

Bernard Maria Huijbers (1922-2003)

In memoriam

Anton Vernooij

Op 13 april 2003 overleed in zijn huis in Zuid-Frankrijk Bernard Huijbers, die als componist van liturgische en religieuze muziek vooral in de jaren '60 en '70 van de twintigste eeuw als geen ander heeft bijgedragen aan de ontwikkeling van de volkstaalliturgie in Nederland. Voor de gewone kerkganger en -zanger is hij wellicht de meest bekende componist van liturgische muziek uit die periode. Zijn naam komt veelvuldig voor in de liedbundels en in de weekend-boekjes van 'de Bron' en 'Heeswijk'.¹

Wie was hij en wat waren de eigen kwaliteiten van zijn muziek? Welke ontwikkelingen zijn er in zijn werken te onderscheiden? In welk opzicht heeft hij het gezicht van de Amsterdamse Werkgroep voor Volkstaalliturgie mede bepaald en in hoeverre is hij met tekstdichter Huub Oosterhuis de herschepper van oude en de schepper van nieuwe liturgisch-muzikale genres? Waarom is 'Huijbers' gebleven, nadat hij tegen 1980 de Nederlandse liturgie bijna letterlijk de rug had toegekeerd? Hoe stond hij in de traditie en in hoeverre werd de lijn hiervan verder getrokken? Op deze vragen wil ik proberen een antwoord te geven. Ik wil dit doen in de vorm van een *biographie raisonnée*, waarin de ontwikkelingen in zijn leven, denken en werken geplaatst zullen worden in het kader van de Liturgische Beweging in en buiten Nederland. Hoewel er geen complete lijst van composities en andere werken is toegevoegd, zullen in de loop van het artikel vele titels voorbijkomen.

1. Componist van Latijnse kerkmuziek

In Rotterdam geboren als zoon van een arts en jongere broer van vijf zussen (*Ik heb zes moeders gehad*)² verbleef Bernard als kind enige tijd op een kostschool in Weert. Nadat het gezin in 1928 naar Amsterdam was verhuisd, werd hij daar als twaalfjarige ingeschreven aan het Ignatiuscollege van de paters Jezuïeten aan de Hobbemakade. Deze keuze van zijn ouders heeft Huijbers' leven wezenlijk

¹ In de bundel *Gezangen voor liturgie* (Baarn 1996²) is de melodie van 86 gezangen van zijn hand. Het documentatieprogramma DONEK van de Nederlandse St.-Gregoriusvereniging bevat 413 titels van door hem gecomponeerde of bewerkte melodieën. Een overzicht van zijn werk is te vinden in de bundel *Liturgische gezangen voor de viering van de eucharistie* (Hilversum 1967).

² De cursief gedrukte citaten zijn ontleend aan interviews van Huijbers met de auteur waarvan wel geluidsopnames maar geen schriftelijke weergaven bestaan.

bepaald: na zijn *humaniora* trad hij in 1940 in de orde. De Ignatiaanse spiritualiteit met haar idealen en uitdagingen spoorde goed met de warmbloedige en idealistische jonge Bernard. Vanwege zijn muzikaliteit werd hij al tijdens zijn vormingstijd muziekleraar en koorleider aan het Ignatiuscollege. In dat kader hoorde het tot zijn taak om aan het begin van ieder schooljaar de nieuw aangekomen eerstejaars een stemtest af te nemen. Een van deze jongetjes was, in 1946, een zekere Huub Oosterhuis, die met een heldere sopraanstem een *Ave Maria* had vertolkt.

Als gevolg van de encycliek *Mediator Dei*,³ die een heroriëntering van het klassieke meerstemmige ordinarium (= Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus Dei) op de liturgie beoogde, ging Huijbers volgens zijn eigen zeggen anders componeren.⁴ Hij vroeg zich bewust af waar het in die ordinariumdelen eigenlijk om ging en wat hun kenmerkende structuur en eigen plaats in het geheel was. In zijn *Mariamis*, gecomponeerd in deze periode, werd het *et incarnatus est* van het credo daarom in de geest van de Liturgische Beweging niet meer de traditionele verstilde *kerstkeribachtige knieval*, maar het sonore en dynamische hoogtepunt van de hele compositie.⁵

Daarmee trad ik in de voetsporen van Hendrik Andriessen. (...) Rond 1950 was ik voorstander van invoering van het vak kerklitijn op de HBS, want het volk moest leren het Latijn te verstaan. Dat wilden de Liturgische Beweging en Jungmann met zijn Missarum Sollemnia toch! (...) Later heb ik begrepen dat zoiets een utopie was. Niet alleen kun je de mensen geen Latijn leren, bovendien moest het directeur. (...) Dus werd ik voorstander van de gemeenschapsmis met haar Nederlandse strofenliederen.

Huijbers' eerste talige publicaties dateren van het begin van de jaren 1950. Deze eerste artikelen kwamen wellicht tot stand onder invloed van het feit dat Huijbers' confrater Jan Vollaerts in die tijd hoofdredacteur van het *Gregoriusblad* was geworden. Vollaerts, tevens directeur van de toenmalige rooms-katholieke kerkmuziekschool Sint Caecilia (1948), besteedde veel aandacht aan de Liturgische beweging in zijn blad, met de medewerking van onder anderen Bernard Huijbers.

In 1952 stelde Huijbers zijn problemen met de woord-toonverhouding in de klassieke polyfone Latijnse kerkmuziek in het *Gregoriusblad* aan de orde. De moeilijkheid waarin de kerkmuziekcomponist van zijn dagen verkeerde, bestond volgens Huijbers hierin

dat hij staat voor niets dan splitsingen: splitsing tussen moderne en klassieke muziek, tussen *intelligence* en massa, tussen het profane en het religieuze, tussen gelovi-

³ Interview met de auteur 20 november 1997.

⁴ Interview met de auteur 18 november 1997.

⁵ *Missa in honorem Gloriosissimae Matris Dei Beataeque semper Virginis* voor SATB/orgel. Uitgave Annie Bank, onder no. 2275 opgenomen in de officiële koorgids van de Gregoriusvereniging.

gen en altaar. (...) Slechts in de overwinning van de splitsingen is een geesteshouding te hervinden, welke ons in staat zal stellen als gemeenschap weer creatief te worden.⁶

2. De gemeenschapsmis

In 1954 priester gewijd, werd Huijbers leraar schoolmuziek aan het Ignatiuscollege. Daartoe bekwaamde hij zich vakmatig aan het Amsterdams Conservatorium onder andere bij zijn ordegenoot Jos Smits van Waesberghe. Zijn studie altviool van 1958-1960⁷ zou zijn eerste composities kenmerken, bijvoorbeeld de toonzettingen van vroege psalmvertalingen door Huub Oosterhuis. De begeleiding van psalm 25 'Naar U gaat mijn verlangen, Heer' werd zó gemaakt, dat deze ook gemakkelijk door een strijkorkest van amateur-studenten van het Ignatiuscollege kon worden gespeeld. Huijbers deed daar dan zelf aan mee. Ook deed hij in deze tijd staatsexamen muziektheorie-B. Het waren tevens de jaren waarin hij zich inzette voor de Liturgische Beweging.

In 1955 staat Huijbers vermeld als vaste medewerker van het *Gregoriusblad*, waaraan toen ook liturgisten-componisten als Eliseus Bruning⁸ en Hans Brüggem bijdragen leverden. Zette hij zich in deze periode praktisch volop in voor de gemeenschapsmis, theoretisch lag zijn hart al bij een volgende fase, namelijk die van het psalmzingen door de gemeenschap. Hij was naar eigen zeggen op dat spoor gezet door zijn Franse ordegenoot Joseph Gelineau.⁹ Met hem had hij in het kader van zijn Jezuïetenopleiding enige tijd in Florence samengewoond. Hij wijdde er in 1954 een artikel aan in het *Gregoriusblad*¹⁰ en wist zich hierbij spoedig gesteund door onder meer de Limburgse priester Rob Salomons, die dat jaar tijdens de studiedagen van de Gregoriusvereniging een warm pleidooi voor dit onderwerp hield.¹¹

⁶ *Gregoriusblad* 73 (1952) 82. In de periode rond zijn priesterwijding publiceerde Huijbers o.a. 5 *Motetten voor 3-5stemmig mannenkoor a cappella* (Uitgave A. Bank, no. 2295 van de officiële koorgids), een *Te Deum* voor SATB en orgel (recensie in *Gregoriusblad* 77 (1956) 79) en een *Orgelsuite* (1955).

⁷ Bij Klaas Boon.

⁸ In *Liturgische gezangen in het Nederlands* (Amsterdam z.j.) – de eigen (gestencilde) liedbundel van het Ignatiuscollege – staan voorin twee composities van Bruning, nl. 'Psalm 51: Zuiver mij, o God' en 'Almachtige, algoede Heer'.

⁹ J. GELINEAU, geboren 31 oktober 1920, schreef een dissertatie over *Les formes de la psalmodie dans les Eglises syriennes aux 4^e-5^e siècles* (Paris 1960). Andere belangrijke door hem geschreven werken zijn *Chant et musique dans le culte chrétien* (Paris 1962), *Dans vos assemblées* (Tournai 1971, 1990²), *Demain la liturgie* (Paris 1976), *Libres propos sur les assemblées liturgiques* (Paris 1999) en *Les chants de la messe* (Paris 2001).

¹⁰ B. HUIJBERS: Een grandioze vondst. Joseph Gelineau's psalmcomposities, in *Gregoriusblad* 74 (1954) 11-21.

¹¹ C. WÜST: Culemborg 1954, in *Gregoriusblad* 75 (1954) 85-90.

Thuis in het Ignatiuscollege werd geen zondagsmis gevierd, omdat het bisdom Haarlem er de voorkeur aan gaf dat de studenten in het weekend naar hun eigen parochiekerk zouden gaan. Wel was er eens per maand op zondag de gezongen mis van de Mariacongregatie. Daarom werd er geëxperimenteerd bij andere gelegenheden zoals op de ‘eerste vrijdag’. Over zijn motivaties vertelde Huijbers in het *Gregoriusblad* dat die maandelijks eerste-vrijdagmis, gregoriaans met volkszang, geen bezielde viering was. Praktisch gezien kwamen enkel de gregoriaanse achtste mis ‘de Angelis’ en het proprium van het Heilig Hartfeest in aanmerking.

Nóch die mis nóch het proprium ‘Cogitationes’ ligt mij erg. (...) De korte ordinaria van de missen XV t/m XVIII betekenden al een hele vooruitgang. We hebben er een zogenaamde gemeenschapsmis van gemaakt, maar zó dat het meerstemmig koor de leiding ging geven. Met ‘succes’.¹²

Aan de basis van dat succes lag mede de manier waarop de Nederlandse liederen werden uitgevoerd. Het eerste couplet was eenstemmig, het tweede unisono door koor en volk, de eventueel volgende coupletten in dezelfde afwisseling. Het laatste couplet was volkszang met meerstemmig koor, waarbij de sopranen boven de zangmelodie uitgingen. Al spoedig liet men de zang niet bij het zingen van liederen alleen omdat het als pastorale en muzikale hindernis werd ervaren

dat de priester geen gezongen H. Mis mag doen, en dat de dialoog van priester en volk dus gemakkelijk in een verward of althans onesthetisch gepraat (gebrabbel) onttaardt. (...) De wijze-bij-uitstek waarop de gemeenschap haar stem verheft, is niet voor niets de zang. Maar hoe moet dat in een gelezen H.Mis? De Franse bisschoppen doen daarvoor in hun *Directoire*¹³ een oplossing aan de hand. (...) Ze gaan uit van het onderscheid dat de Kerk pleegt te maken tussen het gezongen en het gereciteerde officie. Reciteren is geen zingen. Natuurlijk druk ik met iedere koorleider de zangers op het hart, dat zij moeten **zingen** als ze reciteren, en niet **zèggen**. Ik glimlach dus méé met onze laatdunkende lezers als zij zich vrolijk maken over dit **juridisch** verschil tussen reciteren en zingen. Kort en goed: de priester reciteert op een betrekkelijk lage toon, en het volk antwoordt op dezelfde reciteerton, begeleid door het orgel (juist als in het gereciteerde officie). Zo reciteren wij de Gloria en reciteert de celebrant de Prefatie, de Pater Noster enz. (...) Het werkt inspirerend.¹⁴

Huijbers beschouwde zelf zijn ‘Lijdensverhaal naar Joannes. Proeve van een Passie in de volkstaal’ (1958) als het begin van zijn avontuur met de Nederlandstalige liturgie. Recensent Wouter Paap vond het indrukwekkendste van de eerste uitvoering in de aula van het Ignatiuscollege dat men in de vertolking

¹² B. HUIJBERS: De gemeenschapsmis, in *Gregoriusblad* 79 (1958) 199-200

¹³ *Directoire pour la pastorale de la Messe*. 1956 no. 191.

¹⁴ B. HUIJBERS: Een grandioze vondst 200

“voortdurend die innerlijke spanning, dat intense medeleven bespeurde, dat aan het gewijde verhaal waarachtigheid en elan verschafte.”¹⁵

In 1960 begon de samenwerking met Huub Oosterhuis, die voordien al als student Nederlandse letterkunde aan de Groningse Universiteit Nederlandse liederen had gedicht.¹⁶ Hij dichtte nieuwe teksten op melodieën van bekende volksliederen of van psalmen uit het Geneefs psalter. In dezelfde tijd experimenteerde Huijbers met de verhouding woord-toon door nieuwe melodieën te zetten boven teksten van Geneefse psalmen. In een later stadium dichtte Oosterhuis daar weer nieuwe teksten onder. Op deze manier ontstond bijvoorbeeld ‘Wat altijd is geweest’.¹⁷ De mannen hebben vanaf datzelfde jaar samengewerkt. Zo ontstonden ook ‘Adventsliturgie’,¹⁸ ‘Vastenliturgie’,¹⁹ en ‘Pinksterliturgie’.²⁰ Huijbers noemde dit ‘raamgezangen’, liederen om de liturgie te omramen. Zijn aandeel hierin bestond uit de muzikale bewerking van de gekozen bekende melodieën. Hij wilde als componist niet afdalen naar het niveau van gemakkelijk zingbare liedjes, want bij de gemeenschapsmis was ook een hoogwaardig koor nodig, dat in samenwerking met de gemeente de liturgie voltrekt. “Huijbers is in eerste instantie de vormgever van het theater dat liturgie is.”²¹ Hij getuigde er van tijdens de studiedagen van de Gregoriusvereniging van 1951:

Het gaat om een totale aanpak. (...) Door middel van de zang kunnen de gelovigen actief aan de viering deelnemen. Deze activiteit bestaat niet in het zingen op zich, maar de zang is middel tot actieve deelname. Door die zang kan men komen tot de

¹⁵ In *Gregoriusblad* 80 (1959) 16.

¹⁶ Het eerste was ‘Zolang er mensen zijn op aarde’ (1958). Vgl. K. KOK: *De vleugels van een lied* (Baarn 1990) 21.

¹⁷ *Gezangen voor liturgie* no. 541. Vgl. A. VERNOOIJ: Wat altijd is geweest, in *Wineke-Info* 6 (1982) 70-75. Vgl. ook ‘Het lied van de zon’ op tekst van psalm 19, 1-2 in *Liturgische gezangen in het Nederlands* 17.

¹⁸ Openingslied ‘Verheft uw hart’. Tussenzang ‘Hemel en aarde gaan voorbij’, Slotzang ‘Zult Gij wel komen, zal uw licht’. Alle op melodie van ‘O Heiland, open wijd de poort’. Vgl. *Liturgische gezangen in het Nederlands* 1-3.

¹⁹ Openingslied ‘Hoor, mensenbroeders’. Tussenzang ‘Wie kan geloven het woord van God’. Slotzang ‘Wie wijst de weg naar het vaderland’. Alle op melodie van ‘Allen die willen naar Island gaan’. Vgl. *Liturgische gezangen in het Nederlands* 7-10. De liederen van ‘Vastenliturgie II’ staan op melodie van ‘Wilt heden nu treden’.

²⁰ Openingslied ‘De Geest des Heren heeft een nieuw begin gemaakt’. Slotlied ‘God die ons heeft voorzien’. Op ‘Gelukkig is het land’ en al spoedig op een nieuwe melodie van Huijbers zelf.

²¹ Huub Oosterhuis in het KRO-radioprogramma *Achter de dag* (23 april 2003). Oosterhuis doelde ook op de grote liturgieën uit een volgende periode, zoals bijv. ‘Liturgie van de Paasnacht’ (1968).

innerlijke deelname aan de viering. Vooral de refreinen, eventueel ook de beurtzangen, moeten dit bewerken.²²

Belangrijke eerste resultaten van de samenwerking tussen Huijbers en Oosterhuis waren de evangelieliedereren, zoals 'De nacht loopt ten einde'²³ bij de eerste adventszondag en 'Heer Jezus mens van vlees en bloed' bij de tweede. Het belang van deze liederen schuilt muzikaal vooral in de geheel nieuwe verhouding woord-toon. Anders dan bij de liederen van de bundel *Gemeenschapsmis* (1958), die in feite nog waren gebaseerd op het traditionele devotielied met zijn vrij zelfstandige melodie, is Huijbers consequent uitgegaan van een optimale tekstdeclamatie. Daarom koos hij – eigenlijk deed Oosterhuis dat – aanvankelijk voor de melodie van het volkslied met zijn melodische en vooral ritmische gerichtheid op een soepele tekstexpressie en zou hij in zijn eigen eerste liedperiode uitgaan van recitatief-achtige kerntonen en gebruik maken van de formuletechniek.²⁴

3. De Dominicus

3.1. De jaren '60

Vanaf 1960 werden de grenzen van de Ignatiuskapel overschreden.

We hadden nog geen idee hoe het verder zou lopen. Het was een zoeken en proberen. (...) In 1961 kwam Huub Oosterhuis na zijn studie Nederlandse letteren in Groningen naar Amsterdam. Hij was in 1960 begonnen nieuwe liederen te dichten. (...) We zijn in dat jaar 1961 begonnen met de Amsterdamse Werkgroep voor Volkstaalliturgie. (...) In de studentenecclesia kwamen we dank zij Jan van Kilsdonk, die daar moderator was. (...) We zijn vanuit de Ignatiuskapel naar buiten getreden doordat de studenten zonder mij er in te kennen de nieuwe zang gingen promoten en met een klein groepje van 't koor op eigen initiatief gingen zingen in het huis van bewaring. De leiding had Nard Loonen, een student van achttien jaar. (...) Ik ben er bij betrokken geraakt toen ze me een keer vroegen orgel te komen spelen omdat de desbetreffende student verhinderd was. (...) Wij, die zogenaamd alles wisten en konden, moesten door zo'n kwajongen op het idee worden gebracht dat het ook buiten de Ignatiuskapel kon en dat er geen groot koor voor nodig was. Ik nam het voorbeeld van hem over. (...) Na de Thomaskerk (Kerstmis 1965) en de Mozes en Aaron begonnen we op Beloken Pasen 1966 in de Dominicus. We

²² B. HUIJBERS: Jongste ervaringen met de gemeenschapsmis voor studenten en leerlingen V.M.H.O, toegelicht door middel van bandopnamen (voordracht gehouden op 6 april 1951 in Culemborg). Vgl. *Gregoriusblad* 72 (1951) 179.

²³ Vgl. H. OOSTERHUIS: Een lied voor de advent, in *Gregoriusblad* 83 (1962) 217-219.

²⁴ Een vroege uitgave van deze liederen is *30 Liedereren voor een Nederlandse liturgie* (Hilversum 1964).

hadden geen toestemming gevraagd aan de pastoor, maar aan diens assistenten. We zijn er gewoon begonnen en werden door de Dominicanen daar geduld. (...) Keerpunt was Kerstmis 1966, toen de hele Ignatiusgemeenschap meevierde. Het was de enige keer dat het Ignatiuscollege zelf echt heeft meegewerkt aan het hele proces. Toen wisten we: we gaan hier nooit meer weg. We konden trouwens ook niet meer weg, omdat we al die mensen niet langer meer in de kapel van het Ignatiuscollege konden bergen.²⁵

Direct vanaf het begin was Huijbers koorleider aan de Spuistraat. De eerste 'Dominicusperiode' valt goeddeels samen met die van de herbronning van de liturgische genres. Over zijn eigen bijdrage hierbij verklaarde Huijbers meermaals eigenlijk niet anders gedaan te hebben dan muzikale invulling te hebben gegeven aan de teksten zoals Huub Oosterhuis die hem voorlegde. Ik zal hierna deze uitspraak nog relativeren. Allerlei begrippen deden hun intrede, zoals psalmodie, *troparion*, open en gesloten vormen en antifoon. Het repertoire van de Dominicus werd in eenstemmige versie gepubliceerd in de eigen liedbundel *Liturgische gezangen voor de viering van de Eucharistie* (1967).²⁶ De ontwikkelingen op het gebied van teksten en melodieën zijn goed te volgen aan de hand van de verschillende aanvullingen, die in volgende jaren werden toegevoegd.

Het waren de jaren dat de Dominicus een voortrekkersrol speelde in de ontwikkeling van de Nederlandstalige gemeenschapsliturgie en een grote uitstraling had. Zij was broedplaats voor een nieuwe praktijk, die alom in den lande zou worden nagevolgd en tekstdichters en musici zou inspireren. Na de periode van de gemeenschapsmis met haar strofeliëden betekende de ontwikkeling van de psalmodie opnieuw een grote stap voorwaarts. Basis was de in de jaren 1963-1964 ontstane zogenoemde DROP-vertaling²⁷ van de psalmen, die op den duur bijna allemaal door Bernard Huijbers werden getoonzet en voordien hun voortreffelijkheid al hadden bewezen in de Ignatiuskapel en de Studentenecclesia. Deze psalmzettingen hadden ook enorm succes omdat ze aansloten bij alom heersende opvattingen omtrent de nieuwe gemeenschapsliturgie. Daarom werden ze blijvend gezongen. Hun grote verspreiding hadden ze zonder twijfel mede te danken aan het feit dat een selectie vanaf 1966 door de firma Gooi & Sticht consequent werd opgenomen in het weekendboekje *Bron van Christelijke Geest*, én aan de zien-horen-kopen-strategie van deze firma via de grammofoonplatenreeks *Didascalía*. Ze maken momenteel deel uit van het standaardrepertoire van het gemiddelde parochiekoor.²⁸

²⁵ Vgl. A. VERNOOIJ: *In schoonheid biddende* (Utrecht/Kampen 2002) 271.

²⁶ *Liturgische gezangen voor de viering van de eucharistie* (Hilversum 1967). In 1985 verscheen *Liturgische gezangen II*, een uitgave van de Stichting Leerhuis & Liturgie.

²⁷ *Vijftig psalmen. Proeve van een nieuwe vertaling door Huub Oosterhuis en Michel van der Plas in samenwerking met Pius Drijvers en Han Renckens* (Utrecht 1967).

²⁸ 21 van de 50 DROP-psalmen werden opgenomen in de bundel *Gezangen voor liturgie*.

In deze jaren deed de Werkgroep voor Volkstaalliturgie nog volop mee met de activiteiten van landelijk opererende liturgische instanties. De studiedagen van de Gregoriusvereniging van 1963 vormden in deze activiteiten een hoogtepunt. Deze waren gewijd aan de vormgeving van een vernieuwde liturgie en werden hoofdzakelijk verzorgd door 'de groep Keet' zoals 'Amsterdam' werd genoemd. De Franciscan Lucas Brinkhoff sprak over 'De plaats van de kerkmuziek in de liturgie', Huub Oosterhuis hield een inleiding over de viering van de eucharistie in de landstaal en Bernard Huijbers behandelde 'De muzikale vormgeving aan een vernieuwde liturgie'. Joseph Keet ging voor in een gemeenschapsmis.²⁹ Deze aandacht was mede te danken aan de al genoemde J. Smits van Waesberghe, die in 1958 landelijk voorzitter van de Gregoriusvereniging was geworden en als zodanig een podium wilde bieden aan zijn ordegenoten. Later werden de relaties van minder hecht tot vijandig. Huijbers zei hierover:

De Gregoriusvereniging verwijderde zich van ons toen wij een bedreiging gingen vormen voor de traditionele hoogmis. (...) In 1963 stond Smits nog minder negatief tegenover de nieuwe liturgie dan in latere jaren. Dat hing samen met 's mans opportunistische indifferentie tegenover nieuwe ontwikkelingen zolang ze nog niet al te zeer in de buurt van zijn eigen straatje kwamen. (...) Smits hield al gauw de boot af. Toen Huub en ik in het begin veel succes hadden, heeft hij ons behoorlijk opgewreven. Maar toen er tegenstand kwam onder de kerkmusici en we gevaarlijk werden voor zijn eigen positie werden we geruisloos aan de kant geschoven. Smits was opportunist.³⁰

Toen Oosterhuis en Huijbers in 1963 het Nederlands Instituut voor Katholieke Kerkmuziek warm probeerden te maken voor hun liturgievernieuwende ideeën, werd van de kant van deze vakopleiding de boot afgehouden, niet omdat men niet wilde, maar omdat alle zeilen moesten worden bijgezet om te voldoen aan de hoge eisen van het na de rijkserkenning vernieuwde leerplan.³¹ In 1968 gaf Huijbers gastcolleges aan Seattle University en Manhattanville College in Amerika.

In hun evaluatie van het Dominicusgebeuren bestempelen de socioloog P. van Hooijdonk en de liturgist H. Wegman de gang van zaken in de Dominicus in de eerste jaren als 'oud-romeins', of 'lokaal-romeins', in de geest van de liturgievernieuwing van Vaticanum II, in tegenstelling tot 'curiaal-romeins':

We ontmoeten in de Spuistraat een viering volgens de Romeinse ritus. De structuur van deze ritus vindt men duidelijk herkenbaar terug, ofschoon de rubrikale details vrij worden toegepast, naargelang de situatie en de behoeften van de voorganger en de gelovigen. De rituele bepalingen worden niet opgevolgd omdat zij zijn voorge-

²⁹ Vgl. een uitgebreid verslag in *Gregoriusblad* 84 (1963) 153-169.

³⁰ Vgl. VERNOOIJ: *In schoonheid biddende* 280.

³¹ Vgl. *Ibidem* 279.

schreven, maar voorzover zij de viering structureren en ten goede komen. Maar de soberheid van de dienst, de duidelijke markering van de woorddienst en de tafeldienst, en niet te vergeten de expliciet communautaire viering zijn de karaktertrekken van de Romeinse ritus in de oude en de nieuwe vorm. De Romeinse ritus wordt plaatselijk toegepast.³²

3.2. De jaren '70

In de vroege jaren '70 werd de Dominicuspraktijk gekenmerkt door verder gaande inculturatie. Experimenten op het gebied van nieuwe muzikale genres, zoals grote liedcomposities, uitgewerkte liedbewerkingen en vooral psalmbeverkingen als centrale momenten van de viering en gezongen tafelgebeden brachten navenante experimenten met zich mee op het gebied van ritme, dynamiek en samenklank. Werden de voorlopers in een eerste periode gevolgd door een grote massa volgelingen, later kwam het moment dat ze harder ging lopen dan de rest en door minder mensen konden worden bijgehouden. In deze ontwikkelingen speelde mede het veranderingsproces in het denken en de geloofsopvatting van de leiders van de Werkgroep, ook van Huijbers, een rol. Als gevolg daarvan raakte de Werkgroep halverwege de jaren '70 in crisis. Aanvankelijk spoorden Huijbers en Oosterhuis nog met elkaar op het gebied van liturgische functionaliteit, geloof en politiek, en er ontstond nog een aantal sterke werken. Hiervan zijn de liederen 'Zwemmen en varen', 'Niksersleeghoofden', 'Vier muren en een dak van riet' (alle uit 1974), en een serie liederen uit 1977 zoals 'Vergeet niet' de belangrijkste voorbeelden. Later gingen beiden geestelijk hun eigen richting en groeiden ze uit elkaar. Onvermijdelijk kwam dit alles naar voren in het laatste grote hoofdstuk van hun samenwerking, de series beurtzangen op gregoriaanse melodieën 'Beeld en Gelijkenis' (1978) en 'Uit het stof van de aarde' (1979). Huijbers gaf later zelf toe dat dit niet zijn beste werken waren. De scheiding kwam geestelijk en fysiek tot uiting in de levenskeuzes van Huijbers en Oosterhuis. Huijbers trad in 1973 uit de Sociëteit en verhuisde van de Hobbemakade naar de Valeriusstraat in Amsterdam. Intussen was hij wel van 1969 tot 1978 docent liturgiek en tijdelijk ook koördirectie aan het Nederlands Instituut voor Katholieke Kerkmuziek in Utrecht. Dit docentschap heeft hij met veel overgave uitgeoefend.

Zoals gezegd veranderden Huijbers' composities in deze periode van karakter: de ritmes werden vrijer en meer gevarieerd, en daardoor werden ook de melodieën minder 'traditioneel'. Ging het in de vroegere psalmodie onder andere ook om de vorm, in deze fase kwam de melodie centraler te staan en werd de vorm meer creatief en gevarieerd uitgewerkt. Huijbers wilde hierin geen scheiding zien met zijn eerdere werken, geen nieuwe fase dus, maar veeleer een voortzetting daarvan. Oorzaak van de veranderingen lag naar eigen zeggen niet bij hem, maar eerder bij de teksten van Oosterhuis. Deze zouden van karakter

³² P. VAN HOOIJDONK & H. WEGMAN: *Zij breken hetzelfde brood* (Zeist 1972) 109.

veranderen, een proces waar Huijbers natuurlijkerwijze bij aansloot. Oosterhuis' vrijere poëzie bracht gevolgen met zich mee voor de melodie, die nu een meer liedachtig karakter kreeg. Er kon ook veel meer. Geen cesuur met vroeger, inderdaad. Want wat voorop bleef staan was een zo expressief mogelijke declamatie van de tekst. Muzikaal uitgangspunt bij de toonzetting van vooral niet-strofische vormen was nog steeds het recitatief. Verschil met vroeger was dat de bovengenoemde werken werden uitgebouwd tot grootse gehelen, *minicantes* bijna, waarin de taal van de muziek domineerde.

In het herdenkingsprogramma³³ bij de dood van Huijbers meende Oosterhuis dat de componist rond 1975 afgroeide van de kerk. Niet enkel van de kerk als instituut, maar vooral van het geloofsverhaal, van het eigen ontdekkingsproces van hoe de Schrift spreekt over God. Dat alles was Huijbers ontgaan. Naar de mening van Oosterhuis hield hij als een typische theoloog van de jaren '50 vast aan een ander idioom, een andere zienswijze, namelijk de Griekse benadering, zoals die al vanaf Nicea wordt aangehangen. Huijbers heeft, aldus Oosterhuis, de ontdekking van een eigen bijbelse toon en een 'talige' benadering niet in zich opgenomen. Naar Oosterhuis' zeggen was dit het fundament voor de scheiding der geesten. De Stichting Werkgroep voor Volkstaalliturgie werd in 1978 opgeheven, in 1980 kwam het einde van de samenwerking tussen Huijbers en Oosterhuis. Het tastbare einde van een uiterst heilzame en vruchtbare ontwikkeling, die een zegen voor de volkstaalliturgie heeft betekend, was de complete uitgave in 1980 van koorzettingen en begeleidingen van *Liturgische gezangen*.³⁴

4. Kenmerken van Huijbers' muziek in de jaren '60

4.1. Elementariteit

Zoals al vermeld, wilde Huijbers aanvankelijk naar eigen zeggen vooral de tekstgenres van Oosterhuis muzikaal invullen. Hij verschaftte met zijn psalmmelodieën inderdaad vooral de mogelijkheid om goed en soepel te declameren. Basis van zijn toonzettingen was een vorm van recitatief, gebaseerd op de geleiding van de tekst. In zijn boek *Door podium en zaal tegelijk*³⁵ legt hij uit daartoe 'elementaire' muziek te hebben geschreven, dat is muziek waarvan melodie, ritme en dynamiek aan elementaire wendingen genoeg heeft om spanning te blijven geven. Deze wordt immers wezenlijk gegarandeerd door de telkens veranderende tekst, de tekstdeclamatie en de expressiviteit van de kant van de zanger. In zijn eerste psalmzettingen valt muzikaal een tweedeling te onderscheiden. Terwijl eerste zettingen (Ps. 25: 'Naar U...') gekenmerkt worden door

³³ Het radioprogramma *Achter de dag* (23 april 2003).

³⁴ *Liturgische gezangen* (Hilversum 1980).

³⁵ B. HUIJBERS: *Door podium en zaal tegelijk. Volkstaalliturgie en muzikale stijl. Zes en een half essay over muzikale functionaliteit* (Baarn 1969/1994).

een eenvoudig refrein en een recitatief-achtig voorzangvers, gaan de latere (Ps. 103: 'Onze hulp...') vooral in het voorzangvers uit van het principe dat de klemtonen van de tekst niet op het metrisch accent vallen en daardoor meer mogelijkheden bieden voor een soepele declamatie van deze tekst. Het 'geheim van de bakker' had Huijbers naar zijn zeggen van het gregoriaans, zoals dat door de paters van Solesmes werd gezongen. Maar de bakker had meer geheimen. Het wezen van zijn 'elementaire' muziek had hij van de componist Carl Orff (1895-1982).³⁶ Voor de melodievorming deed hij ook inspiratie op bij zijn confrater J. Smits van Waesberghe (1901-1986), met name in diens *Melodieleer*,³⁷ waarin ingegaan wordt op de spanning tussen kleine toonschredes in verhouding tot de hoofdtoon. Zo kan een eenvoudige secundeschrede een grote toename van melodische intensiteit betekenen. Komt er nog een ondersecunde of een terts bij, dan zijn de mogelijkheden tot toe- en afname van de melodische spanning bijna ontelbaar. Ook Smits van Waesberghe baseerde zijn ideeën op de gregoriaanse melodieopbouw.

4.2. Dramatiek

Kernbegrip voor Huijbers' composities was 'dramatiek', zoals hij dat noemde. Daarmee bedoelde hij niet allereerst bewogenheid, of pathetiek (hij schuwde deze overigens bepaald niet), maar een bijzondere vorm van liturgische functionaliteit, die hem leidde bij zijn componeren. Liturgie was voor hem een 'dramatisch' gebeuren in de Grieks-klassieke betekenis van 'doen', waarbij vorm en inhoud worden bepaald door hun plaats en functie. In deze periode van herbronning stond hij sterk onder invloed van de mede door hem in 1966 in Lugano opgerichte internationale studiegroep Universa Laus. Deze beleed in die jaren als haar credo dat de keuze van een muzikaal genre bepaald wordt door de aard van een tekst, de plaats van een gezang in de liturgie en de uitvoerenden van die gezongen tekst. Deze aard, toonzetting en uitvoerenden hangen af van de functie die deze muziek heeft op een bepaald moment van de viering. Als voorbeeld kunnen (opnieuw) de drie zettingen van Psalm 25 genoemd worden.³⁸ Daarvan is 'Richt mij' (*Gvl 25²*) een antwoordpsalm en geen communie-antifonaal gezang. Zijn muzikale vorm en de rolverdeling daarin werd bepaald door deze liturgische functie. Zo gebruikte Huijbers open vormen (niet-strofische vormen zoals psalmodie) om een hele samenhang van lezingen, gezangen en gebeden, handelingen en bewegingen gaande te houden. Gesloten vormen (zoals het strofenlied) dienden voor hem om een start te maken of samenvattend te eindigen. Bij Huijbers zijn vormen en tekstverklankingen ingegeven door het liturgisch gebeuren. De melodievorming is bepaald door wie de melodie heeft en waar en wanneer deze moet worden gezongen. Dat was voor

³⁶ Vgl. *Ibidem* 22ss.

³⁷ J. SMITS VAN WAESBERGHE: *Melodieleer* (Amsterdam z.j.).

³⁸ Resp. *Gezangen voor liturgie* 25¹, 25² en 25³.

hem ook de kern van zijn uitspraak eigenlijk niets anders te hebben gedaan dan de melodie te hebben ‘gedemocratiseerd’. Huijbers heeft de melodie verrijkt met een dictie, die nauw verbonden is met plaats en functie in de liturgie.

4.3. Expressiviteit

Kenmerkend voor deze ‘dramatische’ benadering is vervolgens de bepaling van wat de bron is van de expressiviteit bij het liturgisch zingen. Ligt deze meer aan de kant van de uitvoerder of eerder bij de ontvangende partij, de luisterende? Voor *Universa Laus* lag de expressieve kracht aan de kant van de zanger. Deze roept niet primair emoties op, maar declameert vanuit een persoonlijke beweging zijn teksten. Liturgische expressiviteit wordt in de eerste plaats ingekleurd vanuit de dramatiek, ze ontstaat vanuit de tekst: dynamiek, ritme en tempo roepen geen gemoedsbeweging op, ze zijn er vanuit geschreven. Het gaat immers om verkondiging bij uitstek, die emotionele betrokkenheid bij de tekst veronderstelt. Deze gevoeligheid kan bovendien onmogelijk als een extra worden toegevoegd, of als een persoonlijke visie van de vertolker worden opgevat, ze is primair verbonden aan de inhoud van de tekst. Voor Huijbers was liturgische muziek niet om (privé) naar te luisteren. Daarvoor is ze niet zelfstandig genoeg.

4.4. Zuiver-muzikale genres

De dramatiek-optie had nóg een logische consequentie. Natuurlijk was het niet waar dat Huijbers enkel dienstbaar Oosterhuis’ teksten muzikaal invulde. Wat hierboven werd opgemerkt over democratisering spreekt in dit opzicht al duidelijke taal. Niet alleen werden Huijbers’ reciteerformules spoedig rijker en muzikaal meer uitgebreid (vanaf Ps. 85: ‘Mijn God zijt Gij...’), ook gaf de componist vanaf het begin door de meerstemmige zettingen, verfijnde begeleidingen en rolverdeling op muzikale basis meer en meer gestalte aan een liturgische taal, die de pure inhoud van de tekst verre overschrijdt, aan liturgievieren als een ‘gebeurtenis’, als totaaltheater, waarin de taal van de muze de enige taal is die wordt ‘gesproken’. Zo ontstonden de ‘grote liturgieën’ als *Heden en hier en in die dagen* voor de kerstnachten van 1968 en 1969, de *Liturgie van Witte Donderdag* (met het tafelgebed ‘Vrede zij u’, het centrale gebed van de viering waarin juist voor die dag het accent bewust werd verlegd van de voetwassing naar de instelling van de eucharistie), de *Liturgie van Goede Vrijdag* en de *Liturgie van de paasnacht*.³⁹

In de liturgie worden volgens Huijbers naast liturgische tekstgenres ook zuiver muzikale genres gebezigd. De invulling van deze laatste is zijn grote verdienste. Voor hem was ‘volkstaal’ dan ook mede een kwestie van melodie, ritme en samenklank. Vooral tegen deze achtergrond mag zijn vaak herhaalde uit-

³⁹ Alle vier de composities zijn uitgegeven door Gooi & Sticht (Hilversum 1968).

spraak over de democratisering van de melodie worden verstaan. Een en ander werd duidelijk verwoord in het hoofdstuk over rituele muziek in het reeds geciteerde boek *Door podium en zaal tegelijk*. Daarin maakt Huijbers duidelijk dat hij gecomponeerd heeft vanuit het besef dat rituelen voltrokken worden in muziek, en dat het – meer dan de tekst – zijn melodieën waren die liturgisch ‘spreken’ mogelijk maakten. Daarbij speelt de tekst een secundaire rol. Naast muziek die een rite begeleidt, zoals bijvoorbeeld het breken van het brood, bestaat er ook liturgische muziek, die enerzijds niet zelfstandig kan worden uitgevoerd, maar enkel binnen de liturgie, zoals de gezongen oratie of prelatie, en die anderzijds niet alleen maar een rite begeleidt ‘maar zelf rite wordt (bijvoorbeeld een litanie). Er zijn rituelen die je niet anders dan musicerend kunt voltrekken, bijvoorbeeld het ‘Alleluja’ zingen, of opnieuw een litanie.⁴⁰ Geen ritueel zonder muziek.

Het spreken van een tekst door een grote menigte heeft zelden een vorm, vooral in de psalmodie en het gezongen tafelgebed (...) een zó gesproken tekst komt niet tot klank, niet tot ritme, tot werkelijke zeggings, tot gelding, zo’n woord wordt geen daad, geen actie. Zo’n tekst is er dus eigenlijk niet, tenzij hij gezongen wordt, en daardoor komt het samenspel niet tot stand en is de rite geen rite meer.⁴¹

Veel genres, waar de ritus om vraagt, kunnen eigenlijk alleen maar door middel van muziek gerealiseerd worden, zoals de responsoriale psalmodie en eigenlijk alle psalmen, “want een psalm wil gezongen worden, een gelezen psalm heeft altijd iets van een gesproken volkslied.”⁴² Andere strikt muzikale genres zijn de litanie, acclamaties (‘amen’), een openingslied, een slotlied: als er een lied moet zijn, kan men de tekst daarvan alleen maar zingen en niet zeggen. Naarmate een rituele tekst minder goed kan worden weggelaten, en naarmate men die tekst minder goed kan zeggen dan zingen, naar die mate zal de muziek meer ritueel genoemd mogen worden. Als zij zich tenminste dan ook richt naar die tekst en naar de samenhang waarbinnen die tekst functioneert.

Sommige passages van de evangeliën vragen om een emotionele voordracht: ik heb dorst... God, mijn God, waarom hebt Gij mij verlaten... Kruisig hem!... Het verhaal van de geboorte (...) Door ze te zingen of te reciteren kan men de emotionele lading ervan tot uitdrukking brengen zonder dat men zich verliest in een pijnlijke, al te persoonlijke ontlasting.⁴³

⁴⁰ HUIJBERS: *Door podium* 103.

⁴¹ *Ibidem* 104.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem* 105.

5. Woord en muziek vanuit de stilte

Rond 1980 werd het stil rond Huijbers, die met zijn vrouw Annelou Koens in Zuid-Frankrijk was gaan wonen. Het was evenwel een stilte die, gezien Huijbers' karakter, onmogelijk lang kon duren. Want hij kón niet anders dan blijvend getuigen in muziek en geschrift van wat hem bewoog. Hij was er ook de man niet naar om contacten definitief te verbreken, integendeel. Zijn uitgebreide vriendenkring zag hem regelmatig terug in Nederland, bijvoorbeeld om een kroonjaar aan te kondigen en dan later te vieren of om een serie composities of een nieuw boek te promoten. Tijdens gesprekken werd duidelijk dat hij nog voortdurend bezig was met vroeger, met de Sociëteit, met de Kerk, met 'Amsterdam' en met 'iets als God'.

Het eerste wat van hem weer werd gepresenteerd was het cassettebandje *Soul of night* (1985) met 12 composities⁴⁴ op Engelse teksten van Mary Marousek, en op Nederlandse teksten van hemzelf en van Annelou Koens. In het bijbehorende boekje bekent Huijbers op zijn nieuwe zoektocht naar zinggeving geïnspireerd te zijn door de Oostenrijkse theoloog Hubertus Mynarek, die in 1972 was ontslagen als hoofd van de theologische faculteit van de Universiteit van Wenen en in 1983 een enquête publiceerde over de godsvraag onder de titel *Religiös ohne Gott? Veel respondenten zochten het antwoord op die vraag bij mystici uit West en Oost. Ook bleek uit de enquête een verlangen naar uitdrukkingsvormen voor religie zonder God. Huijbers voelde zich er zeer door aangesproken en beschouwde zijn nieuwe werken als een poging tot invulling van genoemd verlangen. Hij presenteerde ze onder het motto 'Woord en muziek vanuit de stilte'. Inderdaad ook 'woord', want hij zou zelf voor een belangrijk deel de teksten voor zijn composities schrijven. De nieuwe inspiratie zorgde net als vroeger voor een behoorlijke productie: bij zijn overlijden was het aantal composities van de serie opgelopen tot 193. Sommige werden uitgegeven.⁴⁵*

Belangrijk kenmerk van zijn werk uit deze periode is een nadruk op de teksten. Huijbers is voortaan zowel 'theoloog'-tekstschrijver⁴⁶ als componist. In een rondzendbrief van 1984 ging hij nader in op wat hem bewoog:

Het gaat mij om de **diepte-dimensie** van ding, plant, dier, mens milieu, kosmos. Daarmee wordt dan bedoeld: de dimensie die correspondeert aan dat deel of niveau in mensen, dat zich aangesproken voelt negatief of positief, als het over 'god'

⁴⁴ Uitgevoerd door een koor o.l.v. Tom Löwenthal, begeleid door Thom Janssen.

⁴⁵ *Klankbord van stilte. 21 verzen van Hein Stufkens op muziek van Fokeke de Vries en Bernard Huijbers* (Aalsmeer 1991); *Leven weet wegen. Stilstaan bij 'mijlpalen des levens'. 26 composities van Bernard Huijbers op teksten van Geurt Baerends, Bernard Huijbers, Annelou Koens, Mary Marousek en Hein Stufkens* (Aalsmeer 1992); *Eerder dan woorden. Zingen van zijn. 33 bestaansliederen voor vierstemmig gemengd koor, volk en piano* (Baarn 1996).

⁴⁶ Naast liedteksten publiceerde hij ook *Aan Gij voorbij. Het mysterie bezongen* (Hilversum 1989); *Met hart voor Gods nalatenschap. Het bestaan vieren* (Aalsmeer 1992).

gaat, - maar dan zonder god te noemen of aan een persoonlijke god te denken. Religieuze beleving is iets **reëls** in mensen. Het is de vraag of daar (een) god bij nodig is.⁴⁷

Zijn doelgroep was niet meer de liturgie vierende gemeente.

Het is gedacht o.a. voor gespreks- en meditatiegroepen, *sacred-dance*-kringen en amateuristische zangliefhebbers. Denk aan problemen van vrijetijdsbesteding, werklozen en bejaarden, dan verwijdt de potentiële gebruikerskring zich meervoudig.⁴⁸

De toonzettingen van 'Woord en muziek vanuit de stilte' verschillen van Huijbers' vroegere muziek. De nadruk op de tekstdeclamatie is gebleven. Maar stonden vroeger melodie, ritme en dynamiek primair ten dienste daarvan, nu worden deze muzikale elementen meer zelfstandig ingezet. Huijbers toont zich in dit opzicht kind van zijn tijd.⁴⁹ Het is ook niet meer de emotionele en militante Huijbers die getuigt, bezweert, oproept, klaagt en juicht, maar een romanticus. Was hij dat laatste vroeger bepaald ook, en konden zijn emoties daarbij flink oplopen, nu is hij meer een bezadigde, meditatieve en rustige zanger. Dynamiek en ritme hebben hun scherpe kantjes verloren, ze komen niet meer voort uit de tekstdeclamatie, maar uit de opbouw van de muzikale lijn. Het gezang kabbelt veelal rustig voort. Geen grote spanningen meer in de samenklanken, maar veel sequenzen en herhalingen. Huijbers, die er altijd openlijk voor uitkwam zijn muzikale idioom aan anderen te hebben ontleend, is voor zijn liedbegeleidingen nu vooral schatplichtig aan Johannes Brahms en César Franck. De melodie steunt niet meer op het 'open' recitatief, maar op het 'gesloten' zelfstandige strofenlied.

Zoals dat gaat bij grote mensen hebben ook Huub Oosterhuis en Bernard Huijbers elkaar op den duur weer gevonden. In zijn repertoirelijst tekent Bernard in augustus 2002 aan: "Huub was even hier: Maar ik heb een 'laatste liedje'." Hij toonzette het als 'Laatste liedje' onder de karakteraanduiding cantabile:

Alles is nog maar woord.
Lied hooguit.
Niet Gij.
Kom nog, kom nog dichter bij.
Alles is nog maar woord.⁵⁰

⁴⁷ *Bij de repertoirelijst*. Rondzendbrief maart 1986.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Vgl. bijvoorbeeld de ontwikkelingen in de verhouding woord-toon binnen de gezangen die momenteel klinken in de Amsterdamse Dominicuskerk of die worden gepubliceerd door de Stichting Leerhuis & Liturgie.

⁵⁰ *Repertoirelijst* nr. 191.

Zijn allerlaatste compositie was de traditionele nieuwjaarswens, ‘Antifoon 2003’, op eigen tekst:

Roepend geheel naar lokkende verten.

Na voorbije dagen vol verleden

Van wat was en is en zal.⁵¹

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

⁵¹ *Repertoirelijst* nr. 193.