

Wanneer wij de **orgelmuziek** dichters bij de mensen willen brengen, dan dienen wij te beginnen, het **orgel** en zijn **bespeler** dichters bij de mensen te brengen en wel in de meest letterlijke zin. De organist zal met zijn instrument — en dat wil zeggen óók met zijn speeltafel — meer te midden van zijn toehoorders moeten gaan leven. Het zou mij niet verbazen, wanneer mede daardoor een goede invloed zou uitgaan op de — door onvoldoende begrip en waardering — vaak moeilijke verhouding tussen de organist en de gemeente en haar voorgangers. Organisten beklagen zich nogal eens hierover, doch ligt het door hun veel te geïsoleerde plaats niet voor een deel aan henzelf? Welke middelen staan ons ter beschikking om het orgel en de orgelmuziek dichters tot de mensen te brengen?

- a. Belangstellenden in groepen rond de speeltafel uitnodigen en hen onder deskundige leiding het orgel van nabij laten bekijken en beluisteren. In dit verband juich ik het werk van de Rotterdamse organist André Verwoerd in de Pauluskerk toe (zie blz. 239 van ons decembernummer). Wat hij in bovenbedoelde geest doet, verdient op ruime schaal navolging.
- b. Wanneer het bezoeken van een orgel niet mogelijk is, is een lezing met dia's en grammofoonplaten ook zeer geschikt. Ik heb dit meerdere malen gedaan en het is mijn ervaring, dat men zeer veel mensen kan boeien, wanneer men het orgel bouwtechnisch benadert, daarna de afzonderlijke registers goed laat horen en pas op het eind orgelmuziek ten gehore brengt. Bij dit laatste kan men iets van de toegepaste registratie op een bord schrijven en die tijdens de muziek met een stok aanwijzen.
- c. Verder zouden de grammofoonplatenmaatschappijen goed werk doen, wanneer zij op **alle** platen zoveel mogelijk over het gebruikte orgel en de toegepaste registers zouden vermelden. Daardoor worden deze platen mede meer geschikt om bij lezingen als demonstratiemateriaal te worden gebruikt. M.i. ligt hier een taak voor onze Vereniging om bedoelde maatschappijen b.v. in een rondschrijven eens hierop te wijzen.
- d. Tenslotte is het houden van concerten met toelichting via radio of televisie door organisten, waarbij zoveel mogelijk over instrument en gebruikte registers wordt gezegd — in een trant van wat Lambert Ern  en Bernard Bartelink b.v. reeds deden — een bruikbaar middel.

J. VAN BIEZEN

HET CALVINISTISCHE PSALTER

*Een onderzoek naar ritmische verschijnselen in tekst en melodie, en de consequenties daarvan voor de nieuwe psalmberijming *)*

De Interkerkelijke Stichting voor de Psalmberijming heeft de bundel 110 psalmen, proeve van een nieuwe berijming, het licht doen zien. Een bijzonder verheugende gebeurtenis! De tijd lijkt nu niet ver meer, dat weer het gehele psalter in de kerken en gezinnen gezongen kan worden op de schone, de eeuwen trotserende melodieën en in een voor deze tijd verstaanbare taal.

Uit het *Woord vooraf* blijkt, dat het de bedoeling is van de Interkerkelijke Werkcommissie, dat deze bundel bestudeerd en beproefd zal worden, maar vooral gezongen. De commissie zal met aandacht de klank en weerklank van deze psalmen bij het Nederlandse volk beluisteren.

In deze zin moeten dan ook de hier volgende beschouwingen opgevat worden: niet als dorre theorie, maar als een poging om hindernissen voor het juiste begrip van tekst en melodie uit de weg te ruimen, niet als kritiek zonder meer, maar, naar ik hoop, als een bijdrage tot de verdere vervolmaking van dit schone werk.

In de eerste plaats zal ik enige ritmische verschijnselen bij het oorspronkelijke, Franse, psalter behandelen. Daarna volgt er een korte beschouwing over enkele problemen van de Nederlandse psalmberijming en worden er aan de hand van het voorafgaande verschillende liederen uit de proefbundel besproken. Tenslotte maak ik nog enige praktische opmerkingen over het zingen en begeleiden van deze liederen.

DE FRANSE PSALMEN

Het Franse psalter heeft een betrekkelijk korte ontwikkeling doorgemaakt. De vroegste voorbeelden staan in een bundel van 1539, en reeds in 1562 is de gehele verzameling zowel wat de tekst als de melodie betreft, voltooid. Deze bundel vertoont, naast alle verscheidenheid, een sterke eenheid, en men heeft dit de eeuwen door ook kennelijk zo gevoeld. Het is o.m. opmerkelijk dat, wat de melodie betreft, de oorspronkelijke vorm in de loop van de tijd vrijwel onveranderd gebleven is.

De ontwikkelingsgang in Nederland is hiervan een duidelijke illustratie. In 1566 neemt Datheen voor zijn psalmberijming de Franse melodieën over. In 1650 worden deze nog eens nauwkeurig gecorrigeerd door Cornelis de Leeuw, die ze ook nu principieel onveranderd laat. Dit is te meer opvallend, waar hij bij zijn *Plichtrijmen* van 1649 er wel degelijk toe overgegaan was een afzonderlijk gebruikte psalmmelodie aan te passen aan de smaak van die tijd. Binnen het geheel van de psalmbundel wilde men echter geen veranderingen aanbrengen. Ook bij de nieuwe berijming van 1773 blijven in de kerkboeken de psalmmelodieën onaangetast, zelfs de later ingeslopen verhogingen komen er dan nog niet in voor. In orgelboeken uit diezelfde tijd zijn de melodieën echter ritmisch en melodisch reeds grondig bedorven. Ook de voor de *Evangelische gezangen* van 1806 gebruikte psalmmelodieën hebben slechts hele noten met een stereotype rust tussen de regels. Deze bundel is dan ook wel, kerkelijk-muzikaal gesproken, een dieptepunt. De onvolprezen Bastiaans komt voor de Vervolgbundel van 1868, waarvan hij de muzikale redactie had, weer tot een herstel. Hij noteert de in deze bundel gebruikte psalmmelodieën weer in hun oorspronkelijke ritme. Het zelfde heeft men gedaan in de nieuwe bundel van 1938, die bovendien praktisch bijgedragen heeft tot het weer ritmisch zingen van de psalmmelodieën.

De melodieën in de officiële Nederlandse psalmboeken zijn dus in principe steeds onveranderd gebleven in de loop der eeuwen, ondanks de veranderingen in bijbehorende orgelboeken of in gezangboeken. Het heeft dan ook zin om, gezien de stilistische en principiële eenheid aan de ene kant en de vrij grote omvang van de verzameling aan de andere kant, het Franse psalter aan een soort statistisch onderzoek te onderwerpen in de hoop enkele kenmerkende eigenschappen te leren kennen en de bijzondere gevallen hun plaats te kunnen aanwijzen. De

hieronder volgende conclusies ten aanzien van het ritme zijn verkregen aan de hand van tabellen waarin alle voorkomende ritmische vormen van de melodieregels der psalmen systematisch zijn gerangschikt met vermelding van plaats en frequentie. Ik ben daarbij uitgegaan van de 152 liederen, n.l. de 150 psalmen, de tien geboden en de lofzang van Simeën, zoals die voorkomen in de eerste volledige uitgave der psalmen in 1562: *Pseaumes de David, mis en rime francoise par Clement Marot et Theodore de Beze*. Voor de onderstaande beschouwingen maak ik bovendien gebruik van:

de uitgave van 1539 uit Straatsburg *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant*, die ons enige gegevens zal verschaffen over de geleiding van de langere liedregels;

de vierstemmige uitgave van Bourgeois van 1547, die ons nader inzicht zal geven in de aard van de slotnoten van de melodieregels;

de vierstemmige uitgave van Goudimel van 1565, die ons de invloed van de meerstemmigheid op de melodische vormgeving van de cadensen zal laten zien¹⁾.

Algemene gegevens

Het grootste gedeelte van de 152 teksten heeft een jambisch tekst-schema. Slechts de psalmen 25, 29, 38, 42, 47, 61, 75, 81, 86/77, 99, 102, 135, 136, 146 en 150 zijn trochaeïsch en de psalmen 33/67 en 48 zijn in de tweede helft van de strofen trochaeïsch.

Hierbij moet opgemerkt worden, dat het tot de eigenaardigheden van het Franse vers behoort, dat het reële tekstritme aanzienlijk kan afwijken van het jambische of trochaeïsche schema. Anders gezegd: een woord als b.v. *pla-ce* uit de 3e regel van psalm 1 kan in het Frans nog als jambe functioneren. Uiteraard komen deze afwijkingen niet voor bij de rijmlettergrepen.

Alle melodieën zijn slecht genoteerd in hele en halve noten en overeenkomstige rusten. (Voor de tegenwoordige tijd is de gebruikelijke notatie in halve en kwart noten aan te bevelen. In het onderstaande zal ik echter de oude notatie volgen. Bij vergelijking met het psalmboek van 1938 dient men hiermee dus rekening te houden.) Door een punt verlengde noten komen niet voor. Als mensuurteken komt uit-

sluitend C voor, melodieën in driedelige maatsoort zullen we dan ook tevergeefs zoeken. *Tactus* is de hele noot (semibrevis), die een volledige op- en neerslag krijgt met als tijdsduur *die Zeit zwischen zwei Schritten eines mässig gehenden Menschen* (Buchner $\pm$ 1550) of nauwkeuriger gezegd: *Sie gilt so lange als der Pulsschlag eines ruhig atmenden Menschen* (Gafurius 1496), d.w.z. ongeveer $0 = \text{M.M. } 72$. Wat de metrische constructie van de melodie betreft, moet bovendien gezegd worden, dat deze hele noot tevens de grootste zichzelf gelijk-blijvende metrische bouwsteen is. D.w.z. de verschillende noten voegen zich niet in steeds gelijke of regelmatig wisselende groepen groter dan de waarde van een hele noot, samen tot hogere ritmische eenheden. Vandaar de moeilijkheden als men deze melodieën van maatstrepen of iets dergelijks wil voorzien. Zie de bundel van 1938. Het is dan ook beter alle maatstrepen weg te laten. Uit het volgende zal blijken, dat deze melodieën geheel andere ordeningsprincipes kennen, waarbij de maatstreek zelfs een hindernis is voor het ontdekken daarvan.

Het is wel zeker, dat de melodieën van de psalmen speciaal voor de Franse teksten vervaardigd of tot dat doel aangepast zijn. Slechts in 27 gevallen is een melodie ook voor een tweede of derde maal gebruikt. Willen we het verband tussen tekst en melodie bestuderen,

dan moeten we dus deze dubbelwijzen buiten beschouwing laten. Bij de uitgave van Goudimel zijn ze gemakkelijk te herkennen: slechts de dubbelwijzen hebben een meer polyfone zetting gekregen, alle overige melodien hebben een eenvoudige noot-tegen-noot-zetting. Het zijn de volgende psalmen die niet hun eigen melodie hebben: 53 (melodie van psalm 14), 62 (24), 63 (17), 64 (5), 65 (72), 66 (118), 67 (33), 68 (36), 69 (51), 70 (17), 71 (31), 76 (30), 77 (86), 78 (90), 82 (46), 95 (24), 98 (118), 100 (131), 108 (60), 109 (28), 111 (24), 116 (74), 117 (127), 139 (30), 140 (tien geboden), 142 (131) en 144 (18). Er blijven dus 125 liederen ter bestudering over. De melodien zijn zo, dat iedere lettergreep slechts één noot krijgt. Het zijn dus syllabische liederen. Melismen, steeds aan het eind van een regel, komen slechts voor bij psalm 2⁴ (psalm 2 regel 4), 6¹, 10⁷, 13⁴, 91² en 138⁹. (Letterlijke herhalingen van meer dan één regel heb ik niet afzonderlijk geteld). In het algemeen gesproken volgt de melodie nauwkeurig het aan de betreffende psalm ten grondslag liggende jambische of trochaeïsche tekstschema. D.w.z. de opeenvolging zwaar-licht wordt melodisch weergegeven door twee opeenvolgende hele of halve noten waarvan de eerste met de neerslag begint. Dus — wordt weergegeven door $\frac{1}{2} \uparrow \frac{1}{2} \uparrow$ of door $\frac{1}{4} \uparrow \frac{3}{4} \uparrow$. Welke uitzonderingen er zijn op deze regel, zal bij de bespreking van de onderstaande punten duidelijk worden.

De functie van de lange noten in het algemeen

1. a. De beginnoot en de slotnoot van iedere regel zijn in het normale geval lang, althans voor de jambische psalmen. Bij de trochaeïsche psalmen is het ook nog normaal te noemen als de beginnoten kort zijn. Dit is overigens voor het 16de-eeuwse koraal de gewone situatie. Vergelijk de Duitse koralen uit de tijd van Luther of nog later, zoals *Vater unser im Himmelreich* of de melodie van onze psalm 36, die nog van Straatsburgse oorsprong is. De lange noten markeren begin en eind van een versregel. De beginnoot van het gehele lied is in ieder geval lang, zodat steeds met de neerslag kan worden begonnen. Overigens vinden we bij psalm 9⁴, 1², 103³, 103⁶, 137³, 1⁵, 8⁴, 104² en 115² aan het begin van de betreffende regels een halve noot, voorafgegaan door een halve rust. Deze regels behoren bijna alle tot eenzelfde type. Dan zijn er nog 31 gevallen zoals bij psalm 20^{1,2}, waarbij twee regels door middel van opeenvolgende halve noten aan elkaar gekoppeld zijn.
- b. In de Straatsburgse uitgave van 1539 zijn de melodieregels gescheiden door een verticale streep. Nu blijkt, dat bovendien bij alle daar voorkomende psalmen die regels bevatten van meer dan 9 lettergrepen, n.l. 10 of 11 lettergrepen, er nog een extra streep staat na de eerste vier noten van zo'n lange regel. Voorbeeld: psalm 1.

Qui au con-seil des ma-lings n'a es-te, qui n'est au trac
des pe-cheurs ar-res-te, qui des mo-queurs au banc pla-ce n'a
pri-se. Mais jour et nuict la loi con-tem-pl'et pri-se. De'

l'E-ter-nel, et en est de-si-reux. Cer-tai-ne-ment
ce-luy la est heu-reux.

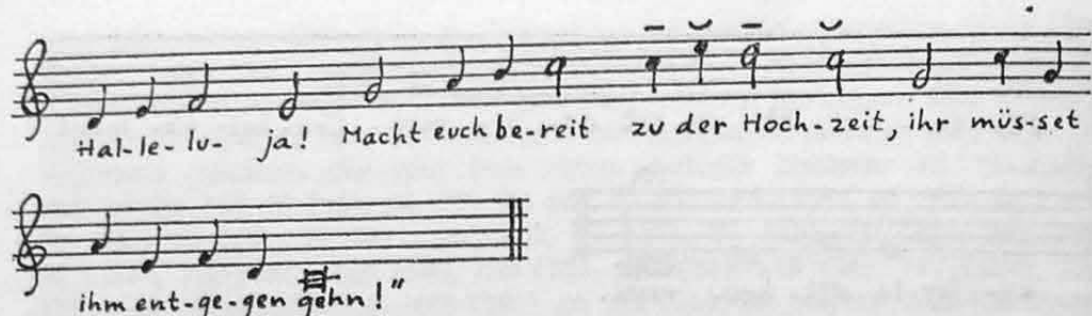
Op deze wijze worden die regels verder onderverdeeld, en ook aan het begin en eind van zo'n regeldeel blijkt nu weer een lange noot te staan. De teksten zijn met deze onderverdeling in overeenstemming, zodat ook hier de melodie wel weer in dienst zal staan van een aanwezige tekstuele geleiding. Uit de ritmetabellen volgt, dat bij de meeste langere regels zo'n onderverdeling aanwezig is, waarbij we dan voor regels met 12 of 13 lettergrepen niet de eerste vier, maar de eerste zes noten apart moeten zetten. Zie psalm 89. Zowel in geval 1a als in geval 1b staan de lange noten dus in dienst van de muzikale interpunctie of frasering, in overeenstemming met de tekst.

2. Het ziet er, nadat men enige steekproeven heeft genomen, naar uit, dat lange noten ook gebruikt worden om belangrijke woorden uit de tekst te onderstrepen. Woorden als *Dieu* en *Seigneur* hebben veelal lange noten. Voorbeeld: psalm 4.

Quand je t'in-vo-que, he-las, es-cou-te, O Dieu de
ma cau-se et rai-son:

Hier staan de lange noten dus in dienst van de muzikale accentuatie of artikulatie, in overeenstemming met de tekst. Met de tekst van de eerste strofe, wel te verstaan. Nu is deze beperking, als we ons even de werkwijze van een componist proberen in te denken, niet zo verwonderlijk. We zouden dan ook aan de hand van vele voorbeelden van vroeger en nu ons kunnen overtuigen, dat het inderdaad een normale gang van zaken is, dat vooral de eerste strofe van een lied inspirerend gewerkt heeft op de muzikale vormgeving. Als voorbeeld kies ik *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

Wachet auf, ruft uns die Stim-me, der Wäch-ter sie ru-fen
sehr hoch auf der Zin-ne, wach auf, du Stadt Je-ru-sa-lem!
uns mit hel-lem Mun-de: Wo seid ihr klugen Jung-frau-
en? Wohl-auf, der Bräut-gam kömmt, steht auf, die Lam-pen nehmt!



Zie de accentuatie van *Wachet auf*, *Wohlauf* en *steht auf* en de frase-ring na deze woorden, zie de uitbeelding van *hoch* en het volgen van de alleen in deze strofe staande trochaeën bij *zu der Hochzeit*, allemaal bijzonderheden die voor de volgende strofen, ja zelfs voor de herhaling van het eerste gedeelte in de eerste strofe, hun speciale betekenis verloren hebben.

3. In vele gevallen hebben de lange noten geen betrekking op de tekst, maar hebben ze uitsluitend een functie in verband met de ritmische structuur van de melodie.

a. Zo komt er in kortere zinnen soms een soortgelijke geleiding voor als onder 1b behandeld, die nu echter alleen verband houdt met de melodische architectuur:

o d d o ' o d d o (o) .

b. Verder zien we vaak aan het eind of het begin van een melodie of een melodiedeel enkele lange noten staan die kennelijk ontsproten zijn uit de behoefte, de compositie een formele afronding te geven. Zie ook psalm 4, waar de lange noten in het begin van de tweede regel met de tekst verband houden, zoals we gezien hebben, maar waar ze in het begin van de vijfde regel slechts gezet zijn ter wille van een formele analogie.

De functie van de slotnoten

4. In het normale geval wordt de (lange) slotnoot van de verschillende regels gevolgd door een hele rust. Nu zijn de meeste onderzoekers er langzamerhand gelukkig wel van overtuigd geraakt, dat die rusten er wezenlijk bij horen. In de verschillende oorspronkelijke uitgaven staan ze precies aangegeven en ook de meerstemmige bewerkingen hielden daar nauwkeurig rekening mee. Ze kunnen niet als een op de eenstemmigheid overgebrachte eigenaardigheden van de polyfonisten beschouwd worden, want bij de meerstemmige bewerking van verschillende Duitse koralen uit dezelfde tijd komen, in overeenstemming met hun officiële eenstemmige notatie, geen rusten voor. Toch is over deze kwestie nog wel wat meer te zeggen dan eenvoudigweg te constateren dat de rusten erbij horen. Bourgeois noteert in 1547 i.p.v. een hele slotnoot gevolgd door een hele rust, een dubbele slotnoot (*brevis*) zonder rust. Dus ♩ i.p.v. ○ r . Deze notatie nu laat ons duidelijk zien, hoe we deze rusten moeten opvatten: ritmisch behoort zo'n rust tot de slotnoot van de voorafgaande regel. Het zijn niets anders dan uitgeschreven fraseringen. We zouden ze bij de notatie van 1547 in verband met de ademhaling toch zo zingen. Ritmisch behoudt de slotnoot dan echter wel degelijk zijn dubbele waarde, en neemt daarmee dus de ruimste plaats in tussen zijn burens. Dit is geheel in overeenstemming met de functie van de slotnoten in het totaal van de psalmmelodie. De slotnoten vormen de ritmische en melodische steunpunten van de

melodie, de pijlers, het geraamte, waartussen en waarover de melodie gespannen is. Dit is trouwens een belangrijk punt bij de gehele oude muziek. Het hangt samen met het begrip finalis. De slotnoot van een geheel couplet staat zelfs maximaal lang genoteerd, niet om zo gezongen te worden, maar om daarmee als het ware aan te geven, dat op dat moment de verklanking weer overgaat in de onhoorbare „muziek der sferen”. Dat de slottonen van de regels aldus de doeltonen zijn van de melodische beweging, is allerm minst een zaak van persoonlijke opvatting. Het kan er bij deze muziek nooit om gaan hoe wij, van ons uit, het een en ander wensen op te vatten, maar slechts hoe deze muziek zich aan ons, onbevooroordeeld, voordoet. Het heeft te maken met de oude opvatting van de muziek als „imitatio naturae”. Niet wij vormen deze muziek, deze muziek vormt ons. Ik noem enkele verschijnselen waaruit de juistheid van hetgeen ik beweerd heb over de functie van de slotnoten, duidelijk mag worden:

- a. De slotnoten zijn gevormd uit de hoofdtönen van het melos.
- b. De slotnoten hebben ritmisch de grootste waarde, ze nemen de meeste plaats in.

c. Harmonisch: de in punt 7 te behandelen syncope-dissonanten vinden hun oplossing steeds in de slotnoot.

Dit alles geldt even goed voor regels met slepend rijm als voor regels met staand rijm. In het eerste geval is er dus altijd een zekere tegenstelling tussen tekst en melodie.

- d. Er is één situatie denkbaar waarin het slepend rijm ons vrijwel zou dwingen de slotnoot als „licht” op te vatten, n.l. bij de opeenvolging

♩ ♪ ♩ ♪ + Het is opmerkelijk dat deze opeenvolging slechts voorkomt bij psalm 6^{1*}, 121⁶, 123⁴, 104³ en 123³, waarbij psalm 6¹ nog uitvalt wegens het melisme, terwijl daarentegen de overeenkomstige opeenvolging ♩ ♪ ♩ + bij staand rijm zeer gebruikelijk is.

Naast het normale geval van een hele slotnoot gevolgd door een hele rust, komen er dan nog de onder punt 1a genoemde bijzondere gevallen voor en bovendien enkele gevallen waarbij overigens normale regels zijn samengevoegd door het weglaten van de rust. Van dit laatste soort komen er in de Franse uitgaven van 1562 en 1565 zelfs nog meer voor dan in de Nederlandse uitgaven van 1566, 1650, 1773 en 1938. Bij een nieuwe notatie zullen ze weer hersteld dienen te worden. Zij zijn te vinden bij psalm 21^{5.6} (niet in 1938!), 47^{1.2*}, 3.4*, 5.6*, 7.8*, 9.10*, 11.12*, 48^{5.6}, 9.10(!), 52^{1.2}, 3.4, 55^{2.3}, 4.5 (!), 56^{3.4}, 7.8 (!), 61^{1.2*}, 4.5*, 75^{1.2*}, 3.4, 81^{1.2}, 3.4, 5.6, 97^{2.3} (!), 99 ^{1.2*}, 3.4*, 5.6*, 7.8*, 138^{2.3}, 150^{1.2}, 3.4 (!). Zie voor de psalmen 47, 61 en 99 en voor psalm 75^{1.2} nog onder punt 6 en punt 9.

„Syncopen”

Voor het gemak zal ik hieronder verstaan iedere hele noot die met de opslag begint: ♩ ♪ .

5. In de eerste plaats komen bij verschillende psalmmelodieën driedelige metra voor van de vorm ♩ ↑ ♪ ♩ + ♪ . De derde noot van zo'n groep heeft echter helemaal niet het karakter van een onverwachte ritmische gang. Hier is van de gewone mogelijkheid gebruik gemaakt in een doorlopend tweedelig ritme enkele driedelige metra aan te brengen. Vergelijk het tweede gedeelte van het *Wilhelmus* naar de lezingen van Valerius, waar hetzelfde gebeurt.

Wit- hel- mus van Nas- sau- en ben ik van duit- sen bloed, }
 { den va- der- land ge- trou- we blijf ik tot in den dood. }

Een prin- se van O- ran- je ben ik vrij on- ver- veerd,
 den ko- ning van His- pan- je heb ik al- tijd ge- eerd.

We vinden deze vorm bij de volgende groepen van psalmmelodieën:
De trochaeïsche psalmen 25, 29 en 42.

Psalm 141. Deze melodie is echter ontleend aan de melodie *Conditor alme siderum*, die een driedelig ritme had. De ritmen van psalm 141 zullen hiervan dus wel een overblijfsel zijn.

De psalmen 56, 106, 121 en de tien geboden.

Bij al deze gevallen, met uitzondering van de eerste regel van psalm 141, waarop we hieronder nog terugkomen, is er volkomen overeenstemming met het normale tekstritme.

6. In de trochaeïsche psalmen 38, 47, 61 en 99 — het is opmerkelijk, dat bij de trochaeïsche psalmen de meeste bijzonderheden voorkomen — komt een „syncope” voor die sterk het karakter van onverwachte noot heeft. Bij nader toezien blijkt, dat we hier te maken hebben met een naar voren geschoven accent, een vooruitnemen van een op de neerslag staande halve noot, die zodoende dubbel geaccentueerd wordt. Deze noten hebben een sterke werking. Ze komen ook in het gelijk-tijdige Duitse lied voor. Zie Luthers melodie voor *Ein feste Burg ist unser Gott*.

Handwritten musical score for the hymn "Ein feste Burg ist unser Gott". The score is written on two staves. The first staff contains the melody for the first line of the hymn, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are written below the notes. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second staff also has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und Waffen." The word "und" is written below the first staff, and "Waffen." is written below the second staff.

Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr
und Waffen.

Moser spreekt hier van een *pathetische Antizipation*. Ook hier is er weer volkomen overeenstemming met het normale tekstritme.

Het zal, na hetgeen in punt 4 behandeld is, nu wel duidelijk zijn dat inderdaad ook psalm 61², ⁵ en 99⁸ onder deze categorie vallen, hoewel uiterlijk hun verbinding met de voorafgaande regels lijkt op de in punt 5 behandelde gevallen. Voor psalm 61 kunnen we deze regels bovendien vergelijken met de overeenkomstige van psalm 38.

7. De „syncope“-cadens. In vele gevallen komen we vlak voor de slotnoot van een melodieregels één of twee „syncopen“ tegen. We kunnen deze gevallen in twee groepen indelen: bij staand rijm en bij slepend rijm. Tot de eerste groep behoren psalm 34⁸, 89^{6*}, 123², 30⁴, 34³, 35¹, 39², 39⁴, 43², 44⁴, 60¹, 60⁴, 73¹, 80⁵, 105³, 105⁴, 121⁴, 126¹, 127⁶, 148³, 131^{1*}, 148^{1*}, 16³ 40¹, 85³, 124^{3*}, 129¹, 41³, 145³, 33^{7*} en 61⁶. Dat psalm 89⁶ hierbij staat,

hoewel de „syncopen” hier niet voor de slotnoot van de regel staan, zal uit hetgeen in punt 1b behandeld is duidelijk zijn; het kan zelfs als een bewijs dienen voor de juistheid van hetgeen daar gezegd is. Dat psalm 148¹ en 33⁷ ook tot deze groep behoren zal bij de bespreking van punt 8 duidelijk worden. Tot de tweede groep behoren psalm 20¹, 31¹, 43³, 120², 122⁷, 28⁴, 30⁶, 125⁵, 30², 129⁴, 16⁶ en 42⁸.

Als we vierstemmige zettingen van Goudimel in al deze gevallen raadplegen, blijken we bij de eerste groep (mannelijk rijm) steeds te maken te hebben met een soortgelijke situatie als in onderstaand voorbeeld van psalm 73¹.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The music is written in ink on aged paper. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a quarter rest and a quarter note. The bass line consists of a series of quarter notes, with a final measure containing a quarter rest and a quarter note. The score is titled "The Rose Tree" in a decorative font at the top left.

Bij de tweede groep (vrouwelijk rijm) treffen we steeds een soortgelijke situatie aan als in het hiervolgende voorbeeld van psalm 30⁶.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, treble and bass clef, in 8/8 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a whole note. The bass line consists of a series of quarter and eighth notes, with a final measure containing a whole note. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass line.

Uit deze voorbeelden blijkt, dat we hier te maken hebben met een contrapuntische versiering. Tegenover de andere stemmen, die het normale ritme weergeven, laat de melodie enkele noten vertraagd intreden, waardoor er een spel van harmonische wrijving en oplossing ontstaat, kenmerkend voor de cadensvorming uit de 16e eeuw. In de cadens, het vallen naar de slottoon, krijgt de slottoon zijn bevestiging. De oplossingston is, onafhankelijk van staand of slepend rijm, de slottoon, zoals reeds in punt 4 werd opgemerkt. Op deze plaatsen heeft de melodie dus kennelijk de invloed van de meerstemmigheid ondergaan. De melodische vormgeving is hier op zichzelf, zonder te denken aan een reël of latent aanwezige begeleiding, onbegrijpelijk. Deze cadensen kunnen slechts harmonisch benaderd worden. Bij de eventuele begeleiding van de melodieën zal men hiermee ook rekening moeten houden, wil men het natuurlijke karakter van de melodieën tot uitdrukking brengen. Opgemerkt moet worden dat er ook bij dit geval geen wezenlijke afwijking is van het normale tekstritme. Slechts bij psalm 131¹ laat Goudimel ook de begeleiding in het ritme van de melodie delen, en bij psalm 124³ staat het afwijkende begeleidende ritme $\circ \quad \text{d} \quad \text{d} \quad \circ \quad \circ \quad \overline{\text{d} \quad \circ \quad \text{d} \quad \circ} \quad \circ \quad \cdot$. Op deze gevallen kom ik bij de bespreking van punt 9 nog terug.

Het is hier ook de plaats om over de „verhogingen” te spreken. Het was n.l. gebruikelijk bij deze cadensvormen en verwante zoals bij psalm 150⁴ de z.g. accidenties, toevallige verhogingen, te gebruiken. Ze werden meestal niet genoteerd — zie de vorige voorbeelden, waar

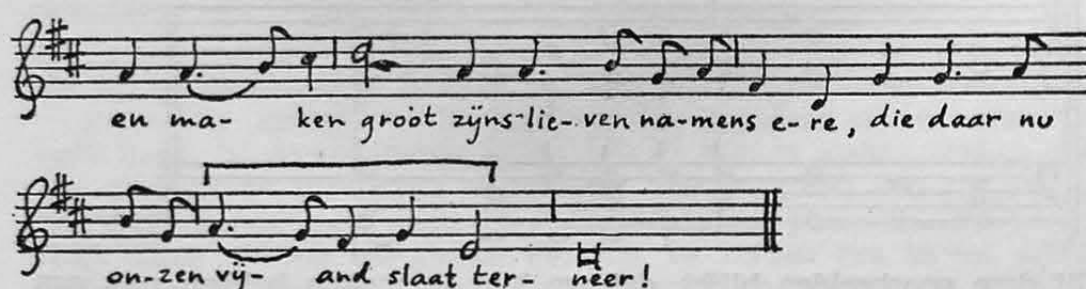
ik ze boven de betreffende noot toegevoegd heb — maar de zangers kenden hun gebruik. Reeds in de 15e eeuw sprak Guilelmus Monachus in verband met de dissonanten over de kwart, die de *grote* terts zijn „zoetheid” geeft en de secunde, die haar de *kleine* terts geeft, wat we wel mogen uitbreiden met de septiem, die de *grote* sext zijn „zoetheid” geeft. Voor onze tijd zullen we ze echter duidelijk moeten aangeven, uitsluitend in de bedoelde gevallen, wel te verstaan. Het lijkt me, dat ze zelfs bij eenstemmige uitvoering van de psalmen gezongen moeten worden. Deze cadensvormen zijn immers ondenkbaar zonder een latent aanwezige harmonie? Of we zouden op deze plaatsen het versierde melodieritme moeten veranderen in het grondritme!

Afwijkingen

Er blijven nu enkele gevallen over waarbij in de melodie het jambische of trochaeïsche tekstschema niet gevolgd wordt, en die niet uit het bovenstaande begrepen kunnen worden. Ze zijn in twee groepen te verdelen, waarop de punten 8 en 9 betrekking hebben.

8. Een enkele maal, n.l. bij psalm 13⁵, 24⁴, 73⁶, 148^{1*}, 24¹, 114¹, 114², 33^{7*}, 33¹⁰ en 38³ komen we vóór de slottoon van de regel het ritme

o ˘ ˘ ˘ ˘ tegen. Dit is een bekende variant, die voornamelijk bij melodieën met een driedelig ritme werd toegepast als slotformule. Vergelijk de laatste regel van *Wilt heden nu treden*.



Dat psalm 33⁷ en 148¹ ook in deze groep vermeld zijn, volgt uit het bezien van de begeleiding bij Goudimel: we hebben hier te maken met een combinatie van het in dit punt besproken ritme en een „syncopé”-cadens zoals in het vorige punt behandeld is. Bij psalm 33⁷ kunnen we dit bovendien zien door vergelijking met de analoge tiende regel. Toch schijnen enkele gevallen uit deze groep op een invloed van het normale schema afwijkende tekstritme te wijzen. Bij de bespreking van de volgende groep zal ik op deze gevallen nog terugkomen.

9. De volgende bijzondere gevallen blijven nu over: psalm 141¹, 75², 149⁵ en ⁶, 84¹, 131¹, 25¹, 61¹, 13² en 52¹. Hierbij wijkt de melodie wezenlijk af van het aan het betreffende lied ten grondslag liggende jambische of trochaeïsche tekstschema. In al deze gevallen nu blijkt de melodische vormgeving bepaald te zijn door het reële Franse tekstritme op de betreffende plaats van de eerste strofe. Hoewel de componist, in overeenstemming met de in het begin van dit artikel genoemde eigenaardigheid van het Franse lied, in het algemeen geen rekening heeft gehouden met de bijzondere ritmen in de tekst, heeft hij dit in de bovengenoemde gevallen wel gedaan. Het is opmerkelijk dat het hierbij voor het grootste deel gaat om eerste regels van een lied. Wegens het belang voor de Nederlandse psalmberijming zal ik deze gevallen hieronder volledig opnemen.

*) Met toestemming overgenomen uit „Kerk en Eredienst”.

(Wordt vervolgd)

verminderde drie- en vierklank met het daarvan als omkering afgeleide overmatige sext- en overmatige kwintsextaccoord en de hardverminderde accoorden met het overmatige tertskwartaccoord. De diatoniek behoort thans de grondslag te vormen van elke koraalstijl; in alle kerktonen kan men frygische seconden aanwenden, bovendien in aeoliek de dorische sext, in mixolydiek en joniek de lydische kwart en in joniek tevens de mixolydische septiem; leidtonen kunnen afwisselend wel en niet gebruikt worden; het open-kwintenverbod heeft haar geldigheid verloren; doordat de samenklanken niet meer uitsluitend uit tertsen behoeven te worden opgebouwd, zijn vele klanken mogelijk geworden welke men vroeger niet tolereerde; modulaties beperke men tot zgn. diatonische modulaties; chromatiek wende men slechts in bijzondere gevallen aan en dan bij voorkeur voor melodische doeleinden. Vanzelfsprekend dragen voorschriften als deze slechts een normatief karakter. Ze kunnen helpen onze intuïtie te scherpen voor hetgeen in onze atonale muziekperiode als verantwoord mag gelden in onze omgang met kostbare tonale erfgoederen als die van onze kerken.

J. VAN BIEZEN

HET CALVINISTISCHE PSALTER (II)

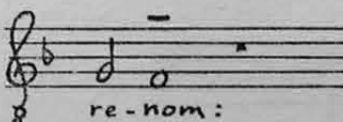
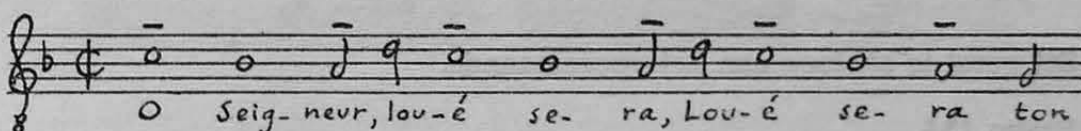
*Een onderzoek naar ritmische verschijnselen in tekst en melodie, en de consequenties daarvan voor de nieuwe psalmberijming *)*

Psalm 141¹.



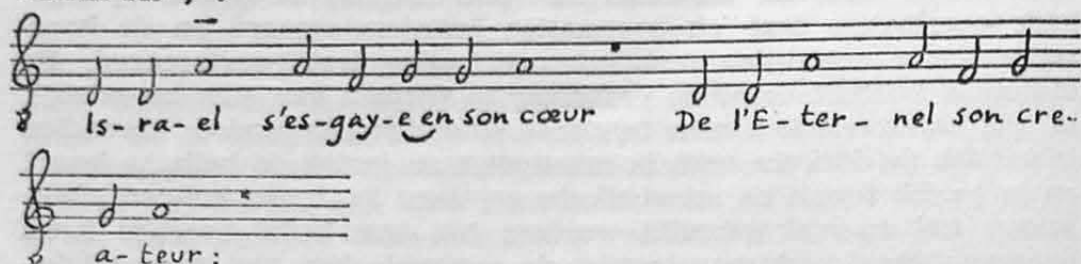
De regel begint trochaeïsch.

Psalm 75^{1, 2}.



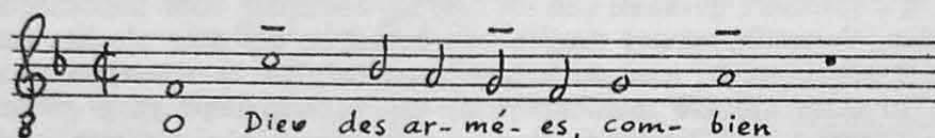
Het begin van de tweede regel is jambisch. Let op de herhaling in tekst en melodie.

Psalm 149^{5, 6}.

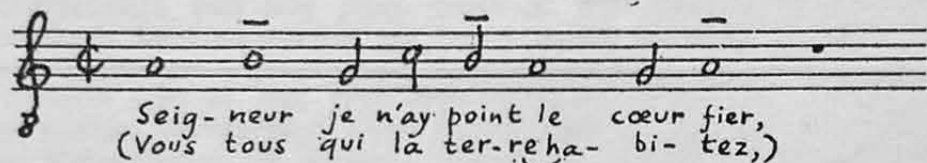


De herhaling van de melodieregel is een louter formele kwestie.

Psalm 84¹.

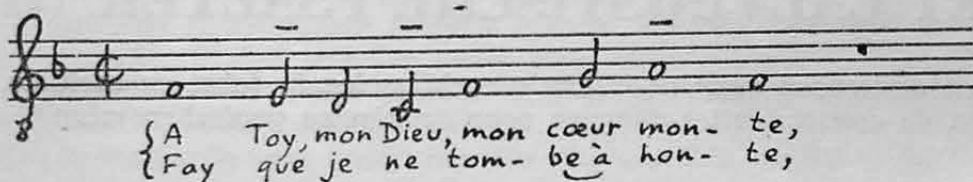


Psalm 131¹ (100, 142).



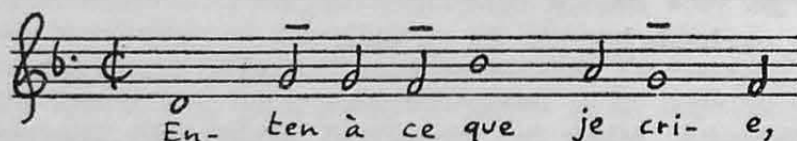
Dit geval lijkt op het vorige. De tekst tussen haakjes is die van psalm 100.

Psalm 25¹.



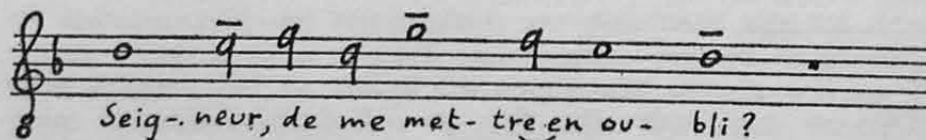
De herhaling in de melodie is weer een louter formele kwestie. De melodieregel kan opgevat worden als v - v - / - v - v, met een anticiperende „syncope” aan het begin van het tweede deel.

Psalm 61¹.



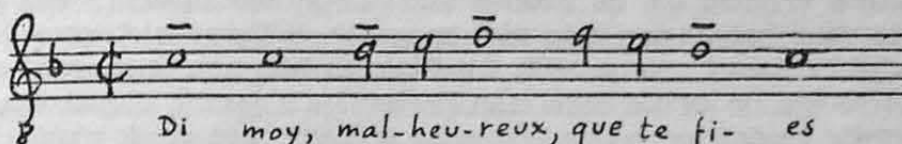
Dit geval is analoog aan het voorafgaande.

Psalm 13².



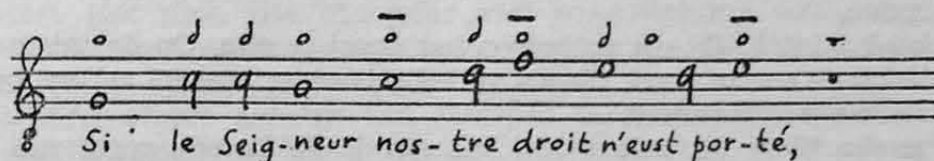
(Verder lezen 65)

Psalm 52¹.



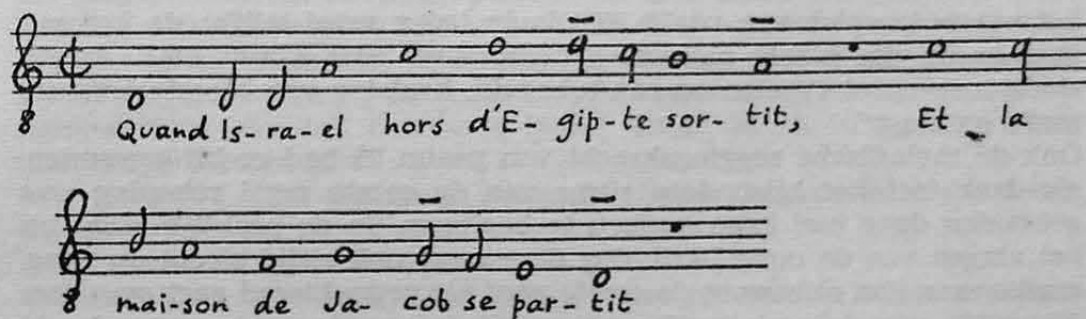
Tenslotte vermeld ik nog het reeds onder punt 7 genoemde geval van psalm 124³ en enkele onder punt 8 thuishorende gevallen, waarbij ook van invloed op de melodische vormgeving van de tekst uit sprake schijnt te zijn.

Psalm 124³.



De kleine noten geven het begeleidende ritme aan zoals dit bij Goudimel voorkomt.

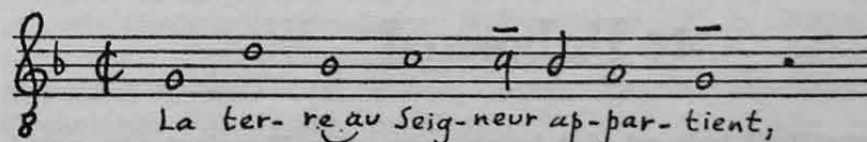
Psalm 114^{1, 2}.



Psalm 13⁵.



Psalm 24¹ (62, 95, 111).



De vierde melodieregel van deze psalm is slechts een formeel analogon van de eerste regel. Merk op, dat in alle drie voorafgaande gevallen de drie na laatste noot van de regel geaccentueerd is.

DE NEDERLANDSE PSALMBERIJMING

Een zo grote vrijheid als de Franse tekst heeft ten opzichte van de melodie is voor het Nederlands niet mogelijk. Althans niet voor het Nederlandse taalbesef van na 1600. Bij Datheen kon nog een woord als b.v. *spot-ers* uit de derde regel van psalm 1 als jambe dienst doen. Tegenwoordig vinden we zoiets in combinatie met een sterk ritmische melodie onverdragelijk. Zoals we gezien hebben, wijken de melodieën van de psalmen alleen bij de in punt 9 besproken gevallen wezenlijk van het aan de psalmen ten grondslag liggende tekstschema af. Slechts in die gevallen kunnen er dus bij het zingen van een Nederlandse berijming die zich aan het normale jambische of trochaeïsche schema houdt, moeilijkheden ontstaan. Laten we dus nagaan in hoeverre hiermee bij de *110 psalmen, proeve van een nieuwe berijming* rekening is gehouden.

Bij psalm 141 blijkt dit volkomen het geval te zijn. Op de juiste wijze is hierbij de eerste regel, die als volledig jambische regel vrijwel onzingbaar zou zijn, veranderd.

Bij psalm 75 is dit helaas niet het geval. De tweede regel van ieder couplet zou hier met twee jamben moeten beginnen. In hun huidige ritme klinken die regels bijzonder lelijk. Hier moet toch een wijziging mogelijk zijn.

Hoewel een normale jambische regel wel gezongen kan worden op de melodie van de eerste regel van psalm 100 of 131, is het toch jammer, dat de melodische afwijking hier niet gehonoreerd is. Het begin van het eerste couplet van psalm 100 is in ieder geval lelijk: de komma is daar op die plaats melodisch onmogelijk. Het klinkt als: „Juicht Gode toebazuint (spelen op een tubazuin, kruising van blaasinstrumenten?) en zingt”.

Ook de melodische zeggingskracht van psalm 25 had er bij gewonnen, als daar met het bijzondere ritme van de eerste regel rekening was gehouden door met twee jamben te beginnen. In de praktijk komt bij het zingen van de oude berijming deze regel ook altijd slecht op gang, omdat men dan onbewust de eerste noot als gepunkteerd gaat opvatten. Hetzelfde verschijnsel treedt ook op bij de tweede noot van psalm 84 in de oude berijming.

Dat met het bijzondere karakter van de tweede regel van psalm 13 geen rekening is gehouden, is minder storend.

De psalmen waarop de overige gevallen uit punt 9 betrekking hebben, zijn niet aanwezig.

(slot volgt)

Nationaal Orgel Improvisatie Concours te Bolsward

Het is u ongetwijfeld bekend, dat iedere zomer in Haarlem een orgel-improvisatie concours wordt gehouden. Van welk een groot belang dit gebeuren is voor de orgelkunst, behoeft, dunkt ons, geen betoog. Wat Haarlem in de afgelopen periode bereikte, vindt zijn weerslag in

in maat 126 van nr. 18 teruggegaan wordt naar de plenumregistratie van het hoofdwerk (in nr. 18 begint eerst alleen de rechterhand op *f*-tweegeestreept in deze plenumregistratie; twee maten verder spelen dan beide handen hierin). De slotdelen der nummers 16, 17 en 19, waarin het toccata-element eveneens aanwezig is, laten nogmaals motievenspel in de geest van dat uit de eerste delen horen; deze drie slotdelen voere men in hun geheel uit met de plenumregistratie van het begin. Sweelinck's kinderlijk-zuivere naturalisme is van dezelfde aard als dat van het bekende echolied van Orlando di Lasso of het Capriccio sopra il Cucho van Frescobaldi. Het is van een geheel andere orde dan het grove naturalisme van het schapengeblaas of van het ravengekras uit een symfonisch gedicht van Richard Strauss. Echo-effecten waren populair bij Sweelinck's publiek en de wijze waarop de meester in dezen aan de wensen zijner toehoorders tegemoet kwam, getuigt van een bewonderenswaardige artistieke zelfbeheersing en verfijnd-gecultiveerde smaak. En al was de Echofantasie, deze schepping van de Amsterdamse organistenmaker, als kunstvorm ongeschikt voor verdere navolging, — de orgelecho is een geliefd kunstmiddel gebleven bij zelfs de allergrootsten onder de orgelcomponisten (men denke aan Buxtehude en Bach) en ook in de misschien wel populairste compositie uit de gehele orgelliteratuur, de Toccata en fuga in d-mineur van J. S. Bach, speelt ze een voorname rol.

J. VAN BIEZEN

HET CALVINISTISCHE PSALTER

(SLOT)

Toch zou ik hier nog even willen wijzen op de eerste twee regels van psalm 114, hoewel deze strikt genomen niet tot de abnormale gevallen behoren. Wil men hier echter met het bijzondere ritme van deze regels rekening houden, dan dient dit toch zeker niet te gebeuren door deze regels van slepend rijm te voorzien, zoals ik wel heb horen verdedigen. Daarmee wordt de fraaie structuur van deze melodieregels geheel vernield. We zouden dan n.l. in het sporadisch voorkomende geval van punt 4d komen, nu echter verhevigd door uitbreiding over de gehele regel: $\cdot \cdot \quad \overset{\cdot}{\circ} \quad \overset{\cdot}{\circ} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \quad \overset{\cdot}{\circ} \quad \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \quad \overset{\cdot}{\circ}$ Kenmerkend voor die oude melodie is het toezingen naar de slottoon, waarop als het ware de hele regel opgespannen wordt. Dit zou op die manier onmogelijk gemaakt worden. Wil men hier wat anders dan de normale jamben, dan schrijve men b.v. in navolging van de Franse tekst iets als „Toen Israël het Egyptische gebied”, d.w.z. de op 3 na laatste noot „zwaar” en de slotnoot „zwaar”.

Angstvallig heeft men er bij de nieuwe berijming zorg voor gedragen, dat er zo weinig mogelijk toonloze lettergrepen op alleenstaande lange noten kwamen. Alleenstaande lange noten komen voornamelijk voor

als beginnoten van een jambische regel en als „syncopen” van de versierde cadensvorm bij slepend rijm. Dat het laatste geval soms zelfs aanleiding heeft gegeven tot het veranderen van het tekstritme, zoals bij de laatste regel van het eerste couplet van psalm 42, lijkt mij echter storend en onnodig. Zie de opmerkingen bij punt 7. Een enkele maal geeft ook bij jambische regels een zware beginlettergreep, vooral als deze gevolgd wordt door een toonloze lettergreep, een wat logge indruk. Moeten deze lange beginnoten niet opgevat worden als een soort „opstreek” vóór een daaropvolgende „afstreek”?

Aan de in de punten 1a en 4 behandelde duidelijke markering van de verschillende melodieregels is goede aandacht besteed. Lelijke en jambementen kom envrijwel niet voor. Wel is het jammer, dat zo weinig rekening is gehouden met de melodiegeleding die in punt 1b ter sprake kwam. Zie b.v. psalm 8: o/ver, he/mel, ha/ters, dui/zend, bij/na, heer/sen, wer/ken en we/melt. De berijming van 1773 is in dit opzicht bijzonder nauwkeurig. Is bij enkele van deze en soortgelijke gevallen wellicht nog wijziging mogelijk?

Dat de in punt 2 aangeduide gevallen geen invloed hebben doen gelden is vanzelfsprekend. Deze eventueel uit accentuatie van de Franse tekst ontstane vormen zijn tenslotte immers weer geheel opgegaan in de algemene structuur van de melodie.

ZINGEN EN SPELEN

Allerlei principiële punten zijn reeds bij de bespreking van het Franse psalter naar voren gekomen. Wil men de nieuwe berijming tot zijn recht doen komen, dan zinge men deze psalmen licht, in een natuurlijke beweging van polsslag en ademhaling. Een regelmatige op- en neergaande beweging van de hand — regelmatig ook in die zin, dat op- en neerslag eenzelfde tijdsduur hebben — kan er toe bijdragen, dat men zich het ritme beter bewust wordt. De eerste noot van een couplet begint altijd op de neerslag. De muzikale beweging zij steeds gericht op de slottoon van iedere regel. De woorden moeten met hun natuurlijk woordaccent uitgesproken worden, ook waar „syncopen” voorkomen. Laat ook bij „syncopen” de tonen normaal uitklinken „als een klok”, geef ze dus geen „buiken”.

Bij een eventuele begeleiding van het zingen houden men ook deze zo licht mogelijk, met eenvoudige en natuurlijke harmonieën. Zo is b.v. de gedurende enkele tientallen jaren in ons land (en elders?) zo geliefde harmonische opeenvolging zevende trap — eerste trap bij dorische cadensen in dit verband eigenlijk een storend element. Deze vorm van „kerktonale” harmonisatie is ontsproten uit een wanbegrip voor het karakter van de psalmmelodieën. De soms gebruikte begeleiding „in hele noten” lijkt me ook te moeten worden afgeraden. In plaats van het ritme te verduidelijken wordt de melodie daarbij veeleer in zijn vrije beweging belemmerd. Dat de vorm van de „syncope”-cadens, zoals die in punt 7 besproken is, gerespecteerd dient te worden, wil ik hier nog eens met nadruk vermelden. Om een beter inzicht te krijgen in de natuurlijke harmonische functies bij de psalmmelodieën kan ik niet beter aanraden dan de bewerkingen van Goudimel of Bourgeois grondig te bestuderen. De *Stichting Centrum voor de Protestantse Kerkzang* gaf reeds een twaalfstal psalmen van Goudimel uit. Hieronder laat ik nog een aan Bourgeois ontleende harmonisatie van psalm 43 volgen.



KLAAS BAKKER

Het Concertgebouworgel gerestaureerd

Op zaterdagavond 24 februari vond in het Concertgebouw te Amsterdam de feestelijke ingebruikneming plaats van het geheel gerestaureerde orgel, en wel met een concert door Dr. Anth. van der Horst en Albert de Klerk, orgel, m.m.v. Het Ned. Kamerorkest versterkt met leden-blazers van het Utrechts Stedelijk Orkest, het koor van de Ned. Bach Vereniging en een viertal mannelijke vocale solisten, met Dr. Anth. van der Horst tevens als dirigent.

De orgelcommissie, met welks adviezen, leiding en toezicht deze omvangrijke restauratie tot stand kwam, bestond uit de heren G. J. G.