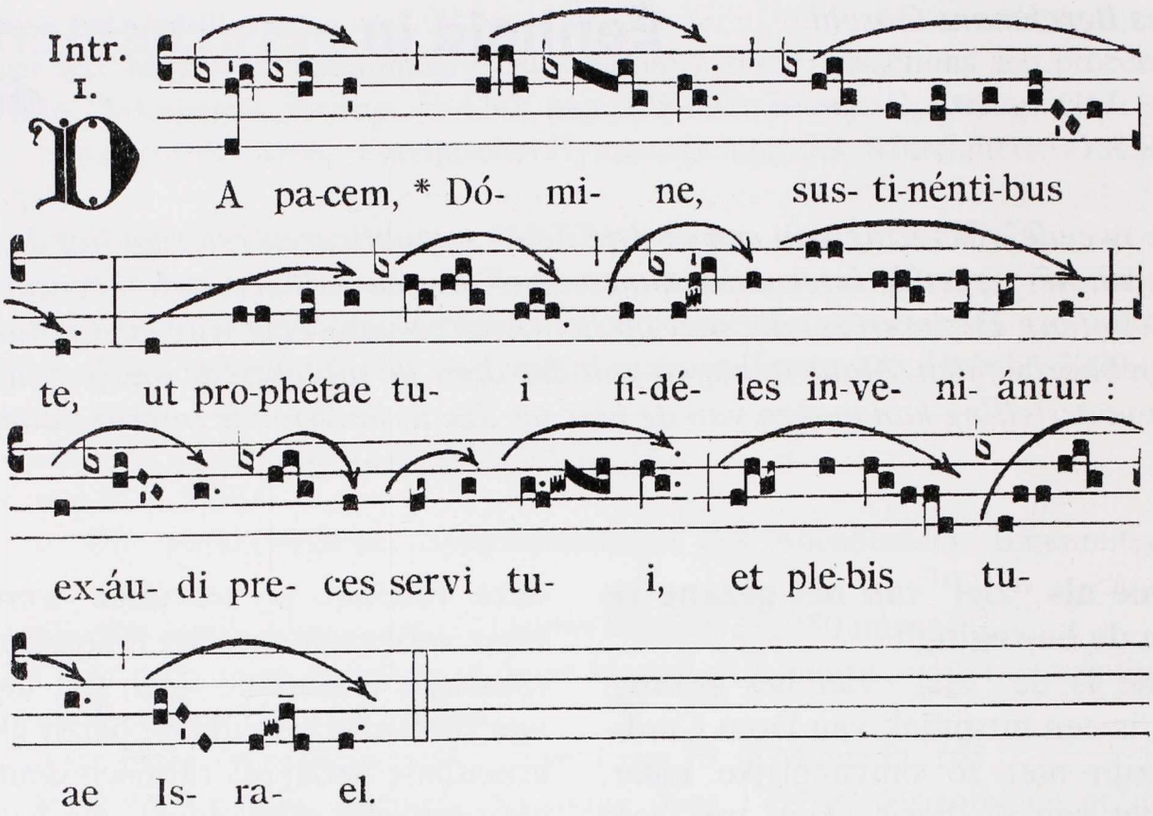
Het ritme is de "ziel" van het gezang. Ook dat is een uitspraak van Dom Cardine. In zijn niet zo omvangrijke maar, omdat het aan de basis staat, wel zeer belangrijke geschrift *Première année de chant grégorien* staat de stelling "Si les syllabes et les sons constituent la matière du chant grégorien, le rythme en est l'âme" (Als de lettergrepen en de noten het materiaal van het gregoriaans zijn is het ritme de ziel ervan). Vervolgens vult Dom Cardine deze gedachte aan met een andere belangrijke uitspraak: "Le rythme ... assure *la synthèse* des éléments dans lesquels il se concrétise. Il a donc un *rôle essentiellement unificateur*"[1] (Het ritme ... zorgt voor de synthese van de elementen waarin het vorm krijgt. Het heeft dus een essentiële verbindende rol). Het ritme als garantie voor de synthese van de elementen en met een eenheid brengende functie: dit is een idee dat overeenkomt met de klassieke definitie *rhythmus est ordo motus* (ritme is de ordening van de beweging).

Het is dus het ritme dat het gezang een ziel inblaast en zo tot leven wekt. En het is het ritme dat dit leven in goede banen leidt. Wanneer wij ons afvragen van welke middelen het ritme zich bedient om deze functies te vervullen worden wij weer verwezen naar het fenomeen van de ritmische articulatie. Het zijn de punten van ritmische articulatie, hetzij als begin-articulatie hetzij als ritmisch draaipunt of als ritmische afscheiding, die het gezang levend maken en in leven houden. En zij zorgen voor spanning, maar soms ook voor de nodige ontspanning voordat de ritmische beweging naar een nieuw spanningspunt leidt.

Dit alles hebben we reeds gezien in twee voorbeelden van syllabische gezangen. Het ging daar weliswaar op de eerste plaats om de tekst als basis van de gezangen, maar bij het vaststellen van de waarde van lettergrepen en de daarbij horende losse tonen en ook bij het vaststellen van de hiërarchie van de lettergrepen c.q. de daarbij horende tonen kwam als vanzelf het ritme aan de orde. De hiermee verworven kennis zullen we nu eerst op oligotonische gezangen toepassen en daarna op melismatische.

1. Het ritme in de oligotonische stijl

In het bovengenoemde werk *Première année de chant grégorien* staat als voorbeeld de introitusantifoon *Da pacem Domine*[2]. Het is hier volledig en ongewijzigd weergegeven.



De bogen die Dom Cardine boven de noten heeft gezet stellen de ritmische eenheden voor. Daarbij kan men eenvoudig vaststellen dat deze ritmische eenheden overeenstemmen met de teksteenheden, die meestal uit een enkel woord en slechts een enkele maal uit twee bij elkaar horende woorden bestaan. Ook aan dit voorbeeld kan men weer heel goed zien waarop het gregoriaans – en juist ook in de oligotonische stijl - is gebaseerd, nl. op de inhoudelijke betekenisstructuur en de retorische vereisten van de tekst. Ook voor de oligotonische stijl geldt zonder meer dat het gregoriaans in zijn diepste wezen het gezongen woord is (parole chantée). Het voorbeeld toont aan dat de componist zich de tekst volledig eigen heeft gemaakt. Hij zag het duidelijk als zijn taak bij het componeren om alle aspecten van de tekst weer te geven.

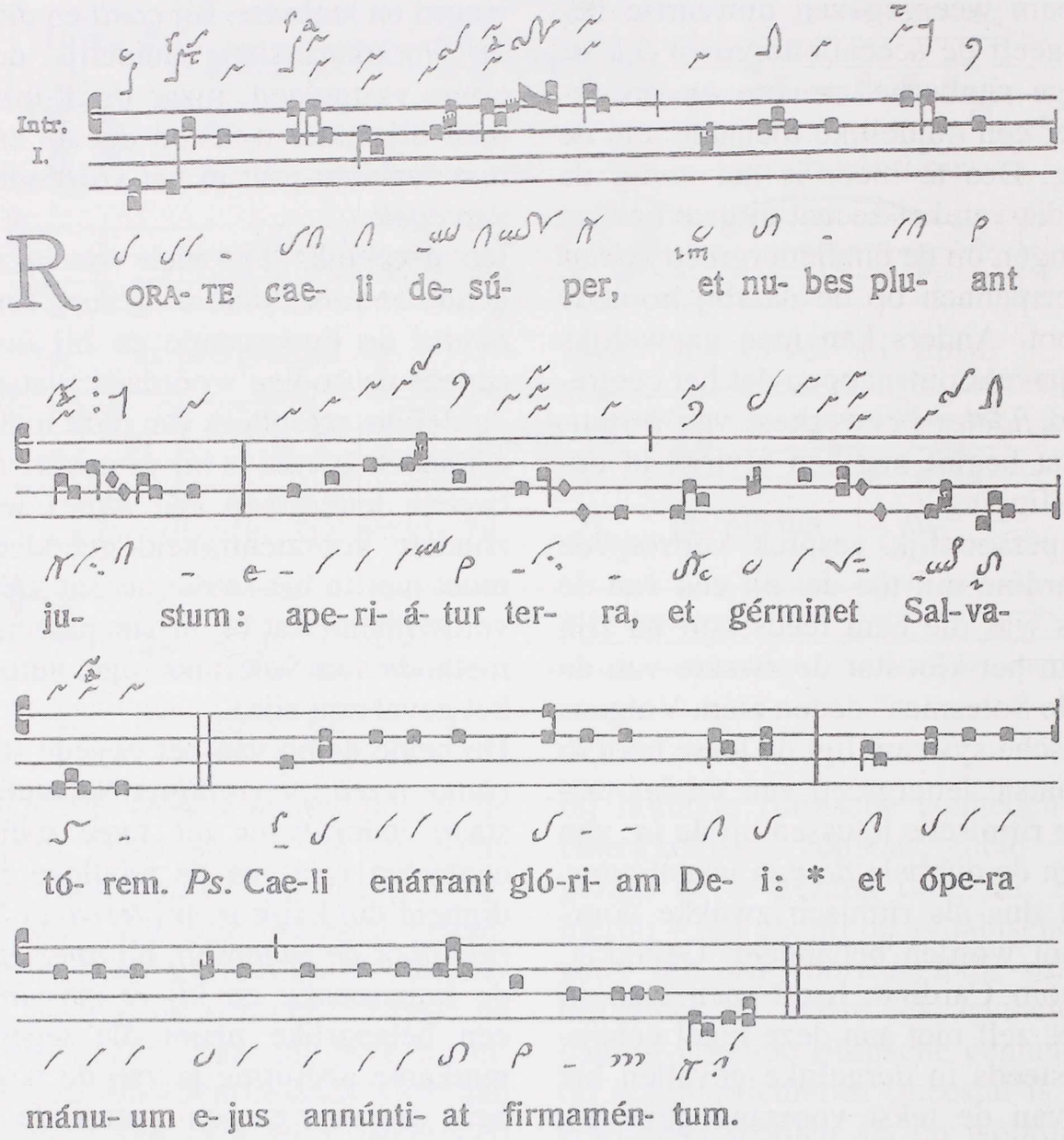
Gregoriaans is het gezongen woord. Dat is ook een uitdaging voor de zanger. In ons voorbeeld wil dat zeggen dat de betekeniseenheden van de tekst en de daarbij horende ritmische eenheden in hun betrekkelijke zelfstandigheid worden gezien en in gezang omgezet. Het gaat hierbij – net als bij de syllabische gezangen - om een *woord-melodie-stijl*. Daarom moet bij iedere teksteenheid en de daarbij horende ritmische eenheid zowel op accentarticulaties (meestal is er maar een) gelet worden als op woordarticulaties bij de eindlettergreep van een woord. Terwijl de eerste leven en spanning veroorzaken brengen de laatste een zekere ontspanning, rust en een eventueel enige afscheiding ten opzichte van wat erna komt.

Laten wij een speciale plek in deze introitus apart bekijken om te zien hoe wezenlijk het is voor de interpretatie van oligotonische gezangen om rekening te houden met de woord-melodie-stijl, en hoezeer de interpretatie mis gaat als dat niet gebeurt. Het gaat om de passage *fideles inveniantur*. In de bijzin *ut prophetae tui fideles inveniantur* ligt het zwaartepunt van de tekst bij *fideles*. De door de qui-

lisma-neum weergegeven opwaartse beweging geeft de accentlettergreep *fidéles* de nodige ritmische zwaarte en bovendien is er een duidelijke toename van de spanning. Des te meer is het nodig de energie die van het accent uitgaat bewust op te vangen op de eindlettergreep *fideles* en te ontspannen op de daarbij horende losse noot. Anders kan men nauwelijks aan het gevaar ontsnappen dat het centrale woord *fideles* het verliest van *inveniantur,* dat begint met een bivirga in opvallende ligging.
In een persoonlijk gesprek vertrouwde Dom Cardine mij toe dat dit een van de passages was die hem reeds kort na zijn intrede in het klooster de zwakte van de "methode Solesmes" deden zien. Volgens dit ritmische systeem ligt de losse noot *la* op de laatste lettergreep van *fideles* tussen twee ritmische ictussen op de *la* van *fidéles* en de dubbele *do* van *inveniantur,* en moet dus als ritmisch zwakke doorgangsnoot worden behandeld. Gelukkig, aldus Dom Cardine, heeft men zich in Solesmes zelf niet aan deze regel gehouden en steeds in dergelijke gevallen het belang van de tekst voorrang gegeven, dat wil hier zeggen: zorg gedragen voor een zorgvuldige woordarticulatie van dit hoogtepunt in de tekst.

Met het hier besproken verschijnsel van de woord-melodie-stijl raken we ongetwijfeld aan een van de basisprincipes van de interpretatie van het gregoriaans. Dit kan men in vrijwel alle oligotonische gezangen moeiteloos aantonen. Laten wij nog een korte blik werpen op de introitus *Rorate caeli,* één uit talloze andere voorbeelden, in dit geval met een gerestitueerde melodie uit het Graduale Novum (p. 15).
Het begin *Rorate caeli desuper* is duidelijk verdeeld in drie betrekkelijk zelfstandige eenheden wat betreft zowel ritme als woord en melodie. Bij *caeli* en *desuper* is de woordarticulatie duidelijk door een clivis vastgelegd, maar bij *Rorate* moet men bijzonder opletten dat de enkele *la* niet verloren gaat in het volgende accent van *caéli.*
Iets dergelijks doet zich voor in het volgende *et nubes pluant iustum.* Terwijl bij *pluant* de liquescentie en bij *iustum* de cadens de nodige woordarticulatie en een duidelijke afronding van deze melodische eenheden geven, is bij de enkele *la* op de tweede lettergreep van *nubes* weer bijzondere voorzichtigheid geboden. Deze moet niet in het sterke accent van *plúant* verdwijnen (wat bij het toepassen van de methode van Solesmes bijna automatisch het geval zou zijn).
De beide delen van het tweede stuk *aperiatur terra, et germinet Salvatorem* bestaan ieder weer uit twee melodische eenheden waarvan de relatieve zelfstandigheid duidelijk is: bij *terra* en *Salvatorem* door de cadensen, bij *aperiatur* door de liquescentie en bij *et germinet* door een belangrijke neum die tegelijk een markante afsluiting is van de woordeenheid *germinet* en een spannende voorbereiding van het volgende woord *Salvatorem.*

2. Het ritme in de melismatische stijl
Het spreekt vanzelf dat de reden van het voorkomen van melismen in gregoriaanse gezangen op de eerste plaats in de tekst te vinden is. Het zijn, normaal gesproken, de belangrijke woorden in de tekst die een melismatische versiering krijgen. Het melisma op een accentlettergreep dient dan om deze goed te laten uitkomen, een melisma op een slotlettergreep of een op zichzelf staand zinsdeel nodigt uit tot kort verwijlen en zich verdiepen.
Maar ook op een andere manier heeft het melisma met de tekst te maken: in het



melisma vindt een soort non-verbale communicatie plaats. Het volgende kan dat misschien wat duidelijker maken.

Het was opnieuw Dom Cardine die gezegd heeft: "Op het punt van de ritmische structuur van het gregoriaans is er geen wezenlijk verschil tussen de drie stijlen". En dit geldt volgens Dom Cardine ook voor de twee tegengestelde stijlen: de syllabische en de melismatische. Voor hem staat vast dat het ritme van het gregoriaans in wezen een woordritme (rythme verbal) is en als zodanig eenduidig. Als er in het gregoriaans zoiets als een ondeelbare basis-tijdwaarde voor losse tonen is, is dat de waarde van de lettergrepen van een woord. En deze ondeelbare waarde (valeur syllabique) geldt in gelijke mate voor syllabische, oligotonische en – niet in de laatste plaats - melismatische gezangen. Daaruit volgt dat binnen een meertonige neum of een melisma de tonen zich tot elkaar verhouden als de lettergrepen (of de daarbij horende enkele tonen) in een syllabisch gezang. Zoals in de syllabische gezangen sommige lettergrepen, vooral de accent- en de slotlettergrepen, en de daarbij horende tonen belangrijker zijn dan de onbeklemtoonde lettergrepen en tonen vóór het accent of tussen de accent- en de slotlettergreep, zo bestaat er ook een onderlinge hierarchie van de tonen van een meertonige neum of een melisma. Er zijn tonen

die voor het ritme bijzonder belangrijk zijn, waarop het ritme steunt of waar het naartoe streeft. Dat zijn afhankelijk van de context de plaatsen voor een beginarticulatie of een ritmisch draaipunt, die beide voor levendigheid, spanning en impuls zorgen, of voor een ritmische afscheiding die een zekere afronding, ontspanning en rust geeft.
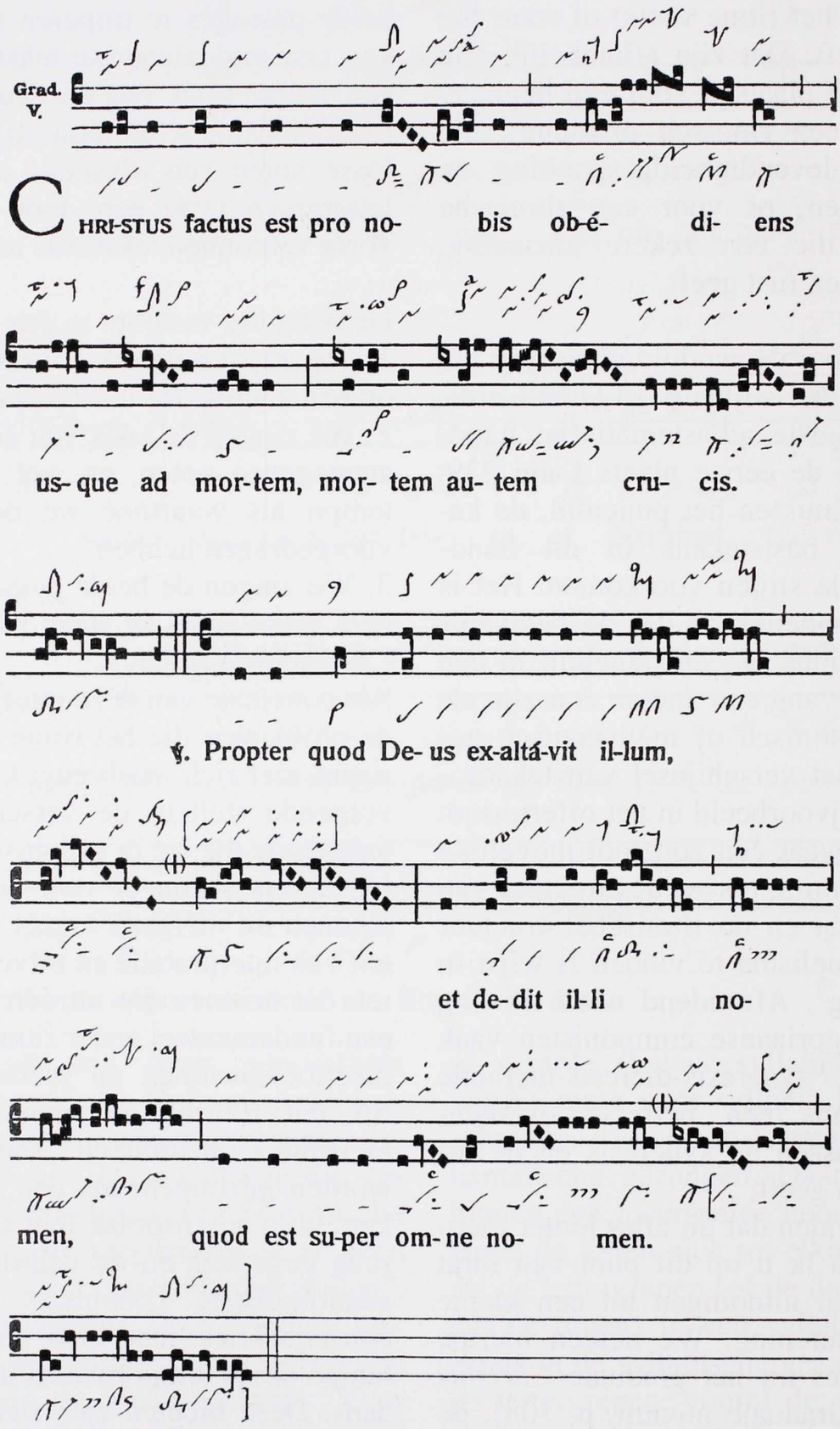
Als bewijs voor de eenduidigheid van het ritme in alle drie stijlen wijst Dom Cardine op de oudste adiastematische handschriften, op de eerste plaats Laon 239, waar de uncinus en het punctum, de karakteristieke basistekens in dit handschrift, in alle stijlen voorkomen. Het is simpelweg ondenkbaar dat de betekenis van een uncinus of een punctum in een syllabisch gezang een andere zou zijn als in een oligotonisch of melismatisch gezang. Ook het verschijnsel van teksttropen, zoals bijvoorbeeld in het offertorium *Ave Maria,* waar een zo groot mogelijke overeenstemming tussen de structuur van de tropentekst en de ritmische structuur binnen het melisma te vinden is wijst in deze richting[3]. Afrondend noem ik nog de door gregoriaanse componisten vaak toegepaste syneresis-diëresis-methode die doorgaans een perfecte overeenstemming tussen de syneresis en de dieresis te zien geeft.

Om te vermijden dat dit alles louter theorie blijft zou ik u op dit punt van mijn betoog willen uitnodigen tot een kleine praktische oefening. We nemen hiertoe twee passages uit het graduale *Christus factus est* (Graduale novum, p. 108); de eerste met meertonige neumen en een relatief klein melisma, de tweede met een tamelijk uitgebreid melisma. De eerste passage is de tonenreeks op het woord *obediens* in het responsum, bij de tweede gaat het om de tonenreeks op het woord *illum* in het vers. We gaan proberen de beide passages te troperen op de manier van een middeleeuwse teksttroop, d.w.z. aan iedere noot van de neum of van de twee melisma's (en natuurlijk ook aan de losse noten van *obediens* en *illum*) een lettergreep (van een door mij in deze vorm verzonnen tekst) toe te voegen.

De oefening verloopt in drie stappen:
1. We zeggen de tekst waarbij we letten op een natuurlijke tekstvoordracht
2. We zingen de tekst van de troop op de aangegeven noten, en wel in het zelfde tempo als waarmee we de tekst eerst voorgedragen hebben.
3. We zingen de beide passages in originele vorm zoals ze staan in het graduale *Christus factus est.*

Als conclusie van deze uiteenzetting over de problemen die het ritme in het gregoriaans met zich meebrengt kunnen we het volgende stellen: de verschillen in notenwaarde die we in syllabische gezangen tegenkomen zijn er ook bij meertonige neumen en melisma's, met alle flexibiliteit van interpretatie en uitvoering. Beweren dat neumen die uit één toon bestaan een fundamenteel ander ritme hebben dan meertoonsneumen en melisma's, namelijk dat meertonige neumen en vooral melisma's beduidend sneller moeten worden gezongen, als een soort arabesken, is in tegenspraak met de paleografische gegevens en de daarop gebaseerde semiologische conclusies. Dat brengt consequenties met zich mee voor het tempo en de temporelaties in het gregoriaans. Deze moeten zich richten naar het tempo en de temporelaties van de gesproken tekst, vooropgesteld dat deze zorgvuldig wordt voorgedragen. In het volgende deel zal hier nog nader op worden ingegaan.

vertaling: Albert J.F. Koopmans



Tekst van troop 1 (bij 'obediens')
Misericors et miserator et iustus est Deus.

Tekst van troop 2 (bij 'illum')
Quis sicut Deus, Dominus, Deus meus, qui in altissimis habitat, et humilia respicit erigens pauperem?

NOTEN

[1] E. Cardine, Première année de chant grégorien, Inst. Pontificale de Musique Sacrée, Rome 1975 ; p. 34.
[2] vgl. ibid. p. 36
[3] Wat betreft al deze vragen vgl.:
E. Cardine, Première année ..., p. 34 en volgende,
id., Die Gregorianische Semiologie, in BzG 1, p. 39-41,
id., Die Grenzen der Semiologie im Gregorianischen Choral, in BzG, Sonderheft Eugène Cardine, p. 67-79, i.h.b. p. 74-76.

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 Pontifico 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.



Meister des Perikopenbuches von St. Erentrud.

Pieter Mannaerts

Het Nikolaas-officie deel 2

Dit is het tweede en laatste deel van dit artikel waarin muzikale aspecten van de Nikolaasverering in de lage landen worden behandeld.

Tongeren

In Tabel 1 volgt een overzicht van het officie zoals het voorkomt in een laatveertiende-eeuws antifonarium, de handschriften 63 en 64 in de Onze-Lieve-Vrouw-Geboortebasiliek van Tongeren. De tabel geeft achtereenvolgens het genre, het tekstincipit en de modus van het gezang aan. (Wat de tabel niet vermeldt is het teksttype van de gezangen. De teksten van het officie zoals het in Tongeren voorkomt zijn volledig in prosa; de enige poëtische teksten zijn de hymne *Exultet aula celica* en de prosula *Sospitati dedit egros.*[1])

Uit Tabel 1 kan reeds één muzikaal element worden afgelezen, namelijk de modi van de gezangen. Opvallend is de modale ordening van de antifonen en de responsoria van de metten: deze vertonen een numerieke schikking van de modi 1-2-3-4-5-6T-7-8-1; de gezangen zijn dus netjes geschikt in twee reeksen waarin systematisch de acht modi van het oktoëchos worden doorlopen. Deze werkwijze was niet nieuw in de tiende eeuw. Meer dan een halve eeuw vóór Reginold had de Luikse bisschop Stephanus (ca. 850-920) het voor het eerst toegepast in zijn officies voor Lambertus, de Drievuldigheid en de Inventie van de relieken van de apostel Stephanus.[2] Ook muziektheoreticus en componist Hucbald van Saint-Amand (ca. 850-930) was een pionier in de toepassing van deze werkwijze, die in de loop van de eeuwen een standaardkenmerk van nieuw gecomponeerde officies zou worden.

Mettertijd werd de modale ordening van antifonen en responsoria toegepast in alle liturgische uren waarin 'reeksen' van antifonen werden gezongen, dus ook in vespers en lauden. In hs. 63 uit Tongeren is dat niet het geval. Voor de vespers zijn hier geen propriumantifonen voorhanden, enkel het responsorium, de hymne en de Magnificat-antifoon zijn 'eigen' aan het feest van Nikolaas, de antifonen worden uit het feriaalofficie overgenomen. Eerste en tweede vespers hernemen twee verschillende responsoria uit de metten; in de tweede vespers wordt ook de bijhorende prosula (cf. infra) herhaald. Anderzijds worden tijdens de lauden wél eigen antifonen voor het Nikolaasfeest gezongen. Opvallend is dat alle antifonen van de lauden in dezelfde modus staan, en wel in de achtste; dat is vaak een kenmerk van oude historiae, d.wz. officies gecomponeerd vóór het begin van de tiende eeuw.[3]

Uit de analyse van de concordanties tussen de Tongerse handschriften en de andere bronnen geïndexeerd in de Cantus Database – het voorkomen van dezelfde gezangen in beide bronnengroepen – blijkt het officie in Tongeren duidelijk aan te leunen bij de Duitse, Oost-Frankische tradities. De concordantieanalyse die met Cantus mogelijk is, wordt automatisch gegenereerd en is kwantitatief. Hoewel ze dus geen rekening houdt met de vorm of de varianten van de melodieën, is ze wel betrouwbaar voor het vaststellen van algemene verwantschappen. (Logischerwijze beperken de resultaten zich natuurlijk tot de hand-

schriften die volledig in Cantus werden ingevoerd.)

Tabel 1.

Overzicht van het Nikolaasofficie in Tongeren, O.L.V.-Geboortebasiliek, hs. 63, fol. 173r-177v, 287v-288r (hymne)

(Afkortingen: A antifoon, B Benedictus-antifoon, H hymne, I invitatorium, M Magnificat-antifoon, Pr prosula, R responsorium, v vers; T: getransponeerde modus)

Vespers I — *In primis vesperis antiphone et psalmi feriales*		
H	Exultet aula	3
R	Beatus Nicholaus	6T
V	Ut apud Cristum eius patrociniis	6T
M	O pastor eterne o clemens et bone custos	2
Metten		
I	Confessorum regem adoremus	4
A1	Nobilissimis siquidem natalibus ortus	1
A2	Postquam domi puerilem decursat	2
A3	Pudore bono repletus Dei	3
R1	Confessor Dei Nicholaus	1
v	Erat enim valde compatiens	1
R2	Operibus sanctis Nicholao	2
v	Voce quippe de celo lapsa	2
R3	Quadam die tempestate	3
v	Mox illis clamantibus apparuit	3
A4	Auro virginum incestus	4
A5	Innocenter puerilia	5
A6	Gloriam mundi sprevit	6T
R4	Audiens Cristi confessor trium iuvenum	4
v	Statimque solutos a vinculis	4
R5	Cum presules audissent sancti Nicholai [standaardtekst *Qui cum audissent*]	5
v	Clara quippe voce coram hominibus	5
R6	Beatus Nicholaus*	6T
A7	Pontifices almi divina revelatione	7
A8	Sanctus quidem triticum	8
A9	Muneribus datis neci sunt iuvenes	1
R7	Dum Myrrensium quidam antistes	7
v	Iam diu quippe salutaris	7
R8	Sancte Dei presul Nicholae [standaardtekst *Summe Dei presul*]	8
v	Qui tres pueros morti deditos	8
R9	Ex eius tumba marmore	1
v	Catervatim ruunt populi cernere cupientes	1
Pr	Sospitati dedit egros olei perfusio	1
	Te Deum canitur quia duplex	

Lauden		
A1	Beatus Nicholaus pontificatus	8
A2	Ecclesie sancte frequentans	8
A3	Infantia teneriori decursa	8
A4	Sancte et iuste vivendo ad honorem	8
A5	O per omnia laudabilem	8
H	Exultet aula*	3
B	O Cristi pietas omni prosequenda	6T
Vespers II — *Ad secundas vesperis antiphone de laudibus [et] psalmi feriales*		
H	Exultet aula*	3
R	Ex eius tumba*	6T
[v	Catervatim ruunt populi cernere cupientes]	6T
Pr	Sospitati*	1
M	O Cristi*	6T

Niet alle Tongerse handschriften zijn echter in Cantus ingevoerd. Eén daarvan is het handschrift 37 (15de eeuw), een boek voor de cantor dat voornamelijk incipits, verzen en psalminzetten bevat – passages die solo door de cantor werden gezongen. Voor het feest van Nikolaas bevat het handschrift de incipits van vijf antifonen die vermoedelijk voor de vespers waren bestemd (zie Tabel 2). Deze konden tot dusver niet verder geïdentificeerd worden; concordanties zijn er niet bekend, noch in CAO, LMLO of de Cantus Database. Ook in de andere Tongerse handschriften (zoals het Liber Ordinarius, hs. 68) komen ze niet voor. Hoewel ze onvolledig zijn, kan hun modus uit de incipits wel worden afgelezen.

Hieruit mogen we concluderen dat deze antifonen mogelijk werden toegevoegd als (modaal geordende) propriumgezangen ter vervanging van de feriaalantifonen voor de vespers in de andere handschriften. (In theorie hadden ze ook als vervanging voor de antifonen van de lauden – alle in de achtste modus – kunnen dienen, maar dit is minder waarschijnlijk.)

Tabel 2.
Vermoedelijke vesper-antifonen in Tongeren, O.L.V.-Geboortebasiliek, hs. 37, fol. 301r

A1	Celebremus sollempnia*	1
A2	Hic in etate*	2
A3	Morum choruscat*	3
A4	Puellarum castitati*	4
A5	Mortis datos*	5

Verder valt op dat de gezangen in Tongeren enkele tekstvarianten bevatten. Het vijfde responsorium begint met de tekst *Cum presules audissent*. Voor deze variante werden geen concordanties gevonden; de standaardtekst *Qui cum audissent* blijkt overal in gebruik, zelfs in het Tongerse liber ordinarius (hs. 68, fol. 131v).

De variante in responsorium acht, *Sancte Dei presul Nicolae* (in de plaats van de standaardtekst *Summe Dei presul*) komt wél in enkele andere bronnen voor, o.m. in handschriften afkomstig uit en bewaard in Utrecht (Universiteitsbibliotheek, hs. 406), Kielce (Polen; Kathedraalbibliotheek, hs. 1) en Piacenza (Basilica S. Antonino, hs. 65).

De Nikolaasprosula *Sospitati* en een Vlaams contrafact

Uit de bronnen is bekend dat Reginold van Eichstatt Nikolaas- en Willibaldoffi-cies componeerde, en dat hij in het Willibaldofficie aan het eind van de langste responsoria (nrs. 3, 6 en 9) muzikale frasen toevoegde, notulas, en onder een aantal hiervan ook korte verzen schreef, 'op de wijze van sequenzen'.[4] De beschrijving van dit procedé maakt duidelijk dat het hier gaat om de toevoeging van prosulae, een vorm van tropering dus. Helma Hofmann-Brandt vroeg zich dan ook luidop af of Reginold dan ook niet dezelfde techniek toepaste in het Nicolaas-officie.[5] Het lijkt in ieder geval niet onmogelijk: de prosula *Sospitati* raakte relatief verspreid in Europa. Bovendien was ze niet de enige; uit Benevento bijvoorbeeld is een andere Nikolaasprosula bekend.[6]

Net als over de *historia* is er geen volledige duidelijkheid over wie de auteur of componist van de prosula *Sospitati* was. Jones ziet hier zijn kans om opnieuw Isembert als auteur naar voren te schuiven. Zijn redenen zijn eerder vaag geformuleerd, al zijn ze chronologisch en geografisch wel mogelijk: 'Isembert may well have been the composer of *Sospitati*. Time, place, and circumstance seem to accord. Since *Sospitati* is clearly an addition to the original office, if Isembert was its composer he was not the composer of the office'.[7] De oudste bron van de prosula is afkomstig uit de abdij van St-Maur-des-Fosses en dus Frans. Het werd toegevoegd aan het negende responsorium van de metten, dat – zoals we zagen – in Franse bronnen meestal *Ex eius tumba* is. Daarentegen mogen we niet vergeten dat uit de beschrijving van Reginold is gebleken dat de compositie van prosulae ook al in tiende eeuw werd toegepast in Duits gebied.[8]

De toevoegingen van aan het Nicolaas-officie hadden hun echo's in de Lage Landen. De prosula *Sospitati* komt in verschillende bronnen voor, onder meer in het antifonarium (ca. 1520) van het Gregoriushuis in 's-Hertogenbosch (nu Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, hs. 68 A 1.[9]

In de omgeving van Brugge, in de Sint-Godelieveabdij van Gistel, werd minstens tot 1719 een *Sospitati* bewaard, als onderdeel van het officie voor de elevatie van de H. Godelieve. J. B. Sollerius bezocht de abdij in juli of september 1719, en verwerkte de informatie die hij hier verzamelde in zijn Godelieve-bijdrage tot de Acta Sanctorum.[10] Hij beschrijft het gezang echter niet als een pros(ul)a, maar als een sequens. Dat een prosula een zelfstandig leven als sequens krijg, is op zich niet verwonderlijk. Een prosula was immers in vele gevallen gecomponeerd als een mini-sequens, bestaande uit strofenparen, in rijmende verzen van een gelijk aantal lettergrepen, gezet op een melodie die eveneens per twee strofen dezelfde is.[11]

De overeenstemming met de *Sospitati*-prosula voor Nikolaas is opvallend: de beginwoorden zijn identiek, wat ook geldt voor het aantal lettergrepen en het slotrijm op –io. Bij nader inzien blijkt dat niet enkel de prosula, maar ook het overeenkomstige responsorium een contrafact is. In de Godelieve-abdij in Brugge wordt een handschrift (hs. 4) bewaard met twee

officies voor Godelieve.
Uit de vergelijking blijkt dat niet enkel de tekst, maar ook de muziek voor het zevende responsorium van het Elevatie-officie voor Godelieve een contrafact is van het Nikolaasresponsorium. In dit handschrift komt de prosula voor Godelieve echter niet voor; enkel de tekst bleef bewaard in de eerder genoemde uitgave van Sollerius.

Verdere uitbreiding: spelen en polyfonie

De uitbreiding van het repertoire ter ere van Nikolaas stopte niet aan de grenzen van het gregoriaans. Zo kennen we verschillende middeleeuwse spelen waarin Nikolaas een rol speelt. Ze zijn strikt genomen niet voor liturgisch gebruik bestemd, maar kunnen mogelijk wel ontstaan zijn uit de liturgie.[12] In ieder geval zijn er verbanden met het gregoriaans uit het Nikolaasofficie. Meer concreet worden in verschillende spelen uit Fleury en Hildesheim gezangen uit het Nikolaasofficie geciteerd: de Benedictusantifoon *O Christi pietas* komt voor aan het slot van

Tabel 3.
Contrafact van Nikolaasresponsorium en prosula ter ere van de heilige Godelieve

Godelieve[13]	Nikolaas
R7 Ex aqua salutifera qua mergebatur Godeleva pestis curatur varia febris fugatur aspera. Et morbidus omnis *sanus revertitur*	**R9** Ex eius tumba marmore a sacrum refudat oleum quo liniti sanantur ceci surdi auditus redditur. Et debilis quisque *sospes resiliet*
V Catervatim currunt pestiferi cernere festinantes ut per eam sibi fiant remedia	**V** Catervatim ruunt populi cernere cupientes que per eum fiunt mirabilia
'Prosa' (sequens) Sospitati dedit aegros plures aquae potio In farinam fit redacti farris augmentatio Terrae probat Godelevam in gemmas mutatio Ut nati, sic mulieris sanatur contractio Ad sepulcrum spica cadit volae fit apertio Ibi tinctrix liberatur baculi supplicio Ergo melos Godelevae demus in praeconio nam qui juste poscit illam pulso culpae vitio *Sanus revertitur*	'Prosa' (prosula) Sospitati dedit egros olei perfusio Nicholaus naufragantum affuit presidio Revelavit a defunctis defunctum in bivio Baptizatur auri viso iudeus in dicio Vas in mari mersum patri redditur cum filio O quam probat sanctum Dei farris augmentatio Ergo laudes Nicholao concinat hec contio Nam qui corde poscit illum propulsato vitio *Sospes resiliet*

de spelen *Tres Filiae* (*De tribus puellis*, *BHL* 6217) en *Tres Clerici* (*De tribus clericis*, *BHL* 6218). Ook in het spel *Filius Getronis* (*De filio Getronis*, *BHL* 6221) wordt aan het eind de antifoon *Copiose karitatis Nicolaus pontifex* gezongen.[14]

Gezien de populariteit van onze heilige mag het tot slot ook niet verwonderen dat occasioneel ook polyfonie werd geschreven voor Nikolaas. Zo is er in het Notre Dame-repertoire een meerstemmige intonatie van het responsorium *Ex eius tumba* bewaard gebleven, waarbij ook het vers en de doxologie *Gloria Patri* als organum zijn gezet (handschriften van Firenze en Wolfenbüttel). In verschillende Engelse bronnen bleven zettingen bewaard van de prosula *Sospitati* (onder andere in Cambridge, Magdalen College, Pepys Ms 1236: 5 zettingen) en door componisten als Walter Frye. Natuurlijk lieten ook componisten uit Lage Landen zich niet onbetuigd. Zo kennen we onder meer een *Sospitati*-zetting door Jacobus Clemens non Papa (ca. 1510/15-1555), die wellicht actief was aan en begraven werd in de Sint-Nikolaaskerk in Diksmuide. Mogelijk componeerde hij zijn motet voor deze kerk; het vierstemmige motet werd uitgegeven in 1559. Clemens presenteert de tropemelodie netjes in de superius, 'begeleid' door alt, tenor en bas. Zelfs na enkele decennia Reformatie en Contrareformatie bleek het Nikolaasgregoriaans nog niet aan levenskracht in te boeten.

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] Voor een korte bespreking van de hymne, zie Maria Antonietta Carola, 'Inni, tropi e sequenze dedicati a san Nicola tra XI e XIII sec.', Nicolaus. Studi Storici. Rivista del Centro Studi Nicolaiani, 8 (Maria Antionietta Carola, ed., San Nicola nella musica liturgica e nell'arte medioevali tra Oriente e Occidente. Atti del Convegni di studi, Noci, 3-4 settembre 1994), 1997, 489-522, op p. 503. Omdat het misformulier voor Nikolaas hier grotendeels buiten beeld blijft, zal de sequens *Congaudentes* hier niet aan bod komen. Voor een korte bespreking en afbeeldingen uit verschillende bronnen, zie Carola, 'Inno, tropi e sequenze', 493, 505, 507-509, 516-518.

[2] Over het werk van Stephanus van Luik, zie Antoine Auda, *L'Ecole musicale liégeoise au Xe siècle : Etienne de Liége*, (*Académie Royale de Belgique: Classe des beaux-arts. Mémoires*, 2/1 / *Koninklijke academie van België, Klasse der schone kunsten. Verhandelingen*, 2/1), Brussels: Lamertin-Hayez, 1923; Ritva Jonsson, *Historia : études sur la genèse des offices versifiés*, (*Acta Universitaties Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia*, 15), Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968 en Pieter Mannaerts, & Hendrik Vanden Abeele,'Het Trinitasofficie: Luikse muziek in Gentse bronnen', *Etienne de Liège (ca. 850-920) In festo sanctissimae trinitatis'*, [CD-booklet] Psallentes o.l.v. Hendrik Vanden Abeele, Ricercar 249, 2006.

[3] Zie bijvoorbeeld Barbara Haggh, 'The Office of St Germain, Bishop of Auxerre (d. 448, feast

31 July)', *Etudes grégoriennes*, 26, 1998, 111-134.

[4] Anonymus Haserensis, *De episcopis Eichstetensibus*, 257 ('Accepto autem episcopatu, summo studio summaque devotione historica de sancto Willibaldo carmina conposuit [...] Hinc est enim, quod quibusdam responsoriis longissimis in fine notulas apposuit, eisdemque notulis versiculos instar sequentiarum subiunxit. Quod quidem in tertio, sexto et nono fecit, et tertio paucos versiculos, sexto plures, nono dedit plurimos').

[5] Helma Hofmann-Brandt, 'Die Tropen zu den Responsorien des Offiziums', Inaugural-Dissertation Erlangen-Nürnberg, 1971.

[6] Luisa Nardini, 'Una prosula per san Nicola in un codice della Biblioteca Capitolare di Benevento', Nicolaus. Studi Storici. Rivista del Centro Studi Nicolaiani, 8 (Maria Antionietta Carola, ed., San Nicola nella musica liturgica e nell'arte medioevali tra Oriente e Occidente. Atti del Convegni di studi, Noci, 3-4 settembre 1994), 1997, 481-488.

[7] Jones, *The Saint Nicholas Liturgy*, 68.

[8] Zie ook Eugene J. Leahy, 'Some Musical Elaborations in the Office of St Nicholas', Malcolm Cole & John Koegel, (eds.), *Music in Performance and Society: Essays in Honor of Roland Jackson*, (J. Bunker Clark, ed., *Detroit Monographs in Musicology*, 20), Warren (Michigan): Harmonie Park Press, 1997, 81-91.

[9] Zie de website van Ike de Loos, *Chant behind the dikes*, http://utopia.ision.nl/users/ikedl/chant/.

[10] Cf. Nicolas-Norbert Hughebaert & Paschasius Favorel, 'Abbaye de Sainte-Godelieve à Ghistelles puis à Bruges', *Monasticon belge*, III/1, Luik, 1960, 239-269, op p. 244.

[11] Een uitvoerige studie van polyfonie en gregoriaans ter ere van Godelieve is Nele Gabriëls en Pieter Mannaerts, 'Chant and Polyphony in Honour of Godelieve of Ghistel', *Acta Musicologica*, in druk.

[12] Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford: Clarendon, 1933, vol. 2, 310. Young wijst er op dat ook de sequens Congaudentes voor het feest van Nikolaas dialogische elementen bevat. Anderzijds benadrukt hij dat er tot dusver geen redenen zijn om aan te nemen dat de spelen uit de liturgie zouden zijn ontstaan; de spelen steunen eerder op de volledige mirakelverhalen zelf dan op de korte referenties in de mis- of officiegezangen. Zie recent ook Maria Antonietta Carola, 'I drammi liturgici di san Nicola: analisi storica, estetica e musicale dal codice 210 d'Orléans', Nicolaus. Studi Storici. Rivista del Centro Studi Nicolaiani, 8 (Maria Antionietta Carola, ed., San Nicola nella musica liturgica e nell'arte medioevali tra Oriente e Occidente. Atti del Convegni di studi, Noci, 3-4 settembre 1994), 1997, 459-479.

[13] *AASS Julii II*, 373.

[14] Young, *The Drama*, 310, 321, 327, 357.

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).

Gerrit van Osch

Uitgelezen Zondag
Hebdomada Sexta Paschae, C-jaar

De drie **Lezingen** van de voorgaande zondagen van Pasen in het C-jaar komen telkens uit dezelfde drie boeken en vinden vandaag, de lijn volgend van het betreffende geschrift, een voorlopig (er komt nog een zevende zondag) eindpunt:
Eerste Lezing, Handelingen: de uitgroei van de eerste gemeente tot een hele verzameling van gemeenten die steeds meer bekeerde heidenen gaat tellen; dit leidt tot een fel conflict, dat echter ten goede keert in de eerste kerkvergadering te Jeruzalem.
Tweede Lezing, Apocalyps: het visioen op Patmos: achtereenvolgens de aanbidding van het Lam, de uitverkoren martelaren, de nieuwe hemel en aarde en vandaag het nieuwe Jeruzalem.
Derde Lezing, Johannesevangelie: eerst enkele verschijningen na Pasen, dan de Goede Herder en vanaf vorige week uit de Laatste Tafelrede, met vandaag de beloofde hulp van de Heilige Geest.
De *Gebeden* nemen deze lijn van groeiend perspectief over: dat het Paasmysterie vrucht moge dragen in ons getuigend handelen.

Introitus
In lijn met bovenstaand overzicht haalt Dom Boer de voorgaande intredegezangen van de zondagen van Pasen terug, om aldus een beweging-in-de-paastijd te duiden:
"Het lijkt wel of de blijdschap van de paas-introitussen steeds toeneemt in uitbundigheid. *Resurrexi et adhuc tecum sum* was stil en inwendig; *Quasi modo geniti infantes* liefelijk en blij; *Misericordia Domini* was weer meditatief; *Jubilate Deo* was blij en sterk; *Cantate Domino* was blij en groots, maar in *Vocem jucunditatis* wil de feestelijkheid de uiteinden der aarde omvatten en het *usque* ad *extremum terrae* is inderdaad grenzeloos."
Al meteen bij de aanhef wordt de toon gezet: in een paar stappen stuwt de zang omhoog naar de (in Graduale Novum, GN, herstelde!) degelijke si en do (*Vocem iucundidatis*) en laat zich meteen weer naar beneden glijden (*annuntiate*). Dom Boer noemt deze opvlucht zo onstuimig dat "nog een keer een golving nodig is om haar tot rust te brengen. Zie hoe mooi *audiatur* die functie vervult, met zijn opstijging die aan *Vocem iucunditatis* antwoord geeft en zijn in toon lager liggend rijm op *annuntiate*: op deze subtonica volgt het *alleluia* als een voorlopig slot."
Dan de tweede zin: na eenzelfde intonatie als bij *Vocem* stoot de melodie nu door, weer via veel herstelde (GN) *si*'s, naar de hoge *mi*, "het wereldomvattende hoofdaccent", zoals Boer *extremum terrae* duidt. De melodie houdt even (ook hier een correctie van GN, waar Boer mee zou ingestemd hebben: geen pausa maior maar minor!) rust bij de *sol*, waarna in één zin als het ware de boodschap van het hele gezang aan bod kan komen: *Liberavit Dominus populum suum*, eindigend op de afwachtende *la*, want de beide afsluitende *Alleluia's* hebben het laatste woord. Dom Boer betoogt: "Gregori-

aans tam? Gregoriaans saai? Men kan het niet zingen, ja, of men durft het niet. Er is geen overweldigender zang denkbaar dan b.v. deze introïtus".

De beide Alleluia's

Jaar-C laat bij het eerste **Alleluia** een keuze toe tussen *Surrexit* of *Exivi*. We zullen beide behandelen.

Alleluia Surrexit is een aanpassing van *Alleluia Fulgebunt*, in GT 460 te raadplegen met Laon-neumen. Met deze neumen erbij is te zien hoe GN die aanpassing kritisch nog eens overdeed, met zelfs een iets andere tekst.

Dom Boer: "Het *Alleluia* moet vloeiend en meditatief gezongen worden. Het is verwant met *Alleluia Veni Sancte Spiritus* van Pinksteren (zie TvGreg 2011, 1/2, pag. 52. GvO), dat als een tweede modus staat aangegeven. De intonatie is ongeveer dezelfde en ook de melodische accenten vertonen overeenkomst. De terugkeer op de tonica *re* in het *Alleluia* zelf is onophoudelijk: het blijft plagaal. In het vers daarentegen krijgen we één cadens op de dominant *la*. ... Deze tegenstelling, die tevens een beantwoording of bevestiging is, mist zijn uitwerking nooit en is ook hier bijzonder mooi. De sequens van de jubilus is soepel en fraai, vooral het plotseling hernemen van de lichte *la* na den eersten climacus".

Het vers bestaat uit twee zinnen, die telkens weer in tweeën gedeeld zijn. De eerste halfzin zet de ingehouden sfeer van *Alleluia* voort. De tweede begint met de modale sprong van de eerste modus, als voorbereiding voor wat komen gaat; immers, na een prachtige afdaling via meerdere climacussen naar de *re* (*illuxit populo suo*), begint de derde halfzin met eenzelfde sprong meteen op de boven al genoemde *la* en vandaar in één vlucht door naar de hoge *do* en *re*. Zo krijgt het *licht/illuxit* zijn ware glans door het verlossingsgebeuren, *redemit*. De laatste halfzin, bij *sanguine*, is weer typisch tweede modus en vormt de overgang naar de *Alleluia*-melodie.

Het alternatieve eerste **Alleluia**, *Alleluia Exivi*, wordt door mgr. Kurris geordend onder de lijst 'regionale melodieën na 1000', en wel afkomstig uit Noord- en Midden-Italië (zie TvG 1997-4, pag. 161). Mede omdat melodie en tekst sedert de uitgave van het Liber Usualis ongewijzigd is gebleven, maar vooral omdat hij het zo mooi weet te zeggen, citeren we Dom Boer hierover in zijn geheel:

"De bekoring van dit *Alleluia* bestaat in zijn voortdurende cadensen op de dominant *re*, terwijl pas aan het slot tweemaal de cadens op de tonica *sol* komt. Dit geldt zowel voor het *Alleluia* als voor het gehele Vers, dat toch zeer lang is. Ondanks den modus wordt daardoor de sfeer uiterst suspensief en meditatief, temeer nog daar er verscheiden omhoog geheven cadensen bij zijn met onderliggende do: de intonatie, zowel *Alle-* als *Exivi,* geeft daarbij den toon aan. Het uitgaan van den Vader en eindelijk de terugkeer tot den Vader worden ontegenzeggelijk gesuggereerd door deze melodie, die van de dominant uitgaat en er voortdurend op blijft hangen tot eindelijk het slot komt op de *sol*.

Gelijkmatig en vloeiend zingen, met voortdurend dezelfde herhalingen zonder bepaald hoofdaccent. Het is een melodie die men nooit vergeet en die als een zachte balsem het hart troost, nu Christus ons gaat verlaten. De dominant *re* klinkt als het ware ononderbroken door, terwijl de golvingen licht en soepel hun voortgang hebben onder attractie van de hoge *sol*."

Ook het tweede *Alleluia, Spiritus Sanc-*

tus, is een regionale melodie, dit keer afkomstig uit Zuid-Italië (zie Kurris, TvGreg 1997-4, pag. 161). En ook hier is er niet gerestitueerd, al laat GN, ook afwijkend van Beneventum, *Codex VI 34*, (in mijn uitgave van Paleographie Musicale XV, pag. 191) een pes *sol-do* zien in plaats van *sol-la* bij *sanctus*: een drukfoutje?
Het gezang is afkomstig van de dinsdag na Pinksteren en na Vaticanum II hier heel attent en natuurlijk gekozen wegens de samenhang met het Evangelie. "Eenvoudig en vlot *Alleluia* in den achtsten modus", zo typeert Dom Boer dit inderdaad korte gezang.
De intonatie is een ranke opvlucht uit de subtonica omhoog naar een terts voorbij de dominant; de jubilus is een golvende afdaling naar de gebruikelijke cadens. Het vers keert deze dynamiek om: eerst een golvende voortzetting op de jubilusmelodie en vervolgens de nazin in dezelfde opvlucht als de alleluia-intonatie, naar *dixero*. Het vers sluit zoals te verwachten bij een niet erg oud Alleluia, af met de jubilus-melodie. En als dan het *Alleluia* in herhaling klinkt, maken we die blij makende dynamiekwisseling nog een keer mee en zijn we klaar voor het luisteren naar de Blijde Boodschap!
Wie thuis nog even wil doormediteren op een soortgelijke tekst én melodie: kijk eens naar de communio, ook achtste modus, van genoemde dinsdag na Pinksteren (LU, pag. 892), maar ook van de dinsdag na heden (zie GT, pag. 233, met neumen): dezelfde snelle opvlucht (*procedit alleluia*), met even het hernemen ervan bij *clarificabit*, maar dan gevat in het veel vlottere en bondiger bouwgenre van de communio-antifonen.

Een gedragstheoretisch wetje zegt dat aanleren van iets nieuws het beste kan van achteren naar voren; een bevinding die veel dirigenten ook toepassen bij het instuderen van een nieuw gezang. Bij dit **Offertorium** zou je het ook moeten doen om de sfeer en de kern ervan in zijn ritmische en oratorische trekken te 'vatten'. *Et misericordiam suam a me*: altijd weer die eindeloos grote en diepe *misericordia* van de Heer, dáár stroomt het gezang naar toe, daar gaat het om in de psalmen en het evangelie en juist dát biedt ons het gregoriaans. Wij volgen de Laon-notatie van GN en Dom Boer.
Dom Boer: "Een tweede modus, die ononderbroken rond de dominant *fa* slingert en zonder ophouden de terts *re-fa* laat horen. Volg met den vinger de *fa*-lijn, dan zal men er voortdurend lange noten op vinden."
En als je de Laon-notatie erbij neemt, wordt het een heel instructieve gang langs het articulatorische pad van de ene intonatie via een serie tussencadensen naar de volgende, en nog eens, en nog eens, op weg naar dat *misericordia* en de slotcadens bij *Alleluia*.
Met puntjes geeft Laon de vliegende start aan, vanuit de lage *la*, even herhaald, nog steunend op de *do* maar bij *Dominum*, wederom met puntjes in de versnelling, de echte structuurnoten *re* en *fa* rakend; hoewel, pas écht geëffectueerd bij *Deum*. Met een diepe hoekpes *la-do* (*nostrum*) wordt de pauze kort gehouden, om weer met puntjes en even later met pulserende tristrofa's voort te ijlen naar de sterke bivirga's van *de stem van Zijn lof*. En weer dwingt de subtonica ook hier tot een slechts korte, vooral ook spanning houdende pauze, nu naar de tweede zin.
Hier wordt die spanning alleen maar verder gevoed: de zeer snelle beginnoot leidt meteen naar de sterke *fa* op het werkwoord *posuit*. Een lintje siernoten raakt de hoge *la*, en na een herhaling bij *animam* stoomt de melodie met tristrofa's door naar *ad vitam*: hoor hoe springle-

vend dit klinkt en hoezeer je na dit melodisch accent toch wéér vooruit gedrongen wordt, dit keer door de eindnoot *mi*.
De tweede halfzin van deze tweede zin bestaat melodisch eigenlijk uit een drie keer herhaald subthema (*et non dedit*, *commoveri* en *pedes*), eindigend in een salicus: een retorisch bezinmoment, een soort dubbele punt. Want nu komt die derde zin, met drie geledingen (en het *Alleluia* als vierde).
De bekende snelle opvlucht naar het respectvol bredere *Dominus*, even rustend op een torculus; even maar, want we anticiperen al op de subtonica waarmee de tweede halfzin begint. Hoe mooi wordt vervolgens *non* aangetikt en bij het werkwoord *amovit* reliëf gevormd door die diepe hoekpes die we al eerder tegenkwamen (bij *nostrum*). Natuurlijk gaat de loop voort, met puntjes, naar het object van *amovit*: mijn bede, *deprecationem meam*, eindigend in de doorgangsneum porrectus: we naderen het eindspel. Na een *et*, breed steunen op de grondtoon en crescerend met tristrofa op de dominant, komt het hoge, tegelijk diepe woord eruit, *misericordiam suam*, eerst eindigend met een torculus op de subtonica, om vol en breed als hoofdaccent en echo van het eerdere accent (*animam*) af te ronden met *suam*. Dan de echte slot-torculus na weer een tristrofa, bij *a me*, hoewel nóg mooier en definitiever bij *Alleluia*.
En de pedagogische slotwoorden van Dom Boer: "Het geheel moet niet zwaar, maar licht en blij gezongen worden; onvermoeibaar, maar niet onrustig of opgejaagd."

De **Communio**, van Pinkstermaandag, heeft dezelfde tekst als het tweede *Alleluia*, en is eveneens in de achtste modus getoonzet. De boventerts die het *Alleluia* zoveel blijheid gaf, ontbreekt hier. Met een intonatie die de lage *re* aantipt en even later de hoge, heeft het korte gezang toch een grote ambitus. Op een paar verspreide pessen, torculussen en een clivis na, worden bijna alle woorden, en zeker de kernwoorden, syllabisch behandeld. Dom Boer: ".... alle incisies eindigen op de tonica, behalve de voorlaatste die de subtonica kiest als voorbereiding van het slot. Hoofdaccent in de tweede incisie op *docebit vos*. Let op de levendige en natuurlijke woordaccenten. ..... Vlot en levendig zingen."
En zoals eerder al getipt als verlenging van uw meditatie: zie de communio van de dinsdag hierna (GT 233): *de Geest die uit de Vader voortkomt, Hij zal mij verlichten*.

Gerrit van Osch is redacteur van dit tijdschrift.

Joost van Gemert

Graduales uit de negentiende eeuw tussen traditie en aanpassing: Louis Lambillotte en Michael Hermesdorff

In de vorige aflevering van het Tijdschrift richtten we de focus op traditie en aanpassing in het negentiende-eeuwse gregoriaans. We namen daarbij het Graduale van Reims-Cambrai speciaal onder de loep. In deze aflevering zoomen we in op de Graduales die verschenen op naam van Louis Lambillotte en Michael Hermesdorff. Ook hier spelen dezelfde vragen: 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?

N.B. in het eerste deel van dit artikel (TvG, december 2012) stond op blz. 147 een afbeelding. Hieraan ontbrak het Alleluia *Pascha nostrum*. De volledige figuur wordt nogmaals afgedrukt aan het eind van dit artikel op blz 34.

Graduale Romanum / quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum / ex veteribus mss. undique collectis et duplici notatione donatum / notae recentiores / Parisiis / Adrianus Le Clerc et soc. [1857]

De Belgische jezuiet Louis Lambillotte (1796-1855) publiceerde in 1851 een gegraveerde reproductie van het handschrift Sankt Gallen 359. Hij stelde vervolgens een Graduale samen dat in 1857 door zijn ordebroeder J. Dufour werd uitgebracht. Ook deze uitgave pretendeert de traditie te doen herleven, maar de zaken worden geheel anders aangepakt dan in de uitgave van Reims-Cambrai. Het voorwoord (Praefatio totius operis) is ondertekend door zijn medebroeder en assistent J. Dufour. Dufour begint met een heel duidelijk statement:

Wat vroeger, in verschillende tijden, bekwame muziekgeleerden op hoogst lofwaardige wijze tot stand brachten, namelijk de controle en verbetering van de kerkelijke zang volgens de norm van de gregoriaanse discipline, dat heeft in onze tijd de godsdienstige man, pater Ludovicus Lambillotte S.J., op krachtige wijze aangevat. Omdat, zoals hijzelf zei, enerzijds de de kracht, de schittering en de zoetheid van het katholieke gezang alom door de auteurs wordt geprezen; maar anderzijds het koude, vormeloze, ruwe en onritmische gezang in veel kerken de overhand heeft gekregen: moet gezegd worden dat ofwel heel veel getuigen van de oude schittering op jammerlijke wijze hebben gedwaald, ofwel de vroegere wijze van zingen volkomen in onbruik is geraakt. De godsdienstige man raakte er al snel van overtuigd dat hetgeen in onbruik was geraakt, begraven lag in het perkament.

Daarna volgt een uitvoerige beschrijving van het werk van Lambillotte. Hij ging heel Europa afreizen en bezocht overal bibliotheken. In Sankt Gallen stootte hij, op aanwijzing van de Oostenrijkse muziekgeleerde Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), op het handschrift 359 dat door de bibliothecaris aldaar, Ildefons von Arx, beschouwd werd als het antifonarium dat op bevel van paus Adrianus I door de cantor Romanus naar S. Gallen was gebracht (in een drie pagina's lange voetnoot bij deze passage veegt Dufour de critici van deze stelling de mantel uit.) Lambillotte liet een reproductie van dit antifonarium graveren en bood die aan Pius IX aan. De paus stuurde op 1 mei 1852 (in dezelfde tijd dus waarin de editie Reims-Cambrai verschijnt) een waarderende bedankbrief, waarin hij zich wijselijk niet uitliet over de vraag of dit nu echt het antifonarium van paus Gregorius was. Het is mooi om te zien hoe de paus (of waarschijnlijk: de betreffende curie-medewerker) om deze vraag heen laveert:

Geliefde zoon, godsdienstige man, groet en apostolische zegen. Aan ons werd uw brief van 1 september overhandigd, waarmee u ons een antifonarium, van de heilige Gregorius de Grote zoals u zegt, hebt willen schenken, dat u vanuit het authentieke, in de kloosterbibliotheek van Sankt Gallen bewaarde manuscript door middel van de drukkunst in de openbaarheid hebt gebracht. Voor dit geschenk brengen wij u, geliefde zoon, godsdienstige man, onze terechte dank, en tegelijk begeleiden wij het onderzoek dat u in deze zaak heb verricht met de hoogste lof, onderzoek dat u, naar wij met grote vreugde uit uw brief begrepen hebben, ook in de toekomst wilt voortzetten.

Dufour laat er geen spoor van twijfel over bestaan dat Lambillotte deze brief opvatte als een pauselijke erkenning van zijn theorieën:

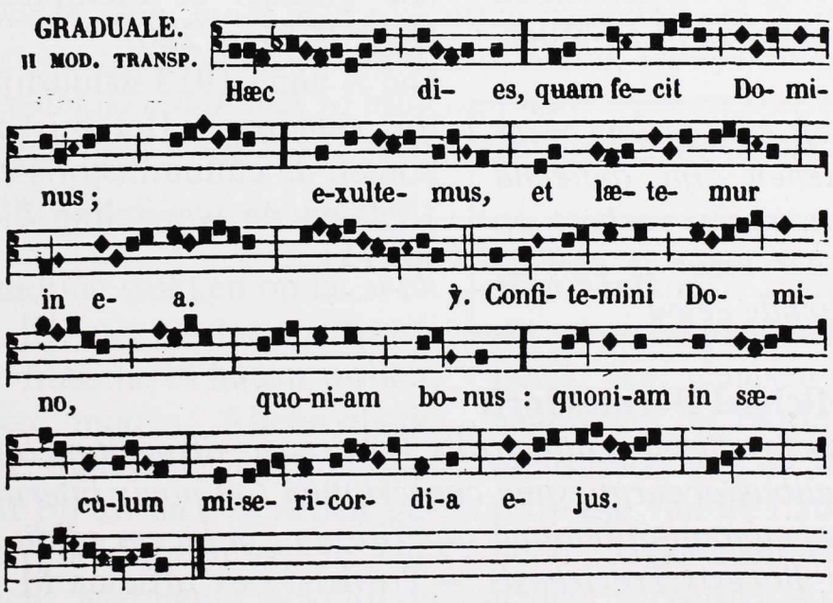
Deze vaderlijke aansporingen vermeerderden de geestdrift van de zwoeger, de apostolische zegen sterkte zijn krachten.

Maar dan volgt, onmiddellijk na het verhaal over de pauselijke adhesie, een merkwaardige ommekeer. Lambillotte, aldus Dufour, had het pleit gewonnen bij de geleerden.
Maar nu was het zijn taak om de zangers te overtuigen, en dat was nog een heel andere kwestie:

Het was nl. te vrezen dat onze tijdgenoten de vroegere wijze van zingen zouden afwijzen, indien er lange reeksen van noten in de tegenwoordige boeken zouden verschijnen, lijkend op de optochten waarin het vrome volk vroeger behagen schiep. Deze notenreeksen stamden immers uit de tijden waarin het volk op feestdagen nauwelijks uit de kerken wegging en daar graag de nacht doorbracht; maar voor onze tijdgenoten scheen dat niet passend. En wat de heilige Kerk daarvan vond, was volledig duidelijk door vele feiten. Kort en goed, de unanieme mening van het katholieke volk kwam op wonderlijke wijze overeen met het decreet van de vaders van Reims, die recent waren geïnspireerd door de geest van Trente: "Het gezang moet worden verkort voorzover dat mogelijk is, wanneer er op één lettergreep meer noten staan dan passend is." In elk geval waren deze noten uitgegroeid tot monsters. Met onze eigen ogen hebben wij alleen al over de letter i 222 noten geteld, in het manuscript van Saint Martial de Limoges uit de keizerlijke bibliotheek te Parijs, nummer 1134, folio 7.

Na de zaak uitvoerig te hebben overwogen en na het advies van zeer bekwame mannen te hebben ingewonnen, besloot pater Lambillotte deze nutteloze luxe van noten met een voorzichtig snoeimes af te snijden; echter met dit uitgangspunt, dat de uiteinden van elke notenreeks en de rechten van de melodie op zeer nauwkeurige wijze gerespecteerd zouden worden. Daarom wordt hij [Lambillotte] aangeklaagd door hen die menen, en oprecht menen dat, zoals ze zeggen, zulke lange notenreeksen de hoogste glorie van de kerkzang zijn, de ziel van de melodieën.
Maar, in dat geval zouden de vespers geen ziel hebben, zouden de Introitus bijna geen ziel hebben, en ook niet de Communiones en veel Responsoria; wat het leven is in de Tractussen, is de dood in de Antifonen; en niets in de officies behaagt het volk meer dan juist datgene dat van deze " wezenlijke luister" is beroofd; en we zouden dan moeten geloven dat de hele Kerk, die al drie eeuwen ernaar streeft om het gezang te concentreren, samenzweert met verachtelijke melodieënmoordenaars. Wat moeten we nog meer zeggen? Heef de dagelijkse ervaring niet bewezen dat er slechts zeer weinig zangers zijn die dergelijke melodieën kunnen zingen, zeer weinig gelovigen die ze begrijpen en bewonderen, velen die er aanstoot aan nemen, ontelbaren die ze niet kunnen verdragen?
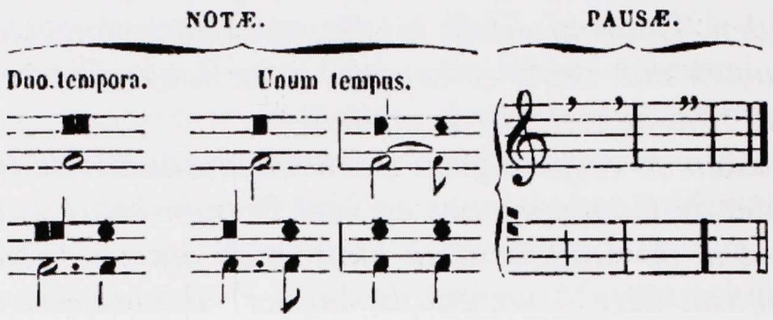
Voor het uitgeven van een Graduale dat in de praktijk moet functioneren zoekt Lambillotte dus een derde weg. Hij is gefascineerd door de de kracht, de schittering en de zoetheid van het katholieke gezang, die door de oude auteurs wordt geprezen, maar denkt dat die zang in de moderne tijd niet meer geappreciëerd wordt. Eigenlijk is het feit dat de korte gezangen bij het volk het meest geliefd zijn, het centrale argument dat hij voor deze aanpak hanteert. De opmerking over de rechten van de melodie wordt niet nader uitgewerkt. Maar Lambillotte verkort inderdaad de lange melismatische passages in het midden. Dat blijkt b.v. bij het paasgraduale *Haec dies*:



Haec dies in het graduale van Louis Lambillotte

Lambillotte publiceerde ook een editie in moderne notatie (*notae recentiores*). Daardoor zou, zoals Dufour zegt, een boek geopend worden dat tot dusver voor

velen gesloten en vrijwel ontoegankelijk bleef. Dufour geeft de volgende vergelijkende tabel van de traditionele en de moderne notatie:



Vergelijkende tabel van de traditionele en de moderne notatie in het graduale van Louis Lambillotte

Maar, zo zegt hij, het gebruik van verschillende notenwaarden impliceert niet dat Lambillotte een mensuralistische uitvoeringswijze van het gregoriaans propageerde:

> *Vermijd, lezer, te denken dat de auteur [i.e. Lambillotte] in het gregoriaans de mensuralistische uitvoeringswijze voorstaat, zoals die in de elfde eeuw geacht wordt ontstaan te zijn, voorafgaand aan de meer recente muziek; het is immers duidelijk dat die twee hemelsbreed verschillen; want er is geen enkele uit die maten die in gebruik zijn bij de huidige muziek, waaraan het gregoriaans kan worden aangepast, tenzij die wijze van klappen die 'a cappella, alla Palestrina' wordt genoemd, en die door bijna allen wordt beschouwd als zeer geschikt voor de planus cantus: in zoverre zij meer naar de evenwichtige en uniforme beweging dan naar het muzikale ritme neigt.*

Amedée Gastoué heeft in 1913 geen goed woord over voor de editie van Lambillotte:

> *dit vreemde werk geeft een gezang weer waarvan de bouwstenen zijn ontleend aan de handschriften, maar verkort op een wijze die nog meer bizar is dan de boeken van de zeventiende eeuw*

(Le graduel et l'antiphonaire romains, Lyon 1913, p. 226).
Dat is anno 1913 natuurlijk een begrijpelijk standpunt. Het miskent echter volkomen de cultuurhistorische situatie rond 1850 en de worsteling die uit de editie spreekt.

Het Graduale van Michael Hermesdorff

Graduale / juxta usum / ecclesiae cathedralis Trevirensis dispositum /quod / ex veteribus codicibus originalibus accuratissime conscriptum / et novis interim ordinatis seu indultis festis auctum / cum approbatione superiorum / in lucem edidit / Michael Hermesdorff, / presbyter diocesis Trevirensis. – Treviris. / ex officina M. Leistenschneider. / MDCCCLXIII.

De Trierse priester Michael Hermesdorff publiceerde in 1863 een Graduale voor het bisdom Trier, niet omdat er nieuwe zangboeken moesten komen die meer

conform de Romeinse wensen waren maar gewoon omdat de voorraad zangboeken op was. Dit was met name nodig vanwege het voorschift van het provinciaal concilie van Keulen uit 1860, dat de gregoriaanse zang voor het grootste deel van het kerkelijk jaar (*per majorem anni ecclesiastici partem*) bij de misviering gebruikt zou gaan worden. Hermesdorff neemt wel de gelegenheid te baat om met oud bronnenmateriaal te werken, zoals blijkt uit de korte Prologus (2 pagina's):

Opdat een zozeer noodzakelijk werk tot volledige perfectie zou worden gebracht, heb ik uit de verschillende boeken met het gezang van Trier een aantal oudere exemplaren gekozen, waarin het gezang naar het oordeel van deskundigen op zuivere wijze gezien kan worden, en ik heb ze ook gevolgd, echter met herstel van de fouten die ook daarin regelmatig geslopen waren.

Wie die deskundigen waren en welke fouten hersteld zijn wordt niet nader uiteengezet. Maar na de Prologus volgt een uitvoerige Vorbemerkung (16 pagina's), waarin Hermesdorff zijn aanpak schetst. Over de eisen voor de praktijk neemt hij een geheel ander standpunt in dan Lambillotte een jaar of tien eerder:

Met name hebben wij ons geen veranderingen veroorloofd, die wij alleen door onze subjectieve smaak hadden kunnen rechtvaardigen.
De geschiedenis en de dagelijkse ervaring leren ons toch hoezeer de smaak bei hetzelfde individu vaak wisselt; op welke opvallende wijze de begrippen van het verhevene en het schone in de verschillende tijdperken zich omkeren.
Daarom zal het onder alle omstandigheden het beste uitgangspunt zijn, aan datgene wat voor eeuwige tijden bestemd is, niets naar eigen smaak te veranderen, maar het veeleer voor iedere willekeurige verandering te beschermen.
Wil men daarom die door de oudheid geheiligde en uitsluitend aan de katholieke kerk toebehorende kerkzang behouden en haar voor volledige ontaarding en langzame ondergang bewaren, dan moet men zich ertoe beperken om haar van alle latere, met haar wezen in strijd zijnde toevoegingen te reinigen; men moet haar echter niet daardoor willen vervolmaken dat men zo lang aan haar trekt en frutselt totdat men haar in een vorm heeft gebracht waardoor ze aan onze door de moderne muziek geheel omgevormde smaak bevalt.

Hermesdorff duidt de stukken op la, si en ut aan als I. II. III. etc. modus transpositus, en niet, wie Manche es haben wollen, als IX. X. XI. etc. modus. Alleen als de ligging van deze stukken te hoog dreigde te worden heeft hij ze naar beneden getransponeerd. Hij heeft geen andere aanpassingen verricht. Met name wijst hij op twee zaken: 1. hij heeft de noten niet op een andere manier over de tekst verdeeld; 2. hij heeft geen notengroepen weggelaten. Zijn argumentatie is interessant. Wat het eerste punt betreft: inderdaad, zo zegt hij, geven veel plaatsen op het eerste gezicht aanleiding tot twijfel, of men bij het samenstellen van de liturgische boeken de prosodie van de Latijnse taal wel gekend heeft. Maar men constateert echter bij nadere vergelijking dat alle handschriften van voor de 15e en 16e eeuw in deze merkwaardige lettergrepenverdeling overeenstemmen. Bovendien weten we

dat het gregoriaans niet een in het stof van de bibliotheken verborgen schat was, maar onophoudelijk overdag en 's nachts tot klinken kwam, door mannen die de regels van de prosodie zeker kenden. Hier moet dus sprake zijn van een doelbewuste aanpak. Hermesdorff constateert:
Zo schijnt men dan van twee kwaden het kleinste gekozen te hebben, en liever kleine prosodische gebreken ten offer gebracht te hebben aan de schoonheid en lieflijkheid van het gezang, dan omgekeerd.

Wat het tweede punt betreft: Hermesdorff meent dat men de zaak van het gregoriaans geen slechtere dienst kan bewijzen dan door verkorting van de melisma's:

Wij waren, door de ervaring wijs geworden, ervan overtuigd dat men de goede zaak geen slechtere dienst bewijzen kon dan door de uitgave van koorboeken, waarin slechts een dor skelet van de oorspronkelijke gezangen wordt gevonden, en de verwarring en het bedroevende chaos, die in deze zaak toch al de overhand hadden genomen, nog groter worden. Of wat is de waarde van al die willekeurig gesnoeide uitgaven, wanneer van een reiniging van het gregoriaans sprake is? Zelfs de door pater Lambillotte bezorgde uitgaven, die zeker van zeer groot belang zouden moeten zijn omdat men in hen het beste van alle handgeschreven koorboeken, we kunnen zeggen: van de hele katholieke wereld, samengebracht vindt, verliezen veel van hun waarde, zodra men zich ervan overtuigd heeft dat ook hier, wat het weglaten van de pneumen en andere noten groepen betreft, zeer willekeurig te werk gegaan is.

Hermesdorff gaat nog in op allerlei andere zaken, die ik helaas wegens ruimtegebrek hier niet aan de orde kan stellen. Eén aspect licht ik er nog uit: zijn opmerkingen over het gregoriaanse ritme. Hij is er van overtuigd dat een goede ritmische uitvoeringswijze veel bezwaren tegen het gregoriaans weg zal nemen. In zijn editie hanteert hij de verschillende notenwaarden die al sinds Guidetti in de gedrukte gregoriaanse uitgaven in gebruik zijn, maar hij wijst er in de Vorbemerkung met nadruk op dat dat niet mag leiden tot metriek. De tekststructuur en de melodische bogen moeten centraal staan. Dat geldt ook voor het ademhalen, waar hij ook uitvoerig op ingaat.
Hoe ziet het Graduale Haec dies er bij Hermesdorff uit? Anders dan in de editie Reims-Cambrai, anders dan in de Editio Vaticana, zie de figuur hierna.
Opvallend is vooral het ontbreken van de slotmelismen op "ea" en "ejus". Misschien in overeenstemming met de oude Trierse bronnen? Dat kan ik nu niet nagaan maar dat is waarschijnlijk wel te controleren, ervan uitgaande dat ze allemaal nog bestaan (Hermesdorff somt nauwkeurig op welke bronnen hij heeft gebruikt.)

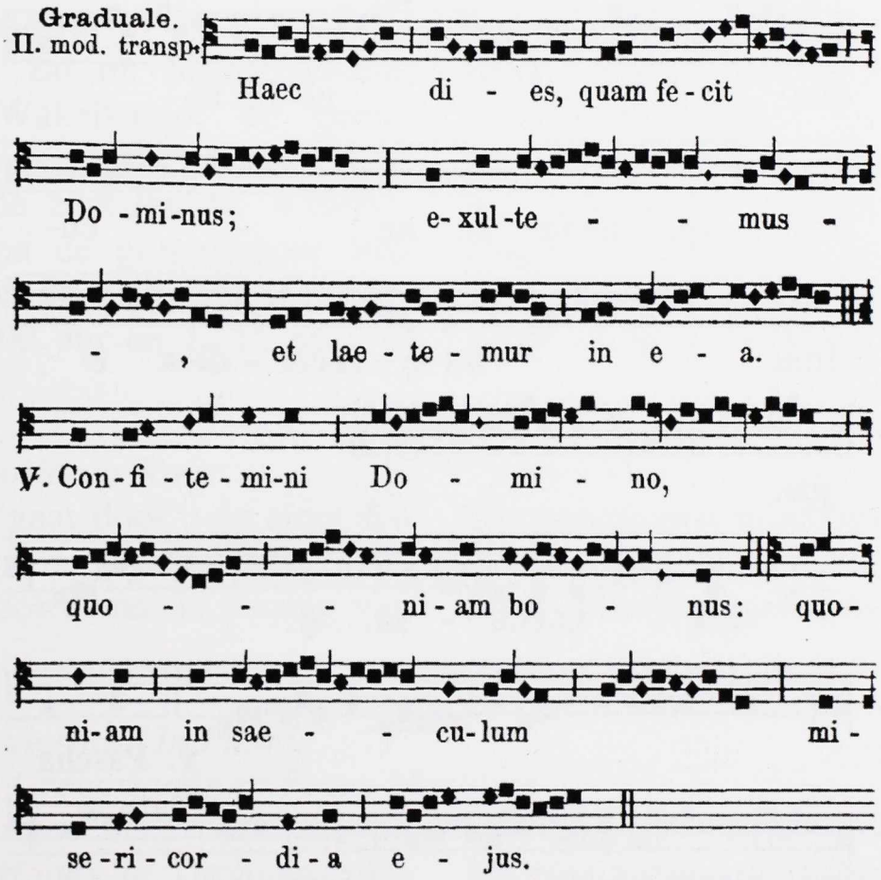
Besluit

De Graduales van Reims-Cambrai, Lambillotte en Hermesdorff: drie manieren om met de traditie om te gaan. Leerrijk en inspirerend wat mij betreft. Ik denk dat er nog veel meer te ontdekken valt in deze periode: de bibliotheek van de Nederlandse Sint-Gregoriusvereniging bevat ook de nodige brochures uit verschillende Europese landen, waarin de strijdvragen rondom het gregoriaans aan de orde komen. Dat debat kwam voort uit de behoeften van de gregoriaanse praktijk. In

de Mémoire sur la nouvelle édition du graduel et de l'antiphonaire romains publiées par l'ordre de Nosseigneurs les archévêques de Reims et de Cambrai (1852) zeggen de samenstellers van deze editie daarover het volgende (p. 82):
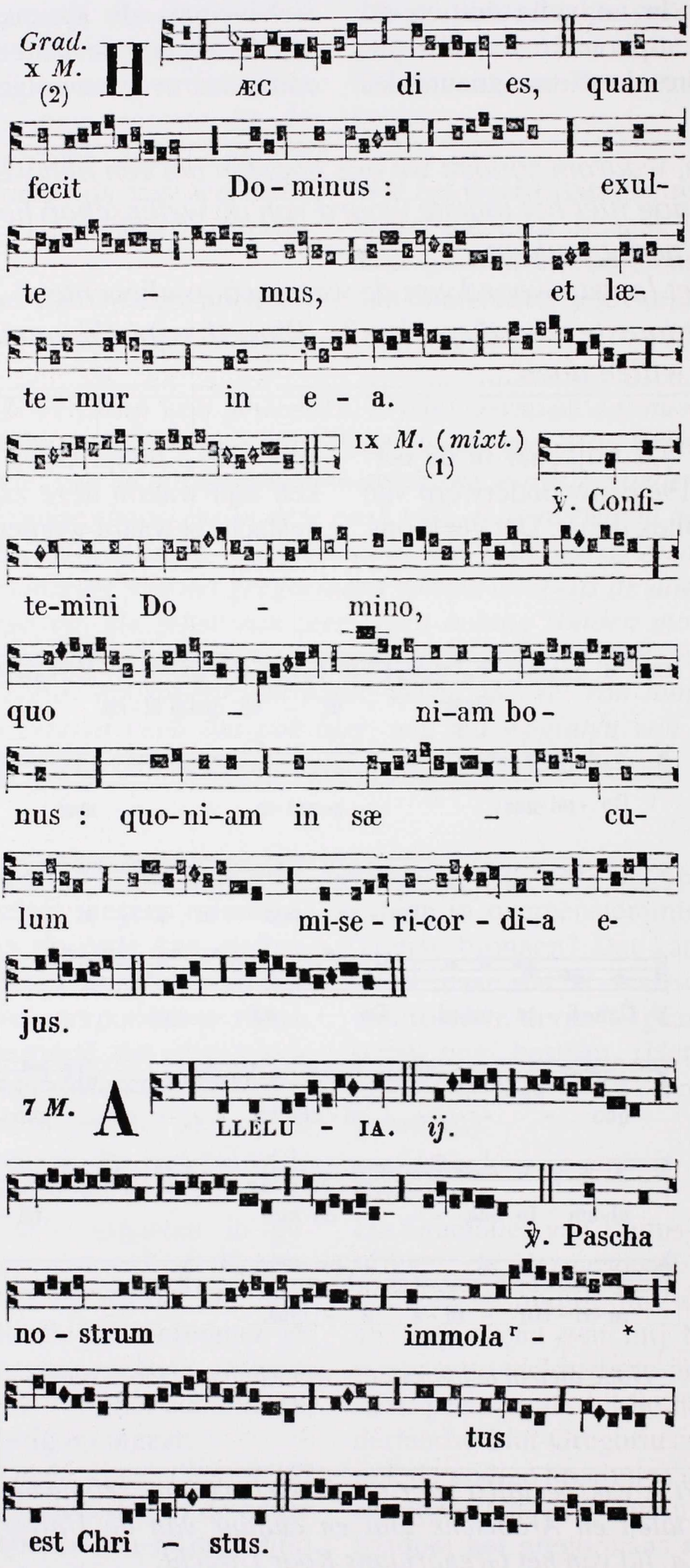
Maar, zegt men, waarom zouden we ons haasten om een nieuwe editie te maken, terwijl we nog niet het laatste woord van de wetenschap hebben? Omdat we zangboeken nodig hadden.
En trouwens, het laatste woord van de wetenschap afwachten? Zal de wetenschap ooit haar laatste woord spreken?... Wijzelf, wij hebben niet alles gedaan wat we hadden willen doen.....

Het gregoriaans was blijkbaar in de eerste helft van de 19e eeuw onderwerp van een levendig publiek debat. Dat geeft ons anno 2012 hoop. Goed dat er bibliotheken zijn waarin deze zaken voor het nageslacht bewaard worden.



Haec dies in het Graduale van Michael Hermesdorf.

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



TIJDSCHRIFT VOOR GREGORIAANS

1.
Bij gelegenheid van haar 25-jarig bestaan geeft de *Schola Cantorum Karolus Magnus* op vrijdag 3 mei aanstaande een jubileumconcert in de Titus Brandsma Memorialkerk (voorheen Jozefkerk), aan het Keizer Karelplein te Nijmegen.
Aanvang: 20 uur, aansluitend receptie.
Op dezelfde avond wordt als hommage aan Augustinus Hollaardt het boek *Hoogtepunten uit de gregoriaanse traditie* gepresenteerd, samengesteld door Jacques Janssen en Stan Hollaardt (broer van Augustinus en dirigent van de Schola).
Toegang: gratis.
Parkeergelegenheid o.a. in de nieuwe parkeergarage aan het Keizer Karelplein; het plein is ook te voet goed bereikbaar vanuit het NS-Station.
Verdere inlichtingen via de secretaris, www.karolus-magnus.nl

2. *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 gevierd zal worden in de Sint-Cathrien. Begintijden: 16.00 uur en 17.15 uur; de beide kerken liggen op 10 minuten loopafstand van elkaar.
De Mannenschola zal op zaterdag 8 juni a.s. tijdens de Vespers en Eucharistie zingen te Gemonde, St. Lambertusweg 122 (bij Sint-Michielsgestel): respectievelijk 18.30 en 19.00 uur.

3. *Tilburgs Gregoriaans Koor*
"Het TGK-koor gaat door", zo sloot Ko van Geldorp zijn dankbetuiging aan de leden van het koor af na de viering van zijn veertigjarig jubileum als dirigent.
Voor het programma zie:
www.tilburgsgregoriaanskoor.nl .

4. *Gregoriaanse viering "In Palmis":*
20 jaar Centrum Gregoriaans en Frans Mariman
Van Maurits Lambrechts, voorzitter van *Centrum Gregoriaans* te Drongen, ontvingen wij de volgende uitnodiging:

Het bestuur, de docenten en de cursisten van het *Centrum Gregoriaans* hebben het genoegen u uit te nodigen op een dubbele viering: het centrum viert zijn 20-jarige aanwezigheid in de Oude Abdij én zet tegelijkertijd Frans Mariman, groot specialist en vooral groot minnaar van het gregoriaans, in de bloemetjes.
In 1985 legde Frans Mariman de basis van het Centrum Gregoriaans: hij was één van de allereerste docenten, toen nog in de abdij van Tongerlo, vanaf 1992 in Drongen. Bovendien is Frans Mariman 75 jaar geworden.
Dit alles vieren we op *23 maart 2013*, in de *Oude Abdij van Drongen*. Om 14.30

uur houden we een academische zitting, waarin Frans de eer bewezen wordt die hem toekomt, maar waarin de gemoedelijkheid de boventoon zal hebben. Hem wordt een *Liber Amicorum*, met bijdragen van 21 vrienden en specialisten, aangeboden.
Aansluitend nodigen wij u om *16.00 uur* uit voor de gregoriaanse *Palmviering "In Palmis"*, met palmprocessie en het gezongen passieverhaal. De viering wordt verzorgd door cursisten, oud-cursisten en docenten en wordt voorgegaan door docent E.H. Joris Polfliet.
Ter afsluiting bieden wij alle genodigden een vriendschapsreceptie aan.

Verslagen

Verwijzing naar Gregoriusblad december 2012
Refererend aan het proefschrift van de Duitse kerkmusicus Jochen Kaiser beklemtoont Martin Hoondert, hoofdredacteur, weer eens: niet zozeer de gezongen teksten zijn van betekenis voor de beleving van religiositeit en kerkbezoek, maar de muziek (melodie, ritme, harmonie). Een tweede conclusie van Kaisers onderzoek is dat het ritueel steeds meer gekenmerkt wordt door deelname van (zoals op deze plek wel vaker aangeduid als) *passanten*, in plaats van een vaste gemeente.

Anton Vernooij herdenkt Augustinus Hollaardt als *een pastoraal bewogen priester, erudiet en wijs liturgist*. En hij begint met een retorische vraag: *Heeft iemand beter dan hij de principes van het liturgisch handelen in hun authentieke historische context geplaatst en de authenticiteit van nieuwe liturgische expressies gewogen?* De auteur schetst de persoon Hollaardt in warme tinten en geeft een uitvoerig overzicht van Hollaardts bijdragen (een ervan, de vertaling van Gelineaus belangrijke boek *Les chants de la Messe dans leur enracinement rituel*, zal in 2013 verschijnen bij uitgeverij Abdij van Berne) en citeert ter afsluiting Martin Hoondert bij Hollaardts afscheid als redactielid van het Gregoriusblad: *Met zijn artikelen en bijdragen behoedde hij de musici voor een ontsporend bel canto en hield hij aan liturgen en liturgisten de muziek van de kerk voor als eigen locus theologicus*.

Richard Bot geeft een uitvoerige verhandeling over de *liturgisch-muzikale vormgeving van de offeranderitus*. In zijn zoektocht naar de grondstructuur van de rite, komt hij Joodse, Oosterse en Westerse tradities tegen, waaronder ook de oudste gregoriaanse tekstbronnen. Vaticanum II bracht veel van die oudste elementen terug, met name het nauwe verband met de eucharistie (het bereiden van brood en wijn voor het offer dat volgt) en de Joodse zegebeden over de gaven. Dit alles resulteert in een zevental subriten. De redactie gaf aan Wouter van Belle en Aart de Kort de opdracht om een compositie te schrijven die de gehele rite van de offerande bestrijkt; beide composities zijn als muziekkatern toegevoegd aan deze aflevering van het Gregoriusblad.

In een zoektocht naar wetenschappers die reflecteren op de klank zelf, die proberen

de werking van de klank in relatie tot religie en ritueel te begrijpen, behandelt Martin Hoondert twee voorbeelden die hierin lijken te slagen: het *Requiem* van Fauré en de beschrijving door Beck (*Sonic theology. Hinduism and sacred sound*. Columbia 1993) van *Nada-Brahman*, een term uit het Hindoeïsme die Hoondert vertaalt met *Theosonie*. De auteur merkt op dat religiewetenschappers vooral aandacht besteden aan 'sacred space' en 'sacred time', maar veel minder aan 'sacred sound'. Volgens Beck laat vergelijkende studie van de zang zien dat er sterke overeenkomsten zijn tussen zang van islam, boeddhisme, jodendom en christendom (en dan met name het gregoriaans). De auteur besluit: *Wat zich vanuit semantisch perspectief als gedachteloze herhaling voordoet, is vanuit sonisch perspectief betekenisvol: de klank heeft, binnen de levende context van een religie, een openbarende kracht.*

Het interview werd dit keer afgenomen door Kees van Mechelen bij de kerkmusicus en muziekwetenschapper Els Dijkerman. Vanaf dit jaar is zij niet meer werkzaam als adviseur muziek bij Kunstfactor en maakt zij dus ook de gedaantewisseling van Kunstfactor in "Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst" niet mee. Zij heeft veel bijgedragen aan de kerkmuziek in Nederland, ook het gregoriaans: zij gaf bijvoorbeeld de compositieopdracht aan Merlijn Twaalfhoven voor het laatste Festival (zie TvGreg 2012-3, pag. 102 vv). De muzieksociologie is eigenlijk haar passie: *muziek is een sociaal ding; betekent iets in haar sociale context*. Door haar muzikale kinderen is zij beter naar popmuziek gaan luisteren; anderzijds zijn mensen die haar kennen als 'ooit iemand van de popmuziek in de kerk' verbaasd dat zij nu met gregoriaans bezig is. *Het is goed te blijven reflecteren over hoe dat zit met mensen en hun muziek*. Mede door haar werk bij de amateurkunstenkoepel heeft zij dit ruimschoots gedaan, vooral ook op het vlak van interreligieuze muziek. Met de Grote of Sint Gudelakerk te Lochem als locatie, is zij druk met programmeren van allerlei muziek daar, o.a. gregoriaans: *in deze protestantse kerk wordt meer gregoriaans gezongen dan in menige RK kerk*. Vorig jaar was het 1300 jaar geleden dat de heilige Gudula stierf. Els Dijkerman organiseerde een heel programma rond deze vrouw, met als hoogtepunt een uitvoering van het *Gudula-officie* en de *Missa Solemnis sanctae Gudilae* van Charles-Joseph van Helmont (1715-1790). Fragmenten zijn te beluisteren op www.nsgv.nl .

Hanna Rijken, die theologie en (kerk)-muziek studeerde, bespreekt *Festival of Nine Lessons and Carrols*, een Engelse traditie, in Nederland. Zij deed ook participerend onderzoek bij *choral evensongs* in Utrecht. Ze benoemt meerdere kwaliteiten: muzikaliteit, ritualiteit (*een vorm van liturgie in het publieke domein*), aandacht voor traditie en als laatste *flow* en spiritualiteit.

Tenslotte bespreekt Elisabeth Smulders-Basemans Hans Leo Hassler, een componist tussen twee religies: als protestant genoot hij bescherming van katholieke bestuurders en componeerde hij voor beiderlei erediensten.

Redactioneel	Nr.	Pag.
Amici Cantus Gregoriani, 25 jaar jong	1	1
Tempus fugit	2	37
Hoe krijgen we de kerk in het gregoriaans?	3	73
Zeggingskracht	4	113
Spiritualiteit		
Gemert, Wim van, Gregoriaans, een persoonlijke belevenis	2	45
Quartier, Thomas, De monnik, de zanger en de luisteraar	3	80
Koorpraktijk		
Brouwers, Wilko, Gregoriaans zingen met kinderen	3	90
Eijk, W. J., De functie en plaats van het koor in de eucharistieviering	2	39
Göschl, Johannes Berchmans, Eenheid in verscheidenheid, deel 1	4	121
Krekelberg, Louis, Reactie op de bespreking van 'Het Hooglied en de Liefde'	1	9
Stewart, Rebecca, Modale manieren voor modale muziek: modaliteit, een andere definitie	1	2
Wetenschap		
Mannaerts, Pieter, Het Nikolaas-officie, deel1	4	127
Op de Coul, Thomas, Gregoriaans in de kartuizerorde, deel 2: De mis	1	13
Op de Coul, Thomas, Gregoriaans in de kartuizerorde, deel 3: Het officie	2	48
Liturgie		
Heerings, Arnoud, Lectio divina als liturgisch uitgangspunt	4	137
Uitgelezen zondag		
Osch, Gerrit van, Hebdomada Quarta Paschae, vierde zondag van Pasen, jaar B	1	19
Osch, Gerrit van, Hebdomada Vigesima Quarta, 24ste zondag door het jaar, jaar B	2	61
Osch, Gerrit van, Hebdomada Vigesima Sexta, 26ste zondag door het jaar, jaar B	3	87
Osch, Gerrit van, In Nativitate Domini, Ad Missam in Die	4	134
Varia		
Barnard, Rachel, Het Hoogfeest van Christus Koning van het heelal	2	54
Gemert, Joost van, Het Graduale van Reims-Cambrai	4	143
Tromp, Ton, Gregoriaans: wat vindt men ervan?	2	64
Vernooij, Anton, Hoe is het gekomen.....?	3	75
Werf, Ger van der, De hymne Gloria laus, deel 1	4	114
De Amici op internet	2	65
In Memoriam Augustinus Hollaardt o.p.	3	99
In Memoriam Michel Huglo	3	109
Rectificatie	4	152

Recensies

Mannaerts, Pieter, Klinkende patronen: Gregoriaans en Gruuthuse gebloemleesd 3 95
Osch, Gerrit van, CD-recensie 1 24

Verslagen

Kuypers, Katrijn, Jubilate, terugblik op een jubileum 3 106
Osch, Gerrit van, Het vierde Nederlands Gregoriaans Festival Ravenstein, zondag 17 juni 2012 3 102
Verslagen 1/26, 2/66, 3/112, 4/148

Forum 1 23

Mededelingen 1/31, 2/69, 3/110, 4/150

Maandag 24 december
Kerstnacht

Zondag 17 maart
Vijfde zondag van de veertigdagentijd

Dinsdag 19 maart
H. Jozef (hoogfeest)

Zondag 24 maart
Palmzondag

PAASTRIDUÜM
Donderdag 28 maart
Witte Donderdag

Vrijdag 29 maart
Goede Vrijdag

Zaterdag 30 maart
Stille Zaterdag

PAASTIJD
Zondag 31 maart
Hoogfeest van Pasen

Zondag 7 april
Tweede zondag van Pasen

Maandag 8 april
Maria Boodschap (hoogfeest)

Zondag 14 april
Derde zondag van Pasen

Zondag 21 april
Vierde zondag van Pasen

Zondag 28 april
Vijfde zondag van Pasen

Zondag 5 mei
Zesde zondag van Pasen

Donderdag 9 mei
Hemelvaart van de Heer (hoogfeest)

Zondag 12 mei
Zevende zondag van Pasen

Zondag 19 mei
Pinksteren (hoogfeest)

TIJD DOOR HET JAAR
Zondag 26 mei
H. Drie-eenheid (hoogfeest)

Zondag 2 juni
Sacramentsdag (hoogfeest)

Zondag 9 juni
Tiende zondag door het jaar

Zondag 16 juni
Elfde zondag door het jaar

Zondag 23 juni
Twaalfde zondag door het jaar

Maandag 24 juni
Geboorte van de H. Johannes de Doper
(hoogfeest)

Zaterdag 29 juni
Petrus en Paulus, apostelen (hoogfeest)

Zondag 30 juni
Dertiende zondag door het jaar

Zondag 7 juli
Veertiende zondag door het jaar

Zondag 14 juli
Vijftiende zondag door het jaar

Zondag 21 juli
Zestiende zondag door het jaar

Afscheid 1

De hymne Gloria laus, deel 2 2
Ger van der Werf

Eenheid in verscheidenheid, deel 2 9
Johannes Berchmans Göschl

Het Nikolaas-officie, deel 2 16
Pieter Mannaerts

Hebdomada Sexta Paschae, C-jaar 23
Gerrit van Osch

Graduales uit de negentiende eeuw 27
tussen traditie en aanpassing:
Louis Lambillotte en Michael Hermesdorff
Joost van Gemert

Mededelingen 35

Verslagen 36

INHOUDSOPGAVE 2012 38

Stichting
Amici Cantus Gregoriani