

De taal van een smekeling

Over het lied 'Een smekeling, zo kom ik tot uw troon'

Anton Vernooij

Inleiding

In de muziek verstaat men onder contrafactuur ofwel het plaatsen van een nieuwe tekst onder een reeds bestaande melodie, ofwel het zetten van een nieuwe melodie boven een reeds aanwezige tekst. We spreken dan van respectievelijk een tekstueel of een melodisch contrafact. In het eerste geval blijft de melodie hetzelfde, in het tweede de tekst. De contrafactuur heeft in de liturgische muziek oude papieren.¹ Met name in de 17^e en 18^e eeuw werden melodieën nogal eens van hun profane tekst gescheiden en gekoppeld aan een geestelijke tekst en kon andersom eenzelfde tekst vaak gezongen worden onder meerdere (over-) bekende melodieën. Nu eens beoogde men door het inzetten van een meer bekende profane melodie een geestelijke tekst gemakkelijker en eerder te doen zingen, dan weer was het de bedoeling door een meer verheven tekst vooral de jeugd een oorspronkelijk niet zeer hoogstaande profane voorganger te doen vergeten. Zo stelt J. Stalpard van der Wielen in het voorwoord van zijn *Extractum catholicum* omtrent de melodie, gekozen voor een tekst: "Daer toe hebbe ik verkoren, niet de raerste, ofte curieuste, maer de zoetste ende bekendste. Ende dat om ons recept des te meer te faciliteren; naementlik dat den drank des te aengenaemer zoude sijn, zoo den beker daerinne die gedispenseert werd, op een iders mond' ofte hand juister ende gevouggelikker kwame te passen."² In de genoemde eeuwen was bij het geestelijk lied contrafactuur de normale gang van zaken.³

Ook in onze hedendaagse liturgische praktijk wordt dankbaar gebruik gemaakt van contrafactuur. Een bekend voorbeeld van melodisch contrafact is Huub Oosterhuis' lied *De Geest des Heren heeft een nieuw begin gemaakt*, oorspronkelijk gedicht onder de melodie van het oud-vaderlandse *Gelukkig is het land*. In een volgend ontwikkelingsstadium van het hedendaags liturgisch lied vond Oosterhuis zijn tekst niet meer passen bij deze melodie en liet hij hem een nieuw huwelijk aangaan met een liedwijs, welke Bernard Huijbers oorspron-

¹ Cf Louis Peter GRIJP: *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1991).

² Joh. STALPARDI: *Extractum Catholicum tegen Alle gebreken van Verwarde harsenen* (Tot Loven 1637) A4v.

³ Zie bijvoorbeeld de twee meest gebruikte kerklied-bundels der 18^e eeuw, *Het Evangelische Visnet* en *Oude en Nieuwe Lof-Sanghen*.

kelijk gemaakt had op *God, die in het begin*.⁴ Deze nieuwe verbintenis is - hoewel niet volmaakt, zie bijvoorbeeld de verhouding van de eerste tekstregel tot de melodie - in de liturgische praktijk evenals de eerste een zeer hechte gebleken. De bigamie, door de tekst onderhouden met genoemde twee reeds bestaande melodieën werd vervolgens een trigamie via een huwelijk met een door pater Michael Stumpel nieuw in het leven geroepen melodische gezelschap.⁵ Een dergelijke praktijk roept vragen op naar de betekenis van een tekst die beschikt over een uitgebreide melodische garderobe. Welke is de 'taal' in ieder van zijn gezongen gedaantes? Waarom had de tekst niet genoeg aan zijn eerste huwelijk? Nog belangrijker is de vraag: Kan de tekst zich voldoende losmaken van eerdere liaisons? Staan de achtereenvolgende verbintenissen met elkaar in relatie? Bij *De Geest des Heren...* blijvend zouden we ons bijvoorbeeld kunnen afvragen of pater Stumpel zijn nieuwe compositie in feite niet enkel heeft gemaakt op de tekst alleen, maar op de taal van tekst én Huijbers-melodie. Welke is derhalve de ware taal van het lied?

Ik wil deze vragen beantwoorden aan de hand van een lied waarbij sprake is van zowel een melodisch als een tekstueel contrafact. Gekozen werd voor *Een smekeling, zo kom ik tot uw troon*, een lied waarvan de tekst in eerste instantie een nieuwe melodie meekreeg,⁶ en dat deze nieuwe melodie vervolgens moest delen met een serie tekstuele contrafacten. Van deze is misschien *Zo vriendelijk en veilig als het licht!*⁷ de meest bekende. Ik koos voor dit lied omdat het - ontstaan in de periode van de gemeenschapsliturgie - als geen ander zo vaak werd gecontrafacteerd. Waarom? Waarom moest de eerste melodie wijken voor de tweede? En om welke aantrekkingskracht werd deze tweede zo vaak tekstueel gecontrafacteerd? In welke mate zijn de elkaar opvolgende contrafacten familie van elkaar en hebben ze telkens bij de wording van een nieuwe tekst over de schouder van de dichter meegekeken? Hebben ze tenslotte op den duur het meekijken wat opgegeven met als gevolg dat ze zich niet meer zo sterk in een nieuw familielid konden herkennen? Welke is dus de feitelijke taal van dit lied met z'n uitgebreide en ingewikkelde familie? In welke mate krijgt de gemeente bij het zingen van een van de teksten de andere meegeleverd?

⁴ Zie bijvoorbeeld in de liedbundel *Liturgische Gezangen* (Hilversum, tweede uitgave 1975) de nrs. 72 en 73.

⁵ Zie de liedbundel *Gezangen voor Liturgie* (= GvL) (Baarn, tweede uitgave 1996) nr. 419b.

⁶ Beide melodieën worden hierna uitvoerig geanalyseerd.

⁷ Cf. GvL 570.

1. De geschiedenis van *Een smekeling*

1.1. Het origineel en de eerste contrafacten

Het verhaal van *Een smekeling* begint zoals gezegd met een melodisch contrafact. De tekst is een schriftuurlijke en werd ontleend aan het laatste gedeelte van de lange psalm 119. De dichter Jan Wit is (zie hieronder) de berijmer-vertaler van dit gedeelte uit de Psalmberijming-1967. Zijn berijming werd gemaakt bij de melodie van psalm 119 uit het *Geneefs Psalter* en werd in die combinatie gepubliceerd in het *Liedboek voor de Kerken* (verder LbK).⁸ (Zie voorbeeld 1.) Oorspronkelijk in deze gedaante als eerst- en eniggeborene gepland heeft het lied, gelijk de bijbelse Ezau, zijn eerstgeboorterecht moeten overdragen aan een Jacob-melodie van Bernard Huijbers. Want nog vóór de publicatie van de nieuwe berijming heeft Huijbers de genoemde strofes van een nieuwe melodie voorzien en in die versie al omstreeks 1962 laten zingen in de kapel van het Amsterdamse Ignatiuscollege, zoals hij mij persoonlijk toevertrouwde. De notulen van de 55^e vergadering van de Interkerkelijke Werkcommissie voor de Psalmberijming, gehouden op woensdag 11 april 1962 te Amsterdam, vermelden dat “er o.a. een schrijven is binnengekomen van een Rooms Katholieke Studentenkring, met het verzoek of zij enige strofen van psalm 119 zouden mogen overnemen, echter wel met een andere melodie”.⁹ De Werkcommissie toonde zich volgens diezelfde notulen verheugd om de “verblijdende belangstelling” en vervees naar Interkerkelijke Stichting voor de Psalmberijming. Blijkbaar werd het verzoek ingewilligd, want het lied verscheen in 1965 in de bundel *Una Voce II*.¹⁰ (Zie voorbeeld 2.) Bij de behandeling van de melodie zal hieronder aan de orde komen waarom Huijbers de melodie van het Geneefs Psalter niet geschikt vond. De melodische overeenkomsten tussen de twee liedwijzen geeft al enige opheldering bij de vraag naar het waarom en de eigen taal van de nieuwe melodie. Wat het auteurschap van Jan Wit (1914-1980) als berijmer van de tekst betreft, moet worden gezegd dat het misschien een gedeeld auteurschap is. Schrotten schrijft in zijn notulenboek der psalmberijming dat “volgens eigen getuigenissen van de dichters psalm 119 de psalm is, waaraan allen¹¹ op een of andere wijze hebben medegewerkt...Welke bijdrage ieder van hen aan een berijming leverde, weten alleen de dichters zelf, misschien zij niet eens”.¹²

⁸ Zie *Liedboek voor de Kerken* (=LbK) ('s-Gravenhage 1973) Psalm 119, 64-66.

⁹ Cf. H. SCHROTEN: *Psalmberijming 1967. Geschiedenis van het ontstaan* (Amstelveen 1967) 686.

¹⁰ *Una voce II. Gezangen voor de eucharistievieringen in de vastentijd* (Hilversum 1965).

¹¹ (a.v.): Het zijn de dichters, die zich ‘het landvolk’ noemden, namelijk Barnard, Den Besten, Heeroma, Schulte Nordholt en Wit.

¹² SCHROTEN: *Psalmberijming* 631 en 788.

De *Smekeling* heeft al spoedig zijn melodie moeten delen met meerdere tekst-contra-facten, bijna alle gedicht door Huub Oosterhuis (*1933). In *30 Liederen* (1964)¹³ verscheen als eerste *Zo vriendelijk en veilig als het licht* (voorbeeld 3). Niet veel later volgden als tweede *De Heer heeft mij gezien* (1965;¹⁴ voorbeeld 4) en als derde *Ik sta voor U in leegte en gemis* (1970;¹⁵ voorbeeld 5). Oosterhuis vertelde mij *Zo vriendelijk en veilig als het licht* en *De Heer heeft mij gezien* in augustus 1962, toen hij nog in Groningen woonde, op dezelfde middag kort na elkaar tijdens een fietstocht te hebben gedicht. Aanleiding was een hevige verliefdheid die hem vol van geluk maakte en deze woorden bijna spontaan deed zingen. Hij verklaarde hiermee de erotische lading van de tekst. Het derde contrafact *Ik sta voor U in leegte en gemis* werd geschreven in 1966 - Oosterhuis woonde toen al in Amsterdam - voor de begrafenis van een jongen van zesentwintig jaar.

Deze teksten werden geschreven voor een concrete kerkelijke 'gemeente': de Amsterdamse Studentenecclesia, die in 1960 door Jan van Kilsdonk s.j. begonnen werd, en waaraan ik vanaf toen als liturgie-ontwerper verbonden ben. Toen in 1967 in Amsterdam door de dominicanen Wim Tepe en Jan Nieuwenhuis de Dominicus-gemeente werd her-opgericht, en de componist Bernard Huijbers daar de koor- en gemeentezang ging leiden, werd dat de tweede plaats waar deze liederen, in een wekelijkse praktijk van schriftuitleg en liturgieviering, werden getoetst op verstaanbaarheid en zingbaarheid.¹⁶

Technisch heeft tekstdichter Oosterhuis het procedé van Jan Wit gevolgd, die vanwege de traditionele zelfstandigheid van iedere regel der psalmmelodie nergens twee regels door een enjambement aan elkaar verbonden heeft. Uitzonderingen zijn de eerste twee regels van *De Heer heeft mij gezien en onverwacht - ben ik opnieuw geboren en getogen*, een naar mijn mening weinig geslaagde wending, en het begin der tweede strofe van *Zo vriendelijk*, waar het enjambement wat gelukkiger uitviel: *Want wie ben ik, als Gij niet wijd en zijd - waakt over mij en over al mijn gangen*. In de genoemde bundel *30 liederen* draagt *Zo vriendelijk*...als titel *Vriendelijke licht*, een rechtstreekse verwijzing naar het aloude $\phi\omega\varsigma \ \acute{\iota}\lambda\alpha\rho\acute{o}\nu$.

Merkwaardigerwijs laat een veel gezongen melodie van dit laatste lied¹⁷ een even fundamenteel gebruik van het grote en kleine tert-interval zien als *Een Smekeling*, waarover hieronder meer. De titel van *Zo vriendelijk* gaat oorspronkelijk vergezeld van een rubriek: "Te zingen in de eucharistieviering, ter opening van de dienst, of na de Schriftlezingen. Ook: tijdens een viering waarin het sacrament van de biecht wordt toegediend."¹⁸ Het lied *De Heer...*

¹³ Huub OOSTERHUIS: *30 liederen voor een Nederlandse liturgie* (Hilversum 1964).

¹⁴ In *Una voce III. Gezangen voor de eucharistieviering - pasen-pinkstertijd* (Hilversum 1965) nr. 14.

¹⁵ Cf. *Liturgische gezangen voor de viering van de eucharistie (=LG)* (Hilversum 1970) nr. 146.

¹⁶ Huub OOSTERHUIS: *Aandachtig liedboek* (Barn 1983) 5.

¹⁷ Cf. GvL 645.

¹⁸ O.c. 48.

werd uitverkoren om als nr. 487 te worden opgenomen in het LbK. Ds. W.G.Overbosch meent dat Oosterhuis de tekst ervan “gehoord heeft in het verlengde van Psalm 139”. Naar zijn overtuiging behoren “tekst en zangwijs tot het sterkste en eenvoudigste, wat deze gemeente [de kapel van het Amsterdamse Ignatiuscollege] heeft voortgebracht... Het lied kan gezongen worden bij de bediening van de Doop, maar ook bij een huwelijksinzegening of in een rouwdienst... de dichter heeft zijn tekst welbewust gehoord in het verlengde van Psalm 139... een zeer persoonlijke confessie, bijna iedere regel bevat een toespeling op schriftuurlijke zegswijzen.”¹⁹ Oosterhuis neemt *De Heer...* in zijn bundel *In het voorbijgaan*²⁰ op als onderdeel van een dodenliturgie en plaatst het na de ‘toespraak’ en de ‘voorbeden’. Als ‘andere mogelijkheid’ volgt onmiddellijk daarna het lied *Ik sta voor U...* Opvallenderwijs is de derde strofe van dit laatste lied gelijk aan de derde strofe van *Zo vriendelijk...* Tengevolge van de uitstraling - en reclame - die er in de 70-er jaren van ‘Amsterdam’ uitging naar het buitenland, heeft van de genoemde contrafacten *Ik sta voor U* als *Ich steh vor dir mit leeren Händen*, Herr een nieuw leven gekregen in zowel de Duitse R.K. liedbundel *Gotteslob* (1975)²¹ als het Zwitserse *Katholisches Gesangbuch* (1998).²² Volgens een annotatie in de Zwitserse bundel stamt de Duitse vertaling uit de interconfessionele en internationale “Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut”. Het lied *De Heer heeft mij gezien...* verscheen in 1974 als *The Lord has seen me...* in *Cantate Domino, an ecumenical hymn book*.²³

Het leven van deze eerste drie contrafacten is ook anderszins niet onopgemerkt verlopen. Zo is Oosterhuis van feministische kant aangevallen om een vermeend masculien taalgebruik, vooral in *De Heer heeft mij gezien*.²⁴ Door vrouwvriendelijkheid bewogen veranderde de tekstdichter in *Zo vriendelijk* de regel *wil alle liefde aan uw zoon besteden* ongetwijfeld tegen zijn zin in het lelijke *wil*

¹⁹ W.G. OVERBOSCH in *Een compendium van achtergrondinformatie bij de 491 gezangen uit het liedboek voor de kerken* (Amsterdam 1977) 1114.

²⁰ (Utrecht 1968) 128.

²¹ *Gotteslob - Katholisches Gebet- und Gesangbuch* (Stuttgart 1975). nr. 621. Vertaling Lothar Zenetti 1973. Cf over Oosterhuis in het buitenland Kees KOK: *De vleugels van een lied* (Baarn 1990) 154-159. Over de betekenis van Oosterhuis-Huijbers voor Amerika cf. Tony BARR: *A story handed down. Introducing the Dutch School* (Oregon 1995).

²² *Katholisches Gesangbuch* (Zug 1998) nr. 544.

²³ *Cantate Domino - an ecumenical hymn book* (Kassel 1974) nr. 52. Vertaling door Redmond McGoldrich. Zie ook *Song of season* (London 1976) nr.11. Onder de ‘vreemde talen’ reken ik ook het Friese *Lieteboek foar de Tsjerken* (Den Haach 1977). De berijming van psalm 119 is daarin nieuw, en teruggebracht tot 44 strofen. Het *Smekeling*-gedeelte begint met *Hear, lit myn bidden komme foar jo troan*. Oosterhuis’ *De Heer heeft mij gezien...* (nr. 487) werd *De Hear sech nei my om en ûnferwacht*.

²⁴ Cf. bijvoorbeeld jaargang 3 (1983) van *Werkscrift voor leerhuis en liturgie*, met name *Drie brieven over een liedje*, p. 74-77. Zie ook Oosterhuis’ autobiografische notities over zijn schreden op het pad der lieddichtkunst in *Liedjes maken onder invloed*, in ditzelfde *Werkscrift* 4 (1983) 192-201.

*alle liefde aan uw mens besteden.*²⁵ Men heeft Oosterhuis niet kunnen overhalen de tekst van *De Heer...* en daarvan vooral de derde strofe *Hij doet met ons, Hij gaat ons in en uit* in een andere richting om te werken. Zie hier de bewerking door zr. Magdalena Berkers van deze strofe.²⁶

Zij laat ons toe, Zij nodigt ons steeds uit.
 Heeft in haar handen onze naam geschreven.
 De Vrouw geeft ons een warm en rijk tehuis,
 biedt als een schoot aan ons haar eigen leven.
 Wil ons behoeden, helpt ons steeds vooruit
 en wat we zijn, Zij heeft het ons gegeven.

1.2. Nog meer contrafacten

In de loop der jaren is het aantal van drie tekstuele contrafacten nog aanzienlijk uitgebreid. Het zijn om te beginnen *Hij die gesproken heeft een woord dat gaat*²⁷ en *Dat duren zal, zolang er leven is*. Dit laatste kreeg in het *Nieuw bijbels liedboek*²⁸ als titel mee *Lied van doem en genade*. Een aparte plaats wordt vervolgens ingenomen door *Ontijdig heeft de dood hem overmand*, gemaakt *In memoriam Th. Zwartkruis*.²⁹ Dit lied vertoont enige tekstovereenkomsten met *Zo vriendelijk*.³⁰ Dit laatste is ongetwijfeld het gevolg van de voor de gelegenheid uiterst geschikte tekst van *Zo vriendelijk*. Ik vraag mij af of in dit geval ook de taal der melodie een rol heeft gespeeld. Contrafact nr. 7 is *Van liefde zingt men hel en hoog ter been*, in oktober 1996 gemaakt voor de huwelijksviering van een koorlid uit Oosterhuis' ecclesia. De tekstdichter was er niet bijster enthousiast over, zodat dit lied niet verder kwam dan een publicatie in het mededelingenblad van 'Leerhuis en Liturgie' (zie voorbeeld 6). In 1998 aanschouwde dan tenslotte *De woorden die wij spraken tot elkaar* het levenslicht. Het werd gemaakt voor de viering van de 60^e verjaardag van koningin Beatrix in de Amsterdamse Westerkerk (zie voorbeeld 7).³¹ Het hier gebruikte woord 'tenslotte' lijkt gerechtvaardigd. Was namelijk

²⁵ Vergelijk de derde strofe, vierde regel, uit *Liturgische gezangen* nr. 83 met de versie GvL nr. 570. In GvL werd vergeten de derde strofe van lied nr. 473 in deze zin te veranderen.

²⁶ Ontleend aan haar lied *De Vrouw heeft mij gezien*. Geciteerd uit M. GEURTSSEN e.a. (red): *Veeltaligheid, Veel-Zijdigheid. Werkboek vrouwen, liturgie en gerechtigheid* 24. Zie ook Lieve TROCH, *Inclusiviteit in liturgische taal en symbool*, in *Tijdschrift voor liturgie* 82 (1998) 276-284.

²⁷ Cf *Liturgische gezangen II* (Hilversum 1985) nr. 94. In *Nieuw bijbels liedboek* (Baarn 1986) 170, draagt dit lied de titel *Gemeente-lied* en staat in de bovenmarge 1 Tes. 5 aangehaald: *Trouw is Hij die heeft geroepen. Hij houdt woord*.

²⁸ Huub OOSTERHUIS: *Nieuw bijbels liedboek* (Baarn 1986) 168

²⁹ *Nieuw bijbels liedboek* 58. Als ondertitel staat "22 oktober 1983" vermeld.

³⁰ Zoals *...op handen dragen en ...het woord dat mij vertroosting geeft*.

³¹ Cf. Huub OOSTERHUIS: *Levende die mij ziet. Gedichten, gezangen en gebeden* (Kampen 1999) 125.

met dit laatste lied voor Oosterhuis de melodie uitgesproken en was de tijd rijp voor een andere melodische jas? Argument hiervoor is de nieuwe toonzetting van deze laatste tekst door Tom Löwenthal (op. 37, nr. 2; zie voorbeeld 8).³² Er bestaat nog een negende contrafact op de melodie van *Een smekeling*, namelijk *Zoals de rozenknop* van de hand van Annelou Koens, de levensgezellin van Bernard Huijbers. Dit werk vertoont weliswaar geen letterlijke citaten uit *Zo vriendelijk...*, maar werd er wel sterk op gemodelleerd.³³

Het hierboven geschetste verhaal van *Een smekeling* bevat reeds veel materiaal ter beantwoording van de gestelde vragen. Nadere ondersteuning volgt nu in de analyse van achtereenvolgens de melodie (2) met in aparte paragrafen de behandeling van de twee verschillende vormen van woord-toonverhouding (2.1), het bewuste gebruik van de grote en kleine terts (2.2) en de toonhoogte (2.3), het ritme van de melodie (3) en tenslotte – vooral – de taal van *Een smekeling* (4). In deze laatste paragraaf wil ik enige conclusies trekken. Vanzelfsprekend zullen de teksten van Jan Wit en Huub Oosterhuis in alle paragrafen een rol spelen.

2. De melodie

De melodie is alom geprezen. De Vlaamse hymnoloog Ignace de Sutter (1911-1988) vindt haar “ontegenzeggelijk een van de allermooiste zangwijzen die de Nederlandse Romana in de eerste Concilieperiode verspreidde[...]aparte schoonheid [...] het eigen kleine wonder dat de voorliefde verklaart waarmee deze mooie melodie overal zo graag gezongen wordt”.³⁴ Waaruit bestaat dat ‘kleine wonder’? Hoewel wonderen veelal minstens deels op subjectieve ervaringen berusten, komt De Sutter tot zijn hemelse ervaring na grondige analyse van de melodie, die hij zelfs ‘een aparte schoonheid’ noemt. Hij maakt in zijn geciteerde boek uitgebreid werk van een analyse. Idem doen R. de Groot in het *Compendium*,³⁵ waarbij hij zich onthoudt van een waardeoordeel, en B. Smilde in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*.³⁶ Smilde gaat in op vermeende melodische ontleningen door Huijbers van elders.

³² Cf. de partituur in *Geschreven staat* (Baarn 1999) 26.

³³ Het lied heet *Over bestaan op aarde*. Cf het booklet van de cd *Uit hoeveel eeuwen*, uitgebracht bij gelegenheid van de 75^e verjaardag van Bernard Huijbers in 1997. Stemra nr. 971004.

³⁴ Ignace DE SUTTER: *De lofzang van alle tijden* (Beveren 1983) 244-245. De drie eerstbeproken contrafacten van Oosterhuis zijn in de Belgische R.K.zangbundel *Zingt Jubilate* (Brugge 1997) te vinden onder nrs. 530, 559 en 924.

³⁵ O.c. 1115-1116.

³⁶ B. SMILDE: *Alte Melodieformeln in neuen Kirchenliedern*, in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (Kassel 1982) 185-189.

Ik wil nu Huijbers' toonzetting vergelijken met *Een smekeling's* tweelingbroer, de melodie van Psalm 119 uit het Geneefs Psalter en vanuit de overeenkomsten en verschillen trachten een eerste antwoord te geven op de vraag waarom Huijbers de versie van het Geneefs Psalter niet geschikt vond en zo nodig een nieuwe melodie bij de tekst moest verzinnen. Een vergelijkende analyse van de twee melodieën kan vervolgens een fundamenteel antwoord geven op de vraag naar de bijzondere taal van Huijbers' melodie. Ik nodig de lezer uit bij het nu volgend betoog de muziekvoorbeelden 1 en 2 te betrekken³⁷.

2.1. Twee verschillende vormen van woord-toonverhouding

De vraag naar het waarom van de nieuwe melodie wordt des te interessanter omdat al bij een eerste vergelijking blijkt hoe Huijbers zich door de LbK-melodie heeft laten inspireren: Er zijn rechtstreekse citaten:

| GvL | = | LbK |
|---------------------------|---|-------------------------------|
| tweede helft eerste regel | = | tweede helft derde regel |
| begin derde regel | = | begin vierde regel |
| begin vierde regel | = | (ongeveer) begin vijfde regel |
| afsluiting zesde regel | = | afsluiting zesde regel |

Vervolgens zijn beide zangwijzen identiek opgebouwd, uiteraard als gevolg van de identieke tekst. Beide componisten³⁸ hebben deze zesregelige melodie de voor de hand liggende traditionele A-B-A-opbouw meegegeven: in de eerste twee (A-)regels bouwt de melodie op de grondtoon, in de volgende twee (B-)regels zijn dat nevenharmonieën, in de laatste twee regels wordt weer teruggekeerd naar de hoofdtoonsoort. In beide versies is de terts de basis-toonsafstand, welke creatief wordt uitgebouwd, vooral naar een kwart. Ook verloopt - globaal gezien - iedere regel melodisch in een boogconstructie: de eerste helft gaat omhoog, de tweede helft verloopt dalend. Vervolgens is ook de algemene opbouw der melodie bij beide gelijk. In beide wordt deze in de tweede regel naar beneden uitgebreid en verloopt de derde regel globaal identiek. In de vierde regel bereikt de melodie haar grootste ambitus. Ook de vijfde regels zijn op elkaar gemodelleerd. Dat de beide zesde regels identieke trekken hebben, valt niet te verwonderen: ze functioneren als afsluiting op de grondtoon. Tot de globale overeenkomsten hoort ook de algemene modellering van de Huijbers-melodie op die van psalm 119: iedere regel is zelfstandig en eindigt op een lange noot. Hier ligt ook de verklaring voor de lange noot aan het begin van (bijna) iedere regel: het is een protestants kenmerk van traditionele gemeentezang. In dit opzicht heeft de melodie van psalm 119 uit

³⁷ Voor het gemak noem ik de melodie uit het Geneefs Psalter de LbK-melodie en die van Huijbers de *Gezangen voor liturgie* (verder GvL) melodie.

³⁸ De melodie van psalm 119 wordt traditioneel in verband gebracht met Louis Bourgeois (1510-1561). Cf. Pierre PIDOUX: *Le Psautier Huguenot* (Kassel 1962).

het Geneefs psalter wezenlijk ook de latere contrafacten van Oosterhuis bepaald.

Nu de verschillen tussen de melodieën. Hoewel die groter en meer fundamenteel zijn op ritmisch gebied (zie hieronder) kan als belangrijkste melodisch verschil tussen de beide versies het gebruik van het terts-interval genoemd worden: Bij Huijbers is dit het hoofdmateriaal van de melodie. Hij heeft een door hem *elementair* genoemde compositietechniek toegepast, die als belangrijkste kenmerk heeft dat de melodie is opgebouwd uit enkele elementaire elementen, welke als bouwstenen dienen voor het geheel.³⁹ Hier zijn dat de grote en kleine terts. Zo werd de eerste regel gebouwd op de grote terts es - g, de eerste helft van de hoofddrieklank van de toonsoort es-majeur. De tweede regel breidt dit interval naar boven uit met de kleine terts g - bes, aldus de grote drieklank es - g - bes vormend, en naar beneden met de kleine terts c - es aan het begin. Beide regels eindigen op de grondtoon es. De derde regel omspeelt eerst opnieuw de kleine terts g - bes en komt dan op de proppen met de nieuwe kleine terts as - f. We zien dat aan het begin van iedere nieuwe regel het tertsinterval van de tweede helft van de vorige regel wordt overgenomen. Zo ook in de vierde regel, die vervolgens de melodie uitbreidt naar haar laagste punt, de c. Deze wordt aan de kleine terts f - d toegevoegd. Ik hoor hier geen echt kwart-interval, maar een weer oppakken van de terts uit het begin van de tweede regel. In de vijfde regel wordt de eerste regel gevarieerd herhaald: de eerste helft is er een omkering van en de tweede helft een letterlijke herhaling, maar dan een toon hoger en ritmisch verschoven. Regel zes is met uitzondering van de eerste noot identiek aan de tweede regel. Intussen is ons niet ontgaan dat de melodie in wezen gebouwd is tussen de kwint es - bes, met af en toe een uitbreiding naar beneden.

Hoe anders is het in dit opzicht met de LbK-melodie gesteld. Als hier van een hoofdinterval gesproken zou moeten worden zou het de kwint es - bes⁴⁰ moeten zijn, die al direct in de eerste regel wordt bereikt en vooral in de tweede, derde en vierde regel telkens terugkeert, maar daarna geen rol meer speelt. De hoofdbeweging van de melodie is naar mijn mening echter een andere: geheel overeenkomstig de melodie der psalmen in het Geneefse Psalter staat ook de melodie van psalm 119 op weliswaar gevarieerde wijze in een toonladder, in dit geval die van hypo-majeur, dus de zogenaamde elfde toon. Deze toonladder wordt letterlijk doorlopen in de tweede helft van de vierde regel en loopt ook als zodanig heen en weer in de vijfde. Hier is de ambitus een octaaf. De laatste twee regels wijken in dit opzicht opvallend af van de rest: in de regel is het vreemde verminderde interval d - as, waarvan de spanning in de laatste regel oplost in grondtoon es.

³⁹ Zie voor een meer uitgebreide beschouwing B. HUIJBERS: *Door podium en zaal tegelijk* (Hilversum 1969, tweede aangevulde druk Baarn 1994).

⁴⁰ Voor de zuiverheid van de vergelijking transposeer ik de melodie naar es.

Welke is de zin van dit gegoochel met toonafstanden? We hebben hier mijns inziens een wezenlijk verschilpunt aangeraakt in de verhouding woord-toon van beide zettingen. De LbK-versie is opgezet als een klassieke zelfstandige melodie, waarbij eventueel de tekst qua accenten etc. uitstekend tot zijn recht kan komen, maar die op zichzelf ook een eigen leven kan leiden. (Vgl. hieronder § 3.) Huijbers' melodie is in het geheel niet zelfstandig, is niet gebouwd in een klassieke boogconstructie, maar is met die tertsbouwsteentjes geheel gemaakt op de tekst. Zij is volledig declamatorisch van karakter. Ook hier zal ik straks op terugkomen. De GvL-melodie is gemaakt op en geheel afhankelijk van de tekst, zonder welke ze letterlijk geen leven heeft. Dit in tegenstelling tot de LbK-melodie, waar de tekst gemaakt is bij een geheel zelfstandige melodie. Wat die zelfstandigheid betreft: ik hoor bijvoorbeeld mijzelf in bad wel de LbK-melodie neuriën maar niet die van GvL. Ook verwacht ik niet dat er ooit zelfstandige instrumentale bewerkingen zullen worden gemaakt van Huijbers' melodie. Sterker nog: het lijkt mij geheel onmogelijk. Daarvoor leent de melodie van het LbK zich veel beter. Nemen we als voorbeeld de eerste regel. Die van Huijbers is getoonzette declamatie. Zie de muzikale behandeling van de onbeklemtoonde lettergrepen op *smekeling* en *uw troon*. Er kan maar tot op zekere hoogte van een echte melodie gesproken worden. Die is er wel, maar dankt zijn bestaan aan de tekst. De enige 'taal' van de melodie is dat ze richting geeft aan de declamatie: een smékeling, zó kom ik tot uw troon. Het woord 'kom' krijgt ondanks zijn plaats aan het begin van een maat geen nadruk. (Zie § 3.) De LbK-melodie neemt vanaf het begin een grotere vlucht dan die van Huijbers. Ze gaat daarbij een eigen weg, welke niet bepaald wordt, ritmisch noch melodisch, door de gang van de tekst. In de LbK-psalm 119 kan de eerste regel op zich wel declamerend gezongen worden, want dat hangt vooral af van de goede instelling der zingenden. Maar echt leiding aan de declamatie geeft de melodie van psalm 119 niet. Vooral het ritme speelt in de LbK-melodie in dit opzicht een vervreemdende rol: dit zit de tekst niet bepaald als gegoten. Het argument dat de LbK-melodie als kapstok moet dienen van liefst 66 tekst-strofes en die van Huijbers slechts voor drie, die bovendien samenhang met elkaar vertonen - vormen ze in de lange psalm 119 een aparte eenheid? - geldt niet. Het gaat om twee verschillende verhoudingen van woord-toon: bij Huijbers is sprake van totale fusie, in het LbK blijven beide componenten zelfstandig, met de nodige fundamentele 'taal'-verschillen van dien. In samenhang met dit grote verschil in karakter tussen beide melodieën is er de vraag waar zich in beide de muzikale spanning en dus het element van emotie bevindt. Bij Huijbers ligt deze bij de zanger, bij de smekeling die zich tot God wendt. Zijn melodie is op zich saai en melodisch weinig zeggend. Daar ligt haar kracht dan ook niet. Ze krijgt haar waarde veel meer van de zanger die zich in haar tot God wendt. Ik reken dit genre melodieën van Huijbers tot zijn 'dramatische' stijl, in de zin dan van het Griekse δράω (= doen). Het betekent zang met grote persoonlijke innerlijke betrokkenheid van de zanger. Anders 'klinkt' het niet. Het is immers

declamatie-muziek en daarom doen- en geen luistermuziek. De melodie van het Geneefs Psalter is bepaald weinig of niet ‘dramatisch’. Ik dien bij al deze stellige uitspraken een restrictie te maken, omdat - zoals al opgemerkt - uiteraard iedereen die op verantwoorde manier een tekst zingt, daar innerlijk bij betrokken is en daardoor zijn zang een dramatische spanning meegeeft. De *ik* van *zo kom ik tot uw troon* is bij Huijbers echter de afzonderlijke zanger, terwijl die van het LbK eerder die van de gemeente is.

Een klassiek verschil tussen de beide melodieën is hun geheel andere historische setting. De melodie van Huijbers is in wezen gregorianiserend, wat wil zeggen dat zij eigenlijk niet gebouwd is op de grondtoon *es*, maar op de - gregoriaans gezegd - dominant *g*. Deze dominant was in het gregoriaans de reciteertoon van de tekst, waar de gehele melodie in feite op berust. Deze compositietechniek is kenmerkend voor toondichters met een gregoriaans verleden. Van dit alles is veel minder te bespeuren in de LbK-melodie, die ontstaan is in een periode dat al veel sterker werd uitgegaan van een toonladder en van melodievorming los van een reeds bestaande tekst.

Wat de in de voorlaatste alinea genoemde restricties betreft, zal er voortdurend op gewezen dienen te worden, dat taal en betekenis van een melodie wezenlijk samenhangen met de algehele setting. Ik reken naast de tekst daar ook de uitvoerder, luisteraar, plaats, omgeving, bedoelde functie enz. onder (zie ook § 4.2 over de ‘driehoek’ van Anne M. Murphy). Zingeving is een subjectief gebeuren. Een melodie is op zich neutraal en niet tot zingeving in staat. Een theoretische kwint is en blijft een kwint. Een kleine terts ‘zegt’ niets. Maar intervallen treden dan ook altijd op in een context. Die kleine terts kan niet anders dan als betekenisgevend element klinken in een groter geheel van betekenisgevende componenten. Ik heb tot nu toe slechts gewezen op het wezenlijk verschil in verhouding van de beide melodieën zowel met de tekst als met de uitvoerder(s). Met als gevolg dat de taal van het geheel in beide gevallen een andere zal zijn, ondanks de vele andere altijd aanwezige betekenisgevende elementen. Het nu volgende bouwt hier op voort en zal naar mijn verwachting opnieuw verduidelijkend werken.

2.2. Grote en kleine terts

Een tweede bijzonderheid van Huijbers’ melodie is de hierboven als ‘elementair’ geduide toepassing van de kleine en grote terts, welke logisch voortvloeit uit de eveneens reeds beschreven dramatiek. Ik meen dat ons hier opnieuw een kans wordt geboden een tipje van de geheimzinnige sluier van deze melodie op te lichten. In een nog immer waardevolle studie over fundamentele muzikale intervallen herinnert de musicoloog Jos Smits van Waesberghe⁴¹ eraan dat de grote terts het basisinterval van de samenklank is, zoals die ons door de natuur wordt aangereikt, terwijl de kleine terts meer aan

⁴¹ Jos SMITS VAN WAESBERGHE: *Melodieleer* (Amsterdam z.j [ca.1955]).

de basis ligt van het menselijk spreken. Vooral het eerste is duidelijk: onze majeur-drieklank is gebouwd op de grote terts. Een melodie in majeur begint er mee voordat de ‘doorwerking’ van de andere intervallen begint. De grote terts is een van de eerste immer meeklinkende harmonische boventonen en als zodanig een van de belangrijkste zogenaamde vulstemmen. De grote terts is daarom één met de grondtoon zelf: je kunt er niet omheen als je een toon speelt of zingt: hij klinkt altijd mee. Een getrainde musicus hoort hem voortdurend. Hij is na de grondtoon amper een nieuwe toon te noemen en er juist eerder de voortzetting van. De grote terts staat als interval (afgezien van ritme en dynamiek) aan de basis van iedere melodische ontwikkeling. Hoeveel kinderliederen zijn er bijvoorbeeld niet op gebaseerd?⁴² De kleine terts bevat volgens Smits van Waesberghe daarentegen meer spanning ten opzichte van de grondtoon dan de grote. In verhouding met deze laatste is hij tamelijk dissonant. In de westerse muziekgeschiedenis is de kleine terts pas vanaf de 15^e eeuw als volledig consonante samenklank aanvaard. Op de scala van de natuurlijke boventonen-reeks komt hij pas op de zevende plaats. De kleine terts klinkt dan ook slechts in latere instantie en dientengevolge minder hoorbaar mee.⁴³ Smits van Waesberghe maakt daarbij onderscheid tussen een dalende en een stijgende terts. Als ‘notatie’ van menselijke taal blijkt de dalende terts een veel natuurlijker interval dan de stijgende. Zie bijvoorbeeld opnieuw kinderliederen zoals *Twee emmertjes water halen* en *Ik zag laatst in mijn prentenboek Sint Nicolaas op een paard*. In het intermenselijke verkeer blijkt vooral de dalende kleine terts als elementaire menselijke roep te fungeren. Zonder dat zij het beseft, is de dalende kleine terts het natuurlijke interval waarop mamma Jantje naar binnen roept om te komen eten: Jan-tje! De emotie die ze daarbij in haar stem legt is de eigenlijke roep tot Jantje. Mamma zal daarvoor nooit een grote terts inzetten. Om de hier genoemde ‘natuurlijke’ redenen vertegenwoordigen de zelfstandig gebruikte secunde en septime een verdere verhoging van de spanning ten opzichte van de grondtoon. Zo weet ik uit eigen jarenlange luister-waarneming, dat naarmate de emotie groter is de menselijke schreeuw een groter dissonant interval gebruikt, veelal de verminderde septime - ik hoor deze dan nooit als een grote sext - en het overmatig octaaf. Als mamma Jantje zo naar binnen roept, zal hij als de snelste kippen komen aanlopen!

Huijbers heeft zich steeds een aanhanger van Smits van Waesberge's theorieën getoond en ik acht het daarom geoorloofd mede vanuit deze gedachten te trachten de ware zuiver melodische taal van *Een smekeling* op het spoor te komen. Misschien zijn de betekenis en het verschil in toepassing van genoemde intervallen twee fundamentele kenmerken van het geheim van Huijbers' melodie in haar samenhang met de tekst. Het begin van de melodie

⁴² Cf. bijvoorbeeld het kinderlied *Vader Jacob, slaapt gij nog?* Het is interessant dat de melodie van dit lied zoveel gelijkenis vertoont met de hier behandelde van Huijbers.

⁴³ In de campanologie, de klokkenkunde, is de kleine terts overigens een van de eerst hoorbare boventonen.

verloopt tamelijk neutraal en ontspannen dank zij de inzet van de grote terts als hoofdinterval. De tekst is navenant: *Een smekeling*, zo kom ik tot uw troon. Het valt vervolgens op dat in de tweede regel boven "(leg met uw) woord beslag op (mijn gedachten)" voor het eerst de dalende roepterts wordt ingezet. In de derde regel wordt het gebruik daarvan geïntensiveerd (bes - g en as - f), uitgerekend boven "opdat ik in het licht der waarheid woon" (eerste strofe), "Uw rechterhand geleide mij altijd" (tweede strofe) en "Onthoud mij uw getuigenissen niet" (derde strofe). De vierde regel contrasteert in dit opzicht: hier geen tertsen, alleen een trapsgewijs voortgaande melodie. In de vijfde regel zien we weer de rustgevende grote terts, even hoog als aan het begin. De laatste regel sluit af. De realiteit gebiedt ons hierbij op te passen voor hineininterpretatie. Zo zou bijvoorbeeld als bezwaar tegen een vermeend uitgekiend gebruik van de dalende roepterts, vooral in de derde regel, kunnen worden aangevoerd dat ook de meeste andere regels in de verschillende strofes van eenzelfde smekend en biddend karakter zijn. Mijn antwoord daarop is dat Huijbers in zijn melodie blijkbaar telkens de derde regel als de belangrijkste van elke strofe heeft gezien en deze op de genoemde wijze muzikaal heeft willen onderstrepen. Maar de waarschuwing voor inlegkunde blijft. Want Huijbers heeft waarschijnlijk ook gewoon een goede 'dramatische' melodie willen opbouwen en daartoe op speelse manier gebruik gemaakt van de grote en kleine tertsen. En bij een melodische opbouw van dit genre zesregelige melodie valt het hoogtepunt nu eenmaal traditioneel in de derde of vierde regel.

De eerste reden waarom Huijbers voor de schone tekst van Jan Wit wel een nieuwe melodie móest maken ligt in het verlangen naar een geheel andere verhouding woord-toon voor het nieuwe liturgische lied, anders dan die van het traditionele psalm-, kerk- of devotielied. Men kon in de zich vernieuwende liturgie al snel minder uit de voeten met de traditionele woord-toonverhouding van het oude kerklied en zijn grote nadruk op de melodie. Het wezen van die nieuwe verhouding schuilt in de fundamentele plaats van de tekst⁴⁴. De beschreven bijzondere melodiebouw van *Een smekeling* sluit daar organisch bij aan, wat Oosterhuis onbewust zal hebben aangesproken. Hij vertelde dat ze de tekst van *Een smekeling* graag wilden gebruiken maar dat er helaas die psalm-melodie op stond. Deze laatste bemoeilijkt een functioneel gebruik van de tekst. Naar mijn mening ligt de bijzondere kracht van *Een smekeling* in zijn bijzondere verhouding woord-toon. Gebruik makend van grote en kleine tertsen is Huijbers er in geslaagd de 'taal' van de tekst optimaal in de melodie te versterken en daarbij op geen enkele wijze in de valkuil van het romanticisme te vallen. Doordat de tekst van latere contrafacten meer afwijkt van die der eerdere, is naar mijn indruk deze eenheid dan niet meer zo sterk. Het blijft

⁴⁴ In andere studies heb ik er op mogen wijzen dat na verloop van jaren (vooral vanaf ca. 1975) de opvattingen omtrent de woord-toonverhouding zich weer meer hebben ontwikkeld in de richting van het traditionele kerklied. Cf. bijvoorbeeld A. VERNOOIJ: *Muziek als liturgisch teken*. (Baarn 1998) 19-20.

overigens de vraag of Huijbers zijn melodie niet - zoals dat zo vaak gebeurt - vooral gemaakt heeft op de eerste strofe. In ons geval doet zich echter de bijzondere omstandigheid voor dat de inhoud van de drie strofes in de verschillende regels van iedere strofe deels herhaald wordt. In de contrafacten is dat niet immer het geval. Ik heb mij onthouden van de verleiding deze laatste op genoemde aspecten te onderzoeken.

2.3. De toonhoogte

Het bewust gebruik van de roepterts wordt bevestigd door de toonhoogte van onze melodie. De tonen bes - g van de derde regel staan naar de mening van ethnomusicologen⁴⁵ op de gemiddelde toonhoogte waarop mensen iets naar elkaar roepen. De roepterts g - es van de vijfde regel staat vervolgens naar hun zeggen in relatie met een bijzondere eigenschap van de es-majeur-toonsoort. Deze zou namelijk enerzijds vooral staan voor feestelijke plechtigheid en anderzijds voor berusting en bezinning. Het toekennen van een bepaalde gevoelswaarde aan een toonsoort is uiteraard hoogst subjectief. Van de andere kant worden toonsoorten door musici met een absoluut gehoor beslist zo aangevoeld. Componisten kiezen vaak hun toonhoogte bewust ook vanuit deze optie.

Dat ook Bernard Huijbers onder deze componisten mag worden gerekend blijkt wel hieruit, dat hij zijn melodie in Es noteerde, terwijl de LbK-componist de zijne een toon hoger zette. Vanwege de vele overeenkomsten zou men verwachten dat Huijbers ook voor die hoogte zou hebben gekozen. Toen de melodie van Huijbers in het gebruik vaak als te laag werd ervaren en daarom vaak een hele toon hoger werd gezongen, dus in de toonsoort van F⁴⁶, heeft de componist er jarenlang op gestaan⁴⁷ dat men de toonhoogte Es zou handhaven. Hij vertrouwde mij toe deze toonhoogte bewust gekozen te hebben om de manier waarop hij tekst gezongen wenste, met andere woorden, om de zingende gemeenschap te helpen aan de juiste expressiviteit bij het zingen. Hij had er overigens ook zuiver technische bedoelingen mee. Muzikaal gezien valt het, zo verzekerde hij, een ongeoefende gemeenschap niet mee op deze toonhoogte hard te gaan zingen of te vlug. Door de melodie in Es te zetten gaf de componist in feite ook de dynamiek aan (zacht) en het tempo (niet te vlug). Een ander zichtbaar middel om de gemeenschap daarentegen ook weer niet té

⁴⁵ Cf. bijvoorbeeld de geciteerde publicatie van J. Smits van Waesberghe. Zie ook onder andere J. IDELSSOHN: *The sacred bridge* (New York 1954); G. REVESZ: *Inleiding tot de muziekpsychologie* (Amsterdam 1944); David J. HARGREAVES (ed): *The social psychology of music* (Oxford 1997).

⁴⁶ In enkele liedbundels staat Huijbers' melodie inderdaad in F genoteerd. Cf. de geciteerde Duitse, Zwitserse en Belgische zangbundels. Ook sommige analisten zouden het lied liever een toon hoger genoteerd zien.

⁴⁷ Later nam hij in dit opzicht een meer soepel standpunt in. Ik kom daar nog op terug.

langzaam te doen zingen was de notatie met vlaggetjes aan de stok van de noten. Huijbers vond dat een eenvoudige manier om mensen, die niet weten dat 'adagio' of 'lento' wat anders betekenen dan 'traag', er toe te verleiden meer automatisch het juiste tempo te nemen: zo'n vlaggetje roept enerzijds op niet té langzaam te zingen, anderzijds staan de noten daardoor voor het zicht meer los van elkaar.

De combinatie van deze concrete gegevens met de meer 'ontspannen' grote tertsen en de dalende kleine roep-tertsen, beide op de genoemde plaatsen genoteerd, biedt ons een duidelijk tastbaar voorbeeld van muzikale middelen, ingezet ten dienste van de ware taal van een liedtekst. Bij haar smeken om Gods nabijheid via zijn wet, die leven geeft, bestormt de zingende gemeenschap Gods troon niet. Het is een vertrouwd en schuchter smeken. De roep heeft niets gebiedends en domineert God niet. Hij wordt eerder nederig en vol vertrouwen benaderd. Iedere musicus weet hoe een melodie geheel anders klinkt en een andere interpretatie oproept als deze een toon hoger wordt gezet. Onze *smekeling* bijvoorbeeld, loopt - een toon hoger zingend - het gevaar God meer met opgeheven hoofd tegemoet te treden, dynamischer, harder, in snellere woorden en met meer zekerheid. Een toon hoger 'kan' een zanger veel meer.

Ben ik bezig met inlegkunde? Misschien ben ik in het bovenstaande, door de genoemde muzikale kenmerken objectief te analyseren, te gemakkelijk van plaats verwisseld, namelijk van zingende persoon, bij wie alle emotie tijdens het zingen uit zijn eigen hart opkomt, naar luisteraar, die zijn emoties mede buiten zichzelf opdoet. Ik weet dat ik als onderzoeker niet anders kan: het is immers mijn taak om in een altijd subjectief verlopend proces van betekenisgeving te wijzen op mogelijke objectieve elementen daarin. Met dit 'te gemakkelijk' bedoel ik vooral niet te willen vergeten dat wezenlijk bij 'dramatische' muziek in de omschreven zin de emotie van binnenuit is, vanuit het hart van de zanger en de afwezigheid van een luisteraar, op wie een bepaalde toonhoogte een bepaald effect zou kunnen hebben. Dit laatste is meer het geval bij emotie in romantische zin, bij taal van buitenaf, welke wezenlijk contrasteert met doe-taal zoals die van *Een smekeling*. Het is bovendien onjuist en onmogelijk om vooraf aan bepaalde intervallen of toonhoogten van een melodie een bepaalde betekenis toe te kennen. Op zich 'zegt' een kleine terts nu eenmaal niets, maar alleen in een context. Deze laatste voert in het geval van *Een smekeling* naar de zingende gemeente en in andere gevallen naar hart en mond van de voorzanger. Met andere woorden: die bepaalde toonhoogte van onze melodie is evenals zijn ritme en intervallen niet in een denkproces vooraf uitgekend, ze is niet ontstaan na langdurig overleg en rijp beraad, maar spontaan innerlijk gehoord door de componist. In gedachten zie ik Huijbers bij het componeren niet tegenover de melodie zitten die zich noot voor noot uit zijn pen op het papier voor hem ontrolt. Ik hoor hem zich niet afvragen welk interval hij op welke hoogte boven een bepaald woord zal zetten. Het is Huijbers zelf, deze zo emotioneel en spontaan denkende man, die uit het papier op-zingt, uit de pen kruipt van het medium dat namens hem dit schrijfgerei hanteert en die zich

daarna behoorlijk verwondert over de taal welke hij uitgezongen heeft, over de toonhoogte, het ritme en de intervallen welke hij al zingend gehanteerd blijkt te hebben. Ik durf dit mede zo te schrijven omdat Huijbers mij over zijn manier van componeren toevertrouwde te “schrijven wat me invalt. Ik laat dat zijn werk doen. Daarbij ben ik er niet bang voor dat het objectief gezien eigenlijk nergens op lijkt. Wat het mag zijn, beter gezegd: wat het mag worden, zal wel telkens in de praktijk blijken.”⁴⁸

3. Het ritme

In muzikale taal speelt - misschien meer nog dan toonhoogte, intonatie en melodie - het element ritme een grote rol. Ritme is de ziel van iedere melodie en waarschijnlijk de belangrijkste component van haar taal.⁴⁹

Met betrekking tot de inbreng van het ritme bij de taal van *Een smekeling* valt, in tegenstelling met de psalmwijs, het soepele en egale ritme van Huijbers' melodie op: bijna alle noten zijn bijvoorbeeld even lang. De enkele lange noten halverwege een regel corresponderen ofwel met de tekstinterpunctie (5^e regel) ofwel met een noodzakelijk evenwicht tussen de verschillende regels (3^e regel). Toch hebben we als gevolg van dit egale ritme in geen enkel opzicht te doen met een saaie melodie, enkel en alleen omdat in feite geen enkele noot ritmisch gelijk is aan de andere. Dat komt omdat in deze \pm spreekmelodie het ritme in feite niet wordt bepaald door de noten, maar door de tekst er onder. De duur hiervan is telkens verschillend, niet alleen omdat de ene lettergreep objectief gezien nu eenmaal langer duurt bij het uitspreken dan de andere, maar ook omdat de subjectieve declamatie die duur bovendien voortdurend verschillend doet zijn, zelfs van een en dezelfde lettergreep. We zagen het al eerder: de melodie van *Een smekeling* kan niet zonder de tekst. Je kunt haar niet enkel neuriën. Haar melodische spanning ontvangt dit lied niet van de noten, maar van de op verheven toon gedeclameerde tekst. Haar ritme is dan ook in wezen gelijk aan dat van een gregoriaanse melodie, die eveneens geheel op de tekstdeclamatie gebouwd is. Joseph Pothier (1835-1923), monnik van Solesmes en eigenlijke hersteller van onze nog steeds gebruikte gregoriaanse melodie, sprak in dit opzicht van een *rythme libre oratoire*, dat in wezen onbepaald is en geheel afhangt van een goed uitspreken van de tekst⁵⁰. Hij heeft om dit ritme een forse strijd geleverd met zijn medebroeder André Mocquereau (1849-1930), die sprak van een *rythme libre mesuré* en stelde dat de noten van een gregoriaanse

⁴⁸ Interview d.d. 03.08.1998

⁴⁹ Cf. VERNOOIJ: *Muziek als liturgisch teken* 40-45 en A. VERNOOIJ: *Muziek in dienstverband* (Amsterdam 1999). Cf. ook F. NOSKE: *Forma formans. Een structuuranalytische methode, toegepast op de instrumentale muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck* (Amsterdam 1969).

⁵⁰ Cf. J. POTHIER, *Les mélodies Grégoriennes*. Solesmes 1880.

melodie - populair gezegd - geteld konden worden⁵¹. Hierbij ging Mocquereau tóch uit van de melodie, los van de tekst.

Ziehier de reden waarom men in 'Amsterdam' niets kon krijgen bij de melodie van psalm 119 uit het Geneefs Psalter. Hoe geheel fundamenteel anders is daar immers de verhouding tussen woord en toon! Ik wees er al op bij de behandeling van de melodie, maar wil er voor de duidelijkheid hier bij de bespreking van het ritme in het kort op terugkomen. De melodie van psalm 119 is geheel zelfstandig van karakter, vooral om haar ritme, dat een eigen leven leidt, niet in dienst staat van een soepele tekstdeclamatie en zich daar dan ook niet toe leent. De lengte van de noten correspondeert in genen dele volledig met de accentuering van de tekst. (Zie in voorbeeld 1 hoe al in de eerste regel de tekst zich moeizaam tracht te plooiën naar het geheel eigen ritme van de melodie.) Hier heerst niet de tekst, maar de melodie. We hebben hier niet te maken met een spreek-melodie, ook niet met het latere klassieke kerklied, maar met het in de 16^e eeuw nog in zwang zijnde motet, waarin vooral een melodie wordt uitgesponnen, niet een tekst. Natuurlijk zingt geen enkele gemeente de 66 strofes van deze psalmberijming achter elkaar. Dat zou om de moeizame woord-toon-verhouding ook onmogelijk zijn.

Ik wil nu nagaan met welke technische middelen Huijbers heeft getracht om zijn melodie ritmisch zoveel mogelijk aan dit gestelde doel te doen beantwoorden. Een grote bedreiging voor een declamatoir geconcipieerde melodie als de onderhavige wordt gevormd door de bepaalde cadans, waarin ieder ritme zich graag voltrekt en die er gewoonlijk toe leidt dat de ritmische steunpunten - populair gezegd: bijvoorbeeld de eerste tel van de maat - extra beklemtoond worden. Gevolg is dan dat niet de accenten van de tekst, maar die van de melodie, dus de genoemde steunpunten, de gang van het geheel bepalen en dat deze een bedreiging worden voor de vrije declamatie. Huijbers is er naar mijn mening in geslaagd dit bekende probleem technisch vrijwel uit te sluiten. Ook in dit opzicht is zijn melodie een juweeltje. Is ze met name ook daarom zo opgevalen bij contrafacteur Oosterhuis en muzikanalisten? En speelt dit gegeven onbewust ook mee bij de grote appreciatie van de zingende gemeenschap voor deze melodie? Eenvoudig gezegd heeft de componist er voor gezorgd dat bijna nergens het tekstaccent samenvalt met het maataccent, met als gevolg dat het declamatorisch ritme optimaal bewaard kan blijven bij het zingen. Het kán bijna niet mis gaan. Het lied moet bewust fout uitgevoerd worden om te kunnen vervallen in de richting van een stampend gezongen metrum. Huijbers heeft er voor gezorgd dat zulks eigenlijk niet mogelijk is, mede dank zij de uitgekiende orgelbegeleiding, waarop ik nu niet verder kan ingaan.

Hoe heeft Huijbers een en ander voor elkaar gekregen? In de eerste regel van strofe 1 valt hoofddaccent *zó kom ik tot uw troon* (bewust) uitgerekend juist vóór het maataccent. In regel 2 vallen *beslag* en *gedachten* eveneens geheel buiten een

⁵¹ Cf. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical*. Twee delen. Doornik, 1908 en 1911.

mogelijk metrisch accent. Zie hetzelfde in *waarheid, wachten, waar en schoon, dagen* en *nachten*. Huijbers heeft het metrum zo bewust doorbroken dat dit lied beter opgevat kan worden als metrumloos, een melodie waarin - opnieuw eenvoudig gezegd - maatstrepen en maataanduiding net zo goed weggelaten kunnen worden. Waarom werden ze tóch geplaatst? Omdat ze juist als middel voor de vrije declamatie werden ingezet. Daartoe zouden we moeten kijken naar de instrumentale begeleiding welke Huijbers van zijn melodie heeft gemaakt⁵². Dan blijkt dat de plaatsing van de begeleidingsakoorden, juist wél op de eerste tel van iedere maat geplaatst, zo voorkomt dat ze samenvallen met de tekstaccenten. Maatstrepen en maataanduiding zijn in dit lied dus didactische hulpmiddelen om datgene te voorkomen, waar ze te vaak wel toe leiden: een bepaalde 'dreun' bij het zingen. Vanzelfsprekend vallen al deze karakteristieken zo goed als volledig weg wanneer de begeleiding niet uit de partituur, maar meer op het gevoel wordt geïmproviseerd.

Ik wijs op een ander aspect van de melodie dat geheel samenhangt met het hier behandelde declamatorisch ritme. Merk op dat onbeklemtoonde lettergrepen net zoals bij het spreken lager worden geïntoneerd dan meer belangrijke. Zie bijvoorbeeld in de eerste strofe de toonzetting van de woorden *onverwacht – geboren en getogen – ontstoken in de nacht – levend hart en nieuwe ogen – overmacht – mijn onvermogen*. Ik vermeldde al eerder dat Huijbers' melodieën sterk gregorianiserend zijn. In het hier beschreven opzicht komen ze fundamenteel overeen met de kenmerken van een gregoriaanse melodie, die immers ook vrij-ritmisch op de tekst gemodelleerd is.

Dit ritme-aspect is een goed criterium om de verschillende contrafact-teksten te beoordelen op hun waarde in combinatie met de melodie. Ik geef slechts één voorbeeld en vergelijk het origineel (zie voorbeeld 2, dus de toonzetting van Jan Wit's tekst door Bernard Huijbers) met een van Oosterhuis' contrafacten, namelijk *De Heer heeft mij gezien*. (Zie voorbeeld 4.) Ik wees al op de ongelukkige tekstplaatsing van de eerste regel door Oosterhuis, waar het einde van melodieën tekstgedeelte niet samenvallen. Ook heeft Oosterhuis in de eerste regel de melodie boven *Smekeling*, waarin de noot *f* bedoeld was als ontspanningsnoot boven de minst belangrijke lettergreep van het woord *smekeling* gegeven aan de woorden *Heer heeft mij*. Bij hem valt onder deze onbelangrijke noot *f* het accentwoord *mij* waardoor de gang van de melodie een geheel andere werd. Natuurlijk is het zeer wel mogelijk de melodie te plooiën naar deze nieuwe accentuering, maar echt soepel gaat het niet. In de tekstregeling van de derde regel gaat mijn waardering meer in de richting van Oosterhuis' tekst. Plaatst Huijbers een enigszins vals melodisch accent op *in het licht der waarheid*, Oosterhuis zet daar terecht het hoofdaccent *licht ontstoken in de nacht*. In het voordeel van Huijbers pleit hier dat dit vermeende verkeerde accent niet zo verkeerd is als het lijkt, omdat het woord *in* werd opgenomen in een

⁵² Zie bijvoorbeeld de begeleidingsbundel bij de 491 gezangen uit het *Liedboek voor de kerken*, nr. 487, of in de partituur-uitgave van de bundel *Liturgische gezangen*, nr. 85.

gelijkblijvend begeleidingsakkoord van es-majeur en het woord *licht* werd geplaatst onder een nieuw, contrasterend akkoord. Verbreedde Huijbers vervolgens in de vijfde regel het melodisch ritme omwille van de tekstinterpunctie, op de corresponderende plaats van *De Heer heeft mij gezien* loopt de tekst gewoon door en verliest deze regel als spreekmelodie veel van zijn zin. Het is niet nodig om alle regels van de twee liederen op de keper te gaan beschouwen en met elkaar te vergelijken. Samenvattend kan ik verklappen dat Oosterhuis enerzijds muzikaal genoeg is om (bijna) nergens valse accenten te plaatsen onder de melodie en dat hij anderzijds hoofdaccenten invoegt op plaatsen waar het zeer wel mogelijk is, maar waar Huijbers het oorspronkelijk niet bedoeld heeft. Dit laatste hoort mijns inziens tot een geoorloofd creatief omgaan met de melodie en is een bekende eigenschap van de contrafact-kunst. Bovendien is zeker in een ritmisch zo vrije melodie als de onderhavige, veel variatie in tekstaccentuatie mogelijk. Last but not least heeft Huijbers zijn melodie op zó natuurlijke wijze als het ware gegoten om de tekstaccenten, dat in een nieuw contrafact de tekstaccenten vanuit de pen van een muzikale tekstdichter als vanzelf op de goede plaats vallen.

4. De taal van *Een smekeling*

In deze laatste paragraaf komt de vraag aan de orde welke de uiteindelijke taal van deze zo veelvuldig gecontrafacteerde melodie is. Waarom wordt zij gezongen in een liturgieviering? Omwille van een van de teksten, zoals menigeen zal zeggen die meer tekstueel georiënteerd is? Omwille van de schone melodie, een mening waartoe menig muzikaal denkend iemand misschien geneigd zal zijn? Was het Oosterhuis telkens alleen om de schone melodie te doen? Kan aangetoond worden dat in zijn volgende teksten de vorige meeklinken? Deze vragen werden voor een groot deel al beantwoord bij de behandeling van het ontstaan der verschillende contrafacten en bij de bespreking van melodie, ritme en dynamiek.

4.1. Opnieuw: niet *hineininterpretieren*

Het bijzondere van de hier behandelde contrafacten is dat er los van verdere betekenisgeving door anderen al aan de oorsprong een complexe betekenisgeving staat. Rechtstreeks daarnaar gevraagd vertelde Oosterhuis mij dat het hem enkel en alleen om de schone melodie gegaan was. Hij noemde haar 'schitterend', een betere tekst dan die van Jan Wit waard. Hij was er helemaal zeker van dat bij het maken van het eerste contrafact de tekst van Jan Wit op geen enkele wijze meegespeeld had. Hij had integendeel dat eerste contrafact gemaakt om de melodie meer bruikbaar te maken. Ook bij de latere zouden de eerdere contrafacten geen rol hebben gespeeld. Toen hem ik daarna

mijn analyse van de melodie voorlegde (het ritme, de roeperters, de bewust gekozen toonhoogte) constateerde Oosterhuis dat die muzikale taal misschien onbewust wél een rol zou kunnen hebben gespeeld bij het ontstaan van de nieuwe teksten. Daarmee zouden de contrafacten via diens oorspronkelijke melodische jas nog de nestgeur van de eerste boreling, namelijk de *smekeling*, met zich hebben kunnen dragen. De teksten van vooral de eerste drie contrafacten hebben inderdaad een smekend en biddend karakter. De 'ik' van deze liederen is de enkeling die zich bewogen tot de Heer richt. De sfeer van de teksten is echter vanaf nr. 4 (*Hij die gesproken heeft*) geheel anders van karakter en ook meer divers. Het zijn vooral stellende teksten. Was de taal van de melodie intussen door gebruik in de meest verschillende mogelijke liturgische sferen en plaatsen 'afgeplat' tot een algemene melodie en voortaan pluriform inzetbaar? Had de melodie, doordat zij algemeen een toon hoger werd gezongen, veel van haar oorspronkelijke taal verloren? Ik neem graag aan dat in deze levensfase van het lied enkel de grote schoonheid en de veranderde taal van de melodie nog een rol hebben gespeeld. In derde instantie was door de gecompliceerde en elkaar op den duur tegensprekende betekenisgevende elementen ons lied uitgesproken. Oosterhuis vond het daarom terecht beter zijn laatste contrafact *De woorden die wij spraken* een originele melodie mee te geven. Hij had de tekst blijkbaar in eerste instantie enkel bij *Een smekeling* gemaakt omwille van de bekendheid der melodie en dus om haar gemakkelijke zingbaarheid. Die nieuwe melodie - van Tom Löwenthal - heeft echter alle 'dramatiek' verloren. Ze is weer traditioneel zelfstandig, eenvoudig, van een vertellend karakter en hier en daar problematisch voor een soepele declamatie van de tekst.

4.2. De driehoek van Murphey

Morris R. Cohen betoogt dat "anything acquires meaning if it is connected with, or indicates, or refers to something beyond itself, so that its full nature points to, and is revealed in that connection".⁵³ In dit hele betoog over de taal van een lied mogen we blijvend niet uit het oog verliezen dat de betekenisgeving van een liturgisch lied, de bepaling van zijn taal, voortkomt uit een complex van factoren, waarbij tekstdichter en componist slechts aan het begin van het proces staan en waarbij de rol van de interpretator, de luisteraar en vooral de liturgische en rituele context veel belangrijker zijn. Zo wees ik hierboven ondermeer op de verschillende ontwikkelingsfases in de wording van de behandelde melodie. De Ierse religieuze Anne M. Murphey meent dat het betekenisgevingsproces van een muziekstuk kan worden omschreven in een driehoeksverhouding⁵⁴. Op de punten van deze driehoek (zie voorbeeld 9)

⁵³ M.R. COHEN: *A preface to logic* (New York 1944) 28

⁵⁴ Anne M. MURPHEY: *Music, meaning and mystery. Towards a theophany of music*. In D.A. LANE (ed): *Religion and culture in dialogue. A challenge for the next millennium* (Dublin 1993) 85vv.

plaatst zij in dit proces de componist enkel aan het begin. Zijn werk krijgt pas betekenis in dialectiek met de uitvoering (*music*) en de luisteraar. In het wordingsproces aan de kant van de componist spelen als betekenisgevende factoren diens persoonlijke, sociale en historische achtergronden mee, met andere woorden vooral het hem kenmerkende muzikale idioom en zijn visie op muziek. Van grote betekenis bij de uitvoering zijn in de visie van Murphey vooral de kwaliteit van de uitvoering (ze noemt hierbij de woorden ‘inspiratie’ en context’) en de traditie. Bij het begrip ‘traditie’ mag ik in verband met de liturgische muziek de religieuze context, de liturgisch-muzikale genres en hun plaats in het kerkelijk jaar noemen. Vooral deze uitvoerings-aspecten maken de betekenis van een muziekstuk onzeker. Interpretatie (inspiratie) en liturgische context zijn immers voortdurend wisselend. Ze maken dat de betekenis van een lied niet vast ligt, ze zal nooit dezelfde zijn. Betekenisgevende elementen vanuit de luisteraar zijn - zegt Murphey - vooral diens culturele achtergrond en verwachtingspatronen. Wat de liturgische muziek betreft, denk ik dan naast de mentaliteit van de luisteraar, aan de rituele aspecten van dat wat ten gehore wordt gebracht.

4.3. Toegepast op ons lied

Deze theorie toepassend op de feitelijke betekenis van de in dit artikel behandelde melodie met haar uitgebreide tekstgarderobe zullen we dienen te beseffen dat de ‘componist’ hier eigenlijk drie personen waren en later zelfs vier, namelijk in eerste instantie niet alleen Jan Wit en Bernard Huijbers, die samen *Een smekeling* geschapen hebben, maar vervolgens ook de componist van de melodie van psalm 119 uit het Geneefs Psalter, aan wie Huijbers immers - zoals werd aangetoond - veel melodisch materiaal heeft ontleend én de latere contrafacteur Huub Oosterhuis. Complicerende factor is hierbij dat drie van deze vier scheppende personen elkaar in verband met dit lied nooit hebben ontmoet of er overleg over hebben gepleegd. In het schema van Murphey zou dus voor ons speciale geval bij ‘componist’ zowel een vroeger gebruik van het materiaal moeten worden toegevoegd - anders gezegd: erfelijke factoren in het scheppingsmateriaal - als latere bewerkingen. Murphey zal dit alles overigens hebben ingecalculeerd in de *historical background* van de componist uit haar schema. In ons geval start de betekenisgeving dus niet pas echt als de componist zijn weliswaar reeds erfelijk beladen werk aan het liturgisch gebruik overlevert, ze heeft integendeel op dat moment al een behoorlijk ontwikkelingsproces achter de rug.

Over naar de uitvoering. Fundamenteel is nu het uitvoerig beschreven dramatische karakter van onze melodie. We merkten al op dat vooral in deze hoek een telkens nieuwe betekenisgeving ontstaat. Bij dit melodiegenre wordt de zanger namelijk uitgedaagd, zoals bij ieder bewust spreken, zijn emoties te tonen, in beweging te komen. Hij getuigt van iets. Het is hem veel

gemakkelijker deze emoties niet te tonen en zich te verschuilen achter de noten alleen. Bij kerkelijke volkszang is deze manier van doen dan ook de gewone gang van zaken. Men is - zeker op den duur - eerder geneigd te zingen vanuit de melodie en minder vanuit de tekst. De sterkte van veel van Huijbers' melodieën, dus van de componist-zijde van Murphey's driehoek, is dat dit laatste eigenlijk geheel en al onmogelijk is, ook in het geval van *Een smekeling*. Ik meen dit in het bovenstaande met concrete feiten te hebben aangetoond. Gezien vanuit Murphey's uitvoerings-zijde is er het gevaar dat ook onze melodie toch vooral vanuit de melodie gezongen wordt, zodat zij veel van haar mogelijkheden en feitelijke spanning verliest. Ook het ritme van *Een smekeling* is totaal niet op een dergelijke manier van zingen berekend. Het wordt dan een lied met een kalm voortkabbelende melodie, welke als rustig, verstillend, misschien (inderdaad) smekend zal worden ervaren. Niet voor niets wordt zij in de praktijk gekozen voor momenten van verstilling, rouw en meditatie. Kon om deze reden de melodie later ingezet worden boven teksten van een geheel nieuw karakter? Was zij al verworpen tot het spreekwoordelijke zout dat zijn kracht verloren had?

Tenslotte de derde poot van de driehoek: de luisteraar. In zekere zin gaat deze in verband met ons lied niet op: er bestaat namelijk helemaal geen luisteraar. Als het goed is zijn er slechts de makers van het lied en de uitvoerders. Toch meen ik dat er ook bij een gemeenschapslied een 'Dritte im Bunde' is. Ik heb hierboven al in dit opzicht genoemd: verwachtingspatronen, mentaliteit en rituele aspecten. Het 'luistert' bij een lied heel precies waar het wordt gezongen, wanneer en vooral: welke invloed er door de traditie van zingen en de praktijk aan gegeven wordt. Ieder lied 'werkt' op een of andere achteraf traceerbare manier. De luisteraar kan concreet ingevuld worden met: de liturgische praktijk, of: de plaatselijke gemeente. Die 'luisteraar' kan eventueel ook de tekstdichter zijn, die zelf aan zijn lied bepaalde verwachtingspatronen meegeeft. Oosterhuis heeft bijvoorbeeld *De Heer...* in zijn bundel *In het voorbijgaan* opgenomen als onderdeel van een dodenliturgie. Als 'andere mogelijkheid' volgt onmiddellijk daarna het lied *Ik sta voor U...*, dus ook voor de dodenliturgie. Ik vermeldde al dat de derde strofe van dit laatste lied gelijk is aan de derde strofe van *Zo vriendelijk...*, dat op zijn beurt door de tekstdichter geschikt werd bevonden voor gebruik in een boeteviering. Als 'luisteraar' hoorde Oosterhuis deze drie liederen klinken in een bepaalde liturgische setting. Feit is dat deze drie liederen in de praktijk inderdaad vooral functioneren in de uitvaartliturgie. Daarbij zijn vragen genoeg te stellen, bijvoorbeeld of de 'luisterende' praktijk dit doet uit gehoorzaamheid aan Oosterhuis, of ook uit gehoorzaamheid aan de melodie (omwille van haar hierboven al vaak omschreven kwaliteiten), of tengevolge van de *memory* en *anticipations*, welke Murphy noteert bij haar luister-poot van de driehoek.

Behalve de tekstdichter kan ook de componist van een liedmelodie in de sectie van de luisteraar treden. Niemand luistert beter dan hij naar zijn eigen maaksel. Zulks wordt in ons geval bewezen door Bernard Huijbers, die in

persoonlijke gesprekken nu eens als de componist van een lied spreekt, dan weer als de luisteraar naar zijn eigen melodie. Hij heeft, zo zegt hij, de oorspronkelijke toonhoogte van *Een smekeling* enkel laten bepalen door zijn eerste doelgroep, namelijk de leerlingen van het Ignatiuscollege uit Amsterdam, die met hun nog onvolgroeide stemmen niet hoog konden komen en die regelmatig klaagden dat hij hen zo hoog liet zingen. Op andere momenten vertrouwde hij mij toe de toonhoogte bewust gekozen te hebben vanwege de smekende en deemoedige houding welke spreekt uit de tekst, dus ter wille van de juiste expressiviteit bij het zingen.

5. Ten slotte

Ik heb in dit artikel niet willen of mogen pretenderen de taal van *Een smekeling* voor de lezer in zijn volle omvang uit de doeken te doen. Enerzijds ging het er mij om te illustreren dat, zoals bekend, betekenisgeving van een liturgisch lied gecompliceerd is en afhangt van veel subjectieve factoren. Anderzijds - en daar ging het vooral om - zijn er technische factoren van velerlei aard aan te wijzen, welke een antropologisch verlopend proces zowel sterk (kunnen) bepalen als deels voorspellen. Voor mij zal in ieder geval *Een smekeling* niet meer zijn wat hij tot nog toe was. Het is mij bovenal veel sympathieker geworden. Dat is voortaan een niet onbelangrijk element van zijn ware taal.

Summary

In this article, "The language of a supplicant", the author tries to discover the true language of a communal song. Is it not true that, in addition to the text, especially its melody and to a lesser degree also the rhythm, the pitch and the dynamics of the melody, are elements of this language? And to what extent is this language influenced by other texts (contrafacts), with which the melody has been co-existing for some time? These questions are discussed from the example of a very well known Dutch song: *Een smekeling zo kom ik tot uw troon* ("A supplicant, thus I approach your throne"). The melody is by Bernard Huijbers, the text by Jan Wit. Nearly all contrafacts are from Huub Oosterhuis.

Correspondentie-adres: prof. dr. A. Vernooij, Bachlaan 141, 3706 BX Zeist.

P S A L M 119

Loys Bourgeois 1551

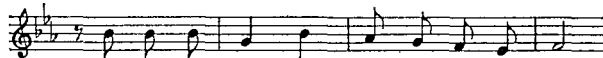
- 64 Een smekeling, zo kom ik tot uw troon:
 leg met uw woord beslag op mijn gedachten
 opdat ik in het licht der waarheid woon.
 Laat niet vergeefs mij op uw bijstand wachten.
 Leer mij uw wet, die goed is, waar en schoon,
 dan loof ik U bij dagen en bij nachten.
- 65 Al uw geboden zijn gerechtigheid.
 Ik prijs uw woord met juichende gezangen.
 Uw rechterhand geleide mij altijd;
 naar uw geboden richt ik al mijn gangen.
 Het is uw wet, waarin ik mij verblijd,
 het is uw heil, waarnaar ik blijf verlangen.
- 66 Geef leven aan mijn ziel, wees Gij mijn lied,
 geef dat ik eeuwig U mag toebehoren.
 Onthoud mij uw getuigenissen niet.
 Ik was een schaap en had de weg verloren.
 Zoek, HEER, uw knecht. Ik hoor wat Gij gebiedt.
 Gij hebt mij immers tot uw dienst verkoren.



1. Een sme - ke - ling, zo kom ik tot uw troon:
2. Al uw ge - bo - den zijn ge - rech - tig - heid,
3. Geef le - ven aan mijn ziel, wees Gij mijn lied,



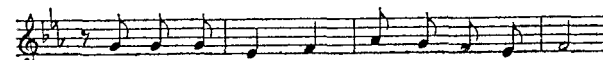
1. Leg met uw Woord be - slag op mijn ge - dach - ten.
2. Ik prijs uw Woord met jui - chen - de ge - zan - gen.
3. Geef dat ik eeu - wig U mag toe - be - ho - ren.



1. Op - dat - ik in het licht der waar - heid woon.
2. Uw rech - ter - hand ge - lei - de mij al - tijd;
3. Ont - houd mij uw ge - tui - ge - nis - sen niet.



1. Laat niet ver - geefs mij op uw bij - stand wach - ten.
2. Naar uw ge - bo - den richt ik al mijn gan - gen.
3. Ik was een schaap en had de weg ver - lo - ren.



1. Leer mij uw wet, die goed is, waar en schoon,
2. Het is uw wet, waar - in ik mij ver - blijd;
3. Zoek, Heer, uw knecht. Ik hoor wat Gij ge - biedt.



1. Dan loof ik U bij da - gen en bij nach - ten.
2. Het is uw heil, waar - naar ik blijf ver - lan - gen.
3. Gij hebt mij im - mers tot uw dienst ver - ko - ren.

Zo vriende-lijk en vei-lig als het licht
 zo als een mantel om mij heen ge-sla - gen
 zo is mijn God, ik zoek zijn aan - ge - zicht
 ik roep zijn naam, be-storm hem met mijn vra - gen,
 dat Hij mij maakt, dat Hij mijn we-zen richt,
 Wil mij be - hoeden en op handen dra - gen.

Want waar ben ik, als Gij niet wijd en zijd
 waakt over mij en over al mijn gangen.
 Wie zou ik worden, waart Gij niet bereid
 om, als ik val, mij telkens op te vangen.
 Ik leef niet echt, als Gij niet met mij zijt.
 Ik moet in lief en leed naar U verlangen.

Spreek Gij het woord dat mij vertroosting geeft,
 dat mij bevrijdt en opneemt in uw vrede.
 Ontsteek die vreugde die geen einde heeft,
 wil alle liefde aan uw zoon besteden.
 Wees Gij vandaag mijn brood, zowaar Gij leeft -
 Gij zijt toch zelf de ziel van mijn gebeden.

1. De Heer heeft mij ge- zien en on- ver- wacht
 ben ik op- nieuw ge- bo- ren en ge- to- gen
 Hij heeft mijn licht ont- sto- ken in de nacht,
 gaf mijn een le- vend hart en nieu- we o- gen.
 Zo komt Hij steeds met stil- le o- ver- macht
 en zo neemt Hij voor lief mijn on- ver- mo- gen.

2. Hij doet met ons, Hij gaat ons in en uit.
 Heeft in zijn handen onze naam geschreven.
 De Heer wil ons bewonen als een huis,
 plant als een boom in ons zijn eigen leven.
 Wil met ons spelen, neemt ons tot zijn bruid
 en wat wij zijn, Hij heeft het ons gegeven.
3. Gij geeft het uw beminden in de slaap,
 Gij zaait uw naam in onze diepste dromen.
 Gij hebt ons zelf ontvankelijk gemaakt
 - zoals de regen neerdaalt in de bomen,
 zoals de wind, wie weet waarheen hij gaat,
 zo zult Gij uw beminden overkomen. -



Ik sta voor U in leeg-te en ge - mis,
 vreemd is uw naam, on-vind-baar zijn uw we - gen.
 Gij zijt mijn God, sinds men-sen-heu-ge - nis --
 dood is mijn lot, hebt Gij geen and'-re ze - gen?
 Zijt Gij de God bij wie mijn toe-komst is?
 Heer, ik ge - loof, waar-om staat Gij mij te - gen.

2. Mijn dagen zijn door twijfel overmand,
 ik ben gevangen in mijn onvermogen.
 Hebt Gij mijn naam geschreven in Uw hand,
 zult Gij mij bergen in uw mededogen?
 Mag ik nog levend wonen in uw land,
 mag ik nog eenmaal zien met nieuwe ogen?
3. Spreekt Gij het woord dat mij vertroosting geeft,
 dat mij bevrijdt en opneemt in uw vrede.
 Open die wereld die geen einde heeft,
 wil alle liefde aan Uw Zoon besteden.
 Wees Gij vandaag mijn brood, zowaar Gij leest --
 Gij zijt toch zelf de ziel van mijn gebeden.

Een nieuw lied

VAN LIEFDE ZINGT MEN

Huub Oosterhuis

Te zingen op de melodie van Een smekeling, Van Bernard Huijbers

Van liefde zingt men hel en hoog ter been
 in rozengeur en veler bloemen talen.
 Om liefde klinkt luid lachen en geweën,
 haar steile toppen haar verscholen dalen
 - vuurliefde, brand ons open, smelt ons één:
 mooi groot verhaal waarin wij groots verdwalen.

Van liefde wordt gezegd, zij komt van God,
 Hij zou dat woord in onze ziel geschreven...
 'Bemint elkaar, bedwingt de barre nood
 waaraan de armsten worden prijsgegeven'.
 Bestaat een god die tegen doem en dood
 ons aanbeveelt uit liefdeskracht te leven?

Van liefde weet men mensen die bestaan
 in schuchter pogen in vermetel dromen,
 blind dansend op de rand van doods vulkaan
 ziende ontwakend en voor lief genomen.
 Liefde is opstaan, doen wat moet gedaan
 tot waar een rozentuin aan waterstromen.

Oktober 1996

AAN DE DAGEN

De woorden die wij spraken tot elkaar,
 haastige harde lieve onverstane,
 de nacht die wij verzwegen voor elkaar,
 de bange dromen, de doorluchte wanen,
 de dagen die wij gingen met elkaar
 in donker woud door schaduwlichte lanen.

De mensen die wij werden één voor één,
 spelende handen helderziende ogen,
 lichamen stromend water steen en been,
 vurige zielen vonken mededogen,
 die ene die wij zijn en anders geen,
 die anderen die wij nog worden mogen.

Dit niets dat overleeft ternauwernood,
 dit alles dat ik ben in vrees en beven,
 dit enig hier-nu tegen doem en dood,
 dit korte lichte lange eigen leven
 dat wij ontvangen als genadebrood,
 dat ons gegeven is en blijft gegeven.

De woor - den die wij spra - ken tot el - kaar
 De men - sen die wij wer - den één voor één
 Dit niets dat o - ver - leeft ter - nau - wer - nood

3
 haas - ti - ge har - de lie - ve on - ver - sta - ne
 spe - len - de han - den hel - der - zien - de o - gen
 dit al - les dat ik ben in vrees en be - ven

5
 de nacht die wij ver - zwe - gen voor el - kaar de ban - ge dro - men de door -
 li - cha - men stro - mend wa - ter steen en been vu - ri - ge zie - len von - ken
 dit e - nig hier nu te - gen doem en dood dit kor - te lich - te lan - ge

8
 luch - te wa - nen de da - gen die wij gin - gen met el - kaar
 me - de - do - gen die e - ne die wij zijn en an - ders geen
 ei - gen le - ven dat wij ont - van - gen als ge - na - de - brood

11
 in don - ker woud door scha - duw - lich - te la - nen
 die an - de - ren die wij nog wor - den mo - gen
 dat ons ge - ge - ven is en blijft ge - ge - ven

The triadic dialectic of musical communication

