

‘Gij die het sprakeloze bidden hoort’

Over de kwaliteiten van liturgische zang zonder woorden¹

Anton Vernooij

In deze bijdrage staat de aandacht gericht op een bijzonder aspect van ons antwoord op het Woord dat tot ons spreekt in de liturgie, namelijk op de taalkwaliteiten van dat antwoord, wanneer het wordt gegeven in pure muziek, in gezang zonder woorden. Centraal staat dus niet het non-verbale karakter van het gesproken woord, maar andersom de verbale kwaliteit van het gezang zonder woorden. Het gaat, opnieuw anders gezegd, over wat Pierangelo Sequeri zo schoon heeft omschreven als het *parola dell' indicibile e il pensiero dell' ineffabile*.² Dit omvangrijke onderwerp kan van veel kanten benaderd worden. Voor de hand liggende brede toegangswegen zijn die van de muziekpsychologie³ en de muziekfilosofie,⁴ die beide bezaaid zijn met verwijzingen naar de non-verbaliteit van menselijke taal en naar expressievormen van intermenselijk verkeer waar geen woorden aan te pas komen. Als concreet uitgangspunt heb ik gekozen voor een document over de muziek in de christelijke eredienst, dat binnen de internationale studiegroep *Universa Laus* werd uitgedacht en goedgekeurd en dat de muziek in de christelijke liturgie tot onderwerp heeft.⁵ Tevens sluit ik aan bij de lezing *Gli strumenti nella musica*, uitgesproken door Andrea Grillo tijdens het *Universa Laus*-congres van 2002 in Lyon.⁶ Daarin behandelde hij liturgie als *instrumentum* en ging hij behalve op de non-verbale dimensie van de liturgie als geheel tevens nader in op de specifieke functie van het non-verbale in het ver-

¹ Dit artikel is een bewerking van de lezing, gehouden op 26 augustus 2004 bij gelegenheid van de jaarlijkse bijeenkomst van de internationale studiegroep *Universa Laus* in 2004 in Sankt Pölten, Oostenrijk. De titel werd ontleend aan H. OOSTERHUIS: *Aandachtig Liedboek* (Baarn 1983) 144 (nr. 96).

² “Woord van het onzegbare en gedachte van het ondenkbare.” P. SEQUERI: *La musica rituale tra estetica e teologia*, in *Notiziario dell' Ufficio Liturgico Nazionale* 14 (2001) 80. Mgr. Pierangelo Sequeri (*1944) is professor in de theologie aan de Universiteit van Milaan.

³ Vgl. bijv. D.B. SCOTT (ed.): *Music, culture, and society* (Oxford 2000).

⁴ Vgl. bijv. W.D. BOWMAN: *Philosophical perspectives on music* (Oxford 1998).

⁵ *Universa Laus*-Document II: *De la musique dans les liturgies chrétiennes* (mei 2002). De Nederlandse vertaling en de uitgave daarvan zijn in voorbereiding.

⁶ A. GRILLO: *Gli strumenti nella liturgia. Musica strumentale, liturgia strumentalizzata e dignità delle 'diverse mediazioni' all' interno del rito cristiano*, Lyon, 20 augustus 2002. Grillo is professor in de Sacramententheologie en de Liturgie aan het Istituto S. Anselmo te Rome en aan het Istituto S. Giustina te Padua.

bale. Grillo's lezing deed mij besluiten hetzelfde onderwerp te benaderen vanuit tegenovergestelde richting, namelijk om de vinger te leggen op het verbale in het non-verbale, op de linguïstische kwaliteiten van taal zonder woorden, van de muziek dus, waarmee de mens antwoordt op het Woord dat in de liturgie tot hem gesproken wordt.

Wezenlijk voor de te behandelen problematiek is de vraag naar al dan niet bestaande verschillen in taalkwaliteiten tussen de menselijke stem (die gebruik maakt van een tekst) en die van instrumenten. Maakt het bijvoorbeeld verschil of een acclamatie wordt gezongen of op het orgel gespeeld? Spontaan zullen velen op deze vraag bevestigend antwoorden. Maar hebben ze daarbij altijd gelijk? En hoe ligt dit bij een geheel ander genre zoals de antwoordpsalm? Kan het eerste eerder dan het tweede? Uit de geschiedenis van de liturgische muziek worden soms als voorbeelden de oude alternatimpraktijk, de zeventiende-eeuwse orgelmis of solostukken als de *sonata dopo l'epistola* aangehaald. Het zal blijken dat het antwoord op de gestelde vragen samenhangt met de kwaliteit en de liturgische functie van het gezang in kwestie. Een moeilijkheidsfactor is dat intermenselijke communicatie zich nu eenmaal afspeelt op verschillende niveaus, in verschillende werkelijkheden, zoals vooral enerzijds de objectieve, fysieke werkelijkheid van techniek en natuurwetenschappen en anderzijds de – niet minder, maar anders echte – subjectieve werkelijkheid van de geest en het menselijk gevoel. Op de kwestie van de vroegere orgelpraxis kom ik nog verderop in deze bijdrage terug; haar bron is naar mijn mening elders te zoeken.

Aangezien ik gedwongen ben mij te beperken tot de behandeling van slechts enkele aspecten van dit uitgebreide onderwerp, zullen vooreerst twee theorieën over de algemene linguïstische kwaliteiten van muziek, en dus ook van muziek in de liturgie, de revue passeren. In dit gedeelte wordt het onderwerp als het ware van buiten benaderd. Vervolgens vraag ik uw aandacht voor twee visies op het wezenlijk non-verbale karakter van ons antwoord op het Woord des Heren, namelijk van Bernard Huijbers en Jean-Claude Menoud. Beiden hebben het in feite weliswaar over muziek op tekst, maar dan vooral over een bepaald genre gezongen tekst, namelijk waarbij de woorden tot muziek worden. Via hun mening bezien we ons onderwerp als het ware van binnen uit. Tenslotte wil ik de praktijk van de liturgie als uitgangspunt nemen en de speciale kwaliteiten van de non-verbale liturgische muziek bezien vanuit de functie van deze laatste in een sacraal en ritueel kader. Ook deze benadering zal niet meer dan globaal kunnen zijn. Ik heb mij overigens terdege gerealiseerd dat het eigenlijk bij voorbaat een onbegonnen werk is te schrijven over iets waar niet over geschreven kán worden, waar woorden principieel tekort schieten. Schrijven over taal zonder woorden lijkt op het afmeten van de eeuwigheid met een korte liniaal of op een poging tot ademen in een luchtledige ruimte.

1. Document II van *Universa Laus*

Het document *De la musique dans les liturgies chrétiennes* van de studiegroep *Universa Laus* opent met de verklaring dat

God in Zijn scheppingswerk tot ons spreekt en dat iedere mens geroepen wordt zich hierbij aan te sluiten door volledig een luisterende te worden en daarmee beschikbaar en waakzaam om zijn leven een antwoord aan God te doen zijn. Dit luisteren naar het Woord appelleert aan de totaliteit van ieders lichaam.⁷

Met name in de liturgie, waarbij hij viert en beleeft wat hem ten diepste bezig houdt, is de mens zozeer de luisterende naar het Woord, dat heel zijn lichaam *ouïe* (gehoor) wordt. Deze stelling impliceert naar mijn overtuiging ook de geldigheid van haar omgekeerde. Als de mens “*existe du fait que tout son être est appelé par l’écoute*”⁸, kan hij – omgekeerd – ook enkel bestaan omdat hij geroepen is te antwoorden op het Woord. Deze consequentie wordt ook door het document zelf getrokken met de uitspraak dat de mens in de liturgie zingt “*pas seulement avec sa voix mais avec sa vie. C’est ainsi que le chanteur devient louange qui plaît à Dieu.*”⁹

Als de mens geheel en al oor is voor het Woord, dan kan hij niet anders dan daar ook geheel en al antwoord op zijn. De totaliteit van de menselijke persoon is de basis van de kwaliteiten van onze zang zonder woorden. In haar opvatting staat *Universa Laus* niet alleen. Het is bijvoorbeeld ook de mening van paus Johannes Paulus II, die in 1997 tijdens een toespraak tot de Franse bisschoppen van de Provence-Méditerranée stelde dat

de liturgie bij haar doel de mens tot het evangelie te brengen gebruik maakt van diens vele vermogens van geest en zintuigen, van zijn intuïtie en van zijn gevoel voor kunst en muziek, welke meer dan woorden-alleen een vertaling zijn van zijn verlangen naar het absolute.¹⁰

De paus gebruikte bij die toespraak de term *signi espressivi*. Ik vat ze op als zichtbare ‘betekening’ van het sacramentele teken als geheel. De paus noemt als zodanig achtereenvolgens het samenkomen, de schriftlezing, de homilie, de zang, de kerkelijke architectuur, de beeldende kunst en de stilte. Als meest belangrijke eigenschap van de muziek noemt hij “haar vermogen de theologische zinging, de behoefte aan schone vormen en het poëtisch denken tot een klin-kend geheel te maken.” Om dit alles kan een omschrijving van de kwaliteiten

⁷ Inleiding en paragraaf 1.1. Vertaling A.V.

⁸ Paragraaf 1.1.

⁹ Paragraaf 2.6.

¹⁰ Geciteerd uit *Notiziario dell’Ufficio Liturgico Nazionale*. Roma, IV (1997) no. 7, 4-6. Vertaling A.V.

van ons non-verbale antwoord op het Woord inderdaad niet anders dan antropologisch gekleurd zijn.

2. De 'taal' van muziek

Talrijk zijn de theorieën over de taalkwaliteiten van muziek, over de rol die haar verschillende parameters (zoals melodie, ritme, samenklanken en dynamiek) hierbij spelen, en over de gecompliceerde processen volgens welke deze signalen worden uitgezonden en vooral ook opgevangen en verstaan.¹¹ Ze gaan alle nader in op de communicatieve eigenschappen van muziek en de gevoeligheid van de antenne waarmee de wederhelft van het communicatieve proces, de ontvanger van de muziek, deze signalen verstaat. Het gaat dus telkens, behalve over de muziek zelf, ook om de sleutels van diverse maat en omvang die de luisterende partij hanteert om toegang te verkrijgen tot die muziek.

Door de deelname van meerdere partijen is het vormingsproces van muzikale taal inderdaad een complex gebeuren. Waar krijgt een muzikale expressie zijn betekenis? In het hoofd van de componist? Inderdaad, maar niet primair. De schrijver van de noten levert niet meer dan het materiaal, waarmee door anderen nog een betekenisvol geheel moet worden gecreëerd. Hij verschaft hetzelfde als de schrijver van een gedicht, een theoretisch geheel, een nog dode partituur waarin door anderen leven moet worden geblazen. Daarom is de uitvoerder de tweede, niet minder belangrijke 'componist' van de muziek. Hij moet het stuk 'maken', hij moet letterlijk ten gehore brengen wat voordien alleen nog maar geklonken heeft in het hoofd van de (eerste) componist – muziek is immers een levend gebeuren. Maar hiermee heb ik de belangrijkste bron, waar muziek ontstaat, waar zij tot haar ware leven komt, nog niet genoemd, namelijk de luisteraar. Hij is de derde 'componist' van een muziekstuk. De betekenis van wat de eerste componist (de schrijver van de noten) en de tweede (de uitvoerders) te zeggen hebben ontstaat pas in het hoofd – of moet ik zeggen: het hart? – van die derde, de luisteraar. En deze luistert op zijn eigen manier, vanuit zijn eigen cultuur en zijn persoonlijke muzikale oor voor de taal van muziek. Mensen, gemeenschappen en culturen verstaan muzikale expressies via hun eigen zogenoemde 'codes'. Deze codes vormen de linguïstische grammatica van de non-verbale muziek en leiden tot het verstaan van muziek.¹² Om dit alles is de betekenis van muziek de resultante van een complex geheel aan objectieve en vooral subjectieve factoren, waarin velen op hun eigen manier ordening aanbrengen. Ik

¹¹ Vgl. bijv. de literatuur geciteerd in de noten 2 en 3.

¹² Onder andere D. COOKE: *The language of music* (Oxford 1959); L. BERNSTEIN: *The unanswered question: Six talks at Harvard. On musical semantics* (Cambridge 1976); P. TUNSTALL: Structuralism and musicology, in *Current Musicology* 27, 51-64; E. TARASTI: *Myth and music: A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (Den Haag 1979).

merk op dat ik hier in feite in zekere zin spreek over de betekenisgeving aan elke vorm van intermenselijke communicatie, van taal in de brede zin van het woord.

2.1. Susanne Langer

Het zal geen bevreemding wekken dat vrijwel alle theorieën over de linguïstische eigenschappen van muziek uitgaan van die derde ‘componist’, de luisteraar. Zo ook die van de Amerikaanse filosofe Susanne Langer (1895-1985), wier gedachten alom waardering hebben gevonden.¹³ Zij spreekt niet van ‘codes’, maar van ‘symbolen’. Muziek werkt volgens haar als een symbool dat de mens doet doordringen in de diepere werkelijkheid van het leven en dat hem in staat stelt te leven met inzet van zijn volle geestelijke vermogens. Door het gebruik van symbolen zijn wij in staat te kijken en te luisteren niet enkel met de ogen en oren van ons materiële lichaam, maar ook met die van onze geest. Vervolgens is volgens Langer onder de symbolen die wij in het leven hanteren de muziek zowel onmisbaar als uniek: onmisbaar, omdat anders een groot deel van de werkelijkheid voor ons verborgen zou blijven, en uniek, omdat er geen andere toegangspoort tot die werkelijkheid is. Die bijzondere werkelijkheid is volgens Langer de wereld van de menselijke gevoelens. Het is dat deel van ons bestaan waarin de taal van de muze wordt gesproken, waarin met andere woorden gesproken wordt van hart tot hart en waarbij de muziek het enige communicatiemiddel is. Belangrijk in Langers theorie is haar bijzondere opvatting omtrent de werking van een symbool. Wat zich in ons leven voordoet is ruw, verward en ongedifferentieerd. We kunnen alleen dat deel van de werkelijkheid kennen dat door symbolen voor ons wordt gemodelleerd en begrijpelijk gemaakt. In dit opzicht vertoont muziek overeenkomsten met de manier waarop de mens zijn gedachten vormt en formuleert in menselijke taal. Gedachtevorming en muziek hebben met elkaar gemeen dat ze de werkelijkheid symbolisch omvormen. Brengt taal onze gedachten onder woorden, muziek doet dat met onze gevoelens. Dit laatste wordt wellicht wetenschappelijk onderbouwd door een gegeven uit de neuropsychologie. Volgens neuropsychologen wordt bij het luisteren naar muziek een apart gedeelte van onze hersenen aangesproken. Dat is niet, zoals bij het luisteren naar gesproken taal, onze ‘noöpsyche’, maar onze ‘thymopsyche’. Met de eerste wordt het verstandelijke, intellectuele van onze psyche bedoeld, met het tweede het emotionele. Volgens deze visie stimuleert muziek onze emoties derhalve rechtstreeks en niet via de omweg van het verstand.¹⁴

¹³ S.K. LANGER: *Feeling and form: A theory of art developed from philosophy in a new key* (New York 1953); IDEM: *Mind: An essay on human feeling*, 3 vols. (Baltimore 1967-1982). In haar boek *Philosophy in a new key* (waarvan de eerste druk verscheen in 1951) behandelde zij voor de eerste keer muziek als uitgangspunt voor de analyse van menselijke emoties, die niet adequaat in gewone taal kunnen worden uitgedrukt.

¹⁴ A. CRAMER: *Het boek van de stem* (Amsterdam 1999) 212 en 279.

Het is aan anderen om te onderzoeken in hoeverre dit alles opgaat voor andere vormen van kunst zonder woorden, zoals de beeldhouwkunst, de schilderkunst, de architectuur en de dans.

2.2. Gino Stefani

Ik wil vervolgens wijzen op de muzieksemiotische visie van Gino Stefani¹⁵ op de betekenis van muziek.¹⁶ Hij noemt zijn theorie daaromtrent een *model of musical competence*. Dat model bestaat in feite uit een hiërarchisch geordende serie van codes, die mede bepalend zijn voor de betekenis van muziek. Elk gebeuren, ook op het gebied van muziek, wordt door de mens op de eerste plaats ervaren en geïnterpreteerd binnen een kader van basisconventies, die hem door de gemeenschap zijn aangereikt als objectief, waar en geldig. Deze gaan vooraf aan zijn persoonlijke motivaties. Ze verschaffen hem de waardeschema's, die hem – in geval van muziek – in staat stellen een geluid te classificeren als hoog of laag, dichtbij of veraf, hard of zacht, identiek aan het vorige of niet, continu of discontinu, gelijkwaardig of oppositioneel enzovoorts. Met deze conventies als basis wordt vervolgens binnen een gemeenschap de betekenis van muziek bepaald door wat Stefani noemt 'sociale gewoontes'. Hij noemt hierbij als voorbeeld de vermeende retorica in de muziek. Enerzijds berust deze op objectieve procedures, zoals die door componisten uit de achttiende eeuw werden gehanteerd. Anderzijds zijn daarop door anderen, interpretatoren en vooral luisteraars, subjectieve zingevingen gebaseerd en worden muziekstukken van verschillende aard en uit andere stijlperiodes eveneens retorisch geduid en als zodanig ervaren. Ook vandaag wordt in de uitvoeringspraktijk de bouw van een melodie vaak opgevat als een toespraak of een gesprek. Muziek moet, zoals dat heet, ook 'ademen', er mag verwondering uit opklinken en de fluctuatie van het ritme mag gebaseerd zijn op de regels van de declamatie. Stefani haalt ook andere voorbeelden aan. Zo worden muzikale ritmes en metra in het kader van de genoemde 'sociale gewoontes' in relatie gebracht met die van poëzie en dans en ontlenen ze dientengevolge betekenis aan de voorstellingswerelden van deze kunstvormen. In datzelfde kader zijn in onze westerse wereld via een uitgebreid netwerk van zingeving min of meer systematisch de relaties vastgelegd die er bestaan tussen muziek en maatschappij. Dit heeft geleid – opnieuw andere voorbeelden – tot het ontstaan van algemeen aanvaarde muzikale genres als de mars, de hymne, de berceuse, de serenade, de entrada, prelude, dans en opera, alle met hun eigen codes, niet alleen op het gebied van melodievorming, ritme, dynamiek en tempo, maar ook op dat van hun zingeving. Vervolgens worden

¹⁵ Prof.dr. Gino Stefani (filosofie, musicologie en semiologie) is verbonden aan de universiteit van Bologna. Hij schreef veel boeken en is o.a. uitgever van de serie *Intense emozioni in musica* (Bologna 1996).

¹⁶ G. STEFANI: A theory of musical competence. On the semiotics of music, in *Semiotica* 66: 1/3, 7-22.

codes voor zowel de productie als de interpretatie van muzikale gebeurtenissen grotendeels bepaald door conventies op het gebied van de taal die in een gemeenschap gesproken wordt, door de rituelen waarbinnen de muziek functioneert – van groot belang voor ons, liturgisten en kerkmusici – en door de contemporaine theatercultuur. We mogen intussen niet vergeten, stelt Stefani, dat een groep mensen altijd heterogeen is en dat er dus bij de zingeving van muziek binnen een gemeenschap allerlei codes door elkaar lopen. Zelfs sociaal vaststaande codes werken niet altijd hetzelfde uit en bovendien vaak slechts bij enkelen voor de volle honderd procent.

Een niveau hoger, dus gebaseerd op de eerder genoemde codes, plaatst Stefani de meer specifieke codes op muziektechnisch gebied, zoals instrumentale technieken en vaardigheden, toonsystemen en compositieschema's. In plaats van codes spreekt hij hier van muzikale talen. Een belangrijk probleem dat zich hierbij voordoet, zegt hij, is dat musici geneigd zijn muziek wezenlijk te beschouwen als object of gebeurtenis, terwijl een gemeenschap haar eerder ziet als een geheel van tekens. De musici zijn bezig met de grammatica van de muziek, hun toehoorders met haar linguïstiek. Beide partijen hanteren daarbij hun eigen codes. Voor de toehoorders, die bijna altijd muzikale leken zijn, zijn deze primair te vinden in, zoals Robert Francès het noemde, "de muzikale moedertaal van de Westerse muziek."¹⁷ Relevante codes voor het verstaan van muziek zijn volgens Stefani tenslotte te vinden in de muzikale stijlperiodes en culturele bewegingen uit het verleden en in de componeerstijl van iedere individuele componist. Natuurlijk is er altijd ook nog het muziekstuk zelf met zijn concrete taaleigenschappen.

3. De non-verbaliteit van het antwoord op het Woord

Zoals al aangekondigd zal de behandeling van de non-verbale kwaliteiten van ons antwoord op het Woord in de liturgie beperkt blijven tot de mening van Bernard Huijbers over rituelen en muziek, en vervolgens tot die van Jean-Claude Menoud over vocale attitudes in de liturgie.

3.1. Bernard Huijbers

Bernard Huijbers heeft de teksten van Huub Oosterhuis getoonzet vanuit de visie dat rituelen voltrokken worden in muziek, en dat het – meer dan de teksten – zijn melodieën waren die liturgisch 'spreken' mogelijk maakten.¹⁸ Hij beschouwde de uitvoerders als de belangrijkste auteurs van een liturgisch gezang. Met luisteraars in de technische zin hield hij weinig of geen rekening, want

¹⁷ R. FRANCÈS: *La perception de la musique* (Paris 1958) 102.

¹⁸ Vgl. B. HUIJBERS: *Door podium en zaal tegelijk* (Baarn 1994²).

die waren er in zijn optie eigenlijk niet. Voor hem bestonden er alleen uitvoerenden, een actief zingende gemeenschap. De expressieve en dynamische lading van zijn composities is geheel afhankelijk van de inbreng – beter gezegd: uitbreng – van alle deelnemers aan de liturgie. Huijbers heeft daarom voorgesteld de liturgische genres niet primair in te delen op basis van hun tekst, maar op die van de muzikale vormgeving. Hij onderscheidt naast muziek die een rite begeleidt, zoals bijvoorbeeld het breken van het brood, muziek die niet zelfstandig kan worden uitgevoerd, maar enkel binnen de liturgie, zoals de gezongen oratie of prefatie. Vervolgens is er muziek die zélf rite wordt, zoals bijvoorbeeld een litanie. Ook zijn er rituelen die niet anders dan musicerend voltrokken kunnen worden. Huijbers citeert hier als voorbeelden het Alleluja, de al genoemde litanie en de verschillende vormen van psalmodie. Andere strikt muzikale genres zijn voor hem de acclamaties en de liederen aan het begin en aan het slot van de viering. Want áls daar een lied moet zijn, zegt hij, kan men de tekst daarvan alleen maar zingen en niet zeggen.

Een bijzonder muzikaal liturgisch genre wordt volgens Huijbers gevormd door de telkens terugkerende rituele teksten van de liturgie. Om hun rituele connotatie bestaat hun ‘taal’ uit de klank van hun woorden, meer dan uit die van hun objectieve inhoud. Het woord van rituele teksten wordt op den duur louter klank. De voortdurende rituele herhaling heeft van de tekst melodie gemaakt. Vaststaande rituele teksten maken onderdeel uit van de zuiver muzikale expressiemiddelen in de liturgie. Naarmate een rituele tekst, zegt Huijbers, eigenlijk niet kan worden weggelaten, en naarmate men die tekst net zo goed kan zeggen als zingen, naar die mate zal de vanzelfsprekende en op natuurlijke wijze ontstane intonatie waarop de gemeenschap die tekst naar voren brengt, beschouwd mogen worden als rituele muziek. De eventueel bewuste toonzetting van deze teksten zal zich enkel kunnen richten naar de oorspronkelijke rituele toonzetting door de gemeenschap en naar de samenhang waarbinnen die tekst functioneert.

Volgens Bernard Huijbers zijn met name de acclamatie en het begin- en slotlied strikt muzikale genres. Voor de liturgische praktijk volgt daaruit dat deze derhalve zuiver instrumentaal zouden kunnen klinken, bijvoorbeeld op het orgel. Ik meen dat dit in feite reeds gebeurt. Krijgt een acclamatie in de praktijk niet met name zeggingskracht dank zij een acclamotoire orgelbegeleiding? Is het orgelaspel vaak niet het eigenlijke slotlied van de viering? Ik wijs in dit verband ook graag op de kunst van de orgel improvisatie, waarin de organist zich medevoorganger in de verkondiging mag weten en tevens meelevend lid van de gemeenschap, waarvan hij de gevoelens op eigen, spontane wijze vertolkt.

De orgelmis en de alternatimpraktijk uit het verleden zijn geen optimale voorbeelden. Deze konden functioneren in een tijd, dat in de liturgie een eenzijdige, louter ceremoniële, non-verbale taal klonk, en dus in een liturgie, die de noodzakelijke spanning tussen verbale en non-verbale expressies in sterke mate miste. De orgelmis en de alternatimpraktijk konden bloeien in een liturgische cul-

tuur die niet gekenmerkt werd door een veelheid aan verschillende taalexpressies, maar daarentegen juist door taalarmoede.

3.2. Jean-Claude Menoud

Ook de Franse liturgist en musicus Jean-Claude Menoud¹⁹ heeft de liturgische genres ingedeeld op basis van hun muzikale vormgeving, maar anders dan Huijbers gaat hij daarbij uit van de relatie tussen rite en stem.²⁰ Hij meent dat men zich bij de voorbereiding van de liturgie niet allereerst dient af te vragen wélk gezang er op een bepaald moment moet worden gekozen, maar hóe er op dat moment dient te worden gezongen. Er moet op bepaalde ogenblikken niet gekozen worden voor een tekst, maar voor een geluid. Menoud omschrijft enkele liturgische momenten en genres, die elk om een eigen vocale attitude vragen en behandelt achtereenvolgens de acclamatie en de smeekbede, de meditatie en de geloofsgetuigenis. De acclamatie en de smeekbede bestaan, zegt hij, in feite uit een dominant vocaal gebeuren, als het ware uit een bijna spontane kreet waarmee iemand of een gemeenschap roept tot de Heer. De vocale attitude daarbij is die van een soort transitstem; de roepende bevindt zich immers in een precaire overgangssituatie omdat hij niet zeker is of zijn kreet gehoord zal worden. Dit niet-stabiele element is de kern van de taal van dat moment en dus de ware inhoud van het gebeuren. Bij de acclamatie en de smeekbede gaat het duidelijk niet om de inhoud van de tekst, maar om het gebeuren van dat moment, het roepen van een persoon of gemeenschap. Toch is de geluidsintensiteit daarbij geheel relatief, zegt Menoud. Men hoeft een acclamatie niet per se uit te schreeuwen of juist aarzelend en zachtjes naar voren te brengen. Dynamiek, ritme en melodie van de acclamatie kunnen heel verschillend zijn. Wezenlijk is de vocale expressie van een roep tot de ander, die zijn betekenis krijgt vanuit een innerlijke houding op dat moment.

Dit alles sluit nauw aan bij de kerngedachte van het *Universa Laus*-document, die luidt dat de roepende mens tegelijk de luisterende mens is, een roepende die tegelijkertijd zijn innerlijk oor te luisteren legt. Hij mag immers weten dat in de verklanking van zijn roep tevens het antwoord van God tot hem komt.²¹ De geluidskwaliteiten die Menoud aan de acclamatie verbindt zijn een verklanking van wat *Universa Laus* stelt over de mens, die al luisterend roept.

In zijn handboek over de spiritualiteit beschouwt de Nijmeegse professor Kees Waaijman, karmeliet, de roep als de kern van liturgische taal.²² Het is de roep waarin het antwoord van God verborgen zit. Het wezen van kerkmuziek, zegt hij elders, bestaat uit dit uitroepen van de Naam van de Heer. Kerkmuziek

¹⁹ Jean-Claude Menoud, priester van het bisdom Besançon, werd in 1971 directeur muziek van het Franse *Centre National de Pastoral Liturgique*.

²⁰ J.-C. MENOUD: Chanter dans le rite, in *La Maison-Dieu* 199 (1994/3) 29-35.

²¹ Vgl. A. VERNOOIJ: *Muziek als liturgisch teken* (Baarn 1998) 33-35.

²² K. WAAIJMAN: *Spiritualiteit: vormen, grondslagen, methoden* (Kampen 2000).

stelt zich af op de roep om Gods aanwezigheid: “Wees hier aanwezig.” Ook voor Waaijman zit in dit roepen Gods antwoord verborgen. Het luidt: “Ik zal er zijn voor U.” En evenals *Universa Laus* beschouwt Waaijman als wezenlijk onderdeel van deze roep de stilte, waarin het woordeloze bidden wordt gehoord:

Het is de stilte, die Elia hoorde, waarna hij zijn gelaat met zijn mantel bedekte. De stilte, die Johannes van 't Kruis ‘muziek van zuiver zwijgen’ heeft genoemd. Wie deze stilte binnengaat, stelt zich persoonlijk bloot aan de goddelijke Stem, aan de Naam. Hij loopt het risico aangesproken te worden. Hij staat voor het Gelaat. Naakt. Spreek, je knecht luistert. Deze stilte (...) breekt ons open en verenigt ons met de ecclesia orans en het universele bidden.²³

Terug naar Menoud. Bij het begrip ‘meditatie’ denkt Menoud aan de psalmodie, vooral aan de antwoordpsalm, en aan de hymnodie van meditatief karakter. Het is een genre waarin de tekst juist wél een belangrijke plaats inneemt: er wordt mee geworsteld tot het moment dat de zingenden zich er door laten overwinnen. Dit proces ligt aan de basis van de vocale attitude bij de meditatieve zang. Toch blijft ook hier de stem van de zanger die van iemand die luistert. Er is een zekere aarzeling in zijn zingen te horen, een zoeken naar de zin van wat hem wordt voorgelegd. Een ander bijzonder kenmerk van de meditatieve zang is dat er zich hier een proces afspeelt tussen de individuele zanger en de tekst. De intensiteit van zijn zang is daarom eerder ingehouden en beheerst, berekend en evenwichtig. Dat hoeft volgens Menoud overigens geen stem op halve kracht te zijn, bang om geluid voort te brengen. Ook hier zijn de aard van de tekst en die van de muziek bepalend. Omdat in dit genre de tekst wél voorop staat en ook om de noodzaak van mentale controle, die in verband daarmee een grote rol speelt, zal het tempo van zingen zelden hoog zijn.

Bij het derde genre, dat van de geloofsgetuigenis, staat volgens Menoud de samenzang centraal, waarvan het karakter stoelt op een collectieve overtuiging en identiteit. Nu wint de muziek het weer grotendeels van de tekst. Concrete voorbeelden zijn de verschillende vormen van de feestelijke hymne, waaronder met name het *Gloria in excelsis Deo*. Deze vorm van geloofsgetuigenis is volgens Menoud het sonore teken van de kerkelijke gemeenschap. Ook dit genre kent zijn eigen vocale attitude. Geen kreet en ook geen verinnerlijkte en ingehouden meditatie meer – nu betreedt de gemeente het rijk van de uiterlijkheid en de lyriek. De gemeente bestaat nu uit zang. Er ontstaat als het ware een nieuwe ruimte, waarvan de omvang wordt bepaald door het samengaan van de stemmen. Jean-Yves Hameline²⁴ beschouwt de hymne als de *vox ecclesiae*, de ‘sonore

²³ K. WAAIJMAN: Liturgische muziek – Luisteren naar de psalmen, in *Gregoriusblad* 127 (2003) 157.

²⁴ Jean-Yves Hameline (*1931), docent antropologie, historische sociologie van eredienst en rite, muziek van de christelijke eredienst aan het *Institut catholique de Paris*.

ikoon van de kerkgemeenschap'. Hij noemt deze ook de *fidei canora confessio*, de 'geloofsbelijdenis in klank'.²⁵

Overigens moeten volgens Menoud de scheidslijnen tussen de drie verschillende vocale attitudes niet al te strikt getrokken worden. Want bijvoorbeeld ook een acclamatie en een meditatief gezang kunnen op hun tijd lyrisch en sterk expressief van karakter zijn.

4. De sacrale en rituele kwaliteiten van muziek zonder woorden

Een logisch vervolg op het voorafgaande is om de verbaliteit van non-verbale liturgische muziek opnieuw te benaderen, nu vanuit het brede perspectief van zijn sacrale en rituele kwaliteiten. Deze stap is behalve logisch tevens noodzakelijk, omdat vanuit deze invalshoek de bovengenoemde muzieklinguïstische eigenschappen nader geconcretiseerd en gespecificeerd worden in de richting van de liturgische muziek. Het gaat om een beginnend antwoord op de vraag door welke bijzondere codes de taalgrammatica van de muziek in de liturgie wordt bepaald, een vraag die hierboven ook al door Bernard Huijbers en Jean-Claude Menoud op eigen wijze werd beantwoord.

De identiteit van een gemeenschap wordt in grote mate bepaald door haar muziekcultuur. De kwaliteiten van deze laatste worden binnen haar gevormd en enkel door haar eigen leden volledig verstaan. Hun muziek is de leden van een groep heilig in de zin dat haar kwaliteiten een sacraal karakter hebben, toegewijd en gereserveerd als ze zijn aan en voor de groep zelf. Met name de muziek smeedt de leden van een groep aaneen. Daarbij gaat het over het algemeen niet primair om de teksten, maar vooral om de non-verbale taal op het gebied van ritme, dynamiek, tempo en samenklanken. Dit geldt niet minder voor mensen, die de zondagse kerkgang als bindend element hebben. Ook een liturgievierende gemeenschap heeft haar eigen muzikale identiteit, een haar kenmerkende non-verbale muziek. De basis voor het verstaan van de linguïstische eigenschappen hiervan is gelegen in hun inbedding in een kerkelijk sacraal gebeuren. Hoewel, zoals gezegd, voor iedere gemeenschap de haar kenmerkende muziek bijzonder is, in zekere zin 'heilig', toewijd als ze is aan de goede zaak, spreken we met name bij muziek binnen de kerk van *musica sacra*, omdat ze klinkt binnen een bijzonder heilig gebeuren, namelijk onze ontmoeting met de Heer. Overigens heeft Bernard Huijbers betoogd dat er een oercode voor het verstaan van liturgische muziek gelegen is in haar wezenlijk volkse karakter, dat qua woordtoon-verhouding en de ermee gepaard gaande emotionaliteit met geen andere vorm van volksmuziek te vergelijken is. Als dank zij de constitutie *Sacrosanctum*

²⁵ J.-Y. HAMÉLINE: Pour un cérémonial du chant, in *La Maison-Dieu* 199 (1994/3) 13-28.

Concilium onder ‘volkstaalliturgie’ niet vooral liturgie vóór het volk maar veeleer liturgie ván en dóór het volk mag worden verstaan, betekent dit volgens Huijbers dat liturgisch-muzikale taal ‘volks’ van aard is, in de zin dat ze gesproken wordt tot en vanuit het hart van elke deelnemer aan de liturgie. Dit is immers de kern van volkstaal. De basis van deze nieuwe taal ligt opgesloten in de kwaliteit van de ermee samengaande emoties.

In hetgeen nu komen gaat wil ik het *model of competence* van Gino Stefani concreet toepassen op de non-verbale liturgische muziek. Tot de basisconventies voor haar verstaan reken ik de zojuist omschreven inbedding in een bijzonder sacraal gebeuren. De daaruit voortkomende sociale codes, waardoor de zeggingskracht van muzikale expressies binnen de liturgie mede wordt bepaald, zullen in verband worden gebracht met het complex van ritueel bepaalde factoren, zoals het karakter van hun eventuele tekst, hun plaats binnen de viering met de daaraan gekoppelde rituele muzikale vormgeving, de liturgische functie van de betreffende muziekmaker en het betreffende moment van het kerkelijk jaar.

4.1. Muzikale taal en sacraliteit

Elke gemeenschap heeft binnen haar muziekcultuur haar eigen sacrale geluiden voor bijzondere momenten. Binnen onze westerse cultuur worden deze over het algemeen gekenmerkt door terughoudendheid en eenvoud op het gebied van dynamiek, ritme, tempo en samenklanken. Om hun exclusief gebruik in rituele setting verlenen ze aan het gebeuren grote zeggingskracht en hebben ze een bijzondere emotionele impact, zowel bij hen die de muziek maken als bij hen voor wie deze gemaakt wordt. Tijdens het opschrijven van deze woorden werd een sprekend voorbeeld van buitenkerkelijke sacrale muziek aangereikt. Het was op zaterdagmorgen 20 maart van dit jaar, toen op de televisie het overlijden van oud-koningin Juliana werd meegedeeld. Alle tv-netten schakelden ogenblikkelijk over naar een uiteraard vooraf samengesteld nationaal rouwprogramma. Daarvan was het eerste item heel bijzonder. Het kwam mij over als de rouwklacht van een gemeenschap, in dit geval een heel land, die letterlijk verstomd staat bij het eerste bericht van het overlijden van een dierbare. Het betreffende item bestond uit een kort *in memoriam*, waarbij geen woord werd gesproken, maar waarin de muziek en de beelden (foto’s en bewegende beelden van de overledene) een aangrijpende religieuze rouwklacht vormden. Onder de beelden klonk op laag volume het langzame deel van een van Mozart’s pianoconcerten, in majeur, egaal van dynamiek, zonder afwisseling van ritme en zonder veel spanning oproepende samenklanken. Natuurlijk klonk ook het Wilhelmus, waarvan het spelen op zich al een sacraal gebeuren is, zeker op zo’n moment van rouw. Maar nu werd het uitgevoerd zoals ik het nog nooit had gehoord: minstens twee keer zo langzaam als normaal en een kwart lager. Ook de beelden zelf spraken hun eigen taal: ze werden vertraagd weergegeven, niet in kleur maar in zwart-wit, en vloeiden langzaam over van het ene in het andere.

Het zou interessant zijn na te gaan in hoeverre deze buitenkerkelijke praktijk, waarvan we voortdurend voorbeelden meemaken, een voorbeeld is van incultu-ratie vanuit een traditionele kerkelijk-religieuze muziekcultuur, of dat er een algemeen geldend muzieksociologisch principe aan ten grondslag ligt.

Talrijk zijn de meningen waarom vooral kerkelijke sacrale muziek langzaam van tempo, en eenvoudig van dynamiek en ritme moet zijn. Te oordelen naar de verschillende vermaningen, door het kerkelijk leergezag in het verleden uitgevaardigd, waren ingewikkelde ritmes, gevarieerde dynamiek en een hoog tempo iets van de straat en het theater, vanwege de emoties, waarmee hun presentatie veelal gepaard gaat. Heeft de grote kerkhervormer Calvijn daarom aanvankelijk het orgel, ‘Satans Fluitenkast’, verboden? Waarschijnlijk speelde bij hem ook de ongrijpbaarheid van zuiver muzikale taal mee. Zuiver persoonlijke emoties zijn altijd in de kerk welkom geweest, als ze maar uit de juiste richting kwamen, namelijk niet van degenen die de muziek maakten, maar uit het hart van de luisteraars. In de rooms-katholieke liturgie dient de muziek officieel nog steeds *ad laudem Dei et aedificationem hominum*. De middelen waarmee deze ‘stichting’ wordt opgewekt zijn naar de opvattingen van de kerkelijke overheid sacraal geconditioneerd en met name gerelateerd aan codes op het gebied van ritme, dynamiek en tempo.

De geschiedenis van de kerkelijke bemoeienis met de praxis der liturgische muziek vertoont een voortdurende op-en-neerbeweging. Telkens wanneer in het verleden in de praktijk van de kerkmuziek voorbij werd gegaan aan rituele condities, telkens wanneer dan de als ongrijpbaar ervaren taal van melodie en samenklank zich sterker deed voelen en meer op de voorgrond trad dan de kerkelijke leiders lief was, telkens ook als de emoties te zeer afkomstig waren van de zangers en instrumentalisten en niet uit het hart van de toehoorders kwamen, werd door een kerkelijke geheven vinger tot objectiviteit gemaand, en werd zangers en musici weer hun plaats gewezen. Het effect van die vinger was telkens slechts van korte duur. Een voorbeeld uit de geschiedenis van het muzi-kale bloed dat menselijkerwijs steeds gekropen heeft waar het ritueel niet gaan mocht, is de zo goed bedoelde heilzame zuiveringsactie, ondernomen door het Concilie van Trente (1545-1563). De acte van dienstbaarheid aan het woord en van onderwerping aan de vereiste kwaliteiten van de muziek, die toen door de toon, de muziek, werd ondertekend, en waar door ‘Rome’ voortdurend aan werd herinnerd, heeft in de praktijk telkens maar korte tijd gefunctioneerd. Ondanks de vele vermaningen²⁶ hebben de voorschriften in de zeventiende eeuw niet de buitenwereld van de pronk, in de achttiende eeuw niet de concertmuziek en in de negentiende eeuw niet de profane Romantiek kunnen weren uit de plechtigheid der liturgie.

Ongetwijfeld lag er aan de vaak geheven waarschuwendende vinger ook een be-wuste strategie ten grondslag. Muziek functioneert binnen een samenleving

²⁶ Vgl. bijv. de encycliek *Annus qui hunc* (1749) van paus Benedictus XIV.

immers veelal niet allereerst als middel tot esthetische vormgeving, maar als kanalisering van het sociale bewustzijn.²⁷ Via een bewuste regeling van het geluid wordt een gemeenschap effectief beheerst en gestuurd. Heeft in het verleden de kerkelijke overheid zich ook omwille van dat doel bemoeid met de kerkmuziek? Ging het haar, met andere woorden ook om de kracht, het gebruik en het misbruik van tot rite geworden of gemaakte muziek? Daarentegen is het ook zo dat leden van een gemeenschap zich identificeren met bepaalde vormen van muziek. En dat impliceert behoefte aan herkenning en dus aan herhaling. Herhaling impliceert vervolgens een bepaalde uitvoeringspraktijk die gericht is op een identieke werking, zoals deze wordt verlangd door zowel de uitvoerders als de luisteraars. De uitvoerders weten dat hun succes er goeddeels van afhankelijk is, de luisteraars zijn gekomen vanuit een behoefte aan herkenning en identificatie. Hun muziek is hun religie geworden.

4.2. Muzikale taal en rite

De zeggingskracht van muzikale expressies binnen de liturgie wordt *last but not least* in sterke mate bepaald door een serie codes die hun oorsprong vinden in een liturgisch kader en in het rituele karakter van het gebeuren. Deze codes zijn pluriform en complex, vooral omdat ze met elkaar in nauwe relatie staan. De melodische vormgeving en dus ook de zeggingskracht van een liturgisch gezang wordt mede bepaald door zijn plaats in de liturgie, zijn uitvoerders, de betreffende tijd van het liturgisch jaar en de eigen liturgische cultuur van de gemeenschap. Het leek het mij in dit verband van belang nog nader in te gaan op één belangrijk aspect hiervan, namelijk op de pure non-verbaliteit van bepaalde liturgische teksten, nu gezien in het licht van hun liturgische kader. Ik bedoel de telkens terugkerende teksten van het *ordinarium* en *proprium missae*, waarvan we al door Bernard Huijbers hebben horen zeggen, dat hun ‘taal’ op den duur die van de klank van hun woorden is geworden, meer dan die van hun objectieve inhoud. De voortdurende rituele herhaling heeft van dit tekstgenre pure melodie gemaakt. Ze zijn één geworden met de muziek die hen altijd vergezeld heeft. Hun teksten hebben niet alleen non-verbale zeggingskracht, ze zijn zelf van wezen veranderd, puur non-verbaal en tot muziek geworden.

Wanneer ik bijvoorbeeld op Pinksteren de introïtus *Spiritus Domini* hoor zingen of zelf meezing en daarmee de komst van de Geest vier, die *replevit orbem terrarum*, zijn het inderdaad zowel de woorden als de melodie, die samen gestalte geven aan het feest van Pinksteren. Echter, door zijn traditionele liturgische plaats aan het begin van de viering zet deze introïtus de ‘toon’ van Pinksteren op een speciale manier. Op de eerste plaats is er de al meentmaals genoemde non-verbale taal van deze overbekende introïtus, waarvan de tekst tot muziek is geworden. De melodie krijgt principieel mede gestalte door de pure klank van

²⁷ J. ATTALI: *Noise: the political economy of music* (Minnesota 1985).

de woorden, die door het rituele gebruik verre boven hun oorspronkelijke zeggingskracht zijn uitgestegen. Melodie en tekst zijn onafscheidelijk in elkaar overgevloeid. Een met zijn tijd meegaande liturgist, die zou menen er goed aan te doen de tekst van die introïtus aan te passen aan de veranderde tijden of, erger nog, zou gaan omzetten in de volkstaal, zou daarmee ook een aanslag op de melodie doen. Ook zou hij daarmee de liturgie van Pinksteren beroven van een taalexpressie, die wezenlijk deel uitmaakt van het rijke palet aan non-verbale antwoorden op het Woord. Hier ligt ook de grond voor de blijvend universele waarde van het gregoriaans als liturgische muziek. Zijn tot pure muziek geworden taal spreekt rechtstreeks tot het hart van mensen van alle talen en landstrekken. Mag het gregoriaans ook daarom beschouwd worden als de altijd blijvende moedertaal van de liturgie der Kerk? Zo beschouwd voltrekt het hoorwonder van Pinksteren zich telkens, wanneer de pure taal van de muziek wordt ‘gesproken’.

In de liturgie klinkt behalve de met veel non-verbale betekenissen verrijkte taal van de op tekstdeclamatie gefundeerde schriftlezingen, gebeden en verkondiging principieel ook die van de non-verbale muziek. Het wordt – in de woorden van Susanne Langer – voor ons gevoel geen Pinksteren dankzij de preek of de gebeden, maar in en door de muziek van Pinksteren. Ik haast mij hieraan toe te voegen dat op zo’n hoge feestdag ook uit de schriftlezing, in dit geval over de neerdaling van de heilige Geest, een ritueel geladen bijna geheel non-verbale taal opklinkt. Andere voorbeelden van dergelijke lezingen zijn de evangelies van Kerstmis (‘... en zij baarde haar eerstgeboren zoon ...’) en Pasen (‘... Hij is verrezen, hij is niet hier ...’). De muziek articuleert het kerkelijk jaar. Geen kerstmis zonder het lied *Stille Nacht* met zijn onmogelijke tekst, voor velen geen Pasen zonder het *Halleluja* van Händel met zijn triomfantelijke toonzetting van de vreugde van dat hoogfeest. Hoe vaak is er niet gepoogd de tekst van *Stille Nacht* naar een hoger plan te tillen en hoe evenzoveel keren kwam men daarna tóch weer terug op de oorspronkelijke tekst? Hoe vaak is er niet getracht dit lied te weren uit de liedbundels en hoe evenzoveel keren werd het tóch weer opgenomen in een volgende editie en is men het blijven zingen met kerst? Zijn toch wel zeer sentimentele tekst is immers onderdeel van de geliefde melodie geworden en levert daarmee een wezenlijke bijdrage aan de puur melodische en algemeen gewaardeerde taal van dit lied.

Ik kom nog terug op de introïtus van Pinksteren en de rijkdom van zijn non-verbale taal. Als het *Spiritus Domini* klinkt, voel ik aan den lijve, dat het feest van Pinksteren begonnen is. Met dit gezang wordt Pinksteren letterlijk ingeluid. Het maakt de viering van theologisch geheim tot *hic et nunc* gevierde werkelijkheid.

Het is het liturgisch teken van Pinksteren, in veel opzichten sacramenteel van waarde. De Geest Gods wordt niet slechts aangeduid en afgesmeekt, hij komt voelbaar aanwezig. De muziek bouwt de gemeenschap op en vervult de ruimte met de Geest Gods en maakt haar tot de bovenzaal in Jeruzalem, die “plotseling vervuld werd met gedruis alsof er een hevige wind opstak en heel het huis waar zij gezeten waren was er vol van.” Daarmee is voor velen, althans ook voor mij, de muzische taal van deze introïtus nog in het geheel niet uitgeput. Pinksteren is bijvoorbeeld ook ons liturgisch zomerfeest. Het *Spiritus Domini* luidt behalve Pinksteren ook de zomer in, ook als is het buiten nog zo regenachtig en koud. In veel dorpen was het vroeger bovendien het begin van de oogsttijd.

5. Conclusie

In onze muzikaal vormgegeven liturgie gaat het primair niet om de kwaliteiten van gezongen gebed, maar om die van gezang als gebed. En daarmee om de kwaliteiten van de liturgie als geheel. Het gaat er niet allereerst om welke zangtoon we aanslaan bij ons gebed, maar om de rijkdom van de biddende kracht van onze zangtoon. Liturgie vieren is een muzisch gebeuren, waarin de taal van de muze wordt gesproken. De mens kan in de liturgie zijn antwoord op het Woord enkel volwaardig vormgeven in een taal die uit het diepste van zijn wezen komt, in een taal die niet gesproken wordt met onze tong met haar beperkte linguïstische mogelijkheden, maar met de onuitsprekelijke taalrijkdom van ons hart, van onze hele persoon. We zingen geen woorden op muziek, maar spreken bijzondere woorden in en door muziek. Liturgie is daarom in wezen katholiek, algemeen. Ze verbindt alle gelovigen met elkaar, omdat zij wordt voltrokken in muziek, de moedertaal van alle levenden.

De bron van deze universele taal is de mens zelf, die volgens de geciteerde paragraaf 2.6 van het *Universa Laus*-document aan zijn antwoord op het Woord gestalte geeft “pas seulement avec sa voix mais avec sa vie. C’est ainsi que le chanteur devient louange qui plaît à Dieu.” In de liturgie is onze hele persoon de zang. Van groot belang is hoe onze hele persoon ‘klinkt’. In samenklank met anderen. Wat er op dat moment opklinkt. En dat hoeft niet per se iets luids, iets gedeclameerds te zijn. Het kan soms ook iets heel intiem zijn. Ik ben medecomponent van het medium dat de evocatief bezongen werkelijkheid medieert, tegenwoordig stelt. Hoe meer ik mij deel weet van die nieuwe werkelijkheid, des te klankrijker is de taal, die mijn hele persoon spreekt.

Een ontroerend bewijs van deze blijkbaar al oude liturgische waarheid vond ik gebeiteld in de rand van een ambo uit de twaalfde eeuw, die zich bevindt in sde basiliek van San Clemente a Casauria, een klein dorp in de Italiaanse Abruzzi. De gebruikers van deze ambo, de lector en de cantor, die misschien wel één en dezelfde persoon waren, werden telkens bij het opgaan van de trap toegesproken door een in het marmer gebeitelde tekst: Ik citeer een gedeelte:

*Hic qui magna canis
 fac ne tua vox sit inanis.
 Multum se fallit
 mala qui facit et bona psallit ...
 Vox qua clamatur
 operis virtute invatur ...
 Vita sublimis
 esto sublatus ab imis ...*

Jij, die van grote dingen gaat zingen,
 zorg, dat je stem niet hol klinkt.
 Het wordt helemaal niets
 als je weliswaar goed zingt, maar slecht leeft ...
 Je stem krijgt enkel gezag
 door je leven als deugdzaam mens.
 Leid een verheven leven,
 jij, die nu boven mensen verheven staat ...²⁸

Summary

In this contribution, called *Gij die het sprakeloze bidden hoort* (*Thou, Who hearest our speechless prayers*) the quality of liturgical singing without words is discussed. It focuses on the verbal qualities of non-verbal music in liturgy, as well as on the pure non-verbalism of many liturgical and ritual songs. Departing from Document II (2002) of the international study group *Universa Laus*, according to which, in liturgy, man is answering to the Word with his entire body, the language (in a wider sense) of music is discussed. It touches upon the ideas of the American philosopher Susanne Langer (1895-1985) that human thoughts are expressed in language, while feelings are expressed in music. As far as liturgical praxis is concerned, attention is paid to the ideas of well-known liturgists and musicians such as Bernard Huijbers and Jean-Claude Menoud.

Anton Vernooij is bijzonder hoogleraar Liturgische Muziek aan de Theologische Faculteit Tilburg. Correspondentieadres: Theologische Faculteit Tilburg, Postbus 9130, 5000 HC Tilburg, A.C.Vernooij@uvt.nl.

²⁸ Vertaling A.V. Vgl. voor de volledige tekst M. MORETTI: *L'Architettura medievale in Abruzzo* (Roma 1994²) 756.

